

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “LA SAPIENZA”  
DIPARTIMENTO DI LETTERE E CULTURE MODERNE  
DOTTORATO IN ITALIANISTICA (XXXII CICLO)

*L'Endimion a la Luna* di Cariteo. Edizione critica  
e commentata

Candidato: Alessandro Carlomusto

Tutore: Prof. Italo Pantani

Cotutore: Dott. Lorenzo Geri

A.A. 2018/2019

## SOMMARIO

Abbreviazioni bibliografiche .....	5
I. UN CATALANO NELLA NAPOLI ARAGONESE: TRACCE BIOGRAFICHE DI BENET GARRET DETTO CARITEO .....	17
II. IL «LIBRO INSCRIPTO ENDIMION A LA LUNA».....	25
1. Periodo di composizione delle rime e titolo .....	26
2. La struttura del canzoniere.....	34
2.1. Il Prologo a Cola d'Alagno.....	38
2.2. Il sonetto incipitario dell' <i>EaL</i> : un testo esemplare.....	42
2.2.1. <i>Amore e amante: una difficile identificazione (vv. 1-8)</i> .....	43
2.2.2. <i>L'inascoltato canto del cigno (vv. 9-14)</i> .....	47
2.2.3. Procedimenti stilistici e intertestualità .....	50
2.3. La <i>Prima parte</i> dell' <i>EaL</i> : l'amore come dannazione infernale .....	56
2.4. La <i>Secunda parte</i> dell' <i>EaL</i> : la fallita ricerca della ricompensa.....	71
2.5. La <i>Terza parte</i> dell' <i>EaL</i> : l'impossibile lode di Luna .....	81
4. La metrica del libro .....	105
5. Aspetti stilistici dell' <i>EaL</i> .....	110
III. <i>UN'ALTRA VIA SI DEVE TENTAR: LE DUE CANZONI AGLI ARAGONESI</i> .....	117
IV. DUE CANZONIERI PARALLELI: L' <i>EAL</i> E LA SILLOGE SESSORIANA DI SANNAZARO .....	131
V. L'OFFICINA DEGLI STRAMBOTTI .....	145
1. L'ordinamento.....	147
2. Temi e <i>tòpoi</i> negli strambotti di Cariteo .....	149
3. Aspetti retorici e sintattici .....	152
VI. LA CULTURA POETICA DI CARITEO.....	158
NOTA AL TESTO.....	172
I TESTIMONI.....	173
CLASSIFICAZIONE DEI TESTIMONI .....	178
ENDIMION A LA LUNA.....	216
PRIMA PARTE.....	219
SECUNDA PARTE .....	316
TERZA PARTE.....	363
APPENDICE.....	388
STRAMBOTTI.....	389
CANZONE IN LODE DI FERRANDINO PRINCIPE DI CAPUA .....	425
ARAGONIA .....	434

TAVOLA METRICA.....	449
INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI.....	451



## Abbreviazioni bibliografiche

### 1. *Strumenti, repertori, periodici*

ACAV,

*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a c. di A. Comboni e T. Zamato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

Biblia,

*Biblia. Biblioteca del libro italiano antico. La biblioteca volgare. Libri di poesia*, diretta da A. Quondam, vol. I, a c. di I. Pantani, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

Collección,

*Collección de documentos inéditos del Archivo general de la Corona de Aragón*, publicada de real órden por su archivero, Don M. de Bofarull y de Sartorio, 41 voll., Barcelona, Monfort, 1847-1910.

Short-title,

*Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, The British Library, 1990.<sup>4</sup>

### 2. *Edizioni di riferimento*

ALCIATO, *Libro degli Emblemi*,

A. Alciato, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a c. di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009.

ALOISIO, *Naufragio*,

G. Aloisio, *Naufragio*, in M. Milella, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a. a. 2005-2006.

ALTILIO,

G. Altilio, *Poesie*, a c. di G. Lamattina, Salerno, Scuola Arti Grafiche dell'Istituto Maschile Umberto I, 1978.

AQUILANO, *Rime in musica*,

G. La Face Bianconi, A. Rossi, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.

AQUILANO, *Strambotti*

S. Aquilano, *Strambotti*, a c. di A. Rossi, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2002.

BARJOLS,

*Il trovatore Elias de BARJOLS*, edizione critica a cura di G. Barachini, Roma, Nuova Cultura, 2015.

BOCCACCIO, *Filostrato*,

G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, con la collaborazione di E. D'Anzieri, F. Ferro, Milano, Mursia, 1990.

BOCCACCIO, *Rime attr.*,

G. Boccaccio, *Rime, Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1958 [si tratta dei testi qui rubricati come *Parte seconda* (pp. 153-240)].

BOCCACCIO, *Rime*,

G. Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013.

BOCCACCIO, *Teseida*,

G. Boccaccio, *Teseida delle Nozze d'Emilia*, critical edition by E. Agostinelli, W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

BOIARDO, *Am. Lib.*,

M. M. Boiardo, *Amorum Libri Tres*, edizione critica a c. di T. Zanato, Roma, Storia e Letteratura, 2002.

BORNEIL,

*The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil. A critical edition*, by Ruth Verity Sharman, Cambridge University Press, 1989.

CALMETA, *Prose e lettere*,

V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.

CARACCIOLO, *Barberiniano*,

*Codice Bar. Lat. 4026*, testi tratti da F. Gorruso, *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel Codice Barb. Lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a. a. 1998/1999.

CARACCIOLO, *Amori, Argo*,

*Amori, Argo*, testo critico approntato in B. Giovanazzi, *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato, 2 voll. Università di Trento, a. a. 2008/2009.

CAVALCANTI

G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

CHARITEO, *Endimione, Pascha, Appendice*,

*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, secondo le due stampe originali*, con Introduzione e note di E. Percopo, Napoli, Tipogr. dell'Accademia delle Scienze, 1892; parte I: Introduzione; parte II: Testo.

CARITEO, *Metamorfosi*

L. Del Frate, *Fra storia e mitologia: le Metamorfosi di Cariteo, testo e commento*. Tesi di dottorato, Foggia, 2012-2013.

CINO DA PISTOIA,

*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 421-923.

CONTI, *BM, Estrav.*,

G. de' Conti, *Sonetti et canzone*, testo critico provvisorio stabilito da I. Pantani in occasione del Convegno nazionale di studi *Giusto de' Conti di Valmontone*, Valmontone, ottobre 2006 (*incipit* e numerazione leggibili in PANTANI, *L'amoroso messer Giusto*, pp. 225-231).

CORREGGIO

N. da Correggio, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

DANTE, *VN*,

D. Alighieri, *Vita Nova*, Introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009.

DANTE, *Conv.*,

D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995, vol. 2.

DANTE, *Inf., Purg., Par.*,

D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 [vol. II: *Inferno*; vol. III: *Purgatorio*., vol. IV: *Paradiso*].

DE JENNARO, *Introduzione, Rime, Lettere, Canzoniere*

P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

DE PETRUCIIS,

G. A. De Petrucis, *Sonetti*, a c. di E. Picchiorri, Roma, Salerno, 2013.

FICINO, *Ione platonico*,

*Ion Platonis de furore poetico a Marsilio Ficino translatus*, in P. Megna, *Lo Ione platonico nella Firenze medicea*, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici, 1999.

FOLQUET

Folquet de Marselha, *Poesie*, a c. di P. Squillacioti, Roma, Carocci, 2003.

GALEOTA, *Lettere*,

- F. Galeota, *Le lettere del 'Colibeto'*. Edizione, spoglio linguistico e glossario a cura di V. Formentin, Napoli, Liguori, 1987.
- GALLI,  
A. Galli, *Canzoniere*, edizione critica a cura di G. Nonni, Urbino, Accademia Raffaello, 1987.
- GALLO, *Canzoniere a Lilia, A Safira, Rime varie*,  
*Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di M. A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- GIACOMO DA LENTINI,  
Giacomo da Lentini, *Poesie*, edizione critica a cura di R. Antonelli, Roma, Bulzoni, 1979.
- GIOVIO, *Dialogo dell'impresa*,  
P. Giovio, *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, a c. di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
- GUINIZZELLI  
G. Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- MARCH, *Canzoniere*,  
A. March, *Pagine del canzoniere*, a cura di C. Di Girolamo, Luni, Milano, 1998.
- MARULLO, *Epigr.*,  
M. Marullo, *Epigrams*, in Id. *Poems*, trans. by C. Fantazzi, Cambridge, The I Tatti Renaissance, 2012.
- MEDICI, *Stanze*  
L. de' Medici, *Stanze*, a c. di R. Castagnola, Firenze, Olschki, 1986.
- MEDICI, *Canzoniere, Comento, Selve, Simposio, Uccellagione, Nencia, Canzoni a ballo, Carnascialesche, Furtum, Innamoramento, Apollo e Pan, Ambra, De summo bono, Laude, Capitoli*,  
L. de' Medici, *Tutte le opere*, a c. di P. Orvieto, Roma, Salerno.
- OMERO, *Iliade*  
Omero, *Iliade*, Milano, Rizzoli, 1996.
- PATRIZI, *De regno*,  
F. Patrizi, *De regno et regis institutione*, Parisiis, Galeotus a Prato, 1531.
- PEGUILHAN  
*The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary by W. Shepard, F. M. Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- PEIRE VIDAL,  
Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di D. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- PEIROL,  
*Peirol. Troubadour of Auvergne*, Cambridge, University Press, 1953.
- PETRARCA, *Disp. e attr.*,  
F. Petrarca, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di A. Solerti, Introduzione di V. Branca, Postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1997.
- PETRARCA, *Rvf*  
F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2006<sup>3</sup>.
- PETRARCA, *Triumphs (Tr. Cup., Tr. Etern., Tr. Fame, Tr. Mor., Tr. Pud., Tr. Temp.)*  
F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- POLIZIANO, *Rime*  
A. Poliziano, *Rime*, edizione critica a c. di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- PONTANO, *Eclogae, Parthenopeus, De Tumulis, Lyra, Extrav.*,  
I. I. Pontani, *Carmina-Ecloghe-Elegie-Liriche*, a c. di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948.
- PONTANO, *Baiae*,  
G. Pontano, *Baiae*, translated by R. G. Dennis, Cambridge, The I Tatti Renaissance Library, 2006.
- PONTANO, *De Am. Con., Eridanus*,

G. Pontano, *On married love. Eridanus*, translated by L. Roman, Cambridge, The I Tatti Renaissance Library, 2004.

PONTANO, *Caronte, Antonio, Asino*

G. Pontano, *Dialoghi*, a c. di L. Geri, Milano, BUR, 2014.

PONTANO, *Actius*

G. Pontano, *Actius de numeris poeticis, de lege historiae*, saggio introduttivo, edizione critica e note, traduzione a c. di F. Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento, 2018.

PONTANO, *Aegidius*,

G. Pontano, *Aegidius. Dialogo*, a c. di F. Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento, 2013.

PULCI, *Strambotti*,

L. Pulci, *Strambotti e rispetti nobilissimi d'amore*, a cura di A. Zenatti, Firenze, Libreria Dante, 1894.

*Rimatori bolognesi*,

*Rimatori bolognesi del Quattrocento*, a cura di L. Frati, Bologna, Romagnoli dall'acqua, 1908.

*Rimatori napoletani*,

*Rimatori napoletani del Quattrocento*, a c. di A. Altamura, Napoli, Fiorentino editore, 1962.

*Rispetti e strambotti*,

*Rispetti e strambotti del Quattrocento (I «Rispetti di più persone» nel Ms. Can. It. 99 della Bodleian Library di Oxford)*, a c. di R. Spongano, Bologna, Tamari Editori, 1971.

RUDEL,

J. Rudel, *L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario. A cura di G. Chiarini, Roma, Carocci, 2003.

SANNAZARO, *SeC, Disp. Farse, Gliuomm., Nota*.

I. Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961

SANNAZARO, *Arcadia*

I. Sannazaro, *Arcadia*, a c. di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013.

SAAVIOZZO,

Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

TEBALDEO

A. Tebaldeo, *Rime*, Modena, Panini, 1989-1992, 3 voll. (vol. I. *Introduzione*, a c. di T. Basile, J.-J. Marchand, 1989; vol. II. *Rime della vulgata*, a c. di T. Basile, 1992 [testi nn. 1-309]; vol. III. *Rime stravaganti*, a c. di J.-J. Marchand, 2 to. [to. 1. *Ultima silloge per Isabella d'Este* (testi nn. 310-468); to. 2. *Altre rime stravaganti. Stanze. Abbozzzi autografi* (testi nn. 469-718). *Rime dubbie*]).

VENTADORN

B. Ventadorn, *Seine lieder*, a cura di C. Appel, Halle, Niemeyer, 1915.

VITTORIO, *Alethia*,

C. M. Vittorio, *Alethia, Precatio e primo libro*, Introduzione, testo latino, traduzione e commento a curadi I. D'Auria, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II, Collana di Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Napoli, 2014.

### 3. Studi

ACUCELLA, *Luna, Endimione*,

C. Acucella, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio»*. *Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, «Griseldaonline», n. 14 (2014), <<http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.html>>

AGAPIOU, *Endymion au carrefour*,

N. Agapiou, *Endymion au carrefour. La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion a l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005.

ALONSO, *Pluralità*,



- D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.
- ARBIZZONI, *Un nodo*,  
G. Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose. Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002.
- ASPERTI, *Sul canzoniere provenzale M*  
S. Asperti *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in «Romanica vulgaria. Quaderni 10/11, Studi provenzali e francesi 86/87», a c. di G. Tavani e L. Rossi, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 137-169.
- ASPERTI, *Un manoscritto napoletano*,  
S. Asperti, *Un manoscritto napoletano: il canzoniere M*, in Id., *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*. Ravenna, Longo, 1995, pp. 43-88.
- AVALLE, *La letteratura medievale*  
d'A. S. Avale, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961.
- BALDASSARI, *Prima della citazione*,  
G. Baldassari, *Prima della citazione del Principe. Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 35 (2010), pp. 67-100.
- BALDASSARI, *Un laboratorio*,  
G. Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- BARBATO,  
M. Barbato, *Catalanismi nel napoletano quattrocentesco*, in «Medioevo romanzo», xxiv 2000, pp. 385-417.
- BARBI, *Studi*,  
M. Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 217-326.
- BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*  
B. Barbiellini Amidei, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*. Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- BARTOSS, *Codice Zichy*,  
R. Bartoss, *Analisi filologica dei testi poetici del codice Zichy*, Tesi di dottorato, a.a. 2008-2009, Università Cattolica Péter Pázmány, Piliscaba – Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.
- BAUSI, *Commento*,  
A. Poliziano, *Poesie volgari*, a c. di F. Bausi. Roma, Vecchiarelli, 1997.
- BECHERUCCI, *Le novelle*,  
I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, «Per leggere», n. 23, 2008, pp. 49-78.
- BEGUER I PINYOL, *Llinatges tortosins*,  
M. Beguer I Pinyol, *Llinatges tortosins*, Tortosa, Dertosa, 1980.
- BENTLEY, *Politica e cultura*,  
J. H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida, 1995.
- BERSANI, *Farsa*,  
M. Bersani, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», xxvi, 1983, pp. 59-77.
- BETTARINI, *Commento*,  
Commento di R. Bettarini in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.
- BORSETTO, *La lirica e il poemetto*,  
L. Borsetto, *La lirica e il poemetto nel Rinascimento. Riscritture del mito*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, 5 voll., Brescia, Morcelliana, 2015-2010 (vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. Alessio, pp. 425-460).
- BOZZETTI, *Note*,

C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», LV (1997), pp. 111-126.

BRAGANTINI, *Il sonetto VI*,

R. Bragantini, *Il sonetto VI (Si traviato è 'l folle mi' desio)*, in *Lectura Petrarce*, XXVIII-2008/XXIX-2009, Padova-Firenze, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti-Ente Nazionale F. Petrarca/Olschki, 2010, pp. 459-469.

BRESCHI, *L'epistola*,

G. Breschi, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonesa. Edizione critica*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertolcello Artigrafiche, 2015, pp. 201-220.

BRESCHI, *La Raccolta*,

G. Breschi, *La Raccolta Aragonesa*, in *Antologie d'autore. La tradizione deiflorilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 119-156.

CAMBONI, *La formazione*,

M.C. Camboni, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, in «Interpres», XXXV, 2017, pp. 7-38.

CANNATA, *Canzoniere a stampa*,

N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 1996.

CAPASSO, *Sul vero cognome*,

B. Capasso, *Sul vero cognome del Cariteo antico pontaniano*, «Rendiconto delle tornate dell'Accademia Pontaniana», V, 1857, pp. 37-52.

CAPOVILLA, *Ballata trecentesca*,

G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena – Certaldo 19-22 luglio 1975)*, sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 107-147.

CAPPELLI, *Maiestas*,

G. Cappelli, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2016.

CARERI, *Bartolomeo Casassagia*,

M. Careri, *Bartolomeo Casassagia e il canzoniere provenzale M*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno*, Messina, Sicania, 1993, 2 voll., vol. II, pp. 743-752.

CARIDI, *Alfonso il Magnanimo*,

G. Caridi, *Alfonso il Magnanimo*, Roma, Salerno, 2019.

CARLOMUSTO, *Due poeti*,

A. Carlomusto, *Due poeti in gara: la lirica di Cariteo e Sannazaro tra modelli comuni e ricerca individuale*, in «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro». *Canone e anticanone nella tradizione linguistica e letteraria*. Atti delle giornate di studi dottorali (Roma, 7-8-9 marzo 2018), Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma tre, in c. d. s.

CARLOMUSTO, *Canzoni di Cariteo*,

A. Carlomusto, *Il Petrarca politico nelle canzoni di Cariteo*, in *Laureatus in Urbe. Atti del secondo seminario petrarchesco* (Università degli studi Roma Tre, 23-25 maggio 2018), in c. d. s.

CARRAI, *Ad somnum*

S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova 1990.

CARRAI, *Madrigali boiardeschi*,

S. Carrai, *Configurazione metrica dei madrigali boiardeschi*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

CARRAI, *Due modelli*,

S. Carrai, *Due modelli per il libro di rime: il canzoniere e il liber carminum*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 13-24.

CERUTI BURGIO,

A. Ceruti Burgio, *Una miscellanea di poesie cortigiane: il codice parmense 201*, Parma, Tecnografica, 1972.

COMBONI, *Una miscellanea*,

A. Comboni, *Una miscellanea poetica del 1514 (ms. Queriniano A.VI.23)*, in «Annali Queriniani», I, 2000, pp. 221-233.

CONSOLO, *Il Libro*,

R. Consolo, *Il Libro di Endimione: modelli classici, «invenio» ed elocutio nel canzoniere di Cariteo*, in «Filologia e Critica», 3 (1978), pp. 19-94.

CONSOLO, *Appunti*,

R. Consolo, *Appunti sul motivo notturno nella Napoli aragonese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1979, 156 (1979), pp. 524-533.

CONTINI, *Codice De Marinis*,

G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, 2 voll., vol. II, pp. 15-31.

CONTINI, *Quattrocento*,

G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976.

CROCE, *Uno gliommere*,

B. Croce, *Uno gliommere inedito del Quattrocento*, in «Archivio storico per le province napoletane», XLI, 1916, pp. 138-145.

CROCE, *Il Chariteo*,

B. Croce, *Il Chariteo*, in Id. *Poeti e scrittori del pieno e del tardo rinascimento*, Bari, Laterza, I 1945, pp. 36-43.

CROCE, *Re Ferrandino*,

B. Croce, *Re Ferrandino*, in Id. *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

D'ANCONA, *Del secentismo*,

A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del XV secolo*, in Id., *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Milano, 1891, pp. 151-237.

DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*,

S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento. Tre secoli di studi provenzali*, a c. di C. Segre, Padova, Antenore, 1995.

DE BLASI, *Gliommere dialettali*,

N. De Blasi, *A proposito degli gliommere dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in «Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana», 5, 2007, pp. 57-76.

DE LA TORRE, *Documentos*,

A. de la Torre, *Documentos sobre las relaciones internacionales de los reyes catolicos*, Barcelona, 1950.

DELCORNO BRANCA, *Riccardiano 2723*,

D. Delcorno Branca, *Il ms. Riccardiano 2723 e la formazione delle antiche sillogi di «Rime» del Poliziano*, «Rinascimento. Rivista dell'Istituto di studi sul Rinascimento», XVI (1976), pp. 35-110.

DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano*,

D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 423-450.

DELCORNO BRANCA, *Per il linguaggio*,

D. Delcorno Branca, *Per il linguaggio dei «Rispetti» del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano. Poeta scrittore filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), Firenze, Le Lettere, 1998.

DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo*,

F. Delle Donne, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Nella Sede dell'Istituto Palazzo Borromini, 2015.

DE MARINIS, *Tre documenti*,

T. De Marinis, *Tre documenti inediti riguardanti il "Chariteo"*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXIII, 1898, pp. 399-403.

DE MARINIS, *La biblioteca*

T. De Marinis, *La biblioteca dei re d'Aragona*, 4 voll., Milano, 1947-1957.

DERAMAIX, "Excellentia" et "admiratio",

M. Deramaix, "Excellentia" et "admiratio" dans l'Actius de Giovanni Pontano. *Une poétique et une esthétique de la perfection*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», 99/1, 1987, pp. 171-212.

DERAMAIX, *Ad admirationem*,

M. Deramaix, *Ad admirationem. L'admiratio dans l'Actius de Pontano*. in *Staunen als Grenzphänomen.poeitik und Ästhetik des Staunens – Poétique et esthétique de l'étonnement – Poetica ed estetica della meraviglia. Actes du Colloque international*, Zurich, 28-31 janvier 2015, éd. par J. Bartuschat, Nicola Gess, Hugues Marchal, Mireille Schnyder, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, pp. 79-92.

DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica*,

D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, Milano Garzanti, 1965, vol. III, pp. 371-817.

DIONISOTTI, *Gli umanisti*,

C. Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.

DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*,

C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», XVII, 1974, pp. 61-113.

DI STEFANO, *Un nuovo sarcofago*,

C. A. Di Stefano, *Un nuovo sarcofago romano da Mazara del Vallo*, in *Quarte Giornate internazionali di studi sull'area Elima (Erice, 1-4 dicembre 2000)*, Atti, 3 voll., vol. I, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003, pp. 411-421.

FANARA, *Strutture macrotestuali*,

R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et Canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

FANARA, *Tracce*

R. Fanara, *I Sonetti et canzoni di Iacopo 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 c. di U. Motta, G. Vagni, Bologna, Emil di Odoia, 2017, pp. 151-172.

FANARA, *Indagini*,

R. Fanara, *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017.

FANTI, *L'elegia*

C. Fanti, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in «Italianistica», 14 (1985), pp. 23-44.

FARINELLI, *Divagazioni erudite*,

A. Farinelli, *Divagazioni erudite. Inghilterra e Italia – Germania e Italia – Italia e Spagna – Spagna e Germania*, Torino, 1925.

FEDELE, *La pace del 1486*,

P. Fedele, *La pace del 1486 tra Ferdinando d'Aragona ed Innocenzo VIII*, ASPN, xxx I 1905, pp. 481-503

FENZI, *Lingua e stile*,

E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'"Endimione"*, «Studi di filologia e letteratura», Genova, Università degli studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, 1970, vol. I, pp. 9-83.

FENZI, *Et havrà Barcellona*,

E. Fenzi, *Et Barcellona havrà il suo poeta*, in «Quaderns d'Italià», VII (2002), pp.117-140.

FENZI, *Il fascino*,

E. Fenzi, *Cariteo: il fascino del nome*, in *Il nome nel testo*, Atti del x Convegno di «Onomastica e Letteratura» (Pisa, 19-20 febbraio 2004), VII, 2005, pp. 49-76.

FENZI, *Benet Garret*,

E. Fenzi, *Benet Garret detto Cariteo*, in *ACAV*, pp. 348-357.

FOLENA,

G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'“Arcadia” di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.

FORNI, *Forme brevi*,

G. Forni, *Forme brevi della poesia. Tra umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001.

FURSTENBERG-LEVI, *Accademia Pontaniana*,

S. Furstenberg-Levi, *The Accademia Pontaniana. A model of a humanistic network*, Leiden/Boston, Brill, 2016.

GALLICO,

C. Gallico, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova, Bollettino storico mantovano, 1961.

GANDOLFO, *Il Dolce tempo*,

F. Gandolfo, *Il “Dolce Tempo”. Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, pref. di E. Battisti, Roma, Bulzoni, 1978.

GASKELL

P. Gaskell, *La trasmissione del testo*, in *Filologia dei testi a stampa. Nuova edizione aggiornata*, a c. di P. Stoppelli, Cagliari, CUEC / Centro di studi filologici sardi, 2008, pp. 59-78.

GASPERONI,

L. Gasperoni, *Gli annali di Giorigo Rusconi (1500-1522)*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.

GETTO, *Sulla poesia*,

G. Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIII (1945-1946), pp. 53-68 (ora in G. Getto, *Immagini e problemi di letteratura italiana*, Milano, Mursia, 1966).

GIGLIUCCI, *Contraposti*,

R. Gigliucci, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

GIGLIUCCI, *Rimatori meridionali*,

R. Gigliucci, *Rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004.

GORNI, *Metrica*,

G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993,

KRISTELLER,

*Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, compiled by P. P. Kristeller [...], London, The Warburg Institute-Leiden, Brill, 1963-1967, voll. I-II; seguito da *Iter Italicum. Accedunt alia itinera* [...], 1983-1992, voll. III-VI, e da *A cumulative index to volumes I-VI of Paul Oskar Kristeller's Iter Italicum. Accedunt alia Itinera* [...], Leiden-NEW York-Köln, Brill, 1997, vol. VII.

LUZIO, RENIER, *La coltura*,

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a c. di S. Albonico, Torino, Loescher, 2005.

MAINARDI,

A. Mainardi, *Manoscritti della R. Biblioteca di Mantova*, «Giornale delle Biblioteche», 4 (1870), p. 56.

MANERO SOROLLA,

M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

MANZI, *La tipografia napoletana*,

P. Manzi, *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Sigismondo Mayr – Giovanni A. De Caneto - Antonio de Frizis – Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1535)*, Firenze, Olschki, 1971.

MARCOZZI, *Esercizio di lettura*,

- L. Marcozzi, *Esercizio di lettura sul sonetto al sonno di Della Casa*, in «Tutto il lume de la spera nostra». *Studi per Marco Ariani*, a c. di G. Crimi e L. Marcozzi, Roma, Salerno, 2018, pp. 331-346.
- MARIN PADILLA, *Relacion judeo-conversa*,  
 E. Marín Padilla, *Relacion judeo-conversa durante la segunda mitad del siglo XV en Aragón: nacimientos, badas, circuncisiones*, in «Sefarad» Revista del instituto Arias Montano de estudios hebraicos y oriente próximo, XLI, 1981, pp. 273-300.
- MASSIP I FONOLLOSA, *Inventari*,  
 J. Massip i Fonollosa, *Inventari de l'Arxiu Historic de Tortosa*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1995, vol. I.
- MENGALDO, *Contributo*,  
 P. V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, pp. 219-245.
- MENGALDO, *La lirica volgare*,  
 P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «Rassegna della letteratura italiana», LXVI, pp. 436-482.
- MIRALLES, *Benet Garret*,  
 C. Miralles de Imperial y Gomex, *Benet Garret, "il Chariteo" en 1508*, in «Boletín de la Academia de Bellas Letras de Barcelona», 18-19, 1946, pp. 225-227.
- MOROSSI, *Il primo canzoniere*  
 P. Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di Filologia Italiana», 58 (2000), pp. 173-197.
- MORTARA,  
 A. Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano alla Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford, e Typographeo Clarendoniano, 1864.
- PANTANI, *Tradizione*,  
 I. Pantani, *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*, in «Schifanoia», 1989, pp. 37-96.
- PANTANI, *Il problema critico*,  
 I. Pantani, *Il problema critico del «petrarchismo» pre-bembiano*, in Id. «La fonte d'ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- PANTANI, *L'amoroso messer Giusto*,  
 I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- PANTANI, *Per Montano*,  
 I. Pantani, *Per Montano, e altri pastori d'Arcadia*, «Filologia e Critica», 2017, n. 1, pp.
- PARENTI, *Un gliommero*,  
 G. Parenti, *Un gliommato di P. J. De Jennaro: «Eo non agio né figli né fittigli»*, in «Studi di filologia italiana», 36 (1978), pp. 321-365.
- PARENTI, *Carazolo desamato*,  
 G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279.
- PARENTI, *Profilo*,  
 G. Parenti *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- PARISI, *Nuove fonti*,  
 I. Parisi, *Benet Garret detto il Cariteo, un umanista catalano alla corte di Napoli. Nuove fonti per uno studio della biografia e delle opere*, tesi di laurea (relatrice prof. Carla De Bellis), Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a. a. 1996/1997.
- PARISI, *Un informatore*,  
 I. Parisi, *Un informatore del Cattolico: Benet Garret detto il Cariteo*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo; i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci; gli influssi sulla società e sul costume*, Atti del XVI Congresso internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997, vol. II, pp. 1553-1562.

- PERCOPO, *Introduzione*  
v. CHARITEO, *Endimione*.
- PETRUCCI, *Biblioteca*,  
A. Petrucci, *Biblioteca, libri, scritture nella Napoli aragonese*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a c. di G. Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 184-202.
- PIRROTTA, *Musica*,  
N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- POZZI, *Temi e topoi*,  
G. Pozzi, *Temi, topoi e stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III I. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 391-436 (ora in G. Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 449-526).
- PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo*,  
M. Praloran, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp.17-211.
- RAIMONDI, *Il petrarchismo*,  
E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306.
- REA,  
R. Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008.
- ROSSI, *Serafino Aquilano*,  
A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- ROSSI, *Lirica volgare*,  
A. Rossi, *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova Antenore, 1988, pp. 123-157.
- ROSSI, *Prima ch'i' die*,  
A. Rossi, «Prima ch'i' die principio a' mie strambotti», in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di P. Di Stefano, G. Fontana, Bellinzona, Casagrande, 1993, pp. 251-264.
- SANTAGATA, *La lirica*,  
M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- SANTAGATA, *Dal sonetto*,  
M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.
- SANTAGATA, *Commento*,  
v. PETRARCA, *Rvf.*
- SANTAGATA, *Dalla lirica cortese*,  
M. Santagata, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana'*, in Id. *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Ets, 2006, pp. 87-113.
- SCARLATTA, *Cariteo's "Aragonia"*,  
G. Scarlatta Eschrich, *Cariteo's "Aragonia": the Language of Power at the Aragonese Court*, in «Forum Italicum», 37 (2), 2003, pp. 329-344.
- SEGARRA, *Endimió retornat*,  
M. I. Segarra, *Endimió retornat. Estudi sobre Benet Garret, «Il Cariteo»*, Barcelona, Omicron, 2007.
- TATEO, *Raffronti*,  
F. Tateo, *Raffronti petrarcheschi nella Napoli umanistica*, in *Studi di letteratura italiana. Per Vitorio Masiello*, a c. di P. Guaragnella, M. Santagata, Roma-Bari, Laterza, vol. 1, pp. 293-310.
- TATEO, *Pontano poeta*  
F. Tateo, *Pontano poeta. Carmi scelti e frammenti con traduzione italiana*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2018.
- TOCCO, *Inferni d'amore portoghesi*,

- V. Tocco, *Gli inferni d'amore portoghesi e la tradizione allegorica europea*,  
 TORRACA, «*Li gliommeri*»,  
 F. Torraca, «*Li gliommeri*» di Iacopo Sannazaro, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», IV, 1884, pp. 209-228.  
 TORRACA, *Discussioni*,  
 F. Torraca, *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, Vigo editore, 1888.  
 TOSCANO, *Contributo*  
 T. R. Toscano, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, Ente regionale per il diritto allo studio universitario "Napoli 1", 1992.  
 TOSCANO, *Strutture macrotestuali*,  
 T. R. Toscano, *Ancora sulle strutture macrotestuali della princeps delle rime di Sannazaro*, in Id. *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018, pp. 13-47.  
 TOSCANO, *Il 'primo canzoniere'*,  
 T. R. Toscano, *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in Id., *Tra manoscritti e stampati*, pp. 49-81.  
 TROVATO, *Con ogni diligenza*  
 P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.  
 TROVATO, *L'ordine dei tipografi*  
 P. Trovato, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.  
 VECCE, *Gli zibaldoni*  
 C. Vecce, *Gli zibaldoni di Jacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.  
 VECCE, *Echi contiani*,  
 C. Vecce, *Echi contiani nella Napoli aragonese*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 297-315.  
 VITALE, *Dialetto*,  
 M. Vitale, *Il dialetto ingrediente intenzionale nella poesia non toscana del secondo Quattrocento*, «Rivista italiana di Dialettologia» X (1986), pp. 7-44 (ora in M. Vitale, *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 49-94).  
 VITALE, *La lingua*,  
 M. Vitale, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.  
 WIND, *Misteri pagani*,  
 E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971.  
 ZAMBRA, *Il codice Zichy*,  
 L. Zambra, *Il codice Zichy della Biblioteca Comunale di Budapest. Contributo allo studio della lirica italiana del quattrocento*, in «La Bibliofilia», XVI, 1914-15, pp. 5-16.  
 ZANATO, *Analisi*,  
 T. Zanato, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris, G. De Matteis, Ravenna, Longo Editore, 2006, pp. 53-111.  
 ZANATO, *Commento*,  
 Commento a M. M. Boiardo, *Amorum Libri Tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012.  
 ZANNONI, *Strambotti*  
 G. Zannoni, *Strambotti inediti del sec. XV*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei lincei. Classe di Scienze morali, storiche, filosofiche» s. V, I, 1892, pp. 371-387.



# I

## UN CATALANO NELLA NAPOLI ARAGONESE: TRACCE BIOGRAFICHE DI BENET GARRET DETTO CARITEO

Gran parte delle informazioni attualmente disponibili sulla vita di Benet Garret,<sup>1</sup> detto Cariteo, si deve alla ricca messe di documenti e di testimonianze raccolta e messa a frutto da Erasmo Percopo nell'Introduzione alla sua edizione delle *Rime*;<sup>2</sup> la fatica del benemerito studioso napoletano continua a costituire, a più di un secolo di distanza, un punto di partenza essenziale per chiunque si accinga ad occuparsi del poeta catalano, tale fu l'acribia con cui lo studioso napoletano vagliò carte d'archivio e riferimenti interni all'opera. Le ricerche di Percopo poterono concentrarsi sui materiali rinvenuti soprattutto nei registri aragonesi dell'Archivio di Stato di Napoli, i quali furono poi bruciati, il 30 settembre 1943, dall'esercito tedesco in fuga. Ciò rende ancora più preziosa l'opera di Percopo, e da essa muove, tranne quando diversamente segnalato, la massima parte delle notizie di seguito riportate.

La più consistente zona d'ombra nella vicenda biografica di Cariteo riguarda il periodo che precede il suo trasferimento a Napoli. L'unico tentativo di ricostruire almeno la genealogia della famiglia Garret è consegnato alla tesi di laurea di Ivan Parisi, che apre interessanti prospettive di ricerca sul poeta catalano.<sup>3</sup> Mettendo a frutto la bibliografia in lingua spagnola e ricerche archivistiche di prima mano, Parisi parte da uno spunto offerto da Parenti,<sup>4</sup> riferendo come più probabile, fra le altre, l'ipotesi che

---

<sup>1</sup> Si accoglie qui la soluzione adottata da Parenti, il quale opta per la restituzione del nome del poeta «secondo la forma catalana moderna» (cfr. PARENTI, *Profilo*, p. 8). La forma autentica del cognome di Cariteo fu messa in luce per la prima volta da CAPASSO, *Sul vero cognome*, pp. 37-52.

<sup>2</sup> Cfr. CHARITEO, *Rime*, pp. XI-XLII.

<sup>3</sup> Cfr. PARISI, *Nuove fonti*. Conforta sapere che lo studioso – che qui si ringrazia per aver concesso in lettura la propria tesi – abbia di recente ripreso in mano il dossier sulla famiglia Garret, su cui è in procinto di rendere note acquisizioni inedite.

<sup>4</sup> Cfr. PARENTI, *Profilo*, n. a p. 11, dove lo studioso, correggendo una segnalazione di FARINELLI, *La Spagna*, p. 256, n. 5, relativa a un Joan Garret, riporta che l'atto dove quest'ultimo è nominato (leggibile in *Colección*, pp. 290-292) è quello «con il quale Bernat Caportella, funzionario di Giovanni II e deputato a Tarragona, nomina lo “honorable Joan de Garret (o Guarret)” alla carica di “deputat local” nella stessa città, nonché nella “vegueria” (podesteria) di Tortosa, nella castellania di Amposta e a Fix, per l'anno 1468-1469» e prosegue

Cariteo possa appartenere al ramo dei Garret di Tortosa,<sup>5</sup> il quale poteva vantare esponenti che ricoprirono importanti cariche politiche: Elias Garret, rappresentante tortosino in diverse vicende che videro coinvolti i sovrani catalani;<sup>6</sup> Esteve Garret, attestato come familiare di Rodrigo Borgia verso gli anni '80,<sup>7</sup> rettore della chiesa di Gandesa nella provincia di Tarragona nel 1499 ed eletto alla presidenza della *Diputació del General de Catalunya* per il triennio 1515-1518. Le ricerche di Parisi hanno poi condotto lo studioso ad avanzare l'ipotesi che i Garret fossero di religione ebraica. Diversi documenti conducono a tale conclusione. Su tutti, andranno ricordati almeno i seguenti: una circolare con cui re Alfonso, in data 24 maggio 1425, annuncia a Pere de Garret la sua esclusione «dalla commissione per le questioni della *aljama*, il quartiere ebreo, che testimonia quindi già un certo legame tra la famiglia Garret e la gente della comunità ebraica»;<sup>8</sup> il processo contro una certa Aldonza Garretta di Lèrida, moglie di Juan Garret, «conversa che fu segnalata dall'Inquisizione alla vigilia della circoncisione di un ebreo anch'esso di Lèrida»;<sup>9</sup> infine la segnalazione di una «Alduncia uxor den Garret quondam» (quasi sicuramente la stessa persona del documento precedente) tra le persone «pro hereticis condemnatae et earum stautae ut predicatur combustae sunt

---

così: «niente assicura tuttavia che il personaggio fosse parente di Cariteo. Anche uno spoglio sistematico dei quaranta volumi della *Collecció*n, che pure potrebbe riservare altre sorprese, non andrebbe fatto prima di avere accertato, su documenti privati, di chi fosse figlio il poeta e quali fossero gli altri membri della famiglia; cosa non facile neppure questa, data la diffusione di un cognome come il suo»

<sup>5</sup> Cfr. BEGUER I PINYOL, *Llinatges tortosins*, pp. 151-158 (paragrafo specificamente dedicato ai Garret).

<sup>6</sup> Ivi, pp. 153-155. Opportunamente Parisi precisa che, visto il troppo lungo arco cronologico su cui si estendono i fatti associati al nome di Elias, doveva trattarsi di due omonime ma distinte persone (cfr. PARISI, *Nuove fonti*, p. 15). Come che sia, anche solo per dare il senso delle importanti responsabilità politiche affidate all'uno e all'altro Garret, si riportano i seguenti dati: nel gennaio 1402 Elias è a Saragozza come rappresentante di Tortosa presso il re Martino l'Umano; nel dicembre 1407 è incaricato dal consiglio cittadino di Tortosa di accompagnare il corteo funebre della regina Maria de Luna; nel giugno 1421 accompagna la regina Maria nella traversata del fiume che portava al castello di Amposta. Più avanti nel tempo, fra il 1459 e il 1461, un Elias Garret è attestato come consigliere cittadino incaricato in varie trattative con re Giovanni II d'Aragona.

<sup>7</sup> Cfr. DE LA TORRE, *Documentos*, vol. II, pp. 56-57, dove si leggono alcune lettere di Ferdinando il Cattolico in merito ai tentativi di Esteve Garret di appropriarsi di alcuni benefici ecclesiastici. Tali documenti sono citati nella più generale trattazione della figura di Esteve offerta da PARISI, *Nuovi documenti*, pp. 39-45.

<sup>8</sup> Cfr. PARISI, *Nuovi documenti*, pp. 31-32, dove si fa riferimento al documento pubblicato in MASSIP I FONOLLOSA, *Inventari*, p. 111.

<sup>9</sup> Cfr. PARISI, p. 33, dove si legge la traduzione italiana del documento riportato in MARÌN PADILLA, *Relació*n judeo-conversa, p. 290.

conversae seu neophite quae ob inquisitionis timorem ab hac urbe Barcinona fugam arripuere tanquam perfugae». <sup>10</sup>

Ora, tali ipotesi, che attendono più stringenti conferme, non paiono prive di ricadute critiche sull'immagine che possiamo avere di Cariteo. Da una parte, sapere che non pochi esponenti della famiglia Garret furono importanti personalità negli apparati amministrativi, politici ed ecclesiastici in terra spagnola permette di spiegare più plausibilmente l'ascesa di Cariteo nei quadri dirigenti della Napoli aragonese, in quanto persona dotata del necessario *background* di competenze per assolvere ai propri compiti istituzionali; dall'altra, l'ebraismo del poeta, se non basta da solo a giustificare la partenza dalla Spagna in nome di una presunta fuga dalle persecuzioni antiggiudaiche (che solo in progresso di tempo conobbero un grave inasprimento), fornisce una sicura pezza d'appoggio rispetto alla sensibilità dimostrata dal poeta nei confronti del pensiero ermetico e cabalistico. <sup>11</sup>

Sebbene le risultanze prodotte da Parisi intorno all'origine di Cariteo conducano a individuare in Tortosa il probabile luogo di nascita del poeta, questi dichiara di essere nato a Barcellona, <sup>12</sup> probabilmente intorno al 1450: <sup>13</sup> il «dolce luogo dove io nacqui pria», di cui egli parla in *Endimione*, son. IV, viene esplicitato ai vv. 12-14 di quello seguente, dove l'io lirico così profetizza: «poi del mio fin sarà quieta / l'invidia che si pasce hor di me vivo; / et havrà Barcellona il suo poeta». Ciò che è dato sapere intorno al periodo della sua infanzia e adolescenza è che dovette ricevere un'educazione letteraria, stando a quanto si può inferire dai vv. 2-4 di *Endimione*, son. CCVII

---

<sup>10</sup> Il riferimento è contenuto nel *Liber descriptionis reconciliationisque purgationis et condemnationis hereticorum alias De gestis hereticorum* di Pietro Miguel Carbonell, pubblicato in *Collecçion*, voll. XXVII-XXVIII.

<sup>11</sup> Su questo punto cfr. in particolare BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna*, pp. 47-89.

<sup>12</sup> Così sulla questione si esprime PARISI, *Nuovi documenti*, p. 11: «avanzare l'ipotesi che Cariteo possa esser nato a Tortosa e non a Barcellona sembra contraddire quanto lui stesso afferma nell'*Endimione*; i rilievi sopra riportati inducono lo studioso a pensare che la circostanza possa spiegarsi con «il fatto che, per un poeta imbevuto di reminiscenze classiche come lui, l'antica *Barcino* o la medievale *Barchinona* avrebbe dato sempre un maggior lustro alla sua poetica rispetto alla meno famosa Tortosa che, secondo la nostra ipotesi, potrebbe avergli dato i natali».

<sup>13</sup> Così PERCOPO, *Introduzione*, p. XVIII «perché, dopo il 1501, scrivendo la *Metamorphosi*, si diceva “non ancor vecchio” [cfr. CARITEO, *Metamorfosi*, I 113-114 «[...] in summa in vecchio, / non vecchio ancor, del tutto mi conversi]], e “ne la grave età” dopo il 1503 e qualche anno prima del 1509, quando componeva la *Pascha* [cfr. vv. I 1-4 «Io son colui che, nel florente aprile / de mia fugace e vaga primavera, / cantai d'Amor, con dolce lira umile; / or, ne la grave età [...]]».

(«quand'io fui nato / presso il sonante, roseo Rubricato, / mi nutrio de le Muse il latteo petto»). Se si considera che nel prosieguo dello stesso sonetto, dedicato ad Agostino Chigi e perciò databile al periodo trascorso da Cariteo a Roma, fra l'agosto del 1501 e il maggio 1503, il poeta narra che per «sette lustri» risiedette a Napoli, possiamo collocare cronologicamente l'arrivo nella capitale aragonese fra il 1466 e il 1468.<sup>14</sup> Non sappiamo quale fosse stato il motivo particolare che indusse Garret a muovere dalla propria terra di origine verso Napoli. Di sicuro dovette avere un ruolo, in questa scelta, la presenza della dinastia aragonese, che poteva ragionevolmente garantire ampie possibilità di inserimento a un giovane catalano colto e presumibilmente di condizione agiata.<sup>15</sup>

Infatti, giunto a Napoli, egli poté ben presto entrare negli ambienti di corte. Il primo documento che attesta la presenza di Cariteo tra i funzionari del governo aragonese è una lettera del 27 febbraio 1471, inviata a Lorenzo il Magnifico da Luigi Pulci, in cui più volte è riportato, insieme ad altri personaggi di corte, il nome di Garetto.<sup>16</sup> Se dapprima fu semplicemente «familiare del re» e «regio scrivano», dal 18 agosto 1486 iniziò a operare come *perceptor iurium regii sigilli magni*, una sorta di ministro delle finanze, subentrando ad Antonello de Petruciiis, dopo che questi fu imprigionato per aver preso parte alla seconda congiura dei baroni. Il custode del sigillo regio aveva fra i suoi obblighi quello di risiedere presso il segretario di stato, che in quel momento era Pontano. D'altra parte, già qualche tempo prima di quest'incarico, Cariteo risulta inserito nel circolo dei pontaniani: il suo nome appare infatti, accanto a quello di altri accademici, nell'elegia *In maledicos detractores* (*El.*, I XI) di Sannazaro, inviata allo stesso catalano da Gabriele Altilio nel 1485, nonché nella seconda prosa dell'*Arcadia*.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Cfr. PERCOPO, *Introduzione*, p. XIX.

<sup>15</sup> Così scrive PARENTI, *Profilo*, pp. 10-11: «Non meraviglia che anche Cariteo, quasi certamente appartenente a famiglia abbastanza agiata da permettergli il viaggio e il soggiorno fuori casa, preferisse Napoli a Barcellona».

<sup>16</sup> La lettera di Pulci è segnalata in FENZI, *Et havrà Barcellona*, p. 118. Come informa PERCOPO, *Introduzione*, p. XVII, nei documenti del tempo il poeta è variamente designato come Garectus, Garetus, Garrecta, Garret.

<sup>17</sup> Cfr. SANNAZARO, *Arcadia*, prosa II «Cariteo, bifolco venuto dalla fruttifera Ispagna». Per le attestazioni della presenza di Cariteo negli scritti dei sodali pontaniani, cfr. PERCOPO, *Introduzione*, p. CXCIV-CCIX; BAR-

La discesa di Carlo VIII in Italia, che aveva come obiettivo proprio la rivendicazione della corona napoletana, diede inizio a una serie di turbolenti eventi che travolsero la dinastia aragonese, a cui Cariteo era così strettamente legato. Ferrante II abbandonò il regno, ormai in mano ai francesi, il 21 febbraio 1495; mentre Pontano rimase nella capitale, Cariteo seguì il sovrano nel suo esilio, guadagnandosi la nomina a segretario di stato: egli risulta infatti il firmatario di tutte le lettere ufficiali inviate dal sovrano durante le sue peregrinazioni lontano da Napoli, che toccarono Procida, Ischia, la Sicilia e infine la Calabria. Il 7 luglio 1495, tuttavia, Ferrandino poté fare il suo ritorno a Napoli, accolto trionfalmente dalla popolazione. Qui, Cariteo fu riconfermato nella sua doppia funzione di primo ministro e percettore del regio sigillo, adoperandosi in tal veste per la faticosa restaurazione del potere aragonese sul Regno. Ma il 7 ottobre 1496 Ferrandino morì a soli ventisette anni; la scomparsa del re determinò la marginalizzazione del catalano rispetto ai centri di potere del Regno. Pur mantenendo nominalmente le proprie cariche, e vedendosi oltretutto aumentata la «provvisione annua» da 372 a 400 ducati annui, di fatto il successore di Ferrandino, lo zio Federico principe di Altamura, non si avvalse più della sua collaborazione.

Quando nell'agosto del 1501 le truppe francesi di Luigi XII fecero il loro secondo ingresso a Napoli, il poeta aveva appena lasciato la città, diretto verso Roma. Qui entrò in contatto con l'ambiente letterario romano, in particolare con Angelo Colocci, allora esponente di punta della cultura dell'Urbe.<sup>18</sup> Non senza significato dovette essere questo incontro: da una parte Colocci, che proprio in quel periodo stava preparando l'edizione delle rime di Serafino Aquilano, poté conoscere e avere consuetudine di rapporti con chi di Ciminelli era considerato uno dei modelli principali;<sup>19</sup> dall'altra,

---

BIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, pp. 6-26. Altre testimonianze biografiche su Cariteo in questo torno di anni furono illustrate in DE MARINIS, *Tre documenti*.

<sup>18</sup> Numerosi i rapporti intrattenuti da Cariteo con letterati e mecenati romani, spesso destinatari di sonetti, come Piero de' Pazzi (*Endimione*, son. CLXXV), lo stesso Angelo Colocci (*Endimione*, son. CLXXIX), Marco Cavallo (*Endimione*, son. CLXXXVI), Agostino Chigi (*Endimione*, son. CCVII): «tutti amici e accademici che il Colocci, dopo la morte di Pomponio Leto, accoglieva nella sua casa al Quirinale e nei suoi celebri orti» (cfr. PERCOPO, *Introduzione*, p. XXXIX).

<sup>19</sup> Nella *Vita del facundo poeta vulgare Seraphyno Aquilano per Vincentio Calmeta composta* si legge infatti che «essendo Seraphino in Milano [nel 1490], prese amicitia cum uno notabile gentiluomo neapolitano chiamato Andrea Coscia [...] el quale molto suavemente cantava nel liuto, e tra li altri modi una sonata in la quale dol-

Cariteo poté svolgere l'ufficio, riconosciutogli da Santorre Debenedetti,<sup>20</sup> di promotore degli studi provenzali in Italia: sia introducendo Colocci alla lingua dei «limosini», sia mettendolo a parte del possesso di un codice di poeti provenzali, che lo stesso Colocci acquistò in seguito dalla vedova del catalano.<sup>21</sup>

Il ritorno a Napoli avvenne nel settembre 1503, dopo che l'esercito di Ferdinando d'Aragona ebbe sconfitto e cacciato i francesi dalla capitale del Regno, ormai retrocesso a provincia spagnola. Il viceré posto da Ferdinando il Cattolico al governo di Napoli, Gonzalo Fernández de Cordova, nominò Cariteo governatore del contado di Nola.<sup>22</sup>

A questo punto le tracce documentarie a noi note si fanno più rade. L'ultima testimonianza relativa al poeta mentre è ancora in vita è un atto notarile datato 20 aprile 1512, nel quale si dà conto del permesso – accordato da Cariteo all'Estaurita di San Pietro ad Arco – di ricavare acqua da un pozzo di proprietà del catalano.<sup>23</sup>

Un altro lavoro di Ivan Parisi ha permesso di arricchire il panorama di testimonianze a nostra disposizione su Cariteo, confermando la necessità di allargare l'indagine documentaria ai fondi archivistici presenti in terra iberica. Il materiale discusso da Parisi consiste in una serie di lettere già pubblicate in Spagna, ma sfuggite fino a quel momento agli studiosi italiani.<sup>24</sup> In una di esse, datata 3 agosto 1508 e conservata nella biblioteca della Real Academia de la Historia (collezione Salazar, serie 7, t. 12, ff. 248-249),<sup>25</sup> Cariteo si rivolge a Miguel Pérez de Almazán, segretario del re Ferdinando il Cattolico, pregandolo di sollecitare il sovrano spagnolo affinché questi corrisponda una ricompensa per alcuni servizi svolti a suo favore nel periodo in cui il poeta era primo ministro di Ferrandino; nella fattispecie il catalano fa riferimento a

---

cemente stramotti de Cariteo, poeta non mediocre de' nostri tempi, exprimeva. La qual cosa non solo Seraphino el modo li tolse (più limatione agiongendoli), ma a componere stramotti cum tanto ardore se dede, che de conseguire gran fama in quello stile ebbe summa felicitate». La biografia di Calmeta è riportata in AQUILANO, *Strambotti*, pp. 298-310., pp. 298-310.

<sup>20</sup> DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*, pp. 19-21.

<sup>21</sup> Si tratta dell'attuale canzoniere M, il Parigino fr. 12474 (su cui cfr. AVALLE, *La letteratura medievale*, pp. 210, 216; ASPERTI, *Sul canzoniere provenzale M*, pp. 137-169).

<sup>22</sup> Cfr. il documento pubblicato da PERCOPO, *Introduzione*, p. CCLXXXIII.

<sup>23</sup> Ivi, p. XLI.

<sup>24</sup> Lo nota in apertura del suo studio PARISI, *Un informatore*, p. 1553.

<sup>25</sup> Pubblicata in MIRALLES, *Benet Garret*, 226-227.

quando «il re Ferdinando d’Aragona insieme alla regina Isabella di Castiglia gli scrisse ingiungendogli l’ordine di metterli al corrente di tutto ciò che in quel periodo stava accadendo a Napoli». <sup>26</sup> Tale accenno trova riscontro in una lettera inviata dalla coppia reale di Spagna a Cariteo, anch’essa nota agli studiosi iberici. <sup>27</sup> A fronte dunque della situazione di indigenza in cui si trovava in quel momento, il poeta chiedeva che gli «fossero concessi duecento ducati di rendita all’anno nelle saline del regno di Napoli a lui e ai suoi eredi in perpetuum». <sup>28</sup>

Resta da appurare – ed è questo il dubbio avanzato dallo studio di Parisi – se la richiesta di Cariteo conseguisse da un’attività di informatore segreto del Cattolico o se le comunicazioni sopra dette facessero parte di un ufficio svolto con l’assenso di Ferrandino. A favore della seconda ipotesi gioca il fatto che il re spagnolo mandò, contemporaneamente alla missiva indirizzata a Cariteo, un’analoga richiesta di informazioni al sovrano di Napoli. D’altra parte la possibilità che la condotta del poeta potesse essere considerata quantomeno ambigua risiede nella posizione assunta da Don Federico principe d’Altamura e successore di Ferrandino al trono, quale viene riportata dallo stesso Cariteo nella sua lettera:

Después el rey don Federique, al tempo que reynó, acordándose de las dichas letras que leyó al tiempo que era principe d’Altamura, desconfió de mí recelando que por aquéllas, siendo yo súbdito y natural de sus altezas, les avisara de quanto se ofreciese; y assí no me dió el cargo de secretario que yo tenía, quanto quiere quel dicho rey don Fernando al tiempo de su muerte le oviesse encargado no me lo quitasse. <sup>29</sup>

Se dunque non può essere perentoriamente affermato che Cariteo fosse a tutti gli effetti una spia al servizio del Cattolico, bisognerà comunque predicarne la probabile stretta vicinanza agli interessi della Corona spagnola. Come che sia, conclude Parisi, «il ritratto di Cariteo che esce dal commento di queste ancora poco conosciute lettere che lo riguardano, anche se ancora non ben definito e pieno di ombre, è certamente quello di una personalità di livello internazionale che si muove sul terreno poco cono-

---

<sup>26</sup> PARISI, *Un informatore*, p. 1554.

<sup>27</sup> Cfr. DE LA TORRE, *Documentos*.

<sup>28</sup> PARISI, *Un informatore*, p. 1557.

<sup>29</sup> Cito da MIRALLES, *Benet Garret*, 226.

sciuto delle relazioni tra il re d'Aragona e il regno di Napoli». <sup>30</sup> Ne riesce infine confermata la necessità, per non dire l'urgenza, di un'indagine sistematica presso gli archivi spagnoli di interesse aragonese, affinché sia più completa l'informazione, e più calibrata l'interpretazione, del profilo politico e culturale di un personaggio per certi versi ancora misterioso come Benet Garret.

---

<sup>30</sup> PARISI, *Un informatore*, p. 1559.



## II

### IL «LIBRO INSCRIPTO ENDIMION A LA LUNA»

La produzione cronologicamente più risalente di Cariteo ci è tramandata in raccolta unitaria dal codice *Marocco*,<sup>31</sup> manoscritto di proprietà di Ferrandino principe di Capua allestito presumibilmente non oltre il gennaio 1494, e da una stampa datata 1506, impressa a Napoli per l'editore De Caneto.<sup>32</sup> Il contenuto dei due testimoni – al netto di un limitato numero di varianti e delle oscillazioni grafico-linguistiche che emergono dal loro confronto – si presenta coincidente nella sua articolazione tripartita: dopo una lettera dedicatoria a Cola d'Alagno,<sup>33</sup> compare il «libro inscripto Endimion a la Luna» (d'ora in poi *EaL*), canzoniere diviso in tre parti esplicitamente segnalate nel manoscritto mediante rubriche che recitano rispettivamente *Prima parte*, *Secunda parte*, *Terza parte*. La *princeps*, sebbene non conservi le rubriche, segnala comunque la ripartizione in tre sezioni: infatti la prima lettera di ogni relativo componimento proemiale si presenta minuscola e isolata dai primi tre versi, com'era consuetudine peraltro nelle edizioni De Caneto.<sup>34</sup>

Resta da sottolineare come la stampa del 1506 rispetti la consistenza e l'ordine col quale i testi si presentano nel codice *Marocco*, salvo introdurre, agglutinati all'ultimo pezzo dell'*EaL* recato dal manoscritto, quattro sonetti, in maniera tale che il totale dei componimenti dell'*EaL* passa da 61 a 65.

All'*EaL* propriamente detto segue una silloge di strambotti, separata rispetto alla compagine del canzoniere sia nel codice, sia nella *princeps*. A essa si avvicenda infine, introdotta da un nuovo prologo – stavolta indirizzato ad Alfonso d'Avalos – una

---

<sup>31</sup> Tale denominazione prende il nome dalla *Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato* (con sede a Torino), presso cui il codice è attualmente conservato (cfr. MOROSI, *Il primo canzoniere*). Precedentemente, il manoscritto fece il proprio ingresso negli studi col nome di *Codice De Marinis*, dal precedente proprietario Tammaro De Marinis (cfr. CONTINI, *Codice De Marinis*).

<sup>32</sup> Per maggiori informazioni sul codice e sulla *princeps*, vd. la descrizione nella Nota al testo.

<sup>33</sup> Per informazioni su questo personaggio si rimanda alla Nota al testo.

<sup>34</sup> La circostanza è segnalata in MANZI, *La tipografia napoletana*, p. 130, dove si registra il fatto che nelle edizioni di De Caneto «abbondano gli spazi bianchi per iniziali sovente lasciati tali, talvolta con letterine di guida».

coppia di canzoni encomiastiche: la prima è dedicata all'elogio di Ferrandino principe di Capua, mentre la seconda, lunga composizione, intitolata *Aragonia*, celebra l'intera dinastia aragonese.

Dal punto di vista del messaggio poetico, le rime raccolte nei due quasi identici testimoni si sostanziano dunque di due anime: l'una, amorosa, è emblematizzata nel mito di Endimione e Luna; l'altra, di tipo politico, si collega allo stretto vincolo di rapporti che legava il poeta-funzionario Cariteo ai sovrani aragonesi.

Peraltro, i due versanti dell'attività poetica del catalano si trovano condensati visivamente nelle due miniature che aprono il codice *Marocco* (a c. 1v): quella posta in alto raffigura Endimione addormentato e investito dai raggi emanati dall'astro lunare, dietro al quale si scorge Cupido nell'atto di indirizzare il pianeta contro il giovane. La seconda miniatura, collocata sotto la prima, ospita lo stemma dei reali d'Aragona, uno «scudo di torneo a tacca o inclinato, inquartato con pali d'Aragona e le croci di Calabria, sormontato da un elmo a becco di passero, con piume»;<sup>35</sup> lo stemma araldico è poi adornato con un cartiglio che reca un verso petrarchesco (*Rvf*, 213, 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina») che, come vedremo, si trova in un sonetto particolarmente produttivo nel fornire immagini e stilemi utili alla designazione dei sovrani di Napoli, in particolare di Ferrandino. La doppia identità di poeta d'amore e di cantore della dinastia aragonese è dunque esibita, nell'antiporta dell'*EaL* consegnato al prezioso manoscritto, come un'impresa, che nel suo significato tecnico allude alla sintetica espressione iconico-verbale di un pensiero o di un proposito del soggetto-autore.<sup>36</sup>

## 1. PERIODO DI COMPOSIZIONE DELLE RIME E TITOLO

L'arco cronologico entro il quale i componimenti confluiti nell'*EaL* dovettero essere composti può essere collocato a partire dal 1481. Tale datazione è desumibile dal

---

<sup>35</sup> Cito dalla descrizione di MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 178.

<sup>36</sup> La felice associazione tra il canzoniere di Cariteo e il concetto di emblema/impresa si deve a BARBIELINI AMIDEI, *Alla Luna*, p. 61. Per un ottimo panorama sulla trattatistica di argomento impresistico, cfr. ARBIZZONI, *Un nodo*; mentre sull'emblematistica si può leggere l'edizione moderna, pregevolmente commentata, del testo fondativo di questo genere: ALCIATO, *Libro degli Emblemi*.

tempo della storia dell'amore per Luna quale viene fissato nella redazione definitiva del canzoniere, che aggiunge la scansione di tappe anniversarie alla vicenda atemporale narrata nell'*EaL*. Nel sonetto CLXV, composto per commemorare il primo anniversario della partenza di Luna da Napoli, Cariteo ricorda che l'innamoramento per la donna risale a tredici anni prima (così i vv. 1-2 «Un anno è, Luna mia, che sei partita, / et tredici che me di me togliesti»). La canzone successiva (n. XV) fissa più precisamente il giorno della partenza al 10 ottobre 1493 (vv. 27-29; 40-50):

Decimo dì del mese  
che la notte vittrice  
fa, poi de l'equinotio, anzi l'inverno [...].  
Amor, tu vuoi ch'io creda  
che 'l ciel fa movimento  
per memoria del pianto et morte mia.  
Io 'l credo, et par che 'l veda:  
che 'n quella hora et momento  
che parte il sol, la Luna si partia.  
Sorte maligna et ria,  
che due volte in occaso  
hai voluto ecliptare  
le due luci più chiare;  
ond'io de l'una son cieco rimaso.

Nei vv. 27-29 il poeta «intende dell'ottobre, perché in esso le notti son più lunghe dei giorni e perché esso succede sempre all'equinozio che capita prima dell'inverno (22 settembre)», mentre nei vv. 40-50 «allude all'eclissi avvenuto ai 10 ottobre del 1493, visto in tutta l'Europa meridionale».<sup>37</sup> Il conto è presto fatto: se quella è la data della partenza – e se nel primo anniversario di quella data il poeta fa risalire l'inizio della storia d'amore a tredici anni prima – Cariteo deve aver iniziato a comporre versi per Luna intorno al 1481.

Sappiamo poi che il codice *Marocco* dovette essere confezionato entro il 25 gennaio 1494, giorno in cui Ferrandino passa dal titolo di Principe di Capua – nella cui veste risultava dedicatario della prima delle due canzoni encomiastiche – a quello di Duca di Calabria, passaggio avvenuto per effetto della morte del nonno Ferrante I. Per

---

<sup>37</sup> Nota di PERCOPO *ad loc.*

quanto riguarda la composizione delle rime, l'unico ancoraggio cronologico interno è contenuto nella canzone *Aragonia*, dove si fa riferimento al ruolo decisivo di Pontano nella pace tra Ferrante I e papa Innocenzo VIII siglata l'11 agosto 1486.

La raccolta delle rime di Cariteo si pone inequivocabilmente come canzoniere d'autore, sin dall'intitolazione contenuta nel prologo a Cola d'Alagno, dove il macrotesto è designato come «Libro inscripto Endimion a la Luna» (c. 2r). Con tale formulazione, il poeta qualifica come *liber* i propri versi, identificando la propria vicenda col mito di Endimione e la Luna.<sup>38</sup>

La scelta, da parte di Cariteo, di assumere la storia dell'amore che vede coinvolti questi due mitici personaggi come emblema della propria identità letteraria trova peraltro numerosi riscontri presso le opere dei sodali appartenenti all'Accademia pontaniana, a riprova di come il mito endimionico fosse spesso associato all'immagine pubblica di Garret.

Fra i numerosi omaggi in versi che gli amici poeti dell'ambiente aragonese offrono al catalano,<sup>39</sup> particolarmente efficace nel ritrarre Cariteo mediante attributi distintivi della sua proiezione letteraria si rivela il componimento pontaniano intitolato proprio *Ad Chariteum* (cfr. *Baiae*, I XXX 15, 25-34):

Felix Endymion suopte somno [...]  
At te balneolae tuae bearunt,  
beavit Veneris sopora myrtus,  
bearunt Charites deae ministrae,  
e quis, o Charitee, nomen hauris.  
Hae, dum balneolis frequens lavis,  
dum myrtos canis et canis Dionem,  
et Lunae revocas per ora nomen,  
illam composito toro locarunt  
et laetam gelida stetero in umbra.  
Effulsitque novo decore Luna [...]

---

<sup>38</sup> Allargando lo sguardo alla più generale fenomenologia della titolazione nei canzonieri del Quattrocento, condivisibile appare l'affermazione dei curatori dell'*ACAV*, p. XIII «vista la rarefazione di titolazioni d'autore dopo la morte di Petrarca e considerato il legame direttamente proporzionale fra compattezza macrotestuale e precisione del titolo, si può forse affermare che a un titolo “forte” corrisponde un canzoniere “forte”».

<sup>39</sup> Già passati in rassegna da PERCOPO, *Introduzione*, pp. CXCVI-CCXVIII, e in BARBIELLINI AMIDEI, pp. 6-26.

dove non solo è segnalata l'origine del nome umanistico di Garret – Cariteo, cioè discepolo delle «Charites, deae ministrae» (v. 27) – ma è anche allusa l'attività di cantore di Luna, il cui nome il poeta fa viaggiare di bocca in bocca (v. 31): tale dettaglio sembra far leva esattamente sulla fortuna che dovette arridere per tempo alle intonazioni del catalano.<sup>40</sup>

Dunque, se la vicenda di Endimione e Luna è indissolubilmente legata al profilo del Cariteo poeta e membro della *sodalitas* intellettuale di ambiente aragonese, resta da chiarire da quali fonti egli traesse il mito che dà il nome al suo canzoniere. Più in particolare, è da valutare precisamente in che misura, e secondo quali strategie di lettura personale e di rielaborazione creativa, egli recepisse le interpretazioni allegoriche correnti.

La versione più fortunata del mito narra come Endimione, bellissimo pastore residente sul monte Latmo in Caria, facesse innamorare con la sua avvenenza la dea Selene – così era nominata nelle religioni della Grecia arcaica la divinità lunare – la quale ottenne da Zeus di mantenere il giovane amato in uno stato di sonno perenne, affinché ella potesse ogni notte visitarlo e giacere con lui.<sup>41</sup> Tale leggenda conobbe una notevole diffusione tra Quattro e Cinquecento, in corrispondenza con l'enorme interesse fiorito nella cultura umanistica nei confronti dei temi ermetici di tradizione orfica, neoplatonica e cabalistica.<sup>42</sup>

Della fortuna letteraria di lunghissima durata conosciuta dal mito endimionico saranno da tenere presenti, in ottica cariteana, innanzitutto le testimonianze leggibili in

---

<sup>40</sup> A riscontro di tale fortuna si vedano almeno due testimonianze: la prima, relativa all'influenza esercitata da Cariteo su Serafino Aquilano, è contenuta nell'*Vita del facundo poeta vulgare Seraphino Aquilano per Vincentio Calmeta composta* (cfr. nota 10 del cap. I). La seconda è tratta dai *De Cardinalatu libri tres* di Paolo Cortese, dove l'autore, ragionando sulle diverse maniere del canto, così esemplifica a proposito della *simplex canendi ratio*: «simplex autem est ea, quae languidius modificata cadit: ut eos P. Maronis versus inflexos fuisse vidimus, qui Ferdinando secundo auctore soliti sunt, a Chariteo poeta cani» (cito da PIRROTTA, *Musica*, p. 238).

<sup>41</sup> Cfr., per un ragguaglio sulle diverse versioni del mito e sulla sua varia fortuna, letteraria e artistica, AGAPIOU, *Endymion au carrefour*.

<sup>42</sup> È impossibile elencare tutti gli importanti studi sull'argomento. Mi limito qui a rimandare, anche per la definizione del contesto culturale, allo studio che nella bibliografia su Cariteo ha dimostrato più sensibilità riguardo al retroterra culturale ermetico: vale a dire BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, che dedica un capitolo specifico all'*Elemento platonico* nell'opera del catalano (cfr. Ivi, pp. 47-89). Su alcune declinazioni del mito endimionico nella poesia rinascimentale cfr. BORSETTO, *La lirica e il poemetto*, p. 428; ACUCELLA, *Luna, Endimione*.

Teocrito (*Idilli*, III 49-50 «Invidiabile è per me colui che dorme un sonno senza fine, / Endimione [...]»<sup>43</sup> e di Propertio (*Elegiae*, II XV 15-16: «Nudus et Endymion Phoebi coepisse sororem / dicitur et nudae concubuisse deae»), senza naturalmente dimenticare la mediazione petrarchesca di *Rvf*, 237, 31-36

Deh or foss'io col vago de la luna  
adormentato in qua' che verdi boschi,  
et questa ch'anzi vespro a me fa sera,  
con essa et con Amor in quella spiaggia  
sola venisse a starsi ivi una notte;  
e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.

Tali precedenti costituiscono, in ottica cariteana, le autorizzazioni a un acclimatemento del mito endimionico nel discorso lirico. Quanto alle interpretazioni allegoriche applicate alla vicenda di Endimione e Luna cui Cariteo poteva attingere, pur tra molteplici declinazioni, esse si incentrano tutte sull'equivalenza tra il sonno del protagonista e la morte.<sup>44</sup> Il sovrasenso che la cultura antica attribuisce al sonno del pastore si arricchisce poi, tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, di innumerevoli suggestioni derivanti dalle più svariate tradizioni filosofiche, le quali sostanziavano l'intensa riflessione prodotta dal pensiero umanistico sui significati allegorici della mitologia classica.

Pagine imprescindibili sull'argomento ha scritto Edgar Wind, che significativamente dedica attenzione specifica al tema 'Amore come dio di morte'.<sup>45</sup> Già lo studio di Barbiellini Amidei ha messo intelligentemente a frutto gli spunti di Wind in funzione cariteana, collegando la scelta del mito endimionico alle pratiche di lettura dei miti pagani di argomento amoroso in chiave di mistico trasumanamento; letture che si ri-

---

<sup>43</sup> Cito dalla traduzione che si legge in TEOCRITO, *Idilli e Epigrammi*, Introduzione, traduzione e note di B. M. Palumbo Sciacca, Milano, Rizzoli, 1993.

<sup>44</sup> Mi limito qui a riportare i celebri passi ciceroniani che si leggono in *Tusc. Disp.*, I 92 «Quam qui leviozem [scil. la morte] faciunt, somni simillimam volunt esse. Quasi vero quisquam ita nonaginta annos velit vivere, ut, cum sexaginta confecerit, reliquos dormiat; ne sui quidem id velint, non modo ipse. Endymion vero, si fabulas audire volumus, ut nescio quando in Latmo abdormivit, qui est mons Cariae, nondum, opinor, est experfectus. Num igitur eum curare censes, cum Luna laboreat, a qua consopitus putatur, ut eum dormientem oscularetur? Quid curet autem, qui ne sentit quidem? Habes somnum imaginem mortis eamque cotidie induis»; e in *De finibus*, V XX 5 «Itaque, ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari, idque si accadat, mortis instar putemus».

<sup>45</sup> Cfr. WIND, *Misteri pagani*, pp. 187-208.

trovano, fra gli altri, presso autori di cui è certo, o altamente probabile, il contatto col poeta catalano.<sup>46</sup>

Il capitolo di Wind si distingue altresì per l'attenzione riservata alle declinazioni che la vicenda di Endimione conobbe nei sarcofagi di epoca romana. Egli, accostando tali attestazioni ai numerosi tipi funerari recanti le figure «di Leda o di Ganimede amati da Zeus, di Rea amata da Marte, di Psiche amata da Eros e così via», ribadisce come «in tutti, sebbene diversificati nei loro contenuti mitologici, la Morte appare sotto forme di comunione con un dio mediante Amore».<sup>47</sup>

Tale notazione sembra non priva di ricadute critiche sulla lettura dell'*EaL*, poiché autorizza a mettere in relazione l'iconografia della miniatura posta in apertura del codice *Marocco*, con tutta probabilità dettata da Cariteo stesso, e la notevole fortuna funeraria della storia di Endimione e Luna.<sup>48</sup>

Così, nella considerazione dello specifico iconologico della miniatura, bisognerà preliminarmente avere contezza del fatto che

La favola degli amori di Selene e Endimione, variamente interpretati in un'ampia classe di sarcofagi, è in ogni caso ricca di temi filosofici e diventa il simbolo dell'attrazione che la Luna esercitava sulle anime che, a loro volta, aspiravano a salire verso l'astro divino.<sup>49</sup>

Prescindendo dagli elementi di continuità con le modalità tradizionali di rappresentazione della leggenda endimionica, ciò che colpisce della scena raffigurata nel manoscritto sono soprattutto due elementi. Il primo riguarda il putto alato e bendato posto in alto a destra. Se nella tradizione iconografica sono tutt'altro che scarse le attestazioni di amorini variamente interagenti con la raffigurazione principale, a mia conoscenza non vi sono altri esempi in cui il bimbo – con tutta probabilità da identificare

---

<sup>46</sup> Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, pp. 61 e sgg. Saranno almeno da ricordare protagonisti di tale clima culturale come Egidio da Viterbo – sul cui rapporto con Cariteo si veda la n. 31 a p. 10 – e Leone Ebreo, trasferitosi a Napoli nel 1492.

<sup>47</sup> WIND, *Misteri pagani*, p. 195.

<sup>48</sup> Su cui informano le voci *Endymion* e *Selene* contenute entrambe nel *LIMC* (cfr. rispettivamente *LIMC*, III, pp. 726-742; *ibid.*, VII, pp. 706-715).

<sup>49</sup> Cfr. DI STEFANO, *Un nuovo sarcofago*, p. 415. Il saggio, incentrato sul ritrovamento di un sarcofago raffigurante la vicenda endimionica, offre nell'Appendice un'utile rassegna di versioni funerarie del mito. Fondamentali, anche per una classificazione tipologica delle varianti iconografiche, le voci del *LIMC* oggetto di rimando nella nota precedente.

con lo stesso dio Amore – governa da dietro la luna, rivolgendone i raggi in direzione del pastore addormentato. In tal modo Amore assume un ruolo attivo, anzi decisivo nella relazione tra i due protagonisti, facendosi responsabile del contatto fra di loro.

Non si saprebbe dire se l'incontro effigiato sia euforico o disforico per il pastore – ciò che risulterebbe chiarito dalla precisa individuazione della corrente filosofica entro cui si collocherebbe l'allegoresi cariteana – ma resta indubbio come la situazione descritta iconicamente si appresenti una volta di più alla narrazione del canzoniere. La compagine macrotestuale, nella totale assenza di qualsiasi altro personaggio, mette in scena proprio, e solamente, i tre soggetti disegnati nella miniatura: l'amante – naturalmente con valenza rovesciata rispetto all'Endimione della favola, essendo il discorso dell'io lirico costitutivamente aderente al registro dell'amore doloroso – l'amata e il dio Amore; quest'ultimo, come si vedrà ampiamente più avanti, è peraltro caratterizzato in chiave negativa, come pernicioso forza distruttrice e sadica

Il secondo fatto che merita un indugio, a proposito della miniatura, riguarda il fascio di raggi emanati da Luna, i quali investono Endimione formando una sorta di semicerchio protettivo – od opprimente, a seconda della prospettiva – intorno al suo stato di sonno eterno. Generalmente le declinazioni figurativo-plastiche del mito non contemplano la resa dei raggi di Selene, sicché tale opzione potrebbe conseguire dalla volontà di materializzare un motivo di ordine retorico variamente attestato nel canzoniere.<sup>50</sup>

Inoltre le varie tradizioni in cui ricorrono gli emblemi di Selene ritraggono costantemente quest'ultima in forma di donna piuttosto che in figura di pianeta, come avviene invece nella nostra miniatura e in pochi altri testi figurativi. Tra questi ultimi, mette conto citare almeno il piccolo dipinto della Galleria Nazionale di Parma, attribuito a Cima da Conegliano e (secondo la descrizione di Gandolfo)

---

<sup>50</sup> Cfr. *EaL*, 26, 1-2 «Tentato ho d'ingannar l'occhi e la mente / fugendo inanzi al raggio di la Luna»; 30, 12 «quanti col raggio tocca verte in gelo»; 41, 34 «né m'abandone al'apparir del Sole / il fugitivo raggio de la Luna».



raffigurante un giovane che dorme, il capo appoggiato al braccio destro mollemente ripiegato, nel silenzio profondo di una natura incontaminata e lussureggiante [...] la luna, raffigurata mediante il quarto crescente, cala lenta tra gli alberi al di sopra del giovane.<sup>51</sup>

Il riferimento pittorico qui allegato non è funzionale solamente alla citazione di uno degli studi più suggestivi in materia endimionica, ma intende muovere da lì per approfondirne alcuni spunti. Ciò che, in generale, pare oltremodo difficile è riportare l'utilizzo cariteano del mito a una precisa matrice filosofica, poiché le diverse modalità di lettura allegorica che si manifestarono nell'Umanesimo quattrocentesco furono numerose e variamente intrecciantisi tra di loro. Ora, nella rassegna di posizioni interpretative sul sogno proposte da alcune delle voci più importanti del pensiero filosofico coevo (Ficino, Pico, Pontano ecc.), Gandolfo si sofferma anche su Leone Ebreo, mettendo a fuoco in particolare la sua riflessione sull'estasi amorosa, in maniera a più livelli feconda in rapporto specifico alla poesia di Cariteo.

Riassumendo alcune proposizioni dei *Dialoghi d'Amore*, Gandolfo scrive quanto segue:

Per Leone, l'estasi amorosa è uno stato simile al sonno in cui tuttavia si determina una consistente differenza rispetto a questo sul piano fisico. Infatti se il sonno ha come fine il ristoro del corpo e per tale ragione ritrae verso l'interno di esso gli spiriti necessari alla sua attività, l'estasi provocata dalla meditazione amorosa è una privazione di senso e movimento innaturale e violenta, in cui né il corpo né i sensi riposano, anzi sortiscono in un vero e proprio consumarsi della persona.<sup>52</sup>

Lo studioso mette in luce i meccanismi di una concezione dolorosa del rapporto tra soggetto e divinità del tutto rapportabile al sentimento dominante nell'*EaL*. Mettendosi poi alla ricerca di un possibile tramite tra la versione cariteana del mito endimionico e il senso del dipinto di Cima, Gandolfo rammenta al lettore le vicende biografiche di Leone Ebreo, che portarono il filosofo, in seguito alla diaspora di ebrei dalla penisola iberica del 1492, dapprima a soggiornare per due volte a Napoli – tra la fine del 1492 e il febbraio 1495 la prima volta; dal 1501 al 1506 la seconda – e in seguito a stabilirsi a Venezia. Conclude lo studioso:

---

<sup>51</sup> Cfr. GANDOLFO, *Il "dolce tempo"*, p. 43.

<sup>52</sup> Ivi, p. 59.

non è certo immotivato pensare che una funzione di legame in questo rapporto [*scil.* tra la poesia di Cariteo e il dipinto di Cima] vada riconosciuta a Leone, tenuto conto che il canzoniere del Cariteo è l'esito finale di una ricerca poetica alla quale egli dovette assistere di persona nel corso degli anni del soggiorno napoletano e alla quale non dovettero essere estranee, sul piano formulativo, le sue idee.<sup>53</sup>

Muovendo da queste premesse, è forte la tentazione di spingersi un po' oltre, identificando proprio in Leone Ebreo colui che introdusse esemplari della *princeps* napoletana delle *Opere del Chariteo* a Venezia, stimolandovi un interesse che portò ben presto all'allestimento di un discreto numero di ristampe dell'*EaL*, prima e più fortunata – in termini editoriali – redazione del canzoniere di Benet Garret.

## 2. LA STRUTTURA DEL CANZONIERE

Le osservazioni variamente sparse intorno al senso del messaggio poetico di Cariteo – e in particolare della funzione strutturante del mito di Endimione e Luna nell'economia tematica e figurale del canzoniere – andranno senz'altro verificate a valle di un attraversamento del tracciato macrotestuale dell'*EaL*, finora mai tentato nemmeno in quegli studi che hanno valorizzato il profilo specifico dell'opera. Le pagine che seguono si propongono di illustrare la traiettoria narrativa dell'*EaL*, col duplice intento di vagliare l'effettiva produttività del mito eponimo e di mettere in luce i meccanismi di aggregazione dei testi, al fine di rischiarare le logiche del progetto di canzoniere consegnato all'*EaL*.

Prima di intraprendere il nostro percorso di lettura dell'*EaL*, sono necessarie alcune considerazioni preliminari, stimulate dalla scheda recentemente dedicata da Enrico Fenzi a «Benet Garret, detto Cariteo», ospitata nell'*ACAV*, la quale ha definitivamente sancito la necessità di assegnare all'*EaL* – la forma più antica del canzoniere del catalano – una valutazione *iuxta propria principia*, prescindendo dall'assetto che la Musa lirica cariteana assumerà nell'*Endimione* definitivo.

Nel paragrafo dedicato alle articolazioni della materia dell'*EaL*, Fenzi sostiene che «Il primo Endimione, in M [la sigla rappresenta il codice *Marocco*] come nella *princeps*,

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 61.

data anche la sua relativa brevità, non ha articolazioni interne o sequenze intermedie o testi di anniversario». <sup>54</sup> Da questo punto di vista, non si vede come non sia da mettere sul conto dell'articolazione interna la partizione del *liber* in tre parti, esplicitamente segnalate nel manoscritto da specifiche rubriche, di cui resta traccia anche nella *princeps*: in quest'ultima, pur non essendo riportate le intitolazioni già recate dal manoscritto – che distingue *Prima parte*, *Secunda parte*, *Terza parte* – i confini tra le diverse sezioni restano percepibili mediante la dislocazione tipografica a sinistra della lettera iniziale di ognuno dei tre sonetti che inaugurano le rispettive sezioni. <sup>55</sup> La ripartizione occhieggia naturalmente la prassi organizzativa degli elegiaci latini, così intensamente presenti nella lirica di Cariteo, sebbene un precedente di area aragonese per l'organizzazione della materia lirica in libri possa essere individuato nel *Naufragio* del napoletano Aloisio. <sup>56</sup>

A proposito delle connessioni intertestuali, Fenzi nota quanto segue:

La monocorde trama dei motivi che s'intrecciano nell'Endimione è così fitta da costituire di per sé una sorta di “connessione continua”. Mancano tuttavia connessioni intertestuali in senso proprio, e non si saprebbe dare speciale rilievo a quella che s'istituisce tra 13, 1-2: «Insidioso Amor sempre fallace, / fraudolente speranze e vana fede» e 14,1: «Io vidi, Amor, li toi fallaci inganni» (p. 354).

Al contempo, le sequenze intermedie sono liquidate come assenti. <sup>57</sup> Una lettura ravvicinata del “primo canzoniere” di Cariteo presenta invece un quadro ben più articolato. L'impressione è che le “sequenze intermedie” e le “connessioni intertestuali”, oltre che essere irrefutabilmente presenti, risaltino come meccanismo a cui Cariteo, all'altezza di questa prima redazione del proprio canzoniere, ricorre in maniera significativa per strutturare e dare una fisionomia specifica alla «raccolta delle voci cignèe

---

<sup>54</sup> Cfr. FENZI, *Benet Garret*, p. 352.

<sup>55</sup> Sorprende che non vi sia riferimento alcuno alla divisione in parti del canzoniere, nemmeno nel paragrafo dedicato alla descrizione dei “testimoni principali”. Le notazioni relative alla scansione interna del codice rilevano solamente la divisione nelle tre parti costituite dall'*EaL*, dalla silloge di strambotti e dalle due canzoni politico-encomiastiche, separate l'una dall'altra mediante carte lasciate bianche. Già CONTINI, *Codice De Marinis*, p. 18, segnalava come l'*Endimion* propriamente detto fosse «distinto in tre parti date di séguito».

<sup>56</sup> Cfr. CARRAI, *Due modelli*.

<sup>57</sup> Cfr. FENZI, *Benet Garret*, p. 352.

del poeta»,<sup>58</sup> con oscillazioni tra zone a maggiore o a minore tenuta organica, ma comunque con evidente consapevolezza strutturale.

Pare opportuno, a questo punto, percorrere il tracciato dell'*EaL*, mettendo in luce tutti gli espedienti di aggregazione di testi contigui, o anche talvolta rispondentisi a distanza, attraverso la registrazione delle più significative connessioni intertestuali e la messa in rilievo di microsezioni di testi a vario titolo apparentabili, nel tentativo di individuare scansioni interne dal punto di vista dei raggruppamenti per tema e/o figuratività, spesso cementati da diverse strategie di connessione intertestuale.

Prima di condurre questo percorso di lettura, bisogna precisare che esso verrà effettuato tenendo presente l'assetto dell'*EaL* quale si presenta *nell'editio princeps* stampata dall'editore De Caneto in Napoli nel 1506, che si presenta conforme al codice *Marocco* per struttura e lezione – a parte pochissimi interventi –<sup>59</sup> salvo che per l'aggiunta di 4 sonetti agglutinati alla Terza parte, la quale in questo modo raggiunge la consistenza di 13 pezzi. Sommando i componimenti delle tre parti si ha un totale di 65 testi, quantità quasi coincidente con la seconda parte dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro.<sup>60</sup> La notazione invita pertanto a considerare, una volta di più, significativo il macrotesto dell'*EaL* proprio nella configurazione fotografata dalla stampa De Caneto.

In merito a quest'ultima, scrive Morossi che «nulla ci autorizza a considerare la *princeps* dell'*Endimion* come il prodotto della volontà di Cariteo in merito alle proprie rime», interpretando la stampa come epigono inessenziale del codice Marocco, per di

---

<sup>58</sup> La definizione è ancora di FENZI, *Lingua e stile*, p. 67.

<sup>59</sup> Le differenze di lezione sono elencate nella presente Nota al testo.

<sup>60</sup> La circostanza era già stata notata da TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, pp. 15-16, dove suggestivamente lo studioso continua affermando che «Se ricordiamo che le *Rime* di Della Casa, il “libro” più cesellato del Cinquecento, è formato di 64 componimenti, ne potremmo desumere che Sannazaro e Cariteo avessero preceduto Monsignore, sia pure con minore rigore di simmetrie, nell'approccio quantitativo decisamente alexandrino rispetto al modello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*». Ciò comporta che si riconosca solo alla “seconda parte” dei *Sonetti et canzoni*, e non all'intero organismo letto dalla *princeps*, il profilo di canzoniere organicamente strutturato, secondo una persuasione risalente a C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, pp. 161-211, ribadita poi da C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di filologia italiana», LV, pp. 111-126 e da TOSCANO, *Ancora sulle strutture.*, cit.; ID., T. R. TOSCANO, *Il primo “canzoniere” di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, cit., pp. 49-81. L'ipotesi della tenuta unitaria dei *Sonetti et canzoni* sannazariani è sostenuta dagli studi di Rosangela Fanara (cfr. almeno FANARA, *Strutture macrotestuali*).

più «verosimilmente stampata senza controllo dell'autore».<sup>61</sup> Tale presupposto condurrebbe a interpretare l'allestimento dell'ed. Mayr – di tre anni posteriore – come frutto della volontà di Cariteo di pubblicare il monumento della propria attività poetica anche per distinguerlo nettamente dall'assetto provvisorio che essa assunse nell'ed. 1506.

Ma a questo argomento *e silentio* non paiono aggiungersi altre consistenti pezze d'appoggio, tali da poter escludere – o d'altra parte affermare – la partecipazione dell'autore alle vicende editoriali della *princeps*. Dal nostro punto di vista, basterebbe affermare, con Contini, che la *princeps* riproduce «con notevole cura, un esemplare vicinissimo al nostro codice, ma posteriore o almeno un po' arricchito», e in quanto tale meritevole di essere valorizzato per una lettura macrotestuale della prima forma del canzoniere di Cariteo.<sup>62</sup>

Una considerazione resta da fare sul modo in cui la compagine testuale dell'*EaL* confluisce nell'*Endimione* definitivo. L'*EaL* infatti s'inserisce compattamente nella redazione finale del canzoniere, salvo pochissime integrazioni – i sei sonetti di funzione proemiale preposti al son. 1 dell'*EaL*, insieme con l'inserimento di tre sonetti e di una ballata –<sup>63</sup> e limitati spostamenti interni,<sup>64</sup> mantenendo i pezzi-confine della prima raccolta (gli originari son. 1 e son. 65 *O svegliati pensier, o spirti accesi*) nella stessa posizione delimitante il nucleo originario di liriche. Questo fatto induce a pensare, sia pur indirettamente, che Cariteo, nel momento in cui perfeziona l'allestimento del suo canzoniere definitivo, delimiti la propria produzione lirica più antica secondo i confini segnati dai due sonetti posti agli estremi nella *princeps*, tenendo conto del punto ω ivi esibito e assente nel codice Marocco.

---

<sup>61</sup> MOROSI, *Il primo canzoniere*, cit., p. 186. Le parole della studiosa sono prelevate di peso da quelle, spese sulle *Rime* di Sannazaro, di BOZZETTI, *Note*, p. 111 «Non c'è alcuna testimonianza, né d'autore, né d'altri, o dichiarazione di stampatore, o documento qualsivoglia, niente insomma che ci autorizzi a considerare la *princeps* dei *Sonetti e canzoni* come il prodotto di un'ultima volontà di Sannazaro in merito alle proprie rime».

<sup>62</sup> Cfr. CONTINI, *Codice*, p. 18. Per una discussione del punto, rinvio alla Nota al Testo della presente edizione.

<sup>63</sup> Secondo la numerazione adottata da Percopo nella sua edizione, si tratta dei sonn. I-VI, XVI, XXXV, LII, e della ball. III.

<sup>64</sup> Su cui ragguaglia FENZI, *Benet Garret*, p. 350.

## 2.1. IL PROLOGO A COLA D'ALAGNO

Converrà in prima battuta soffermarsi sulla lettera prefatoria preposta al «libro in-scripto Endimion a la Luna», con cui il poeta dedica le proprie rime amorose a Cola d'Alagno. Come si sa, fra i lirici aragonesi tali dedicatorie spesseggiano, facendosi di solito foriere di significative riflessioni autocritiche sulle poesie che accompagnano.<sup>65</sup> La lettera inviata da Cariteo a Cola si apre con un argomento e un tono conversativo che sembrano provenire direttamente dalle discussioni che avevano luogo in seno all'Accademia pontaniana:

In una più che in qual se vole altra operatione, a mio iudicio, la Natura, madre di tutte le cose, ha mostrato incredibile et maravegliosa potentia, generoso Signor mio: ché, sì come per farne vedere il suo copioso ingegno, ha creato tanta diversità di volti in li mortali, così ancora varie opinione et varie sententie nelle humane mente ha collocate, tali che fra mille a pena ne vedemo uno che a li costumi de l'altro si possa adsimigliare. Parte de li homini in fama popolare, parte in lo exercitio de le arme, alcuni, benché pochi, in studio de Littere, altri in persequire le fere per li boschi, altri in tesaurizare et molti in servire al delicato amore ogni loro opera et diligentia han dedicata. Ma qual di questi sia più o meno laudabile non pertene a me al presente iudicarlo; vero è che sì come a ciascun creato la natura ha dato il suo vitio, così il mio animo al iugo de amore somnectere volse.

Uno degli uffici propri della natura è quello di conferire agli uomini un'infinità varietà di inclinazioni, ognuna delle quali costituisce il tratto caratteristico dell'individuo cui è stata assegnata: quanto al poeta, la stessa natura «somnectere volse» il suo animo «al iugo de amore». Così continua la lettera:

Per la qual cagion non mi vergogno de dire ch'io tra li ultimi nominati in li amorosi affetti ho posta la mia somma felicitate, *alzandosi sempre li mei audaci desiderii in parte che è stato necessario che da la sua propria violentia siano cascati nel profundo centro de la terra*. Però che ho visto chiaramente che quando con più alta voce *le digne lode de la mia castissima Luna ho cantando pronunciate insieme con le mie pene*, allor quella con minor cura *li mei versi pieni d'amore honestissimo ha dispregiati*.

Qui il poeta si trova a riflettere sulla vicenda amorosa vissuta e consegnata all'*EaL*, registrando come il troppo ardente desiderio abbia prodotto una sorta di discesa all'inferno; essa è conseguita dal mancato apprezzamento da parte di Luna nei confronti delle *lode* pronunciate a piena voce dal poeta. Nelle proposizioni evidenziate

---

<sup>65</sup> Cfr. DE JENARO, *Introduzione*, p. LI; SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 174-181.

sono toccati alcuni dei più importanti nuclei concettuali di ognuna delle tre parti del canzoniere. Nella fattispecie, – come sarà più ampiamente dimostrato nell'illustrazione delle strutture macrotestuali dell'*EaL* – lo sviluppo della *Prima parte* disegna una traiettoria in cui gradualmente il sentimento amoroso si qualifica sempre più come esperienza 'infernale'. La *secunda parte*, che prende l'abbrivio dalla elezione di Luna a musa ispiratrice (son. 32) si chiude con la rinuncia al canto dettata proprio dalla sordità dell'amata (cfr. *EaL*, 52, 1-4 « Tacete omai, soave e dolce rime, / e voi, amoro-rose, oneste, altiere lode; / deponete il cantar che nulla prode, / poiché non è chi con amor ve stime»). Infine, un preciso rimando alla *terza parte* può essere rinvenuto nel passaggio relativo al tentativo fallito di sollevare il proprio desiderio cantando le lodi di Luna e le pene provate amando (*EaL* 53, 5-14: «Crescan le fiamme e 'l nostro im- menso ardore / verso costei ch' al mondo è rara e una, / ché la beltà con castidade aduna, / e viva è degna de divino honore. / Oda la terra e 'l ciel, mortali e dei, / *le sue preclare lode* e la mia fede, / e 'l suon de li lamenti e suspir mei. / Vedran com'io, senza spe- rar mercede, / la servo amando e premio non vorrei, / ché tal beltade un tale amor rechiede»).

Il *librecto* che raccoglie le *mal composte Rime* di Cariteo è dunque affidato al dedica- tario affinché egli possa correggerle e pubblicarle senza timore degli invidiosi.<sup>66</sup> La parte conclusiva della lettera apre a una dimensione colloquiale, tra affettuosa consuetudine e conversazione accademica: Cola viene scelto come ideale affidatario delle fatiche poetiche di Cariteo poiché partecipa in pieno della condizione di innamorato, e dun- que reca su di sé il contrassegno della nobiltà d'animo:

Li errori che in questo mio librecto si troveranno potrai attribuire a l'ingegno inamo- rato, che sempre forza la lingua ad proferire quel che non vole; né homo alcuno più cer- to di te, Signor mio, il pò sapere. Con ciò sia cosa che molti anni ti ho veduto andare er- rando per li dishabitati lochi de l'amoroso ardore, per li qual quel Dio sòl menare li animi più gentili.

---

<sup>66</sup> Sebbene topica, la proposizione andrà allineata a quanto dichiarato da Aloisio nella lettera dedicatoria indirizzata al barone di Mura e preposta al canzoniere: cfr. ALOISIO, *Naufragio*, 72-74 «[...] iucundissimo mio barone, poiché prima causa de questo [*sicil.* della raccolta in libro dei componimenti sparsi] sei stato, quanto più posso te priego vogli primo, ovunque te pare, con la toa docta lima examinarlo et emendarlo [...]».

Tale raffigurazione di Cola trova altre occorrenze presso testi non inclusi nell'*EaL*, ma leggibili nella redazione ultima del canzoniere: si tratta della canzone *Già se dissolve homai la bianca neve* e del sonetto *Del desiderio l'ale io pure spando* (rispettivamente la canz. VIII e il son. CXCIV dell'edizione Percopo), dove l'Alagno è ritratto come frequentatore di selve, nonché saggio e cordiale interlocutore del poeta:

Hor ti conven, felice et chiaro spirto  
pascere di ben pensier la mente grave,  
in questi giorni lieti et geniali;  
hor déi sotto l'amena ombra soave,  
d'hedera o lauro o di Venerea mirto  
ornar le tempie nitide, immortali. [...]

Ma tu converti il pianto,  
canzone, in riso, et in dolcezza il toscano,  
et d'uno in altro bosco  
ricerca un cavalier, di laurea degno  
per arme et per ingegno,  
et digli che Dittinna homai si duole  
che rimangan per lei le Muse sole.

(*Endimione*, canz. VIII, 14-19; 91-98)

Del desiderio l'ale io pure spando,  
per saper in qual guisa hor vivi, et dove:  
ne la tua Rocca o, sotto il freddo Giove,  
dietro a le fere vai per selve errando?

Vivesti un tempo gloria seguitando,  
et hor la fuggi et sei rivolto altrove:  
staiti nascoso et nullo amor ti move,  
la patria et la moglier casta obliando.

Di cavalier d'Alagno honore egregio,  
forse che sapientia alta si serra  
nel tuo viver ascoso, a noi molesto

Ché tu sai che non puoi perder il pregio:  
ché colui che più vive ascoso in terra  
vivrà più chiaro in ciel, più manifesto.

(*Endimione*, son. CXCIV)

in una dimensione colloquiale che conferma una volta di più la necessità, allorché ci si accosta a questo tipo di testi, di non «dimenticare che, sebbene a un livello di altissimo decoro stilistico, tanto Sannazaro che Cariteo sono poeti di corte», nella cui



officina lirica «si può osservare quanto fitto sia il dialogo e lo scambio che rinvia a una fruizione socializzata della produzione poetica».<sup>67</sup>

Il prologo continua con una considerazione sulla natura del sentimento amoroso:

Ma io di una sola cosa, se licito mi fusse, volentiere inculparia la natura: però che se per dare eternitate a la humana generatione era necessario congiungere l'homo con la donna, non però bisognava ponere nel cor de li miseri la cupidità sì ardente, che per tale affecto la morte fosse più che la vita desiderata. Ma di questo potremo ragionare un'altra volta.

che ha tutto il sapore di una questione accademica, simile a quelle dibattute nell'ambito del consesso pontaniano, di cui i dialoghi del capofila danno copiosa testimonianza. La questione, imperniata sulla necessità della *coniunctio* fra uomo e donna per perpetuare la specie, e sulla sofferenza degli amanti come portato inevitabile dell'amore, è qui appena accennata, rimandandosi ad altra occasione il dibattito sull'argomento. Lo stesso canzoniere appare dunque come il personale contributo di Cariteo a una questione che rimane aperta, da approfondirsi magari oralmente in un confronto collettivo, sicché riesce ulteriormente confermato il profilo 'socializzante' – in senso alto, di profonda riflessione filosofica espressa in poesia – di un manufatto come l'*EaL*, da far circolare presso gli uomini di cultura napoletani.

La lettera sembra dunque svolgere la funzione di garantire l'unitarietà di un canzoniere che, nel suo articolarsi in tre parti (ognuna delle quali, come vedremo, dotata di spiccati tratti individuali) molto probabilmente assemblate per aggregazioni successive,<sup>68</sup> non nasconde il proprio assetto di macrotesto organico. All'illustrazione del carattere specifico di ognuna di queste sezioni – e dei meccanismi coi quali Cariteo tenta di armonizzarle – sono dedicate le pagine che seguono.

---

<sup>67</sup> Cfr. TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, p. 19.

<sup>68</sup> Cfr. CONTINI, *Codice De Marinis*, p. 24.

## 2.2. IL SONETTO INCIPITARIO DELL'*EAL*: UN TESTO ESEMPLARE

Come si sa, nella fenomenologia dei canzonieri il testo d'apertura è sempre investito di un'alta valenza strategica.<sup>69</sup> È il caso dunque di soffermarsi più diffusamente sul sonetto incipitario dell'*EaL*, per sottolinearne da una parte la funzione di testo-emblema in cui convergono molti dei temi e delle figuralità dominanti nel macrotesto; dall'altra, il testo sarà fatto oggetto di una lettura stilistica e intertestuale. Esso infatti si presta benissimo a porsi come *specimen* tanto di alcuni tratti caratteristici dello stile di Cariteo, quanto del complesso e scaltrito rapporto che egli intrattiene con le fonti immanenti alla sua vasta memoria poetica.

Di seguito il testo:

Amor, se 'l suspirare e 'l cantar mio, e l'importuno, amaro, aspro lamento, le voce triste in doloroso accento t'han fatto or più sfrenato, or più restio:	4
a te stesso perdona e al van desio, come prima cagion del mal ch'io sento: però che se cantando io me lamento: tu sei quel che si lagna e non son io.	8
E benché al mio cantar nessun risponde, pur canto per sfogare il duol ch'io premo ne la più occulta parte dil mio core.	11
Io son pur come il cigno in mezo l'onde, che, quando il fato il chiama al giorno estremo, alzando gli occhi al ciel, cantando more.	14

Il componimento proemiale dell'*EaL* si incarica di definire la natura esclusivamente dolorosa del sentimento d'amore, senza lasciare spazio né a possibili svolte positive nel rapporto con l'amata – significativamente assente qui – né a itinerari di pentimento e rigenerazione etico-religiosa. L'allocuzione ad Amore invita il dio a considerare sé stesso come responsabile dei lamenti dell'amante, poiché è proprio lui in realtà a lamentarsi mediante la voce del poeta (vv. 1-8). Questo concettoso gioco di identificazione e diffrazione tra amante e Amore lascia spazio, nelle terzine, alla constatazione

---

<sup>69</sup> Cfr. GORNI, *Metrica*, pp. 193-203. Per un'analisi dei sonetti incipitari nei canzonieri del Quattrocento, cfr. ZANATO, *Analisi*.

della situazione di incomunicabilità in cui versa l'io lirico, il cui canto dunque può assolvere solamente alla mera funzione di sfogo dei tormenti: da questa presa di coscienza prende spunto lo scatto finale del sonetto, in cui l'amante si emblemizza nella figura del cigno che produce il suo proverbiale canto in punto di morte.

### 2.2.1. *Amore e amante: una difficile identificazione (vv. 1-8)*

La scelta di inaugurare il canzoniere nominando «Amore nel capoverso, *in medias res* e senza tante ambagi» è soluzione che colloca da subito il pezzo iniziale dell'*EaL* sulla scia di una consolidata tradizione quattrocentesca.<sup>70</sup> Da questo abbrivio prende corpo l'allocuzione del poeta ad Amore, che si articola in un unico periodo tale da occupare l'intera fronte del sonetto. Il concetto espresso nella prima quartina è che i gridi di dolore del poeta hanno molestato il dio, sì da determinarne un atteggiamento oscillante: «or più sfrenato, or più restio» (v. 4). Tali sfoghi si esprimono tramite un ampio ventaglio di lemmi. Così, il primo – *suspirare* – non può non rimandare all'esordio dei *Fragmenta* (vv. 1-2 «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei *sospiri* ond'io nutriva 'l core»), mentre l'altro infinito – *cantar* – è funzionale ad esibire, già dal v. 1, la dimensione tipica dell'espressione poetica cariteana come canto lamentoso.

A una simile sfera semantica afferiscono del resto anche i vv. 2-3. Il *lamento* in clausola al v. 2 è qualificato, con *tricolon* aggettivale, come *importuno*, *amaro*, *aspro*. Lasciando per un istante da parte il primo aggettivo, sarà da notare come la qualifica del *lamento* come *amaro* e *aspro* fruisca due aggettivi scarsamente attestati in relazione al sostantivo:<sup>71</sup> la coppia – quasi assonante – precisa la natura dei sonori sfoghi del poeta in termini di amarezza (relativa allo stato d'animo del soggetto) e di canonica asprezza, per la quale d'obbligo è il rinvio alla canzone dantesca *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*. Tale volontà di definire nella maniera più precisa possibile – anche tecnicamente – il profilo specifico del canto amoroso riesce ribadita al v. 3, dove le *voce triste*, pa-

---

<sup>70</sup> Il rilievo, così come la citazione, si devono a GORNI, *Metrica*, cit., pp. 196-197, che indica in Giusto il capostipite di questa tradizione incipitaria, ed elenca continuatori come Galli, Boiardo, Cornazano e Niccolò da Correggio.

<sup>71</sup> Per il primo è allegabile BOIARDO, *Am. Lib.*, II 44, 132 «Odi tu, notte, il mio *lamento amaro*».



picamente, lo strale dorato è quello che fa innamorare, contrariamente a quello plumbeo che fa rifuggire dal sentimento amoroso, con perfetta aderenza dunque alle oscillazioni denunciate in *EaL*, 1, 4.

Non mancano del resto altri elementi di solidarietà fra i due componimenti iniziali dell'*EaL*: la voce *Amor* al primo verso, adibita in entrambi i pezzi a destinatario dell'allocuzione; l'esibizione della parola-rima *premo / preme* (cfr. 1, 10; 2, 2) reggente identico complemento oggetto *cor*, il tratto della *vanitas*, contrassegno del *desio* in clausola in 1, 5 e attribuito alla coppia – già petrarchesca – di *spes* e *timor* in 2, 3.<sup>73</sup>

Tornando alla caratterizzazione di Amore in *EaL* 1, questi è qualificato, si è visto, come *sfrenato* e *restio*. I due tratti che definiscono la natura imbizzarrita del dio – ora impetuoso, ora avaro di sé – si apparenta a un altro testo strategicamente incipitario nei *Fragmenta*; vale a dire *Si traviato è 'l folle mi' desio* (*Rvf*, 6), con cui ha luogo l'autentico avvio della narrazione. Com'è noto, il *desio* è lì emblemizzato dell'immagine tradizionale del cavallo indomito, sordo ai richiami del soggetto-cavaliere; questi è del tutto in balia del desiderio che, rapinoso, si fa appunto *restio* (cfr. *Rvf*, 6, 8 «ch'Amor per sua natura il fa restio»), indomabile, refrattario a qualsiasi richiamo all'ordine.

La parola-rima così semanticamente rilevata estende le risonanze della propria ascendenza culturale allo *sfrenato* dello stesso verso, nel quale sarà dunque da individuare la radice del lemma 'freno' – proprio anch'esso della metaforologia del cavallo – sicché Amore si configura nei suoi atteggiamenti non dissimile dai tratti attribuiti da Petrarca al *desio* di *Rvf*, 6.

Il complicato statuto logico della condizione in cui l'amante dichiara di versare può essere agevolmente reso piano se si richiama alla mente un altro ipotesto petrarchesco qui attivo. La circostanza particolare è che la fonte cui ci si riferisce – la coppia *Rvf*, 235-236 – è a sua volta solidale con *Rvf*, 6. Se si accetta l'immagine di Cariteo come poeta umanista, saggio amministratore di un'ampia tradizione poetica, bisognerà similmente riconoscerne – s'intende con adeguate dimostrazioni – la competenza di scaltrito lettore del testo petrarchesco, capace non solo di scavalcare all'indietro

---

<sup>73</sup> Opzione sempre incipitaria in Petrarca: cfr. *Rvf*, 1, 6 «fra le vane speranze e 'l van dolore».

l'aretino attingendone direttamente le fonti,<sup>74</sup> ma altresì in grado di porsi di fronte ai *Fragmenta* cogliendone «il sistema di rimandi e travasi interni che, dall'uno all'altro numero del libro, offrono corridoi, ponteggi e saliscendi in grado di connettere tra loro parti anche remote dell'organismo».<sup>75</sup>

In questo senso, l'aggettivo *importuno* del v. 2 ci mette sulla strada giusta, in quanto traccia lessicale che serba memoria di *Rvf*, 235, dove l'io poetante così afferma (vv. 1-4):

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,  
et ben m'accorgo che 'l dever si varcha,  
onde, a chi nel mio cor siede monarcha,  
sono *importuno* assai più ch'ì non soglio

dove naturalmente il *monarcha* indicato coincide con «la donna-Amore del Libro».<sup>76</sup> Se poi si passa al sonetto successivo (236), che col precedente compone un dittico «dominato dalla debolezza e non-volontà»,<sup>77</sup> si riconosceranno movenze da Cariteo strategicamente riprese per comporre il quadro della sua contraddittoria, ma non per questo paradossale, condizione.

Si legga per intero *Rvf*, 236

Amor, io fallo, et veggio il mio fallire,  
ma fo sì com'uom ch'arde e 'l foco à 'n seno,  
ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno,  
et è già quasi vinta dal martire. 4  
Solea frenare il mio caldo desire,  
per non turbare il bel viso sereno:  
non posso più; di man m'ài tolto il freno,  
et l'alma desperando à preso ardire. 8  
Però s'oltra suo stile ella s'aventa,  
tu 'l fai, che sì l'accendi, et sì la sproni,  
ch'ogni aspra via per sua salute tenta; 11  
et più 'l fanno i celesti et rari doni  
ch'à in sé madonna: or fa' almen ch'ella il senta,  
et le mie colpe a se stessa perdoni. 14

<sup>74</sup> In questi termini si esprime GIGLIUCCI, *Rimatori meridionali*, p. 544 «il particolare petrarchismo di Garret si configura come un *petrarchismo umanista* o *classicista*, in quanto miscelato ecletticamente con l'*imitatio* degli antichi, spesso scavalcando indietro Petrarca».

<sup>75</sup> Cito le suggestive parole di BRAGANTINI, *Il sonetto VI* pp. 459.

<sup>76</sup> Cfr. BETTARINI, *Commento*, p. 1077.

<sup>77</sup> Ivi, p. 1066.

I vv. 1-2, al di là di più minute coincidenze formali,<sup>78</sup> definiscono lo stato del poeta, che si trova «sì com' uom ch' arde e 'l foco à 'n seno» (v. 2), cioè, come glossa Bettarini in maniera non solo brillante, ma anche del tutto trasferibile a quanto visto per *EaL*, 1, «dentro di sé (in situazione organica indipendente dalla volontà)».<sup>79</sup> Proseguendo con la lettura di *Rvf*, 236, l'io lirico addebita ad Amore il fatto che quest'ultimo gli sottragga «di man [...] il freno», con ciò riproponendosi una spia della metafora, già centrale in *Rvf*, 6, del desiderio come cavallo indomito, al quale infatti rimanda di nuovo la nota di Bettarini.<sup>80</sup>

Sul piano dei contatti col sonetto cariteano, le terzine petrarchesche si commentano quasi da sé: nella prima, il poeta invita Amore a riconoscere il fatto che, se l'anima tenta una disperata sortita, è in realtà Amore stesso il responsabile, essendo quest'ultimo a 'spronare' l'amante. In tale funzione, il dio è coadiuvato da madonna, come sancisce la terzina conclusiva, sicché sarà l'amata stessa a doversi perdonare per le colpe dell'io lirico.

In definitiva, si può dire che Cariteo, partendo dalla costellazione figurale ricavata dai succitati sonetti petrarcheschi, ne approfondisca in direzione più arguta le implicazioni, immaginando che il dio Amore letteralmente risieda dentro di lui, approfittando dell'indebolimento della ragione e della volontà patito dal poeta.

### 2.2.2. *L'inascoltato canto del cigno* (vv. 9-14)

Una volta chiarita la sorgente del canto, conseguentemente il poeta si pronuncia, nella prima terzina, sulla funzione dell'espressione poetica. La concessiva del v. 9 «benché al mio cantar nessun risponde», sancita da subito l'impossibilità di intrattenere qualsiasi scambio con l'amata, – la cui figura risulta del tutto abolita dall'orizzonte comunicativo qui delineato – lascia spazio alla registrazione dell'unico giovamento

---

<sup>78</sup> Come la comune apertura nel nome di *Amor*, o il sintagma *mio fallire* (*Rvf*, 236, 1) fruito da Cariteo nella redazione successiva al v. 5 (cfr. l'apparato allestito nell'edizione del testo), ma coi costituenti invertiti, con opzione sempre ben petrarchesca, influenzata qui da *Tr., Tem.*, 57 «ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio».

<sup>79</sup> BETTARINI, *Commento*, p. 1078.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

che l'io poetante può trarre dai propri lamenti: dare sfogo al dolore annidato «ne la più occulta parte» del cuore (v. 11), anzi, nascosto coscientemente dal poeta, che attivamente si preoccupa di *premere* (v. il verbo in punta di v. 10) il dolore nei recessi dell'animo.

Ma come può darsi espressione di un dolore volontariamente nascosto? Anche in questo caso il paradosso è solo apparente, tanto più che qui è contenuto *in nuce* uno dei motivi più produttivi nella *Prima parte* dell'*EaL*; il sonetto incipitario si conferma una volta di più *summa* dei temi e delle immagini che dominano nel canzoniere cariteano. La coazione allo sfogo di un sentimento inibito è infatti una delle cifre tematiche portanti della canzone *Tra questi boschi agresti* (la n. 10 dell'*EaL*), importante snodo strutturale nell'economia del macrotesto, dove il poeta declina da par suo il *topos* del lamento solitario presso gli enti naturali. Ciò che conta, per il nostro discorso, è come continui siano i richiami alla manifestazione di un sentimento represso:

Tra questi boschi agresti [...]
posso far manifesti
li mei tormenti *occolti*
(EaL, 10, 1, 4-5)

Però quest'*aspre* pene
con rime acerbe e dure,
conforme assai con questo *amaro* foco
*disfogar* mi conviene
tra queste selve oscure,
poiché pianger non lice in altro loco.
(EaL, 10, 40-45)

Nella canzone è altresì chiarito che responsabile dell'inibizione è proprio l'amata:

Quel volto disdegnoso,
che con un dolce errore
rivolve la mia vita,
a piagner più m'invita
non volendo ch'io piagna il mio dolore,
né vol ch'io cante o scriva,
e di parlarne meco ancor mi priva.
(EaL, 10, 20-25)

Talor, quand'io cantava
in più suavi accenti,



col cor pien d'ardentissima dolceza,  
 intenta ella ascoltava  
 il son di mei lamenti,  
 intendendo lodar la sua bellezza.  
 E con dolce vaghezza  
 mi disse un dì ridendo:  
 – Né donna, né donzella  
 fu vista mai sì bella  
 come tu scrivi – ond'io risposi ardendo:  
 – il vostro specchio chiaro  
 vi pò mostrar quel che non trova il paro. –  
 Cossì quel folle ardire,  
 che forse agli altri giova,  
 fu cagion d'abassar l'alto desio,  
 forzandomi il martire  
 in far l'ultima prova  
 d'aprir tacitamente il dolor mio;  
 (EaL, 10, 53-71)

Il canto che sfoga tormenti scientemente nascosti nel profondo del cuore è dunque plausibile poiché si dà in una condizione di irrimediabile esilio dell'amante. Significativo è il fatto che nel sonetto non si nomini nessun possibile interlocutore – né l'amata, né un uditorio, né altri – e che al di lui «cantar nessun risponde» (v. 9): la terra desolata ove il poeta è confinato non permette l'ingresso di personaggio alcuno. La decisiva terzina finale rapprende nell'emblema cigno la condizione dell'io poetante: l'immagine fotografa il poeta-cigno nell'istante in cui manda fuori l'estremo canto, e si fa adeguata condensazione di un canzoniere «interamente occupato dai lamenti amorosi del poeta, proiettati nella sottile striscia della “terra di nessuno” che separa la vita dalla morte».<sup>81</sup>

In realtà il pronunciamento appena riportato è sottoscrivibile senza ulteriori distinguo solo per quanto concerne la *Prima parte* dell'EaL, fra i cui sonetti-limite (1 e 31) sussistono collegamenti – discussi più sotto – tali da permettere di cogliere appieno, in tutte le sue implicazioni, la strategia comunicativa esemplare di questo sonetto incipitario, come vedremo più avanti.

---

<sup>81</sup> Secondo le calzanti parole di Enrico Fenzi leggibili in *ACAV*, p. 353.

### 2.2.3. Procedimenti stilistici e intertestualità

Le quartine del sonetto, giocate su un unico periodo, si aprono con un verso sapientemente costruito, poiché esso mette in posizione di rilievo la parola *Amor* attraverso una struttura accentuativa con versi di 2<sup>a</sup> e di 6<sup>a</sup> che isolano la parola-manifesto.<sup>82</sup> La coppia di infiniti che segue ci introduce alla gestione, da parte di Cariteo, del discorso poetico in pluralità, che trova qui numerose e significative attestazioni.<sup>83</sup> Al v. 2, articolato su un'accumulazione aggettivale che rientra nella tendenza di Cariteo al "tutto pieno",<sup>84</sup> segue il v. 3, dove la doppia coppia "sost. + agg." si distribuisce in chiasmo («*de voce triste in doloroso accento*»). Ancora, il v. 4 registra l'alternanza fra gli atteggiamenti di Amore con un'altra bimembratura («[...] or più sfrenato or più restio»), mentre nel v. 5 il verbo «perdona», posizionandosi alla scadenza dell'emistichio settenario, ripartisce simmetricamente i due complementi da esso retti. Meccanismo, quest'ultimo, riproposto al v. 8, dove si noti altresì il rapporto chiastico fra i due soggetti collocati agli estremi del verso «tu sei [...] son io».

Nel novero di tali fenomeni di ripetizione andrà poi inserito il gusto cariteo per la ricorsività lessicale. In particolare, sono due qui i lemmi reiterati con significativa insistenza: il pronome personale *io*, che a partire dal v. 6 è attestato per ben cinque volte (vv. 6, 7, 8, 10, 12) e il verbo *cantare*, il quale, variamente coniugato, conosce anch'esso cinque attestazioni: due in forma di infinito sostantivato (vv. 1 e 9), due al gerundio (vv. 7, 14) e una alla prima persona dell'indicativo (v. 10). Se l'accumularsi di ripetizioni del pronome personale può facilmente essere messo in relazione con la situazione di base del discorso lirico del sonetto – il collassare del canto su sé stesso come conseguenza della privazione di qualsiasi possibilità di comunicare (v. 9) – piace pensare che dietro il frequente rinvio al "cantare" (a cui si aggiunga il v. 3 «*de voce tristi in doloroso accento*», parafrasabile come 'parole tristi modulate in mesta melodia')

---

<sup>82</sup> Identica strategia era già stata perseguita da Boiardo (*Am. Lib.*, I 1, 1 «Amor, che me scaldava al suo bel sole») come rilevato da PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo*, pp. 98-99.

<sup>83</sup> Rimando almeno al fondamentale ALONSO, *Pluralità*.

<sup>84</sup> Il rilievo si deve a B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 182-184.

vi sia il riferimento da parte del poeta alla propria dimensione di intonatore ed esecutore musicale dei propri componimenti: la stessa immagine del poeta-cigno sembra del resto adibita a figura cortigiana allusiva al poeta-musico, quale era Cariteo secondo numerose testimonianze.<sup>85</sup>

L'abbondanza dei fenomeni di ripetizione, parallelismi, rispondenze interne, è senz'altro anche un portato della tendenziale coincidenza tra unità frastica e unità versale, che si mostra funzionale a una scansione piena del dettato poetico, a una sua articolazione logico-argomentativa in cui ogni passaggio è ben rilevato e si dispone in un procedere ragionato di tipo deduttivo-consequenziale. La prima quartina, dopo la cellula vocativa d'esordio *Amor*, è occupata interamente da una proposizione condizionale, seguita dalla reggente del v. 5, che fa dunque da perno dell'unico periodo che innerva le quartine. I passaggi successivi sono costantemente scanditi da congiunzioni poste ordinatamente a inizio verso: la congiunzione *come* – che vale “in quanto”: v. 6 –, *però che* (v. 7), locuzione che introduce una causale entro cui s'incapsula un'altra condizionale associata a un gerundio modale (vv. 7-8 «però che se cantando io me lamento, / tu sei quel che si lagna e non son io»); *benché* (v. 10), a inaugurare la concessiva che segnala la condizione nonostante la quale si svolge il canto; *pur* (v. 10), congiunzione avversativa leggermente ridondante con cui s'introduce la dichiarazione della funzione dell'espressione lirica come sfogo dei patimenti amorosi. Spesso in Cariteo tale procedere argomentativo tende a sfociare nella messa in evidenza della terzina finale, in una sorta di formula epigrammatica che tra l'altro, pur nella varietà degli

---

<sup>85</sup> Come informa ad esempio un passo del *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi (citato in N. PIRROTTA, *Musica* p. 238 «simplex [si discute qui dei di versi tipi di *canendi ratio*] autem est ea, quae languidius modificata cadit: ut eos P. Maronis versus inflexos fuisse vidimus, qui Ferdinando secundo auctore soliti sunt a Chariteo cani»). Una conferma del fatto che qui Cariteo stia fondando la proiezione letteraria della propria identità cortigiana è leggibile nella prima delle due canzoni encomiastiche trascritte nel codice Marocco (*La candida vertute al cielo eguale*). In questo componimento – che probabilmente segna l'esordio del poeta-funzionario nella veste di cantore della dinastia aragonese – Cariteo rivendica l'originale individualità del proprio stile con un'allusione alla passata produzione di argomento amoroso, reimpiegando stilemi tratti, oltre che da altri testi dell'*EaL*, esattamente dal son. 1: cfr. i vv. 21-31 «S'io pur vo' dir l'amorose faville / del nostro Endimione in versi onesti, / non mi deb'io partir dal proprio *accento*: / con l'*importuno amaro aspro lamento*, / li celati pensier dogliosi e mesti, / posso far manifesti, / replicando le lode ad una ad una / de la mia casta pura e aurea Luna».

intenti espressivi e degli esiti, tanta fortuna avrà nella definizione del linguaggio poetico del petrarchismo napoletano del pieno Cinquecento.<sup>86</sup>

La funzione strutturalmente e figuralmente decisiva della chiusa riesce ulteriormente confermata dalla citazione strategica ivi contenuta. In tal modo, tocchiamo con mano il problema relativo all'incrocio di influssi eterogenei nella tessitura della poesia di Cariteo. È evidente l'allusione, anzi la citazione ovidiana su cui si costruisce la terzina, risultato della contaminazione tra due luoghi di Ovidio (rispettivamente da *Heroides* VII 3-4 «Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Meandri concinit albus olor» e *Met.* XIV 430 «carmina iam moriens canit exequialia cygnus»). In particolare, la locuzione *ubi fata vocant* è tradotta letteralmente con *quando il fato il chiama*, mentre il sintagma *moriens canit* viene reso con l'espressione *cantando more*: dunque la sequenza latina part. pres. + pres. ind. trova come equivalente qui il costrutto gerundio + indicativo (particolarmente caro al poeta),<sup>87</sup> peraltro con un'inversione dei verbi.

Tuttavia, inchiodare quest'esito a una matrice univoca rischia di obliterare alcuni tratti essenziali dell'esperienza poetica di Cariteo, che risente in misura significativa della circolazione di temi, immagini e soluzioni espressive circolanti nella poesia aragonese. Così, quanto al *topos* del cigno, saranno da tenere presenti innanzitutto le attestazioni sannazariane: *SeC*, 53, 11-13 «quasi un languido cigno su per l'erbe, / ch'allor che morte il preme / getta le voci estreme» *Arcadia*, prosa VIII 40 «e dopo molto sospirare, a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli exequiali versi, così dirottamente piangendo incominciai»; due luoghi peraltro fortemente implicati con le fonti ovidiane sopra rilevate. In più, s'aggiunga che la citata prosa sannazariana sembra mettere a frutto alcuni spunti cariteani, in un andirivieni testuale caratteristico nei rapporti fra le produzioni letterarie dei due poeti aragonesi.<sup>88</sup> Ancora, l'emblema appare nel canzoniere di De Jennaro (3, 12-14 «Né mai m'accorsi, fin ch'a passo a passo / m'ebe condotto al lido d'un bel fiume, / nel qual fui trasformato in

---

<sup>86</sup> Cfr. RAIMONDI, *Il petrarchismo*. Sulla tecnica epigrammatica cfr. ROSSI, *Serafino Aquilano*; FORNI, *Forme brevi*.

<sup>87</sup> Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna*, pp. 180-181.

<sup>88</sup> Il rilievo si deve a BECHERUCCI, *Le novelle*, pp. 56-60.

bianco cigno»). Ma su tutti, stringente pare il riscontro del son. 100 degli *Amori* di Caracciolo, non solo per la figuralità cigneia esibita al v. 2 e permeante l'intero sonetto, ma anche per il materiale lessicale e frasale impiegato nell'ultima terzina, variamente distribuito nel nostro testo (cfr. vv. 1-2; 12-14 «Nel foco salamandra un tempo vissi, / hogie ne l'acque bianco cinno vivo [...] / chiamando chi lontana non *responde*, / quanto più posso, con pietoso *accento*, / aspecto la mia morte *in mezo l'onde*»).

Anche la prima terzina costituisce terreno di convergenza tra diverse presenze. Per il v. 9 abbiamo registrato la vicinanza al verso di Caracciolo. Qui, s'è detto, è espressa la funzione stessa del canto che si dispiegherà lungo tutto l'*EaL*: lo sfogo dei tormenti giammai alleviabili. Innanzitutto, andrà qui registrato come i vv. 10-11 paiono rifusione di diversi luoghi dal canto XXXIII dell'*Inferno* dantesco: infatti la fraseologia qui impiegata può essere ben frutto della contaminazione tra *Inf.*, XXXIII 112 «sì ch'io *sfoghi il duol* che 'l *cor* m'impregna» e il v. 5 «disperato *dolor* che 'l *cor* mi *preme*», non senza che resti traccia dell'ipotesto virgiliano individuabile in *Aen.*, I 209 «*spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*. Ma a tale influsso sarà senz'altro da accostare una sorta di specializzazione incipitaria, fra i canzonieri aragonesi, del motivo del canto come sfogo dei tormenti, poiché esso si riscontra nei sonetti proemiali del *Naufragio* di Giovanni Aloisio e degli *Amori* di nuovo di Caracciolo.

Altro il mio *cor* per guiderdon non brama,  
sol *per sfogarlo* in queste rime *canto*,  
non per desio de gloriosa fama

(Aloisio, *Naufragio*, 1, 1, 9-11)

Quanto ho già scripto è *per sgombrar il core*  
di tanti affanni e sospirato sempre,  
no già per fama de tranquilla palma

(Caracciolo, *Amori*, 1, 9-11)

Come si vede, strettissimi sono i contatti fra le due versioni del motivo – peraltro accomunate dall'identica sede metrica (prima terzina) eletta anche da Cariteo per esibire l'immagine – sicché il catalano pare tenere presenti i due testi ad un tempo, deponendone la rinuncia alla *fama* per accentuare ancor di più l'entropia sofferta dall'io lirico.

L'invenzione figurale più interessante del sonetto è sicuramente il gioco concettoso su cui si costruisce la fronte del sonetto: Amore, come già visto, deve prendersela con sé stesso se il poeta si lamenta, poiché è in realtà il dio medesimo a esternare la propria sofferenza per il tramite dell'io lirico. Se già abbiamo rilevato i presupposti dell'immagine utilizzata, bisognerà ora aggiungere che una simile *inventio* può rinvenirsi presso un altro illustre modello, sì che il drappello degli *auctores* finora rilevati viene a rimpinguarsi con un altro nome: quello di Giusto de' Conti.<sup>89</sup> Il son. *Doloroso mio cor, tu te lamenti* (*Estrav.*, XLII) esordisce con una quartina che non può non essere eletta a vicinissimo precedente del nostro, stante la prossimità dell'immagine e i clamanti contatti verbali (vv. 1-4)

Doloroso mio cor, tu te lamenti  
di me senza ragione e di costei;  
lamentate di te, poi che tu sei  
cagion tu sol di tutti i toi tormenti

La variazione di Cariteo opera sostituendo il *cor* dell'ipotesto contiano con Amore, guadagnando in concettosità mediante la già sottolineata dinamica di complicata identificazione tra amante e dio. Ma il modello contiano è fatto oggetto di un'altra, sottile operazione allusiva, nella cui strategia è parimenti coinvolto un altro campione della lirica quattrocentesca: Matteo Maria Boiardo. L'attacco del canzoniere del nome di Amore, discussa sopra, non è dunque isolata ripresa della soluzione inaugurata da Giusto e continuata da Boiardo, ma s'inserisce entro una più sistematica ripresa di cellule incipitarie. Scontati i già visti apporti petrarcheschi, l'incrocio di memorie interessa qui il sistema di rime, in particolar modo quelle delle quartine. Si confrontino i due pezzi esordiali di Giusto e Boiardo:

**GIUSTO, *Bella mano*, 1**

Amor, quando per farme ben felice  
l'alta amorosa spina nel cor **mio**

**BOIARDO, *Amorum Libri Tres*, II 1**

Chi fia che ascolti il mio grave **lamento**  
miseri versi e doloroso stile

<sup>89</sup> È ormai passata in giudicato l'enorme influenza del Valmontone sulla lirica del Quattrocento: cfr. da ultimo PANTANI, *Per Montano*, p. 148, n. 11 «In generale, nello studio dei poeti quattrocenteschi è ormai tempo di porre il Conti su un piano quasi equivalente a quello del Petrarca». Per i testi di Giusto mi servo qui del testo critico provvisorio approntato dallo stesso Pantani, secondo la numerazione fissata in PANTANI, *Giusto da Valmontone*, pp. 197-222.

piantò con la gran forza del **disio**  
che 'nfin nelle mie piante ha la radice,  
mi fe' pria singular più che fenice,  
mentre a mia voglia a morte l'alma invio,  
e poi mi tinsse nel tenace oblio,  
sì ch'a me ricordar di me non lice.

Da inde in qua mia voce mai non tacque,  
ma sempre, ovunque io fusse, lagrimando  
d'Amor e di madonna si ragiona;

così de lei parlar ognor mi piacque,  
el suo bel nome ne' mei detti alzando,  
che 'n tante parte per mia lingua sona.

conversi dal cantar dolce e gentile  
a ragionar di pena e di tormento?

Cangiato è in tutto il consueto **accento**  
e le rime d'amor alte e sutile;  
e son sì fatto disdegnoso e vile  
che sol nel lamentar mi fo contento.

Disventurato me, che io vivo ancora,  
né m'ha destrutto la amorosa vampa,  
ma nel rearsso petto se rinoval

Deh, chi può ben morir, adesso mora:  
ché chiunque il suo ben perde e dipoi campa  
campando mille morte el giorno prova.

La rima B di Giusto e la A di Boiardo ritornano invertite nell'ordine presso *EaL* 1; rispettivamente A (-*ento*) e B (-*io*). Inoltre, entrambi gli ipotesti prestano due rimanti a testa: *mio* e *desio* dal Valmontone; *lamento* e *accento* dal conte di Scandiano, senza contare la quasi coincidenza della parola-rima *mora* (al v. 12 presso Boiardo) col *more* di *EaL*, 1, 14.

La scelta cariteana di coinvolgere la memoria dell'*incipit* del II libro degli *Amores* boiardeschi è del tutto coerente col dominio assoluto che il registro dell'amore doloroso eserciterà lungo tutto l'*EaL*, il quale infatti denuncia un ampio assorbimento della lezione leggibile nel 'secondo tempo' degli *Amorum Libri*.<sup>90</sup> Peraltro la presenza dell'*incipit* di *AL* II in *EaL* 1 va oltre le coincidenze rimiche, allargandosi a soluzioni lessicali e fraseologiche: i «miseri versi e doloroso stile» (*AL* II 1, 2) sono molto probabilmente il più diretto antecedente delle «voce triste in doloroso accento» di *EaL*, 1, 3. Ma al di là di più minuti contatti, è la generale intonazione elegiaca del canto a rendere i due testi consentanei: come in Cariteo, anche per Boiardo, almeno a quest'altezza diegetica del suo canzoniere, l'unico spazio espressivo si trova «nel lamentar» (v. 8), così come analoga è la condizione di morte in vita scontata dall'io lirico, per la quale non si può che rimandare alle rispettive terzine conclusive.

Al profilo di Cariteo poeta umanista e strenuo frequentatore dei classici bisognerà dunque aggiungere il tratto di lettore altrettanto entusiasta del meglio che la poesia del suo secolo poteva offrirgli.

---

<sup>90</sup> Cfr. le note di commento allestite nella presente edizione.

### 2.3. LA PRIMA PARTE DELL'EAL: L'AMORE COME DANNAZIONE INFERNALE

Già sopra si è anticipato come i sonn. 1-2 dell'*EaL* costituiscano coppia incipitaria: essi, adeguatamente interconnessi tramite collegamenti formali e figurali, svolgono la funzione d'introdurre la condizione estrema dell'amante, a cui è precluso qualsiasi canale di comunicazione dei propri tormenti, tanto che l'amata non vi è nemmeno nominata.

Anche i sonn. 3-7 si lasciano leggere come un gruppo omogeneo, deputato a ospitare l'*initium narrationis* della vicenda lirica, che si snoda dalla prima apparizione dell'amata (son. 3), passando per la topica cattura amorosa (son. 4) e preparando il terreno alla svolta ostile di madonna. Ciò che garantisce l'organicità di questa serie è innanzitutto l'attenzione posta dal poeta alle dinamiche della vista dell'amata, come testimonia il formulario di seguito riportato:

*volgendo io gli occhi stanchi in oriente [...]*  
*vidimi di man manca uscir la luce*  
(*EaL*, 3, 1; 5)

*alzai gli occhi a mirare intento e fiso*  
*quel volto che già vidde in paradiso*  
*prima che intrasse l'alma in questa vita.*  
*Simile il vidi a la beltà infinita [...]*  
(*EaL*, 4, 2-5)

*cossì, lasso, a tutt'ore il cor di dole,*  
*trafitto da mortali aspre quadrelle*  
*bramando di veder le luce belle [...]*  
*E discernen non sa la dubia mente*  
*qual sia pena minor: pascer la vista*  
*ne la mia Luna o contemplarla assente*  
(*EaL*, 5, 5-7; 10-11)

*Amor, per aumentar la pena eterna [...]*  
*mi fe' veder quel sol che mi governa. [...]*  
*E viddi i raggi d'oro a mezo giorno [...]*  
*ond'io rimasi cieco sospirando.*  
(*EaL*, 6, 1-3; 7; 10)

*Mirando io intento il candido pianeta*



*che mi governa e rege in dubio stato*

(*EaL*, 7, 1-2)

La microsezione lascia altresì trasparire una lieve ma non impercettibile articolazione evolutiva,<sup>91</sup> giocata sul passaggio da una disposizione benevola da parte dell'amata alla di lei sempre più sconcertante ostilità (cfr. 4, 12-14):

Ond'ella, per pietà del mio tormento  
lieta ver me se mosse a salutarme,  
e con più ardente fiamma il cor m'accese.

(*EaL*, 4, 12-14)

Oscuro no, ma sì turbato in vista  
che dava segno di fatal portento,  
tal che del rimembrar l'alma s'attrista

(*EaL*, 6, 3-5)

Tale atteggiamento refrattario troverà poi un fondamento argomentato nella sequenza di testi successivi (8-10). A rigore, sono il son. 8 e la canz. 10 a costituire una coppia, contrassegnata com'è da eloquenti contatti testuali funzionali a introdurre una dinamica di consecuzione logica.

Nel son. 8 è rappresentato il rimbrotto di Luna al poeta, il quale viene accusato di insincerità allorché si adopera a esprimere «cantando» il proprio amore disinteressato (cfr. 8, 1-4):

Quando talor cantando il mio dolore  
riconto a la mia Luna che m'ascolta,  
il pianto in riso spesso ella rivolta  
e in gelata neve il cieco ardore.

Poiché, come non manca di sottolineare esplicitamente ancora Luna (vv. 9-11):

Chi more amando e premio non desia,  
e pascesi di star sempre digiuno  
la ragion vòl che creduto non sia.

---

<sup>91</sup> Qui e nel prosieguito del discorso, sono tenute presenti le categorie di connessione intertestuale indicate da SANTAGATA, *Dal sonetto*.

La canz. 10 è il primo importante snodo strutturale dell'*EaL*. Qui l'amante, dopo aver dato sfogo in luoghi aspri e solitari ai propri tormenti, rievoca le circostanze che originariamente produssero l'irreversibile ostilità dell'amata (cfr. 10, 53-78). In particolare le coincidenze fraseologiche tra 8, 1-4 e 10, 53-58 (questi ultimi vv. riportati di seguito):

Talor, quand'io cantava  
in più suavi accenti,  
col cor pien d'ardentissima dolceza,  
intenta ella ascoltava  
il son di mei lamenti,  
intendendo lodar la sua belleza [...]

ci mettono sull'avviso che il poeta alluda alla propria consuetudine di sottoporre alla fruizione di Luna le proprie intonazioni. Inoltre, pare evidente l'evoluzione logica tra i due momenti, poiché se nel son. 8 la donna stigmatizza come non credibile un canto di lode disinteressato – che dunque non si rivolge alla donna astante per ottenerne i favori – nella canz. 10 il poeta, a fronte di analoga incredulità (espressa qui con un di più di civetteria, giusta la movenza cantabile dei vv. 59-63 «E con dolce vagheza / mi disse un dì ridendo: / –Né donna né donzella / fu vista mai sì bella / come tu scrivi»), il poeta squarcia il velo dell'ipocrisia manifestando a Luna che esattamente lei è l'oggetto del desiderio, nella speranza che rivelando l'autentica natura del proprio amore (nella maniera in cui ha mostrato di intenderlo madonna), egli possa ottenere l'agognata ricompensa. Ma tutto ciò che il poeta riesce a ottenere è un silenzio irreversibile da parte dell'amata.

Il son. 9, interposto fra i due pezzi appena visti, si configura come sosta dedicata alla descrizione dello stato d'animo dell'amante secondo il genere *de oppositiis*. Se l'esercizio non presenta patenti elementi di integrazione con la traiettoria diegetica sin qui disegnata, nondimeno dimostra contatti con l'omologo son. 15, con cui condivide alcune movenze tipiche della tradizione dell'ossimoro d'amore:<sup>92</sup>

Io *seguo* a chi *mi fugge* e si nasconde  
(*EaL*, 9, 1)

---

<sup>92</sup> Cfr. il basilare GIGLIUCCI, *Contraposti*.

Veggio Amor che si mostra or grave or lieve,  
or mi *segue* correndo e or *mi fugge*  
(*EaL*, 15,12-13)

Nelle *fiamme* divento un pigro gelo,  
e 'n mezo di la *neve* un *foco ardente*  
(*EaL*, 9, 9-10)

D'un monte chiaro e pien di bianca *neve*  
nasce la *fiamma ardente* che mi strugge  
(*EaL*, 15, 9-10)

Dopo un testo di ringraziamento rivolto al dio Sonno per aver concesso l'appagamento onirico del desiderio amoroso, – d'ora in poi unica dimensione in cui potrà darsi euforia, giusta la definitiva chiusura opposta dall'amata nella canz. 10 – di cui si riportano i v. 5-11:

quel pegno pretioso, dolce e caro,  
che 'n un fermo voler gli animi serra,  
concesso m'hai poi di sì lunga guerra,  
con poco mel temprando un molto amaro.  
Per tua mercé dormendo contemplai  
Quella beltade e quel suave, ascoso  
Candor che nel mio cor sempre traluce.

s'innesci una microsezione (testi 12-14) che si potrebbe porre sotto il titolo di 'Amor fallace'. Si ricorderà che, proprio muovendo da questi testi, Fenzi si pronuncia affermando l'inesistenza, nell'*EaL*, di connessioni intertestuali in senso proprio. In realtà i componimenti qui considerati sembrano essere non solo organici tra di loro, ma anche non privi di connessioni con i pezzi che precedono.

La ball. 12, di conserva col son. 13, segnala come l'inganno perpetrato da Amore consista nel tentativo di incoraggiare l'amante dietro false promesse di ricompensa:

Amor par che si sveglie e prenda l'arme  
in mano per aitarne e farmi audace,  
ma sempre sì fallace  
m'ìl trovo, che non oso in lui fidarme.  
(*EaL*, 12, 1-4)

Insidioso Amor sempre fallace,  
fraudolente speranze e vana fede,  
con perfide promesse di mercede  
mi volete forzar d'esser audace?  
(*EaL*, 13, 1-4)

L'audacia a cui è ingannevolmente spinto l'amante è esattamente l'atteggiamento che abbiamo visto così pesantemente sanzionato da Luna nella canz. 10: si ricordino solamente i vv. 72-77:

talché quella per ch'io  
ardo, quando ebbe intesa  
la voglia tanto audace,  
con un volto minace  
di revocare ogn'alta e forte impresa,  
superba allor si tacque,  
onde un gelato ardore al cor mi nacque.

Al fine di perpetrare il proprio inganno, Amore si serve delle lusinghe dei «begli occhi suavi» di madonna: appare chiaro qui come la denuncia della fallacia di Amore si riferisca proprio al sogno rievocato nel son. precedente:

Per tua mercé dormendo contemplai  
quella beltade e quel *suave*, ascoso  
candor che nel mio cor sempre traluce.  
Vidi quel che no spero veder mai:  
ringratia te, ché fuste più pietoso  
che quella mia celeste e alma luce.  
(*EaL*, 11, 9-14)

Quei begli occhi *suavi*, che mi fanno  
languire in tal furore,  
mostran più risblendore  
che prima, quando m'eran tanto avari,  
e girano il martire in dolce affanno.  
Ma non s'allegria il core,  
anzi cresce l'ardore  
e molto più son li sospiri amari.  
Però che quando io veggio i segni chiari  
d'il mio sperar che nasce a poco a poco,  
allor più m'arde il foco  
e dubito ch'Amor vol ingannarme.  
(*EaL*, 12, 5-16)

La voce *Amor*, che campeggia nel v. 16 alla scadenza dell'emistichio settenario, ricompare al primo verso del son. seguente (così come nel madr. 14: «Io vidi, *Amor*, li toi fallaci inganni»), stabilendo tra i pezzi 12-13 legame per *capfinitad*. Di ciò che nella ballata era revocato in dubbio, il sonetto 13 prende definitivamente atto: Amore è “fallace” poiché tenta, attraverso lo sguardo di Luna («e so ch'un dolce sguardo porta

appresso / mille repulse, sdegni e ire amare» da confrontare col «Dolce mirar, pien d'amoroso face» di 13, 5), di spingere l'amante a farsi intraprendente. Riconosciuto l'inganno, l'io lirico allontana da sé tali blandizie chiedendo, in termini rassegnati se non masochistici, che l'ostilità dell'amata si mantenga coerente, essendo egli conscio dell'impossibilità di ottenere mercede (13, 9-14):

Ma voi, biasteme iniuste aspre mortale,  
repulse dispietate e sdegni crudi,  
continuate i vostri amari accenti,  
ché i miseri dan fede solo al male,  
perché son di speranza tanto ignudi  
che creder mai non ponno esser contenti

Il madr. 14 suggella la sequenza proponendo un bilancio *post factum* della vicenda rappresentata nei due pezzi precedenti. Il testo si costruisce radunando soluzioni lessicali, sintagmatiche e fraseologiche variamente sparse nella serie, com'è d'immediata evidenza:

Io vidi, *Amor*, li toi *fallaci inganni*,  
e so ch'un *dolce sguardo* porta appresso  
mille *repulse, sdegni e ire amare*.  
Ma per fugir alcun di tanti affanni,  
creder ti volsi e ingannar me stesso;  
or questo inganno in me non può durare:  
ch'io *veggo* in crudel *signo* esser rivolto  
di la mia Luna il chiaro e lieto volto

L'uso dei verbi al passato, insieme con l'amara constatazione che l'attitudine di madonna è volta «in crudel signo» (v. 7, mentre all'inizio della sequenza la speranza dell'amante appariva in «segni chiari») dimostrano che l'io lirico riflette su fatti ormai avvenuti, in una nuova dinamica evolutiva.

Al già visto son. 15, d'impianto ossimorico, seguono due testi lunghi, rispettivamente una canzone con rima al mezzo e una sestina. I due metri possono essere considerati due declinazioni della medesima istanza: l'anelito verso una ricompensa di natura inequivocabilmente erotica. Se la canz. 16 è in tal senso del tutto esplicita, come vale a dimostrare anche solo il congedo, a cui il poeta demanda il soddisfacimento del desiderio concupiscente essendo rimaste vane le precedenti petizioni (vv. 41-48):

Canzone, omai ti tace,  
poiché non trova pace l'alma trista,  
ma tutta umile in vista senza indugio,  
cercando il tuo refugio al loco usato,  
vatene in quel beato e casto letto,  
basa il candido petto e le mammelle  
e l'altre parte belle, ove Cupido  
sòl albergar come nel proprio nido.

la sestina 17 è canonicamente deputata a rappresentare l'ossessività del desiderio eminentemente carnale, come s'incarica di certificare l'ultima stanza e il congedo (vv. 31-39):

O Sole, o Luna, o Stelle, o Mare, o Terra,  
volete pur che 'n questo oscuro bosco,  
col cor trafitto da pungenti strali,  
vedan quest'occhi mei l'estremo giorno?  
Né mi veda morire altro che 'l vento,  
senza sperare una felice notte?

La Luna, onor di notte e del bel giorno,  
li stral porrà adolcire in questo bosco,  
e col bel vento rinfrescar la terra.

Nel congedo stesso si segnala la riproposizione al v. 38 dell'immagine già occorsa lungo la sestina (v. 22 «pur ch'Amore adolcisse i duri strali»); trasparente metafora dell'appetito sessuale.

I due sonetti che seguono (18-19) costituiscono una coppia, essendo cementati dalla comune riaffermazione dell'indefettibilità del sentimento amoroso a dispetto del 'parlar' ostile di madonna. Si confrontino le quartine di entrambi i testi:

Forse che voi col parlar crudo e fiero,  
con repulse sdegnose e fervide ire,  
col superbo tacere e volto altiero  
credete spaventar l'alto desire?  
Ritorne indietro il vostro van pensiero,  
ch'Amor non sa temer pena o martire,  
e quant'io da virtù men premio spero,  
più cresce l'animoso e cieco ardire.

(*EaL*, 18, 1-8)

Se 'l parlar perturbato e pien di orrore,  
diverso da l'umano e lieto volto,  
ha possuto privare un core stolto  
d'ogne speranza e d'ogne vano errore,  
non po' mancar de l'abundante ardore

ch'io tegno dentro a l'alma sempre occolto,  
ma temo ch'io serrò tosto sepolto,  
sì m'afflige il mortale aspro dolore.

(*EaL*, 19, 1-8)

Il son. 18 merita un indugio particolare, poiché intrattiene una relazione di continuità con la coppia 8-10, sostanzialmente ospitando la reazione dell'amante in risposta sia alle parole ostili di Luna (son. 8), sia all'episodio narrato in *EaL*, 10, in una sorta di riassunto di quanto visto finora nel tracciato macrotestuale. Reagendo al «parlar crudo e fiero» di Luna – in cui è da identificare il discorso indiretto che innerva il son. 8 – l'amante mostra di non paventare né le «repulse sdegnose e fervide ire» (v. 2), a cui il poeta faceva già riferimento in 14, 2-3 «e so ch'un dolce sguardo porta appresso / mille *repulse, sdegni e ire* amare»), né il «superbo tacere e volto altiero» (18, 3), con cui allude alla posa assunta dall'amata in 10, 73-77 «[...] quando ebbe intesa / la voglia tanto audace, / con un *volto minace* / di revocare ogn'alta e forte impresa, / *superba allor si tacque*». L'argomentazione svolta in 18, 7-8 «e quant'io da vertù men *premio* spero, / più cresce l'animoso e cieco ardire» si pone come diretta risposta al rilievo fatto da Luna in 8, 9-11 «Chi more amando e *premio non desia*, / e pascesi di star sempre digiuno, / la ragion vòl che creduto non sia». La seconda terzina del son. 18 «Ragion non già, ma l'importuna sorte, / mi spinge a ricercar di veder voi, / ch'io so che vo cercando la mia morte» è ancora più esplicita nel suo collegarsi a quanto affermato dall'amata in 8, 12-14 «E la *ragion* ancor mostra a ciascuno / che finger di patér per gran follia / è disonore e non remedio alcuno»: il poeta oppone dunque l'instabilità della propria condizione irrazionale alla logica della partita doppia amorosa – richiesta e ricompensa – espressa dalle parole dell'amata.

Il pezzo 19, per parte sua, una volta ribadita l'irriducibilità della *militia amoris*, paventa il destino di morte imminente sull'amante, aggiungendo nelle terzine uno spunto figurale che fa da ponte con la canzone seguente (vv. 9-14):

E s'alcun'ombra in terra o in abissi  
o in ciel riman di poi la morte mia,  
non potrà gir fra l'altre alme quiete;  
anzi chiamando il nome in ogne via

di quella per cui al mondo in pena vissi,  
non passerà giamai l'acqua di Lete.

La condizione disperata dell'io lirico si propaga anche oltre il limitare della vita terrena: egli, una volta morto, quale che sarà l'approdo cui è destinata la sua anima, si troverà nell'impossibilità di attingere alle acque del Lete – fiume dell'oblio nella mitologia greco-romana – e dunque di cancellare dalla mente il ricordo di Luna.

L'accento a uno scenario infernale prepara il terreno alla grande canzone 20, con cui si dà avvio alla *transumptio* metaforica che contrassegnerà il resto della *prima parte* dell'*EaL*, vale a dire l'identificazione della condizione dell'amante con quella dei dannati infernali.

La seconda canzone dell'*EaL* si colloca a dieci numeri esatti dalla prima, ponendosi come snodo altrettanto importante nell'economia del canzoniere, non tanto sul piano narrativo (nessun episodio vi è rappresentato), quanto per l'intento di rappresentare – a mo' di manifesto ideologico, in una suggestiva «rielaborazione della canz. XXIII di Petrarca»<sup>93</sup> – l'idea di amore che presiede all'operazione poetica dell'autore.

Il testo essenzialmente svolge una dimostrazione *per exempla* della seguente tesi: la condizione dell'innamorato è assimilabile a quella dei dannati. Così, gli stati d'animo che l'amante patisce sono sistematicamente correlati alla pena di un illustre personaggio mitologico trascelto fra quelli che, in vario modo e per ragioni differenti, nella tradizione hanno sofferto le pene del Tartaro.

Lo strazio del cuore derivate dal cedimento della tracotante ragione al «desio terreno e frale» (v. 12) è nella prima stanza assimilato alla pena di Tizio (costretto nel mito all'immobilità mentre un avvoltoio gli divora il fegato in eterno). La vanità del *servitium amoris* offerto «a tal che dil mio mal non cura» (v. 16) corrisponde alla pena delle Danaidi, che riempiono senza posa anfore bucate (II stanza). L'altalena tra speranza e frustrazione è omologa al supplizio di Tantalò: così come per quest'ultimo è impossibile attingere l'acqua in cui è immerso, o il ramo di frutti che pende su di lui, allo stesso modo l'amante può ben dire che «quando i famolenti / sensi volno allargar la stan-

---

<sup>93</sup> Cfr. PARENTI, *Profilo*, p. 51.



ca mano / con la speranza incerta e van desio, / misero allor ved'io / la speranza col desire andar lontano». A un'altra pena di Tantalo (il masso che pende sulla sua testa minacciando di cadere) è accostato il «paventoso orrore» (v. 41) costantemente sperimentato dall'amante.

È dunque evidente – argomenta l'ultima stanza – che chi ama soffre pene infernali (vv. 53-65):

Chi vol dunca veder il mal che preme  
quell'anime infelice e tormentate  
nel più profondo dil tartareo regno,  
venga a mirar tutte le pene insieme  
dentro il mio cor, ch'eternamente pate,  
anzi 'l morir, per merito condegno.  
Qui si vede l'ingegno  
dil vano Amor, crudel, fallace e lieve,  
e 'l modo come tratta i soi seguaci,  
e come li fa audaci.  
Qui pò veder che 'n questa vita breve,  
se non m'inganna il vero e ben discerno  
a se stesso ciascun è un diro inferno.

Dopo la canz. 20, si apre una sezione composta da 5 testi (21-25) tenuta insieme, tacendo di più minute connessioni, dalla condivisione della forma metrica e dalla configurazione tematica generale. Si tratta infatti di canzoni frottolate di varia estensione, che rappresentano i tentativi esperiti dall'amante di impostare con l'amata una comunicazione per via epistolare, essendo egli impossibilitato a godere della vista di madonna. Ognuno di questi componimenti è una vera e propria lettera:

Ma voi, fenestre chiare, ove reluce  
quella candida luce dil mio sole,  
*queste poche parole*, dolce, umile,  
d'un amoroso stile, basso e piano,  
*ch'Amor da propria mano ha designate,*  
*con lettere di pietate*, ove descritti  
son li pensieri afflitti di mia mente;  
porgetele umilmente nel matino,  
a quel volto divino immortale,  
a ciò che del mio male abia notitia.

(EaL, 21, 58-67)

*Quel misero te scrive,*  
che suspirando vive e more insieme,

e per fallace speme poi rinasce,  
di lacrime si pasce e di martiri.  
(EaL, 22, 1-4)

*Quanto qui legi scritto*  
ti manda quel'afflitto e sventurato,  
che vive disperato in vita oscura,  
lontan da tua figura e di sua vita.  
(EaL, 23, 1-4)

Col solito dolore  
che 'l dispietato amore mi procura,  
in questa assentia oscura, *ardendo scrivo*.  
(EaL, 24, 1-3)

L'ultima canzone frottolata di questa serie non è a rigore un'epistola, poiché manca di qualsivoglia riferimento alla scrittura, ma si articola comunque su una struttura allocutiva, ospitando una dura invettiva contro madonna-fera:

Ingrata, incrudelita,  
tra le fere nutrita e tra serpenti,  
non tra l'umane genti, o cruda acerba,  
indomita e superba e aspra e dura  
più ch'altra creatura al mondo nata,  
da tosco generata e da veneno,  
in gelido terreno: cessa omai  
di darne tanti guai e tante pene.  
(EaL, 25, 1-8)

Ormai l'amante, privo di qualsiasi speranza, arriva ad augurare la dannazione all'anima di madonna (vv. 37-39 «Già non ti contraddico, cruda, ingrata,/ vatene, alma dannata, al nigro inferno, / ove di duolo eterno serra' satia»). Di qui lo scatto conclusivo della canzone, in cui il poeta, al fine di recuperare la vista dell'amata, s'immagina condannato anch'egli all'inferno, dove tuttavia potrà «goder mirando la beltade» dell'amata (v. 46) e recuperare la propria felicità, provocando addirittura, in una sottile e fantasmatica vendetta, l'invidia di Luna. Ella, per potersi negare nuovamente allo sguardo dell'amante, dovrà chiudere per mano propria gli occhi a quell'anima ormai perduta (vv. 48-61):

E se pur mi concede Dio tal sorte,  
di poi di la mia morte, ch'io ti possa  
seperato da l'ossa, contemplare,

non mi si potrà dare alcun tormento,  
anzi vivirò contento e glorioso,  
e 'n loco tenebroso e infelice,  
serrò lieto e felice; e si pentita  
non sei di dar-me vita dolorosa,  
essendo invidiosa dil mio bene,  
e vòì dar-me le pene ch'al presente  
sostengo, lasso! Assente dal tuo ameno  
volto, chiaro e sereno e pien di gloria,  
potrai con poca noia contentarte:  
sèrrame gli occhi intenti a adorarte!

Rileva notare come la felice invenzione figurale di un amante fedele a Luna anche fra le pene dell'inferno, le quali addirittura non sembrano procurare dolore se l'amata può continuare a essere oggetto di contemplazione, muove dal presupposto, fissato a partire dalla canz. 20, dell'equivalenza fra sentimento d'amore e dannazione, che si pone come dato strutturale della condizione del poeta, come infine certificherà il son. conclusivo di questa *Prima parte*.

Il ritorno della forma-sestina (*EaL*, 26, la seconda del canzoniere) importa una nuova variazione sul motivo del destino inemendabile dell'io lirico, braccato dal pensiero ossessivo dell'amata e da quest'ultima costretto a vani tentativi di fuga. Il testo non manca di raccogliere vari elementi dai pezzi precedenti: sorvolando sui collegamenti meno appariscenti, basterà notare che le tipologie di connessione intertestuale conoscono qui un'escursione che va dal collegamento capfinido con *EaL* 25

serrami *gli occhi* intenti ad adorarte!

(*EaL* 25, 61)

Tentato ho di ingannar *gli occhi* e la mente

(*EaL*, 26, 1)

alla riproposizione dell'atteggiamento ingannevole e inconstante di Luna

e con l'arte si sforza d'inquietarme  
con sempre dimostrar-me vario il volto

(*EaL*, 24, 23-24)

Quel'almo, altiero, eterno e vago lume  
che mi mostra ogni giorno un altro viso

(*EaL*, 26, 25-26)

fino a un raffinato collegamento a distanza, che certifica il consapevole tentativo di armonizzare i pezzi nell'organismo macrotestuale. I congedi delle due sestine sin qui viste

La Luna, onor di notte e del bel giorno,  
li stral poria adolcir in questo bosco,  
e col bel vento rinfrescar la sera.  
(*EaL*, 17, 37-39)

Da la sua propria mente la mia Luna,  
e non d'esterna fiamma prende il lume,  
e 'l viso di beltade ha maggior parte.  
(*EaL*, 26, 37-39)

offrono una caratterizzazione di Luna dietro cui si avverte la medesima fonte: si tratta di un verso dell'*Alethia* di Claudio Mario Vittorio, parafrasi tardo-antica del racconto genesiaco dalla creazione del mondo alla distruzione di Sodoma e Gomorra. Ai vv. 100-101 del primo libro di quest'opera si legge «*lunaque, noctis honor, proprio seu lumine fulsit, / seu veniente globo radios percussa refudit*». Se l'epiteto *noctis honor* poteva venire altresì da Marziano Capella,<sup>94</sup> è nel testo di Vittorio che esso si trova associato alla notazione – lì dubitativa, in Cariteo recisamente affermata – intorno alla facoltà lunare di brillare di luce propria. Com'è evidente, il poeta assegna, rispettivamente, l'epiteto *noctis honor* a 16, 37 e il tratto dello splendore autoalimentato al congedo di *EaL*, 26, sancendo un'abile connessione intertestuale fondata sulla fruizione di un medesimo modello, smembrato e redistribuito nella stessa sede di due pari metro.

La canzone 27, ultimo metro lungo della *Prima parte*, è occupata principalmente dalla richiesta al dio Amore perché si sforzi in tutti i modi di far «provar lo strale» amoroso a Luna (v. 20); desiderio destinato a rimanere frustrato per la vecchiezza dello stesso Amore. Il movente del testo è indicato nella necessità di manifestare l'estremo sfogo dell'amante, come dichiara da subito la prima stanza, dove è replicata in tono più alto e definitivo la condizione che diede l'abbrivio al canto poetico sin dall'esordio

---

<sup>94</sup> Cfr. CAPELLA, *De nuptiis Philologiae*, IX 911, 14-15 «*Cynthia noctis honos lampade menstrua/ auratis decuir praevia cornibus*»; *ibid.*, v. 133 «*[Cynthia] temnit noctis honorem*».

del macrotesto, non senza il riuso di fraseologie provenienti da altri importanti snodi strutturali della *Prima parte*:

Non posso omai tener le fiamme eterne  
tanto tempo nascose  
nel petto molle e pien d'insano errore;  
ché, *se la cieca mente il ver discerne,*  
de le pene amorose  
*nulla più che 'l tacere afflige il core.*  
Esca dunca di fore  
di secreti pensier la grave salma  
che *premo dentro all'alma;*  
esca quest'aspra voce omai gridando,  
a tal che senta ognun ch'io *moro amando.*  
(*EaL*, 27, 1-11)

E benché al mio cantar nessun risponde,  
pur canto per *sfogare il duol ch'io premo*  
*ne la più occulta parte dil mio core.*  
Io son pur come il cigno in mezo l'onde,  
che, quando il fato il chiama al giorno estremo,  
alzando gli occhi al ciel, *cantando more.*  
(*EaL*, 1, 9-14)

Qui pò veder che 'n questa vita breve,  
*se non m'inganna il vero e ben discerno*  
a se stesso ciascun è un diro inferno.  
(*EaL*, 20, 63-65)

Fra i restanti 4 sonetti è la coppia finale (30-31) che dimostra sicuramente un saldo legame. Il son. 28 afferma la provenienza celeste di Luna a partire dalla sublimazione di un episodio cui dovette assistere il poeta – madonna che ammansisce un cavallo imbrozzarrito afferrandone il freno – mentre il son. 29 descrive lo scoloramento dell'amante a fronte di un sogno inviato da Amore, tale da riaccendere le amorose fiamme sopite.

Il pezzo n. 30 insiste sulla natura divina e sugli effetti soprannaturali dell'amata. Partendo dall'*interpretatio nominis* di Luna, la quale (vv. 4-8):

è veramente nominata Luna;  
non sol perché è sola e una,  
e ha il divino volto più che umano,  
ma perché basta ad aghiacciar Vulcano  
quando tutte le fiamme insieme aduna

La rassegna dei tratti topici della divinità lunare (come il candore e la freddezza) ospitata dalle terzine è funzionale al paradosso finale, per cui l'amante è singolarmente incendiato dalla stessa Luna (vv. 9-14)

Fu preso il suo candor da l'alto cielo,  
ov'è la lattea via del paradiso,  
non nota a la vulgare e cieca gente.  
Quanti col raggio tocca verte in gelo,  
ma il scintillar e folgorar del viso,  
me misero converte in fiamma ardente.

Il sonetto che chiude la Prima parte dell'*EaL* traccia un bilancio dell'esperienza amorosa fin qui rappresentata:

Se 'l ver se stima con tranquilla mente,  
Amor fu crudelissimo inventore  
di morte e del mortale aspro dolore,  
e d'ogni mal che l'om vivendo sente.

Amor se chiama morte veramente:  
quel che non ama vive, e colui more  
che si consuma in amoroso ardore,  
e a la propria morte ognor consente.

In quel punto ch'io fui d'Amor soggetto,  
fui senza vita, e pur vivo discesi  
ne l'infornali orribili tormenti.

La fredda gelosia col van sospetto,  
le speranze e i desiri in foco accesi,  
mi menan tra mill'altre ombre nocenti.

Le conclusioni cui arriva ora il poeta assumono la forma, nelle quartine, di sentenza asseverativa sulla natura di Amore e sulla condizione di chi ama. Nelle terzine, ripensando a cosa fu la propria vita a partire dalla sottomissione ad Amore, l'io lirico ripropone uno dei motivi-guida di questa sezione del canzoniere: l'amore come dannazione infernale, che viene eletto a suggello emblematico in chiusura di *Prima parte*.

Sono innanzitutto da registrare le connessioni formali che legano il son. 31 al suo diretto precedente (*EaL*, 30): su tutte la ripresa della rima in *-ente* – che chiude il son. 30 e apre il son. 31, instaurando legame *capfinido* tra i due pezzi – e la similarità del procedimento di *interpretatio nominis*, in 30 riservato a Luna (v. 4), in 31 applicato ad Amore (v. 5).

La valenza macrostrutturale del componimento riesce confermata dal suo inequivocabile profilo di *résumé* della vicenda sin qui evocata, dalle cui tappe il son. 31 tra-sceglie figure e movenze significative.

In primo luogo, *EaL* 31 si collega in modo evidente alla coppia 1-2: la presa d'atto secondo la quale Amore è fonte «d'ogni mal che l'om vivendo sente» (31, 4) costituisce un allargamento della prospettiva – dal soggetto lirico a ogni essere umano – delineata nell'allocuzione al dio espressa in 1, 5-6 («a te stesso perdona e al van desio / come prima cagion del mal ch'io sento»). Amore è «crudelissimo inventore / di morte e del mortale aspro dolore» (31, 2-3), con recupero dell'aggettivazione impiegata per gli «effetti» procurati dalla mano del dio (son. 2, 1-2«Ben veggio, Amor, gli effetti *aspri, mortali* / de la tua man»). Ancora, col son. 1 si dà aggancio di tipo formale, poiché la rima in *-ore*, insieme col rimante *more*, è condivisa dai due sonetti che delimitano la *Prima parte* dell'*EaL*; non priva di suggestione, inoltre, la circostanza che nei sonn. 1-2 – giocati, si ricorderà, su medesima struttura allocutiva rivolta al dio alato – la voce *Amore* compare 3 volte (una nel son. 1, due nel successivo): stesso numero del son. 31, che dunque pare raccogliere e replicare le occorrenze della coppia d'apertura.

Nelle terzine, rievocando il momento della cattura amorosa, il poeta descrive la propria condizione riproponendo la figuralità della dannazione infernale: la «fredda gelosia» (v. 12) e l'incendio amoroso, nel loro accostarsi ossimorico, si fanno responsabili dell'altrettanto ossimorico status dell'amante morto in vita e trascinato per colpa della passione tra le ombre dei condannati all'inferno (*EaL*, 31, 14 «mi menan tra mill'altre ombre nocenti»), come del resto era già stato sancito almeno a partire dal verso finale della 'canzone dei supplizi' (*EaL*, 20, 72 «ma son più giù tra più dolenti spirti»).

#### 2.4 LA *SECUNDA PARTE* DELL'*EAL*: LA FALLITA RICERCA DELLA RICOMPENSA

L'esordio della *Seconda parte* dell'*EaL* esplicita la scaturigine degli «amorosi e dolci versi» (32, v. 2): non Apollo, né le Muse, ma le bellezze dell'amata sono le fonti ispiratrici del canto del poeta. Di seguito il sonetto:

Volete saper come et da qual parte  
mi vengon gli *amorosi e dolci versi*,  
da l'aspro ingegno mio tanto diversi,  
che notte e giorno scrivo in varie carte?

Le Muse o Apollo non m'han fatta parte  
di lor canti suavi, ornati e tersi,  
ma poi che a mirar voi le luci apersi,  
donna, mi venne il molle ingegno e l'arte.

La fronte, l'auree trezze e liete ciglia,  
gli occhi chiari, la bocca e 'l *niveo collo*,  
le man, il *giovenile et bianco petto*,

l'alma virtù, l'angelico *intelletto*,  
ch'empion la terra e 'l ciel di maraviglia,  
son le mie nove Muse e 'l sacro Apollo.

La fonte properziana qui strategicamente eletta (tratta dall'elegia che apre il secondo libro della raccolta)<sup>95</sup> è sottoposta da Cariteo a sapiente amplificazione, poiché le «nove Muse e 'l sacro Apollo» (mentre in Properzio, al posto delle prime, compariva la sola Calliope) sono sostituite, nella funzione di stimolo al canto poetico, dal pari numero delle 10 bellezze elencate ai vv. 8-12. La consapevolezza metapoetica dell'euforico esordio, incaricandosi di segnalare uno scarto rispetto alla maniera e alla tematica dominanti nella *Prima parte*, è confermata dalla contrapposizione tra gli attuali «amorosi e dolci versi» e «l'aspro ingegno» (cfr. *EaL*, 1, 2 «aspro lamento») consueto del poeta, nonché dalla definizione della propria arte come «molle ingegno».

Se si posa lo sguardo direttamente sul testo di chiusura di questa *Secunda parte*, (canz. 52), si assiste alla registrazione, da parte del poeta, del fallimento della prospettiva delineata nel sonetto di apertura, con ciò evidenziandosi il collegamento fra i due componimenti e dunque la tenuta strutturale anche del secondo tempo dell'*EaL*. Nella canzone infatti il poeta è costretto a prendere atto dell'impraticabilità di una poetica della *suavitas* e della lode, cui consegue la necessità di tornare al canto come aspro sfogo dei tormenti amorosi nel nome del quale, si ricorderà, si apriva il canzoniere:

Tacete omai, *soave e dolce rime*,  
e voi, *amoroze*, oneste, altiere lode;  
deponete il cantar che nulla prode,  
poiché non è chi con amor ve stime.

---

<sup>95</sup> *EL*, II I 1-4 «Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores, / unde meus veniat mollis in ora liber. / Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: / ingenium nobis ipsa puella facit» (*Percopo*).



Scender convien dal chiaro stil sublime  
in li più bassi canti.  
Voi, dolorosi pianti,  
rendetemi le lacrime mie prime,  
ché 'l misero non prova maggior bene  
che piangendo sfogar l'amare pene.  
(*EaL*, 52, 1-10)

Sempre a smentire quanto affermato nel son. 32, il poeta si rifiuta di eleggere a materia del poetare le bellezze e virtù dell'amata, dapprima individuate come le matrici stesse dei versi, e ora trasformatesi in fonte di danno (vv. 11-24):

Non si parle omai più de l'*intelletto*  
antico e alto in età *giovenile*,  
dil viso e de le man bianche e sottile,  
dil *latteo collo* e dil *marmoreo petto*:  
parlar di morte è 'l mio maggior diletto,  
di strani e vari mali,  
e di piaghe mortali.  
Una fera mi tene il cor costretto  
a piagner tutto il tempo di mia vita,  
e chi me 'l veta, a piagner più m'invita.  
Tante perfezione e sì diverse  
in un viso sì dolce e sì sereno,  
in toscò e mortifero veneno,  
senza cagion per me si sono converse

Il riscontro evidenzia come molte delle voci elencate nel son. 32 siano alluse o riprese direttamente, disegnando in tal modo, fra gli estremi del secondo libro dell'*EaL*, una traiettoria che dall'esordio euforico del son. 32, col tentativo di innalzamento del canto, perviene alla presa d'atto che, mancando qualsiasi segnale benevolo da parte di madonna, non si può che desiderare la morte. Infatti, l'esilio dal bene tanto agognato, e l'impossibilità di liberarsi dal desiderio concupiscente, riporta il poeta a invocare la morte, unico rimedio a questa condizione senza via d'uscita (vv. 41-59):

Quella che tene in mano il viver mio  
pregai che prolungasse i giorni mei.  
Conceder non m'il volse, or no 'l vorrei,  
ché degno di tal ben più non son io;  
e poichè sì lontan m'il trovo, oblio

sol mi serria remedio.  
Amor mi tien l'assedio,  
tal ch'uscir non mi lice dal desio.  
Abbrevia, morte, dunque il tuo camino,  
poiché morir d'amore è mio destino.

Del resto, i componimenti posti tra i due estremi della *Secunda parte* dell'*EaL* non fanno altro che registrare la contraddizione dell'io lirico, il quale si dibatte tra la velleitaria ricerca di ricompensa amorosa e la consapevolezza dell'irrimediabile scacco.

Già il son. 33, contenente l'invito rivolto ad Amore affinché colpisca anche madonna (e non solo l'amante, troppo facile bersaglio) è in controtendenza rispetto a quanto prometteva il pezzo d'esordio, operando un'allusione strutturale analoga a quella del son. 32, stavolta agganciandosi a uno dei motivi esordiali dei *Fragmenta* petrarcheschi. Se si pone attenzione ai vv. 7-14:

Poi che d'altrui martir tanto ti giova,  
non voler ch'io sol viva in *tanti mali*.  
Driza l'insegne a più famosa impresa:  
vence costei, che par sì dolce in vista,  
e contra te fo sempre amara e forte.  
Ché gloria no, ma biasmo alfin s'acquista  
di pugnar contra chi non fa difesa,  
e disarmato, incauto corre a morte.

pare evidente il contatto con la sproporzione, segnalata in *Rif*, 3, 9-14,<sup>96</sup> fra le misere difese opposte dall'amante e la impermeabilità di madonna agli strali di Amore.

Il son. 34 – la cui rima E ricava i due rimanti dalla rima A del pezzo che precede – insegue un'impossibile comunicazione con Luna, ormai elevata al rango di divinità (vv. 9-14):

Io che la vidi altera in tanto preggio,  
captando tempo e loco presi *ardire*  
di cercare alcun ben fra *tanti mali*,  
e volsi dir: – Non vedi il mio languire? –  
ella rispose inanzi: – Io non ti veggio,  
né mi degno veder cose *mortali*. –

---

<sup>96</sup> «Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco: / però al mio parer non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco».

Ancora all'insegna dell'ardimento si pone l'apertura del son. 35, dove il poeta sente che «il volto, il collo, il petto e la man bianca / a l'impresa mi fanno il core altiero» (vv.1-4); subito dopo, un più indugiante pensiero del «ben ch'io mai no spero / veder» produce nell'amante paralisi e scolorimento quasi mortale, con ciò rappresentando la prima incrinatura nella fiducia che le bellezze e virtù dell'amata – celebrate programmaticamente nell'incipitario son. 32 – possano garantire un esito euforico alla vicenda lirica. Il son. 36 prosegue sulla stessa strada; quelle bellezze che dovevano innescare «gli amorosi e dolci versi» (32, 2) sono precisamente alluse nella rassegna di complimenti al termine della quale l'amante deve dolorosamente registrare la propria condizione di scacco:

Donna, vostr'*occhi* fanno al Sole scorno  
quando più mostra puro il chiaro aspetto,  
dal vostro roseo *volto*, almo perfetto,  
si rasserena l'aere d'ogn'intorno.

Possete fare a meza notte il giorno  
col tenero, suave e casto *petto*;  
*l'altre virtute, ingegno e intelletto*  
han di novo sblendore il mondo adorno.

Traluce insino al ciel vostra figura,  
né de uman seme nata esser dimostra,  
ma d'immortale angelica natura.

Or che vòl dire: è forse mia ventura,  
o costume d'Amore, o culpa vostra,  
che 'n tanto lume io vivo in vita oscura?

La coppia 37-38, giocata su metri diversi dal sonetto (madrigale e stanza di canzone isolata) si configura come sosta che indugia sugli effetti esiziali procurati da due delle bellezze muliebri già oggetto di celebrazione: nella fattispecie la mano (madr. 37) e gli occhi (st. 38), responsabili del venir meno delle facoltà vitali del poeta, come certifica la comune fraseologia impiegata in 37, 6 «io mi vedo spogliar di vita e d'alma» e in 38, 6 «ch'io fui di vita e d'alma insieme tolto».

Le connessioni intertestuali che legano i componimenti dal 39 al 42 realizzano una sorta di figura chiastica: infatti i sonn. 39 e 42 argomentano la contraddizione di una condizione che impone di chiedere mercede a chi non è disposta a concederla, pur nella consapevolezza che ciò porterà a morte sicura (di seguito *EaL*, 39):

Lasso, ch'io vedo ben quanto importuno  
son io nel demandare ognor mercede  
a tal che 'l mio martir non sa né crede,  
né sente del mio mal tormento alcuno.

Ma quel mio dio, che sempre fu digiuno  
non di beltà, ma di pietade e fede,  
ch'io no mi stanchi mai pur mi rechiede,  
mostrandomi il suo celo or chiaro or bruno.

Però, per satisfare al suo desio,  
pregando un cor superbo, altiero, ingrato,  
lo spirto lasserò molesto e rio.

E voi goder potrete dil mio fato,  
poiché sempre vi spiacque il viver mio;  
donna, per cui di vita io son privato.

L'impossibilità di retrocedere dalla propria militanza amorosa è rivendicata – con l'aggiunta del cemento formale costituito dai rimanti *mercede* e *fede* – nel son.42

Benché d'ogne speranza Amor mi priva  
di possere alcun tempo aver mercede,  
non si mutarà più, mentre ch'io viva,  
la mia costante, intera e ferma fede.

Quest'una, che vivendo in terra è diva,  
contempla la mia mente, adora e crede;  
né si vedrà ch'io parlo o cante o scriva  
d'altra che sol di lei che mi possede.

Vedo ben che 'l morir m'è molto appresso  
e lontano il soccorso, e la mia sorte,  
cangiando Amor, promette longa etade.

Ma pria serò omicida di me stesso,  
e conduromi a volontaria morte,  
ch'io servir possa mai minor beltade.

sicché, sebbene la morte sia vicina, la devozione a Luna rimane esclusiva.

Fra i due sonetti appena visti si frappone una coppia di testi (son. 40 e sest. 41) accomunati dalla tematica onirica e disposti in successione logica fra loro, poiché il primo ritrae il sognato amplesso con l'amata, insieme col conseguente infrangersi delle illusioni (vv. 9-14):

Or nelle braccia io tengo il corpo adorno  
d'ogne valore, or son con la mia dea,  
or mi concede Amor lieta vittoria -.

Così parlar dormendo mi pareo;  
*ma poi che gli occhi apersi e vidi il giorno,  
in ombra si converse ogne mia gloria.*

mentre il secondo riflette sul sogno appena vissuto e sulla preferibilità della pur illusoria euforia notturna al doloroso disincanto della veglia (riporto la quarta stanza e il congedo):

Quando comincia uscir quell'altra luna  
dal nostro mar, per dar lume a la notte,  
allor m'adormo e veggio l'alma luce  
di quella che mi scalda più che 'l Sole;  
*ma poi che aprendo gli occhi vedo il giorno,*  
*cognosco che mia gloria è ombra e sonno. [...]*

Non vedde giorno mai più bella luce,  
ch'io quella notte che mi venne in sonno  
la Luna ignuda, ornata dil suo Sole.

(EaL, 41, 19-24, 37-39)

dove si vede come la connessione di trasformazione, espressa nel congedo della sestina attraverso la memoria *post eventum* dell'amplesso sognato, si accompagna alla condivisione delle soluzioni fraseologiche sopra trascritte in corsivo.

Il son. 43 prosegue sul percorso sin qui tracciato, da una parte rovesciando la prospettiva inaugurata nell'esordio della *Secunda parte* (vv. 1-4):

Una volta cantai soävemente,  
e cantando ad Amore il core apersi;  
or son noiosi e aspri li mei versi,  
or grido lacrimando amaramente.

dall'altra riproponendo immagini e lessemi della coppia 39-42: qui al v. 10 infatti madonna troneggia sul cuore dell'amante «altiera e superba» (cfr. 39, 10) e lo fa «come dea in un terreno e umil seggio» (v. 11, da confrontare con 42, 5) mettendo alla prova la «fede» (v. 12, parola-rima condivisa con 42, 4) dell'amante e la di lui indisponibilità a cambiare amore (vv. 12-14 «ivi tocca con mano la mia fede,/ cognosce che lei amando altra non cheggio, / e nuda di pietà morir mi vede», per i quali cfr. 42, 12-14).

Seguono poi due pezzi (44-45) che manifestano chiaramente il loro profilo di esercizi di variazione su tema petrarchesco: il primo, una preghiera a Dio affinché dia assistenza all'amata, la quale «è posta in evidente e gran periglio» (44, 6), in maniera tale da evitare lo scorno che deriverebbe al sole e alla luna qualora ella dovesse essere

richiamata troppo per tempo in cielo (evidente richiamo al motivo che informa *Rvf*, 31). Il secondo dialoga sottilmente con *Rvf*, 182, poiché, riprendendone *verbatim* il motivo principale – quello della gelosia e della irriducibilità di madonna alle beghe umane ad essa connesse – ne esplicita la fonte ovidiana soggiacente. Basti leggere la prima quartina:

Questo impietoso mio crudel signore,  
che con forza mi tiene il cor soggetto,  
or mi fa star sicuro e or sospetto,  
e or pien di sollicito timore

dove il richiamo all'ipotesto petrarchesco (*Rvf*, 182, 1-6)<sup>97</sup> non va scompagnato dalla elicitazione del luogo di *Heroides*, I 12 «Res est solliciti plena timoris amor»).

Un'evoluzione verso un più integralmente doloroso sentimento d'amore è segnata dal son. 46, in cui il lamento del poeta si rivolge alla fortuna, accusata di negare ormai finanche la consueta oscillazione fra guerra e pace (vv. 9-14):

Sempre fu la tua prima antica usanza  
or mal oprare, or riparar li danni;  
perché meco servarla or non ti piace?  
Concedemi alternando or guerra or pace,  
o promette alcun ben tra tanti affanni,  
ché viver non si pò senza speranza.

La coppia 47-48 è stretta in dittico dall'immagine dell'io lirico trascinato in balia di Amore:

Così son io cagion dil mio tormento,  
ché prendo per diletto andar volando  
ove sfrenatamente *Amor mi mena*.  
Dunque perché mi lagno o mi lamento,  
perché grido piagnendo e sospirando,  
si volontariamente vivo in *pena*?  
(*EaL*, 47, 9-14)

Di martir in martir, di pena in *pena*  
*mi volve Amore* e l'invida fortuna,  
seguendo il risplendor di quella Luna

---

<sup>97</sup> «Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo, / di gelata paura il tèn constretto, / et qual sia più fa dubbio a l'intellecto, / la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l ghielo. / Trem'al più caldo, ard'al più freddo cielo, / sempre pien di desire et di sospetto».

che dietro al mio morir cieco *mi mena*.  
(*EaL*, 48, 1-4)

il legame è garantito, sul piano formale, dalla condivisione della rima *-ena* e della parola-rima *pena*, che incatena i due pezzi a mo' di *coblas capfinidas*. Segue un'ulteriore coppia (49-50) formata da due sonetti che si apparentano per la comune ambientazione notturna: il primo dei due testi definisce il contrasto tra il riposo di tutto il creato e l'irrequietudine dell'amante:

Ecco la notte, e 'l ciel tutto risblende  
di stelle ardenti, lucide e ioconde;  
li vaghi ucelli e fere il nido asconde,  
e voce umana al mondo or non s'intende [...].  
Ma non riposa nel mio petto Amore;  
Amor, d'ogne creato acerbo fine,  
anzi la notte cresce il suo furore [...].  
(*EaL*, 49, 1-4; 9-11)

il secondo fa da *pendant* al primo, concentrando la focalizzazione sull'amata, la quale, in un parossismo di crudeltà, arriva a essere ostile perfino mentre sogna

Or son queste contrade chete e sole,  
ognun gli affanni soi dormendo oblia,  
ognun riposa, e la nemica mia  
si sogna esser crudel come ella sòle.  
E si è pur desta al son di mie parole,  
dalle indurate orecchie or le desvia,  
per non aprire a la pietà la via  
ché, contra 'l suo voler, di me si dole.  
Chi non si dol di me? Ché suspirando,  
languendo, ardendo, mi lamento e lagno,  
dil proprio cor mi pasco desiando.  
D'una pioggia di lagrime mi bagno  
e sempre sol mi trovo, si non quando  
con alcun for di speme m'accompagno.

Il poeta è ormai al culmine del dolore, come certifica l'oltranzistica concentrazione di lessico del dolore ospitato nelle terzine: tale accumulo di *verba dolendi* segna il limite oltre il quale non può darsi altro che il tentativo di liberarsi dall'amore per Luna, quale sarà affidato alla conclusiva coppia di canzoni, adibita a tracciare un bilancio negativo della vicenda amorosa. Traducendo *ad unguem* l'avvio del carne 76 di Catullo, il poeta afferma la rettitudine della propria condotta, denunciando l'ingratitude di Amore e

mirando a conseguire autentica gloria proprio attraverso la moralità di cui ha dato finora dimostrazione:

S'alcun conforto al misero è concesso,  
fra li maggior tormenti che sostiene  
ne la vita mortal colma d'affanni,  
è quando vede e pensa fra sé stesso  
esser benigno e pio, né gli sovien  
d'aver in alcun tempo usati inganni.  
Prende dunque, alma, ardir: ché, se molt'anni  
alberghi in questo cor pien di tormento,  
potrai goder la gloria perfetta  
che vien da mente retta;  
ma s'io son per dolor ben presto spento,  
tu serra pur lodata, e io contento.

(*EaL*, 51, 1-12)

Ciò a patto di maturare un controllo razionale sui propri impulsi: obiettivo non pienamente raggiunto, se c'è ancora spazio per un sussulto estremo, tale che il poeta si illude ancora che possa esserci speranza di corresponsione al proprio sentimento (vv. 25-36):

Che posso io fare incontro a mio destino,  
se 'l mio misero cor non pò acquetarsi,  
e de ragione il fren sempre disprezza.  
Veggio di quella il volto almo divino,  
per cui dal primo giorno io subito arsi,  
più crudo ognora e di maggior bellezza.  
Ma che so, lasso me! Se forse apprezza  
il nostro amore e lacrimando tace?  
Forse ella arde e sospira, e quando vede  
un cor con tanta fede  
s'allegra, e 'l mio martir forse gli spiace;  
che s'io sto in guerra, lei non vive in pace

Segue la stanza della disillusione, in cui si prende atto di come sia impossibile sperare alcunché da Luna: anche qui, come nel son. conclusivo della *Prima parte*, il poeta offre una definizione gnomica della fenomenologia d'amore, secondo la quale (vv. 43-48):

Non s'asconde gran cosa in picciol velo:  
Amor non lassa un punto il cor quieto,  
né quel che sta celato Amor si chiama;  
chi rider pò, non ama,  
né si duol chi dimostra il viso lieto,  
e quel che mor non po' morir secreto



Risulta bandito ogni spazio residuale per la speranza: ciò che resta da fare all'amante è pregare Dio e il cielo per una definitiva partizione dal sentimento amoroso (vv. 49-64):

Or, poiché chiaramente io vedo e provo  
per lunga experientia esser molesto  
a quel fatal pianeta che m'atterra,  
cercar convienmi alcun remedio novo  
per sanar questo male o tardo o presto,  
e vivo o morto uscir d'eterna guerra.  
Ma Tu che 'l ciel governi e mare e terra,  
se pur pietà ti stringe di mortali,  
e si ad alcun giamai porgisti aita  
nel fin de la sua vita;  
me misero soccorre in tanti mali,  
e toglie dal cor gli ardenti strali.  
Per me non chieggo omai mercede alcuna,  
canzon, da la mia Luna,  
ma prego il ciel che presto ambi dui toglia,  
lei di molestia, e me di tanta doglia.

Ma il «remedio novo» invocato al v. 52 si rivelerà essere, nella già vista canz. successiva (e conclusiva della *Secunda parte*) ancora la morte, unico sbocco possibile per una vicenda del tutto priva di soddisfazione per il poeta.

## 2.5. LA TERZA PARTE DELL'EAL: L'IMPOSSIBILE LODE DI LUNA

Così come i testi che inauguravano le due precedenti sezioni, anche il son. 53 si dota di autorizzazione classica per avviare una riflessione metapoetica:

Crescete, o versi mei, e cresca Amore,  
cresca la gloria e fama a l'alta Luna;  
replicate cantando ad una ad una  
le parte del celeste suo valore.  
Crescan le fiamme e 'l nostro immenso ardore  
verso costei ch' al mondo è rara e una,  
ché la beltà con castitade aduna,  
e viva è degna de divino honore.  
Oda la terra e 'l ciel, mortali e dei,  
le sue preclare lode e la mia fede,  
e 'l suon de li lamenti e suspir mei.  
Vedran com'io, senza sperar mercede,  
la servo amando e premio non vorrei,  
ché tal beltade un tale amor richiede!

L'abbrivio virgiliano (*Buc.*, x 54 «crescent illae, crescetis, amores») è presto amplificato con la dichiarazione di una svolta poetica: oggetto del poetare saranno «le parte del celeste suo valore» (v. 4), in direzione di una poesia della lode che, occhieggiando da vicino il Dante della *Vita Nuova*, rinuncia alla mercede poiché l'inarrivabile bellezza di Luna «un tale amor rechiede» (v. 14). La prima terzina, adibita all'enunciazione degli argomenti del rinnovato canto, elenca fra di essi le *preclare lode* di Luna, la *fede* dell'amante e i di lui *lamenti e suspir'*; come si vede, e come confermeranno i pezzi successivi, permane l'invischiamento del poeta nella propria malattia d'amore, che s'insinua anche in un sonetto-manifesto di rinnovamento come quello appena letto.

La seconda quartina del testo, dove si invita il proprio desiderio ardente a raggiungere un'amata ormai francamente tratteggiata come divinità in terra, contiene i due elementi che percorreranno in funzione connettiva la *Terza* parte del canzoniere cariteano: per l'appunto la divinità di Luna e l'ardore del poeta. Ciò avviene sin dal son. 54, dove è innanzitutto da notare il consapevole riallaccio al distico che chiudeva la *secunda parte* (*EaL*, 52, 49-50 «Abbrevia, Morte, dunque il tuo camino, /poiché morir d'amore è mio destino») realizzato nella prima quartina

Tu vedi, Amor, ch'io non posso morire,  
e pur gioven morire è mio destino:  
ben sei crudel, ch'ognor mi meni insino  
all'ora extrema, e non mi voi finire

sintomo evidente del tentativo dell'autore di integrare armonicamente la *Terza parte* al resto del canzoniere: responsabile del «morire» dell'io lirico è il «soverchio ardore» (v. 11) che prolunga l'occorrenza già vista del lemma in *EaL*, 53, 5, rilanciata a sua volta nel son. 55: il testo rileva in quanto, a due soli sonetti di distanza dall'esordio, sancisce il fallimento della prospettiva poetica ivi delineata

Io, superato dal continuo *ardore*,  
in dubio tra paura e ardimento,  
- Dami remedio al grave mal ch'io sento -  
dissi, come om ch'aspetta vita e more.  
Tacque madonna e 'l mio Signor rispose:  
- Qual premio pò sperar per darte vita? -  
Diss'io:- Ch'io la farrò cantando eterna -

- Non è costei de le mundane cose-  
lui replicò - né li bisogna aita  
per aver fama chiara e sempiterna.-  
(*EaL*, 55, 9-14)

Il contatto con la divinità lunare è andato fallito, sicché ormai ella, agli occhi dell'amante, appare come una forza esclusivamente esiziale, neve e fuoco a un tempo (con ciò proseguendo la traccia dell'ardore, essendo il poeta come esca al fuoco di Luna):

Da l'auree chiome insino al bianco pede  
de la mia Luna, io veggio un foco *ardente*;  
ella è di neve e no 'l vede, né 'l sente,  
ma il cor che d'esca al foco il sente e vede.  
(*EaL*, 56, 1-4)

in maniera tale che il poeta, novello Ercole avvolto nella camicia di Nesso, si arrovella giorno e notte fra i tormenti:

Pien di false speranze e van desiri,  
col dolce, amaro, eterno mio pensiero,  
il di languendo e lacrimando, spero  
la notte trovar pace ai mei martiri.  
Nel letto poi radoppian i sospiri,  
l'angoscia e 'l duol s'è paventoso e fiero,  
che tra speme e paura ognor despero  
e moro, ovunque il corpo *ardente* io giri.  
(*EaL*, 57, 1-8)

Ogni tentativo di fuga è vano, poiché la vista della luce ardente di Luna è totalizzante rispetto a qualsiasi possibile diversione:

Io che so ben quant'è 'l pericol mio  
di m'apressare al *foco che m'incende*  
alor che più risblende,  
sempre ch'ingannar posso il gran desio,  
soglio fugir di lei  
per non sentir più forti i dolor mei;  
ma s'egli advien che l'animo comporte  
veder fra l'altre lei più luminosa,  
da la mia vista fuge ogn'altra cosa,  
e sol madonna veggio, e la mia morte.  
(*EaL*, 58, 5-14)

La lunga consuetudine col dolore ha prodotto nell'io lirico una totale alienazione dal bene che naturalmente e razionalmente egli dovrebbe agognare, in misura tale che il destino di morte è ormai accettato, anzi accolto con masochistico compiacimento

Né desidero già che 'l fato avverso  
mi si dimostre con benegno sguardo,  
ch'io son dal proprio ben fatto diverso.  
Tanto più lieto son quanto più *m'ardo*:  
il morir in natura è già converso,  
e al mio male ogne soccorso è tardo.

(*EaL*, 9-14)

Il son. 60 segnala un piccolo cambiamento di rotta, spostando almeno parzialmente il focus dall'incendio amoroso al vario palesarsi della divinità di Luna, qui accennato in uno scambio di battute fra i due personaggi

Mentre io pensava a li dolori immensi  
e martiri infiniti ch'io sustegno,  
col viso men turbato e più benegno  
disse la Luna mia: - Che fai? che pensi? -  
- Alma mia diva - io dissi - disconvensi  
a celeste, immortal, divino ingegno  
dimandar quel che sa per gioco e sdegno,  
non per pietà di tormentati sensi.

Voi state sempre dentro a l'alma mia,  
ove mirate apertamente il vero  
di quanto Amor mi pinge in fantasia.

Ivi vedete l'alto mio pensiero,  
e come amando il cor brama e desia  
quel che vivendo mai veder no spero. -

utile a ribadire l'indefettibile amore del poeta per il «celeste, immortal, divino ingegno», nonché a fornire materiale fraseologico ai pezzi successivi: dal son. 61, concentrato riassunto dei motivi e immagini fin qui esibiti:

*Un'alma diva* in forma umana adoro  
che non sol nominarla io non ardisco,  
ma solo in lei pensando impallidisco,  
e 'n vederla mi sfaccio e discoloro.

*Amando ardendo* il proprio cor devoro,  
d'amor senza speranza mi nutrisco,  
dal desiderio audace ognor languisco  
e di pietà de me medesmo io moro. [...]

anzi in la prima e ne la extrema etade  
vivendo, mi convien sempre morire  
d'amor, de desiderio e di pietade.

(*EaL*, 61, 1-8; 12-14)

al son. 62, che apre una terna in cui è descritta un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo, dove lo spirito è sollevato al cielo e può *vedere* (verbo centrale in questa microsezione) le creature celesti:

*L'alto pensier* che fuor da umana sorte  
sòl transportar l'audace mio desio,  
menò volando al ciel lo spirto mio,  
lassando le mie membra in terra morte.

La mia *vista* mortal non fu sì forte  
che sostenesse il primo eterno Dio,  
ma le figure angeliche *vid'io*,  
e quei che divi son di poi la morte.

Dove, bench'io *mirasse* ad una ad una  
tutte le umane e le divine cose,  
pur sempre m'era inanzi la mia Luna

Fra tante forme chiare e luminose,  
simile a lei io non ne *vidi* alcuna,  
ché tutte eran men belle e più pietose.

La visione della dea Luna produce effetti altalenanti, in una sorta di mistica *coincidentia oppositorum* descritta nel son. 63

Quando col resplendor del chiaro riso  
l'alma mia luce rasserena il giorno,  
e con parlar suave volge intorno  
le stelle che di vita mi han diviso;  
io non posso patér mirarla fiso,  
ma spesso gli occhi in lei volgo e ritorno,  
onde tremando d'amoroso scorno  
mille varî color mostro nel viso.

L'alma resta languendo di dolceza,  
oscuri gli occhi e tormentato il core,  
per due contrarie passione estreme;  
di veder tal beltà summa allegrezza,  
del desperar gravissimo dolore:  
così son misero e beato insieme.

Nel son. 64 oggetto di attenzione sono le vicende dell'anima separata dal corpo, incoraggiata a raggiungere Luna in cielo:

Anima, dove vai senza alcun duce?  
È forse Amor che ti mostra la via?  
Fusse mia sorte almen sì dolce e pia  
che ne menasse me chi te conduce.  
Vaitene dunque? Or qual ragion m'adduce  
a creder che senz'alma io vivo sia?  
Ben pò durar la amara vita mia  
più senza te che senza la mia luce.  
Or va, non ti firmare in altra parte,  
insin che al grembo di madonna arrivi,  
de le grazie del ciel perpetua stanza.  
E se forse a lei piace dimandarte:  
– Che mantien senza l'alma i sensi vivi? –  
dirrai – Di veder voi firma speranza. –

Il sonetto 65, punto ω della raccolta a stampa (non nel manoscritto, che reca carte bianche dopo il son. 61), si dota di valenza esplicitaria per così dire 'tenue'; non tale, cioè, da impedire decisamente una ripresa del canto poetico, ma bastevole a conferire alla redazione leggibile nella *princeps* i crismi di una raccolta organica con una traccia di compimento. Si legga il testo per intero:

O svegliati pensieri, o spirti accesi,  
o notte eterne, o fervido desio,  
o veloce memoria, o tardo oblio,  
o voce, o suspir mei mai non intesi;  
o begli occhi dal ciel qui giù discesi,  
primo furor del desiderio mio;  
o crudo, amaro, inexorabil dio,  
Amor, per cui riposo io mai non presi.  
O speranza crudel sempre fallace,  
che ti dimostri vera e con inganno  
fai che 'l timido cor divente audace.  
O lacrime infinite, o lungo affanno,  
e tu, voglia noiosa e pertinace:  
deh, date ad altrui parte del mio danno.

Innanzitutto sarà da notare come il testo chiami a raccolta molti degli enti variamente sparsi lungo la *Terza parte* (e non solo).<sup>98</sup> Tale adunata di vocativi in anafora si incarica di sintetizzare il senso di tutto il perorso tratteggiato nel canzoniere, al fine di impetrare una sia pur parziale liberazione dal gravame amoroso. Manca qui, a differenze che negli altri due testi esplicitari, una clamante connessione col corrispettivo

<sup>98</sup> Cfr. i riscontri prodotti nel relativo cappello introduttivo della presente edizione.

sonetto incipitario, in grado di testimoniare inequivocabilmente il profilo organico del macrotesto, sicché questa *Terza parte*, più delle altre, si fa disponibile a nuovi incrementi (che dovevano essere probabilmente nei progetti del Cariteo allestitore del codice Marocco). Tuttavia, non pare revocabile in dubbio l'intento conclusivo perseguito dal son. 65, essendovi ravvisabili diverse connessioni con testi di analogo rilievo strutturale, come la condivisione con *EaL*, 1 della rima in *-io*, con recupero delle parole-rima *mio* e *desio*;<sup>99</sup> la similarità di movenze come «[...] prima cagion del mal ch'io sento» (*EaL*, 1, 6), «primo furor del desiderio mio» (*EaL*, 65, 6: dunque in identica posizione versale), o ancora «Quanto serria miglior col tuo veneno / tentar gli altri tranquilli in lieta pace! / Ch'io per me son una ombra e poca terra» (*EaL*, 2, 12-14) e il verso conclusivo di *EaL*, 65 «deh, date ad altrui parte del mio danno».

### 3. I PROTAGONISTI: ENDIMIONE E LUNA

Sin dal titolo il canzoniere di Cariteo annuncia la presenza di due soli personaggi. L'*EaL* non ammette l'insinuarsi di nessun altro soggetto, né l'intrusione di contenuti che non siano amorosi. Dal punto di vista della cultura poetica, i precedenti che più di tutti dovettero influenzare la scelta del mito sono senz'altro Properzio e Petrarca.<sup>100</sup> Se infatti l'introduzione del mito di Endimione nella lirica volgare si deve proprio al Petrarca della sestina 237 dei *Fragmenta* (vv. 31-32 «Deh or foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi»), un ruolo nell'opzione cariteana deve averlo giocato anche la circostanza che il nome della protagonista delle elegie properziane, Cinzia, era epiteto diffusissimo di Diana, la dea lunare innamorata appunto di Endimione. Ma il mito eletto dall'autore a rappresentare la storia d'amore del canzoniere subisce, com'è naturale, un rovesciamento dei ruoli: non più la dea s'innamora del bel pastore, bensì è quest'ultimo a vagheggiare senza requie l'amata Luna.

Le modalità con cui sono tratteggiati gli atteggiamenti dell'amante contraggono un evidente debito con Petrarca. Converrà dunque, anche per sottolineare più avanti la

---

<sup>99</sup> Già registrata da FENZI, *Benet Garret*, p. 352.

<sup>100</sup> In termini simili si esprime PARENTI, *Profilo*, p. 63 «Il primo *Endimione* è posto sotto il duplice patronato di un antico, Properzio, e di un moderno, Petrarca».

sapiente contaminazione con altri influssi, mettere in luce l'ampio ricorso alle formule petrarchesche. Così, attraversando la vicenda contenuta nell'*EaL* senza pretesa di esaustività, troviamo Endimione in preda al «van desio» (1, 5), nella condizione in cui «invan si spera e 'nvan si teme» (2, 3), simile a quella dello «stanco nochier» (5, 1) privo di guida. L'«ardente fiamma» che lo accende conduce l'amante a uno stato paradossale, che lo costringe a inseguire chi lo «fugge e si nasconde» (9, 1). L'impossibilità di trovare ascolto presso l'amata porta Endimione a cercare luoghi solitari per «far manifesti» i propri «tormenti» (10, 4-5), «in parte ove non vene umana gente» (16, 18). Tuttavia «cresce l'ardore» (12, 10) alimentato dal «mal maraveglioso e novo (15, 3); egli porta dentro di sé «scolpito il dolce e lieto viso» (26, 9) e questo «van pensier» lo fa «correr col foco in mezzo al viso» (26, 17-18) spargendo «suspiri [...] invano» (30, 3). Ma non per questo «fu la mente stanca» (35, 2) sebbene il poeta confessi come «ripensando al ben ch'io mai no spero / veder m'aghiaccio» (35, 5-6). Allo spogliarsi della «sottile e bianca mano» dell'amata dal tipico guanto, Endimione si sente «spogliar di vita e d'alma». Anche se Amore «d'ogni speranza mi priva» (42, 1) e per madonna «una volta mi perdei» (44, 5), l'io lirico continua ad andare «dove Amor mi mena» (47, 11), anche se si tratta di star «tra tanti affanni» (46, 13), poiché è «pigro e tardo» (47, 6) nel fuggire dal male. Il suo stato è quello di chi vaga «di martir in martir, di pena in pena [...] misero e infelice» (48, 1 e 10). Nella consapevolezza che morire «è suo destino» (54, 5), l'amante spera che Amore favorisca l'adempimento del suo fatto «senza affanno» (54, 7). In attesa di ciò, il poeta continua a dibattersi «in dubio tra paura e ardimento» (55, 6), stretto ancora tra gli «error mei» (56, 8), tra «false speranze e van desiri» (57, 1). «Stanco omai» di questa dolorosa condizione, Endimione si riscopre tuttavia «tanto più lieto [...] quanto più m'ardo» (59, 5 e 12). La vista dell'amata fa sì che «l'alma resta languendo di dolcezza» (63, 9), sebbene non sia possibile dar termine al «lungo affanno» (65, 13).<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Nell'ordine, le immagini riportate rimandano a *Tr. Temp.* 55 «Segui' già le speranze e 'l van desio»; *Rvf.* 1, 6 «fra le vane speranze e 'l van dolore»; *Rvf.* 73, 46-47 «Come a forza di venti / stanco nochier di notte alza la testa»; *Tr. Cup.* III 167 «seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge»; *Rvf.* 35, 1-4 «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti, / et gli occhi porto per fuggire intenti / ove vestigio human la



Questo essenziale regesto degli atteggiamenti petrarcheschi assunti da Endimione nel canzoniere è utile a dare un'idea di quanto la fisionomia dell'amante di Luna debba alle movenze e ai comportamenti di Francesco. Scrive Parenti che «Cariteo ha in definitiva isolato dal canzoniere di Petrarca [...] il tema dell'amore doloroso, la passione che ha sull'amante un effetto micidiale»,<sup>102</sup> senza riguardo al petrarchesco pentimento e al conseguente itinerario di rigenerazione etico-religiosa. L'operazione del poeta umanista è in realtà più sottile: i materiali petrarcheschi impiegati per definire la figura dell'amante vengono ricombinati e ricontestualizzati attraverso il ricorso a immagini e situazioni provenienti da altri serbatoi memoriali; con tale operazione, si configura nel canzoniere un'etica amorosa variegata nelle sue articolazioni e perciò diversa da quella espressa nella parabola narrata da Petrarca. Sarà dunque il caso di precisare la matrice di tutte quelle movenze non riconducibili al magistero petrarchesco.

Innanzitutto andrà segnalata la pertinenza stilnovistica, e più precisamente cavalcantiana, di alcuni atteggiamenti e reazioni di Endimione. Già Contini, antologizzando alcune liriche di Cariteo, sostiene che il petrarchismo dell'autore, «abbastanza lontano dal tipo 'ingegnoso' del Tebaldeo e di Serafino, si tinge infatti di neostilnovismo un poco nei modi del Magnifico».<sup>103</sup> Il rilievo è poi ripreso e approfondito, con allegazioni testuali, dai paragrafi che le monografie di Parenti e Barbiellini Amidei dedicano alla componente stilnovistica della lirica cariteana.<sup>104</sup> Così, echi cavalcantiani si avvertono allorché il poeta descrive il proprio sgomento: versi come quello di *EaL*,

---

rena stampi»; *Rvf*, 206, 21-22 «[...] il fero ardor che mi desvia / cresca in me [...]»; *Rvf*, 270, 2-3 «[...] un'altra prova / meravigliosa et nova»; *Rvf*, 43, 3-4 «[...] mosse invano / i suoi sospiri»; *Rvf*, 270, 27-28 «et co la mente stanca / cosa seguir che mai giugner non spero»; *Rvf*, 37, 98 «de man' bianche sottili»; *Tr. Cup*, 175 «che così vita e libertà ne spoglia»; *Rvf*, 331, 9 «che privo m'è di sì dolce speranza»; *Rvf*, 175, 2 «ov'io perdei me stesso»; *Rvf*, 129, 2 «mi guida Amor»; *Rvf*, 207, 10 «senza 'l qual non vivrei in tanti affanni»; *Rvf*, 57, 1 «tarde e pigre»; *Rvf*, 129, 1 «Di pensier in pensier, di monte in monte»; *Rvf*, 126, 14-16 «S'egli è pur mio destino, / e 'l cielo in ciò s'adopra, / ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda»; *Rvf*, 357, 3-4 «[...] or mi conduce, / per miglior via, a vita senza affanni»; *Rvf*, 147, 5 «trova chi le paure et gli ardimenti»; *Rvf*, 1, 3 «in sul mio primo giovanile errore»; *Rvf*, 272, 12 «stanco omai»; *Rvf*, 321, 7 «[...] vivo et lieto ardendo mi mantenne?»; *Rvf*, 224, 2 «un languir dolce»; *Rvf*, 212, 12 «[...] grave et lungo affanno».

<sup>102</sup> Cfr. PARENTI, *Profilo*, p. 82.

<sup>103</sup> Cfr. CONTINI, *Quattrocento*, p. 554.

<sup>104</sup> Cfr. PARENTI, *Profilo*, pp. 82-89; BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, pp. 142-147.

20, 46-47 «di morire / cresce la speme a l'alma sbigottita», risentono del modello cavalcantiano (*Rime*, 7, 1 «L'anima mia vilment'è sbigottita») pur non potendosi negare la probabile mediazione di *Rvf*, 129, 6 «ivi s'acqueta l'alma sbigottita». Ancora, di sapore cavalcantiano pare lo sgomento provocato dal viso corruciato di Luna in *EaL*, 7, 7-8 «rimasi pur com'om che, spaventato, / ne l'aere vede un lucido cometa»,<sup>105</sup> o il senso di spossessamento dell'«alma che luttando vuole uscire» (*EaL*, 54, 8), in cui è attiva la reminiscenza dell'incipit cavalcantiano «Tu m'hai sì pieno di dolor la mente, / che l'anima si briga di partire» (*Rime*, 8, 1-2). La condizione dell'amante descritta in *EaL*, 61, 4-8 («Amando, ardendo, il proprio cor devoro, / d'amor senza speranza mi nudrisco, / del desiderio audace ognor languisco, / e di pietà di me medesmo io moro») prende le mosse dall'apertura di *Rime*, 16 «A me stesso di pietate vene». Ancora, è da Guido che Cariteo ricava, come sostiene Barbiellini Amidei, «la dolorosa dialettica cavalcantiana del vedere la donna»;<sup>106</sup> la studiosa allega a riscontro di *EaL*, 63, 5-8 «io non posso patèr mirarla fiso, / ma spesso gli occhi in lei volgo e ritorno, / onde tremando d'amoroso scorno / mille vari color mostro nel viso») alcuni luoghi della ballata 30 di Cavalcanti.<sup>107</sup>

Ad arricchire il quadro degli apporti topici che contribuiscono alla costruzione del personaggio Endimione (neutralizzando così la possibilità di ridurre a coerente unità il profilo comportamentale dell'amante) c'è poi il motivo della richiesta del guidardone. Gli sforzi dell'amante sono tutti finalizzati alla conquista dell'oggetto del desiderio, all'ottenimento della mercede. In questo senso Endimione è perfettamente calato

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 82, dove lo studioso scorge dietro i versi di Cariteo immagini di sbigottimento come quelle di GUINIZELLI, 6, 12-14 «remango come statua d'otono, / ove vita né spirto non ricorre, / se non che la figura d'omo rende», e di CAVALCANTI, 8, 9-14 «l' vo come colui ch'è fuor di vita, / che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia / fatto di rame o di pietra o di legno, / che si conduca sol per maestria / e porti ne lo core una ferita / che sia, com'egli è morto, aperto segno».

<sup>106</sup> Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, p. 144.

<sup>107</sup> In particolare si tratta dei vv. 23-26 «disse: «L tuo colpo, che nel cor si vede, / fu tratto d'occhi di troppo valore, / che dentro vi lasciaro uno splendore / ch'i' nol posso mirare»; vv. 35-36 «che fin dentro, a la morte, / mi colpìr gli occhi suoi»; 39-44 «Disse: “La donna che nel cor ti pose / co la forza d'amor tutto 'l su' viso, / dentro per li occhi ti mirò sì fiso, ch'Amor fece apparire. / Se t'e greve 'l soffrire, / raccomandati a lui» (cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, pp. 144-145, dove la studiosa aggiunge che «anche per il cariteano “mille vari color mostro nel viso” si può rimandare al cavalcantiano “che qual mira de fore, / vede la Morte sotto al meo colore” [CAVALCANTI, *Rime*, 30, 30-31] e anche al Dante della *Vita Nuova* “Lo viso mostra lo color del core” [DANTE, *Ciò che m'incontra*, 5]).

nella logica dell'amor cortese, come risulta con la massima evidenza dall'intervento di Luna nel son. 8 (vv. 5-14):

Poi dice che poetico furore,  
che ne sol fare insani alcuna volta,  
mi fa cantar con voce altiera e sciolta  
ficti tormenti e non perfetto amore.  
Chi more amando e premio non desia,  
e pascesi di star sempre digiuno,  
la ragion vòl che creduto non sia.  
E la ragion ancor mostra a ciascuno  
che finger di patér per gran follia  
è disonore e non remedio alcuno.

L'autentica natura del desiderio di Endimione è esattamente quella concupiscente, e in quanto tale essa provoca l'impasse del poeta, che si propaga lungo tutto lo sviluppo dell'*EaL*, pur con variegate declinazioni. Seguire il vario articolarsi del motivo consente di mettere in luce alcune delle costanti tematiche e figurali che contraddistinguono ognuna delle singole parti del canzoniere, in maniera tale da rafforzare l'ipotesi, formulata da Contini su base paleografica, che il macrotesto consegua da progressive aggregazioni di gruppi di testi.

Si è già notato qui come il senso dell'esperienza tratteggiata nella *Prima parte* dell'*EaL* si costituisca come una sorta di discesa all'inferno. Entrando più in profondità nell'officina compositiva del poeta, se osserviamo la traiettoria percorsa dall'amante nella *Prima parte* del canzoniere, non solo emerge in maniera abbastanza netta come il sentimento amoroso di Endimione venga configurandosi sempre più come vicenda infernale, ma si può notare che a tale graduale caratterizzazione corrisponde l'affiorare di discrete ma strategiche memorie dantesche.

Come già notato, al son. 8 si collega strettamente la canz. 10, che si diffonde sui motivi del dissidio con madonna attraverso la rievocazione dell'episodio a partire dal quale il poeta è stato costretto all'esilio da madonna.

Già il luogo del confino, delineato nella prima stanza della canzone, si carica di sottili allusioni ai luoghi infernali (*EaL*, 10, 1-13):

Tra questi boschi agresti,  
 selvaggi aspri e incolti,  
 ov'io son solo e altro non me vede,  
 posso far manifesti  
 li mei tormenti occolti  
 e 'l foco che l'afflitta alma possede.  
 Sol che costante fede  
 si trove in questi sassi  
 e non m'accuse il vento  
 (ché murmurare il sento  
 per questi lochi foschi, oscuri e bassi)  
 a quella che m'incende:  
 ché dil parlar d'amor tanto si offende.

Già è stato ampiamente notato come l'*inventio* di questa prima stanza risalga alla linea Properzio-Petrarca.<sup>108</sup> Alcuni dettagli valgono qui però a caratterizzare l'ambiente in senso decisamente più ostile rispetto a quei modelli, con tinte in vario modo riferibili all'*Inferno* dantesco. Pur tacendo del denso impasto fonico che contrassegna i primi due versi – che come si vedrà, sarà più avanti nella canzone oggetto di tematizzazione – è subito da notare come l'abbondante aggettivazione del v. 2, riservata ai «boschi agresti», manifesti una memoria ritmico-lessicale dal Dante più memorabile: quello di *Inf.*, I 5 «esta selva selvaggia e aspra e forte», il cui emistichio settenario coincide col v. 2, salvo la sostituzione del lemma in punta di verso. Ancora, il bosco entro cui s'ode il mormorio del vento è aggettivato con una sequenza verbale (v. 11 «per questi lochi foschi, oscuri e bassi»), sì, aderente piuttosto a certe fraseologie petrarchesche (*Rvf.*, 281, 6 «per luoghi ombrosi e foschi mi son messo»; 333, 4 «benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso»), ma senza che con ciò venga obliterata l'ascendenza dantesca (*Inf.*, IX 28 «Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro»), strategica nel suo riferirsi alla Giudecca, nel fondo dell'inferno. Lo spazio silvestre entro cui è confinato il poeta riesce confermato nelle sue armoniche infernali più avanti, nella terza stanza (*EaL.*, 10, 40-45):

Però quest'aspre pene  
 con rime acerbe e dure,  
 conforme assai con questo amaro foco,  
 disfogar mi conviene

---

<sup>108</sup> Su tutti, si veda l'attenzione microanalitica prestata a questa canzone in FANTI, 35-37.

tra queste selve oscure,  
poiché pianger non lice in altro loco.

dove è tematizzata la necessità di un dire poetico aspro, per il quale è forse velleitario sceverare la fondazione dantesca – da *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, alla «rima aspr'e sottile» di *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia*, a *Inf.* XXXII 1 «S'io avessi le rime aspre e chioce» – dalla mediazione petrarchesca di *Rvf.* 125, 14-16 «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude». Resta però la necessità del registro dell'*asperitas*, che dà luogo a un canto esprimibile solo in questo bosco/inferno, «tra queste selve oscure», con un sintagma che, in ottica dantesca, non abbisogna di ulteriori commenti.

Ciò che ha condannato l'amante all'esilio viene narrato nelle ultime due stanze della canzone: durante uno scambio di battute con Luna – sul quale torneremo quando si parlea della figura dell'amata – il poeta, invitando madonna a trovare nello specchio la destinataria dei canti amorosi, svela il proprio ardente desiderio, di fronte al quale l'amata si trincerava dietro uno sdegnato silenzio:

Cossì quel folle ardire,  
che forse agli altri giova,  
fu cagion d'abassar l'alto desio,  
forzandomi il martire  
in far l'ultima prova  
d'aprir tacitamente il dolor mio;  
tal che quella per ch'io  
ardo, quando ebbe intesa  
la voglia tanto audace,  
con un volto minace  
di revocare ogn'alta e forte impresa,  
superba allor si tacque,  
onde un gelato ardore al cor mi nacque.

lo svelamento da parte del poeta è qualificato come «folle ardire», come iniziativa tracotante che viola i limiti imposti dalla convenienza; la follia consiste nell'aver testimoniato una brama carnale, come autorizzano a credere designazioni come «alto desio»<sup>109</sup> e «voglia tanto audace».

---

<sup>109</sup> Il significato eminentemente erotico del sintagma riesce confermato dal confronto con gli usi che ne fanno Boccaccio e Boiardo: *Filostr.*, II 85, 6-7 «senti nel preso cuore / l'alto disio»; *Am. Lib.*, I 33, 47-48 «Ne la stagione che il mio cor sentio / l'alto desio e dolce passione».

La portata “infernale” della condizione del poeta – in vario modo ascrivibile alla lezione dantesca – si riaffaccia nell’*EaL* a partire dal son. 19, di cui conviene leggere direttamente le terzine (vv. 9-14):

E s’alcun’ombra in terra o in abissi  
o in ciel riman di poi la morte mia,  
non potrà gir fra l’altre alme quiete;  
anzi chiamando il nome in ogne via  
di quella per cui al mondo in pena vissi,  
non passerà giamai l’acqua di Lete.

Qui il poeta, paventando la propria morte d’amore – e prefigurando il destino della propria anima – s’immagina impedito ad approdare alle acque del Lete, fiume dell’oltretomba virgiliano: vale a dire che nemmeno *post mortem* sarà possibile dimenticare Luna. L’immagine riutilizza materiale verbale di pertinenza dantesca (*Purg.* XXXIII 123 «che l’acqua di Letè non gliel nascose»), optando, stavolta, per la giuntura del modello volgare, piuttosto che per la soluzione che si poteva trovare in *Aen.* VI 714 «Lethaei ad fluminis unda» (come fa invece un poeta per più versi accostabile a Cariteo, come Boiardo, in *Am. Lib.*, II 55, 16-17 «[...] prima che ne l’onde / di oscura Lethe me bagnasse Mortel»). Il luogo, non particolarmente significativo di per sé, si segnala per il suo ruolo di cerniera macrotestuale con la canzone successiva, la n. 20: questa, sì, decisiva in relazione al discorso che qui si conduce.

Essa si colloca a 10 numeri esatti dalla canzone vista prima, e contiene una dimostrazione *per exempla* mitologici della tesi per cui la condizione di chi ama è assimilabile a quella dei condannati all’inferno.<sup>110</sup> I diversi stati d’animo che l’amante sperimenta sono sistematicamente correlati alla pena di un illustre personaggio mitologico a vario titolo dannato (Tizio, le Danaidi, Tantalò). L’*inventio* procede essenzialmente da ipotesi classici (Virgilio in testa, in subordine Lucrezio, infine Omero). Se gli autori appena menzionati forniscono a questa canzone la basilare impalcatura di temi e immagini, un’attenta lettura consente di individuare taluni strategici affioramenti del testo dan-

---

<sup>110</sup> Per una raffinata analisi delle riaccentuazioni classiche operate in questa canzone in parallelo alla pari metro sannazariana *Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*, rimando alla esaustiva lettura condotta in PARENTI, *Profilo*, pp. 51-58.

tesco. Ponendo attenzione al procedere argomentativo di ogni stanza, si osserva che al mito prescelto segue il collegamento col peccato o l'errore morale commesso dall'io lirico: si dà il caso che spesso tali chiuse sentenziose abbiano a che fare a vario titolo con l'esempio infernale.

Vediamone alcuni casi. Nella prima stanza (*EaL*, 20, 1-13):

Errando sol per antri orrendi e foschi,  
e per deserte piagge, aspre e noiose,  
sterile, ove giamai pianta non nasce;  
non già come solea, per lieti boschi,  
né per fioriti prati o valle ombrose,  
mi mena Amor, che si nutrica e pasce  
dil mio cor che rinasce  
ognor, crescendo assai più che non manca,  
quando 'l divora il famolento uccello,  
sol perché fu ribello  
di la ragion, la qual fugata e stanca  
fu venta dal desio terreno e frale,  
ch'ebbe ardir di tentar cosa immortale.

la pena di Tizio, aderente alla versione datane da Virgilio (*Aen.*, VI 597-600 «[...] rostro [...] immanis vultur obunco / immortale iecus tondens fecundaque poenis / viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / pectore, nec fibris requies datur ulla renatis») si fa allegoria del desiderio che, contravvenendo alla giusta misura della ragione, diviene tracotante (vv. 10-13).<sup>111</sup> Il sospetto è che a tale formulazione concorra la rilettura di *Inf.* V 38-39 «ènno dannati i peccator carnali, / che la *ragion* sommettono al talento», cioè 'sottomettono la ragione al desiderio'. I versi di Cariteo hanno tutto l'aspetto di una parafrasi del luogo dantesco, doppiata dal rilievo che chiude la stanza successiva, dove il poeta, paragonandosi stavolta alle Danaidi che senza posa debbono riempire d'acqua vasi forati, sottolinea così la comune condizione: «in questo amaro, eterno, aspro tormento, / ch'io sufro per mia colpa e non per sorte / poi che die' a la ragione indegna morte» (*EaL*, 20, 24-26). Messi su quest'avviso, anche la scelta verbale del v. 6 («mi mena Amor [...]») può essere rischiarata alla luce dell'esempio

---

<sup>111</sup> Forte è la tentazione di leggere in questi versi un riaggancio alla situazione descritta nella canz. 10, dove il «folle ardire» che aveva scatenato le ire dell'amata sembra riecheggiato dal presente «ardir di tentar cosa immortale», a causa di un «alto desio» che qui si fa «desio terreno e frale».

dantesco: l'impressione è che la forza rapinosa del vento – contrappasso dei lussuriosi all'inferno – si riverberi *in absentia* sullo stato di spossessamento sofferto dall'io lirico di Cariteo, mediante un verbo ultra attestato in *Inf.*, v.<sup>112</sup>

Nella quarta stanza, la condizione dell'io lirico è assimilata «al supplizio della pietra che minaccia di cadere sul capo – supplizio attribuito a Tantalo da Lucrezio (*De Rer. nat.*, III 980-981 “miser impendens magnum timet aere saxum / Tantalus”) e forse anche da Virgilio (*Aen.*, VI 602-603 “quo super atra silex iam iam lapsura, cadentique / imminet adsimilis”».<sup>113</sup>

Dovunca io mi rivolga, a ciascun passo  
mi trovo pien di paventoso orrore,  
di gelato suspetto e van desire.  
Nell'aere pende per mia morte un sasso,  
che minaccia ruina a tutte l'ore,  
così vivo morendo in tal martire.  
E se pur di morire  
cresce la speme a l'alma sbigottita,  
quel sasso che di sopra ognor mi viene,  
nel camin si ritiene,  
né mi conduce al fin, né mi dà vita!  
L'alma pur non si pente, e ancor vòle  
la luce che pertene al chiaro sole.  
(*EaL*, 40-52).

Il distico che suggella la stanza richiama, per coincidenze verbali e di concetto, le argomentazioni del diavolo *loico* di *Inf.*, XXVII 118-120 «ch'assolver non si può chi *non si pente*, / né *pentere* e *volere* insieme puossi / per la contradizion che nol consente»: l'io lirico cariteano, pur riconoscendo le conseguenze esiziali del desiderio, non prova pentimento – dunque è deposto il tratto della malizia di Guido da Montefeltro – e conseguentemente continua ad anelare al chiaro sole del bene amoroso.

Pertanto, concludono la quinta stanza e il congedo, l'amante stesso è *exemplum* delle pene di chi ama (*EaL*, 20, 53-72):

Chi vol dunca veder il mal che preme

---

<sup>112</sup> Di seguito i riscontri danteschi: *Inf.*, v 31-32 «La bufera infernal, che mai non resta, / *mena* li spirti con la sua rapina»; 41-42 «così quel fiato li spirti mali / di qua, di là, di giù, di su li *mena*»; 77-78 «[...] e tu allor li priega / per quello amor che i *mena*, ed ei verranno»; 113-114 «quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo».

<sup>113</sup> Cfr. PARENTI, *Profilo*, p. 54.



quell'anime infelice e tormentate  
nel più profondo dil tartareo regno,  
venga a mirar tutte le pene insieme  
dentro il mio cor, ch'eternamente pate,  
anzi 'l morir, per merito condegno.  
Qui si vede l'ingegno  
dil vano Amor, crudel, fallace e lieve,  
e 'l modo come tratta i soi seguaci,  
e come li fa audaci.  
Qui pò veder che 'n questa vita breve,  
se non m'inganna il vero e ben discerno  
a se stesso ciascun è un diro inferno.

Canzon, io no fu' mai  
nei Campi Elisi e fortunate valli,  
ove risblende un lucido terreno,  
e l'aere è più sereno:  
né sto nascoso in quei secreti calli  
coverti d'amorosi e sacri mirti:  
ma son più giù tra più dolenti spirti.

Qui, nelle pieghe della condizione psicologica del malato d'amore, è possibile sostenere, come sentenza il distico che chiude la stanza: «se non m'inganna il vero e ben discerno, / a sé stesso ciascuno è un diro inferno» (*EaL*, 20, 64-65): Cariteo afferma qui che, se la ragione lo assiste, il significato generale della sua esperienza è che ciascuno – chiunque sia innamorato – sperimenta un inferno in terra: conseguentemente il poeta si colloca «tra più dolenti spirti» (v. 72). La posa assunta qui dal poeta rispetto al lettore pare assimilabile a quella di Virgilio nei confronti di Dante nel primo canto dell'*Inferno*, allorché al pellegrino è predetto ciò cui assisterà nel suo viaggio agli inferi (*Inf.*, I 112-116 «Ond'io per lo tuo me' penso e *discerno* / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarroti di qui per luogo eterno / ov'udrai le disperate strida, / vedrai gli antichi *spirti dolenti*»): da questo passo Cariteo desume, da una parte, la movente che introduce l'esposizione, sotto forma di consiglio di Virgilio, dell'argomento del poema; dall'altra, il vero e proprio sintagma-firma adibito alla nominazione dei dannati.

Coerentemente con le premesse poste dalla canz. 20, il poeta, al culmine di una violentissima reprimenda indirizzata alla donna-fera, dopo aver letteralmente manda-

to al diavolo l'amata (*EaL*, 25, 37-39 «Già non ti contraddico, cruda, ingrata; / vatene, alma dannata, al nigro inferno, / ove di duolo eterno serrai satia»), si immagina costretto a seguirla agli inferi (*EaL*, 25, 40-61):

Allor, per la disgratia del peccato  
che mi menò cecato a poner dio  
e me stesso in oblio, per te servire,  
mi converrà sequire il tuo vestigio  
per l'alto fiume stigio, onde sovente,  
fra l'altre ombre nocente sempre errando,  
potrò goder mirando la beltade,  
che l'alma libertade mi possede.

E se pur mi concede Dio tal sorte,  
di poi di la mia morte, ch'io ti possa  
seperato da l'ossa, contemplare,  
non mi si potrà dare alcun tormento,  
anzi vivrò contento e glorioso,  
e 'n loco tenebroso e infelice,  
serrò lieto e felice; e se pentita  
non sei di darne vita dolorosa,  
essendo invidiosa dil mio bene,  
e vò darne le pene ch'al presente  
sostengo, lassol Assente dal tuo ameno  
volto, chiaro e sereno e pien di gloria,  
potrai con poca noia contentarte:  
serrami gli occhi intenti ad adorarte!

Qui, sfruttando una tradizione particolarmente rigogliosa nella penisola iberica,<sup>114</sup> Cariteo rimodula l'allegoria infernale delle pene d'amore immaginandosi condannato a seguire l'amata agli inferi, dove comunque egli rimarrà beato a patto di poter continuare a contemplare l'amata.

Il sonetto esplicitario (n. 31), di cui già si è affermata la funzione di cosciente ricapitolazione della vicenda narrata nella *Prima parte*, suggella il primo tempo dell'*EaL* sotto il segno dell'equiparazione amante- dannati, ancora con una strategica allusione al Dante infernale. L'immagine che chiude il sonetto raffigura il poeta in balia di sentimenti esiziali (*EaL*, 31, 9-14):

In quel punto ch'io fui d'Amor soggetto,

---

<sup>114</sup> La notazione della circostanza (ma a proposito di *EaL*, 20) si deve a PARENTI, *Profilo*, p. 52, che allega parecchi possibili modelli (su tutti l'*Infierno de los enamorados* del Marchese di Santillana). Per un allargamento di prospettiva anche all'area lusitana cfr. TOCCO, *Inferni d'amore portoghesi*.

fui senza vita, e pur vivo discesi  
ne l'infornali orribili tormenti.  
La fredda gelosia col van suspetto,  
le speranze e i desiri in foco accesi,  
mi *menan* tra *mill'altre ombre* nocenti.

il riutilizzo di quello che abbiamo già indicato come verbo-chiave del canto dei lussuriosi (*menare*) e la ripresa del sintagma con cui quei peccatori vengono additati da Virgilio (*Inf.*, v 67-69 «[...] E più di *mille / ombre* mostrommi, e nominòmi, a dito, / ch'*amor* di nostra vita dipartille»), autorizza a individuare una strategica sovrapposizione fra l'esperienza dell'io lirico e il profilo della pena riservata ai dannati del secondo cerchio. La passione carnale è morte in vita e colui che vi soggiace si aggiunge alla schiera degli amanti ridotti a ombre trascinate dal vento di quel sentimento. L'allusione qui è molto discreta – a differenza peraltro della prassi imitativa di Cariteo, solitamente molto letterale – ma si fa ben percepire. Il sottile filo rosso delle memorie dantesche nella *Prima parte* dell'*EaL*, lungi dall'essere modello portante sul piano dell'*inventio*, si configura come funzionale ingrediente di rincalzo al discorso portato avanti sin qui da Cariteo: l'amore come dannazione infernale.

Nella *Secunda parte* del canzoniere, come abbiamo già visto a proposito delle strutture macrotestuali, la traiettoria della situazione lirica segna una svolta rispetto alla *Prima parte*, con la promessa di adottare «amorosi e dolci versi, / da l'aspro ingegno mio tanto diversi» (*EaL*, 32, 2-3) e la individuazione delle bellezze di Luna quali fonti primarie dell'ispirazione. Tale assunzione dà l'abbrivio alla sezione che più delle altre vede l'amante alle prese con la ricerca della *mercede*: nel percorso che porta alla palinodia del sonetto 32 (contenuta nella già vista canz. 52) si assiste alla dolorosa registrazione di come non si possa ricevere giovamento dalle bellezze esaltate in avvio: in *EaL*, 35 dapprima le grazie di Luna incoraggiano l'amante a tentare l'assalto (vv. 3-4 «il volto, il collo, il petto e la man bianca»), per poi condurlo vicino alla morte; in *EaL*, 36, i complimenti estasiati alle lucenti bellezze di Luna sono seguiti dalla presa d'atto che l'io lirico resta comunque in una condizione oscura. La coppia 37-38 descrive gli effetti esiziali della mano e degli occhi, sicché il poeta può ben dire, in *EaL*, 39 quanto importuno egli sia «nel demandare ognor mercede» (v. 2),

ottenibile solo nella sfera onirica, come descritto nella coppia 40-41, a seguito della quale egli depone ogni speranza «di possere in alcun tempo aver mercede» (*EaL*, 42, 2).

L'avvio dell' *Terza parte* ospita il tentativo da parte del poeta di superare le contraddizioni della logica del guidardone, attraverso la pratica di un linguaggio della lode adatto a celebrare il «novo amor» che «tal beltade [...] rechiede» (*EaL*, 53, 14): le lodi sono finalizzate alla celebrazione di una Luna ormai elevata al rango di divinità (v. 8 «e viva è degna de divino onore». Col canto egli dovrà estendere a tutto il mondo «le sue preclare lode» e la sua fedeltà, e la terzina conclusiva sancisce in maniera inequivocabile la “vita nuova” dell'io lirico, che si configura come esplicito rifiuto della ricompensa (vv. 13-14 «Vedran com'io, senza sperar mercede, / la servo amando e premio non vorrei»).

Tuttavia il motivo risulta ben poco produttivo se, nel giro di due sonetti, la possibilità di pervenire allo stile della lode viene neutralizzato direttamente da Amore (*EaL*, 55, 9-14 «[...] e 'l mio signor rispose: / – Qual premio po' sperar per darte vita? – / Diss'io: – Ch'io la farrò cantando eterna – / – Non è costei de le mundane cose – / lui replicò – Né li bisogna aita / per aver fama chiara e sempiterna»). La figura di Endimione veicola dunque coi suoi comportamenti diverse concezioni dell'amore, che lo conducono a una continua oscillazione tra rassegnazione e ostinazione, di cui non può che prendere atto registrandone, lungo il canzoniere, il perpetuo conflitto.

A proposito dell'amata, va detto subito che non è attualmente nota l'identità personale di Luna. L'ipotesi finora più accreditata fu formulata da Percopo, il quale, leggendo *EaL*, 15, 9-10 «D'un monte chiaro e pien de bianca neve / nasce la fiamma ardente che mi strugge», ritenne di poter riconoscere «nella voce *monte* ed in quel *chiaro* che gli vien immediatamente dopo, il cognome *Chiaromonte*»; Luna apparterrebbe così «a quella nobilissima famiglia francese, stabilitasi a Napoli con

Tristano, fin dal tempo di re Giacomo».<sup>115</sup> Nessun'altra proposta nel frattempo è stata avanzata, sicché il dossier di ricerca sull'identità di Luna resta aperto.

Proprio dal nome – o meglio dal *senhal* – conviene partire per analizzare le modalità con cui Cariteo tratteggia l'amata. In questo senso, il catalano dimostra di collocarsi sulla scia di Petrarca riprendendo, pur senza ricavarne il medesimo spettro di risonanze simboliche, il gioco di allusioni paronomastiche: in *EaL*, 30, 4-8 si legge infatti che «ella è veramente nominata Luna [...] perché nel mondo è sola e una», incorporando dunque, con procedimento di *interpretatio nominis*, il tratto dell'unicità. Sul piano della designazione delle bellezze, lo spettro delle parti del corpo nominate e celebrate è in certa misura più ristretto a fronte di quel *canone breve* petrarchesco che Giovanni Pozzi ha insegnato a valorizzare nelle sue logiche di funzionamento.<sup>116</sup> Delle parti anatomiche cantate da Petrarca rispondono all'appello i *cape' biondi, viso, fronte, ciglia, occhi, collo, pie, petto*, laddove bellezze come le *guance, labbra e denti* risultano assenti. Va ricordato, ma solo come caso isolato, l'affiorare delle *mammelle*, in un luogo (*EaL*, 46-48 «basa il candido petto e le mammelle, / e l'altre parte belle, ove Cupido / sòl albergar come nel proprio nido») che quanto a erotismo baldanzoso non ha riscontri lungo il canzoniere: non a caso, nel breve spazio di questi tre versi si accumulano due memorie dal Pontano licenzioso degli *Hendecasyllabi*.<sup>117</sup>

È nella *Secunda parte* dell'*EaL* che si possono trovare i registi più completi delle bellezze di Luna, e *pour cause*, essendo questa – come già visto – la sezione più intensamente percorsa dalla ricerca della ricompensa amorosa, che in quanto tale presuppone una forte concupiscenza dell'io lirico di fronte alle grazie dell'amata. Così il programmatico son. 32, che ospita lo squadernamento delle qualità di Luna (ora Muse ispiratrici) vede il susseguirsi, nell'ordine, di *fronte, trezze, ciglia, occhi, bocca, collo, mane e petto*, cui tengono dietro i tratti extrafisici della *virtù* e dell'*intelletto*.<sup>118</sup> A

---

<sup>115</sup> Cfr. PERCOPO, *Introduzione*, p. LXXVI.

<sup>116</sup> Cfr. almeno POZZI, *Temi e topoi*.

<sup>117</sup> Il rimando va alla nota di commento della presente edizione.

<sup>118</sup> La *Secunda parte* è come si è già accennato il luogo in cui il poeta più bramosamente indugia sulle bellezze dell'amata: si vedano quantomeno le rassegne di complimenti realizzate in *EaL*, 36, o le soste sugli effetti devastanti rispettivamente della *mano* (*EaL*, 37) e degli *occhi* (*EaL*, 38).

conferma del legame funzionale tra sottolineatura delle bellezze di Luna e anelito verso la mercede soccorre il son. 40, rievocazione dell'amplesso avvenuto in sogno, dove prima di consumare il rapporto lo sguardo del poeta si posa bramoso, come in una sequenza di sbalorditive epifanie, via via sulla *fronte*, sulla *bocca*, sugli *occhi* e poi sul *petto*.

A tale apparato di bellezze corrisponde uno spettro di figuranti resecato rispetto alle possibilità offerte dai *Fragmenta*. Cariteo sembra puntare tutto sulla sfera semantica della 'chiarezza' e dello 'splendore', che riesce quintessenziata attraverso il ricorso continuo a una ristretta serie di immagini. Sin dalle prime apparizioni, calate in una situazione di visione dal sapore vagamente misticheggiante, Luna appare come pura luce (*EaL*, 3, 5-8 « vidimi di man manca uscir la luce / di la mia donna, come stella ardente, / che sfavillava un foco sì possente / che a morte e vita insieme mi conduce»); simili alle bellezze angeliche sono il *chiaro viso*, la *voce*, il *colore*, il *lieto riso* e i *capei biondi* (*EaL*, 4, 5-8), i quali diventano poi *raggi d'oro* sparsi sul collo e portatori di sereno all'ambiente circostante (*EaL*, 6, 7-9). Mancano all'appello figuranti come *avorio*, *perla*, *alabastro*, *fiori*; l'unico figurante di qualche produttività per la resa del candore di Luna – tratto fondamentale visto il *senhal* prescelto – è la *neve*, spesso funzionale al contrasto con l'incendio amoroso del poeta.<sup>119</sup>

Maggiormente attestata è l'immagine del sole, che offre il destro a diversi bisticci figurati: nel madr. 6 l'amata è il «sol che mi governa» (v. 3); in 16, 15-16 l'amante, «l'bel nome cantando altro non vòle/ di voi, che dal bel volto il chiaro sole»; ancora, si veda la designazione di *EaL*, 21, 59-60 « Ma voi, fenestre chiare, ove reluce / quella candida luce dil mio sole». La sovrapposizione fra i due pianeti è poi del tutto esplicita in 58, 1-4 « Quando fra donne umane la mia Diva / di proprî raggi ornata apparir sòle, / non è Luna, ma chiaro e vero Sole, / ch'ogne stella di lume in tutto priva».

---

<sup>119</sup> Cfr. passi come *EaL*, 15, 9-11 D'un monte chiaro e pien di bianca neve / nasce la fiamma ardente che mi strugge, / e tremo e più m'accende il gran desio»; 56, 1-6 « Da l'auree chiome insino al bianco pede / de la mia Luna, io veggio un foco ardente; / ella è di neve e no 'l vede, né 'l sente, / ma il cor che d'esca al foco il sente e vede. / Così mi tien constretto e mi possede / questa neve sì calda e sì fervente»

Non è dato trovare molto altro nell'*EaL*; Cariteo non appare dunque poeta particolarmente sensibile alla seduzione della metafora: la dimensione di abbagliante splendore in cui è presentata la figura di Luna è resa piuttosto attraverso una massiccia aggettivazione afferente al campo della luminosità. L'aggettivo *candido/a* si trova accoppiato con *pianeta* (*EaL*, 7, 1), *petto* (*EaL*, 16, 46), *luce* (*EaL*, 21, 59), mentre il sostantivo *candor(e)*, a rappresentare l'incarnato, lo si incontra in 11, 10-11 («ascoso / candor»), 16, 32 («l bel candor sotto 'l men bianco occolto»), 30, 9 («Fu preso il suo candor da l'alto cielo»), 37, 7 («quando si riveste il bel candore»), 40, 7-8 «petto [...] d'almo candore e pudicitia abonda», 55, 4 («mostrava vario e bello il suo candore»).

La mobilitazione di siffatte risorse contribuisce a collocare la figura di Luna su un piano astratto, distante, come si conviene del resto alla natura divina che Endimione le attribuisce, e che si trova inscritta nel suo stesso nome. Sono diverse le modalità con cui il poeta allude al carattere divino dell'amata: sin dalla cattura amorosa, ella è «simile [...] alla beltà infinita / d'angelica natura» (*EaL*, 4, 5-6); nel son. 28, ammansendo un cavallo imbizzarrito, ella dimostra «quel che mai non si credde fra mortali, / ch'ancor li bruti e rigidi animali / de le cose dil cielo han intelletto» (vv. 2-4). Luna ha «divino il volto, più che umano», provenendo il suo candido incarnato direttamente dal cielo «ov'è la lattea via del paradiso» (*EaL*, 30, 6 e 10). Gli stessi interventi in presa diretta dell'amata si esprimono dall'alto di una condizione celeste: «[...] Io non ti veggio, / né mi degno veder cose mortali» (*EaL*, 34, 13-14). Di nuovo il poeta insiste sulla sua essenza angelica: «Traluce insino al ciel vostra figura, / né de uman seme nata esser dimostra, / ma d'immortale angelica natura. (*EaL*, 36, 9-11), facendone oggetto di venerazione in *EaL*, 42, 5-8 « Quest'una, che vivendo in terra è diva, / contempla la mia mente, adora e crede; / né si vedrà ch'io parlo o cante o scriva / d'altra che sol di lei che mi possede»; 61, 1 « Un'alma diva in forma umana adoro» e così via.

La natura divina di Luna non si carica tuttavia di alcuna risonanza spirituale: il poeta non le attribuisce funzioni salvifiche, sicché il profilo celeste dell'amata funge

sostanzialmente da costante motivica su cui il poeta compie i propri esercizi di variazione, puntando a sottolinearne ora la splendente bellezza, ora la distanza che atterrisce.

Si è già accennato alla traiettoria che, in apertura della *Prima parte*, conduce, nel breve spazio di pochi testi, dal saluto benevolo alla rottura irrimediabile. Nell'episodio della canz. 10, più volte accennato, colpisce come Luna passi da una posa quasi civettuola, a uno sdegnato silenzio. Questa svolta porta il poeta, in progresso di tempo, ad assumere toni sempre più aspri per rappresentare Luna. In particolare, nella serie di epistole 21-25, si assiste a un *escalation* di toni aggressivi: la mancata corresponsione porta via via il poeta a indovinare, in madonna, il «grave disdegno e crudeltate / sott'ombra d'onestate e falso onore» (*EaL*, 23, 30-31). All'altezza di *EaL*, 24 c'è ancora oscillazione nel modo di considerare Luna

Summo mio bene eterno, alta beltade,  
prendati ormai pietade dil martire,  
che m'hai fatto soffrire in questa vita,  
infelice, sblandita e separata  
da tua bellezza ingrata, dolce, acerba,  
or umile, or superba, or amorosa,  
or cruda e desdegnosa e dispietata.

mentre nella canz. 25 la disperazione è al culmine e si traduce in un violentissimo improprio, che mette in sequenza una serie di epiteti offensivi oltranzisticamente accumulati (*EaL*, 1-8):

Ingrata, incrudelita,  
tra le fere nutrita e tra serpenti,  
non tra l'umane genti; o cruda acerba,  
indomita e superba e aspra e dura  
più ch'altra creatura, al mondo nata,  
da tosco generata e da veneno,  
in gelido terreno: cessa omai  
di darne tanti guai e tante pene.

Se già Percopo poteva individuare l'ipotesto virgiliano sotteso a quest'attacco,<sup>120</sup> Cariteo sembra porsi in linea di continuità con una tendenza alla rappresentazione nega-

---

<sup>120</sup> Per la discussione delle fonti qui attive, rimando al cappello introduttivo e alle note di commento che accompagnano il testo nella presente edizione.



tiva dell'amata individuabile, con quest'intensità, particolarmente negli esempi di Giusto e di Boiardo.<sup>121</sup> In particolare, ciò è predicabile a proposito della gioia sadica con cui l'amata « quando vede ch'io spasma amando, allor si gloria, / e volve in la memoria, con diletto /il dolor che nel petto ascoso porto» (*EaL*, 25, 18-20) sebbene tale dinamica poteva venire a Cariteo da altri canali, anche solo considerando il profilo del poeta come lettore accanito di Properzio.

#### 4. LA METRICA DEL LIBRO

Com'è ormai acquisito, le opzioni metriche si Cariteo si collocano in una posizione di avanzata adesione al magistero petrarchesco, sebbene, a confronto per esempio dell'atteggiamento del sodale Sannazaro, il poeta catalano, «pur in una sostanziale ortodossia, appare meno ossessionato dall'adeguamento al modello».<sup>122</sup> Gli studi che in progresso di tempo hanno prodotto rilievi sulle soluzioni metriche del poeta si sono concentrati sulla redazione definitiva del canzoniere; sarà dunque opportuno qui illustrare proporzioni e trattamenti delle forme metriche con riferimento esclusivo all'*EaL*, rimandando al prossimo capitolo per una considerazione specifica degli strambotti, del resto non inclusi nel macrotesto. Si avverte infine che le osservazioni che seguono tengono d'occhio il canzoniere fotografato dalla *princeps*, nella convinzione, più volte ribadita, che il macrotesto lì testimoniato presenti una più compiuta fisionomia strutturale.

Considerando l'*EaL* nel suo insieme, senza riguardo alla divisione in tre parti, si può preliminarmente rilevare che Cariteo mostra di recepire tutte le forme metriche canonizzate da Petrarca: il canzoniere è infatti composto da 45 sonetti (con un'incidenza sul totale dei componimenti del 69, 23%), 5 canzoni (7, 69%), 3 sestine (4, 62%), 3 madrigali (4, 62%) e una ballata (1, 54%) cui s'aggiungono 6 canzoni con rima al mezzo (9, 23%, del resto nemmeno queste senza l'autorizzazione dei *Fragmen- ta*, nella fattispecie di *Ryf*, 105) e due componimenti sulla cui configurazione metrica

---

<sup>121</sup> La messa in rilievo della novità giustiana e dei contatti con essa instaurati da Boiardo si deve a PANTANI, *L'amoroso messer Giusto*, pp. 103-107.

<sup>122</sup> Cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 270.

torneremo poco avanti. Pur rimanendo ovvia la preponderanza dei sonetti, ciò che balza subito agli occhi è il dato relativo alla loro incidenza percentuale, assai inferiore a quella esercitata sui *Fragmenta* (86, 5%) o anche sulla *Bella mano* di Giusto de' Conti (91%) rispetto ai quali, sebbene non di molto, risulta inferiore anche la compagine sonettistica sannazariana (81, 63% di presenza nei *SeC*). Tale decremento nell'*EaL* va a favore innanzitutto dei madrigali che vantano 3 occorrenze per un peso relativo del 4, 62%, contro i 4 casi dei *Rvf* (1%). Al contrario, ben misera cosa appare l'unica ballata dell'*EaL* (con un'incidenza comunque del 1, 54%). Tale atteggiamento verso i due metri è consentaneo a quello tenuto ancora da Sannazaro, il quale esibisce, nei *SeC*, una percentuale di madrigali (5, 1%) pressoché coincidente con quella dell'*EaL* (senza contare gli otto omologhi leggibili fra le *Disperse*), evitando accuratamente la ballata.<sup>123</sup>

Il petrarchismo metrico di Cariteo si fa particolarmente evidente nel trattamento riservato alle 5 canzoni dell'*EaL* (che coincidono col 7,69% delle forme metriche ivi impiegate), non solo sul piano delle proporzioni (vicine all'8% dei *Rvf*), ma anche su quello degli schemi, tutti esemplati su precedenti dai *Fragmenta*.<sup>124</sup> Anche le sestine indicano chiaramente la volontà di conformarsi alla lezione del maestro. Delle tre occorrenze (4, 62% del totale, con una frequenza leggermente più alta rispetto al 2% fatto registrare dalle 7 sestine in *Rvf*). Nella prima (*EaL*, 17), cinque delle sei parole-

---

<sup>123</sup> Cfr. le osservazioni di SANTAGATA, *La lirica aragonese*, il quale, nel quadro più generale delle opzioni metriche del petrarchismo aragonese, interpreta le scelte sannazariane con parole applicabili anche a Cariteo (ivi, p. 265: «l'uso sannazariano fornisce una prima indicazione riguardo al madrigale: è evidente, cioè, che già nel Quattrocento tale metro poteva tranquillamente inserirsi in un panorama di stretta impronta petrarchista, lontano da sperimentismi o da incursioni nei settori cortigiani. Di tale nulla osta la ballata, agli occhi del Sannazaro, non era fornita. In questa convinzione il Sannazaro non era solo: i due lirici della generazione precedente di cui abbiamo più volte sottolineato le opzioni anticortigiane, condividono infatti la sua preclusione nei confronti della ballata; Aloisio la ignora, mentre presenta un madrigale, Caracciolo contrappone 3 madrigali ad una sola ballata»). Tuttavia il prosieguo del ragionamento vede a un certo punto lo studioso affermare che «nell'ed. del 1506 [*scil.* del canzoniere di Cariteo] le ballate erano 3 come i madrigali», per confermare come «Cariteo [...] non nutra nei confronti della ballata le preclusioni di un petrarchista di stretta osservanza come Sannazaro» (ivi, p. 266). Se per una di queste ballate (*EaL*, 12) non sussistono problemi di definizione, per gli altri due esemplari rimando alle considerazioni più sotto.

<sup>124</sup> Di seguito le corrispondenze: *EaL*, 10 deriva lo schema rimico da *Rvf*, 126 (ma il numero delle stanze è quello della «canzone gemella» *Rvf*, 125); *EaL*, 20 da *Rvf*, 29; *EaL*, 27 da *Rvf*, 268; *EaL*, 51 da *Rvf*, 331; *EaL*, 52 da *Rvf*, 70. Estendendo lo sguardo alle due canzoni politiche, la canzone a Ferrandino si modella su *Rvf*, 53 mentre l'*Aragonia* sulle *cantilene oculorum* (*Rvf*, 71, 72, 73, ma con diverso congedo).

rima derivano da sestine dei *Rvf*: *notte* (*Rvf*, 237), *terra* (*Rvf*, 22), *vento* (al plurale in *Rvf*, 66), *bosco* (*Rvf*, 214) e *giorno* (*Rvf*, 22). L'unica parola-rima non autorizzata da Petrarca – *strali* – è condivisa con una sestina sannazariana (*SeC*, 94) singolarmente vicina, per l'alto numero di immagini e stilemi comuni, al testo di Cariteo. Fenomeno analogo si riscontra del resto negli altri due pari metro. In *EaL*, 26, tre parole-rima (*Luna*, *lume*, *parte*) sono di sicura provenienza dalle sestine 237, 142, 214 dei *Rvf*, mentre *fiamma* si apparenta alle *fiamme* della sest. 33 dei *SeC*. La sest. n. 41 dell'*EaL*, rielabora in particolare *Rvf*, 23 e 332,, che offrono tutte le parole-rima (*giorno*, *luce*, *notte*, *Luna*, *Sole*) tranne *sonno*, che accomuna una volta di più Cariteo e Sannazaro: il lemma è infatti impiegato in *Arcadia* VIII (*Come notturno ucel nemico al sole*), senza che sussista il relativo precedente nei *Fragmenta*.

Quanto alla gestione del sonetto, nell'*EaL* si assiste alla perfetta riproduzione delle proporzioni interne ai *Rvf*: al primo posto lo schema ABBA ABBA CDE CDE (16 occorrenze, con un'incidenza del 35, 5%), seguito a stretto giro di posta dalla sirma a due rime CDC DCD (15 occorrenze, pari al 33,33% del totale); più staccato lo schema con le terzine CDE DCE (6 occorrenze, che incidono per il 13, 33%).<sup>125</sup> Interessante osservare il cambio di rotta conosciuto dall'*Endimione* definitivo, dove lo schema CDC DCD passa nettamente in testa (69%), dietro cui, a notevole distanza, si posizionano le sirme su schema CDE CDE (11%) e CDE DCE (10%). L'unico altro schema che possa contare più di un'occorrenza nell'*EaL* è quello con sirma CDC CDC (3 occ. pari al 6, 66% del totale). Con una sola attestazione ciascuno, entrano nell'*EaL* schemi come ABBA ABBA CDE CED, «assente nei *Rvf*, e attestato 5 volte tra le rime del Conti, di cui 3 nella *Bella mano*»;<sup>126</sup> CDE ECD, CDE EDC e i due schemi con fronte alternata ABAB ABAB CDE CDE, e ABAB ABAB CDC DCD (entrambi attestati con 3 occorrenze ciascuno nei *Fragmenta*).

Le sei canzoni con rima al mezzo, tutte collocate nella *Prima parte* (*EaL*, 16 e 21-25) sembrano rifarsi al particolare sviluppo della frottola conosciuto a Napoli nella se-

<sup>125</sup> Ricordo che nei *Rvf* abbiamo al primo posto la sirma CDE CDE (37,8%), seguita da CDC DCD (35, 64%) e da CDE DCE (21, 76%).

<sup>126</sup> Cfr. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto*, p. 89.

conda metà del Quattrocento che va sotto il nome di gliuommero.<sup>127</sup> Se dal punto di vista contenutistico tali tipologie testuali, «che apparirebbero come una congerie di frasi strane, più o meno incomprensibili [...] si propongono come una fitta esemplificazione delle diverse forme del malcontento popolare»,<sup>128</sup> sul piano metrico regolarizzano la libertà che caratterizzava la frottola sin dagli esempi trecenteschi attraverso l'esclusivo ricorso all'endecasillabo con rima al mezzo. Cariteo si serve di questa forma metrica impiantandovi la consueta tematica amorosa, declinata ora secondo il motivo del *paraklausithyron* (*EaL*, 21), ora in forma di epistola all'amata (*EaL*, 21-25), ora in tono da disperata (*EaL*, 26). Un impulso alla liricizzazione del metro dovette provenire all'autore sicuramente dall'esempio di Petrarca, il quale nella canzone *Mai non vo' più cantar* (*Rvf*, 105) procedette all'esperimento della canzone-frottola.

Conviene ora soffermarsi su due componimenti che Percopo (e sulla sua scia Santagata e Fenzi) rubrica nella sua edizione come ballate, ma che, a una lettura attenta, presentano qualche difficoltà di definizione metrica: si tratta di *EaL*, 38 e 58. Si parta dal primo:

Gli occhi che furon presi di nascoso per ornare un perfetto e chiaro volto, - e di quell'ora inanti Amor rimase cieco e tenebroso - vidi a mirar li mei tanto constanti,	5
ch'io fui di vita e d'alma insieme tolto. Ma subito m'accorsi de l'errore ch'io presi in quel mirar sì fermo e fiso, però che gli occhi mei dimonstran fuor l'ardente e puro core,	10
ove chiaro si vede di colei, ch' egli arde, il naturale e proprio viso. Dove tanto li piacque veder sua forma vera, ch'io la vidi mostrar ver me più altera:	15
onde amoroso scorno al cor mi nacque.	

Se si osserva la successione delle rime – rappresentabile secondo lo schema AB-cACB DEfDFE ghHG – sembrerebbe possibile, in alternativa all'assetto fotografato

<sup>127</sup> Su questa forma metrica hanno attirato l'attenzione dapprima TORRACA, «*Gli gliuommeri*»; CROCE, *Uno gliuommero*. Fondamentali poi PARENTI, *Un gliuommero*; BERSANI, *Farsa*; DE BLASI, *Gliuommeri dialettali*.

<sup>128</sup> Cfr. DE BLASI, *Gliuommeri dialettali*, p. 75.

dall'edizione Percopo, una scansione in terzetti che ci condurrebbe piuttosto verso il madrigale: essi sono divisibili a loro volta in due coppie fra loro simmetriche, stante l'omologa inversione fra i rispettivi secondo e terzo verso (A**Bc** AC**B** DE**f** D**F**E). La chiusa è poi affidata a una quartina a rime incrociate, laddove in ottica madrigalistica ci si attenderebbe un distico o una coppia di distici. Ciò induce a pensare a un ampliamento della forma-madrigale tendente all'assetto della stanza di canzone isolata: la sequenza di rime esibita da *EaL*, 38 sembra infatti potersi articolare anche in una fronte a due piedi ternari e sirma costituita da due terzetti speculari a quelli della fronte e chiusa da una quartina a rima incrociata.<sup>129</sup> Le partizioni interstrofiche non sembrano peraltro stridere con quelle sintattiche: addirittura l'esperimento produce una sorta di equivalente metrico del contenuto del pezzo, giocato quest'ultimo su un caleidoscopico gioco di rispecchiamenti di sguardi fra amante e amata (per il quale rimando al cappello introduttivo). Nella presente edizione il componimento sarà dunque rubricato come madrigale e scandito secondo lo schema Abc ACB DEf DfE ghHG.

*EaL*, 58 (la cui collocazione a 20 numeri esatti dal n. 38 non pare casuale) sembra più facilmente riconducibile alla forma della ballata:

Quando fra donne umane la mia Diva  
di propri raggi ornata apparir sole,  
non è Luna, ma chiaro e vero Sole,  
ch'ogne stella di lume in tutto priva.  
Io che so ben quant'è 'l pericol mio                   5  
di m'apressare al foco che m'incende  
alor che più risblende,  
sempre ch'ingannar posso il gran desio,  
soglio fugir di lei  
per non sentir più forti i dolor mei;                   10  
ma s'egli advien che l'animo comporte  
veder fra l'altre lei più luminosa,

<sup>129</sup> La fisionomia del componimento di Cariteo, pur nella diversità della strutturazione, potrebbe far pensare a un simile esercizio boiardesco: in *AL*, I 8 quello che viene dall'autore definito *mandrialis* (con schema Aba Bcb CDc Ded E efGfG) sembrerebbe trattarsi di «stanza di canzone *sui generis*»; cfr. ZANATO, *Commento*, p. 97, per il quale l'esercizio boiardesco pare configurarsi come «ampliamento, anche quantitativo, del madrigale antico, che tende ad assumere figura di una stanza (qui isolata) di canzone, distinta in una fronte costituita da un capitolo ternario e in una sirma indivisa dotata di *concatenatio*». Cfr. su questo anche CARRAI, *Madrigali boiardeschi*.

da la mia vista fuge ogn'altra cosa,  
e sol madonna veggio, e la mia morte.

Manca qui l'aggancio rimico della volta alla ripresa, ma ciò non costituisce un impedimento a leggervi la conformazione della ballata, se è vero, come afferma Guido Capovilla nella sua disamina della ballata trecentesca, che

L'asserto vulgato secondo il quale in ogni stanza di ballata sussiste una volta che ripete la struttura della ripresa e ne riecheggia una o più rime, appare piuttosto relativo qualora si tenga conto [...] di quei casi [...] in cui la volta è costituita da un gruppo di versi che riproduce fedelmente la conformazione della ripresa ma non ne riecheggia le rime.<sup>130</sup>

La struttura del pezzo si lascia leggere come una ballata: la costruzione del componimento mostra infatti un'apertura con quartina a rime incrociate, cui tengono dietro mutazioni ternarie: la volta poi si plasma regolarmente sulla ripresa, trascurando di riprendere una rima dalla ripresa.

## 5. ASPETTI STILISTICI DELL'*EaL*

Il fondamentale studio di Enrico Fenzi sulla compagine linguistica e stilistica dell'*Endimione* – nel suo passaggio dalla prima alla seconda redazione – ha pregevolmente messo in evidenza i tratti salienti dello stile cariteano.<sup>131</sup> Una valutazione ravvicinata dell'*EaL* non può che confermare la tendenza di Cariteo a considerare «l'unità metrica del verso» come «una forma bloccata, risolta in se stessa»,<sup>132</sup> all'interno della quale i costituenti tendono a organizzarsi in strutture dicotomiche o in generale plurimembri, con abbondanza di geometrie parallelistiche o chiasmiche, spesso funzionali alla messa in rilievo dell'*agudeza*. Così, Cariteo «limita la possibilità di equilibri dinamici entro il verso e non in agglomerati ritmici più vasti»,<sup>133</sup> a tal fine servendosi dell'artificio della ripetizione, quest'ultimo squadernato secondo tutte le sue potenzialità. Fra le soluzioni più ricorrenti si osserva la ripercussione di strutture come in *EaL*,

---

<sup>130</sup> Cfr. CAPOVILLA, *Ballata trecentesca*, pp. 124-125.

<sup>131</sup> FENZI, *Lingua e stile*.

<sup>132</sup> Ivi, p. 53.

<sup>133</sup> Ivi, p. 57.

15, 12-14 «Veggio Amor che si mostra *or* grave, *or* lieve, / *or* mi segue correndo e *or* mi fugge: / *questo è 'l* morire e *questo è 'l* viver mio» o in *EaL*, 32, 14 ché *tal* beltade un *tale* amor rechiede», o i numerosi poliptoti sul tipo di *EaL*, 4, 9-11 «Allora io vidi Amor che 'n un momento / *mosse* contra di me tutte quell'arme / che *mover* sòle in le più forte imprese»; *EaL*, 9, 1-2 e 14 «Io seguio a chi mi *fugge* e si nascone, / e *fuggio* da chi vòl farmi contento [...] / Così sempre mi *segue* e *fugge* Amore».

Tra i fenomeni di ripetizione bisognerà annoverare altresì quelli che pertengono alla sfera fonica, i quali si accumulano nella lirica di Cariteo in misura molto significativa. L'intenso impiego che il catalano fa dei diversi modi della replicazione sonora (allitterazione, echi fonici, ecc.), è già stato notato da Carlo Vecce a proposito del madrigale *Mentre quella sottile e bianca mano* (*EaL*, 37), di cui veniva sottolineato il «sapiente gioco di assonanze e ripetizioni vocaliche, tipiche della nuova ricerca di musicalità affine alla poetica di Pontano e Sannazaro».<sup>134</sup> In particolare, è al primo che in funzione cariteana conviene guardare, poiché l'attenzione al corpo fonico della versificazione si dimostra altissima non solo nella produzione poetica di Pontano, ma anche in quella che può essere considerata l'unica teorizzazione *de poesis* elaborata nella cultura aragonesa: il dialogo *Actius*.

Nella prima parte del dialogo, nell'ambito di una discussione sul valore e sull'essenza dei sogni, i personaggi che interagiscono nel dialogo toccano la questione della poesia. Dopo aver affrontato l'idea del *furor* poetico, Azio prende a discutere dell'eccellenza dei poeti, la quale consiste nel comporre in modo da produrre meraviglia nel fruitore.<sup>135</sup> L'orizzonte del discorso è costituito dalla versificazione in lingua latina: in questo dominio, argomenta Pontano attraverso la contrifigura sannazariana, chi vorrà osservare esempi di eccellenza pienamente conseguita dovrà rivolgere la propria attenzione a Virgilio e al suo sovrano governo del ritmo:

<sup>134</sup> Cfr. VECCE, *Echi contiani*, p. 309.

<sup>135</sup> Cfr. *Actius*, 38 «Est tamen haec ipsa res maioris oei curaeque vigilantioris, disserere de poeticae excellentia; quo utar autem hoc verbo senis nostri [si tratta di Pontano] auctoritas efficit, quem finientem saepius audivi *poetae sive officium sive finem esse dicere apposite ad admirationem*. Cfr. anche DERAMAIX, «*Excellencia*» et «*admiratio*»; ID., *Ad admirationem*.

Quodque admiratio ipsa multis ac maximis comparatur virtutibus, quibus explicandis haud est satis idoneum nunc tempus, cum sit res ipsa multiplex ac laboriosa admodum multaeque animi pensionis, ne non Pardo tamen vel petenti vel iubenti morem geram, eius attingam vel magis seligam eam partem quae tota versatur in numeris, etsi numeri sunt ipsi e verbis quae versum constituunt, quibus inter nostros quidem eminere videtur Virgilius. Numerus autem ipse cumprimis et movet et delectat et admirationem gignit. Eius autem prima illa laus est quod varietatem parit, cuius natura ipsa videtur fuisse vel imprimis studiosa. Quid enim vel inertius ve, ut ita dixerim, oscitantius quam eodem semper sono ac tenore syllabas et verba compangere?<sup>136</sup>

Segue una ricca esemplificazione di versi virgiliani, fittamente commentati sotto il profilo sillabico e ritmico-accentuativo con lo scopo di illustrare la capacità del grande poeta di raggiungere risultati eccellenti attraverso la perfetta orchestrazione dei ritmi, dei temi e degli effetti emotivi che s'intende procurare al lettore. Tali argomentazioni sono qua e là arricchite da notazioni sulla qualità timbrica dei fonemi, che coopera alla resa qualitativa per mezzo della loro sapiente dislocazione. Non a caso, a un certo punto del dialogo, oggetto di specifica attenzione diventano proprio le *literae* e le *syllabae*:

Mirum est etiam quantum tum literae tum syllabae aut adiungant numerositati ant demant ab ea, cum vocalium aliae sint plenae ac sonorae, aliae exiles, clarae aliae aut contra subobscurae, omnes denique pro nautra coniunctarum consonantium aliam atque aliam qualitatem suscipiant, proque loco collocationis, ubi primae ultimae vel aut mediae fuerint in constituendis dictionibus. Ad haec consonantes quoque literae causam afferunt laenitatis, asperitatis, optusionis, exhibitionis, qualitatumque aliarum, quae syllabis inhaerent et item vocibus.<sup>137</sup>

Come aveva fatto per la varietà delle soluzioni ritmiche, Azio passa ora alla copiosa allegazione di versi virgiliani testimoni di perizia nella testura sillabica, con particolare riferimento ad «Ea [...] figura sive ornatus condimentum quasi quoddam numeris affert», che per primo Pontano ebbe l'idea di «nominare alliterationem, quod e litera-

---

<sup>136</sup> Ivi, 38-39. Metterebbe conto condurre un'analisi a tappeto delle soluzioni ritmico-prosodiche nell'*EaL*, per valutare l'interazione dialettica fra le considerazioni pontaniane svolte nell'*Actius* e i ritmi che il pensiero poetico di Cariteo poteva aver selezionato e interiorizzato dalla tradizione della lirica in volgare. In generale, per i più avvertiti poeti della stagione rinascimentale, la taratura della prosodia latina nella versificazione in volgare promette di costituire una feconda linea di ricerca. Tuttavia un lavoro del genere avrebbe assunto facilmente le proporzioni di una monografia a sé, né è parso opportuno condurre uno studio del genere limitatamente alla prima redazione del canzoniere cariteano.

<sup>137</sup> Ivi, 95.



rum allusione constet». <sup>138</sup> L'allitterazione ha luogo «in versu quotiens dictiones continuatae, vel binae, vel ternae ab iisdem primis consonantibus, mutatis aliquando vocabulis, aut ab iisdem incipiunt syllabis au ab iisdem primis vocalibus». Elenco di seguito le varie possibilità di realizzazione individuate da Pontano, allegando per ognuna di esse il relativo esempio, di norma il primo fra quelli portati a ricalzo:

- la «alliteratio haec mirifice in primis et ultimis locis facta, in mediis quoque» (*Aen.*, I 295 «saeva sedens super arma»)

- quella che si verifica «per continuationem insequentis versus» – quindi anche nella inarcatura col verso successivo – con esempio stavolta lucreziano: *De Rer Nat.*, VI 719-720 «adverso flabra feruntur / flumine»

- effetti piacevoli si producono «quotiens alliteratio ipsa eodem geminatur in versu, per diversas tamen dictiones ac syllabas» (*Aen.*, VI 506 «magna manes ter voce vocavi»)

- similmente ammirevole l'allitterazione «quae constat partim ex continuatione, partim ex intervallo annominantium syllabarum» (*Georg.*, I 74 «laetum siliqua quassante legumen»)

- la «alliteratio haec cum allusione primarum literarum syllabarumve, ultimae ac primae vocis, et desinentis qui antecedit versus et statim subsequenteris» (*Aen.*, I 12-13 «tenuere coloni / Carthago»; IX 3-4 «loco tum forte parentis / Pylumni»)

- l'incontro fra due sillabe uguali (il «concursum earundem syllabarum» lodato in *Aen.*, II 250 «ruit oceano nox»)

- la ripercussione di suoni simili – definita da Pontano «quaedam quasi strepens literarum inter se sive concursatio sive conflictatio», con la precisazione che tale «vis [...] potius inest consonantibus quam vocalibus» (*Aen.*, IX 50 «cristaque tegit galea aurea rubra»)

- la variazione su suoni simili, o, nelle parole di Pontano, le «conflictationes ipsae quam sunt loco suo gratae» (*Aen.*, IX 812 «inter tela rotasque viros»)

I fenomeni partitamente analizzati da Pontano risultano fittamente attestati nella lirica di Cariteo. Rimandando, per una documentazione estesa, agli apparati di commento allestiti nella presente edizione, ci si sofferma qui in particolare sul son. 40, quale *specimen* ove la musicalità ritmico-sillabica è strenuamente ricercata. Si tenga sott'occhio il testo:

– Quest'è pur quella fronte alta e gioconda

---

<sup>138</sup> *Ibidem*

che turba e rasserena la mia mente; quest'è la bocca che soavemente d'amorosa dolceza or mi circonda.	4
Questi son gli occhi che 'n la più profonda parte dil cor m'han posto fiamma ardente; e questo è 'l petto che profusamente d'almo candore e pudicitia abonda.	8
Or nelle braccia io tengo il corpo adorno d'ogne valore, or son con la mia dea, or mi concede Amor lieta vittoria. –	11
Così parlar dormendo mi pareo, ma poi che gli occhi apersi e vidi il giorno, in ombra si converse ogne mia gloria.	14

I vv. 1-2 sono delimitati da due allitterazioni: «QUest'è *pur* QUella fronte alta e gioconda / che *tur*ba e rasserena la Mia Mente», all'interno dei quali non sfuggiranno i due echi sonori in corpo di parola (*-ur* ed *-en*) segnalati in corsivo. Il v. 4 apre poi sulla ripetizione della dentale, col ricalzo della sillaba finale del verso «D'Amorosa DolCeza or mi circonDA». A cavallo fra i vv. 5-6 si segnala l'allitterazione continuata della *p*, perfettamente equivalente alla seconda delle categorie pontianiane sopra elencate «[...] 'n la Più Profonda / Parte dil cor m'han Posto [...]», che si prolunga poi al v. 7 «[...] Petto che Profusamente». Stessa allitterazione in *enjambement* si trova ai vv. 9-10 «aDOrno / D'Ogne [...]». Fenomeno, questo, collocato entro una terzina percorsa in maniera pressoché continuata dalla sillaba *or* (vv. 9-12 «OR nelle braccia io tengo il cORpo adORno / d'ogne valORe, OR son con la mia dea, / OR mi concede AmOR lieta vittORia». Il gruppo *par* risulta duplicato al v. 12 «Così PARlar dormendo mi PARea» (variato nell'*aPER*si del v. 13). Infine i due termini polari – tanto semanticamente quanto per dislocazione topografica – *ombra* e *gloria*, connessi mediante figuratività concettosa, si richiamano anche fonicamente tramite assonanza.

A ben vedere, il son. 40 si presta ottimamente a esemplificare un'altra delle tendenze riscontrabili nella costruzione del sonetto cariteano: la strutturazione in funzione della chiusa, sentenziosa o epigrammatica. La descrizione del sogno avviene in presa diretta fino alla prima terzina, mentre il terzetto finale delinea il risveglio con studiata

progressione, che merita di essere seguita. Il v. 12 chiarisce che di un parlar in sogno si trattava. Segue poi uno stacco, segnalato dalla congiunzione avversativa in cui al lento schiudersi degli occhi al giorno si avvicenda il suggello arguto, con l'immagine della baldanza d'amore (la *gloria*), volta in *ombra*, lemma che apre il verso finale contrapponendosi a sua volta al *giorno* in clausola al v. 13.

Già Antonio Rossi, ragionando sull'ingresso della tecnica epigrammatica nelle strategie compositive della lirica volgare, individuava in Sannazaro e Cariteo due probabili predecessori di Serafino Aquilano, allegando, per il catalano, esempi come l'*explicit* di *Ben veggio, Amor, gli effetti aspri mortali* (*EaL*, 2, 12-14 «Quanto serria miglior col tuo veleno / tentar gli altri tranquilli in lieta pace! / Ch'io per me son una ombra e poca terra»), o di *Volete saper come e da qual parte* (*EaL*, 32, 12-14 «l'alma virtù, l'angelico intelletto, / ch'empion la Terra e 'l ciel di maraviglia, / son le mie nove Muse e 'l sacro Apollo»). Si può operativamente distinguere fra chiuse di tipo sentenzioso e conclusioni con scarto arguto, di ognuno dei quali si offre di seguito un esempio fra i molti disponibili dell'*EaL*.<sup>139</sup>

Quanto alla prima, sarà istruttivo leggere *EaL*, 5

Come stanco nochier talor si sòle,  
in mar pien d'alte e turbide procelle,  
la notte affatigar priva di stelle,  
il dì carico di nube e senza sole,  
    così, lasso, a tutt'ore il cor si dole,  
trafitto da mortale aspre quadrelle,  
bramando di veder le luce belle  
ch'Amor per suo destino onora e cole.  
    E discernen non sa la dubia mente  
qual sia pena minor, pascer la vista  
ne la mia Luna, o contemplarla assente.  
    Pace non ha da lunge l'alma trista,  
e 'n sua presenza il foco è assai più ardente:  
tal vita, Amor seguendo, alfin s'acquista.

---

<sup>139</sup> Fra gli *specimina* delle due modalità, si rimanda qui, per la prima, a testi come *EaL*, 5; 9; 15; 34; 46; 48; 53; 57; 59. Quanto alla tipologia della chiusa figuramente brillante – di solito contenente un'istantanea della condizione infelice del soggetto – si possono osservare, fra gli altri, *EaL*, 6; 18; 36; 44; 49; 62; 63. Tutto ciò senza prendere in considerazione gli strambotti, oggetto di attenzione più avanti.

Testo esemplare nel suo procedere raziocinante, tutto convogliato verso il sigillo finale. Le quartine sono ordinatamente ripartite fra i due termini della comparazione-*stanco nochie / amante*. Le terzine sono altrettanto ordinatamente disposte, e mostrano l'andamento ragionato che spesso assume il discorso cariteo. Il primo terzetto esprime il dubbio fra le due possibilità di visione dell'amata: in presenza o in assenza (vv. 10-11). Di ognuna delle due evenienze è segnalato il risvolto negativo (vv. 12-13), in modo che la contraddizione resta irrisolta e il poeta deve dedurne la massima esibita all'ultimo verso.

Il *EaL*, 30 è rinvenibile uno *specimen* di costruzione del sonetto in direzione dello scarto figurale:

Costei che mia benegna e ria fortuna  
e la mia vita e morte tene in mano,  
per cui tanti sospiri spargo invano,  
è veramente nominata Luna;  
non sol perché nel mondo è sola e una,  
e ha divino il volto più che umano,  
ma perché basta ad aghiacciar Vulcano  
quando tutte le fiamme insieme aduna.  
Fu preso il suo candor da l'alto cielo,  
ov'è la lattea via del paradiso,  
non nota a la vulgare e cieca gente.  
Quanti col raggio tocca, verte in gelo,  
ma il scintillar e folgorar del viso  
me, misero, converte in fiamma ardente.

Il sonetto, evidenziando i motivi per cui il nome Luna ben si attagli alla donna amata, si preoccupa di illustrare soprattutto le caratteristiche che pertengono alla dimensione di lucente freddezza di madonna: ella si mostra dapprima capace di gelare il dio del fuoco vulcano, poi dotata di un candore dell'incarnato direttamente attinto alla via lattea; infine la terzina conclusiva ci riporta a una dimensione umana, al fine di rappresentare il contrasto tra l'effetto raggelante che Luna, coi suoi raggi, procura a chiunque ella colpisca e il sorprendente incendio amoroso – sottolineato dall'avversativa dei vv. 13-14 – che il poeta ricava dallo «scintillar e folgorar del viso» (v. 13).

### III

#### UN'ALTRA VIA SI DEVE TENTAR: LE DUE CANZONI AGLI ARAGONESI

Il codice *Marocco* offre altresì quelli che possono essere considerati gli esordi di Cariteo come poeta encomiastico: nella fattispecie la canzone in lode di Ferrandino principe di Capua (*La candida vertute al cielo equale*) e quella celebrativa della casa regnante, intitolata *Aragonia*. Diversi elementi concorrono a dimostrare come l'ideazione e la composizione dei due testi appartengano a una fase più matura della carriera poetica del catalano (s'intende rispetto alle rime amorose del canzoniere). Su tutti, le dichiarazioni che il poeta inserisce nelle prime battute dell'uno e dell'altro componimento, in cui, come vedremo, Cariteo si riferisce alle poesie per Luna in termini di esperienza giovanile, necessariamente da superare. Già Marco Santagata si è soffermato su questi passi, sottolineando, nell'*Aragonia*, «la netta contrapposizione istituita sin dalla prima stanza tra la produzione amorosa e quella umanistica»:<sup>140</sup>

Alza la testa al polo  
e forza e ardir prende, anima lieve;  
e 'l basso e tenue stile omai depone.  
Un'altra via si deve  
tentar, per donde io possa alzarmi a volo  
et esser celebrato in Helicone.  
Rimembra dal principio la cagione  
per che venne in Italia da la Iberia  
di Goti la progenie più che umana.  
Tu, musa Antiniàna,  
comincia un son conforme a la materia  
(*Aragonia*, 1-11).

La «esplicita svalutazione dell'*amoroso stilo*», prosegue nel suo ragionamento Santagata, è il presupposto necessario perché si possa pervenire alle regioni dello stile sublime;<sup>141</sup> ciò, tuttavia, avviene senza che vi sia un rifiuto totale dell'esperienza passata: se infatti guardiamo all'attacco della canzone indirizzata a Ferrandino principe di Capua:

---

<sup>140</sup> Cfr. SANTAGATA, *La lirica*, p. 313.

<sup>141</sup> Ivi, p. 314.

La candida vertute al cielo equale,  
materia di scrittori, exemplo e via  
a quei che imitar volno il ben divino,  
comincia resonar la lira mia  
e col valor d'altrui farse immortale,  
lassando il basso primo mio camino.

(*Capua*, 1-6)

sebbene sia indubbio il tentativo di elevarsi dal «basso [...] camino» del registro amoroso, quest'ultimo non viene rinnegato, ma confinato a un'età più giovanile e, soprattutto, alla diversa materia da poetare. Le mosse seguenti della canzone rivelano abbastanza chiaramente la strategia retorica del poeta:

Non voglio errando andar per dubie lode  
o per historie incerte e fabulose,  
per tutto divulgate a mille a mille;  
chi non sa dir le battaglie famose  
di quei fratel Tebani? o l'arte et frode  
d'Ulisse? o l'ira del superbo Achille?  
S'io pur vo' dir l'amorose faville  
del nostro Endimione in versi onesti,  
non mi deb'io partir dal proprio accento  
con l'importuno amaro aspro lamento;  
li celati pensier dogliosi e mesti  
posso far manifesti,  
replicando le lode ad una ad una  
de la mia casta pura et aurea Luna.

Quando la ioventù fo più fervente  
non mi vergogno aver servito Amore  
benché sempre gli spiacque il mio cantare:  
or de le muse imploro altro favore,  
a tal che per le bocche de la gente  
io possa vincitor volando andare.  
E tu, spirto gentile e singulare,  
prestami il tuo divino et alto ingegno,  
e quel niveo parlar diserto e netto;  
dimostrami il sereno e dolce aspetto,  
di reger l'universo assai più degno  
che l'Italico Regno.  
Extolle la mia lira a tanta gloria  
che rimembre i toi gesti in vera historia.

(*Capua*, 15-42)

La consapevolezza che è necessario adeguare il proprio stile all'oggetto da cantare non va scompagnata dalla rivendicazione della piena originalità del registro lirico sin

qui adottato: ciò trova una conferma esemplificativa ai vv. 21-28, dove Cariteo, nel momento in cui allude all'esperienza poetica passata, esibisce un intarsio di formule e sintagmi variamente impiegati nel corpo dell'*EaL*, puntando evidentemente sulla piena riconoscibilità dei propri stilemi.<sup>142</sup> La fiducia con cui Cariteo si autocita potrebbe inoltre essere spia del fatto che questa canzone doveva essere destinata a una lettura pubblica di fronte ai sodali accademici o agli esponenti della corte aragonese.

Queste due canzoni rimandano al contesto napoletano coevo anche da un altro punto di vista: esse, a una lettura attenta, manifestano uno strettissimo contatto con le categorie concettuali elaborate dal pensiero politico aragonese in materia di virtù regali; lungi dall'essere semplicemente generici encomi rivolti alla casa regnante, gli snodi attraverso cui le due canzoni si articolano dimostrano in maniera cogente, talvolta addirittura letterale, l'assorbimento e la riproposizione di alcuni dei punti più qualificanti della riflessione politica soprattutto pontaniana.

A Guido Cappelli si devono studi determinanti per la definizione del pensiero politico aragonese quale si manifesta primariamente, ma non solo, in Pontano,<sup>143</sup> con l'ulteriore merito di facilitare la possibilità di cogliere la circolazione, ai piani bassi della produzione poetica encomiastica in volgare, delle idee elaborate nelle avanguardie della cultura umanistica. Il sollevamento del canto tematizzato da Cariteo andrà dunque inteso non solo come avanzamento della ricerca tutta interna alla carriera poetica del catalano, ma altresì come portato necessario dell'argomento ora messo in versi: cioè le virtù della dinastia aragonese.

Venendo a una considerazione più ravvicinata dei testi, il vero e proprio debutto di Cariteo nella lirica encomiastica può essere individuato nella già accennata canzone al principe di Capua. *La candida vertute al cielo eguale* passa in rassegna le virtù del rampollo aragonese, grazie alle quali egli consegue la perfetta attitudine al governo del regno. Il testo è impostato sullo schema metrico della petrarchesca *Spirto gentil* (*Rvf*, 53) e si

---

<sup>142</sup> Rimando alle note di commento della presente edizione per i riscontri puntuali.

<sup>143</sup> Andranno qui ricordati almeno l'edizione critica di PONTANO, *De Principe* (con una densa introduzione e importanti note di commento) e il fondamentale CAPPELLI, *Maiestas*, punti di partenza essenziali cui ci si riferirà continuamente nelle pagine che seguono.

configura come un intarsio di spunti inventivi provenienti dal deposito memoriale della poesia latina classica: il *Panegyricus Messallae*, soprattutto, ma anche – in misura minore eppur ben riconoscibile – Virgilio e Propertio (non senza strategici apporti dal Petrarca politico).<sup>144</sup> L'attacco muove invece dall'elegia di Pontano *Ad illustrem principem Ioannem Aragoniae*, donde Cariteo trae l'idea della virtù principesca come *exemplum* della divinità.<sup>145</sup> La selezione di un nuovo e più degno oggetto di canto impone l'abbandono della poesia amorosa (il «basso primo mio camino» del v. 6), in nome di un più alto approdo per la «lira» del poeta.

La declinazione di questo concetto coincide con l'affioramento di una memoria del Petrarca politico, che si configura qui come rovesciamento del *topos* dello «studio [...] che fa per fama gli uomini immortali» (*Rvf*, 104, 13-14), nel nome del quale si chiude il sonetto a Pandolfo Malatesta: non è la poesia ad aver facoltà eternatrici, bensì è il «valor» del sovrano che permette a chi lo celebra in versi di *farse immortale*: appare peraltro del tutto consapevole qui la ripresa del frasario petrarchesco, di cui Cariteo replica la sequenza “verbo *fare* + agg. *immortale*”.<sup>146</sup> Del resto anche il v. 1 di *Rvf*, 104 «L'aspectata virtù che 'n voi fioriva» pare essere riecheggiata dal primo verso della presente canzone, articolandosi qui come memoria ritmico-lessicale, dove il comune sostantivo-perno *vertu(te)*, collocato alla scadenza settenaria del verso, si dispone entro una simile scansione prosodica.<sup>147</sup>

La topica del *maiora canamus*, su cui si apre la già vista terza stanza, lascia spazio a un'invocazione che elegge Ferrandino stesso a musa ispiratrice (*Capua*, vv.35- 42); il vero e proprio encomio comincia dalla stanza IV, e si snoda per il resto del componi-

---

<sup>144</sup> Per i riscontri testuali rimando alle note di commento della presente edizione.

<sup>145</sup> Vv. 1-2 e 5-8 «Non aurum gemmaeque iuvant quem *candida virtus* / veraque divinae gloria mentis alit; [...] / Namque auro vix sola homini mortalia constant; / virtuti coelum sideraque alta patent: / divitiisque feras tantum praestamus et auro, / at *virtus superis nos facit esse pares*». Cito da I. I. PONTANI, *Carmina. Ecloghe – Elegie – Liriche*, a c. di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 456.

<sup>146</sup> Sul rovesciamento di questo *topos* in altri testi cariteani scrive pagine suggestive FENZI, *Il fascino*.

<sup>147</sup> Sulla ricezione di Petrarca nel XV secolo, cfr. in prima battuta DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*. La disseminazione di concetti e soluzioni espressive provenienti dai testi politici petrarcheschi è fatto che non sorprende in un lirico del secondo Quattrocento: tale fenomeno è documentato in G. BALDASSARI, *Prima della citazione del Principe. Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 35 (2010), pp. 67-100. Con particolare riferimento a Cariteo, rimando a un mio contributo, di prossima uscita: CARLOMUSTO, *Canzoni di Cariteo*.



mento manifestando clamanti tangenze coi campi concettuali più praticati dal pensiero politico aragonese, sicché risulta evidente come il repertorio celebrativo della latinità classica cui Cariteo attinge venga declinato in termini strategicamente prossimi alla riflessione soprattutto pontaniana.

Benché di toi maggior li celebri atti  
Sonan con chiara tromba in ogni parte,  
tu de la gloria lor non ti contenti,  
ma col favor di Pallade e di Marte  
contendi superar la fama e' fatti  
de le passate vostre antique genti.  
Sei preclaro ornamento a li presenti,  
a li posteri toi non dubia speme  
de riposo, d'onore e gloria vera  
un tanto umano ingegno in mente altera,  
cercando tutto l'universo insieme  
fin a le parte estreme  
non si vedrà giamai né sì sagace,  
invitto e forte sempre in arme o in pace.

La fronte della stanza riproduce essenzialmente un motivo ben assestato nel *corpus* della trattatistica teorica aragonese: quello che nelle parole di Cappelli è definito «paragone migliorativo»: <sup>148</sup> una comparazione fra i consanguinei della linea dinastica aragonese volta a rimarcare la *virtus* del secondo termine di paragone, cioè del discendente. Qui la *comparatio* è tra il principe di Capua e gli ascendenti della casata presi nella loro insieme, i quali saranno superati «col favor di Pallade e di Marte»: vale a dire nelle lettere e nelle armi.

Messi su quest'avviso, non sarà difficile cogliere, pur nella coltre di letterarietà che si stende su questi versi, affioramenti di altre idee-cardine elaborate dall'umanesimo napoletano sulla regalità e sulle virtù necessarie ai governanti, con riprese che talvolta richiamano *ad verbum* gli ipotesti di riferimento. Proseguendo nella lettura della canzone, si incontrano i seguenti versi:

Però che mai nessun con tal dolceza  
seppe affrenar l'indomita insolentia  
de l'incostante vulgo e inquieto;

---

<sup>148</sup> Ivi, pp. 46-48, dove è descritto il vario affiorare del motivo dal fondativo Pontano ad altri autori come Giovanni Brancato, Ermolao Barbaro, Antonio Galateo.

tu vencer sai con suave eloquentia  
ogne animo crudel pien di durezza,  
e 'l mesto fare in un momento lieto.

(*Capua*, 57-62)

dove è affermata la capacità del principe di ammansire gli istinti più bestiali del volgo attraverso un dolce eloquio. Lo spunto qui rielaborato, pur essendo traduzione dallo pseudo-Tibullo (*Paneg. in Mess.*, 45-47 «Nam seu diversi fremat inconstantia vulgi, / non alius sedare queat, seu iudicis ira / sita placanda, tuis poterit mitescere verbis»), sembra trovare una consonanza abbastanza precisa con un passo del *De Principe* pontaniano, dove «si passa a considerare le virtù particolarmente necessarie per guadagnarsi l'*amor* dei sudditi»: nelle parole di Cariteo sopra in corsivo sembra di poter sentire l'eco del passo seguente<sup>149</sup>

Vetus enim est et prudens: «Si vis amari, ama», quod ex eo potissimum iudicabunt, si secundis rebus suis senserint te laetari, dolere plurimum adversis. *Devinciet autem illorum animos ac imprimis fidos faciet liberalitas gratitudini coniuncta.*

Ma è la stanza VII a dimostrare con grande evidenza il debito contratto col pensiero politico aragonese:

Si magnanimo cor, si petto invitto,  
si mano liberale è hogie al mondo,  
in te solo si vede e non altrove.  
Tu sol sai dar con l'animo iocondo,  
et aitare il misero e l'afflitto,  
servando il modo, come, quando e dove.  
Tre virtù regie inusitate e nove,  
rado vedute in questa nostra etade,  
han presa in te più naturale stantia:  
la *fede*, e 'n ben oprar *ferma constantia*,  
l'altra la chiara *liberalitade*,  
le qual per dritte strade  
ti menaran al ciel senza fatica,  
poi de la tua nestorea etade antica.

Qui il poeta non potrebbe essere più esplicito nel ricollegarsi al *De Principe* pontaniano. Come ha dimostrato Cappelli, la nozione di *Maiestas* – che coincide sostanzialmente con l'idea di sovranità – nell'opera si articola come un complesso concettuale alla cui formazione devono concorrere diverse *virtutes*: la nozione di «fede», in

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 93.

questi termini introdotta nel *De Principe*: «Et cum sit *fides*, ut ab antiquis definitur, *dictorum conventorumque constantia et veritas*, nihil antiquius veritate ipsa principi esse debere»;<sup>150</sup> la «ferma constantia», esplicitamente annoverata da Pontano fra le qualità primarie del *princeps*:

Primum igitur oportet te ipsum ut cognoscas intelligasque te gerere principis personam: quod intelligens, in omnibus tum dictis tum factis gravitatem servabis atque *constantiam*.<sup>151</sup>

infine la «chiara liberalitate», per la quale fa testo il passo pontaniano sopra commentato, in cui la «liberalitas gratitudini coniuncta» coincide col «saper concedere e restituire i benefici».<sup>152</sup>

Inoltre, a conferma della frequente saldatura fra memorie classiche, influssi dottrinari e frasario mutuato dal Petrarca politico, sarà da osservare che il latinismo *liberalitate* ben rilevato in punta di v. 95, innesca lo scatto memoriale dalla prima stanza di *Rvf*, 28, da cui Cariteo preleva l'immagine dell'ascesa al cielo preconizzata da Petrarca al dedicatario: le «strade» che «menaran al ciel senza fatica» Ferrandino recuperano la parola-rima di *Rvf*, 28,4 («perché ti sian men dure omai le strade»), e si compongono in sintagma con l'attributo «dritte», riduzione del grado superlativo di *Rvf*, 28,14 «per dritissimo calle», in rapporto sinonimico, questo, col v. 96 di Cariteo. È evidente, peraltro, come le armoniche religiose del discorso petrarchesco sono qui del tutto oblierate, essendo quest'ascesa al cielo piuttosto trionfale che mistico-liturgica.

Anche il riferimento all'educazione letteraria – in special modo poetica – si inserisce all'interno di una tradizione di rappresentazione del sovrano aragonese come amante delle lettere risalente almeno all'*exemplum* di Alfonso il Magnanimo, su cui si sofferma ancora Cappelli osservando, con parole del tutto trasferibili a Ferrandino, che uno degli elementi dottrinali legati «alla figura alfonsina sembra essere l'amore per le *litterae*, che si pone come asse centrale della trasfigurazione ideologica di Alfonso,

---

<sup>150</sup> Cfr. PONTANO, *De Principe*, p. 12. Dietro questo principio, argomenta Cappelli con ampi riscontri, «si scorge agevolmente la volontà di creare una base etica che, garantendo la credibilità del sovrano, obblighi allo stesso modo i sudditi, e in particolare i feudatari» (Ivi, p. LXXVIII).

<sup>151</sup> Ivi, pp. 54-56.

<sup>152</sup> Ivi, p. 41, n. 36.

sostenuto, del resto, da abbondanti elementi di realtà storica». <sup>153</sup> Si legga la seguente stanza:

Per farti il ciel più chiaro et più beato,  
a tal che al mondo non trovassi il paro,  
in ogne uman designo et azione,  
come la madre il figlio amato e caro,  
le Muse t'han nutrito et educato  
ne le braccia de Altilio tuo Chirone.  
E 'n mezo al fonte Sacro di Helicone  
Febo ti die' l'antica lira in dono  
per man dil tuo Barrhasio, e 'l dolce canto  
che diero al tracio Orfeo il primo avanti;  
Orfeo, che col suave et alto tono  
di sua voce, et col sono  
d'esta lyra immortal, movendo i passi  
si traea appresso i boschi, i monti e i sassi.

(*Capua*, 99-112)

La canzone *Aragonia* rivela un impegno elaborativo ancora maggiore. Si tratta di un testo di 20 stanze per un totale di 309 versi. Lo schema rimico è ripreso dalle etrusche *cantilene oculorum* (*Ryf*, 71, 72, 73) le quali, si noti, formano un insieme di 18 stanze: un numero molto vicino a quello della nostra canzone. La strategia di celebrazione dei sovrani di Napoli vede qui il poeta ricondurre direttamente alla volontà divina la legittimazione del governo aragonese del Regno. Ricorrendo alla dottrina della reminiscenza platonica, Cariteo immagina di aver assistito a un concilio divino, in cui Dio, preso atto dello stato deplorabile in cui versa l'Italia, sceglie «di l'anime più nove / e più tranquille un bel numero eletto» (vv. 117-118), destinate ad incarnarsi negli esponenti della dinastia aragonese. A ognuno di essi, Dio preconizza le imprese e le qualità di cui si fregeranno nella vita terrestre.

È a partire da testi come questo che si è a più riprese ribadita una delle cifre caratteristiche del profilo poetico di Cariteo, vale a dire l'adesione totale ai programmi po-

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 48. Per un profilo di Ferrandino ricco di testimonianze relative anche alla sua sensibilità artistica resta importante CROCE, *Re Ferrandino*.

litici e ai destini degli Aragonesi di Napoli.<sup>154</sup> Tuttavia, sebbene già la Segarra avesse chiaramente sottolineato lo stratto legame tra la «digressió (versos 202-210) sobre les virtuts del prínceps» e la trattazione pontaniana *De Principe*,<sup>155</sup> ancora non è stato esaminato nel dettaglio il rapporto di continuità fra questa canzone e la proposta politica dell'umanesimo napoletano.

La scelta stessa di fondare l'impalcatura della canzone sul modello virgiliano andrà intesa alla luce del fatto che l'*Eneide*, e in particolare il «sesto libro [...] (lo si comprova anche in altri autori) è il più usato dalla dottrina politica umanistica»:<sup>156</sup> come appunto nel VI libro del poeta virgiliano Anchise preannuncia a Enea l'illustre dinastia che succederà a quest'ultimo, così, nell'*Aragonia*, così Dio profetizza il destino delle anime da lui selezionate per ripristinare la grandezza di Napoli. Ora, il motivo di ordine retorico qui sviluppato da Cariteo parrebbe rifunzionalizzato al fine di dare una risposta propagandistica al problema della legittimità di una dinastia che costantemente vedeva minacciato il proprio principato anche sul piano del diritto di sangue.

Nella proposizione della materia infatti la dinastia aragonese è individuata nel suo originarsi dalla stirpe dei Goti (*Aragonia*, 7-9 «Rimembra dal principio la cagione / per che venne in Italia da la Iberia / di Gothi la progenie più che umana»), per poi essere chiamata a sottrarre il regno alla casata degli Angiò (vv. 103-105 «togliasi dunque omai dal sceptro antico / ch'aborrente di pace have l'ingegno, / e la Gotica stirpe prenda il regno»), in virtù di una predisposizione al governo che la profezia divina illustrerà a partire dal v. 121, dove inizia la rassegna delle «felice alme» in cui si invererà la gloriosa stirpe.

La presentazione in sequenza dei sovrani che si susseguiranno sul trono di Napoli prende spunto di norma da alcuni fatti memorabili – e storicamente verificatisi – a partire dai quali si imposterà poi la lode delle *virtutes*, in termini che appaiono irrefuta-

---

<sup>154</sup> La figura di Cariteo è individuata nella sua organicità al potere aragonese già da PERCOPO, *Introduzione*, pp. XI-XII: «il Chariteo, connazionale degli Aragonesi, dei loro disegni, delle loro ambizioni, delle loro speranze e dei loro timori si fece adatto interprete e banditore caldo e appassionato a tutta Italia: egli fu il poeta politico ufficiale di quella corte». Sulla stessa linea si collocano FENZI, *Et havrà Barcellona*; FENZI, *Il fascino*.

<sup>155</sup> Cfr. SEGARRA, *Endimíó retornat*, p. 47.

<sup>156</sup> Cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, p. 169.

bilmente debitori delle parole d'ordine più fortunate nella dottrina politica regnicola. Così, di Alfonso il Magnanimo si dice che, per suo tramite, «la cruda guerra / sarà conversa in pace» (vv. 130-131), con riferimento alle lotte che lo porteranno sul trono: egli, «Duce / di gloria e di virtute» (vv. 131-132), regnerà «longo tempo, essendo luce / di ciechi e di languidi salute, / facendo alto parlar le lingue mute» (vv. 133-135).

Al regno di Ferrante I è dedicata la porzione maggiore nella canzone (sono tre le stanze che lo vedono protagonista, le quali diventano sette computando le due tributate a Pontano e agli altri accademici – in stretto contatto con lui – e le due ripartite fra la prima moglie e la seconda: rispettivamente Isabella di Chiaromonte e Giovanna d'Aragona). Le imprese con cui si identificherà l'eccellenza dell governo di Ferrante sono essenzialmente militari: gli scontri coi francesi, con gli infedeli e «la guerra civile et intestina / mossa da quel soldan nocente e vario» (vv.172-173: il *soldan* è naturalmente – petrarchescamente – Innocenzo VIII).

La zona della canzone che dimostra più sensibilmente la dipendenza dall'orizzonte dell'umanesimo politico aragonese appare quella coincidente con le stanze 10-11, che non a caso sono posizionate al centro del componimento, costituendo il fulcro del testo:

Allor la providentia,  
volando al cor del principe Romano,  
chiamerrà per la pace un santo e puro  
e nitido Pontano,  
che vincerà con la dolce eloquentia  
ogni animo feroce, acerbo e duro.  
Costui, ponendo lume al petto oscuro  
dil promotor d'orribili tumulti,  
unirà insieme gli animi diversi.  
Quest'è quel che con versi  
di grandiloquo stil sonori e culti  
e con ornate prose  
rimembrerà dil ciel li varii vulti;  
poi, descendendo ne le umane cose  
dirà le tue vertù chiare e famose.  
Né mancarano ingegni  
imitator di questo altro Virgilio  
nel regno che ti aspetta sempre e brama:  
Sanazar, Pardo, Altilio,

con altri di corimbo e laurea degni,  
 faran cantando eterna la tua fama.  
 Tu, che sai ben come la gloria s'ama,  
 temprarai con amor la signoria  
 e con beneficentia e con iustitia,  
 fugendo l'amicitia  
 d'assentator che vedon la bugia;  
 e con atti suavi  
 al popol di ben far darrai la via,  
 ornandol di costumi onesti e gravi,  
 e con legge emendando i modi pravi.

(*Aragonia*, 181-210)

La prima delle due strofe rievoca l'azione diplomatica di Pontano, decisiva nella trattativa che portarono alla pace siglata il 12 agosto 1486 tra Innocenzo VIII e la Corona di Napoli, con cui ebbe fine la seconda congiura dei baroni. Dopo aver messo in luce i meriti dell'allora segretario di Ferrante I, che si rivelò capace di riportare il papa a più saggi consigli tramite la propria «dolce eloquentia» (v. 185), è interessante notare come il poeta, nella sirma della stanza, fotografi i diversi versanti della produzione letteraria di Pontano: la poesia,<sup>157</sup> la trattatistica astrologica e, soprattutto, la riflessione sulle virtù regie. La fronte della stanza successiva si preoccupa poi di annoverare gli esponenti di punta del consesso accademico pontaniano: Sannazaro, Giovanni Pardo, Gabriele Altilio, seguaci del Pontano *alter Vergilius* (cfr. v. 197), i quali, quasi a corteo, «faran cantando eterna» la «fama» del sovrano (v. 201). L'esaltazione dell'intellettualità aragonese è strategicamente collocata subito prima della profezia intorno alle virtù che impronteranno di sé il governo di Ferrante; il poeta sembra con ciò voler dire che i dotti della corte napoletana, depositari della *sapientia* che, sola, permette il sussistere della virtù, assumono implicitamente la veste di consiglieri e garanti delle qualità necessarie alla legittimazione politica, per l'appunto di seguito squadernate.<sup>158</sup> I vv. 202-

---

<sup>157</sup> Sarà da sottolineare l'aggettivazione «sonori e culti» tributata ai «versi» di Pontano, preciso rilievo sullo spessore propriamente timbrico-sillabico della versificazione pontaniana, peraltro oggetto di riflessione teorica nell'*Actius*, per il quale ultimo rimando al paragrafo specificamente dedicato.

<sup>158</sup> Una prospettiva, questa, che accomuna il passo cariteano di nuovo agli scritti di Pontano, per i quali soccorre una volta di più il contributo di Cappelli: lo studioso, commentando PONTANO, *De Principe*, par. 24 «Avus tuus Alfonsus, ne a domesticis recedam exemplis, Antonio poetae incredibili quadam voluptate operam dabat aliquid ex priscorum annalibus referenti, quin etiam veterum ab eo scriptorum lectiones singulis diebus audiebat ac, licet multis magnisque interim gravaretur curis, nunquam tamen passus est horam libro dictam a negociis auferri», utilizza parole utili a intendere la posizione di Cariteo: «Allo stesso modo in cui è il

210 apprestano una sintesi dei punti concettuali in cui si articola la complessa nozione di *Maiestas*: la «signoria», l'*imperium*, dovrà essere contemperata con «*amor* [...] e con *beneficentia* e con *iustitia*» (vv. 205-206), elementi centrali per tenere insieme il corpo politico e principi fatti oggetto di espressa riflessione da parte di Pontano: in particolare l'*amor* (o la *mutua caritas*) è «la rete di rapporti solidali e il comune sentire tra *princeps* e suddito, cioè tra direzione politica e cittadini ad essa *subiecti*»,<sup>159</sup> mentre la *iustitia* è ovviamente, ma non retoricamente, lo strumento decisivo per favorire il consenso e la coesione sociale.<sup>160</sup>

Ancora, la necessità di rifuggire gli «assentator che vendon la bugia» (v. 206) è un luogo comune della trattatistica politica napoletana: riscontri diretti si possono rinvenire non solo in Pontano, ma anche nel *De regno et regis institutione* di Francesco Patrizi – indirizzato nel 1484 ad Alfonso duca di Calabria – recante un paragrafo dal titolo *Adulatores atque assentatores a regibus exagitandos esse*.<sup>161</sup>

Ancora a Pontano può essere ricondotto il concetto espresso ai vv. 207-210: il *princeps*, nell'operare concretamente politico, può farsi modello di virtù al «popol» tutto, instradando i sudditi sulla via che porta al bene sociale, naturalmente sopprimendo le condotte perniciose. Il retroterra dottrinale in questo caso può essere individuato in elaborazioni come la seguente:

---

possesso di una *sapientia* terrena ciò che conferisce autorità al precettore o al consigliere, così pure sarà l'acquisizione di tale *sapientia* la prima garanzia di legittimità del governante [...]. L'opera di Pontano – come quella di tanti umanisti – è puntellata da accenni ai *sodales* umanisti in veste spesso di *auctoritates*; una discreta *res publica litterarum*, che solo in questo contesto e con queste motivazioni acquista pienamente senso, si spiega nelle sue pagine» (cito da CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 26-27).

<sup>159</sup> Cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, p. 137. Lo studioso, nel fornire tale definizione, occhieggia molti luoghi disseminati nell'opera pontaniana, come ad esempio PONTANO, *De Principe*, p. 42, dove l'*exemplum* di Ciro rappresenta «il concetto di *mutua caritas* nei confronti dei *familiares*, fuso con quello di *amicitia* verso i soggetti più vicini al principe» (ivi, n. a p. 43): «Cyrus hic, quem imitari te maxime cupio, qua tempestate ob inopiam liberalitate uti minime poterat, benivolentiam suorum humanitate conabatur assequi, quippe quibus etiam in faciundo opere adiutor adesset ac laborum socius. Nam postea quam regno Assyriae potitus est, nullum in eos liberalitas genus exercere praetermisit, cum non pecuniamed amicos, quibus ipse plurimum contulisset divitiarum, suos esse thesauros duceret; quanquam non modo familiares et amicos, sed e subiectis unumquemque, adeo laetaretur copia rerum abundare ut boni regis proprium officium, quin et opus esse diceret etiam civitates beatas efficere».

<sup>160</sup> Cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 56-59, dove lo studioso dedica al concetto un paragrafo, in cui sono chiariti i termini concreti attraverso i quali la nozione di *iustitia* è declinata da Pontano e resa operante nella prassi di governo aragonese.

<sup>161</sup> Cito da PATRIZI, *De Regno*, p. CXL.



Et quoniam fortuna principum in edito et praelustri sita est loco praebetque se se spectandam omnibus, studendum est ut dicta factaque tua omnia eiusmodi sint quae non modo laudem tibi atque auctoritatem pariant, sed et familiares et populares ipsos ad virtutem excitent; ad quam nulla eos res magis excitabit quam spectata ipsivirtustua et mores quam probatissimi. Prudentissime igitur Claudianus: «componitur orbis /regis ad exemplar».<sup>162</sup>

Il discorso su Alfonso Duca di Calabria verte poi sulla rievocazione della riconquista d'Otranto, e conseguentemente insiste piuttosto sulle virtù militari dell'erede al trono (stanze 17-18), mentre di Ferrandino, promessa d'eterna gloria per la casa d'Aragona, sono predicate in rapida successione tutte le qualità che lo renderanno perfetto principe (vv. 283-285).

Il discorso del Padre eterno si chiude infine col suggello della citazione del celeberrimo passo dal VI dell'*Eneide* (v. 853 «Parcere subiectis, debellare superbos»).

Vo' che qui si conserbe  
per costui la progenie de li Goti  
con anime migliore e più perfette.  
Li figli e li nepoti  
regnaran sempre, e le genti superbe  
domaran, perdonando a le suggette.

(*Aragonia*, 286-291)

variamente circolante nella riflessione politica coeva: se ne veda in particolare la proposta di Patrizi nel *De regno*, nel quale in generale «il poeta latino, e in particolare l'*Eneide*, citato quasi sempre in posizione di rilievo, a suggello di una frase o di un ragionamento, ha un ruolo di guida morale e deposito di sapienza dottrinale»;<sup>163</sup> un procedimento del tutto simile a quello adoperato nell'*Aragonia* da Cariteo.

La ripresa, talvolta vicina alla letteralità, di alcuni punti cardine del pensiero politico aragonese dimostra la piena appartenenza del Cariteo poeta di corte a quella temperie culturale. La ricezione, nel registro encomiastico, dell'elaborazione teorica prodotta

---

<sup>162</sup> Cfr. PONTANO, *De Principe*, par. 45. Il passo è da leggere alla luce della chiosa di CAPPELLI, *Maiestas*, pp. 96-97 «L'eccellenza del *princeps* garantisce e sostiene quella di ciascuno dei sudditi, ciò che fa sì che la *virtus* fluisca nel *corpus*, secondo un peculiare principio di *imitatio* sociale. Il *princeps*, in questo schema, ha una pesante responsabilità: secondo un concetto di lontane origini classiche, è situato infatti in una posizione di estrema preminenza, *locuseminens*, ma anche, e conseguentemente, di massima visibilità: egli è [...] “modello” esemplare, *exemplar mundi*, offerto alla vista collettiva»

<sup>163</sup> Ivi, pp. 167-168.

nelle punte più avanzate della cultura umanistica napoletana, ci mette in condizione di sottrarre tali esercizi a una valutazione in termini di generici e obbligati elogi, permettendoci di coglierne la piena implicazione con la proposta culturale complessiva sorta nel secondo Quattrocento nel regno aragonese.

DUE CANZONIERI PARALLELI: L'*EaL* E LA SILLOGE SESSORIANA DI SANNAZARO

Il rapporto tra la produzione lirica di Cariteo e quella di Sannazaro è questione del più alto interesse e, insieme, di difficile valutazione. È noto come ampie zone delle rispettive opere rechino indiscutibili punti di contatto, sicché talvolta i testi dei due poeti sembrano essere elaborati in una sorta di gara sostenuto gomito a gomito.<sup>164</sup> Già Domenico De Robertis poteva sostenere che «le flagranti affinità col Sannazaro, [*scil.* di Cariteo], più che come regolari derivazioni, andranno probabilmente interpretate nel quadro, del resto non insolito, d'interessi comuni e di una collaborazione, di uno scambio di esperienze».<sup>165</sup> Interessi comuni cui dava impulso, da una parte, l'ambiente della corte aragonese, «referente legittimante dell'esercizio lirico in volgare»,<sup>166</sup> dall'altra, il *milieu* dell'Accademia Pontaniana, della quale i due poeti erano esponenti di spicco. Tale molteplicità di sollecitazioni culturali si iscrive nella testura dei versi di Cariteo e Sannazaro, tanto più nei componimenti che dimostrano convergenze su temi e soluzioni espressive comuni, dove evidenti si fanno alcuni degli interessi attivi nell'ambiente intellettuale aragonese.<sup>167</sup>

Mettere ordine nell'intricata selva dei rapporti testuali fra i due poeti, analizzando caso per caso e il tutto collocando in un sistema che chiarisca il senso di un percorso a lungo condotto insieme, magari individuando plausibili linee di filiazione, è sforzo che in questa sede si rinuncia a compiere. Più consentaneo alla prospettiva del presente lavoro – e forse metodologicamente più opportuno, in vista di approfondimenti che coinvolgano l'intera produzione dei due poeti – sarà sottoporre al vaglio di un'analisi minuta l'*EaL* nei suoi rapporti con quello che ormai si è imparato a consi-

<sup>164</sup> In questi termini si esprimeva già BOZZETTI, *Note*, p. 119 «è abbastanza evidente che i due poeti-amici lavorarono spesso a gara, benché ognuno a modo suo, implicandosi reciprocamente».

<sup>165</sup> Cfr. DE ROBERTIS, *L'esperienza lirica*, p. 561.

<sup>166</sup> Cfr. TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, p. 22.

<sup>167</sup> In questa prospettiva, Giovanni Parenti ha condotto una serrata analisi delle due “canzoni dei supplizi” – rispettivamente, *EaL*, 20 (*Errando sol per antri orrendi e foschi*) e *SeC*, 75 (*Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*) – di cui ha magistralmente descritto la riscrittura delle fonti comuni, collocandola all'interno degli interessi culturali dell'Accademia Pontaniana (cfr. PARENTI, *Profilo*, pp. 49-62).

derare il “primo canzoniere” di Sannazaro: la silloge consegnata al ms. Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.<sup>168</sup>

A una lettura sinottica dei due organismi – che a quanto sappiamo costituiscono le prime raccolte unitarie dei rispettivi esercizi lirici – il primo fatto che merita di essere sottolineato riguarda il modo in cui il gioco di allusioni reciproche si instauri presso testi marcati dal punto di vista strutturale.

Si cominci da RN 5 (*SeC*, 72)

Gli occhi gentil ch'al sole invidia fanno  
con sue vaghezze inusitate et nuove,  
certi de l'arder mio per mille pruove,  
hebber pietà del mio longo affanno;  
et per ristoro alfin d'ogni mio danno,  
a ciò che il rimembrar via più mi giove,  
fer lieti i miei, che giorno e notte altrove  
già per usanza rimirar non sanno.  
Così Fortuna, un tempo acerba et ria,  
or dolce et piana par che si disarmo,  
si da tal corso il Ciel non la disvia:  
la qual, *per più beato al mondo farme*,  
*mosse* il quel ponto la nimica mia  
con un dolce suspiro ad *salutarme*

Ha qui luogo la «registrazione dell'unico gesto gratificante elargito dalla donna: ricambiare lo sguardo dell'amante». <sup>169</sup> Ora, una volta segnalato che l'attacco si gioca sul motivo del confronto fra gli occhi di madonna – ovviamente vincente – e il sole, in maniera analoga a quanto si vede al primo verso di *EaL*, 36, 1 «Donna, vostr'occhi fanno al sole scorno», <sup>170</sup> va ricordato che la circostanza notata per Sannazaro è altrettanto valida per un testo di Cariteo di quasi medesima collocazione: si tratta di *EaL*, 4, di cui si riportano le terzine:

---

<sup>168</sup> La denominazione “primo canzoniere” applicata alla silloge si deve a TOSCANO, *Il 'primo canzoniere'*; sulla raccolta cfr. anche FANARA, *Tracce*. Nel corso della trattazione, i componimenti di Sannazaro saranno scanditi secondo la numerazione desumibile dalla tavola offerta da TOSCANO, p. 53: perciò l'indicazione dei componimenti sannazariani della silloge saranno preceduti dalla sigla RN e seguiti fra parentesi dalla posizione in cui vengono rimontati nei *SeC*. I testi verranno restituiti secondo la lezione esibita da RN.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>170</sup> Alle spalle di entrambi c'è la versione di *Rvf*, 37, 81-82 «Le treccie d'òr che devrien fare il sole / d'invidia molta ir pieno», o anche di *Rvf*, 156, 5-6 «[...] que' duo bei lumi, / ch'àn fatto mille volte invidia al sole».

Allora io vidi Amor che 'n un momento  
mosse contra di me tutte quell'arme,  
che mover sòle in le più forte imprese.

Ond'ella, *per pietà del mio tormento*,  
lieta ver me *se mosse a salutarme*,  
e con più ardente fiamma il cor m'accese.

alla cattura amorosa descritta nella prima terzina segue il gesto di saluto indirizzato all'amante. Pur nella diversità del movente – *per pietà* Luna, in modo apparentemente invitante l'amata di Sannazaro – i due episodi sfruttano identiche giaciture sintattiche (la causale dei rispettivi vv. 12) e materiale rimico (la rima D in *–arme* ocn indentità sul rimante *salutarme*).

Ma questo è solo il primo caso di convergenza testuale su livelli multipli (formale, contenutistico e strutturale). Infatti, in posizione 10 di entrambe le raccolte troviamo due canzoni: *EaL*, 10 (*Tra questi boschi agresti*) e *RN* 10 (*SeC*, 41, *Or son pur solo et non è chi m'ascolti*) che aprono sul medesimo motivo dello sfogo presso gli enti naturali: si vedano appaiate le due stanze d'avvio:

Tra questi boschi agresti,  
selvaggi aspri e incolti,  
ov'io son solo e altro non me vede,  
posso far manifesti  
li mei tormenti occolti  
e 'l foco che l'afflitta alma possede.  
Sol che costante fede  
si trove in questi sassi  
e non m'accuse il vento  
(ché murmurare il sento  
per questi lochi foschi, oscuri e bassi)  
a quella che m'incende:  
ché dil parlar d'amor tanto si offende.

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

il motivo di base è giocato in entrambe le versioni sul canovaccio offerto da Propertio (*El.*, I XVIII, 1-4 « Haec certe deserta loca taciturna quaerenti / et vacuum Zephyri possidet aura nemus. / Hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem»).<sup>171</sup> La realizzazione sannazariana – come ci si poteva

---

<sup>171</sup> L'assorbimento della poesia properziana da parte di Cariteo, documentato dalle note di Percopo e da CONSOLO, *Il libro*, è fatto oggetto di studio specifico da FANTI, *L'elegia*.

aspettare – denuncia una ben più organica assimilazione del dettato petrarchesco.<sup>172</sup> In Cariteo gli enti naturali, properzianamente, vengono invitati a non fare opera di delazione, mentre l'io lirico di Sannazaro cerca piuttosto un riparo sicuro nella confessione ai 'sassi' e alle 'querce', a fronte di una condizione ormai al limite della sostenibilità. L'analogia situazionale legata allo sfogo presso gli enti naturali si consolida attraverso precisi agganci formali, come la condivisione della rima in *-olti*, che comporta la quasi sovrapposibilità dei sintagmi «pensieri occolti» / «tormenti occolti» (rispettivamente in *SeC*, 41, 5 ed *EaL*, 10, 5), e un simile giro di frase riscontrabile, rispettivamente, in *EaL*, 10, 3 («ov'io *son solo* e altro non me vede») e *SeC*, 41, 1 («Or *son pur solo*, e non è chi mi ascolti»). I due passi paralleli fanno poi a gara nell'introdurre un'allusione fonosemantica al modello di *Ryf*, 35, 1 «*Solo et pensoso* i più deserti campi»: passo, questo di Petrarca, notoriamente implicato con la già citata elegia properziana, a testimonianza di come la gara imitativa tra i due sodali tenga ben presenti i contatti che si istituiscono tra i luoghi stessi della tradizione riaccentuata.

Lo sviluppo della canzone sannazariana seguirà poi una direzione diversa rispetto a quella di Cariteo. Nella seconda stanza infatti l'ambientazione «verrà assumendo [...] i tratti del paesaggio marino con implicita rievocazione del lido di Napoli».<sup>173</sup> Nei versi che immediatamente seguono, si osserva come l'io lirico sannazariano chiami a testimone della propria infelicità amorosa la luna (vv. 17-19 «Sola tu, luna, vegli; e ben m'accorgo / che vèr me drizzi li occhi onesti e belli»). L'allusione all'esperienza lirica del catalano si fa esplicita più avanti, allorché il riferimento alla controfigura di Cariteo si esprime con queste parole (vv. 30-39):

A pena allor traea l'afflitte membra,  
per fuggir un pensier noioso e tetro,  
che fea star l'alma per levarsi a vuolo;  
e per temprar mio duolo,  
credendo che 'l tacer giovasse assai,

<sup>172</sup> Mi limito a registrare come il v. 4 provenga da *Ryf*, 168, 1-2 «Amor mi manda quel dolce pensiero / che *secretario anticho* è fra noi due», mentre l'attacco della sirma si apparenta a *Ryf*, 125, 14-19 «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude: / ma non sempre a la scorza / ramo, né in fior, né 'n foglia / mostra di for sua natural vertude».

<sup>173</sup> Cfr. TOSCANO, *Il primo canzoniere*, p. 62.

non t'apersi i miei guai;  
ma se 'l tuo cor senti mai fiamma alcuna,  
e sei pur quella Luna  
ch'Endimion sognando fe' contento,  
conoscer mi potesti al gir sì lento.

Il poeta, rievocando i fallimentari tentativi di occultare i proprio tormenti, convoca Luna come interlocutrice privilegiata, in ragione del legame che la tiene stretta a Endimione. Alla luce anche delle connessioni tematiche e strutturali sopra rilevate, si sarebbe tentati di leggere, in questa canzone, un omaggio al sodale-poeta (in termini anche di dipendenza testuale). Ma per ora è opportuno sospendere il giudizio a proposito della questione, su cui si tornerà alla fine del paragrafo con un'ipotesi. Ci si limiterà per ora a osservare che la canzone sannazariana, di conserva con quella che in RN immediatamente la segue (*Amor, tu vòì ch'io dica*, in *SeC* al n. 53) esibisce un ulteriore, ricco drappello di contatti con un'altra zona della produzione cariteana. Si tratta della coppia di canzoni di *EaL*, 51-52, anch'essa in posizione strutturalmente rilevata, in quanto esplicitaria della *Secunda parte* e omologa al dittico sannazariano nella sua funzione di abbandono del registro poetico lamentoso.

Alle sparse movenze che accomunano RN 10 alla coppia cariteana – si confronti la chiusa sentenziosa della prima stanza (vv. 13-14 «[...] il sol morir mi è gioia; / ché a chi mal vive, il viver troppo è noia») con l'analoga clausola di strofa di *EaL*, 52, 39-40 «ché men doglia si sente ben morendo, / che sperando la morte e mal vivendo»); o ancora il pur parziale sollievo delle lacrime che accomuna RN 11, 69-71 («e bench'io non sia mai di pianger sazio, / pur mi rileva lo sfogare alquanto, / perché 'n silenzio sol non cangi il pelo») e un altro passo da *EaL*, 52 (vv. 9-10 «ché 'l misero non prova maggior bene / che piangendo sfogar l'amare pene») – fa seguito un accumulo davvero notevol di contatti con RN 11 (*SeC*, 53), la quale da subito esibisce quell'emblema cigneo che, sebbene ipertopico a quest'altezza cronologica, in questo contesto è fortemente indiziato di essere un ulteriore omaggio alla tematica poetica di Cariteo (vv. 9-13 «vo' che mi veda e senta / quella che mi tormenta, / quasi un languido cigno super l'erbe, / che allor che morte il preme / getta le voci estreme»). Constatata l'impossibilità di pervenire, attraverso il «lacrimoso stile» (v. 28) alle regioni sublimi

del poetare, Sannazaro sancisce l'accantonamento della musa amorosa ricorrendo a un formulario quasi sovrapponibile ai termini impiegati da Cariteo, con tangenze di lettera e di concetto davvero clamanti:

*Tacete omai, soave e dolce rime,  
e voi, amorose, oneste, altiere lode;  
deponete il cantar che nulla prode,  
poiché non è chi con amor ve stime.  
Scender convien dal chiaro stil sublime  
in li più bassi canti.  
Voi, dolorosi pianti,  
rendetemi le lacrime mie prime,  
ché 'l misero non prova maggior bene  
che piangendo sfogar l'amare pene.*

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

La stanza successiva di RN 11 mostra stringenti connessioni stavolta con passi di *EaL*, 51:

*Prende dunque, alma, ardir: ché, se molt'anni  
alberghi in questo cor pien di tormento,  
potrai goder la gloria perfetta  
che vien da mente retta;  
ma s'io son per dolor ben presto spento,  
tu serrai pur lodata, e io contento. [...]  
Però contra la sorte iniqua e ria  
drizza le forze e l'arte, anima trista,  
per non partir da me tanto per tempo  
(*EaL*, 51, vv. 6-12; 19-20)*

*Alma, riprendi ardire  
e dal continuo pianto  
ti leva al ciel, che già t'affetta e chiama;  
rifrena il gran desire,  
e con più altero canto  
ti sforza d'acquistare eterna fama [...].  
Drizza le voglie accese  
a più lodate imprese.  
(RN 11, 53-59; 64-65)*

dove colpisce il modo in cui il medesimo materiale verbale venga dai due sodali impiegato per significare concetti stavolta divergenti: in Cariteo, la compensazione di tanto dolore proviene dalla coscienza di aver mantenuto una condotta retta, mentre in Sannazaro l'esortazione è finalizzata a instradare la propria anima verso «orizzonti più spaziosi e più sostenuto stile per conseguire *eterna fama*».<sup>174</sup>

Veniamo così al dittico centrale della raccolta, composto da due sonetti, il primo dei quali «adibito a provvisorio congedo dalla poesia amorosa, in conseguenza della indifferenza della donna amata, il secondo aperto alla generosa scommessa di celebrare

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 64.



con adeguati mezzi stilistici il principe cultore delle muse [cioè Federico d'Aragona]». <sup>175</sup> Il tentativo di superare un pratica poetica di stampo elegiaco, in direzione di un canto maggiormente intriso di dottrina e avente come oggetto la gloria dell'Aragonese, di cui Sannazaro registra la propria provvisoria inadeguatezza, è invece da Cariteo dichiarato come sostanzialmente riuscito nelle due canzoni encomiastiche già viste. Ancora una volta, la fruizione delle medesime soluzioni tematiche e fraseologiche fanno trasparire la condivisione di concetti e prospettive fra i due poeti di corte.

In RN 12 (*SeC*, 54), Sannazaro prende atto della necessità di abbandonare «'l suon de' bassi e fiochi accenti» (v. 3), e di elevare la propria condizione (vv. 1-11), ma al contempo ne registra la attuale impossibilità: si vedano a riscontro i ben più pacifici versi di Cariteo.

Cercate, o Muse, un più lodato ingegno  
che con più dolce stil lode costei,  
che *'l suon de' bassi e fiochi accenti mei*  
più non ascolta, e 'l mio dir prende a sdegno.

Lasso, ben conosch'io mio stato indegno,  
ch'alzar non si po' già quant'io vorrei;  
ma spesso un cor devoto agli alti Dei  
impetra grazia nel celeste regno.  
Questa speranza mi levò tant'alto,  
che io *presi ardir* di gir al ciel senz'ale;  
or m'abbandona, et io rimango in terra.

Alza la testa al polo  
e forza e *ardir prende*, anima lieve;  
*e 'l basso e tenue stile omai depone*.  
Un'altra via si deve  
tentar, per donde *io possa alzarmi a volo*  
et esser celebrato in Helicone.

---

<sup>175</sup> Ivi, p. 54.

Una consimile lettura in controluce di RN 13 (*SeC*, 13):

Mandate, o Muse, al ciel con chiara fama  
di questa anima ellecta il nome altero,  
la qual col petto casto e sì sincero  
i vostri sacri fonti honora et ama.

Già gran tempo il mio cor suspira et brama  
lasciar quest'atro e turbido pensiero,  
e gir con lei per più dritto sentiero  
là dove Apollo ancor l'aspetta e chiama.

O felice quel dì, che 'l grave giogo  
senta far lieve, et mitigato in parte  
veggia il mio ardente et invisibil fogo;  
e con più saldo studio, ingegno et arte  
Federigo lodando in ogni luogo,  
lascie eterno il bel nome in mille carte.

potrebbe far riprendere quota all'ipotesi formulata da Bozzetti, che propone di identificare *l'anima ellecta* (v. 2, ma si badi alla variante d'arrivo di *SeC*: *almo mio cigno*) proprio con Cariteo.<sup>176</sup> Ipotesi rifiutata con ragioni consistenti da Toscano, al quale non sembra «sussistano difficoltà a scorgere Federico dietro *l'anima eletta* di RN, 13, 2 [...] che *onora et ama* i *sacri fonti* delle Muse, per il quale non mancano testimonianze del suo interesse per la poesia in volgare toscano».<sup>177</sup> Nella prima quartina il poeta augura all'*anima ellecta* di ascendere al cielo attraverso la gloria poetica, nella speranza di percorrere con lui il «più dritto sentiero» che conduce direttamente dove risiede Apollo. I termini impiegati per illustrare l'itinerario dell'*anima / cigno* presentano di nuovo consonanze non casuali

Alza la testa al polo  
e forza e ardir prende, anima *lieve*;  
e 'l basso e tenue stile omai depone.  
*Un'altra via* si deve  
tentar, *per donde io possa alzar mi a volo*  
et esser celebrato in Helicone.  
Rimembra dal principio la cagione  
per che venne in Italia da la Iberia  
di Goti la progenie più che umana.  
Tu, musa Antiniana,  
comincia un son conforme a la materia,

---

<sup>176</sup> Cfr. BOZZETTI, *Note*, p.118 secondo il quale «*l'anima electa* non è Federico, ma un poeta che celebra il proprio signore così come Sannazaro vorrebbe celebrare Federico. Un poeta che io azzarderei di indentificare in Cariteo, segretario-cantore di Ferrandino».

<sup>177</sup> Cfr. TOSCANO, *Il 'primo canzoniere'*, p. 78.

e voi, o Ninfe amene,  
che colite li fonti de la Hesperia,  
cantate or meco; et voi, dolce Syrene,  
dite di quel che sempre vi soviene.

qui vediamo il catalano percorrere esattamente quel sentiero (l'«altra via» del v. 4) – solamente agognato dal sodale – dopo aver abbandonato il «basso e tenue stile» (v. 3) in cui invece Sannazaro continua ad essere invischiato («il mio cor sospira e brama / lasciar quest'atro e torbido pensiero» (vv. 5-6). In più, il personaggio omaggiato in RN 13 si distingue perché coltiva «i sacri fonti» delle muse, così come Cariteo chiamando a sostegno del proprio canto le stesse muse, così si esprime «e voi, o Ninfe amene, / che *colite li fonti de la Hesperia*, / cantate or meco» (vv. 12-14). Condizione per l'ascesa è che chi scriva «l grave giogo / senta far *leve*», al pari dell'«anima *lieve*» (v. 2) del catalano, già disposta a sollevarsi.

Si potrebbe obiettare che i due poeti attingano a un repertorio di immagini e situazioni troppo tipico perché esso possa costituire indizio di rapporti intertestuali. Tuttavia il quadro fin qui delineato, a cui s'aggiungeranno successivi rilievi nel corso di queste pagine, mette sull'avviso che dietro questa silloge forte sia l'influenza di Cariteo.

Segue a questo punto, in RN, la serie di testi 14-21, tutti contraddistinti, al netto della canzone 19 (*Valli riposte e sole*) dal tema del sonno e del sogno. Lo studio di Stefano Carrai ci ha fatto avvertiti dell'intensa circolazione dell'*ad Somnum* nella lirica del secondo Quattrocento. A Napoli, in particolare, «il prestigio dell'*ad Somnum* avrà tratto incremento dalla rivisitazione di Pontano, soprattutto dalla prima delle sue *Naeniae* (*De amore coniugali* II 8)». <sup>178</sup> A più riprese è stato registrato lo stretto legame che intercorre fra i componimenti che Cariteo e Sannazaro dedicano alla tematica del Sonno e del sogno. <sup>179</sup> Ci si limita qui a sottolineare una volta di più come la lirica onirica con-

---

<sup>178</sup> Cfr. CARRAI, *Ad Somnum*, p. 47.

<sup>179</sup> Oltre BOZZETTI, *Note*, p. 119, cfr. le pagine che ai testi sul Sonno-sogno dedica BECHERUCCI, *Le novelle*, pp. 56-58. Si vedano anche gli accenni di L. MARCOZZI, *Esercizio di lettura sul sonetto al sonno di Della Casa*, in «*Tutto il lume de la spera nostra*». *Studi per Marco Ariani*, a c. di G. Crimi e L. Marcozzi, Roma, Salerno, 2018, pp. 331-346. Per un'analisi delle diverse modalità di ripresa delle fonti comuni, rimando al contributo in corso di stampa CARLOMUSTO, *Due poeti*.

segnata a RN 15 (*SeC*, 63, vv. 9-11 «Felice *Endimion*, che la sua *diva* / sognando sì gran tempo *in braccio tenne*, / e più, se al destar non gli fu schiva») si segnali come precisa allusione alla posa assunta dall'io lirico cariteano in *EaL*, 40, 9-11 « Or *nelle braccia io tengo* il corpo adorno / d'ogne valore, or son con la mia *dea*, / or mi concede Amor lieta vittoria»).

Veniamo così all'ultima coppia di testi che palesa una significativa simmetria strutturale: si tratta di *EaL*, 65 (*O svegliati pensier, o spirti accesi*) e di RN 23 (*SeC*, 98 *O mondo, o sperar mio caduco e frale*). Se del primo si è già argomentata la funzione esplicitaria, a proposito del secondo, già Rosangela Fanara rilevava la costante posizione conclusiva nel passaggio fra RN e *SeC*.<sup>180</sup> Si leggano i due pezzi in parallelo:

O svegliati pensieri, o spirti accesi,  
o notte eterne, o fervido desio,  
o veloce memoria, o tardo oblio,  
o voce, o suspir mei mai non intesi;  
o begli occhi dal ciel qui giù discesi,  
primo furor del desiderio mio;  
o crudo, amaro, inexorabil dio,  
Amor, per cui riposo io mai non presi.  
O speranza crudel sempre fallace,  
che ti dimostri vera e con inganno  
fai che 'l timido cor divente audace.  
O lacrime infinite, o lungo *affanno*,  
e tu, voglia noiosa e pertinace:  
deh, date ad altrui parte del mio *danno*.

O mondo, o sperar mio caduco e frale,  
o ciel sempre al mio ben tenace e parco,  
o vita, onde d'uscir non trovo il varco,  
e veggio che pur sei breve e mortale;  
o fati, o ria fortuna, a cui non cale  
di questo mio noioso e grave incarco,  
o faretra spietata, o crudel arco,  
perché tarda vèr me l'ultimo strale?  
Che almen questa bramosa e calda voglia,  
giungendo al fin del sestodecim'anno,  
si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!  
Benedetto quel dì, che 'l duro *affanno*  
cacerà fuor de la terrena spoglia  
l'anima che per duol non teme il *danno*.

A entrambi i testi è consegnata l'estrema richiesta di partizione dalla sofferenza amorosa. Quella di Sannazaro è più esplicitamente marcata in senso liquidatorio, per via del segnale temporale che fissa la durata dell'infelice amore a sedici anni. La condivisione della struttura anaforica lascia trasparire il modello comune ai due esercizi: si tratta di *Rvf*, 161:

O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti,  
o tenace memoria, o fero ardore,  
o possente desire, o debil core,  
oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!  
O fronde, honor de le famose fronti,

<sup>180</sup> Anche se «pignoleria imporrebbe di annotare che non il son. 98 chiude la silloge di RN, bensì il 12» (cfr. TOSCANO, *Il primo canzoniere*, p. 52).

o sola insegna al gemino valore!  
 O faticosa vita, o dolce errore,  
 che mi fate ir cercando piagge et monti!  
 O bel viso ove Amor insieme pose  
 gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve,  
 come a lui piace, et calcitrar non vale!  
 O anime gentili et amorose,  
 s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve,  
 deh ristate a veder quale è 'l mio male.

Tuttavia è il pezzo cariteano a mostrarsi più aderente al modello petrarchesco, attraverso l'estensione dell'anafora fino a fine componimento – mentre in Sannazaro si arresta alle quartine – e la ripresa della giacitura d'attacco del verso finale *Deh*. La riscrittura dei due sodali non manca poi di coinvolgere un analogo testo contiano (*BM*, 33):

*O mondo*, o voglia ardita onde mi dole,  
 o van pensier che la mia mente allaccia,  
 e tu, donde arde il core e spesso aghiaccia,  
 fra noi per meraviglia vivo sole;  
 o pompa delle angeliche parole,  
 che a forza de soi corpi l'alme caccia;  
 o despiatato artiglio, onde mi abbraccia  
 Amor, che mi ha pur gionto ove lui vòle;  
 o rinovati mei passati affanni,  
 o fiera stella, che 'l diaspro induri,  
 ver cui già far difesa a mi non vale;  
 e voi, occhi beati e troppo duri,  
 nemici congiurati ne' mei danni,  
 deh, perché a'ttorto, perché tanto male?

A esso rimonta la rima A in *-ale* di Sannazaro (in *BM* è la rima E), l'attacco del testo (*O mondo*) e la coppia di rimanti *affanni:danni*, la quale, declinata al singolare, fornisce la parola-rima *danno*, nel cui nome suggestivamente i due poeti colleghi chiudono le proprie vicende amorose.

Anche al di fuori di concordanze strutturali, il 'primo canzoniere' di Sannazaro dimostra numerosissimi contatti con la lirica dell'*EaL*: si veda la seguente coppia di testi:

Mentre quella sottile e bianca mano,  
bella, schietta, suave, dolce, amena,  
degnà di gloriosa e chiara palma,  
    si spoglia il guanto e poi passa *pian piano*  
per l'aurea testa, angelica e serena,  
io mi vedo spogliar di vita e d'alma.  
Poi quando si riveste il bel candore,  
sento spezzarmi in mille parti il core.  
(EaL, 37)

Quando vostri begli occhi un caro velo  
ombrando cuopre simplicetto e bianco,  
d'una gelata fiamma il cor si alluma,  
    madonna, e le midolle un caldo gelo  
transcorre, sì ch'a *poco a poco* io manco,  
e l'alma per diletto si consuma.  
Così morendo vivo, e con quell'arme  
che mi uccidete, voi potete aitarne.  
(RN 4=SeC, 38).

I due madrigali, su identica base metrica fornita da *Ryf*, 106 (schema ABC ABC DD), si soffermano sugli impedimenti alla vista costituiti rispettivamente dal guanto e dal velo, non solo fruendo movenze simili, ma compiendo l'ennesimo esercizio di spartizione di una fonte comune, in questo caso *Ryf*, 199, dove entrambi gli elementi occultanti (il velo e il guanto) fanno capolino.

Si potrebbero addurre molti altri esempi di contatti fra i due macrotesti,<sup>181</sup> tanto da potersi affermare che quasi non ci sia componimento in RN che non presenti forti legami con esemplari cariteani. Il dato di fatto fondamentale è che riesce confermato, anzi incrementato nella sua estensione, il rapporto di «reciproca dipendenza tra Sannazaro e Cariteo, che è indizio non trascurabile di una condivisione di temi al cui fondo è possibile scorgere le tracce di un sodalizio durato finché durò la corte aragonesa».<sup>182</sup>

Proveremo ora ad avanzare un'ipotesi in merito alla possibilità di individuare se, e in quale misura, si possa identificare in Cariteo non un modello, ma quantomeno un punto di riferimento per le prime sortite del Sannazaro lirico. Per far ciò, converrà riprendere le fila delle argomentazioni sviluppate da Isabella Becherucci in merito al

---

<sup>181</sup> Si pensi, tacendo della diffusissima condivisione di singole immagini o fraseologie, ai più vistosi casi di RN 8 (=SeC, 57), madrigale «in cui viene prefigurata una paradossale situazione *post mortem*: la comune condanna a l'atra *Stige* potrebbe alleviare le pene dell'amante se a lui non fosse preclusa la possibilità di guardarla [*scil. Pamata*]» (cfr. TOSCANO, *Il 'primo canzoniere'*, p. 61) e che si allaccia dal punto di vista situazionale all'ultima strofa di *EaL*, 25 e al son. *Voi, donna, e io per segni manifesti* (*Endimione*, son. CV); o ancora la prima stanza di *Valli riposte e sole* (RN 19=SeC, 59), orchestrata di nuovo sul motivo dello sfogo solitario agli enti naturali (sempre con significative tangenze verbali e figurali con *EaL*, 10). Infine, non si può tacere la comune elaborazione del son. *Se, rivolgendo ancor le antiche storie* (RN 22 = SeC, 91) e il son. *Madre di quelle antiche invitte genti* (*Endimione*, son. CXIV), segnalata da Percopo nel suo commento e ricondotta da TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, p. 30 al medesimo personaggio (Ferrandino) e alla medesima situazione (l'atto con cui Innocenzo VIII riconosceva Ferrandino quale legittimo successore di Ferrante I in caso di premorienza del padre Alfonso).

<sup>182</sup> Cfr. TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, p. 29, n. 25.

rapporto fra i due poeti quale si manifesta nella finzione dell'*Arcadia*. Tanto per cominciare, la studiosa sottolinea la preoccupazione del narratore di presentarsi come personaggio non appartenente al mondo dei pastori: ciò sin dalla sua prima comparsa, allorché, incontrando il pastore Montano,<sup>183</sup> promette a questi il dono di un «bastone di nodarono mirto, le cui estremità son tutte ornate di forbito piombo e ne la sua cima è intagliata, *per man di Cariteo, bifolco venuto da la fruttifera Ispagna*, una testa di ariete» (*Arcadia*, II). La notizia della provenienza iberica verrebbe in prima battuta a segnalare «la comune migrazione nelle terre arcadiche»:<sup>184</sup> di entrambi, nell'*Arcadia*, viene infatti predicata un'origine straniera. L'uno è originario di Napoli, che si trova «ne la più *fruttifera* e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta» (*Arc.*, VII 16); l'altro è presentato come «bifolco venuto da la *fruttifera* Ispagna» (*Arc.*, II 8). Ma soprattutto andrà sottolineato che il «premio può alludere a un'eccellenza poetica (perché intagliato da Cariteo) nella poesia lirica e amorosa (per il legno di mirto, sacro a Venere).

La stessa studiosa propone poi di identificare col poeta catalano il personaggio di Carino, il quale «non solo stimola l'autobiografia del protagonista, ma che anche lo invita al canto in quel genere lirico, e non bucolico, che sembra precipuo di Sincero e di cui egli dimostra di avere una buona conoscenza, tanto da rilasciargli in chiusura della prosa, e immediatamente prima dell'esecuzione, precise direttive letterarie»;<sup>185</sup> queste ultime sono quelle leggibili in *Arcadia*, VIII 31, 32

E io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco, la quale io con le mie mani colsi tra monti asprissimi e da le nostre ville lontani, ove non credo che voce giamai pervenisse di matutino gallo che di suono privata l'avesse; con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro. E sì come insino qui i principi de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovenezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai.

A questo passo, in cui la controfigura di Cariteo è inserita «colla precisa funzione di riannodare le fila e rilanciare su altro 'terreno' la riflessione metaletteraria che stava già accompagnando l'esercizio lirico cui i due giovani nello stesso periodo si dedicava-

<sup>183</sup> Dietro cui è pacifico riconoscere Giusto de' Conti, come ha dimostrato PANTANI, *Per Montano*.

<sup>184</sup> Cfr. BECHERUCCI, *Le novelle*, p. 52.

<sup>185</sup> Ivi, p. 54.

no»,<sup>186</sup> la studiosa fa seguire, oltre che stringenti riscontri fra le rispettive serie sul sonno/sogno, lampanti prove che testimoniano come il racconto di Carino rimandi a passi specifici della lirica di Cariteo.<sup>187</sup> Ci si potrebbe spingere oltre, aggiungendo non solo la presentazione del personaggio come dotato di «lunghe chiome, le quali più che 'l giallo de la rosa *biondissime* dopo le spalle gli ricadevano», coerente con l'immagine che di sé offre Cariteo nelle *Metamorfosi* (I 106 «Da biondo in bianco pelo era rivolto») ma anche, sottilizzando sul nome pastorale prescelto, ma comunque coerentemente col gusto sannazariano per l'anagramma,<sup>188</sup> rilevando che il nome Carino realizza una sorta di crasi fra i due appellativi umanistici noti di Garret: *Cariteo* e *Arion*, quest'ultimo con inversione, appunto, anagrammatica.<sup>189</sup>

Il quadro così delineato invita a pensare che, almeno nella prima fase della carriera poetica dei due, la poesia di Cariteo possa esser stata per Sannazaro magari non propriamente un modello, ma quantomeno un compagno di strada, al cui esempio poter attingere secondo i casi, nel percorso verso l'eccellenza poetica in volgare.

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 56.

<sup>187</sup> Su tutti, l'inserito di sapore novellistico con cui Carino svela all'amata ignara che proprio lei è l'oggetto dell'infelice amore (*Arv.* VIII 32-33), ispirato da *EaL*, 10, 59-65, o ancora l'immagine del cigno, adibita a rappresentare la condizione dell'amante e il profilo lamentoso dello sfogo, che accomuna, anche attraverso la fruizione della medesima fonte ovidiana (*Met.*, XIV 430) la posa di Endimione in *EaL*, 1, 12-14 e quella di Carino in *Arv.*, VIII 40 «e dopo molto sospirare (a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli exequiali versi) così dirottamente piangendo incominciai».

<sup>188</sup> Se si accetta l'ipotesi, riportata nel commento di Vecce in *Arv.* XII 7, di chi scorge dietro il riferimento a «un albero bellissimo di *arangio*» un'allusione alla casa d'Aragona, essendo *Arangio* anagramma di *Aragoni*.

<sup>189</sup> L'uso di questo appellativo per il poeta catalano è attestato proprio in un'elegia sannazariana – per di più giovanile – pubblicata da DI STEFANO, *Un'elegia extravagante*. Riporto i versi di interesse per il presente discorso (vv. 9-12): «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»



## L'OFFICINA DEGLI STRAMBOTTI

L'importanza essenziale della produzione strambottistica di Cariteo era già nota ai contemporanei. Vincenzo Calmeta – di cui è già stato già rammentato il racconto sulla circostanza che portò Serafino Aquilano a conoscere e apprezzare le intonazioni cariteane – nella prosa su *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, così si pronuncia:

Altri saranno che, essercitandosi in un altro modo di cantare, semplice e non diminuito, vorranno di qualche arguzietta, o vero affetto, dilettersi, per uscir fuori della volgar schiera, quelle con lo strumento di musica accompagnando, per poterle meglio non solo negli amorosi ma ancora negli eruditi cuori imprimere. Questi tali nel modo del cantare deveno Cariteo o Serafino imitare, i quali a' nostri tempi hanno di simile esercizio portata la palma, e sonosi sforzati d'accompagnar le rime con musica stesa e piana, accioché meglio la eccellenza delle sentenziose e argute parole si potesse intendere, avendo quel giudizio che suole avere un accorto gioielliero, il quale, avendo a mostrare una finissima e candida perla, non in drappo d'oro la tenerà involta, ma in qualche nero zendado, a ciò che meglio possa comparire. [...] E perché queste arguzie, sentenze e affetti siano in parole alle cose corrispondenti, più nello stile degli strambotti, da molti ingengi moderni sublimato, che in altre opere deveno insistere; imperocché questo, sopra ogni altro stile da' moderni frequentato, è a qualche parte di perfezione aggiunto.<sup>190</sup>

Calmeta dimostra qui di aver perfettamente colto la caratteristica forse più vistosa delle ottave (e non solo) di Cariteo, in cui la sapienza verbale consegue l'obiettivo di «uscir fuori della volgar schiera» parlando agli «eruditi cuori»: risultava cioè evidente che la gestione cariteana del metro si distingueva per il massiccio ricorso al serbatoio poetico di matrice classica, sicché tale porzione della produzione del catalano si allontanava parecchio dagli esempi che egli poteva trovare a Napoli, guardando piuttosto agli esempi di Pulci e Poliziano.<sup>191</sup> L'influsso della rispettistica toscana sugli strambotti di Cariteo fu affermata – e ampiamente documentata nelle note di commento – già da Percopo: lo studioso, sottolineando l'intensificarsi dell'influsso della poesia laurenziana a Napoli nel torno di anni immediatamente successivo alla confezione della cosiddetta *Raccolta aragonese* – donata da Lorenzo a Federico d'Aragona – fu indotto a ri-

<sup>190</sup> Cfr. CALMETA, *Prose e lettere*, pp. 21-22.

<sup>191</sup> Cfr. su questo anche FENZI, *Lingua e stile*, p. 66.

tenere che gli esordi del Cariteo lirico dovessero essere individuati proprio nei componimenti in forma d'ottava, i quali, muovendo dalla moda affermata fra ottavo e nono decennio del Quattrocento, dovettero costituire il primo banco di prova per il catalano, a seguito del quale, dopo adeguato tirocinio, sarebbe poi avvenuto l'approdo a più impegnativi esiti poetici.<sup>192</sup> In realtà questa porzione dell'opera cariteana non è così distante – per forma e temi – dai componimenti che sostanziano l'*EaL*, sicché ha ragione Fenzi quando afferma l'opportunità di non considerare separatamente, in sede critica, il canzoniere e le ottave, essendo coincidente la matrice dell'ispirazione.<sup>193</sup>

Se a Rino Consolo si deve la registrazione dell'ampio assorbimento della poesia latina classica anche in questo settore della poesia di Cariteo,<sup>194</sup> manca ancora un'analisi estesa e puntuale del corpus strambottistico cariteano, sulla base della quale valutare, da una parte, i tratti specifici di questa produzione, dall'altra – e per questa via – una collocazione degli strambotti di Garret entro lo sviluppo del linguaggio lirico quale si esprime in tale genere metrico. Si tratterà di verificare la fisionomia e la effettiva produttività della lezione cariteana attraverso il rilevamento delle tendenze stilistiche e del gusto tematico rinvenibili nella silloge di ottave: rilievi che riusciranno tanto più incisivi se messi a confronto con la tradizione dei rispetti toscani nonché con la linea degli strambotti cortigiani: confronto non solo necessario alla migliore comprensione, per via contrastiva, dei procedimenti compositivi di Cariteo, ma autorizzato altresì dalla circostanza che gli strambotti del catalano attestati al di fuori delle raccolte unitarie circolano in miscellanee che testimoniano la continuità culturale fra l'ambiente mediceo-laurenziano e quello dell'Accademia romana guidata da Paolo Cortesi.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Cfr. PERCOPO, *Introduzione*, pp. LXIV-LXVI.

<sup>193</sup> Cfr. FENZI, *Lingua e stile*, p. 66, dove lo studioso riporta altresì la condivisibile opinione di Maria Corti, la quale si mostra restia a considerare gli strambotti di Cariteo come «produzione giovanile e immatura del poeta. Giovanile, se mai, potrebbe essere tale produzione per la moda locale degli anni 1470-1475, non per immaturità trapelante dal contenuto»; il passo si legge in DE JENNARO, *Introduzione*, p. XVIII.

<sup>194</sup> Cfr. CONSOLO, *Il libro*, pp. 29-36.

<sup>195</sup> Si veda su questo punto la Nota al testo della presente edizione. Punto di partenza essenziale sulla questione sono gli studi di DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano*; EAD. *Per il linguaggio*.

## 1. L'ordinamento

Anche per questa silloge, così come per l'*EaL*, è probabile che l'ordinamento risponda a una logica rispondente alla volontà dell'autore. Il primo criterio immediatamente individuabile è quello metrico, poiché nella sequenza degli strambotti si osserva come i componimenti che adottano lo schema "siciliano" (ABABABAB) occupino compattamente le prime sei posizioni, seguiti dai restanti esemplari, tutti sul modello del rispetto toscano (ABABABCC). Quanto al primo dei due schemi, esso fu largamente impiegato presso i lirici dell'ambiente napoletano, sicché si sarebbe tentati di leggere in quest'ordine di comparizione una successione coincidente con la cronologia di composizione, tale per cui ai primi tentativi esperiti nella forma più diffusa presso la tradizione locale seguirebbe il grosso della produzione più matura e aderente ai modelli toscani. Non è possibile tuttavia utilizzare tale criterio per avvalorare tale scansione cronologica, non essendo peraltro l'assetto "siciliano" prerogativa esclusiva dell'ambiente napoletano;<sup>196</sup> la ragione della disposizione sarà da individuare piuttosto nella volontà di assemblare compattamente i componimenti nell'uno e nell'altro schema, a maggior ragione considerando il fatto che non si danno significativi scarti stilistici fra di essi.

Una lettura continuata della silloge lascia trasparire alcune aggregazioni di testi su basi tematiche, figurali e formali: i primi strambotti sono percorsi in maniera evidente dalla traccia tematica dello "sfogo della doglia":

odeno lacrimando il mio dolore,  
omini e animali, arbori e fronde (*Str.* 1, 5-6)

Per disfogare il cor, piangendo canto  
con lacrime e sospiri sparsi al vento (*Str.* 2, 1-2)

no sperar ch'altramente io possa dire  
la *doglia* che nel cor sempre sostegno (*Str.* 3, 3-4)

ma inanzi al mio morir, gridando forte,  
io sfogarò la *doglia* tra la gente (*Str.* 5, 5-6)

---

<sup>196</sup> Cfr. ROSSI, *Prima ch'i' die*, pp. 254-256.

Gli strambotti 6 e 7 sono interconnessi a mo' di *coblas capfidinas* tramite la condivisione della parola *morte*, ribattuta peraltro come parola-rima in chiusura dello str. 8:

– Qui giace quel che per Amore è morto  
di tal che di sua *morte* non ha cura. – (*Str.* 6, 7-8)

Non posso senza *morte* contemplarti (*Str.* 7, 1)

saccia che per lei moro a crudel *morte* (*Str.* 8, 8)

La coppia 9-10 per parte sua esibisce la medesima struttura anaforica, mentre il tritico 13-15 è percorso dal motivo del *servitium amoris*

uscir di *servitù* mai non vorria,  
e ancor che potesse, io no 'l vorria (*Str.* 13, 7-8)

ma quanto più di voi *serva* [l'anima] si mostra  
tanto serrà maggior la culpa vostra (*Str.* 14, 7-8)

A voi sola *servir* deliberai  
fin a l'estremo di del viver mio;  
e poi la morte voglio che si cante  
ch'io fui d'un solo amor *servo* costante (*Str.* 15, 5-8)

Gli strambotti nn. 19-20 sono agganciati attraverso una simile fraseologia (*Str.* 19, 7-8 «non veggio ove scampare omai mi possa, / sì forte m'arde Amor li nervi e l'ossa»; 20, 1 «Pugnar non posso più contra gli affanni»), così come nei nn. 21 e 22 si osserva una struttura allocutiva all'amata, con l'utilizzo del medesimo pronome (*Str.* 21, 7-8 «Ma di *voi* lamentarmi ho più ragione, / che site dil mio mal prima cagione»; 22, 1 «*Voi* che mi state sempre in mezo al core»). Bisogna poi andare direttamente agli ultimi due strambotti della raccolta per ritrovare una coerente logica dispositiva: la coppia conclusiva infatti ospita la definitiva liquidazione del canto amoroso, imposta dalla refrattarietà di madonna:

Poiché a madonna il mio cantar dispiace,  
mai più le voce mie non s'auderanno (*Str.* 32, 1-2)

Dunque mi converrà tacere alquanto,  
poi ch'al mio lamentar è sordo Amore:  
crescendo il vostro sdegno col mio affanno,  
a che noiare altrui col proprio danno? (*Str.* 33, 5-8)

## 2. Temi e *tòpoi* negli strambotti di Cariteo

È sul piano tematico che si misura in primo luogo la comunanza d'ispirazione fra l'*EaL* e gli strambotti, sancita sin dalle prime due ottave della raccolta:

### 1

Accende il mio cantar fiamma d'amore  
nel crudo mare e ne le gelide onde;  
cantando io ne le selve, esce di fore  
la fera che cacciata si nasconde;                   4  
odeno lacrimando il mio dolore  
omini e animali, arbori e fronde;  
ma riscaldar non posso il freddo core  
di questa che m'ascolta e non risponde.           8

### 2

Per disfogare il cor, piangendo canto  
con lacrime e sospiri sparsi al vento;  
per più deserti lochi spargo il pianto  
a tal che nullo intenda il mio lamento;           4  
ognun di la mia doglia prende spanto,  
se non la donna ingrata per ch'io stento,  
né mai riposo, se non tanto quanto  
spero che morte finarà il tormento.           8

I due componimenti fissano la situazione-base che informerà il resto della silloge, enucleando motivi come l'incomunicabilità con un'amata del tutto sorda ai lamenti del poeta (*Str.* 1, 7-8), il canto come sfogo del cuore (*Str.* 2, 1) e lo scontato destino di morte: motivi, questi, che come già visto sono ben esibiti nel sonetto incipitario dell'*EaL*, che presenta peraltro significative tangenze lessicali coi pezzi appena visti.<sup>197</sup> Su questi due componimenti si riverbera, pur non esplicitamente nominata, la figura mitica di Orfeo, di cui si riconoscono caratteristici tratti, come il vagare solitario per i boschi e la capacità di commuovere gli enti naturali col proprio canto: la tecnica di allusione mitologica affaccia un primo scarto differenziale rispetto all'atteggiamento nei confronti del mito manifestato dalla rispettistica toscana e cortigiana, dove dominano

---

<sup>197</sup> Per i quali rimando alle note di commento allestite per i testi.

per l'una «la suppellettile esemplare tradizionale», per l'altra lo «sfoggio mitologico antiquario».<sup>198</sup>

La silloge cariteana sviluppa una tematica esclusivamente amorosa, che vede come protagonisti l'amante, l'amata, con qualche apparizione di Amore. Quanto al primo, la risonanza orfica sopra allusa si assesta ben presto in una dinamica da 'disperata' che vede il poeta cercare invano una comunicazione con l'amata (*Str.* 3, 3-4 «no sperar ch'altramente possa dire / la doglia che nel cor sempre sostegno»; 5, 3-6 «l'ultimo mal bisogna ch'io supporte / per troppo amar a chi d'amor non sente; / ma inanzi al mio morir, gridando forte, / io sfogarò la doglia tra la gente»). Lo scacco porta l'amante a inseguire soluzioni alternative, o dolorosamente conseguenti, dando vita a varie declinazioni di motivi come l'iscrizione sul sepolcro (*Str.* 6, 5-8 «Alcun che per me resta faccio accorto / che scriva al mio sepulcro sta scriptura: / «Qui giace quel che per amore è morto / di tal che di sua morte non ha cura»), l'allocuzione alle finestre di madonna (*Str.* 8, 1-4 «Fenestre belle e piene d'ornamenti, / ove si sòl mostrare il chiaro sole, / odite per pietà li mei lamenti, / poichè la donna nostra odir non vole») il *paraklausithyron* (*Str.* 11, 3-6 «Morto mi trovaranno a queste porte, / poichè questa crudel non mi risponde, / e vedrò il fin di mie piaghe mortale, / ché men dole il morir che viver male»), la separazione dell'anima, o del cuore, dal corpo (*Str.* 14, 1-4 «Donna crudel, per culpa vostra e mia / se perderà quest'alma disperata: / accepta esser non po' dove desia, / né vòle andare in parte ov'è chiamata»; *Str.* 23, 3-6 «Io non son dove sono, anzi mi trovo / dove non sono, e dil mio cor son privo; / partomi da me stesso e non mi movo, / donde morto mi parto, ivi son vivo»). Ancora, il poeta si ritrae nella necessità di portare avanti un desiderabile ma sfiancante *servitium amoris* (*Str.* 13, 5-8 «Eternamente ti voglio servire, / e se no 'l vòl, consente almen ch'io 'l dica: / uscir di servitù mai non porria, / e ancor che potesse, io no 'l vorria»; *Str.* 14, 7-8 «ma quanto più di voi serva [*scil.* l'anima] si mostra, / tanto serrà maggior la culpa vostra»; *Str.* 15, 5-8 «A voi sola servir deliberai / fin a l'estremo di del viver mio; / e poi la

---

<sup>198</sup> Cfr. DELCORNO BRANCA, *Per il linguaggio*, p. 60. Ciò che si può riscontrare nell'*EaL*, dove i riferimenti mitologici, a parte la canzone 20, sono del tutto assenti.

morte voglio che si cante / ch'io fui d'un solo amor servo costante»): preso atto dell'inesorabile fuga del tempo (*Str.* 16, 7-8 «ma inanzi al mio soccorso io serrò morto, / ché la speranza è longa e 'l viver è corto»; *Str.* 20, 1-4 «Pugnar non posso più contra gli affanni, / ch'ogne giorno languendo più m'attempo; / vedo volar li mesi e fuggir gli anni, / e trovomi aver perso invano il tempo») e della morte ormai imminente (*Str.* 29, 7-8 «Gode, crudel, ch'io mi lamento e ploro: / io moro! oimé, ch'io moro!, oimé, ch'io moro!»), il poeta infine chiude la partita con una coppia di strambotti in cui si congeda dal canto (si riportano solamente i versi di chiusura dell'ultimo testo: *Str.* 33, 5-8 «Dunque mi converrà tacere alquanto, / poi ch'al mio lamentare è sordo Amore: / crescendo il vostro sdegno col mio affanno, / a che noiare altrui col proprio danno?»). A differenza che nell'*EaL*, qui si può vedere nitidamente la consequenzialità con cui il poeta, una volta tratte le dovute conclusioni da una vicenda amorosa che si profila come priva di ulteriori sbocchi, compie l'unica azione rimasta da fare, riducendosi al silenzio con una domanda retorica. Si dà poi il caso – e lo si registra qui di necessità, senza avanzare ipotesi ulteriori, poiché potrebbe trattarsi anche di una mera casualità – che l'ultimo strambotto della silloge si chiude con la parola *danno*, la medesima che suggella l'*EaL* nella *princeps*.

Quanto all'amata, si tratta ancora di Luna, come attesta la pur isolata identificazione di *Str.* 25, 1-2 « Perché mi fai sì nigro e tenebroso, /Luna mia, col tuo raggio bianco e chiaro?»): anche per questa via riesce dunque confermata la matrice ispirativa comune alle due raccolte firmate da Cariteo. Madonna è qui costantemente ritratta nell'atto di ignorare le profferte amorose del poeta: di volta in volta, la «donna ingrata» (*Str.* 2, 6) «ascolta e non risponde» (*Str.* 1, 8), poiché «d'amor non sente» (*Str.* 5, 4), tanto che il poeta è costretto a dettare l'epigramma funebre già visto: «Qui giace quel che per amore è morto / di tal che di sua morte non ha cura» (*Str.* 6, 7-8). Ancora, la richiesta di pietà va disattesa «poiché la donna nostra odir non vole» (*Str.* 8, 4), mentre nello strambotto n. 10 ella tranquillamente dorme, mentre il poeta si consuma nell'insonnia amorosa; essendo l'amata «fredda e sorda più che l'onde», l'io lirico morirà proprio «poiché questa crudel non mi risponde» (*Str.* 11, 4-6). Irremovibile, ma-

donna è «senza cagion [...] nemica» del poeta (*Str.* 13, 2), dotata di «cor de diamante» (*Str.* 24, 8; 28, 1), sicché, preso atto che «a madonna il mio cantar dispiace» (*Str.* 32, 1) e che alla celebrazione del poeta «più s'indura il vostro ingrato core» (*Str.* 33, 4), l'amata scoraggia definitivamente ogni espressione poetica.

Anche la figura di Amore concorre alla sofferenza del poeta, dimostrandosi ad essa insensibile (*Str.* 3, 1-2 «Amor, benché tu vidi il mio martire, / pur mostri no 'l veder con grave sdegno»), anzi assumendo parte attiva nei tormenti (*Str.* 10, 1 «Tu dormi, e Amor veglia per mio danno»): egli risiede nelle bellezze dell'amata e incrudelisce di fronte ai tentativi di difesa (*Str.* 26, 1-2, 7-8 «Errando Amor negli occhi d'un bel viso, / nel bianco petto poi si posa e siede [...] / e allor maggior foco e fiamma incende / quando vede che 'l cor più si difende»).

Alla focalizzazione sui comportamenti dell'amante e dell'amata si associano talvolta componenti gnomiche, relative alla preferibilità della morte alla vita (*Str.* 7, 7-8 «la morte è da pigliar per minor danno, / e ben morendo uscir da tanto affanno»: 11, 8 «ché men dole il morir che 'l viver male»), o all'inesorabile scorrere del tempo (*Str.* 16, 8 «ché la speranza è longa e 'l viver corto»; 22, 8 «et or, mentre ch'io parlo, il tempo corre»).

La casistica amorosa presentata negli strambotti pare dunque molto vicina al profilo contenutistico dell'*EaL*, il quale, certo, sviluppa in modo più complesso la situazione di base, ma non senza che le due raccolte siano accomunate dalla analoga selezione di motivi e immagini accuratamente prelevati dal serbatoio della tradizione poetica a disposizione, dai latini fino ai modelli toscani.

### 3. Aspetti retorici e sintattici

È forse la gestione strutturale del metro a costituire l'osservatorio privilegiato per valutare la posizione assunta da Cariteo nella tradizione dell'ottava lirica, tra influssi toscani e fortuna nella produzione di marca cortigiana. Nell'ambito di un gusto generale orientato alla strutturazione in distici – e perciò assenti risultano i rispetti anaforici per singoli versi – si osserva la presenza di ottave in serie anaforiche trimembri (*Str.*



9, 27, 30) e quadrimembri (10, 12,<sup>199</sup> 25), per un'incidenza del 17,65% sul totale degli strambotti cariteani a noi pervenuti: in altre parole, un'ottava su sei circa si configura con un assetto anaforico (pur nelle differenti estensioni che la figura assume nel singolo testo). Un dato che ci indica una preferenza minoritaria, ma non minima, per un'opzione molto diffusa nella produzione coeva.

Gli strambotti anaforici trimembri conseguono l'effetto di procurare la *mise en relief* del distico conclusivo: in questa prospettiva rientrano componimenti di diversa articolazione sintattica, tutti accomunati dall'analoga tendenza a isolare la *pointe* epigrammatica. In questa direzione vanno le poesie articolate in distici con pausa marcata sull'ultimo (*Str.* 1, 3, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 21, 26) o collocata nel verso conclusivo (*Str.* 18, 30 *App.*, 31). La tendenza rilevata offre dunque una conferma alle importanti osservazioni di Antonio Rossi, laddove lo studioso, trattando della formula epigrammatica dei sonetti dell'Aquilano,<sup>200</sup> ne individua i più immediati e cogenti predecessori proprio in Cariteo e Sannazaro. Un discorso lì confinato ai sonetti, ma ben estensibile agli strambotti: oltre a fornire numerose formule,<sup>201</sup> Cariteo può aver influito in quanto modello di tecnica compositiva, di un *habitus* mentale portato poi da Serafino e dalla poesia cortigiana a più oltranzistici risultati.<sup>202</sup> Lo studioso non si nasconde poi i rischi di schiacciare sulla maniera di Ciminelli lo specifico trattamento cariteano dello strambotto:

Sarebbe ad ogni modo un errore, a mio avviso, vedere nel Cariteo un precursore talmente già addentro alla maniera cortigiana da essere collocato sul medesimo piano di un Tebaldeo o di un Aquilano. L'esperienza poetica del Cariteo si distanzia senza possibilità di equivoci dalla produzione cortigiana. Né ci sono estremi per affermare, come fece il D'Ancona nel saggio sul presecentismo edopo di lui altri studiosi di letteratura italiana, che in particolare dal Cariteo provenga quell'abitudine al concetto, all'arguzia

---

<sup>199</sup> Qui solamente con una lieve ma significativa incrinatura nella geometria simmetrica del componimento: nel v. 1 infatti la cellula poi ribattuta in anafora ai vv. dispari (*Dov'è*) è collocata all'attacco dell'emistichio quinario (cfr. *Str.* 12, 1-3 «Oimé, misero me! Dov'è il bel viso / che sòl col resplendor farmi contento? / Dov'è [...]»).

<sup>200</sup> Cfr. ROSSI, *Serafino Aquilano*, pp. 75-81.

<sup>201</sup> Censite Ivi, pp. 96-97 e nelle note di commento ad AQUILANO, *Strambotti*.

<sup>202</sup> Tale è la conclusione cui perviene ROSSI, *Serafino Aquilano*, p. 97 «importante fu l'influsso che il Gareth esercitò sull'Aquilano e sui cortigiani come preparatore di un terreno che in sé racchiudeva buona parte degli elementi dalla cui elaborazione sarebbe nata la poesia cortigiana dell'ultimo Quattrocento».

che poi sarà tipica dei cortigiani e del marinismo. Se nel Cariteo i ragionamenti sottili non difettano, essi sono peraltro scrupolosamente circoscritti.<sup>203</sup>

Venendo dunque a una considerazione più ravvicinata degli esemplari cariteani in ottave, è da registrare innanzitutto la scarsità di strambotti costruiti sulla schema dell'*adynaton*, nonché su quello della similitudine: tratto, questo, che a confronto con la rispetttistica toscana, accomuna la prassi di Cariteo a quella di Poliziano quale risulta dagli riscontri prodotti da Delcorno Branca.<sup>204</sup> Delle due fattispecie, la seconda è nel catalano del tutto assente, mentre la prima vanta una sola occorrenza, che rileva in quanto dimostra un trattamento non inerte della figura (si tratta dello strambotto n. 19) :

Le molle e umide acque secche e dure  
diventaranno, e le più dolci amare;  
subito si vedran negre e oscure  
le neve che si mostran bianche e chiare,        4  
prima ch'io lasse l'amorose cure,  
che più che 'l ben dil ciel mi sono care!  
Non vedo ove scampare omai mi possa,  
sì forte m'arde Amor li nervi e l'ossa.        8

il poeta evita qui la troppo rigida simmetria delle due immagini impossibili (che scandiscono i primi due distici), ricorrendo in entrambi i casi all'*enjambement*, nel complesso poco attestato in Cariteo; il secondo termine dell'*adynaton* è assestato all'altezza dei vv. 5-6, cui tiene dietro il distico che suggella l'irrazionalità del dolore dell'amante spingendo il tradizionale incendio amoroso in direzione più macabra, bruciando esso i nervi e le ossa. Si comincia a saggiare così la differenza fra le scelte tematiche del catalano e il modo in cui si manifesta la «volontà di una nobilitazione del rispetto cortigiano», la quale «si esprime [...] nella ricerca di similitudini curiose e di notizie peregrine, sulle quali costruire l'«invenzione» dei nuovi epigrammi in volgare».<sup>205</sup> Nulla di tutto ciò è dato trovare negli strambotti cariteani, che in questa prospettiva dimostrano una compostezza derivata loro da una quintessenziata selezione dei temi.

---

<sup>203</sup> Ivi, pp. 97-98. Il saggio di D'Ancona cui si fa riferimento è D'ANCONA, *Del secentismo*.

<sup>204</sup> Cfr. DELCORNO BRANCA, *Per il linguaggio*, pp. 52-53.

<sup>205</sup> Ivi, p. 57.

Più tradizionali, nel senso che esprimono una più collaudata maniera di comporre ottave, sono gli strambotti interamente anaforici (i nn. 10, 12, 25). Ma converrà a questo punto documentare esaustivamente la già asserita tendenza di Cariteo a strutturare l'ottava in funzione della chiusa. Alle soluzioni anaforiche sopra discusse è da aggiungere l'osservazione di quegli strambotti giocati su successioni di distici in cui la pausa logico-sintattica cada sull'ultima coppia: tale stacco può darsi in forma di avversativa (come nei casi di *Str.* 1, 14, 21), o con la giustapposizione asindetica dell'ultimo distico, che può contenere di volta in volta la *petitio*, una sentenza che descriva la condizione dell'amante o una conclusione asseverativa cui egli sia pervenuto; di questa varia fenomenologia sono testimoni gli str. 3, 6, 7, 11, 13, 19, 20, 21.

Nel novero delle ottave strutturalmente costruite in vista della chiusa – emblematica o sentenziosa – si inseriscono anche quei testi in cui lo stacco logico-sintattico isola l'ultimo verso, come nei pezzi 18 e 31. I componimenti 8 e 9, sebbene non presentino stacchi nettissimi in corrispondenza del distico finale, recano traccia della tipologia qui in questione: il primo segue una distribuzione della materia secondo lo schema 2+4+2 (dove 4=2+2):

Fenestre belle e piene d'ornamenti,  
ove si sòl mostrare il chiaro sole,  
odite per pietà li mei lamenti,  
poiché la donna nostra odir non vole.  
Notate voi li dolorosi accenti,  
le voce, li sospiri e le parole;  
e si ella m'ascoltasse per mia sorte,  
saccia che per lei moro a crudel morte.

dove la prima coppia contiene il vocativo alla finestra dell'amata; il blocco centrale (vv. 3-6) è scandita dalle due preghiere-invocazioni cui fa seguito l'espressione della speranza che l'amata venga a sapere del tragico destino dell'amante. Leggendo lo str. 9:

Non vidi come par nel mio colore  
che l'amorosa febre mi consume?  
Non vidi come stilla un caldo umore  
per gli occhi mei conversi in largo fiume?  
Non vidi tu la fiamma nel mio core,

che mostra a meza notte un chiaro lume?  
Né lacrime, né vento di sospiri  
ponno stutar gli ardenti mei desiri!

si osserva l'interruzione, all'altezza dei due versi conclusivi, della sequenza anaforica, senza che si dia però una decisa pausa logico-ritmica, limitandosi il distico a variare la particella negativa in attacco di verso.

Il diffuso gusto cariteano per lo stacco in chiusa di componimento resta però al di qua della tendenza cortigiana volta a concentrare nella punta dello strambotto l'invenzione mirabolante o immagini particolarmente acuminate; piuttosto, la strutturazione dello strambotto di Cariteo si rivela impalcatura logico-sintattica su cui si sviluppa un incedere ragionativo, questo sì, abbastanza tipico nel poeta catalano. Si prenda lo str. 14:

Donna crudel, per culpa vostra e mia  
se perderà quest'alma desperata:  
accepta esser non pò dove desia,  
né vòle andare in parte ov'è chiamata;  
meco non pò restar cosa che sia  
dal vostro gentil cor poco estimata,  
ma quanto più di voi serva si mostra,  
tanto serrà magior la culpa vostra.

qui, il primo distico contiene la proposizione in cui si dichiara la condizione dell'amante, il quale paventa lo smarrimento della propria anima. Il centro dello strambotto (vv. 3-6) argomenta, con un procedere raziocinante, le circostanze che motivano l'affermazione posta in apertura: lo spirito del poeta è in una sorta di limbo poiché non è bene accetto da madonna (v. 3), non volendo al contempo raggiungere approdi dove sarebbe invece desiderato (v. 4); l'anima non può nemmeno tornare presso l'amante, in quanto la dedizione all'amata impedisce di tenere con sé cose non gradite all'amata, sicché il protrarsi di un *servitium amoris* tanto pernicioso andrà ad aumentare le già gravi colpe dell'amata.

Il procedimento ragionativo può poi assumere la forma di una confessione a madonna, come in *Str.* 18:

A te sola, che temo, io mi confesso,  
ch'io caddi in mille error per troppo amare!  
Per troppo amar altrui posi me stesso  
in longo oblio, e non mi parse errare.  
Fussemei almen – Dio mio! – da te concesso  
di posserti vedere e adorare,  
ché non mi resta in vita altro desio:  
ma degno di tal ben più non son io.

Il pezzo ben si presta all'illustrazione dei procedimenti con cui Cariteo, muovendosi fra le maglie della struttura a blocchi giustapposti, dimostra di preoccuparsi di garantire in qualche modo una maggior mobilità del fraseggio, evitando troppo rigide simmetrie. Così, pur in una tendenziale organizzazione a distici, l'ottava esibisce fenomeni che dinamizzano il discorso: oltre alle consuete allitterazioni (vv. 1-2: «Confesso /Ch'io Caddi»), si trovano disseminati fenomeni come l'anadiplosi dell'emistichio quinario *per troppo amar(e)* (vv. 2-3); la figura etimologica *error /errare* (vv. 2 e 4); *enjambements* tenui fra i vv. 3-4 e 5-6; infine l'isolamento della punta sentenziosa all'ultimo verso, con effetto di scorciata conclusione rispetto a una più prevedibile soluzione con avversativa in attacco del quarto distico. Risultano evidenti dunque i tentativi del poeta di gestire la forma dello strambotto cercando di portarne gli esiti artistici a un livello qualitativamente dignitoso.

## LA CULTURA POETICA DI CARITEO

Gli studi che si sono succeduti sulla cultura poetica di Cariteo sono concordi nell'individuare nella poesia latina classica l'elemento più vistoso della memoria culturale del catalano quale si trova espressa nelle sue rime: i «testi classici, Virgilio, Lucrezio, Ovidio, Propertio, Orazio [...] forniscono continuo alimento al discorso, usufruiti per vistosi intarsi, e costituenti come un nuovo repertorio, nel che sta il tratto più caratteristico del suo petrarchismo».<sup>206</sup> Lo studio più denso e penetrante sull'allusività cariteana ai modelli classici ha ben descritto il processo di conquista del linguaggio letterario della classicità, la quale risulta magistralmente governata e strategicamente riaccentuata da Cariteo in tutte le sue possibilità di manifestazione:

sono i modelli latini che forniscono i materiali portanti del libro sul piano dell'*inventio*, cioè – nel caso specifico – dell'elaborazione di una “storia d'amore” (entro i ristretti limiti nei quali, evidentemente, è possibile parlare di storia d'amore) [...]; dal canto suo l'*elocutio* (necessario veicolo dell'operazione) è sorretta dalla frequente inserzione di tessere classiche pienamente incorporate nella trama della scrittura: ma persino la *dispositio* [...] riceve [...] particolari sollecitazioni da una frequenza così alta di richiami ai modelli antichi.<sup>207</sup>

Il saggio di Consolo è ricchissimo di spunti,<sup>208</sup> e ha il merito, fra i tanti, d'aver messo in relazione l'*imitatio* cariteana con il già ricordato *Actius*, dove è contenuto ciò che può essere definito come un «vero e proprio manifesto ideologico-letterario sull'*admiratio* come fine della poesia».<sup>209</sup> Tale poetica impone che si punti alla ricono-

<sup>206</sup> Cfr. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica*, p. 722.

<sup>207</sup> Cfr. CONSOLO, *Il libro*, pp. 26-27.

<sup>208</sup> Tanto che a FANTI, *L'elegia* si deve un utile approfondimento della prospettiva aperta da Consolo sulle allusioni alla poesia latina, incentrato in particolare sulle presenze properziane.

<sup>209</sup> Cfr. CONSOLO, *Il libro*, p. 22, dove è riportato il brano che qui si cita dall'edizione a cura di Tateo: *Actius*, «*admiratio illa plena laudis, quam poeticis Senex noster proponit studiis, multa etiam cum commendatione ac fama comparabitur, quam sequendam ab illis duco, qui in hac ipsa facultate excellere eminenter cupiunt. Has autem res omnis et praestabit ars ingenio coniuncta et eas perficiet, ac pertinax illa et diligens cura, quae optimo cuique inesse debet artificum quodque [...] et Cicero oratorum maximus et Ovidius poetarum maxime ingeniosus nolunt ipsi quidem artem apparere. Ego vero non ibo inficias in iis hoc probandum artibus, quibus proposita est sola persuasio. At ipse nostris his in studiis laboro, contendo, enitor, meum ut carmen appareat etiam admirabile, ut industria innotescat mea, ut celebretur artificium, dici quoque de me ut possit: *Eris ab illo alter*. Dissimulat hic orator, alibi contra simulat quae sunt in causa, quo a iudice iure vel iniuria, dicendo tamen vel assequatur quod quaerit, vel extorqueat. At in hoc dicendi genere insidiae insunt nullae, nul-*

scibilità massima dell'*ars*, all'esibizione dello *studium* che ha portato al risultato poetico conseguito, anche, ne deduce Consolo, in termini di fonti eccellenti impiegate. Pertanto non sorprende trovare nell'*EaL*, in posizione strutturalmente rilevata (come i componimenti d'esordio di ognuna delle tre parti) strategiche citazioni da luoghi eminenti della tradizione poetica latina. Come già variamente accennato, *EaL* 1, 32 e 52 assumono come architrave motivica passi desunti rispettivamente da Ovidio, Propertio e Virgilio.<sup>210</sup> Il sonetto 32, in particolare, dopo l'annotazione di Percopo e i cenni di Consolo, è stato analizzato da Claudia Fanti, che messo in luce come la fonte properziana venga assorbita da Cariteo fin nei procedimenti stilistici più caratterizzanti:<sup>211</sup>

Volete saper come e da qual parte  
mi vengon gli amorosi e dolci versi,  
da l'aspro ingegno mio tanto diversi,  
che notte e giorno scrivo in varie carte?  
Le Muse o Apollo non m'han fatta parte  
di lor canti suavi, ornati e tersi,  
ma poi che a mirar voi le luce apersi,  
donna, mi venne il molle ingegno e l'arte.  
La fronte, l'auree trezze e liete ciglia,  
gli occhi chiari, la bocca e 'l niveo collo,  
le mane, il giovenile e bianco petto,  
l'alma virtù, l'angelico intelletto,  
ch'empion la Terra e 'l ciel di maraviglia,  
son le mie nove Muse e 'l sacro Apollo.

A ben vedere, il sonetto, di conserva con la traduzione properziana, manifesta una presenza petrarchesca non meno strategicamente rilevante. La prima quartina vede la ricombinazione di sintagmi ed espressioni petrarchesche in un esito originale e allusivo a più livelli. Aprire un sonetto di valenza incipitaria con una movenza come *Ben veggio* porta inevitabilmente il lettore a indovinare l'allusione alla «formula agnitiva» con cui esordisce la prima terzina di *Rvf*, 1 («Ma *ben veggio* or sì come al popol tutto»).<sup>212</sup> L'emistichio settenario che chiude il verso poi, calcato com'è su *Rvf*, 132, 3

---

lum praeterquam famae compendium. Cupio igitur, et averter quidem cupio, appareat industria mea in carmine, appareat diligentia, labores laudari pervelim moes».

<sup>210</sup> Si rimanda al relativo cappello introduttivo allestito per la presente edizione.

<sup>211</sup> Rimando alle argomentazioni di FANTI, *L'elegia*, pp. 28-29.

<sup>212</sup> La definizione si deve a BETTARINI, *Commento*, p. 7.

«Se bona, onde l'*effecto aspro mortale?*» mobilita immediatamente la memoria del tentativo petrarchesco di afferrare la *quidditas* dell'amore in quel sonetto. L'inarcatura porta la frase del primo verso ad aggettare sul secondo con genitivo di nuovo dotato di ben riconoscibili precedenti: è l'immagine della *man*, attributo beatificante e terribile di madonna dalla fondazione petrarchesca sino all'impiego oltranzistico di Giusto, ma che qui è originalmente associato ad Amore e fotografato con una fraseologia che tiene conto dei due precedenti volgari (*Rvf*, 199, 1 «O bella man, che mi destringi 'l core»; *BM*, 109, 1 «La bella et bianca man che il cor m'afferra»). Al v. 3 troviamo un tema portante nei *Fragmenta*: l'oscillazione tra speranza e timore (v. 3 «e come invan si spera e 'nvan si teme»), dove si sente ancora una suggestione dal sonetto incipitario (*RVF*, 1, 6 «fra le vane speranze e 'l van dolore», sebbene verbalmente il passo sia più aderente a *Tr. Cup.* III 118-119 «da indi in qua so che si fa nel chiostro / d'Amore, e che si teme, e che si spera»). La sentenza finale sancisce poi l'operazione di commistione fra i due modelli condotta lungo il sonetto, configurandosi come intarsio tra la fonte properziana (*Eleg.*, II XIII 20 «non ego, sed tenuis vapulat umbra mea») e petrarchesca (*Tr. Mor.*, I 2 «ch'è oggi ignudo spirto e poca terra»).

Tale prassi citazionale trova innumerevoli riscontri lungo l'*EaL*, soprattutto in zone del canzoniere investite di strategiche funzioni strutturali. Questa tendenza in realtà non va scompagnata da memorie classiche più discrete, incorporate nella testura dei versi con modalità tali da richiedere al lettore un orecchio attento alle più sottili risonanze emesse dal testo. Conviene a questo punto illustrare un esempio di come in Cariteo la stratificazione delle fonti si risolva in esiti che prevedono la compresenza di memorie francamente esibite e ipotesti più sottilmente attivi. Nel portare quest'esempio (si tratta del son. 7 dell'*EaL*: *Mirando io intento il candido pianeta*), è necessario chiamare in causa di nuovo Sannazaro, nella fattispecie il son. *Stando per meraviglia a mirar fiso* (*SeC*, 77): spesso infatti la lettura sinottica dei testi dei due sodali permette di rischiarare le fonti attive nell'uno tramite l'altro:

Mirando io intento il candido pianeta  
che mi governa e rege in dubio stato,



non so per qual destino o per qual fato,  
non era come sòl con vista lieta.

Io con la mente timida, inquieta,  
vedendo il volto suo così turbato,  
rimasi pur com'om che, spaventato,  
ne l'aere vede un lucido cometa.

Premendo dentro il cor l'alto dolore,  
e col volto speranza simulando,  
celai li mei pensier dogliosi e mesti.

Forzato alfin da paventoso orrore,  
queste parole dissi sospirando,  
– Tante ire son negli animi celesti? –

Stando per meraviglia a mirar fiso  
quel sol che mi consuma in fiamma e 'n gelo,  
ratto un tuon folgorando uscì dal cielo,  
per farmi privo ond'era sì diviso.

Qual nova invidia è nata in paradiso,  
acciò che inanzi tempo io cangi il pelo?  
Or non basta la guerra del bel velo,  
che sì spesso me vieta gli occhi e 'l viso?

Ma 'l cor, che stava desioso e intento  
ai dolci raggi de' bei lumi onesti,  
poco curava i tuon, la pioggia e 'l vento;  
e fra tanti terrori atri e funesti  
seco dicea per duol, non per spavento:  
– Tant'ire son negli animi celesti? –

I due sonetti esibiscono identica chiusa («Tante ire son negli animi celesti?»), traduzione pressoché letterale di *Aen.*, I 11 («Tantaene animis caelestibus irae?»)<sup>213</sup>. Ciò costituisce l'evidente contrassegno di un esercizio di riscrittura svolto in parallelo. Entrambi i componimenti configurano un'esperienza di contemplazione dell'amata, designata con un figurante planetario: *Sole* in Sannazaro, *candido pianeta* (una perifrasi che

---

<sup>213</sup> Bisognerà segnalare come anche Caracciolo abbia parte in questa gara di riscrittura virgiliana, come già indicato da CONSOLO, *Il libro* p. 65. Il sonetto 55 CARACCILOLO, *Argo*, (reca anch'esso il verso che chiude i testi di Cariteo e Sannazaro, in un'elaborazione che denuncia invero sezioni pressoché coincidenti con la versione del catalano, tanto da far pensare che l'uno abbia proceduto a una riscrittura del sonetto dell'altro (tutta da stabilire, anche in questo caso, la direzione dell'influsso). Si riporta di seguito il testo: «Negli occhi dove Amor del mio cor segno, / esca e versagli fa continue prove, / dove con soi pensier la mente altrove / non va, prescripta da superno segno, / senz'altra colpa, armato de disdegno, / vide ver' me non altramente ap-prove / che vide il gran Tiphéo irato Iove, / che fo degli altri appresso exempio degno. / Premendo dentro el cor l'alto dolore / e col viso speranza simulando, / celai i mei pensier dogliosi e mesti; / sforzato al fin da quel che dentro more, / queste parole disse sospirando: / «Tante ire son negli animi celesti!».

sta per *Luna*) in Cariteo<sup>214</sup>. La visione improvvisamente si fa disforica per l'intervento di inquietanti turbamenti atmosferici: nel pezzo cariteano, l'incanto contemplativo è guastato da un mutamento di umore della stessa Luna (v. 4 «non era come sòl con vista lieta»), tale da innescare nell'amante un'inquietudine che dapprima egli cerca di occultare (vv. 9-11 «Premendo dentro il cor l'alto dolore...celai li mei pensier dogliosi e mesti»), e che poi sfoga nell'interrogativa virgiliana. In Sannazaro, invece, a impedire la visione del volto di madonna è un *tuon* (v. 3), coadiuvato dalla «guerra del bel velo» (v. 7). La militanza amorosa non è tuttavia incrinata dall'ostilità dell'amata: la finale domanda, pur proferita nel mezzo della tempesta, sgorga dalle labbra dell'amante «per duol, non per spavento» (v. 13).

A un'attenta lettura, emerge come la condivisione delle fonti su cui si costruiscono i sonetti non s'arresta all'esplicita citazione dall'*Eneide*. Già l'apertura – impostata peraltro su medesimo movimento sintattico: gerundio temporale + relativa indicante gli effetti dell'astro sul poeta – descrive la contemplazione dell'amata su comune base petrarchesca. Il giro di frase *mirare intento e fiso* (proveniente dal serbatoio dei *Rvf*, in particolare da 17, 8 «mentr'io son a *mirarvi intento et fiso*») è frutto dai due poeti a seguito di una spartizione della dittologia sinonimica (*intento* va a Cariteo, *fiso* a Sannazaro: in quest'ultimo poi, per forza d'attrazione, appare un verso come «per farmi privo ond'era sì diviso», a questo punto, si può dire, direttamente implicato con *Rvf*, 17, 4: «*per* cui sola dal mondo i' *son diviso*»).

Questo fenomeno di suddivisione del materiale verbale proveniente da un ipotesto eletto a fonte comune trova almeno un altro riscontro in questa coppia di sonetti. Nel descrivere il fenomeno atmosferico che ha turbato la placida contemplazione dell'astro amato, Cariteo afferma di sentirsi come chi «ne l'aere vede un lucido come-

---

<sup>214</sup> Sul rapporto tra i due figuranti nell'ambito delle produzioni liriche dei due poeti aragonesi, si veda BOZZETTI, *Note*, p. 123: «chiarissimi sono i rapporti [della redazione del canzoniere di Sannazaro contenuta in NO] con l'*Endimione*, alla cui donna-Luna è affiancata da Sannazaro la donna-sole (e rimarrà poi sempre questo uno dei temi centrali della sua lirica volgare), al punto anzi, da potersi sospettare che Sannazaro attingesse, più che alla propria esperienza autobiografica, alla tematica poetica di Cariteo, oltre che a quella petrarchesca e a quella degli amati classici latini e greci». Avverto che con le sigle NO e FN4 si fa riferimento rispettivamente al ms. XXVIII.1.8.della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli e al ms. Magl. VII.720.della Biblioteca Nazionale di Firenze (cfr. SANNAZARO, *Nota*).

ta» (v. 8), mentre Sannazaro indica come responsabile dell'impedimento visivo un «tuon» che «folgorando uscì dal cielo» (v. 3). Ora, i due enti celesti *cometa* e *tuon* appaiono congiunti in un altro passo virgiliano, stavolta dalle *Georgiche*: descrivendo gli infausti sommovimenti con cui la Natura reagì all'uccisione di Cesare,<sup>215</sup> così dice Virgilio in *Georg.*, I 487-488: «Non alias caelo ceciderunt plura sereno / *fulgura* nec diri totiens arsere *cometae*». Quanto a Cariteo, già Percopo, sebbene con l'esclusivo intento di rintracciare un precedente per l'uso maschile del sostantivo *cometa*, allegava nella sua nota di commento il riscontro con questo luogo.<sup>216</sup> Sannazaro traduce con «tuon» i *fulgura* virgiliani, ma il vocabolo latino lascia traccia di sé nel gerundio «folgorando». Certo, non manca qui di far sentire la propria influenza *R/VF*, 258, 1-2 «Vive faville uscian de' duo bei lumi / ver' me sì dolcemente folgorando»; se, tuttavia, si considera la lezione delle redazioni prececenti, la plausibilità che Virgilio faccia da modello per l'*inventio* figurale aumenta non di poco: sia NO («un *fulgor* me si offerse allor») sia FN4 («un *fulgur* ratto venne allor») mantengono il lessema senza sfumarlo in gerundio. Ulteriore pezza d'appoggio alla proposta di vedere attivi qui i versi virgiliani parrebbe la traduzione dell'ablativo *caelo* con la locuzione «uscì dal cielo». Un riverbero di questa zona delle *Georgiche* sembra poi estendersi ai vv. 5-6 del sonetto di Sannazaro, se è lecito vedere dietro la «nova invidia...nata in paradiso» i vv. 503-504 del mantovano: «Iam pridem nobis *caeli* te *regia*, Caesar, / *Invidet* atque hominum queritur curare triumphos».

I due ipotesti virgiliani – dalle *Georgiche* e dall'*Eneide* – cooperano dunque nelle compagini testuali dei due poeti a fornire il senso di un'esperienza amorosa funestata da segnali infausti, di fronte ai quali le due persone liriche reagiscono con identica esclamazione ma con atteggiamento specularmente inverso: Sannazaro si esprime «per duol non per *spavento*» (v. 13); laddove Cariteo è invece «Forzato alfin da *paventoso* orrore» (v. 12).

<sup>215</sup> Dopo aver parlato, si ricordi, dei segnali premonitori rinvenibili da parte dell'uomo attraverso l'osservazione della luna e del sole cfr. solamente *Georg.*, I 424-426 «Si vero solem ad rapidum lunasque sequentis / ordine respicies, nunquam te crastina fallet / hora, neque insidiis noctis capiere serenae».

<sup>216</sup> Cfr. Percopo, «Cfr. il gr. ὁ κομήτης, il lat. *diri cometae* (Virg. *Georg.*, I, 488)».

Gli ultimi esempi addotti, insieme con le osservazioni già prodotte sul versante della metrica e dei comportamenti tenuti dai protagonisti, testimoniano la profonda assimilazione del modello petrarchesco da parte di Cariteo, ciò che non sorprende in un lirico della seconda metà del Quattrocento, attivo cioè in un periodo in cui si può parlare di «petrarchismo quattrocentesco» come «omogeneo prodotto letterario di ambienti omogenei [*scil.* le corti] sul piano socio-istituzionale».<sup>217</sup> Il commento allestito per la presente edizione s'incaricherà di dare conto di come l'influsso di Petrarca conosca un'amplissima escursione nell'*EaL*, che va dalle tecniche di ripresa e ricontestualizzazione di sintagmi, emistichi, fraseologie,<sup>218</sup> all'assunzione di componimenti petrarcheschi come fonti primarie per l'*inventio*, in maniera non dissimile da quanto osservato a proposito del trattamento riservato alle fonti classiche.

Numerosi sono i casi in cui si fa nettamente percepibile lo spunto inventivo dai *Fragmenta*: fra i più rappresentativi, in aggiunta a quelli già visti via via nella trattazione, si segnalano le riprese in posizioni strutturalmente rilevate, come la prima terzina di *EaL*, 4 (vv. 9-11 «Allora io vidi Amor che 'n un momento / mosse contra di me tutte quell'arme, / che mover sòle in le più forte imprese»), dove è descritta la cattura amorosa in termini non dissimili – e in posizione quai coincidente – rispetto a quanto si legge in *Rvf*, 3, 9-11 («Trovòmmi Amor del tutto disarmato, / et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatte uscio et varco»). L'episodio petrarchesco, d'altra parte, lascia traccia di sé anche in *EaL*, 33 (secondo testo della *Secunda parte*, dunque nuovamente con quasi perfetta coincidenza strutturale), come dimostra la convergenza sul motivo dell'accusa ad Amore, colpevole di assaltare l'inerte aman-

---

<sup>217</sup> Cfr. SANTAGATA, *Lirica di corte*,

<sup>218</sup> Per le quali valgono, in questa sede, i pochi *specimina* discussi poco sopra: il commento s'incarica di dare estesa esemplificazione del fenomeno.

te.<sup>219</sup> Ancora, il momento esatto in cui muta la disposizione di Luna verso l'amante, in conseguenza del disvelamento del di lui desiderio concupiscente (*EaL*, 10, 66-78)

Cossì quel folle ardire,  
che forse agli altri giova,  
fu cagion d'abassar *l'alto desio*,  
forzandomi il martire  
in far l'ultima prova  
d'aprir tacitamente il dolor mio;  
tal che quella per ch'io  
ardo, *quando ebbe intesa*  
*la voglia tanto audace*,  
con un volto minace  
di revocare ogn'alta e forte impresa,  
superba allor si tacque,  
onde un gelato ardore al cor mi nacque.

occhieggia il testo dei *Fragmenta* adibito esattamente alla rappresentazione del primo svelamento dell'amore (*Rvf*, 11)

Lassare il velo o per sole o per ombra,  
donna, non vi vid'io  
poi ch in me conosceste il *gran desio*  
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,  
ch'anno la mente desiando morta,  
vidivi di pietate ornare il volto;  
ma *poi ch'Amor di me vi fece accorta*,  
fuor i biondi capelli allor velati,  
et l'amoroso sguardo in sé raccolto.  
Quel ch'i' più desiava in voi m'è tolto:  
sì mi governa il velo  
che per mia morte, et al caldo et al gielo,  
de be' vostr'occhi il dolce lume adombra.

Un ultimo esempio fra i tanti possibili è quello costituito da *EaL* 65, del quale a più riprese abbiamo sottolineato l'importanza in quanto sonetto dotato di valenza esplicitaria. Esso si rifà coscientemente a *Rvf*, 161,<sup>220</sup> da cui ricava la successione di esclamative anaforiche, spesso ricombinando i lessemi ivi disseminati in nuove unità

---

<sup>219</sup> Si mettano a confronto *EaL*, 33, 12-14 « Ché gloria no, ma biasmo alfin s'acquista / di pugnar contra chi non fa difesa, / e disarmato, incauto corre a morte» e *Rvf*, 3, 12-14 «però, al mio parer, non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco».

<sup>220</sup> Il testo è riportato per intero nel cappello introduttivo a *EaL*, 65.

sintagmatiche, col suggello di analoga movenza conclusiva (*EaL*, 65, 14 «deh date ad altrui parte del mio danno»; *Rvf*, 161, 14 «deh ristate a veder quale è 'l mio male»).

Nel percorso che porta da *Rvf*, 161 a *EaL*, 65 un più che probabile mediatore è poi da individuare nel seguente sonetto di Giusto (*BM*, 33)

O mondo, o voglia ardità onde mi dole,  
o van pensier che la mia mente allaccia,  
e tu, donde arde il core e spesso aghiaccia,  
fra noi per meraviglia vivo sole;  
o pompa delle angeliche parole,  
che a forza de soi corpi l'alme caccia;  
o despiatato artiglio, onde mi abbraccia  
Amor, che mi ha pur gionto ove lui vòle;  
o rinovati mei passati affanni,  
o fiera stella, che 'l diaspro induri,  
ver cui già far difesa a mi non vale;  
e voi, occhi beati e troppo duri,  
nemici congiurati ne' mei danni,  
deh, perché a' ttorto, perché tanto male?

il testo contiano contribuisce alla fornitura di materiali su cui si costruisce tanto il pezzo di Cariteo, quanto quello che abbiamo altrove indicato come il suo omologo sannazariano (il son. *O mondo, o sperar mio caduco e frale*); in ottica cariteana, precise tangenze possono infatti essere individuate nella voce *Amor* in attacco del v. 8, e nella coppia di rimanti *affanni / danni*, dal catalano messa al singolare. Con ciò veniamo al magistero contiano che, com'è noto, è fondamentale nel processo di definizione del petrarchismo quattrocentesco.<sup>221</sup> Rimandando anche per le abbondanti presenze contiane alle chiose di commento della presente edizione, mette conto qui isolare un esempio rappresentativo di come anche il modello di Giusto abbia la sua parte nel gioco di contaminazioni tra fonti diverse che dà vita alle poesie di Cariteo. A proposito del sonetto 3 dell'*EaL*, già Percopo parlava di una traduzione amplificata dell'epigramma di Lutazio Catulo (riportato da Cicerone nel *De Nat. Deor.*, I 79 «Constiteram exorientem Auroram forte salutans / cum subito a laeva Roscius exoritur. /

---

<sup>221</sup> Su questo punto rimando ai fondamentali SANTAGATA, *Dalla lirica cortese* (è a p. 109 che si legge la fortunata definizione di Giusto come «Pietro Bembo del Quattrocento»); PANTANI, *Il problema critico*. Importanti messe a punto teoriche, accompagnate da ampie esemplificazioni, si devono poi a BALDASSARI, *Un laboratorio*.

Pace mihi liceat, Caelestes, dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo»). A tale impulso iniziale non potrà non essere affiancato un sonetto come *BM*, 15, che conterrà leggere sinotticamente con *EaL*, 3

*Quando* l'Aurora il *chiaro giorno* adduce  
volgendo gli occhi stanchi in oriente  
per salutar quel almo e risplendente  
*Febo*, che di pianete è sommo duce:  
vidimi di man manca uscir la *luce*  
di la mia donna, come *stella ardente*  
che *sfavillava* un foco sì possente  
che a morte e vita insieme mi *conduce*.  
Vaghi lumi dil cielo, ardente face,  
prima cagion di quanto dolce o amaro  
prova ciascun in la terrena scorza;  
siami licito dir, con vostra pace,  
questo bel viso umano esser più chiaro  
di più alta materia e magior forza.

(*EaL*, 3)

*Quando* dal nostro polo sparir suole  
il *chiaro giorno*, e sopra gli altri *luce*,  
allor che 'l carro d'oro al mar *conduce*  
*Appollo*, che de Damne ancor si duole,  
il cor de *ardenti rai* d'un vivo sole  
chi può mi ingombra, e de sì nova *luce*  
che a l'orizzonte mio sempre riluce:  
sole che me arde omai come Amor vuole.  
E vegio sempre per mia morte colme  
due *stelle*, ove 'l bel guardo costei gira,  
per tempo *sfavillar* sì come al tardo;  
ma, lasso, pur talor de Febo duolme  
e de qualunque per amor sospira,  
ma più de me, che più de altrui sempre ardo.

(*BM*, 15)

dove appare evidente come il catalano, nell'esigenza di amplificare lo spunto fornito dall'epigramma catuliano fino a colmare la misura del sonetto, si avvalga del contributo contiano modellando su di esso la prima quartina, con la ripresa di materiale sintagmatico, rimico, sintattico-lessicale (si veda l'attacco del v. 4, con la semplice variazione della denominazione apollinea).

Una riflessione a parte richiede l'influsso della poesia provenzale. La competenza cariteana in materia può dirsi certa, essendo noi in possesso di testimonianze che ci dicono non solo che egli fu proprietario del codice M (l'attuale ms. fr. 12474 conservato alla Bibliothèque Nationale de France), ma anche come il poeta usasse intrattenersi con suo nipote Bartolomeo Casassagia discettando su chi fosse il migliore o il peggiore fra i poeti presenti nella suddetta silloge.<sup>222</sup> Alla Barbiellini Amidei si deve un'attenzione specifica dedicata alla componente provenzale della poesia del catalano. Muovendo dalla premessa per cui l'atteggiamento culturale del Cariteo verseggiatore

<sup>222</sup> Tali notizie sono contenute nella lettera di Pietro Summonte indirizzata ad Angelo Colocci (pubblicata in PERCOPO, *Introduzione*, pp. CCXCIII-CCXCVI). Per la bibliografia sul codice limito i rimandi a AVALLE, *La letteratura medievale*; ASPERTI, *Sul canzoniere provenzale M*; CARERI, *Bartolomeo Casassagia*; ASPERTI, *Un manoscritto napoletano*.

non appare troppo dissimile da quella dei poeti suoi conterranei del primo Quattrocento, adusi a comporre in una lingua provenzale ormai distante dall'uso e ben percepibile nei suoi tratti arcaici,<sup>223</sup> la studiosa ritiene assai probabile che

nel caso del Cariteo (il quale scrive alla fine del secolo ed ormai lontano dalla sua patria) siano vere e proprie sollecitazioni umanistiche a spingerlo a un recupero, più filologicamente impegnato, di quella tradizione, a cui anche Dante e Petrarca avevano reso omaggio nelle loro opere. L'influenza della tradizione provenzale, nel Cariteo, non si indentifica più con il prolungarsi di una poesia ormai stanca, estenuata dalla ripetizione dei *topoi*, oppure virtuosisticamente ripresa e variata, ma appare piuttosto un ritorno inedito alla lettera di quei poeti [...].<sup>224</sup>

Più in particolare la studiosa individua nella maniera di Folchetto, nel suo «abito mentale tipicamente ragionativo, astratto e tendente al sillogismo»<sup>225</sup> ciò che di più consentaneo al proprio pensiero poetico Cariteo poteva trovare fra gli autori in lingua d'oc. Oltre che con l'apporto di diverse immagini e fraseologie, se prendiamo lo *specimen* costituito dalla *canso Molt i fetz gran pechat Amors* – letta fra gli altri proprio da M –<sup>226</sup> si può osservare come il modello di Folchetto si manifesti in uno dei tratti che abbiamo già sottolineato parlando dello stile di Cariteo, vale a dire l'abbondanza di tecniche di ripetizione morfologica (vv. 11-12 «Si no·us venz, vencutz sui, Amors; / vincer no·us puosc mas ab Merce»), ed etimologica (vv. 18-20 «pero·l mals mi fora doussors, / sol l'aut tam a qu'era·m sui pres / mi plejes, merceian, Merce»). Se diversi sono i componimenti costruiti su un'articolazione analitica analoga ai procedimenti folchettiani, in alcuni casi avviene che passi dell'autore marsigliese facciano da base per l'*inventio* del componimento, come nello str. 28 (per cui si veda il relativo cappello).

Non mancano poi di farsi riconoscere, fra le pieghe dei testi dell'*EaL*, echi di poeti come Bernart de Ventadorn e Aimeric de Peguillan, nonché, ma in subordine, Giraut de Bornelh, Jaufre Rudel, Arnaut Daniel.

---

<sup>223</sup> Così BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna*, pp. 187-188 «Se di fatto veniva adoperata una sintassi catalana, e i catalanismi nella fonetica, nel lessico e nella morfologia si fanno sempre più frequenti, la lingua della lirica è in prevalenza ancora il “limosino”, pun non mancando, con l'avanzare del secolo, poeti che compongono anche in italiano o in castigliano. Solo gradualmente, attraverso un processo di “deprovenzalizzazione”, questi poeti approderanno, nella lirica, al catalano vero e proprio, come avviene con Ausiàs March»

<sup>224</sup> Ivi, p. 189.

<sup>225</sup> Ivi, p. 191.

<sup>226</sup> Il testo folchettiano era già stato scelto come esempio di tale tendenza stilistica nell'Introduzione di Squillaciotti a FOLQUET, *Poesie*, p. 16.



Discendendo poi verso la poesia in lingua di sì, non sorprende l'ampia memoria che di essa l'*EaL* testimonia, potendo Cariteo attingerne da una posizione per così dire privilegiata, visto che già dal 1477, o al massimo dall'inizio del 1478, Lorenzo de' Medici fece dono a Federico d'Aragona dell'importante manoscritto che passerà alla storia degli studi col nome di *Raccolta aragonese*.<sup>227</sup> Come si sa, il contenuto del libro, ricostruibile in maniera abbastanza fededegna attraverso alcune copie da esso ricavate,<sup>228</sup> antologizza un nutrito gruppo di poeti volgari, dai Siciliani, passando per i poeti toscani fino a Lorenzo. Molti degli autori ivi raccolti palesano presenze sicure nell'*EaL*, talvolta andando oltre le mere coincidenze verbali e topiche e manifestando la propria piena funzionalità nelle strategie di costruzione testuale sopra descritte. Risultano attestati in particolare Cavalcanti (come si è già accennato), il Dante lirico (stilnovista e petroso), così come Guinizzelli e Cino. Gli influssi boccacciani sono discreti ma inequivocabili allorché si tratta di definire il profilo epistolare della comunicazione amorosa; ciò che avviene nella serie di *EaL*, 21-25, in cui si avverte più di un richiamo al *Filostrato*. Ancora, è certa la presenza di Lorenzo, di cui già Contini sottolineava la similarità della maniera poetica,<sup>229</sup> come dimostra in modo palmare, per fare un solo esempio, lo stretto rapporto che intrercorre tra gli esordi delle sestine di *EaL*, 16 (vv. 1-6 «Tentato ho d'ingannar l'occhi e la mente / inanzi al raggio de la Luna, / che più m'accende il cor de viva fiamma / quanto più freddo mostra il bianco lume; / ma non fuggii giamai dal suo bel viso, / ch'ella non mi seguesse in ogne parte») e la n. 16 del *Canzoniere* laurenziano (vv. 1-6 « Fuggo i bei raggi del mio ardente sole, / silvestra fera all'ombra delle fronde, / e vo cercando ruscelletti e fonti / per piagge e valli e pe' più alti poggi, / ove le caste ninfe di Diana / vanno seguendo li animai pe' boschi»), dove a una simile situazione corrisponde la specularità dei figuranti.

Infine, non trascurabili paiono gli affioramenti di contatti con la fiorentine produ-

---

<sup>227</sup> Per le vicende che interessarono la raccolta, fondamentale BARBI, *Studi*, Fra gli interventi più recenti, utili anche per una ricapitolazione degli studi succedutisi in progresso di tempo, si segnalano BRESCHI, *L'epistola*; ID., *La Raccolta*; CAMBONI, *La formazione*.

<sup>228</sup> Trattasi rispettivamente dei mss. Pluteo 90 Inf. della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, del Par. It. 554 della Bibliothèque Nationale de France, del Pal. 204 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

<sup>229</sup> Cfr. CONTINI, *Quattrocento*, p. 554.

zione poetica in lingua latina di ambiente aragonese: oltre ad alcune presenze di un poeta come Gabriele Altilio, è la lirica pontaniana a far sentire maggiormente il proprio influsso. Come ci si poteva aspettare, non è tanto al Pontano licenzioso che Cariteo si rivolge; tuttavia, l'unico passo in cui si riconosce un'allusione alle *Baiae* ci dimostra una volta di più la strategica prassi allusiva del catalano, dove le memorie sono sempre accuratamente selezionate in funzione di un particolare progetto espressivo. Ecco che allora, nell'unico testo in cui l'io lirico cariteano indulge a un atteggiamento di baldanzoso erotismo, si avverte chiaramente l'eco di alcune movenze pontaniane. Il congedo di *EaL*, 16:

Canzone, omai ti tace,  
 poiché non trova pace l'alma trista,  
 ma, tutta umile in vista, senza indugio,  
 cercando il tuo refugio al loco usato,  
 v'atene in quel beato e casto letto,  
 basa il candido petto e le mammelle,  
 e l'altre parte belle, ove Cupido  
 s'òl albergar come nel proprio nido!

indirizzando la canzone verso l'amata, fotografa concupiscente le grazie più sensuali dell'amata intarsiando il frasario di *Baiae*, I 4 10-11 («An vis dicere: “*Basia papillas / et pectus nitidum* suaviare?») e di *Baiae*, I 19 3 «Hic sedes posuit suas Cupido». Ancora, scorrendo via via le note di commento alle liriche dell'*EaL*, si potranno osservare contatti con raccolte come l'*Eridanus* (la quale, dedicata com'è a un'amata denominata Stella, non manca di esibire giochi figurali simili a quelli che poteva suggerire il *senhal* Luna), o con altri momenti del vasto *corpus* poetico pontaniano: dal *Carmen nocturnus ad fores puellae*, (*Parthenopeus*, I 3) occhieggiato da vicino nello sviluppo del *paraklausithyron* consegnato a *EaL*, 21, fino al motivo, di derivazione lucreziana, dell'inferno sperimentato in terra da chi viva in preda alle passioni amorose, del quale Pontano fornisce una versione richiamata *ad verbum* da Cariteo:

Chi vol dunca veder il mal che preme  
 quell'anime infelice e tormentate  
 nel più profondo dil tartareo regno,  
 venga a mirar tutte le pene insieme  
 dentro il mio cor, ch'eternamente pate,

Si quisquam infernas cupiat praenoscerè poenas,  
 si quisquam elisii dona beata poli,  
 hic faciles vultus, ille indignantia cernat  
 lumina, inexitium nata, Phiella, meum  
 (*Parthenopeus*, II II, 1-4)

anzi 'l morir, per merito condegno.  
Qui si vede l'ingegno  
dil vano Amor, crudel, fallace e lieve,  
e 'l modo come tratta i soi seguaci,  
e come li fa audaci.  
Qui pò veder che 'n questa vita breve,  
se non m'inganna il vero e ben discerno  
a se stesso ciascun è un diro inferno.  
(*EaL*, 20, 53-65)

Sumus hic tot inferi, quot homines vivimus,  
suusque quisque dirus est Erebus sibi.  
Nobis amores et libido pectoris,  
et una non unius obstetrix mali  
humana facies. cuius ex oculis fluit  
amor, odium, pax, ira, spes, metus simul,  
et quas gerit cruenta Tisiphone faces  
(*Parthenopeus*, II IV, 20-26)

## NOTA AL TESTO

## I TESTIMONI

### 1. MANOSCRITTI

#### 1.1. *Manoscritti completi dell'Endimion a la Luna.*

TORINO, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato<sup>230</sup>

Sec. XV, non oltre il gennaio 1494. Membr., mm. 210×110. Cc. 50, (modernamente numerate a matita) più due carte di guardia.

La prima carta, recante sul *recto* l'*ex libris* di Alexander Peckover barone di Wisbech, ospita sul *verso* due miniature: nella parte superiore è raffigurato Endimione sotto i raggi della luna governata da un amorino; in basso si trova uno «scudo di torneo a tacca o inclinato, inquartato con pali d'Aragona e le croci di Calabria, sormontato da un elmo a becco di passero, con piume» (MOROSSI, *Il primo canzoniere*, p. 178), a cui si accompagna il motto petrarchesco «Gratie ch'a pochi il ciel largo distina». La mano principale (*a*), verga in un'elegante umanistica, introdotto da un prologo *AL VIRTUOSISSIMO CAVAL | LIERE MESSER COLA DALA | GNO* (c. 2r, inc. *In una piu che in qualsevole altra operatione*, expl. *presidio et bonore*) il *Libro incritto Endimion a la Luna* (cc. 2r-29r), nonché una silloge di 33 strambotti (cc. 32r-36v), una canzone in lode di Ferrandino Principe di Capua (*La candida vertute al cielo equale*, cc. 39v-42v) e la canzone *Aragonia* (cc. 44r-48v). Fra l'*Endimion* e la silloge di strambotti si frappongono due carte bianche (29v-31v: su quest'ultima è stato cancellato, restando tuttavia ben visibile, l'inizio del terzo strambotto «Amor ben che tu vidi»). Nella zona tra la silloge di strambotti e la canzone in lode di Ferrandino agiscono altre due mani. Una, corsiva (*b*), si produce tanto in castigliano quanto in italiano: al primo dei due dominî appartengono le *canciones* «Muchas d'etas me yrieron» (c. 37r), «Pues qu'ell-amor me procura» (c. 38r), «Quien tanto veros desea» (cc. 38r-38v, attribuibile quest'ultimo a Jorge Manrique; cfr. MOROSSI, *Il primo canzoniere*, p. 183), «Es muerte bivir sin veros» (c. 39r). In volgare italiano, la mano *b* verga gli strambotti «Sson vivo o morto, o forse prendo inganno» (c. 37r), «O cor, perché lasciasti andar colei?» (c. 38v), «Doi cose asai contrarie in voi stan gionte» (c. 39r), «Ogne elemento par contra me s'arme» (c. 39r). Un'altra mano (*c*), «che ormeggia, senza pareggiarla, l'elegantissima umanistica rotonda dell'*Endimion*, ancor più avvicinandosi a certi moduli tipografici» (CONTINI, *Codice De Marinis*, p. 19), è responsabile di un sonetto caudato indirizzato a Johan Borgia, da indentificare, secondo l'ipotesi più plausibile, in Johan Borgia iunior, protonotario apostolico e legato presso Ferdinando II d'Aragona (cfr. MOROSSI, *Il primo canzoniere*, p. 180). Non potendo la riproduzione in microfilm valorizzare lo spettro cromatico, fanno fede, quanto alla descrizione delle rubriche, le parole di CONTINI, *Codice De Marinis*, pp 23-24 «Le rubriche dell'*Endimion* (tutte [...] in capitali) dal rosso vivo passano al rosso-bruno per la canzone al Principe di Capua e relativo prologo, al violetto per l'*Aragonia* (ma il titolo «terza parte» è aggiunta più tarda, non rubricata). Le prime lettere del prologo e delle prime due parti sono inquadrate e miniate a oro sul fondo verde, con un fregio laterale che nell'iniziale assoluta occupa tutto il margine sinistro; quelle della terza parte, del primo strambotto, del prologo a Capua, dell'*Aragonia* sono in monocromo (senza verde) e sprovviste del fregio; le iniziali dei singoli componimenti delle prime

<sup>230</sup> Non ho potuto visionare direttamente il manoscritto, per l'indisponibilità della Fondazione Marocco a permetterne la consultazione. Sono ricorso alla riproduzione in microfilm conservata presso la Biblioteca di Studi Umanistici "Francesco Petrarca" di Pavia.

due parti sono in oro (tolto, per evidente distrazione, il sonetto *Forse che voi*), di quelli della terza, dei singoli strambotti, delle singole stanze (prima inclusa) della canzone per Capua in azzurro, nell'*Aragonia* manca ogni policromia. Ciò fa assistere, con probabilità assai vicina alla certezza, alla formazione graduale della raccolta in tre tappe».

Bibl.: CONTINI, *Codice De Marinis*; MOROSI, *Primo canzoniere*.

## 1.2. *Manoscritti miscellanei*.

Br BRESCIA, Biblioteca civica Queriniana, A VI.23

Sec. XVI (1514), cart., mm. 232×167. Cc. I+179+I.

Legato in cartone duro con dorso in pelle, su cui è impresso, a caratteri d'oro «[PO]ESIE | MSS.». Scrittura di una sola mano, che a c. 173r annota: «Facto el p(re)nte Libro en Saona per Mano di (Gaspar Barone di miser dominico Ne Ianno | nella Incarnatione del n(ost)ro Signor(e) di Mille | Cinq(ue)cento et quatordecim fornito dil mexe di Maggio del d(ec)to anno».

Miscellaneo di rime del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento, suddivise per genere metrico (capitoli, egloghe, sonetti, strambotti) e tutte adespote (tavola in COMBONI, *Una miscellanea*), alcune delle quali attribuibili, oltre che a Tebaldeo, a Serafino Aquilano, Ariosto, Boiardo, Calmeta, Quercente, Sasso.

Contiene *EaL* 65 (c. 138v.), e lo str. 30 (164v.).

Bibl.: KRISTELLER, I 32; TEBALDEO, p. 40; COMBONI, *Una miscellanea*, pp. 221-233.

Bu BUDAPEST, Fövárosi Szabò Ervin Könyvtár, 09/2690 [codice Zichy]

Sec. XV-XVI *in.*, cart., mm. 320 × 210, cc. 199.

La mano principale che verga il codice è riconducibile, grazie alla nota che si legge a c. 1v «Noto chomo nasitte mj Anzelo Cortiuo adj 8 feurer 1462 [...] compitt anj 73 adj 7 feurer 1535», ad Angelo Cortivo; il nipote aggiunge nella stessa carta la notizia della morte dello zio: «Notto fazo mj nic(ol)ò Como El sop(r)a ditto anzello mjo barba passò di questa vita A. d. 1536 adj 24 aprile» accoglie in una prima sezione (cc. 2v-86v), sul *verso* delle carte, una silloge di rime, a volte adespote, di autori del secondo Quattrocento, tra cui Tebaldeo, Sasso, Correggio, Giusto, Sannazaro, Bendedei, G. Pico della Mirandola, Quercente, L. Sandeo, B. Pulci, Calmeta, Refrigerio, Strazzola, I. Corsi, Serafino, P. Bembo. Nelle carte successive sono compresi un trattato di geometria e architettura, iscrizioni latine e greche, un'altra breve serie di versi. Il codice è anepigrafo e legato in pergamena.

Di Cariteo tramanda *EaL* 32 (c. 76v), 46, 34, 30, 43, (c. 77v, dove al catalano è attribuito anche il son. *Se nostra vita passa come fa vento*).

Bibl.: ZAMBRA, *Il codice Zichy*; KRISTELLER, IV 288; TEBALDEO, p. 41; BOIARDO, pp. XXXIII-XXXIV; BARTOSS.

F FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II, X, 54

Cartaceo, sec. X *ex.*, mm 205 × 132, cc. I + 78 + I. Numerazione moderna a lapis. Le cc. 77 r.; 78 r. e v. sono bianche. Alcune carte sono cadute: la prima del fascicolo quinterno (cc. 1-9); la prima del terzo fascicolo ternione (cc. 20-24); un intero fascicolo fra il quinto e il sesto (cioè fra le attuali cc. 44 v. e 45 r., come prova il richiamo posto in basso a c. 44 v. con l'inizio di POLIZIANO, *Stanze* II 42).

Il codice contiene le *Stanze* di Poliziano e rime di Serafino Aquilano, Bernardo Accolti, Tebaldeo, Paolo Cortese e altri.

Preceduti dall'intestazione *Charitei*, vi compaiono gli strambotti 10 (c. 51r.), 23 (c. 51v.), 21 (c. 64r.).

Bibl.: POLIZIANO, *Rime*, p. 138; TEBALDEO, *Rime*, p. 149; AQUILANO, *Strambotti*, p. 326.

Fr FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, ms. 2723

Cart., sec. XV ex., mm. 295×215, cc. IV+III'+105+v'. Trasmette rime di Poliziano, Lorenzo, Dante e altri autori. Sono attive tre mani fondamentali: la prima (mano A) alle cc. 1r-52r; 53r-59r; 60r-64v; 70v-74v. La seconda (mano B) verga le cc. 65r-70r; 75r-77v; 95v. Alla terza (mano C) si devono le cc. 52r-52v; 59.; 64v; 78r-95r; 96r-103r.

L'azione di quest'ultima – che Delcorno Branca ha dimostrato collocarsi tra il 1490 e il 1497 – è responsabile della silloge di «Strambotti di più persone» (c. 80r), nella quale trovano posto, di Cariteo, gli str. 23 (c. 87v), 13 (91v), 3 (c. 101v), 7 c. 101v).

*Bibl.*: KRISTELLER I, pp. 221-22; DELCORNO BRANCA, *Riccardiano 2723*; POLIZIANO, *Rime*, pp. 48-54.

M MANTOVA, Biblioteca comunale Teresiana, 4 (A.I.4)

Sec. XVI in., cart., mm. 152×10, Cc. II+10+264. Contiene numerose rime per musica, tutte adespote, ma molte attribuibili a Serafino Aquilano, Tebadeo, Niccolò da Correggio, Petrarca, Querciente, Antonio da Ferrara, Poliziano, Panfilo Sasso, Galeotto del Carretto.

Di Cariteo contiene lo strambotto n. 15 (c. 45v).

*Bibl.*: MAINARDI; GALLICO; KRISTELLER II 256; CORREGGIO, p. 536; POLIZIANO, *Rime*, pp. 62-63; TEBALDEO, p. 57.

O OXFORD, Bodleian Library, Canon. It. 99

Sec. XV ex., cart. mm. 210×140. 1+179.

Nel codice è attiva una sola mano, che però, via via che il ms. viene vergato, passa da una notevole cura calligrafica, accompagnata da ricche decorazioni iniziali, al *ductus* proprio delle raccolte di uso privato.

Il contenuto testuale annovera rime di Dante, Lorenzo, Poliziano.

Esibisce, del Cariteo, un alto numero di strambotti: nella fattispecie i numeri 7 (c. 77v), 10 (c. 80v), 15 (c. 88r), 30 (c. 90v), 16 (c. 92v), 13 (c. 95v), 19 (c. 97v), 12 (c. 99v), 8 (c. 100r), 5 (c. 103v), 9 (c. 104r), 33 (c. 114r: lacunoso dei vv. 5-8), 32 (c. 114v), 14 (c. 146r), 21 (c. 153v), 23 (c. 157r), 22 (c. 157v), 27 (c. 157v), 26 (159v), 2 (159v), 3 (162r), 7 (163r), 29 (164r), 25 (165r).

*Bibl.*: MORTARA, pp. 113-116; *Rispetti e strambotti*; POLIZIANO, *Rime*, pp. 66-68; TEBALDEO, I 67; AQUILANO, *Strambotti*, p. 336.

P PARMA, Biblioteca Palatina, Par. 201

Sec. XVI in., 207×136, cc. III+224+III'.

Sono attive due mani: la prima verga le cc. 1-217r; la seconda 217v.-223v. Codice appartenuto già a Bonafede Vitali da Busseto, proprietario del ms. nel sec. XVIII.

Silloge comprendente rime di autori del tardo Quattrocento: oltre all'*Orphei tragoedia* di Poliziano (qui adespota), compaiono testi di Jacopo Corsi, Tebaldeo, Serafino Aquilano, Bernardo Accolti, Niccolò da Correggio, Baccio Ugolini, Bernardo Pulci, Sannazaro, Gaspare Visconti, Panfilo Sasso ecc.

Vi appaiono, intestati a «Cartheus», *EaL* 40 (c. 28r), 28 (c. 28v), 64 (c. 29r), 44 (c. 29v), 60 (c. 30r).

*Bibl.*: KRISTELLER II 45; CERUTI BURGIO; POLIZIANO, *Rime*, pp. 70-71; TEBALDEO, I 71-72.

VI<sup>1</sup> CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5159

Sec. XVI, cart., mm 225×150, cc. I + 293 + I.

Da c. 9r a c. 194v il codice, allestito dal riminese Giovanni Bruni de' Parcitadi (come segnalato a c. 1r: «Ariminen. Joannes Brni Arimen. Flosculi dicati I.B.M.»), contiene più di 750 strambotti, a cui seguono egloghe, sonetti, barzellette, ternari. Gli strambotti, in realtà di vari autori (fra cui Calmeta,

Poliziano, Tebaldeo, Cortese, Fileremo Fregoso, Marullo, Panfilo Sasso, Lorenzo de' Medici e altri) sono tutti attribuiti a Serafino Aquilano.

Del Cariteo contiene gli strambotti nn. 11 (c. 34v), 30 (c. 42r), 7 (c. 164v), 10 (c. 173v), 21 (c. 189v), 1 (c. 194r).

*Bibl.*: KRISTELLER, II 331; Delcorno Branca, *Il laboratorio* 203-204; MEDICI, *Stanze*, p. XIV; TEBALDEO, I 80-81; AQUILANO, *Strambotti*, p. 343-344.

VI<sup>2</sup> CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 5170

Cartaceo della fine del Quattrocento, o dell'inizio del Cinquecento, mm 210 x 140, cc. I + 128 + I. Il codice, tripartito, accoglie testi adespoti o attribuiti a Serafino Aquilano, Paolo Cortese, Vincenzo Calmeta, Vittoria Colonna, Pietro Bembo ecc. Seguono gli *Exempla elocutionum* di A. Messio (attribuiti qui a Cornelio Frontone) e una *Rhetorica Severiani*.

Contiene, di Cariteo, gli strambotti nn. 30 (c. 16r), 7 (c. 16r), 1 (c. 16v).

*Bibl.*: KRISTELLER, II p. 371; TEBALDEO, I p. 81; AQUILANO, pp. 344-345.

Vu CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 729

Sec. XV ex, membr., mm 213×134, cc. II + 75 + II.

La c. 1r ospita un sonetto dedicato a Elisabetta Gonzaga dal compilatore Filippo Sclafenati; in basso si trova lo stemma dei Montefeltro. Il codice, proveniente dal *milieu* umanistico romano, accoglie, oltre a quattro barzellette, un'ampia serie di strambotti attribuiti a diversi autori, fra cui Serafino Aquilano, Calmeta, Paolo Cortese, Antonio Fileremo Fregoso, Tebaldeo e Marullo.

Di Cariteo contiene gli strambotti 21 (c. 6v), 19 (c. 33r), 8 (c. 33v), 11 (c. 61v), 30 (c. 63r), 7 (c. 64r), 1 (64v).

*Bibl.*: ZANNONI, *Strambotti*; POLIZIANO, *Rime*, 139-141; TEBALDEO, I 86; AQUILANO, *Strambotti*, p. 347-348.

## 2. Testimoni a stampa

### Sc OPERE DEL/ CHARITEO

A F8r l'*explicit* reca «FINE DE LA OPRETTA DI CHARI/ TEO IMPRESSA IN NAPOLI PER / IOANNE ANTONIO DE PAVIA / ANNO .M. CCCCXVI .A DI. XV. / DI IANVARIO». In 4° di cc. 48 fascicolate A-F<sup>8</sup>. Alle cc. 1v-2v è stampata la dedicatoria «AL VIRTUSISSIMO CAVALIERE / MESSER COLA DALAGNO PROLO / GO DI CHARITEO IN LO LIBRO IN / SCRIPTO ENDIMION ALA LUNA».

Le cc. 3r-32r sono occupate dall'*EaL*, con l'intitolazione (a c. 3r): «LIBRO DE SONETTI ET CANZO / NE DI CHARITEO INTITVLATO / ENDIMION ALA LVNA». Da notare che, a differenza di T, le tre sezioni del canzoniere non sono esplicitamente scandite in *PRIMA PARTE*, *SECVNDA PARTE*, *TERZA PARTE*, ma vengono segnalate attraverso la separazione e la messa in rilievo della prima lettera dei relativi sonetti incipitari. La c. 32v è bianca. Le cc. 33r-38r recano, senza titolazione alcuna (ma con lo stesso espediente con cui si rimarcavano le tre parti dell'*EaL*), la silloge di strambotti. La c. 38v contiene la dedicatoria «AL ILLUSTRISSIMO SIGNOR DON / ALFONSO DAVALOS MARCHESE / DE PESCARA GRAN CAMARLENGO / DEL REGNO NEAPOLITANO: PRO / LOGO DI CHARITEO IN LA CANZO / NE DE LODE DEL SERENISSIMO PRI / NCIPLE DE CAPVA». Le cc. 39r-41v ospitano, introdotta dall'intestazione «CANZONE DI CHARITEO DE LODE DEL SERENISSIMO SIG / NOR PRINCIPE DE CAPVA» la canzone con incipit *La candida vertute al cielo eguale*. Alle cc. 42r-47v si trova, come recita il relativo titolo, la «CANZONE DI CHARITEO INTITV / LATA ARAGONIA».

*Bibl.*: PERCOPO, *Introduzione*, p. LVII-LVIII; ID., *La stampa*; MANZI, *La tipografia napoletana*, pp. 128-129; TOSCANO, *Contributo*, p. 92; CANNATA, *Canzoniere a stampa*, p. 284.

Sbo Opere di Chariteo / stampate nouamente / Sonetti / Canzone / Strambotti



In 8°; di cc. 40 fascicolate A-E<sup>8</sup> (A3r segnata E3r), senza indicazione di data né luogo di stampa (ma per la collocazione a Venezia, cfr. PERCOPO, *Introduzione*, pp. CCXLIV-CCXLV). Il contenuto testuale, così come la sua articolazione nelle diverse sezioni, è identico a quello di Sc. Dopo il titolo (c. 1r) e la c. 1v bianca, abbiamo il prologo di Cariteo a Cola d'Alagno, con intitolazione e testo identici a Sc. (cc. 2r-2v). Alle cc. 3r-27v compare il «LIBRO DE SONETTI ET CANZONE INTITVLATO ENDIMION A LA LUNA», a cui seguono gli «STRAMMOTTI DI CHARITEO» (cc. 28r-32v). A c. 32v c'è il «[...]PROLOGO DI CHARITEO ALLA CANZONE DE LODE DE SERENISSIMO PRINCIPE DE CAPUA», il cui testo si dispiega alle cc. 33r-35r. Alle cc. 35r-40r compare la «CANZONE DI CHARITEO INTITVLATA ARAGONIA». A c. 40v l'*explicit* recita «Stampata per Manfrin Bon».

*Bibl.*: PERCOPO, *Introduzione*, p. CCXLIV-CCXLV; *Short-Title*, p. 290.

Sbi OPERE DI CHARITEO / STA[M]PATE NOUAME[N]TE / SONETTI. / CANZONNE. / STRAMBOTTI.

In 8°, di cc. 40 fascicolate 2a-2e<sup>8</sup>, senza indicazione di anno e luogo di stampa. La c. 1v è bianca. Le cc. 2r-2v ospitano il prologo a Cola d'Alagno, senza variazioni rispetto a Sc. Alle cc. 3r-27v è stampato l'*EaL*, introdotto dallo stesso titolo di Sc. Alle cc. 28r-32v è la silloge di strambotti. Alle cc. 32v-34r, introdotta dal prologo ad Alfonso d'Avalos, si trova la canz. *La candida vertute al cielo equale*. Le cc. 34r-40v riproducono la canz. *Aragonia*. In fondo alla c. 40v si legge «Stampata per Alexandro Bindoni».

*Bibl.*: PERCOPO, *Introduzione*, p. CCXLVI.

Sr OPERA NOVA DEL / CHARITEO

In 8°, di cc. 40 fascicolate A-K<sup>4</sup>, senza indicazione dell'anno di stampa. A c. 1v comincia il prologo a Cola d'Alagno, similmente a Sc, Sbi, Sbo. Le cc. 3r-27v contengono l'*EaL*; le cc. 28r-32v gli strambotti e le cc. 32v-40r le due canzoni aragonesi. A c. 40r, immediatamente dopo la canzone *Aragonia*, l'*explicit* così legge: «Finisse la opereta di Chariteo». Bianca la c. 40v.

*Bibl.*: GASPERONI, p. 173.

Sm TUTTE LE OPERE / VOLGARI / DI CHARITEO/ Primo libro di Sonetti & Canzoni inti-/ tulato Endimione. / Sei Canzoni ne la natiuita de la gloriosa/ madre di Christo. / Vna Canzone ne la nativita di Christo. / Vna Canzone in laude de la humilitate. / Vno Cantico in terza rima de dispregio/ delmondo. / Quattro Cantici in terza rima intitolati / Metamorphosi / Vno Cantico in terza rima ne la morte del/ Marchese del Vasto. / Risposta contra li maliuoli. / Sei Cantici del libro intitolato Pascha. L'*explicit* recita «IMPRESSA / In Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamano / cō somma diligētia di·P· Sūmontio nel anno ·M·/ DVIII· del mese di novê+»

In 4°, di cc. 159 fascicolate A-V<sup>8</sup>. Si tratta della raccolta degli *Opera Omnia* del poeta, ove compare la redazione definitiva – notevolmente accresciuta dal punto di vista numerico – del canzoniere cariteano. I testi dell'*EaL* vi confluiscono nella loro quasi interezza, fatta salva la cassatura delle 6 frottole, della silloge di strambotti e dei due prologhi. In FENZI, *Benet Garret*, pp. 349-350, si legge un'utile tavola di corrispondenza fra la numerazione progressiva di *EaL* – cui la presente edizione aderisce –, la numerazione per metri adottata da Percopo e una numerazione continua nell'ordine in cui i testi si presentano in Sm.

*Bibl.*: PERCOPO, *Introduzione*, pp. LX-LXI; MANZI, *La tipografia napoletana*, pp. 49-50; TOSCANO, *Contributo*, 57-59.

## CLASSIFICAZIONE DEI TESTIMONI

### 1 LA DESCRIPTIO DELLE STAMPE VENEZIANE

#### 1.1 *La derivazione da Sc*

Le stampe veneziane appaiono *descriptae* di Sc, come autorizza a credere, in prima battuta, il comportamento da esse tenuto nella sezione strambottistica.

In primo luogo, la restituzione della silloge, operata da Sr, Sbi, Sbo, avviene secondo la selezione e l'ordinamento presentati da Sc, lievemente divergente rispetto a T, rispetto al quale la *princeps* napoletana (e i suoi derivati veneziani) elimina due strambotti – *Quelle vane speranze che mi diste* e *Poi che a madonna il mio cantar dispiace* ((in T collocati rispettivamente fra gli str. 3 e 4 e fra 31 e 32) – aggiungendo *Poi che la luna el Sol con l'altre stelle* (n. 30).

A tale rilievo si aggiunga un drappello di errori significativi valido a congiungere le stampe contro T

#### TAV. I

T		Sc+Sbo+Sbi+Sr
<i>Prologo:</i>	cascati	cassati
<i>EaL,</i> 20,12	venta	venuta
20,68	lucido	lucito
24, 1	solito	solido
25, 21	vita	vista
32,3	diversi	diverso
34, 2	stancan	stanca
58, 2	apparir	apprir
<i>Alfonso d'Avalos:</i>	affetto	effecto

Si tratta per lo più di sviste tipografiche, spesso prodotte dalla vicinanza contestuale di suoni o forme tali da indurre in errore. Il primo caso denuncia una confusione

tra -s- e -c- (si legga il passo: «[...] è stato necessario che de la sua propria violentia siano cascati nel profundo centro de la terra»). In 20, 68 la sostituzione di -d- con -t- sarà da ascrivere al fatto che il sostantivo che immediatamente segue inizi parimenti con dentale sorda («lucido terreno»), analogamente al caso di 24, 1 («Col solito dolore»). In 25, 21 la lezione erronea «vita trista» sarà stata prodotta dall'influenza della vicina rima al mezzo: cfr. 25, 21-22 «Benché mi veda morto in vita trista / e per l'oscura vista io spargo un fiume». Il caso di 32, 3 è riconducibile alla sequenza di vocaboli al masch. sing. – cui si aggiunga l'avv. *tanto* – che ha evidentemente indotto in errore il copista (o il compositore) nonostante la posizione rilevata – in punta di verso – del lemma.

Più particolare l'errore di 20,12: T reca il participio non anafonetico *venta*, forma evidentemente non intesa e per questo ritoccata in *venuta*, con soluzione che sortisce il duplice effetto di determinare lezione che non dà senso e verso ipermetro. Quest'ultimo fenomeno in particolare comincia a metterci sull'avviso che l'autore non dovette essere presente durante l'allestimento della stampa Sc.

Inoltre le ristampe venete condividono con la *princeps* napoletana tutte le lezioni alternative a T, leggibili più sotto nella tavola apposita.

### 1.2 Rapporti fra le stampe veneziane

Sancito il carattere *descriptus* delle edizioni veneziane, converrà interrogarne i reciproci rapporti, per valutare la possibilità di stabilire eventuali linee di filiazione.

Muoviamo dalle corrottele condivise da tutte le stampe veneziane.

#### TAV. II

T+Sc	Sbi+Sbo+Sr
<i>Strambotti</i> 20, 8 posar	possar Sr passar Sbi Sbo

Il caso di *Str.* 20, 8 permette di ipotizzare un percorso  $Sc > Sr > Sbo > Sbi$ : la lezione erronea *passar* (Sbo+Sbi) può essere facilmente frutto di una cattiva lettura della

protonica di *passar* (Sr), a sua volta semplice variante grafico-fonetica del modello *passar* (T+Sc). D'altra parte, Sr e Sbo condividono un vistoso errore congiuntivo:

TAV. III

T+Sc + Sbi		Sr + Sbo
<i>EaL</i> [successione testuale]	1-2-3-4...	1-6-3-4...

Il che non sorprende, visto che Rusconi inizia la propria impresa tipografica proprio come socio di Manfredo Bonelli.<sup>231</sup> Un altro errore congiunge Sbi e Sbo:

T+Sc + Sr		Sbi+Sbo
<i>Str.</i> 27, 8 crescesse		credesse

inducendo a credere che la lezione *credesse* sia stata introdotta da Sbo, che avrà reiterato il fonema *d* che compare nel congiuntivo esibito dal v. immediatamente precedente (si leggano i vv. 7-8 «non perché meno *ardesse* il vivo foco, / ma ché *crescesse* la speranza un poco»), trasmettendo il guasto a Sbi. A conferma di questa ipotesi saranno da aggiungere i molti elementi in cui Sbi si differenzia da Sbo, mostrando di dipenderne. In primo luogo, il tratto più tipico della sua lingua è la sistematica metatesi *tromento/i* per *tormento/i* (le relative attestazioni in *EaL*, 4, 12; 10, 5; 24, 29; 39, 4; 51, 8; 28, 3). A ciò si aggiunga un cospicuo drappello di errori e *singulares*:

TAV. IV

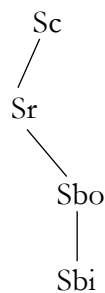
T+Sc + Sr +Sbo		Sbi	
<i>EaL</i> ,	7, 1	intento	intendo
	8, 3	ella	alla
	45, 6	pavoroso	pauroso (+Sr)
	58, 2	propri	proprie
<i>Aragonia</i> ,	17	creator	creato

<sup>231</sup> Cfr. GASPERONI, p. XVI e sgg.

18	comprende	comprendo
304	l'altra	luna

Non avendo alcun valore congiuntivo il toscaneggiante *pauroso* di Sbi+Sr, verosimilmente poligenetico, i rapporti tra le stampe veneziane saranno dunque, presumibilmente, rappresentabili come segue:

TAV. V



## 2. I TESTIMONI FONDAMENTALI

### 2.1 *Il codice T e la princeps Sc: analogie e differenze*

Sancito il carattere *descriptus* delle ristampe veneziane, restano T e Sc a contendersi il ruolo di testimone-base su cui fondare l'edizione dell'*EaL*. Come visto in sede di descrizione, fra la confezione di T e l'impressione della *princeps* passano almeno 13 anni. Tale circostanza, insieme con l'aggiunta, in Sc, di quattro sonetti, ha indotto a far ritenere senza molti dubbi che sotto i torchi di De Caneto fosse giunto un manoscritto «posteriore o almeno un po' arricchito» rispetto a T.<sup>232</sup> L'assunto si basa tuttavia sul semplice dato relativo alla seriorità della stampa e alla lievemente maggior consistenza numerica dell'*EaL* consegnato a Sc. Tale giudizio andrà dunque verificato a valle di una sistematica analisi di tutti i dati storici e filologici in nostro possesso: in li-

<sup>232</sup> Cfr. CONTINI, *Il codice*, p. 18.

nea di principio infatti nulla impedisce che il manoscritto usato in tipografia fosse più arcaico rispetto a T.

L'assetto fotografato dall'uno e dall'altro testimone è – come detto più volte – ampiamente coincidente. Non mancano tuttavia elementi distintivi di notevole rilievo, ed in particolare:

- la presenza in Sc di quattro sonetti (i nn. 62-65 della presente edizione) dopo il son. *Un'alma diva in forma umana adoro* (n. 61), con cui s'interrompe l'*EaL* in T, prima di una serie di carte bianche;
- la mancanza in Sc di uno (*Quelle vane speranze che mi diste*) che occupa la 4<sup>a</sup> posizione nella serie di 33 componimenti raccolti in T; l'inserimento in Sc, al 30° posto (dei 32 totali), dello strambotto *Poi che la Luna e 'l sol con l'altre stelle*, in luogo di un altro (*Poiché a madonna il mio cantar dispiace*) che in T occupava corrispondente 31<sup>a</sup> posizione (delle 33 totali);
- un errore distintivo in T, numerosi errori distintivi in Sc;
- due dozzine circa di lezioni divergenti;
- una veste grafico-linguistica in più punti diversa.

Converrà a questo punto procedere a una partita discussione dei punti sopra elencati, al fine di chiarire il più possibile i rapporti tra i due testimoni, definendo i dati sulla base dei quali argomentare le scelte che presiederanno all'allestimento della presente edizione.

## 2.2 I dati cronologico-culturali su T e Sc che fanno escludere un controllo d'autore su Sc

Tradizionalmente, il *terminus ante quem* del codice Marocco è fissato al 25 gennaio 1494, giorno della morte del re Ferrante I e dunque dell'assunzione del titolo di duca di Calabria da parte di Ferrandino, il quale, nella canzone *La candida vertute al cielo eguale*, figura ancora come principe di Capua.<sup>233</sup> La data *post quem* è invece solitamente de-

---

<sup>233</sup> Cfr. CONTINI, *Codice De Marinis*, p. 16; MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 178-179.

sunta dal riferimento alla pace stipulata il giorno 11 agosto 1486 da re Ferrante e da papa Innocenzo VIII, e propiziata dall'azione diplomatica di Giovanni Pontano, cui allude la canzone *Aragonia* ai vv. 181-189.<sup>234</sup> Sono del tutto assenti, nel corpo dell'*EaI*, riferimenti alla realtà esterna alla vicenda amorosa, sicché solamente le due canzoni sopra menzionate – insieme ai due prologhi – possono offrire qualche appiglio utile a precisare in maniera più calibrata tempi e circostanze della produzione poetica affidata a T.

Si parta proprio dai due prologhi, «unici esempi di prosa letteraria scritta dal nostro».<sup>235</sup> Essi sono preposti rispettivamente al *Libro inscripto Endimion a la Luna* e alla *Canzone in lode del Serenissimo principe di Capua*: il primo è indirizzato a Cola di Ugo d'Alagno (nipote dell'omonimo fratello di Lucrezia d'Alagno), il secondo ad Alfonso d'Avalos marchese di Pescara. Tali prologhi contengono entrambi un invito al rispettivo destinatario affinché questi corregga i versi acclusi, conferendo a essi una patente di legittimità che permetta loro di circolare senza timore di riprensioni.<sup>236</sup>

Prima di avanzare qualche considerazione sulla scelta di siffatti destinatari, sarà da notare che la presenza stessa di questi prologhi-dedica faccia giustizia della tradizionale individuazione di Ferrandino come dedicatario del manoscritto. Essa poggia sul dato costituito dallo scudo miniato esibito nel frontespizio, messo da Contini in relazione a un altro codice descritto da De Marinis, contenente uno stemma del tutto apparentabile a quello di T. Contini ne conclude che «anche il manoscritto dell'*Endimion* appartenne a Ferrandino, o almeno venne preparato per lui quando era ancora principe di Capua».<sup>237</sup> Il rilievo appena riportato è esteso oltre la sua portata da Morossi, che citando il passo continiano asserisce che «il manoscritto è dedicato a Ferrandi-

---

<sup>234</sup> «Allor la providentia, / volando al cor del principe Romano, / chiamerà per la pace un santo e puro / e nitido Pontano, / che vincerà con la dolce eloquentia / ogni animo feroce, acerbo e duro. / Costui, ponendo lume al petto oscuro / dil promotor d'orribili tumulti, / unirà insieme gli animi diversi». Sulla pace tra Innocenzo VIII e Ferrante cfr. P. FEDELE, *La pace del 1486*.

<sup>235</sup> Cfr. PERCOPO, *Introduzione*, p. LXI.

<sup>236</sup> Di seguito due stralci tratti dall'uno e dall'altro prologo: «ti dono queste mie mal composte rime, tanto da te desiderate; non perché io me persuada che siano degne di uscire in luce, ma perché dal tuo delicatissimo ingegno corrette e emendate, possano andare per ogni loco senza paura de li invidi»; «Et di poi che li haverrai data forma, ti prego vogli darla come cosa tua, si conoscerai sia degna di tanto honore».

<sup>237</sup> Cfr. CONTINI, *Il codice*, p. 16, che rimanda a sua volta a DE MARINIS, *La Biblioteca*, I 130.

no»:<sup>238</sup> se tuttavia di dedicatari si deve parlare, essi vanno individuati propriamente, in primo luogo, in Cola d'Alagno –poiché a lui è indirizzata la porzione più corposa del codice, cioè il canzoniere *stricto sensu* – e poi in Alfonso d'Avalos.

Il fatto che Cariteo si rivolga a quest'ultimo in quanto «marchese de Pescara» e «gran camerlengo del regno napolitano» permette di fissare più precisamente il termine *post quem* della confezione di T al 1° settembre 1486, data in cui Alfonso d'Avalos fu investito di tale carica dal re Ferrante I.

Le notizie su Cola d'Alagno non permettono di rinvenire ulteriori ancoraggi cronologici. L'ascesa della famiglia d'Alagno nelle grazie della Corona aragonese data a partire dall'invaghimento di Alfonso il Magnanimo per Lucrezia, zia del dedicatario dell'*EaL* in quanto sorella del di lui padre Ugo.<sup>239</sup> Quest'ultimo ottenne numerosi vantaggi dalla *liaison* fra la sorella e il sovrano, il quale gli conferì in progresso di tempo la carica di Gran Cancelliere del Regno di Napoli e molti altri uffici, mantenuti anche in seguito alla caduta in disgrazia di Lucrezia, seguita alla morte di Alfonso.<sup>240</sup> Del nostro Cola sappiamo solamente che nel marzo 1484 egli entrò in una disputa per l'eredità paterna coi fratelli Alfonso e Geronimo, con cui si appellò ad Alfonso, duca di Calabria, come arbitro della contesa.

Pare scarsamente plausibile che l'autore abbia approvato – e dunque coscientemente controllato – una stampa con le medesime dedicatorie ai suddetti personaggi. Se Cola d'Alagno visse fino al 1512, e dunque avrebbe potuto continuare a figurare come personaggio omaggiato in una raccolta di rime cariteane, fa una certa fatica pensare che il poeta potesse licenziare una silloge recante testimonianza di un colloquio tanto vivo quanto affettuoso con Alfonso d'Avalos, morto nel 1495. Appare dunque condivisibile quanto sostiene la Morossi sull'estraneità di Cariteo all'impresa editoriale

---

<sup>238</sup> Cfr. MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 178.

<sup>239</sup> Sull'amore di Alfonso I per Lucrezia d'Alagno, cfr. la recente sintesi offerta in CARIDI, *Alfonso il Magnanimo*, pp. 281-286, con relativa bibliografia.

<sup>240</sup> Cfr. M. MANFREDI, *Alagno, Ugo d'*, in *DBI*, I 1960, **PP.** [?]



(il che ovviamente non autorizza a escludere che il poeta abbia potuto tenerne conto nell'allestimento della stampa successiva).<sup>241</sup>

### 2.3 *Due corpora diversamente incompleti: T testimone dello stadio più avanzato*

Si tratta ora di individuare la soluzione più economica al problema costituito da alcuni caratteri di T e Sc apparentemente contraddittori:

- la presenza in Sc di quattro sonetti (i nn. 62-65 della presente edizione) dopo il son. *Un'alma diva in forma umana adoro* (n. 61), con cui s'interrompe l'EaL in T, prima di una serie di carte bianche;
- la mancanza in Sc di uno strambotto (*Quelle vane speranze che mi diste*) che occupa la 4<sup>a</sup> posizione nella serie di 33 componimenti raccolti in T;
- di nuovo in Sc, l'inserimento al 30° posto (dei 32 totali) dello strambotto *Poi che la Luna e 'l sol con l'altre stelle*, in luogo di un altro (*Poiché a madonna il mio cantar dispiace*) che in T occupa la corrispondente 31<sup>a</sup> posizione (delle 33 totali).

Già Paola Morossi si era posta il problema delle carte bianche che in T facevano seguito al son. 61, le quali erano sicuramente deputate ad ospitare altri componimenti. Secondo i calcoli della studiosa, la metà della c.29r e le seguenti cc. 29v-31v avrebbero potuto riempirsi, a giudicare dalle caratteristiche grafiche del codice, di undici sonetti (o nove, ipotizzando un *verso* di una carta come elemento di separazione).<sup>242</sup> Che fra di essi dovessero comparire i quattro sonetti aggiunti da Sc è certo, non fosse altro che per la conferma indiretta che si ricava da Sm, dove il canzoniere originario confluisce compattamente, mantenendo i pezzi-confine di Sc;<sup>243</sup> sicché il rilievo strutturale dei quattro sonetti pare indubitabile. Dunque, la mancanza in T dei sonetti 62-65 non implica doversi considerare T testimone di una fase redazionale anteriore, e meno

---

<sup>241</sup> Cfr. MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 186.

<sup>242</sup> Ivi, p. 187.

<sup>243</sup> Tacendo su eliminazioni e spostamenti interni, si rilevi solamente che la strategia di montaggio del secondo *En-dimione* vede, prima del punto  $\alpha$  dell'EaL, l'inserimento di 6 sonetti in funzione proemiale e una selezione dalla prima redazione chiusa da *O svegliati pensier', o spirti accesi*: sonetto seguito senza soluzione di continuità dalle due canzoni aragonesi già di T+Sc, ma invertite d'ordine.

completa, rispetto a quella trasmessa da Sc. Viceversa, alla luce dell'assenza in Sc dello strambotto 4 di T, e dei due diversi strambotti traditi dai due testimoni in terz'ultima posizione, appare più economica l'ipotesi che dallo scrittoio dell'autore ( $\omega$ ) sia in un primo momento derivata una trascrizione della raccolta ( $x$ ), giunta molti anni dopo sotto i torchi di De Caneto (Sc); mentre su una versione leggermente modificata di  $x$  ( $\omega^1$ ), di poco posteriore, sia stato esemplato il codice T, portatore di un controllo autoriale, redazionale e linguistico,<sup>244</sup> tale da testimoniare la versione della raccolta più rispondente agli orientamenti in merito del poeta.

#### 2.4 Errori distintivi

Se le differenze strutturali costituiscono le prove più evidenti dell'indipendente derivazione di T ed Sc da un originale in movimento, non mancano conferme in tal senso di carattere testuale. Assai poche in realtà ne offre T, portatore di un solo errore distintivo, accampatosi nella canzone *Aragonia*:

#### TAV. VI

T		Sc
<i>Aragonia</i> , 206	d'assentator che <i>vedon</i> la bugia	d'assentator che <i>vendon</i> la bugia

Molti più errori si riscontrano in Sc (anche perché a quelli che seguono si devono aggiungere gli altri già elencati nella tavola I):

#### TAV. VII

T		Sc
<i>EaL</i> 2, 5 pueril		pueriel
13, 5 amorose face		<i>amoroso</i> face
17, 5 chiaro giorno		<i>chiare</i> giorno
18, 5 ritorne indietro il vostro van pensiero		<i>ritorno</i> indietro il vostro van pensiero
25, 22 io <i>sparga</i> un fiume		io <i>spargo</i> un fiume

<sup>244</sup> Per tali aspetti rimando ai paragrafi a essi dedicati più sotto.

25, 20	seperato	sperato
45, 5	ardente	ardante
51, 6	avere	aver
51, 49	<i>vedo</i> e provo	<i>vede</i> e provo
52, 6	più	pui
52, 14	marmoreo	mamoreo
<i>Capua</i> 25	pensier	pesier
<i>Aragonia</i> 105	la Gotica stirpe <i>prenda</i> il regno	la Gotica stirpe prende il regno

Molti fra questi scostamenti rispetto a T sembrano potersi riferire a tipologie di errori ricorrenti nei processi di composizione tipografica.<sup>245</sup> Si possono chiamare in causa fenomeni di confusione fra caratteri (v. i casi di 15, 5; 17, 5; 18, 5; 51, 49, dove occorre lo scambio *e/o*, o anche la svista del *Prologo*, dove avrà agito il simile disegno dei caratteri *c/s*); di ripetizione di parola per somiglianza fonica (v. 25, 21); accidenti tipografici (2, 5; 45, 5; 52, 14; 58, 2). Ancora, alcuni casi di mancata ricezione del verbo al congiuntivo presente – sostituito dalla corrispettiva forma all’indicativo – può legarsi al fatto che solitamente «il compositore, man mano che procedeva, afferrava il senso di ogni frase [...] ma è estremamente improbabile che comprendesse il senso generale» (v. 25, 21; *Aragonia*, 105).<sup>246</sup>

### 2.5 Conferme dall’analisi delle varianti testuali

La preferibilità di T rispetto a Sc andrà saggiata attraverso un minuto vaglio della fisionomia testuale dei due testimoni. Si cominci dall’analisi della *varia lectio*: di seguito una tavola che registra le differenze di lezione che intercorrono tra T e Sc

#### TAV. VIII

T	Sc
<i>EaL</i> , 10, 42 con questo <i>amaro</i> foco	<i>horribil</i> foco
<i>EaL</i> , 23, 6 <i>mi pose il vago</i> Amore	<i>mbave scolpita</i> Amore

<sup>245</sup> Cfr. GASKELL, soprattutto alle pp. 63-66.

<sup>246</sup> Ivi, p. 64.

<i>EaL</i> , 24, 9	mattormenta	mi tormenta
<i>EaL</i> , 27, 48	allora eran più <i>dure</i> le tue membra	allora era più <i>forte</i> le tue membra
<i>EaL</i> , 54, 3	ch'ognor mi <i>meni</i> insino	ch'ognor mi <i>porti</i> insino
<i>Strambotti</i> 3, 1	Tu vidi il mio martire	mi vedi ognor morire
<i>Str.</i> 10, 4	piangendo canto il mio tormento	cantando piango e mi lamento
<i>Str.</i> 10, 5	queta	lieta
<i>Str.</i> 10,7	lieto	cheto
<i>Str.</i> 10, 8	giamai posar non	serrar mai non si
<i>Str.</i> 11, 5	morto mi trovaranno	certo son di morire
<i>Str.</i> 11, 7	di mie piaghe	dil mio dolor
<i>Str.</i> 12, 5	Ov'è il petto	Dove il parlar
<i>Str.</i> 20, 3	fuggir	correre
<i>Str.</i> 20, 4	in vano	in darno
<i>Str.</i> 21, 3	male	danno
<i>Str.</i> 23, 4	d'anima	dil mio cor
<i>Str.</i> 24, 3	ogne impietoso cor si torna	ogni animo crudel diventa
<i>Str.</i> 24, 5	si caldamente	con tanto ardore
<i>Str.</i> 26, 3	dolce	gioco e
<i>Str.</i> 28, 4	guidardon	premio homai
<i>Str.</i> 27, 3	servir	voler
<i>Str.</i> 27, 4	ancor potra adolcir	servendo adolcira
<i>Str.</i> 27, 6	si fermo in un volere intero	fidel for di speranza firmo
<i>Str.</i> 27, 7	Questa speranza vien de	Questo pensier mi vien di
<i>Str.</i> 30, 5	grave ardor mio	mio grave ardor

Sono due i casi, fra quelli sopra elencati, che preliminarmente meritano un indugio particolare. Il primo è quello di *EaL*, 23, 4. Qui, la lezione di T è vergata su rasura: già Paola Morossi ha attirato l'attenzione su questa circostanza, allorché nota che da un confronto di «spaziatura e grandezza delle lettere ci accorgiamo che la lezione *m'have scolpita Amore* potrebbe benissimo essere stata scritta sotto la lezione che il codice presenta», concludendo poi che «Si può ammettere la possibilità di un'oscillazione: una

lezione prima rifiutata nel manoscritto e poi ammessa nella stampa». <sup>247</sup> A supporto dell'ipotesi si aggiunga come l'iniziale lettera *m* – comune alle due lezioni – non è su rasura ma risale evidentemente alla scrizione originaria, sicché la parte propriamente tracciata sopra la rasura legge *i pose il vago Amore*.

Un altro caso di correzione si legge in *EaL*, 24, 9, dove si osserva un intervento non su rasura, ma direttamente calcato sulle lettere già scritte. Nella fattispecie, non è difficile leggere un originario *mi tormenta* (=Sc) sostituito da un *mattormenta*. La prostesi di *-a-* che va di pari passo con l'assimilazione regressiva del prefisso latino *ad-* è del tutto comune nel napoletano del Quattrocento: <sup>248</sup> la correzione va dunque in direzione della tendenza dialettale, coscientemente perseguita in quanto prodotta nell'ambito di una ipotizzabile revisione del testo copiato sul codice.

Il fatto che tali correzioni non siano state recepite in Sc induce a ipotizzare che il manoscritto di tipografia, così vicino a T – per ciò probabilmente di simile altezza cronologica – possa essere considerato più arcaico rispetto al 'codice Marocco'.

Sempre muovendosi alla ricerca di spie che testimonino traccia di una più avanzata volontà autoriale, se si allarga lo sguardo alle varianti che appaiono nei testi poi accolti in Sm, ecco che il quadro apparentemente si complica. Nelle fattispecie di *EaL*, 10, 42; 27, 48; 54, 3, l'opzione finale di Cariteo cade sempre sulla soluzione adottata nella *princeps*, sicché se ne dovrà ricavare che, all'altezza dell'allestimento di Sm – questa, sì, approvata dall'autore – il poeta fosse portato ad accordare la propria preferenza a quanto letto da Sc. Ciò avvenne probabilmente in quanto quest'ultimo dovette costituire l'esemplare di riferimento, nel momento della preparazione di Sm, per l'osservazione della propria produzione giovanile: si può pensare che Cariteo riscontrasse i versi dell'*EaL* da far confluire in Sm direttamente sulla *princeps* De Caneto, piuttosto che su T.

Nel considerare il complesso delle varianti che intercorrono fra T e Sc, Morossi, pur sostenendo che niente «ci autorizza a considerare la *princeps* dell'*Endimion* come il

---

<sup>247</sup> Cfr. MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 192.

<sup>248</sup> Cfr. la messe di dati prodotta da FOLENA, p. 35; DE JENNARO, p. CXXXII; SANTAGATA, p. 123; GALEOTA, p. 55; DE PETRUCIIS, 164-165.

prodotto della volontà di Cariteo in merito alle proprie rime»,<sup>249</sup> mostra di leggere costantemente le divergenze testuali fra i due testimoni in termini di evoluzione dal manoscritto alla stampa. La qualità delle varianti e il tipo di argomentazioni impiegate dalla studiosa meritano di essere discusse, per verificare se non possa darsi invece la possibilità che la direzione sia opposta, come si può affermare nell'unico caso che in tal senso fornisce appigli: la già vista lezione erasa *mbave scolpita* (*EaL*, 23, 6).

*EaL*, 10, 42 instaurerebbe una correzione che orecchia altri luoghi assimilabili per la comune pertinenza 'infernale' (cfr. *EaL*, 31, 10-11 «[...] pur vivo discesi / ne l'infernali orribili tormenti»; o il simile *EaL*, 20, 1 «Errando sol per antri orrendi e foschi», insieme con *EaL*, 27, 74 «menami per ogn'aspro orribil loco»<sup>250</sup>). Pur riconoscendo l'acquisto estetico legato alla contrapposizione fra piani sensoriali diversi realizzata dall'accostamento *amaro foco*, Morossi spiega la modifica con esigenze di adeguamento a usi già attestati lungo l'*EaL*. Tale argomento viene utilizzato anche per il caso di *EaL*, 54, 3, uniforme agli interventi sopraggiunti in Sm e documentati dagli esempi adottati dalla stessa studiosa.<sup>251</sup> Il caso di *EaL*, 27, 48 vede la sostituzione di *dure* con *forte*, il quale ultimo «dovette apparire a Cariteo meglio contrapposto a *debilitata* del v. 54».<sup>252</sup> Se in quest'ultima valutazione forte è la componente impressionistica, quanto alle altre spiegazioni il criterio dell'*usus scribendi* risulta non incontrovertibile, essendo i casi elencati così pochi e di tal fatta da poter essere letti in direzione opposta.

Venendo agli strambotti, per il caso di 3, 1 Morossi adduce ragioni di equilibrio nella silloge: la modifica bilancia il numero di strambotti con verso incipitario chiuso da, rispettivamente, *morire* e *martire*.<sup>253</sup> La riscrittura di 10, 4 sarà da addebitare a motivi di *variatio*, poiché consente di evitare la ripetizione dell'emistichio quinario già fruito in *Str.* 2, 1 «Per disfogare il cor *piangendo canto*». L'intervento su 10, 8 sortisce poi il

---

<sup>249</sup> Cfr. MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 186.

<sup>250</sup> I primi due luoghi vengono allegati altresì da P. MOROSI, *Il primo canzoniere*, p. 191.

<sup>251</sup> *Ibidem*. Cfr. nella presente edizione i seguenti luoghi col relativo apparato: *EaL*, 15, 5; 31, 14.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 193. Di seguito gli incipit restaurati: da una parte *Amor, benché mi vedi ognhor morire* e *Teco vorrei pur vivere e morire*; dall'altra *S'io potesse esser forte al mio martire* e *Di poi ch'io serrò morto dal martire*.

duplice effetto di variare rispetto ad altra simile chiusura (*Str.* 20, 8 «ch'io *non posso posar* si non defuncto») e di allacciarsi alla fraseologia presente al di fuori della silloge (*EaL.* 25, 61 «sèrame gli occhi intenti ad adorarte»), mentre il ritocco di 11, 7 rientra nel diffuso gusto cariteano per le figure etimologiche, che a seguito dell'intervento risultano raddoppiate (vv. 7-8 «e vedrò il fin dil mio *dolor mortale*, / ché men *dole* il *morir* che 'l viver male»). La tendenza a rifuggire il troppo scoperto calco petrarchesco accomunerebbe i correttivi apportati a 20, 3; 24, 5; 27, 4; 28, 6, senza che però se ne possano dedurre le conclusioni che ne trae Morossi sulla supposta volontà di Cariteo di «negare allo strambotto la medesima dignità di riferimenti culturali che aveva in M [=T] e segnare una distanza di genere»,<sup>254</sup> vista la persistente pervasività del linguaggio petrarchesco anche negli strambotti, non meno che il significativo assorbimento della poesia classica.

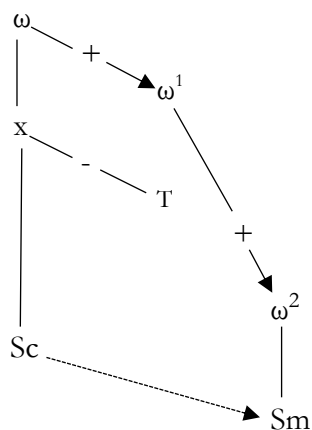
## 2.5 La tradizione del canzoniere

Pur nel quadro indiziario imposto dai dati a noi disponibili, la direzione assunta dal complesso delle varianti non invita certo a scorgere in Sc lezioni più avanzate rispetto a T. Al contrario, le correzioni su rasura sopra rilevate rappresentano una linea evolutiva che vede T come termine d'arrivo. Se a ciò si aggiungono il già richiamato fraintendimento di *EaL.* 20,12 «fu *venta* [Sc = *venuta*] dal desio terreno e frale», gli errori di Sc già elencati nella tavola I e quelli riportati sotto nella tavola VII, il controllo dell'autore sulla stampa può essere escluso.

Tutto ciò assodato, il panorama che ci troviamo di fronte invita a ipotizzare l'esistenza di un originale mobile alla base dei due testimoni fondamentali, in una situazione stemmatica rappresentabile come segue:

---

<sup>254</sup> Ivi, p. 193.



### 3. I MANOSCRITTI MISCELLANEI

#### 3.1 *Circolazione extravagante di testi dell'EaL*

Converrà far partire l'escussione dalla circolazione extravagante di testi provenienti dal canzoniere vero e proprio; la fortuna degli strambotti si riscontra infatti presso miscellanee tutte a vario titolo apparentabili fra loro; titolari dunque di una fisionomia specifica che invita a una considerazione a parte. Di seguito il quadro dei testimoni contenenti alcune rime dell'*EaL*:

- |    |                                  |
|----|----------------------------------|
| Br | <i>EaL</i> 65                    |
| Bu | <i>EaL</i> 32, 46, 34, 30, 43.   |
| P  | <i>EaL</i> , 40, 28, 64, 44, 60. |

Come si vede, la presenza di testi provenienti dal canzoniere è attestata in Br, Bu, P, che però non presentano testi condivisi, tali dunque da permettere di tracciare qualche ipotesi di relazione stemmatica. Quanto a P, si tratta di una «ricca miscellanea di rime tardo-quattrocentesche tratte dal repertorio di poeti di ambiente per lo più settentrionale», esemplato fra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento.<sup>255</sup> Andrà innanzitutto registrato come la scelta dei testi dall'*EaL* effettuata da P non pare casuale, poiché in tutti i sonetti trascritti si palesa, in varie declinazione, la caratterizza-

<sup>255</sup> Cfr. CERUTI BURGIO, p. 3.



zione di Luna come dea, secondo quella che sembra una scelta di gusto tematico del proprietario del manoscritto. Si aggiunga poi che la presenza qui dei sonn. 64, 62 esclude la possibilità che la raccolta cui P attinge possa essere T, così come la datazione tra fine Quattro e primissimi del Cinquecento rende improbabile individuare in Sc l'antigrafo. Si veda ora l'elenco di errori di P rispetto a T+Sc:

TAV. XI

	T+Sc	P
<i>EaL</i> , 28, 9	parrà	parera
	28, 14 ferità	feresa
	40, 1 Quest'è pur	Questa pur
	44, 5 io	<i>om.</i>
	44,8 pietà di me e di lei	di me e di lei pieta
	44, 11 io vivrò	vivo
	62, 13 simile a lei non ne vidi alcuna	una simil a lei nô vidi mai
	64, 1 vai	<i>om.</i>
	64, 4 ne	me
	64, 13 vivi	mei

Gli errori di P testimoniano la scarsa attenzione del copista, che non si preoccupa nemmeno di assicurare la correttezza delle rime (si vedano in casi di 64, 13 e 44, 8). Un indugio impone tuttavia la seguente lezione:

*EaL*, 28, 2      credde                      vede

in quanto coincidente con quella recata dalla redazione definitiva del sonetto, trasmessa dalla stampa Mayr del 1509 (Sm), sicché si potrebbe essere indotti a credere di leggere una redazione intermedia. Bisogna infatti tener presente che il sonetto, nel passaggio da T+Sc a Sm, è interessato da un buon numero di varianti, peraltro di un certo rilievo (si pensi solamente a come il generico «signor mio» del v. 1 passi a designare niente meno che «Actio mio», cioè Sannazaro) nessuna delle quali viene intro-

dotta da P, il quale, con la sola eccezione sopra indicata, si mantiene sempre vicino, per la lezione, alla prima redazione dell'*EaL*, (T+Sc). Né si può escludere che la variante «vede» possa piuttosto essere spiegata con la vicinanza contestuale di 'vidi' al v. 1 «Io *vidi*, signor mio, con vero effetto».

I sonetti trascritti da Bu non presentano invece patenti errori, mentre introducono diverse interessanti varianti:

TAV. XII

	T+Sc	Bu
<i>EaL</i> , 30, 6	più che	non
32, 3	aspro ingegno mio tanto	mio debil ingegno assai
32, 8	il molle	el stil
32, 9	l'auree trecce	laure crine
32, 14	sacro	alto
35, 14	aspetto il fin con l'anima contenta	spero il fin con l'alma piu contenta
43, 6	martiri	tormenti
43, 7	venga meco ognuno	venghan mecho tanti
43, 11	come dea in un terreno e	come celleste dea in

Si tratta di varianti del tutto plausibili negli usi fraseologici e lessicali cariteani. Anzi, una spia di autorialità potrebbe rinvenirsi nel caso di 35, 14. C'è la probabilità che il verbo *sperare* qui attestato valga propriamente *aspettare*, con uno spagnolismo semantico che occorre altrove nell'*opus* cariteano: si vedano luoghi paralleli come *Endimione*, son. CCLXXVI, 35 «Quanto mal può *sperarsi* ogni momento»;<sup>256</sup> *Aragonia*, 106 «ite a godere il regno che vi spera».<sup>257</sup> Il codice si propone in tal modo come testimone di una fase redazionale (dei testi di cui è latore) anteriore all'inserimento del canzoniere, che chiameremo  $\alpha_E$ .

<sup>256</sup> Sul passo si sofferma FENZI, *Lingua e stile*, p 42 «Ma, anche se ha lo stesso valore lo spagnolo *esperar*, qui basterà ricordare Boccaccio, *Decam.*, V 3, 30 “non sapeva che si dovesse sperare altro che male”(cfr. pure III 9, 3); e per un altro caso, dove *sperare* vale ‘aspettare con desiderio’: CXLIV 66 “ond’io la morte / possa sperar con l’animo più lieto”, varrà il rimando a Petrarca, CCXXXVII 7 «Di di in di *spero* omai l’ultima sera».

<sup>257</sup> Il verso è infatti l'unico esempio allegato dal GDLI per il significato qui in discussione.

Interessante è anche il caso dell'unico sonetto trasmesso da Br. Si tratta di *EaL* 65, di cui si è segnalata sopra l'importanza strutturale in quanto punto  $\omega$  del canzoniere, tale da certificare un più compiuto assetto macrotestuale di Sc rispetto a T. Il menante di Br, come si è visto in sede di descrizione, finisce di vergare il manoscritto nel 1514; all'altezza di quella data dunque poteva benissimo trarre i propri testi da qualche stampa, probabilmente veneziana. Si leggano le lezioni divergenti rispetto a Sc

TAV. XIII

	Sc	Br
7	amaro	acerbo
14	parte	exempio

La variante *exempio* del v. conclusivo è significativa poiché viene a confermare la funzione esplicitaria del sonetto, pur modificandone la traiettoria di senso: nella lezione di Sc la formulazione conclusiva «deh, date ad altrui parte del mio danno» esprime la volontà del poeta di ottenere una pur limitata partizione dal gravame amoroso. La lezione di Br corregge tale prospettiva trasformando il contenuto del sonetto in un messaggio appunto esemplare. Incerto se si tratti di oscillazione addebitabile all'autore o di un intervento attivo di chi, trascrivendo magari dalla *princeps*, ne volesse rimarcare ulteriormente il significato conclusivo, aggiungendo una nota di ammonimento morale; ma il carattere di componimento funzionale al macrotesto ne rende improbabile una circolazione attestante varianti d'autore, e fa propendere per la seconda ipotesi.

### 3.2. *La fortuna degli strambotti*

Veniamo così alle sillogi che ospitano quella porzione della produzione lirica cariteana a cui arrise maggior successo, vale a dire gli strambotti, per i quali si rende necessaria una discussione a parte. I mss. che ospitano gli strambotti di Cariteo in tradizione extravagante sono i seguenti:

Br	<i>Str.</i>	30.
F	<i>Str.</i>	10, 23, 21.
Fr	<i>Str.</i>	23, 13, 3, 7
M	<i>Str.</i>	15.
O	<i>Str.</i>	7, 10, 15, 29, 16, 13, 19, 12, 8, 5, 9, 33, 32, 14, 21, 23, 22, 27, 26, 2, 3, 7, 29, 25
VI <sup>1</sup>	<i>Strambotti</i>	11, 30, 7, 10, 21, 1.
VI <sup>2</sup>	<i>Strambotti</i>	30, 7, 1.
Vu	<i>Strambotti</i>	21, 19, 8, 11, 30, 7, 1.

La maggior parte di questi codici (F, Fr, O, VI<sup>2</sup>, Vu) sono datati su basi paleografiche e codicologiche alla fine del XV secolo. Pur in un brevissimo e insidioso arco temporale, si dovrebbe dunque escludere, o considerare improbabile, che le eventuali affinità con Sc derivino da una funzione di fonte esercitata dalla stampa; una funzione che invece Sc può aver esercitato (ma non necessariamente) su testimoni più tardi.

### 3.2.1. Trascrizioni frammentarie di edizioni a stampa: Br, M

Di Br abbiamo già notato la sostanziale dipendenza da Sc nella trascrizione di *EaL* 65 (anche se due piccole varianti richiedono di essere interpretate in tal senso); la totale coincidenza della sua trascrizione dello *Str.* 30 con il testo trådito dalla *princeps* conferma quest'ultima come suo antografo diretto.

Valutazioni analoghe suscita M, testimone di un solo strambotto (il n. 15), privo di elementi validi a congiungerlo con altri testimoni, o a distinguerlo da essi, ma latore degli errori seguenti:

#### TAV. XIV

	M	T+Sc
<i>Str.</i> 15, 2	fe damor	fede e amor
15, 3	serrà sempre	<i>tal</i> serrà sempre
15, 4	mio primo	primo mio
15, 6	extremita	extremo di

### 3.2.2. La fase redazionale $\alpha_s$ (anteriore a quella della stampa) in F, O, VI<sup>1</sup>, VI<sup>2</sup>, Vu

Alcune varianti condivise dai codici F, O, VI<sup>1</sup>, VI<sup>2</sup>, Vu si contrappongono alla lezione dei due testimoni fondamentali, al punto da rendere plausibile l'esistenza di una fase redazionale provvisoria di tali testi (che chiameremo  $\alpha_s$ ) anteriore alla rielaborazione operata dal Cariteo quando assemblò la raccolta confluita in T e Sc. L'esempio più chiaro è il seguente:

T+Sc	O, VI <sup>1</sup> , VI <sup>2</sup> , Vu
<i>Str.</i> 30, 8 <i>con la tua chiara angelica figura</i>	<i>col chiaro lume de la tua figura</i>

L'assenza di F da questa lista dipende solo dall'assenza dello *str.* 30 fra le sue carte; anch'esso risulta infatti apparentabile a questa famiglia di miscellanee per il tramite di un'altra variante condivisa:

T+Sc	F+O+VI <sup>1</sup> +Vu
<i>Str.</i> 21, 4 <i>e corro sempre a voluntariamorte</i>	<i>e corro spesso a voluntaria morte</i>

Di queste sillogi, del resto, sono da tempo noti i contesti culturali d'origine, e le strette relazioni che li unirono. Come ha dimostrato Delcorno Branca, le sillogi di strambotti contenute in F e Vu documentano il forte interesse verso la poesia volgare nutrito dal circolo di intellettuali afferenti all'Accademia romana, di cui principale animatore, nella svolta tra Quattro e Cinquecento, fu Paolo Cortesi.<sup>258</sup> Nell'alveo dell'attività del cenacolo, com'è noto, si assisté all'ascesa della quotazione di Serafino Aquilano, che si stabilì a Roma nel 1487 circa.<sup>259</sup> Il poeta abruzzese prese a frequentare appunto casa Cortese, riscuotendo enorme successo «con l'armonia di soa musica e con l'arguzia di suoi strammoti».<sup>260</sup> Ed è proprio a tale fortuna che solitamente viene associata la presenza di Cariteo presso queste sillogi, essendo egli accreditato come

<sup>258</sup> Cfr. DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano*, p. 437 e sgg.

<sup>259</sup> Cfr. la *Vita del facundo poeta volgare Seraphino Aquilano per Vincentio Calmeta composta*, in AQUILANO, *Strambotti*, p. 298.

<sup>260</sup> Ivi, p. 301.

primo ispiratore della musa strambottistica dell'Aquilano.<sup>261</sup> Le ipotesi su chi possa aver materialmente importato le ottave cariteane nel circuito dell'Accademia romana possono essere molteplici. Non mancano infatti personaggi a stretto contatto con entrambi gli ambienti romano e napoletano, come Pietro Gravina, Manilio Cabacio Rallo o lo spagnolo Leonardo de Cerbaria detto Corvino.<sup>262</sup>

È noto peraltro come stretti siano i rapporti tra queste raccolte e le sillogi di ambiente mediceo-laurenziano Fr e O, il cui contenuto «è la riprova di quella continuità che non solo fu un dato di fatto per i rapporti familiari, politici e culturali di Paolo Cortese e di altri con Firenze, ma che divenne a un certo punto chiara affermazione teorica negli scritti del Cortese e del Calmeta, là dove si parla della poesia volgare».<sup>263</sup> Il dato per noi rilevante è che, per queste e altre vie, un numero consistente di strambotti cariteani ebbe modo di diffondersi in modo frammentario, nella fase redazionale provvisoria che abbiamo chiamato  $\alpha_s$ . Una fase i cui testimoni rivelano poi rapporti di parentela attraverso errori comuni.

### 3.2.2. Il gruppo $\alpha_{s1}$ : VI<sup>1</sup>, VI<sup>2</sup>, Vu,

Rapporti ben stretti, per cominciare, palesano i testimoni VI<sup>1</sup>, VI<sup>2</sup>, Vu, dove le selezioni di strambotti cariteani recano traccia di sequenze comuni:

VI<sup>1</sup>: 11, 30, 7, 10, 21, 1

VI<sup>2</sup>: 30, 7, 1

Vu: 21, 19, 8, 11, 30, 7, 1

Si parta da VI<sup>1</sup> e Vu. Se il primo «evidenzia [...] un legame privilegiato con la corte urbinata»,<sup>264</sup> essendo dedicato dal compilatore Filippo Sclafenati a Elisabetta Gonzaga, anche il secondo denuncia per parte sua contatti con Urbino, poiché la trascrizione dei testi ivi contenuti si deve alla mano di Giovanni Bruni de' Parcitadi, del quale

---

<sup>261</sup> Come afferma la testimonianza contenuta nel passo della *Vita* di Calmeta riportato nella n. 10.

<sup>262</sup> Per le notizie biografiche su questi personaggi rimando almeno (anche per la bibliografia allegata) a DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano*, pp. 434-435, n. 31.

<sup>263</sup> Ivi, p. 442.

<sup>264</sup> Il rilievo è formulato da Antonio Rossi nella *Nota al testo* di AQUILANO, *Strambotti*, pp. 400-402

sono attestate intense relazioni proprio con l'ambiente urbinato.<sup>265</sup> La parziale indipendenza nella scelta degli strambotti trascritti (VI<sup>1</sup> non comprende gli *str.* 19 e 8 di Vu, il secondo non presenta lo *str.* 10 di VI<sup>1</sup>) induce a escludere la possibilità che uno sia stato antigrafo dell'altro; ma la stretta parentela dei due testimoni è innanzitutto certificata dal luogo seguente:

*Str.* 11, 7    e vedrò *il fin dil mio* dolor [di mie piaghe T] mortale    Sc  
                   e vedrò *elfin di questo* dolor mortale    Vu  
                   e vedrò *alfin questo* dolor mortale    VI<sup>1</sup>

Si direbbe che, di fronte a un verso trasmesso ipermetro dall'antigrafo, Vu si sia limitato a una fedele trascrizione, mentre il copista di VI<sup>1</sup>, non infimo rimate, abbia tentato un rabberciamento con l'eliminazione della preposizione *di* e promuovendo *alfin* in sostituzione di *elfin*; forma, questa, che presentandosi senza separazione di articolo e sostantivo, poteva ben essere letta come guasto da sanare. Analogamente, anche le seguenti varianti pare possano caricarsi di valore congiuntivo:

Vu+VI<sup>1</sup>

<i>Str.</i>	21, 7	Ma di voi lamentarme ho più ragione	T+Sc
		<i>che</i> di voi lamentarme ho [è VI <sup>1</sup> ] più ragione	Vu+VI <sup>1</sup>

L'atteggiamento più disinvolto del copista di VI<sup>1</sup> è confermato dall'assenza di altri errori e *singulares* in Vu, mentre VI<sup>1</sup> esibisce i casi seguenti:

		T+Sc+Vu	VI <sup>1</sup>
<i>Str.</i>	11, 2	di me	da mi
<i>Str.</i>	11, 4	fredda e sorda	sorda e fredda

Anche VI<sup>2</sup> risulta «Particolarmente vicino, per contenuto, a Vu» e, così come VI<sup>1</sup>, «presenta in pieno il fenomeno di crescente anonimato dei rispetti e la tendenza pro-

---

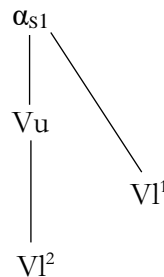
<sup>265</sup> Cfr. la voce curata da G. Ballistreri in *DBI*, XIV, 642-643. Per l'attività letteraria di Bruni, cfr. la scheda relativa, compilata da Antonio Rossi, in *ACAV*, pp. 172-176.

gressiva ad attribuirli a Serafino». <sup>266</sup> Rilevante appare poi la circostanza che la selezione operata da VI<sup>2</sup> ricalchi quella della porzione di Vu che va da c. 63r a c. 64v, dove si susseguono, inframezzati da ottave di Sannazaro, Quarqualio, De Cesarinis e Marullo, (assenti in VI<sup>2</sup>) proprio gli strambotti 30, 7, 1, in cui si riscontrano i seguenti errori e *singulares*:

TAV. XV

	T+Sc+Vu	VI <sup>2</sup>
<i>Str.</i> 30, 5	grave	<i>om.</i>
7, 7	è	ha
1, 3	io	<i>om.</i>
1, 5	odeno	odendo

Questi elementi inducono a ritenere che VI<sup>2</sup> abbia avuto in Vu il suo antigrafo diretto. I rapporti tra i testimoni di questo gruppo si possono dunque rappresentare come segue:



### 3.2.2. Il gruppo $\alpha_{s2}$ : Fr, O

La Delcorno Branca si sofferma poi sui rapporti di queste sillogi con altre raccolte «meno sistematiche nel registrare le attribuzioni», <sup>267</sup> facendo riferimento a due miscelanee mediche importanti in ottica cariteana, cioè Fr e O. È noto come fra questi due sussistano rapporti «evidenti e indubbi anche solo considerando l'alta percentuale dei

<sup>266</sup> Cfr. DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano*, p. 440, n. 49.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 440.



testi coincidenti» (Delcorno Branca p. 440). Focalizzando lo sguardo sui testi cariteani, la parentela risulta confermata dai due seguenti luoghi:

TAV. XVI

	T+Sc	Fr+O
<i>Str.</i> 7, 2	o faccia agli occhi mei insidiosa	o faccia insidiosa agli occhi <del>mei</del> ombrosa O o faccia insidiosa agli occhi miei Fr [ <i>dove si accumulano segni di cancellatura senza correzioni o alternative</i> ]
<i>Str.</i> 23, 8	<i>di</i> duol	<i>per</i> duol

Il primo caso in particolare si rivela decisivo per collegare i due testimoni, che nella fattispecie operano entrambi un tentativo di correzione: fallito quello di Fr, che pasticcia con una disordinata cancellatura, laddove invece O cancella con una lineetta e corregge.

Fin qui tuttavia abbiamo solo riconosciuto una parentela documentata da errori comuni. Ma passiamo ora in rassegna le *singulares* esibite da Fr:

TAV. XVII

	T+Sc	Fr
<i>Str.</i> 3, 1	vedi	veggio
<i>Str.</i> 3, 3	altramente	altrimenti
<i>Str.</i> 13, 8	che potesse	chi potessi

e da O:

TAV. XVIII

<i>Str.</i> 3,3	ne oprar	no sperar T Sc
5, 2	spegnero	stutarò T Sc

5, 7 da	die' T Sc
7, 3 già	più T Sc + F VI <sup>1</sup> Vu
10, 6 in dirti il gran dolor	in demonstrarte[demonstrare F] il mal T Sc
12, 3 m avea	m'have T Sc
13, 2 sia	sei T Sc
13, 6 non vuoi	no 'l voi T Sc
13, 8 chio	che T Sc
14, 1 vostra colpa	culpa vostra T Sc
14, 3 ch accetta	accepta T Sc
14, 5 abitar non puo	non po' restar T Sc
14, 7 e	ma T Sc
14, 8 nostra	vostra T Sc
15, 2 pura	prima T Sc
21, 1 mi lamento	io mi lamento T Sc
22, 1 el	al T Sc
22, 2 da	de T Sc
28, 7 tien	vien T Sc
33, 1 quanto	quant'io T Sc

Se nella maggior parte dei casi si tratterà di errori o rimaneggiamenti, un aspetto più rilevante emerge confrontando i luoghi di O interessati da varianti tra T e Sc, per verificare la possibilità di collocare O nell'orbita dell'uno o dell'altro. Da questo punto di vista, i dati ci riportano a Sc:

TAV. XIX

	T	O+Sc
<i>Str</i> 3, 1	benché tu vidi il mio martire	benché mi vegga [vedi Sc] ognor morire
10, 7	un lieto	un queto Sc inquieto O un cheto F
10, 8	giamai posar non	serrar mai non si
28, 4	ancor potrà adolcir l'amara	servendo adolcirà l'amara
28, 6	sì fermo in un volere intero	fidel for di speranza firmo

Questo fenomeno rappresenta una tendenza comune dei codici del gruppo  $\alpha_s$ : si veda ad esempio:

TAV. XX

	T		
<i>Str.</i>	10, 4	piangendo canto il mio tormento	cantando piango e mi lamento Sc+F VI <sup>1</sup> Vu piangendo canto il mio lamento O
	10, 5	queta	lieta Sc+ F VI <sup>1</sup> Vu pure O

3.2.3. Il codice F

Già Delcorno Branca ha potuto sostenere che Vu e F, pur rimandando allo stesso ambiente culturale, non derivano da un'unica raccolta, argomentando che «la percentuale relativa agli autori comuni [*scil.* a queste due sillogi] è notevolmente superiore a quella riguardante i testi comuni: le sillogi presentano dunque in vari casi testi diversi degli stessi autori».<sup>268</sup> Per quanto riguarda più in particolare F, la studiosa suggerisce che il codice possa essere espressione degli interessi letterari dell'*entourage* di Cesare Borgia, data «l'indubbia singolarità costituita dai nove rispetti attribuiti al Gerardini»,<sup>269</sup> segretario del Valentino.

Abbiamo già visto che F è caratterizzato, come O, VI<sup>1</sup> e Vu, da una tendenza generalizzata, laddove vi sia discordanza fra i testimoni fondamentali (T e Sc), a coincidere con la lezione di quest'ultimo; il dato emergerà meglio da un'apposita tavola:

TAV. XXI

	T		Sc+F
<i>Str.</i>	10, 4	piangendo canto il mio tormento	cantando piango e mi lamento
	10, 5	queta	lieta
	10, 7	lieto	cheo [queto Sc]

<sup>268</sup> Cfr. DELCORNO BRANCA, p. 438.

<sup>269</sup> Ivi, p. 439.

10, 8	giamai posar non	serrar mai non si
21, 3	male	danno
21, 4	sempre	spesso
23, 4	d'anima	del [dil Sc] mio cor

Di seguito una lista di errori, lacune e *singulares* leggibili in F:

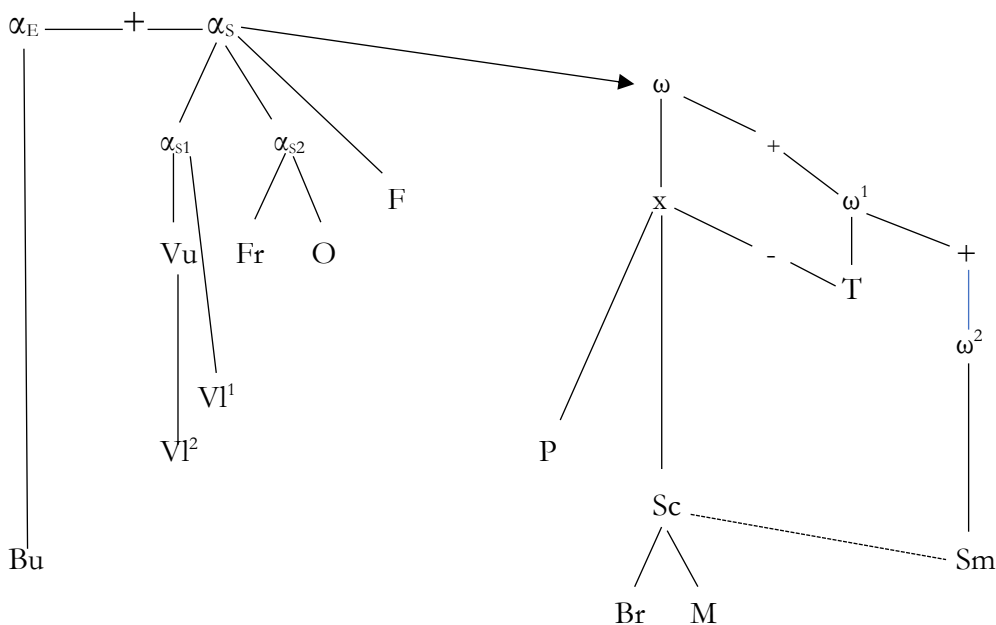
TAV. XXII

	T+Sc	F	
<i>Str.</i>	10, 6	demonstrarte	demonstrare
	21, 2	di me stesso, di voi	di voi e di me stesso
	21, 7	ma	<i>om.</i>
	21, 8	prima	propria
	23, 1	provo	aprovo
	23, 3	io non son	non sono
	23, 5	movo	moro
	23, 6	ivi	indi
	23, 7	moro	muoio

#### 4. LA PRESENTE EDIZIONE

Evidenziati i legami culturali e talvolta testuali che queste miscellanee di ottave intrattengono fra di loro, è emersa la loro tendenziale coincidenza – nei casi di divergenza con T – con le lezioni di Sc: rispetto alla quale, tuttavia, esse sono, sia pur di poco, per lo più anteriore. Fatte salve le varianti redazionali più antiche (non molte) conservate da questi testimoni, la loro maggiore vicinanza a Sc rispetto a T dovrebbe dunque confermare la relativa maggior arcaicità della fisionomia testuale della stampa, rispetto alla quale le soluzioni di T risulterebbero più avanzate: si può ipotizzare infatti che una raccolta di strambotti sia stata allestita presumibilmente entro gli anni '80, per essere fatta circolare negli ambienti romano e toscano, per poi confluire nel medesimo scrittoio che darà vita all'antigrafo di Sc

#### 4.1 Stemma codicum



Quanto alla scelta del testimone su cui basare l'edizione, partendo dalle considerazioni sopra prodotte non si può che concordare con Contini allorché egli afferma che «chi voglia riconoscere la dizione originaria dell'*Endimion* dovrà, di là dalla prima stampa, risalire al codice De Marinis [*scil.* T]». <sup>270</sup> In questione qui è la veste fonomorfologica secondo la quale restituire le rime di Cariteo, a partire dagli elementi che il più possibile ci avvicinino agli usi linguistici del poeta. Il fondamentale studio di Enrico Fenzi, dedicato all'evoluzione linguistica e stilistica tra prima e seconda edizione dell'*Endimione*, dovette prendere come punto di partenza proprio la *princeps* napoletana, non essendo – allora come ora – il codice Marocco disponibile alla lettura. Soccorre adesso, almeno per il contenuto testuale, il microfilm conservato presso la Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Pavia, grazie al quale è stato possibile colmare quella lacuna lamentata proprio dallo studio di Fenzi. Lo studioso infatti non

<sup>270</sup> Cfr. CONTINI, *Codice*, p. 19.

si nascondeva le insidie derivanti dalla scelta di assumere la *princeps* come “base” per lo studio del lavoro linguistico del poeta, poiché essa «può prestarsi a sospetti, dovuta com'è ad uno stampatore di Pavia – Antonio de Caneto –, e non sapendo noi in che misura l'autore fosse compromesso nell'iniziativa editoriale». <sup>271</sup> Sarà dunque opportuno mettere a confronto il basilare quadro offerto da Fenzi sulla lingua della *princeps* con gli usi testimoniati da T, per valutare la consistenza e la direzione delle divergenze riscontrabili. <sup>272</sup>

#### LA LINGUA DI T+SC

In via preliminare occorrono due premesse. La prima consiste nell'avvertenza che i fenomeni linguistici di seguito illustrati s'intendono comuni ai due testimoni fondamentali: saranno infatti debitamente segnalate, nel corpo della discussione dei vari settori della lingua, tutte le particolarità e gli scostamenti che contraddistinguono T rispetto a Sc, con l'eccezione del paragrafo sulla grafia, che atterrà solamente a T. La seconda riguarda il fatto che le considerazioni che seguono si giovano di alcuni lavori decisivi sulla lingua letteraria del Quattrocento napoletano (e non solo), i quali costituiscono il punto di riferimento essenziale da cui muove quanto segue. <sup>273</sup>

#### Grafia

##### 1. LATINISMI GRAFICI

Abbondano, non diversamente dalla tendenza dominante nella poesia aragonese, <sup>274</sup> le grafie latineggianti: *b* etimologica in tutte le forme del v. *avere*, in *historia* / *historie* (*Capua*, vv. 16 e 40). Le occorrenze di *allor(a)* si presentano in T senza *b*, al contrario di quanto avviene in Sc. Sono conservati i digrammi *ph* e *th*: *Phebo*, (*EaL*, 3, 4; *Capua*, 106); *Orpheo* (*Capua*, 108-109); *Nymphe/a* (*Aragonia*, 12, 91, 99); *Thebani* (*Capua*, 19); *Thracio* (108); *Gothi* / *gotthica* (*Aragonia*, 9, 105); *Parthenope* (*Aragonia*, 152). Costante l'impiego di *x* nei derivati del prefisso latino EX-: oltre che in tutte le occorrenze di *extremo/a/i/e* e di *exempio*, si veda *extinguer* (*EaL*, 34, 6); *experientia* (*EaL*, 51, 50) ecc.

---

<sup>271</sup> Cfr. FENZI, *Lingua e stile*, n. a p. 9.

<sup>272</sup> Nel corso della trattazione terrò conto anche di altri fondamentali contributi sulla lingua poetica nella Napoli tra Quattro e Cinquecento: FOLENA; MENGALDO, *La lirica volgare*; ID., *Contributo*; SANTAGATA, *La lirica*; GALEOTA; DE PETRUCIIS.

<sup>273</sup> Si tratta, oltre che di FENZI, *Lingua e stile* (implicitamente sempre presente nelle note di questo paragrafo), di DE JENNARO, *Introduzione*; DE PETRUCIIS; FOLENA; GALEOTA, *Lettere*; SANTAGATA, *La lirica*.

<sup>274</sup> Cfr. DE JENNARO, *Introduzione*, pp. CVI-CVII.

Si osserva un alto grado di conservazione dei nessi latini. Il caso di *mn* presenta oscillazione tra esiti non assimilati come *Autumno* (EaL, 17, 3); *damni* (EaL, 27, 32) e di avvenuta assimilazione: esemplificativo è il lemma *somno*, in grafia etimologizzante (EaL, 11, 1; 16, 10) ma altalenante nella sestina 41, dove la parola-rima è in scrizione latina alla prima occorrenza, assimilata nelle altre.

Per /tt/ nel manoscritto è costante l'opzione per la resa in -ct-, mentre Sc talvolta uniforma, come nelle occorrenze di *tucto/a/e/i*. Talvolta il nesso latineggiante è esteso anche a formazioni non etimologiche: *socto* (EaL, 26, 24) più una decina di occorrenze di *tucto/e/i*. Non mancano poi i nessi *ad+cons.* come *admirar* (EaL, 4, 2; 32, 7); conservazione di -nct- si dà in *puncto* (EaL, 51, 44; *Str.* 19, 7); *defuncto* (*Str.* 19, 8); *sancto* (*Aragonia*, 183).

## 2. USO DI YEJ

Numerose le attestazioni di *y* soprattutto nei cultismi: si segnalano *cygno* (EaL, 1, 12); *myrti* (EaL, 21, 55); *nymphbe* (*Aragonia*, 12, 91, 99); *Olympo* (*Aragonia*, 293); *corymbo* (*Aragonia*, 200), talvolta con valore di semiconsonante, come in *noyosi* (EaL, 43, 3) e in posizione iniziale e finale di parola: *ymagin* (EaL, 35, 10); *giamay* (EaL, 51, 57). Si segnala ancora un singolare *aytare* (*Capua*, 89). Sporadico invece l'impiego di *j*, di fatto limitato a due casi nell'*Aragonia*, sempre in chiusura di parola: *vitij* e *varij* (vv. 161 e 193).

## 3. RAPPRESENTAZIONE DI VELARI E PALATALI

Non mancano casi in cui l'occlusiva velare sorda sia resa col grafema *ch* anche davanti a vocale non palatale: *Duncha* (EaL, 25, 39); *stancho* (EaL, 5, 1); *boscho* (EaL, 10, 16 e 79); *toscho* (EaL, 27, 23); *chon* (*Capua*, 44); *anchor* (*Capua*, 69); *machometa* (*Aragonia*, 263). Nessuna occorrenza invece per il corrispettivo sonoro *gh*.

## 4. AFFRICATA DENTALE

La rappresentazione dell'affricata dentale oscilla fra la grafia *cz*, «tipica delle scritture meridionali antiche»,<sup>275</sup> e la resa in *z*. Ciò vale per la patina di T, poiché la *princeps* regolarizza questo tratto estendendo la grafia in *z*. Per la prima fattispecie, fanno testo le forme *forzandomi* (EaL, 10, 69); *anczi* (EaL, 11, 11); *trecze* (EaL, 32, 9); *corroczzo* (EaL, 48, 7); *dricza* (EaL, 51, 20); *disprezza* : *bellezza* : *apprezza* (EaL, 51, 27, 30 e 31). La grafia deputata a rappresentare /tsj/ presenta «la ben nota equivalenza tra *ci* e *ti*»,<sup>276</sup> che produce oscillazioni come quelle tra *ringraccio* (EaL, 11, 13) e *ringratio* (EaL, 41, 4),<sup>277</sup> o quella in sede rimica di *Aragonia*, 99-100 (*hospitio* : *iudicio*), a cui s'aggiunga un *precioso* in EaL, 11, 5 modificato in Sc con *pretioso*.

## 5. GEMINATE

La geminazione, come in altri testi coevi napoletani, si esprime all'incrocio tra due linee contrastanti: la tendenza del dialetto al rafforzamento delle consonanti intervocaliche e l'influsso della lingua poetica e latina, che invitava al mantenimento della scempia. In Cariteo si osserva un'oscillazione: le forme composte con prefisso -a sono scempie quando segua vocabolo iniziante con *o*: *adolcisse* (EaL, 17, 22); *adolcire* (EaL, 17, 38); *adormentando* (EaL, 26, 32); *adolcirà* (*Str.* 27, 4); *abassar* (EaL, 10, 68), mentre la tendenza rispetto a verbo checominci con *t* è quella al raddoppiamento, coscientemente perseguita in sede di revisione di T, che apporta correttivi – non recepiti da

<sup>275</sup> Cfr. DE PETRUCIIS, p. 117.

<sup>276</sup> Ivi, p. 118. Cfr. anche le attestazioni in FOLENA, pp. 47-48; DE JENNARO, *Introduzione*, p. CVIII; GALEOTA, *Lettere*, pp. 125-126.

<sup>277</sup> Oscillazione testimoniata dal solo T, poiché Sc estende la grafia *ti* anche al primo caso.

Sc– come *m'attormenta* (EaL, 24, 29); *m'atterra* (EaL, 11, 3). Quanto all'affricata palatale sonora -gg- si registra una preferenza per la geminata, ad esempio confrontando le occorrenze delle varie coniugazioni di *fuggire* – 10 attestazioni – contro le 8 di *fugire*, o ancora la costante scrizione *veggio/veggia* (contro un solo *vegia* in EaL, 41, 6); *dispreggio* (3 occ.); *dispreggiato* (22, 16); *dispreggiando* (Aragonia, 37); *dispreggia* (EaL, 56, 9, ma cfr. anche *dispregia* in EaL, 27, 39); *cheggio* (3 occ.). Per la bilabiale sonora, la preferenza va tendenzialmente alla geminazione: *hebbe* (EaL, 10, 73; *Str.* 31, 8; *Aragonia*, 33) ma v. *habia* (EaL, 21, 67; *habie* (EaL, 54, 5).

## Fonetica

### VOCALISMO TONICO

#### E/IE

Prevale la forma dittongata nella terza pers. di *vien(e)* e composti: *vien(e)* (EaL, 20, 30; 20, 48; 51, 10; *Str.*, 16, 7; 27, 7; *Aragonia*, 226); *convien(e)* (EaL, 10, 43; 51, 52); *convienmi* (EaL, 52, 5; 52, 33; 61, 13; *Capua*, 74); *advien* (EaL, 47, 7; 58, 11); *soviene* (EaL, 51, 5); si ha invece *vene* in EaL, 21, 18; 23, 23; *Str.*, 19, 5. In un caso al monottongo di T fa riscontro il dittongamento in Sc: si tratta di *disconvensi* (EaL, 60, 5). Sbilanciato è anche il rapporto tra *altiero/a/e* (16 occ.) e i corrispettivi monottongati (3 occ.). Costante è il dittongo in *fiero* (EaL, 16, 13; 18, 1; 22, 10; 57, 6), ma al femminile è sempre *fera* (EaL, 52, 18; *Str.* 1, 4; 5, 2; *Aragonia*, 279); *siede* (EaL, 43, 10, ma *sede* in Sc; *Str.*, 25, 2; *Aragonia*, 272). L'alternanza fra *pensiero/i* e *pensero/i* vede ancora la prevalenza della forma dittongata (10 occ. contro le 3 monottongate: in Sc il rapporto è 9 a 4, stante la forma dittongata *pensiero* in EaL, 60, 12). Il lemma *possede* si presenta esclusivamente con monottongo (EaL, 10, 6; 25, 47; 27, 66; 42, 8; 56, 5), mentre su *insieme/inseme* T e Sc divergono, poiché il manoscritto presenta solo esiti dittongati (9 casi), al contrario della stampa che, concorde con Sm,<sup>278</sup> estende a tutte le relative occorrenze il monottongo. Equilibrata la distribuzione di lemmi come *tiene / tene* (dittongato in EaL, 17, 24; 45, 2; 52, 47; *Aragonia*, 32; monottongato in EaL, 30, 2; 52, 18; 52, 40; *Aragonia*, 306), i cui composti presentano il seguente quadro: *mantiene/mantene* (rispett. EaL, 25, 9; 64, 13 e EaL, 22, 8); *ritiene* (17, 24; 20, 49); *mantiene* (EaL, 25, 9; 64, 13; ma un *mantene* è in EaL, 22, 8); *pertene* (*Prologo a Cola*; EaL, 52, 52); *sostene* (EaL, 23, 24; 51, 2).

#### O/UO

Sempre ragionando sull'evoluzione linguistica tra Sc e Sm, già Fenzi registrava che nella *princeps* de Caneto «è generalizzato l'uso letterario del monottongo»,<sup>279</sup> essendo rare le forme dittongate e sempre in classi di parole ove predomina la forma monottongata. Così, si danno due occorrenze di *fuor* (EaL, 38, 10; 62, 1) contro le quattro di *for* (EaL, 23, 20; 26, 25; 50, 14; *Str.*, 27, 6). Su *cor(e)* grava naturalmente l'ipoteca del linguaggio poetico (ma un'occorrenza di *cuor* – EaL, 27, 66 – si dà in T, non in Sc), così come nella coniugazione del verbo *solere*, mentre più equilibrato negli esiti il verbo *dolere*: abbiamo dunque *duol* (EaL, 51, 47; *Str.* 16, 3) ma *dol(e)* in EaL, 50, 9; 35, 12; *Str.* 10, 8. *Duol* sostantivo è in EaL, 1, 10; 25, 14; 25, 39; 27, 81; 33, 3; 57, 6; *Str.* 22, 8. *Homini* sempre monottongato (EaL, 44, 2; *Str.* 1, 7; *Aragonia*, 47 e 100). Sempre monottongati *pò* (18 occ.); *vòl(e)*: EaL, 8, 11; 9, 2; 10, 25; 12, 17; 16, 25; 20, 51; 20, 53; 36, 12; *Str.* 13, 4; 28, 4 (2 occ.); *toi* (EaL, 14, 1; *Str.* 16, 2; *Capua*, 42, 43, 50, 132); *son* (EaL, 10, 57; 50, 5; *Aragonia*, 11, 69, 110; un solo *suon* in EaL, 53, 11, mo-

<sup>278</sup> Cfr. FENZI, *Lingua e stile*, p. 12.

<sup>279</sup> Ivi, p. 14.



nottoncato in Sc); *ioco/gioco* (EaL, 16, 13; 51, 41; 60, 7); *loco* (*Prologo a Cola*; EaL, 10, 45; 16, 44; 21, 26; 22, 20; 25, 53; 27,74; 34, 10; 56, 12; *Str.* 16, 2; *Aragonia*, 98); *lochi* (*Prologo a Cola*; EaL, 10, 11; *Str.*, 2, 3).

E/I O/U

Fenzi annota come siano «rari i casi di metafonesi [...] e corretti generalmente» nel passaggio da Sc a Sm.<sup>280</sup> In T+Sc si segnalano *perdiste* (EaL, 2, 8, laddove Sc legge *perdisti*); *diste* (*Str.*, 4, 1); *faciste* (EaL, 4, 3); *scendisti* (EaL, 11, 2); *vencisti* (EaL, 27, 21); *porgisti* (EaL, 51, 57). In alcuni casi si dà accordo fra latinismo poetico e forma dialettale metafonizzata: *littere* (*Aragonia*, 284); ma si registra anche un *lettre* in EaL, 21, 63, che sarà tuttavia calco petrarchesco;<sup>281</sup> *nigro* (EaL, 17, 25; 25, 38; *Str.* 24, 1; *Aragonia*, 303) ma al femminile non presenta chiusura: *negra* (EaL, 17, 16; 41, 12); *negre* (*Str.* 27, 6). *Firmo* (EaL, 17, 28; *Str.* 27, 6); *firma* (EaL, 22, 17; 46, 4; 64, 14) coesistono con *fermo* (EaL, 11, 6; 38, 8; *Str.* 29, 3) e *ferma* (EaL, 24,7; 42, 4; *Capua*, 94). Si aggiungano i corrispettivi verbali *firmarmi* (EaL, 24, 29); *firmò* (EaL, 28, 8); *firmare* (EaL, 64, 9); *firmarsi* (*Aragonia*, 67). Senza eccezioni la chiusura in *culpa* (6occ.), mentre *summo* (EaL, 24, 11; *Capua*, 119 e 120; *Aragonia*, 116) e *summa* (EaL, 63, 12) prevalgono numericamente di poco rispetto a *somma* (2 occ. nel *Prologo a Cola*) e *sommo* (EaL, 3, 4). Si segnala poi la forma *colite* (*Aragonia*, 13). Nettamente maggioritarie le forme senza chiusura nei casi di *profondo* (EaL, 20, 55; 41, 15: in quest'ultimo caso Sc legge *profundo*); *profonde* (*Aragonia*, 107) contro il solo *profundo* del *Prologo a Cola*; o ancora *occolto* e derivati (8 casi) contro l'unico *occolta* di EaL, 1,11. Oscillanti le soluzioni quanto a *vulgo* (*Capua*, 59), *vulgare* (EaL, 30, 11), che si alternano a un *voglio* (che vale 'volgo' in *Aragonia*, 300: Sc legge *vulgo*) e *volgare* (*Aragonia*, 123). Ancora, costantemente chiuse le forme *triumphi* (*Capua*, 132); *sitibundo* (EaL, 9, 5; 20, 28).

#### ESITI CONDIZIONATI

Si può muovere ancora da quanto scrive Fenzi: «Come nelle *Rime* di Sannazaro,<sup>282</sup> sono rari gli esiti toscani in posizione condizionata.<sup>283</sup> Così si ha *gionger* (EaL, 33, 1), *gionto* (EaL, 34, ; *Str.* 5, 4; 16, 8); *gionta* (*Aragonia*, 230); *longa* (EaL, 42, 11; 51, 23; *Str.*, 15, 8); *longo* (EaL, 54, 5); *longamente* (EaL, 51, 32); *prolongasse* (EaL, 51, 42), contro esiti come *lungo* (EaL, 11, 4; 65, 12; *Capua*, 130); *lunga* (EaL, 11, 8; 51, 50: quest'ultima è tale solo in T).

Si vedano poi, anche in condizioni non metafonetiche, i casi di *vencisti*, (EaL, 27, 21); *vence* (EaL, 33, 10); *vencer* (*Capua*, 60); *vencerà* (*Aragonia*, 185); *venta* (EaL, 20, 12: forma non intesa da Sc, che legge *venuta*) contro un solo caso di *vincer* (EaL, 41, 14). Forme con chiusura ancora in *puncto* (EaL, 51, 44; *Str.* 19, 7); *consiglio* (EaL, 10, 39; 27, 69; 44, 7).

#### VOCALISMO ATONO

In merito ai correttivi di Sm, Fenzi registra che «molti interventi modificano le forme verso le quali cospiravano in varia misura sia il latino che il dialetto».<sup>284</sup> La prevalenza degli esiti non toscani è dunque diffusa: *suspetto* (EaL, 20, 42; 31, 12; 45, 3), ma un *sospetto* si legge in EaL, 28, 8); *suspensio* (*Aragonia*, 111); *summerso* (EaL, 41, 15); *subgecto* (EaL, 45, 2; 24,27; 31, 9; *Aragonia*, 291); *suspiro/i* e le relative voci verbali (21 occ. contro i soli *sospirando*, EaL, 6, 10 (in Sc *suspierando*); 30, 3; *sospiri*, EaL,

<sup>280</sup> Ivi, p. 16.

<sup>281</sup> Cfr. nota di commento alla presente edizione.

<sup>282</sup> Il rimando è a MENGALDO, *Contributo*, p. 475.

<sup>283</sup> FENZI, *Lingua e stile*, p. 18.

<sup>284</sup> Ivi, p. 19.

30, 3). Prevale in maniera quasi esclusiva il dialettale e latinegg. *suave* (si contano 13 occorrenze per il lemma e le sue varie declinazioni, a fronte di due occorrenze di *soave* (EaL, 29, 9; 41, 4) e *soavemente* (EaL, 28, 10; 40, 3). L'isolato *sofferire* (EaL, 61, 9) è surclassato dalle varie coniugazioni con *u* protonica: *sufro* (EaL, 20, 25; *sufrir(e)* (EaL, 24, 13; 27, 18; *Str.* 3, 8); *suffrirai* (Aragonia, 168). Scostamenti fra T e Sc riguardano *sopporto/supporto* (EaL, 23, 22); *ioventù/iuventù* (Capua, 29). Rimane costante *voluntario/a* (EaL, 42, 13; 47, 14; 52, 37; *Str.* 20, 4), così come forme verbali come *odite* (EaL, 15, 3; *Str.* 7, 3); *odita* (Aragonia, 69); *odir* (*Str.* 7, 4; *Aragonia*, 144), contro una sola chiusura in *udiva* di *Aragonia*, 42. Le voci del verbo (*re*)*pugnar* (EaL, 9, 13; 33, 13 – qui Sc apre dialettalmente in *pognar* –; *Str.* 19, 1) sono costantemente chiuse. Esito non napoletano si legge in *folgorar* (EaL, 30, 13), contrariamente a *murmurare* (EaL, 10, 10) e *murmurando* (Aragonia, 108). Ancora da notare le tre attestazioni di *famolento/i* (EaL, 2, 9; 20, 9; 20, 33). Un *sostenimento* di T (EaL, 29, 5) va soggetto ad apertura in Sc

Quanto alla conservazione o meno di *e* protonica, gioverà ricordare che la fonetica napoletana tende a mantenerla contro l'orientamento della lingua poetica, e in particolare di Petrarca, alla chiusura in *i*. Costanti sono le forme di *rispondere*, *riparare*, *ritornare*, *riposare* (fatta eccezione per un *reposata* in *Str.*, 9, 3. In questo panorama si segnalano *revocando* (Prologo a Cola) e *revocare* (EaL, 10, 76), *resplendor/resplendor* (EaL, 48, 3; 63, 1; *Str.* 11, 2), ma *riscaldar* (EaL, 14, 24).

L'alternanza tra i prefissi *di-/de-* offre il seguente panorama: *demandare* (EaL, 39,2) è surclassato da tutte le altre occorrenze del verbo con chiusura: *dimando* (EaL, 24,2 4); *dimandarte* (EaL, 64, 12); *dimandar* (*Str.* 30, 4); *dimande* (*Str.*30, 5); *dimanda* (*Str.* 31, 3). L'unico *demostrarte* (*Str.* 9, 6) si oppone alle altre esclusive occorrenze con innalzamento. L'unico *descendendo* (Aragonia, 194) si oppone a *discesi* (EaL, 31, 10); *discesi* (EaL, 65, 5); *discende* (Aragonia, 22). Si vedano ancora *revocando* (Prologo a Cola); *revocare* (EaL, 10, 76). Bilanciata l'alternanza fra *assecura* (EaL, 52, 34); *secur* (Capua, 65) e la chiusura in *sicuro* (EaL, 45, 3); *assicura* (EaL, 48, 12); *sicuro* (Capua, 72). *Dispietata/e* è sempre forma con chiusura (4 occ.); al contrario si vedano *rechiede* (EaL, 39, 7; 53, 14); *devorato* (EaL, 24, 14); *devora* (EaL, 61, 5) ma un *divora* – solo in T: Sc esibisce *devora* – è in EaL, 20, 9.

Si segnala poi una serie di parole in cui costante (fino a Sm) è la conservazione di *e* «per influsso della lingua poetica, in particolare petrarchesca»: <sup>285</sup> *pregion* (EaL, 52, 36; *Aragonia*, 38); *descrivesse* (EaL, 29, 5); *repulse* (EaL, 13, 10; 14, 3; 18, 2); *remedio* (8 occ.); *repulse* (EaL, 13, 10; 14, 13; 18, 2); *reluca* (EaL, 21, 58); *desio* (21 occ.); *desia* (4 occ.); *desiando* (2 occ.); *fenestre* (EaL, 21, 58; *Str.* 7, 1); *femenil* (Aragonia, 239); tutte le coniugazioni di *repugnare*; *desperato*; *desperar(e)*; *desiar*; *desidero*; *desiderio*. Alle occorrenze del sost. *difesa* (EaL, 33, 13) e *diffesa* (Aragonia, 180) si alternano le forme verbali *defendo* (EaL, 47, 5) e *defende* (*Str.* 25, 8). Notevole il caso di oscillazione tra *miglior* (EaL, 2, 12, in Sc *meglior*) e *migliore* (Aragonia, 288, laddove in Sc *migliore*), mentre si dà costante chiusura in *i* nelle seguenti forme: *dispregio* (3 occ.); *dispregia/-prezza* (3 occ.); *dispreggiato*, *dispreggiando*, *dispiaccia* (1 occ. ciascuno); *rinova* (EaL, 33, 3; 35, 1); *rinovare* (Aragonia, 157); *ritrovo* (EaL, 15, 2); *rivolve* (EaL, 10, 22; 22, 6; 26, 7); *rivolta* (EaL, 8, 3); *rivolga* (20, 20); *riman* (EaL, 19, 10); *rimasi* (EaL, 6, 10; 7, 7); *rimase* (EaL, 34, 8; 38, 4); *rimasa* (EaL, 52, 31); *firmarmi* (EaL, 26, 29); *firmare* (EaL, 64, 9); *firmarsi* (Aragonia, 67); *fidel* (*Str.* 27,6; *Aragonia*, 236); *timor* (EaL, 45, 4). Disparità di trattamento tra T e Sc è visibile in *semenar/seminare* (EaL, 9, 3); *virtute/virtute* (Prologo ad Alfonso); *vencerà/vincerà* (Aragonia, 185).

Si registra una prevalenza di *vertù/vertute* (rispett. 9 e 5 occ.) contro *virtù* (EaL, 32,12; *Aragonia*, 161) e *virtute* (EaL, 25, 34; 36, 7; 45, 13; *Aragonia*, 32).

Di seguito il panorama concernente la conservazione o meno di *-ar-* nel futuro e nel condizionale; il suffisso è mantenuto in *fnarà* (*Str.* 2, 8); *pigliarà* (Aragonia, 179); *mostrarà* (Aragonia, 285); *cominciaranno* (EaL, 10, 14); *diventaranno* (*Str.* 18, 2); *mutarano* (EaL, 17, 27); *mutarà* (EaL, 42, 3); *menaran*

<sup>285</sup> Ivi, p. 21.

(*Capua*, 97); *menarà* (*Aragonia*, 279); *rimembrarà* (*Aragonia*, 193); *ritornarà* (*Aragonia*, 193); *portarà*, (*Aragonia*, 231); *menarà* (*EaL*, *Aragonia*, 269); *mostrarà* (*EaL*, 285); *regnarai* (*Aragonia*, 133; 143); *temprarai* (*Aragonia*, 203); *trovarano* (*Str.* 10, 5); *mancarano* (*Aragonia*, 196); *regnaràn* (*Aragonia*, 290); *domaran* (*Aragonia*, 291); *stutarò* (*Str.* 4, 2); *sfogarò* (*Str.* 4, 6).

Passaggio a *-er-* in *crederà* (*EaL*, 27, 65); *lasserò* (*EaL*, 39, 11); *passerà* (*EaL*, 19, 14); *crederà* (*EaL*, 27, 21; 51, 37); *perderà* (*Str.* 13, 2); *moverà* (*Str.* 27, 2); *deffenderà* (*Aragonia*, 261) *chiamerrà* (*Aragonia*, 183); *prenderei* (*Str.* 15, 5).

#### VOCALI FINALI

Si segnala una diffusa conservazione di *-e* nei pronomi atoni enclitici e proclitici:<sup>286</sup> sul primo versante si vedano le forme *me site* (*EaL*, 21, 57); *se mosse* (*EaL*, 3, 13); *se stima* (*EaL*, 31, 1); *se rinova* (*EaL*, 33, 3); *se crede* (*EaL*, 21, 41); *se chiama* (*EaL*, 31, 5). In enclisi la conservazione non sorprende, essendo presente anche nei «poeti aragonesi più vicini al modello toscano»:<sup>287</sup> si registrano 16 casi di *-me* (contro gli 8 di *-mi*), mentre quanto a *-te* e *-se* (rispettivamente 4 e 3 occorrenze), essi risultano minoritari rispetto a *-ti* e *-si* (7 e 9 casi). Preponderante *ogne* (31 occ.) contro le 9 di *ogni*. Normalmente è usato *forse* (in un solo caso si dà *forsi*: *EaL*, 64, 2). Gli scostamenti fra T e Sc riguardano le seguenti coppie: *posserti/posserte* (*Str.* 17, 6); *lamentarmi/lamentarme* (*Str.* 20, 7); *serrame/serrami* (*Str.* 25, 61).

#### ACCIDENTI VOCALICI

Un solo caso di prostesi riguarda *avanto* (*Capua*, 108). Si ha sincope in *disnor* (*EaL*, 27, 32); *oprare* (*EaL*, 46, 10); *oprar* (*Capua*, 94); *opra* (*Aragonia*, 30; 178); *volno* (*EaL*, 20,34; *Capua*, 3); *maldecto* (*EaL*, 24,26); *lette* (*EaL*, 21, 43); *biasmo* (*EaL*, 33, 12); *medesmo* (*EaL*, 61, 8). Fenomeni di apocope nei plurali *van* (*EaL*, 57, 1) e *suspir* (*EaL*, 27, 24; 65, 1); *stral* (*EaL*, 17, 8); *fratel* (*Capua*, 19); *le quali* (*Capua*, 96); (le virtù) *di qual* (*Aragonia*, 170); *li nochier* (*Aragonia*, 111); *le man* (*EaL*, 52, 13).

#### CONSONANTISMO

Le geminazioni napoletane di *r* nei futuri e nei condizionali del verbo *essere* sono interessate da alcuni scostamenti tra T e Sc. Si parta dal panorama di casi in cui i due testimoni convergono: *serria* (*EaL*, 2, 12; 52, 44)); *serrò* (*EaL*, 19, 7; 25, 54); *serrai* (*EaL*, 25, 39; 27, 12). Per il resto delle occorrenze si osserva la tendenza di Sc a ridurre molte forme geminate di T, elencate qui di seguito: *serrà* (*Str.* 13, 8; 14,3; 16, 3; *Capua*, 10; *Aragonia*, 131; 180; 217; 228; 257; 274); *serrò* (*Str.* 15, 7); *serrai* (*Aragonia*, 129; 131; 141; 246); *viddi* (*EaL*, 6, 7) sicché T si mostra in questo caso più proclive al dialetto.

Il resto dei casi che segue è comune a T e Sc: *farrò* (*EaL*, 55, 10; *Capua*, 69; non in *Aragonia*, 149, dove Sc ha la forma ridotta); *dirrai* (*EaL*, 64, 14); *dirrei* (*EaL*, 25, 15); *dirrà* (*Aragonia*, 216); *starrai* (*Capua*, 140); *viddi* (*EaL*, 6, 7); *vidde* (*EaL*, 4, 3; 26, 19); *vedde* (*EaL*, 41, 37; *Aragonia*, 163). Geminazione meridionale si dà anche nei casi di *dispreggio* (*EaL*, 9, 4; 25, 24); *preggio* (*EaL*, 34, 9; *Capua*, 129); *dispreggiato* (*EaL*, 22, 16); *dispreggia* (*EaL*, 56, 9); *dispreggiando* (*EaL*, 37).

All'opposto, casi di iperreazione alle geminate dialettali si riscontrano, in primo luogo, nel costante ricorso a *magior(e)* (14 casi); *rege(r)* (3 casi). Il verbo *fuggire* è spesso scempiato: *fugir(e)* ricorre in 4 casi, contro i 2 di *fuggire*; *fugendo* (*EaL*, 26, 2, in Sc *fugendo*; *Aragonia*, 205); *fugitivo* (*EaL*, 41, 34), ma *fuggio* (*EaL*, 9, 2 e 5); *fugge* (*EaL*, 9, 1 e 14; 15, 13; 23, 13; 41, 9; 51, 37). I composti preposizionali tendono generalmente allo scempiamento: *abandonato* (*EaL*, 15, 8); *abandone* (*EaL*, 41, 33); *abassar*

<sup>286</sup> Oggetto, nel passaggio a Sm, di una vasta campagna di chiusura in *-i*: cfr. FENZI, *Lingua e stile*, p. 23.

<sup>287</sup> Cfr. PICCHIORRI, p. 148, con rimando anche a FOLENA, p. 34.

(*EaL*,10, 68); *adolicse* (*EaL*, 17, 12); *adolicire* (*EaL*, 17, 38); *adolicirà* (*Str.* 17, 4); *aghiacciar* (*EaL*, 30, 7); *aghiaccio* (*EaL*, 35, 6); *abbrevia* (*EaL*, 52, 49); *dubia* (*EaL*, 5, 9; *Capua*, 50); *dubio* (*EaL*, 7, 2; 55, 6); *dubie* (*Capua*, 15). Il già visto caso di *EaL*, 24, 9 – che vede una correzione sul ms. non recepita da Sc – è ritocco che va nella direzione correttoria che porta a Sm, dove ricorrono geminazioni toscaneggianti che «si distaccano dalla tradizione grafica della lingua letteraria, e in ispecie poetica».<sup>288</sup>

Ancora, sbilanciata verso le forme scempie l'oscillazione tra *sufro* (*EaL*, 20, 25); *sufrir(e)* (*EaL*, 24, 13; 27, 18; *Str.* 3, 8) e il solo *suffrirai* (*Aragonia*, 168). Scostamenti fra T e Sc si danno in merito a forme come *sollicito* (*EaL*, 45, 4; così in T, scempia in Sc) e *schiffe* (*EaL*, 47, 7; scempia in Sc). Si segnala poi un nutrito drappello di scempiate tipiche della lingua poetica, in particolare nei casi di preposizione+parola che comincia con *v*: *avede*; *soviene/sovene*; *avenenate*; *abonda/abundante*; *aborre/aborrente*; *adormentato* ecc.

#### SONORIZZAZIONE

Sonorizzazioni dialettali in *risblendente* (*EaL*, 3, 3); *risblendore* (*EaL*,13, 7); *risblende* (*EaL*, 20, 68; 49, 1; 58, 7), ma *resplendor* in *EaL*, 48, 3; 63, 1; il restante drappello è costantemente reso sordo in Sc: *sblendor* (*EaL*, 41, 8); *sblendore* (*EaL*, 36, 8); *risblende* (*EaL*, 58, 7). Esempi di assibilazione meridionale del nesso -CJ- e -TJ- si leggono in *trecçe* (*EaL*, 32, 9) e *corrocço* (*EaL*, 48, 2). Esclusiva è l'opzione per *lassare*, «antica forma letteraria toscana, che era anche del dialetto napoletano»,<sup>289</sup> mentre compare due volte la forma analogica *voglio* per *volgo* (verbo in *EaL*, 63, 6; sostantivo in *Aragonia*, 300). Ancora da notare il mantenimento di *j* semiconsonante in posizione iniziale di parola: *iocondo/a/e/i* (*EaL*, 16, 5; 29, 31; 49, 2; *Capua*, 88) contro il solo *giocondo* di *Aragonia*, 254; *ioco* (*EaL*, 60, 7); *iusto* (*Aragonia*, 113); *iustitia* (*Aragonia*, 204); *iniuste* (*EaL*, 13, 9); *ieiuno* (*EaL*, 20, 28); *coniuncti* (*Aragonia*, 60).

#### Morfologia

##### NOME

Fra le particolarità esibite dall'*EaL*, si annovera il genere maschile riservato ai sostantivi *cometa* (*EaL*,7, 8; *Aragonia*, 278) e *pianete* plurale (*EaL*, 3, 4), calcato sul latino così come le *auree diademe* di *Aragonia*, 248. Sc, concordando con Sm, legge *tante stella* (*EaL*, 17, 5) mentre T ha regolarmente *tante stelle*. Nutrito è poi il drappello di plurali analogici in *-e* di nomi e aggettivi femminili: *forte imprese* (4, 11); *carco di nube* e *nube grave* (*EaL*, 5, 4; 46, 7); *mortale aspre quadrelle* (*EaL*, 5, 6); *luce belle* (*EaL*, 5, 7); *rime [...] conforme* (*EaL*, 42); *pien di frode* (*EaL*, 20, 18); *passione extreme* (*EaL*, 63, 11); *parte belle* (*EaL*, 21, 47); *tre parte* (*Aragonia*, 56); *man bianche e sottile* (*EaL*, 50, 13); *barbariche phalange* (*Aragonia*, 249); *voce triste* (*EaL*, 1, 3); *luce* (*EaL*, 5, 7; 34, 5); *valle* (*EaL*, 20, 5); *arme* (*EaL*, 4, 10; 12, 1); *lode* (*EaL*, 33, 5; 52, 2; 53, 10). Ancora da notare è la forma di plurale *mane* (*EaL*, 16, 30; 28, 6; 32, 11; *Aragonia*, 124), determinata dall'attrazione del plur. femminile di III declinazione.<sup>290</sup> Resta il plur. dialettale *mano* (*EaL*,10, 35). Il plurale del numerale *dui* (*EaL*, 51, 63) e *ambidui* (*EaL*, 44, 14) «era la normale forma a livello di koinè».<sup>291</sup> Dialettale anche il plur. *ri* per 're' (*Aragonia*, 218).

##### ARTICOLI E PREPOSIZIONI

<sup>288</sup> Cfr. FENZI, *Lingua e stile*, p. 26.

<sup>289</sup> Ivi, p. 28.

<sup>290</sup> Ivi, p. 32.

<sup>291</sup> Ivi, p. 33.

L'articolo *el* si riscontra in *Str.* 23, 5; *Aragonia*, 64. Notevole anche *il* davanti a vocale: *il Aragoneseo* (*Capua*, 142); *il universo* (*Capua*, 125).

#### PRONOMI

Particolare l'impiego di *lui* in funzione di soggetto in *Aragonia*, 63 «e lui dicendo». Da notare anche l'uso del dat. sing. masch. *li* in *li do* (*EaL*, 29, 13); *fali* (*EaL*, 27, 20); *li piacque* (*EaL*, 8, 13); *dali* (*EaL*, 44, 7); *li bisogna aita* (*EaL*, 55, 33). Si segnala altresì l'utilizzo del pron. relat. obliquo *chi* preceduto da preposizione: *quella [...] per ch'io languisco* (*EaL*, 27, 28); *quella [...] per chi l'alma sospira* (*EaL*, 27, 77); *quella per chi [...] mi perdei* (*EaL*, 44, 5) ecc.

#### VERBI

Scarsamente attestati i metaplasmi di coniugazione «dovuti alla tendenza del napoletano a confondere fra 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> coniugazione»: <sup>292</sup> *seguesse* (*EaL*, 26,6); *patér* (5 occ.). Un solo affioramento della 3<sup>a</sup> pers. del pres. ind. formato – secondo la tendenza dialettale – sulla 3<sup>a</sup> pers. sing. con suffisso-*no*: *empien* (*EaL*, 10, 16). La desinenza arcaica *-e* del cong. pres. di 1<sup>a</sup> coniug., nel cong. imperf. e nella 2<sup>a</sup> pers. dell'imperativo è molto ben attestata: *spavente* (*EaL*, 27, 41); *stime* (*EaL*, 52,4); *parle* (*EaL*, 42, 7; 52, 11); *abandone* (*EaL*, 41, 33); *aspecte* (*EaL*, 57, 12); *comporte* (3 occ.); *dimostre* (*EaL*, 59, 10); *si vante* (*Aragonia*, 282); *emende* (*Capua*, 145); *ritorn* (*EaL*, 18, 5). Per l'imperf. cong. si vedano *descrivesse* (*EaL*, 29, 5); *pensasse* (*EaL*, 17, 17); *mirasse* (*EaL*, 62, 9); (io) *avesse* (2 occ.). Per i casi di imperativo v. *vive e gode* (*EaL*, 51, 22); *prende [...]*, *alma, ardir* (*EaL*, 51, 7); *depone* (*Aragonia*, 3); *concedemi* (*EaL*, 46, 12).

In generale le divergenze tra T e Sc si collocano all'interno di una banda di oscillazione, per così dire, abbastanza ristretta, che non consente di cogliere nel manoscritto – testimone che per privilegio storico-cronologico parrebbe la base più affidabile per l'assetto fonomorfologico dell'edizione – una fisionomia linguistica spiccatamente e coerentemente diversa da Sc (come avverrà invece nella revisione che porta a Sm). Taluni elementi dimostrano una tendenza di T verso esiti di marca locale – la grafia ipercorretta *s* a rappresentare l'affricata dentale in *alsando* (*EaL*, 29, 6); <sup>293</sup> la maggiore attestazione della sonorizzazione dialettale – i quali pur convivono con certe contropunte toscaneggianti (su tutte, il dittongamento sistematico di *insieme*), in maniera tale che riesce confermata la diagnosi di Fenzi allorché egli scrive che «il *discrimen* che divide le opposte serie nella prima ed. del Cariteo è una linea di confine che sotto la spinta di sollecitazioni locali ora sporge e ora rientra lungo l'ideale retta che ne rias-

<sup>292</sup> Ivi, p. 37, che rimanda alla documentazione di FOLENA, p. 78 e DE JENNARO, *Introduzione*, pp. CLVII-CLVIII.

<sup>293</sup> Cfr. PICCHIORRI, p. 117, n. 24 «La grafia, nata per reazione allo sviluppo locale NS, LS, RS > n̄, l̄, r̄ già a partire dal Trecento [...] si diffonde ampiamente in età aragonese, probabilmente per influsso del modello iberico».

sume l'andamento complessivo».<sup>294</sup> Sul piano dei criteri che guideranno la scelta del testimone su cui basare il colorito linguistico del canzoniere cariteano – in aggiunta a quanto dimostrato nella Nota al testo – un ruolo decisivo sarà giocato dunque dalla sicura vicinanza di T allo scrittoio del poeta, essendo il manoscritto uno squisito prodotto dell'officina scrittoria aragonese, e non scontando esso il passaggio in tipografia effettuato da Sc, che sicuramente avrà prodotto interventi sul tessuto linguistico della copia passata sotto i torchi del pavese De Caneto. Tale scelta rende problematica la restituzione dei 4 sonetti letti da Sc e assenti in T, di cui si è a più riprese affermata la piena rilevanza sul piano macrotestuale. La loro provenienza allotria dal punto di vista testimoniale sarà segnalata dalla corsivizzazione del numero del componimento.

#### CRITERI DI TRASCRIZIONE

La resa grafica delle poesie di Cariteo si è attenuta ai seguenti criteri:

- regolarizzazione dei segni di interpunzione, degli accenti, degli apostrofi, delle minuscole e delle maiuscole: queste ultime ricorrono in presenza di personificazioni allegoriche, o in riferimento a entità come il *Cielo*, la *Natura*, *Amore*, le *Muse* ecc.);
- soppressione di *h* etimologica o pseudoetimologica; sua eliminazione dai grafemi *cho/ gbo*, *cha/ gha*, *chu/ gbu*; regolarizzazione del suo impiego in funzione diacritica e negli interiettivi (*dbe*, *hai*, *ba*, *o* > *deb*, *abi*, *ab*, *ob*);
- distinzione tra *u* e *v*, uniformazione di *y* e *j* in *i*, riduzione a *-i* della doppia *-ii*;
- sostituzione dell' *et* latineggiante con *e* davanti a consonante e sua conservazione davanti a vocale;
- normalizzazione delle grafie *cie*, *gie*, *scie*;

---

<sup>294</sup> Cfr. FENZI, *Lingua e stile*, p. 45.

- risoluzione dei dittonghi latineggianti *ae*, *oe*, in *e*; del gruppo *ph* in *f*, e del gruppo *mph* in *nf*; assimilazione dei nessi *-bc-*, *-bs-*, *-bt-*, *-ct-*, *-mn-*, *-ps-*, *-pt-*, *-ns-* (solo nelle voci del verbo *mostrare*);
- riduzione di *-ti-*, *-cti-*, *-pti-* + voc. a *-zi* + voc.
- attribuzione alla *x* del valore di *-s-* davanti a consonante; sua assimilazione davanti a *-c-*; sua conservazione in posizione intervocalica;
- regolarizzazione dei casi di raddoppiamento consonantico dopo altra consonante, delle occorrenze di *n* davanti a *p/b* e della scrizione *-ngn-* per *-gn-*;
- conservazione delle grafie latineggianti *-bm-*, *-cl-*, *-dv-*, *-pl-*, *-ns-*, (se derivata dai prefissi latini *in-*, *-con-*, *trans-*);
- mantenimento del grafema *x* in posizione intervocalica; dell'alternanza *-c(i)-* / *-z(i)-* (es. *ocio/ozio*); di tutti i raddoppiamenti e gli scempiamenti in contrasto con la norma moderna;
- accorpamento delle preposizioni articolate qualora l'operazione non implicasse alcun raddoppiamento consonantico (es. *a gli > agli*), mentre nei casi costituiti da preposizione semplice seguita da articolo iniziante con *l-* si è mantenuta la forma staccata o si è prodotta (mai dunque *a la* ma *a la*, mai *deli* ma *de li*);
- nel raggruppare o separare determinate parole si è mirato alla loro funzione nella frase: *alfin(e)* avverbio / *al fine* 'alla fine'; *appena* avverbio generico / *a pena* 'a fatica'; *perché* causale / *per che* consecutivo; *poiché* causale / *(da) poi che* temporale;ù
- sempre uniti: *adietro*, *ormai*, *ognor*; separati: *ancor che*, *però che*, *pur che*, *se ben*, *sì che*.

## ENDIMION A LA LUNA



## AL VIRTUOSISSIMO CAVALIERE MESSER COLA D'ALAGNO. PROLOGO DI CHARITEO IN LO LIBRO INSCRIPTO ENDIMION A LA LUNA

In una più che in qual se vole altra operatione, a mio iudicio, la Natura, madre di tutte le cose, ha mostrato incredibile et maravegliosa potentia, generoso Signor mio: ché, sì come per farne vedere il suo copioso ingegno, ha creato tanta diversità di volti in li mortali, così ancora varie opinione et varie sententie nelle humane mente ha collocate, tali che fra mille a pena ne vedemo uno che a li costumi de l'altro si possa adsimigliare. Parte de li homini in fama popolare; parte in lo exercitio de le arme; alcuni, benché pochi, in studio de Littere; altri in persequire le fere per li boschi; altri in tesaurizare: et molti in servire al delicato amore ogne loro opera et diligentia han dedicata. Ma qual di questi sia più o meno laudabile non pertene a me al presente iudicarlo; vero è che sì come a ciascun creato la natura ha dato il suo vitio, così il mio animo al iugo de amore somnectere volse. Per la qual cagion non mi vergogno de dire ch'io tra li ultimi nominati in li amorosi affetti ho posta la mia somma felicitate, alzandosi sempre li mei audaci desiderii in parte che è stato necessario che da la sua propria violentia siano cascati nel profundo centro de la terra. Però che ho visto chiaramente che quando con più alta voce le digne lode de la mia castissima Luna ho cantando pronunciate insieme con le mie pene, allor quella con minor cura li mei versi pieni d'amore honestissimo ha dispregiati. Volendote io però dare alcuno indicio o testimonio de la mia tormentata vita, ti dono queste mie mal composte Rime, tanto da te desiderate: non perché io mi persuada che siano degne di uscire in luce, ma perché dal tuo delicatissimo ingegno correcte et emendate possano andare per ogni loco senza paure de li invidi. Li errori che in questo mio librecto si troveranno potrai attribuire a l'ingegno innamorato, che sempre forza la lingua ad proferire quel che non vole; né homo alcuno più certo di te, Signor mio, il pò sapere. Con ciò sia cosa che molti anni ti ho veduto andare errando per li dishabitati lochi de l'amoroso ardore, per li qual quel Dio sòl menare li animi più gentili. Ma io di una sola cosa, se licito mi fusse, volentiere inculparia la natura: però che se per dare eternitate a la humana generatione era necessario congiungere l'homo con la donna, non però bisognava ponere nel cor de li miseri la cupidità sì ardente, che per tale affecto la morte fosse più che la vita desiderata. Ma di questo potremo ragionare un'altra volta. Al presente, revocando l'animo da le cose più grave, legerai li mei amorosi versi a le sorde orecchie de la mia candida Luna invano sparsi. Vive felice, dolce mio presidio et honore de la vera amicitia.

*In una...tanta diversità di volti...:* La lode della natura per la sua capacità di produrre varietà è una sorta di *topos* nell'ambito del circolo dell'Accademia pontaniana: il concetto si ritrova accennato nell'esordio del discorso di Azio / Sannazaro sul ritmo in poesia: cfr. Pontano, *Actius*, 39 «Eius [cioè del Numerus, del ritmo] autem prima illalautus est quod *varietatem* parit, cuius *natura* ipsa videtur fuisse vel imprimis studiosa»; *ibid.*, 162 «Ut autem naturae propria ac peculiaris est varietas».

*varie opinione...adsimigliare:* cfr. ORAZIO, *Sat.* II I, 27-28: «quot capitum vivunt, totidem studiorum/milia» (*Percopo*).

*Parte de li homini...delicato amore:* il *topos* circola presso opere come cfr. *Georg.* II, 503-512: ORAZIO, *Odi*, I, I, 3-28; *Par.* XI 4-9 «Chi dietro a *iura* e chi ad amforismi / sen giva, e ch seguendo sacerdozio,

/ e chi regnar per forza o per sofismi, / e chi rubare e chi civil negozio, / chi nel diletto della carne involto / s'affaticava e chi si dava a l'ozio». (*Percopo*).

*alzandosi sempre li mei audaci desiderii...profundo centro de la terra*: prefigura il motivo della discesa agli inferi, che tanta parte avrà nel tracciato della *Prima parte* del canzoniere. Il movimento di discesa trova un riscontro ad esempio in *EaL*, 20, 70-72 «né sto nascoso in quei secreti calli / coverti d'amorosi e sacri mirti: / ma son più giù tra più dolenti spirti».

*sì come...volse*: cfr. PROPERZIO, III, XV, 17-18 «unicuique dedit vitium natura creato / mi fortuna aliquid semper amare dedit» (*Percopo*).

*le digne lode...ho cantando pronunciate insieme con le mie pene*: la dichiarazione coincide con quanto affermato in *EaL*, 53, 9-11 (sonetto incipitario della *Terza parte*) «Oda la terra e 'l ciel, mortali e dei, / le sue preclare lode e la mia fede, / e 'l suon de li lamenti e suspir mei».

*quella con minor cura...ha dispregiati*: ancora un riferimento a un luogo rilevato nel macrotesto; si tratta stavolta della liquidazione del canto espressa nella canzone che chiude la *Secunda parte* (*EaL*, 52, 1-4 «Tacet omni, soave e dolce rime, / e voi, amoroze, oneste, altiere lode; / deponete il cantar che nulla prode, / poiché non è chi con amor ve stime»).

*o testimonio de la mia tormentata vita*: cfr. *Rvf*, 71, 38: «o testimon' de la mia grave vita» (*Percopo*).

*in questo mio libretto*: la precisa coscienza dell'unitarietà del *liber* (quale già si desumeva dall'intitolazione LIBRO INSCRIPTO ENDIMION A LA LUNA) riesce vieppiù chiara confrontando il prologo – che va esattamente nella direzione opposta – riportato da Formentin in GALEOTA, *Lettere*, p. 17 «imperò che tu sei più presto un colibetto de cosse varie che quinterno né libro a qualche laudabile fine scripto».

*Con ciò sia cosa che...li animi più gentili*: la scelta di Cola come interlocutore privilegiato si deve al fatto che sussiste, fra lui e il poeta, una fratellanza nel nome dell'*amoroso ardore*, segno di nobiltà d'animo. Altre testimonianze di questa affettuosa ed elettiva consuetudine ricorrono nella redazione definitiva del canzoniere: cfr. ad esempio *End.*, son. CXCIV «Del desiderio l'ale io pure spando, / per saper in qual guisa hor vivi, et dove: / ne la tua Rocca o, sotto il freddo Giove, / dietro a le fere vai per selve errando? / Vivesti un tempo gloria seguitando, / et hor la fuggi et sei rivolto altrove: / staiti nascoso et nullo amor ti move, / la patria et la moglier casta obliando. / Di cavalier d'Alagno honore egregio, / forse che sapientia alta si serra / nel tuo viver ascoso, a noi molesto. / Ché tu sai che non puoi perder il pregio: / ché colui che più vive ascoso in terra / vivrà più chiaro in ciel, più manifesto».

*dolce mio presidio et honore*: cfr. ORAZIO, *Odi*, I, I, 2 «o et praesidium et dulce decus meum» (*Percopo*).

## PRIMA PARTE

Il componimento proemiale dell'*EaL* si incarica di definire *in limine* la natura esclusivamente dolorosa del sentimento d'amore, senza lasciare spazio né a possibili svolte positive nel rapporto con l'amata, né a itinerari di pentimento e rigenerazione etico-religiosa. Se quest'ultimo elemento non viene recepito da Cariteo, nondimeno il sonetto d'apertura recupera uno dei *Fragmenta* petrarcheschi dotati di valenza strategicamente incipitaria, vale a dire *Rvf* 6, che dà inizio al racconto della storia dell'amore per Laura e da cui il catalano mutua, attraverso la ripresa di precise tessere lessicali, alcuni tratti caratterizzanti la concezione del desiderio amoroso quale si esprime nell'*EaL*. Amore, nel cui nome si apre il sonetto, è «or più sfrenato, or più restio», forza distruttiva e alienante: gli aggettivi impiegati per la descrizione del sentimento recano traccia della memoria di *Rvf*, 6 e della metafora portante del desiderio come cavallo imbizzarrito. Ma il «folle...desio» di *Rvf*, 6, 1 passa qui a essere «van desio» – v. 5 – con opzione sempre ben petrarchesca.

Proprio in ragione di questo spossessamento, l'io poetante può rivolgersi ad Amore invitandolo a considerarsi responsabile, «prima cagion» del lamento amoroso; addirittura, in un singolare gioco di identificazione e diffrazione, è lo stesso Amore in realtà a lamentarsi attraverso il canto dolente dell'amante. La rimostranza rivolta al dio Amore lascia spazio, nelle terzine, alla constatazione della situazione di incomunicabilità in cui versa l'io lirico, il cui canto dunque può assolvere solamente alla mera funzione di sfogo dei tormenti: da questa presa di coscienza prende spunto lo scatto finale in cui l'amante si emblemizza nella figura del cigno che produce il suo proverbiale canto in punto di morte.

Il sonetto stesso è a sua volta un testo-emblema che assomma in sé motivi e figuralità che si distendono poi sull'organizzazione macrotestuale del libro: su tutti, l'idea guida dello sfogo doloroso continuamente reiterato. Già FENZI, *Lingua e stile*, p. 67, giudicava il primo canzoniere di Cariteo una sorta di «raccolta delle voci *cignèe* del poeta». Basti considerare, in questo sonetto, il tripudio di occorrenze del verbo «cantare» variamente coniugato (vv. 1, 7, 9, 10, 14), da cui non sembra aliena la dimensione anche performativa dell'atto poetico (coerentemente con le numerose fonti che attestano come Cariteo intonasse a corte i propri componimenti).

Il motivo-suggello del cigno è desunto sì dal modello ovidiano, ma risulta altresì particolarmente caro ai maggiori lirici aragonesi, se esso appare, con significative tangenze lessicali e di concetto col testo cariteo, in De Jennaro, Caracciolo e Sannazaro (per tutti questi riscontri si vedano le note di commento). Particolarmente clamante appare il contatto con son. 100 degli *Amori* caraccioliani, il quale, oltre a contenere il già detto emblema cigneo (vv. 1-4 «Nel foco salamandra un tempo vissi, / hogie ne l'acque bianco cinno vivo, / che sol di doglia e di lamento scrivo / quanto di gioia e de speranza scrissi»), presenta nella terzina finale spunti di concetto e soluzioni espressive che Cariteo sembra direttamente attingere (vv. 12-14 «chiamando chi lontana non *responde*, / quanto più posso, con pietoso *accento*, / aspetto la mia morte *in mezo l'onde*»).

Sempre nell'ambito della lirica di ambiente aragonese, sembra potersi rinvenire una specializzazione incipitaria del motivo del canto come sfogo delle pene amorose, poiché esso ricorre nei sonetti d'apertura dei canzonieri di Aloisio e, di nuovo, di Caracciolo (*Naufragio*, I 1, 9-11 «Altro il mio cor per guiderdon non brama, / sol per sfogarlo in queste rime canto, / non per desio de gloriosa fama»; *Amori*, I, 9-11 «Quanto ho già scripto è per sgombrar il core / di tanti affanni e sospirato sempre, / no già per fama de tranquilla palma»). Dunque, un sonetto incipitario che ben si presta a fungere da *specimen*, da una parte, della ricchissima varietà di ascendenze poetiche, remote e prossime,

che agiscono sulla poesia di Cariteo; dall'altra, di come l'*EaL* si offra come squisito frutto dell'officina lirica aragonese nel momento del suo pieno rigoglio.

Il testo d'apertura del canzoniere fornisce altresì la possibilità di illustrare alcune tendenze fondamentali della gestione del discorso poetico cariteano. Il testo apre con un primo verso sapientemente costruito con la messa in rilievo di Amor cui segue la coppia di infiniti verbali *suspirare* e *cantar* (e sarà da registrare come la soluzione di porre *Amor* in apertura della raccolta è soluzione già esperita da Giusto de' Conti e da Boiardo); rilievo cui contribuisce la struttura accentuativa del verso, con accenti di seconda e di sesta che isolano la parola-manifesto. Tale gestione del discorso poetico in pluralità trova numerose attestazioni qui, come al v. 3, dove le due coppie sostantivo-aggettivo («*le voce triste in doloroso accento*») occupano l'intero verso distribuendosi chiasticamente; v. 4, con l'alternanza fra gli atteggiamenti di Amore “or più sfrenato, or più restio”; o il v. 5, dove il verbo “perdona” in posizione centrale alla scadenza dell'emistichio settenario, ripartisce simmetricamente il due complementi da esso retti («*a te stesso perdona e al van desio*»), similmente a quanto accade al v. 8, con epanadiplosi dei pronomi personali («*tu sei quel che si lagna e non son io*»), il secondo dei quali, si noti, ribattuto per la terza volta nel giro di tre versi (dopo i vv. 6 e 7); aggiungendo ad essi le occorrenze dei vv. 10 e 12 si hanno 5 attestazioni totali nel sonetto: una frequenza relativamente alta, che rafforza la percezione del sonetto, e della raccolta, quale «vero e proprio emblema-impresa» del poeta catalano (BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna*, p. 61).

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. Equivoca la rima “lamento” (2, 7); inclusiva la rima “risponde” : “onde” (9, 12), mentre ricca è la rima “premo” : “estremo” (10, 13). Assuonano B (-*ento*) e D (-*emo*) nonché C (-*onde*) ed E (-*ore*); in più, B e C sfiorano la consonanza, imperfetta per la sonorità della dentale (-*ento* : -*onde*).

Amor, se 'l suspirare e 'l cantar mio,  
 e l'importuno, amaro, aspro lamento,  
 le voce triste in doloroso accento  
 t'han fatto or più sfrenato, or più restio,                     4  
     a te stesso perdona e al van desio,  
 come prima cagion del mal ch'io sento,  
 però che se cantando io me lamento,  
 tu sei quel che si lagna e non son io.                         8  
     E benché al mio cantar nessun risponde,  
 pur canto per sfogare il duol ch'io premo  
 ne la più occulta parte dil mio core.                         11  
     Io son pur come il cigno in mezo l'onde,  
 che quando il fato il chiama al giorno estremo,  
 alzando gli occhi al ciel, cantando more.                     14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 se 'l suspirare e 'l cantar mio] sel sospirar: sel van desio Sm 2 e] se 4 fatto or più sfrenato, or più restio] fatto la pietà porre in oblio Sm 5 e al van desio] il fallir mio Sm 6 come] a te Sm 10 pur canto per sfogare] canto per disfogar Sm

1 *Amor*: l'apertura nel nome di Amore è soluzione adottata per primo da Giusto de' Conti, seguito da Boiardo e altri rimatori (GORNI, *Metrica*, 197). All'esordio degli *Amorum Libri* (I 1 1: «*Amor*, che me scaldava al suo bel sole») risale in particolare la strategia prosodica di *mise en relief* della parola-manifesto, attraverso lo schema ritmico di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (PRALORAN, 1988, 98-9). - *'l cantar mio*: cfr. *Rvf*,

332, 34 «così è 'l *mio cantar* converso in pianto», nonché *Rvf*, 6 per i rimanti *mio*; *restio*; *desio*. Il sintagma compare anche in SANNAZARO, *SeC*, 2, 1 («Eran le Muse intorno al *cantar mio*»: in clausola al primo verso, con gli stessi rimanti, escluso “oblio” invece che “restio”). **2** *amaro ... lamento*: cfr. *Rvf*, 157, 6 «dolce amaro lamentar»; *Am. Lib.*, II 44, 132 «Odi tu, notte, il mio *lamento amaro*». **3**: ‘le parole tristi modulate in mesta melodia’. Da notare la disposizione chiasmica dei costituenti (*sost.* + *agg.* + *agg.* + *sost.*). - *voce triste*: il sintagma si riscontra già in SAVIOZZO, 74, 269; *Am. Lib.*, III 20, 6 «e l'onda intorno batte in *trista voce*». - *doloroso accento*: soluzione condivisa con *SeC*, 34, 2 «udrete, selve, i *dolorosi accenti*». **4** *sfrenato ... restio*: nei due aggettivi si condensa la caratterizzazione del desiderio amoroso espressa in *Rvf*, 6: la voce “restio” in punta di verso è già fruita da Petrarca al v. 8 («ch'Amor per sua natura il fa restio»), mentre “sfrenato” allude alla metafora del desiderio come cavallo imbizzarrito (cfr. v. 9 «Et poi che 'l *fren* per forza a sé raccoglie»: da cui l'idea del “fren” strappato, dunque “sfrenato”). **5-8**: la chiamata di Amore in correità trova un precedente in CONTI, *Estrav.* 42, 1-4 (dove però la rimostranza era rivolta al *cor*, e non ad Amore): «Doloroso mio cor, tu ti *lamenti* / di me senza ragione et di costei: / lamentati di te, poichè tu sei / *cagion* tu sol di tutti i tuoi tormenti». **5** *a te stesso perdona*: la fraseologia è di provenienza boccacciana: cfr. *Filostr.*, v, 33, 1 «Dunque, per Dio, *a te stesso perdona*»; BOCCACCIO, *Rime*, 25, 9 «Dunque, ti priego [Amore], al tuo arco perdona». - *van desio*: cfr. *Tr. Temp.*, 55 «Segui' già le speranze e 'l *van desio*». Il riscontro è avvalorato dalla variante introdotta in SM, che riprende il sintagma di *Tr. Temp.*, 57: «ov'io veggio me stesso e 'l *fallir mio*». Cfr. anche *SeC*, 81, 1 «Interdite speranze e *van desio*». **6** *prima cagion del mal*: il concetto rimonta a *Rvf* 321, 5 «del mio mal prima radice», ma la realizzazione verbale è più vicina a precedenti quali *Am. Vis.*, VII 47 «fu *prima cagion del suo male*»; BOIARDO, *Am. Lib.* II 4, 11 «*quella che è del mal prima cagione*»; III 3, 1 «*Prima cagione a l'ultimo mio male*». In ambiente aragonese cfr. *Naufragio*, I 9, 17 «che fuor *prima cagion de la mia morte*». - *mal ch'io sento*: cfr. CINO DA PISTOIA, 115, 8; *Rvf*, 356,3 «di dirle il *mal ch'io* ò sentito et *sento*». **7** *cantando io me lamento*: cfr. BOIARDO, *Am. Lib.*, II 46, 4 «piange *cantando*, e tieco *se lamento*». **8**: da notare come i due gruppi *sogg.* + *verbo essere* posti agli estremi del verso instaurino tra di loro rapporto chiasmico («*tu sei...son io*»); e ancora come la clausola è volta al positivo in apertura di v. 12 («*Io son...*»), realizzando una sorta di anadiplosi a distanza. - *si lagna*: cfr. *Rvf*, 173, 7 «seco e con Amor *si lagna*».

**9**: il canto amoroso non trova alcuna risposta, con ciò risaltando l'assenza di qualsiasi affioramento dell'amata. In simile contesto di soliloquio, permaneva pure traccia di madonna in CARACCILOLO, *Amori*, 100, 12 «chiamando chi lontana non *risponde* / quanto più posso, con pietoso *accento*, / aspetto la mia morte *in mezzo l'onde*»; *terzina* che offre diverso materiale al presente sonetto. **10** *canto per sfogare il duol*: se molti precedenti sono allegabili per il concetto (*Inf.*, XXXIII 112 «sì ch'io *sfoghi* il *duol* che 'cor m'impregna»; *Rvf*, 293, 10-11 «pur di *sfogare* il doloroso core»; *Tr. Cup.*, II 30 «dirò per *sfogar* l'anima mesta»), è da registrare la fortuna incipitaria del motivo presso la lirica napoletana: ALOISIO, I 9-11 «Altro il mio cor per guiderdon non brama, / sol per sfogarlo in queste rime canto, / non per desio de gloriosa fama»; CARACCILOLO, *Amori*, 1, 10-11 «Quanto ho già scripto è per sgombrar il core / di tanti affanni»; cfr. anche *Amori*, 100 per memorie verbali e per la ricorrenza del motivo cigno. **10-11** *ch'io premo...core*: cfr. *Inf.*, XXXIII 5 «disperato dolor che 'l *cor mi preme*»; *Rvf*, 264, 58 «*preme 'l cor* di desio». Sarà altresì da individuare, dietro questo verso, la memoria di *Aen.*, I, 209 «spem vultu simulat, *premit altum corde dolorem*», di cui il poeta offre una traduzione ancor più letterale in altra zona del canzoniere (cfr. 7, 9-10 e nota). **12-14**: l'ultima *terzina* concentra molteplici spunti. La figura del cigno è sicuramente mutuata dal serbatoio ovidiano, potendosi rinvenire in questi versi alcune memorie puntuali: così, il cigno compare in OVIDIO, *Her.*, VII 1 «Sic, *ubi fata vocant*, udis abiectijs in herbis / *ad vada* Meandri concinit albus olor» (*Percopo*) e ID., *Met.*, 14.430 «Carmina iam *moriens canit* exequialia Cygnus» (*Percopo*); i passi in corsivo sono tradotti *ad verbum* rispettivamente con «quando il fato il chiama» (v. 13); «in mezzo l'onde» (cioè con una clausola petrarchesca – *Rvf*, 50, 46; 105, 23 – mediata in maniera decisiva dal già visto CARACCILOLO, *Amori*, 100, 14 «aspetto la mia morte *in mezzo l'onde*»). In ambito aragonese, l'emblema cigno compare anche in DE JENNARO, *Canzoniere*, 3, 14 «fui trasformato in bianco cigno», (sonetto tenuto presente in 3, 2-4); in CARACCILOLO, *Amori*, 100,

21 «hogie ne l'acque bianco cinno vivo»; PONTANO, *Aegidius*, p. 50 «Qualis Alphei liquidos ad amnis, / sive Meandri viridante ripa / concinit serum moriens in ipso / funere cygnus»; *SeC*, 53, 11 «quasi un languido cigno su per l'erbe / ch'allor che morte il preme / getta le voci estreme». **13** *giorno estremo*: cfr. *Rvf*, 32, 1 «Quanto più m'avicino al *giorno estremo*». **14** *alzando gli occhi*: cfr. *Tr. Cup.*, I 20 «mirai, *alzando gli occhi* gravi et stanchi». - *cantando more*: traduzione “invertita” del modello ovidiano sopra indicato: il participio latino è reso non col gerundio, ma col presente (e viceversa il presente latino *canit* è tradotto con gerundio). Più fedele a Ovidio l'occorrenza di *Am. Lib.*, III 12, 65 «che per lei moro, e pur *morendo canto*».

È sviluppato qui il tema degli effetti devastanti che Amore produce nell'animo del poeta, a mo' di manifesto ideologico, in apertura di canzoniere, della tonalità dominante su cui si articolerà la vicenda amorosa. In tal funzione, Cariteo mette bene in evidenza i due modelli più presenti nella tessitura dell'*EaL*: Properzio e Petrarca, non solo serbatoi di pressoché tutto il materiale verbale e tematico del sonetto, ma altresì modelli assorbiti fin nelle pieghe dei procedimenti stilistici. Del primo è ripresa l'elegia II 12 (vv. 13-20: «In me tela manent, manet et puerilis imago: / sed certe pennas perdidit ille suas; / evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella gerit. / Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? / si pudor et, alio traice tela tua! / Intactos isto satius temptare veneno: / non ego, sed tenuis vapulat umbra mea.»), imitata fin nelle cellule formali: la struttura chiasmica del v. 5 («La forma pueril, gli adunchi strali») s'apparenta a quella del properziano v. 13 («In me tela manent, manet et puerilis imago»), ma se Properzio «costruisce il chiasmo sulla ripetizione invertita del verbo (il primo emistichio è chiuso da *manent*, il secondo è aperto da *manet*), il Cariteo gioca sull'inversione del nome e dell'aggettivo: sostantivo + aggettivo nel primo membro; aggettivo + sostantivo nel secondo membro» (FANTI, pp. 28-29). O ancora, è da segnalare la ripresa della struttura sintattica “avversativa + causale” dei properziani vv. 14-15, effettuata da Cariteo ai vv. 7-8 con l'inversione speculare delle immagini ivi contenute: la perdita delle ali da parte di Amore e l'impossibilità per l'amante di cacciarlo dal proprio petto. Ai *Fragmenta* risale invece il motivo della vanità del desiderio perpetuamente oscillante tra speranza e paura («et come invan si spera e 'nvan si teme» al v. 2, in connessione peraltro col “van desio” di 1,5), a cui si associa la tendenza alla bimembratura dei costituenti poetici (registrata nelle note di commento). Una simile declinazione del motivo delle frecce dell'amore e del disamore in ambiente aragonese (dove però è l'amata a somministrare al poeta il dardo fatale) si legge in PONTANO, *Eridanus*, I II, 21-28 «Dum ludent pendentque arcus electide in umbra, / prendit Stella manu spiculaque apta legit, / altera, quis urat longe et male figat amantem, / altera, quis medico vulnera rore lavet. / Mox strinxit telum Idalium fixitque sagitta / meme audax. Vati parcere nocere tuo, / parce, puella, seni. Cur non iacis altera tela, / et vulnus medico rore, puella, levas?».

Il montaggio cariteano dei due diversi modelli restituisce il quadro di un sentimento amoroso la cui dominante properzianamente distruttiva congloba la topica petrarchesca, come testimonia emblematicamente l'ultimo verso, che sancisce nella sentenza finale l'operazione di commistione tra i due modelli condotta lungo tutto il sonetto, configurandosi come sapiente intarsio di PROPERZIO, II 13, 20 («non ego, sed tenuis vapulat *umbra* mea») e *Tr. Mor.*, 1, 2 («ch'è oggi ignudo spirto e *poca terra*»).

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE DCE. Sfiora l'identità la rima C (“piace”: “pace”), la quale condivide la tonica con A (-*ali*), così come identica tonica presentano B (-*eme*) e D (-*eno*). Inclusiva la rima A (“mortalis” : “mali” : strali” : “ali”). Il testo costituisce coppia con sonetto incipitario, prolungandone l'allocuzione ad Amore - anche qui in bell'evidenza al v. 1 - e leggermente variandone il rimante “premo” (1, 10) in “preme” (2, 2).

Ben veggio, Amor, gli effetti aspri mortali  
de la tua man che 'l cor m'afflige e preme,  
e come invan si spera e 'nvan si teme,  
e 'l vie magior si elege di duo mali.

4

La forma pueril, gli adunchi strali



provo di piombo e quelli d'oro insieme,  
 ma di cacciarti altrove nulla speme  
 mi resta, ch' a l'intrar perdiste l'ali. 8  
 Di', famolento Amor, perché ti piace  
 pascer in nudo e arido terreno,  
 facendo col mio sangue assidua guerra? 11  
 Quanto serria miglior col tuo veneno  
 tentar gli altri tranquilli in lieta pace!  
 Ch'io per me son una ombra e poca terra. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 9 Di', famolento] Dimi rapace Sm 14 per me son una] non son huom ma Sm

1: il verso incipitario rifonde diversi materiali petrarcheschi; la movenza d'apertura del verso è ricavata da *Rvf*, 1, 9 «Ma *ben veggio*», 163, 9 «*Ben veggio* io di lontano il dolce lume» (ma potrebbe essere implicato anche 184, 13-14 «lasso, *ben veggio* in che stato son queste / *vane speranze*, ond'io viver solia», per la *vanitas* riecheggiata), mentre l'emistichio settenario *effetti aspri mortali* volge al plurale *Rvf*, 132, 3 «onde l'effecto aspro mortale?». 2: fraseologia mutuata da CONTI, *BM*, 70, 7 «et più di quella *man che 'l cor m'afferra*»; 109, 1 «La bella et bianca *man, che il cor m'afferra*» con diversa attribuzione dell'elemento iconografico della “man”, ora del dio Amore, non di madonna. - *afflige e preme*: la ditologia vanta due occorrenze in TEBALDEO, (285, 24 e 289, 167), di cui è da considerare soprattutto la seconda, per l'evidente tangenza col luogo cariteano (incerta la direzione dell'influsso): «Expecta che la piaga *aspra e mortale* / se saldi alquanto, che hor te *afflige e preme*, / poi per seguirme potrai prender l'ale» (vv. 166-168). 3 *invan ... teme*: l'oscillazione tra speranza e timore è marchio di fabbrica petrarchesco (se è sicuramente presente la movenza incipitaria dai *Rvf*, 1, 6 «fra le vane speranze e 'l van dolore», il passo aderisce verbalmente più a *Tr. Cup.*, III 119 «e che si teme e che si spera»; *Rvf*, 295, 4 «forse or parla di noi, *o spera, o teme*). 4: ‘fra due mali, si sceglie sempre quello ben più grande’: rovesciamento della formulazione proverbiale, attestata ad es. in VENTADORN, 3, 26-27 «be serai fols, s'eu no pren / d'aquestz dos mals lo menor», o, in volgare di sì, in TEBALDEO, 419 (estrav.), 10 «trito è quel saggio detto, che de dui/ mali sempre il minor se dee seguire». 5-6: ‘sperimento dolorosamente in me l'immagine fanciulla e, ad un tempo, le frecce d'oro e di piombo’. Mentre è properziana l'immagine di Amore fanciullo che alberga nel petto dell'amante (per la quale v. l'introduzione al son.), il tratto iconologico delle frecce d'oro e di piombo (che rispettivamente suscitano e scacciano il sentimento amoroso) si ritrova nell'ovidiano episodio di Apollo e Dafne (*Met.*, I 468-471: «Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra / diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem; / quod facit, *auratum* est et *cuspidem* fulget *acuta*, / quod fugat, obtusum et habet sub harundine plumbum»). Tracce di questo motivo nella lirica volgare in GALLO, *Canzoniere a Lilia*, 76, 26-27 «amor t'ha fatto sua faretra / d'aurati strali e quei di piombo a lei»; 124, 96-97 «lor stral son di fin oro. / Giunti al cor, tornan di piombo», ma qui antecedente diretto è DE JENNARO, *Canzoniere*, 12, 5-6 «Discerno ancora el crudo strale d'oro / farsi di piumbo al petto di ch'io spero». “Provo” nel senso di “sperimento”, in contesto affine, già in *Rvf*, 46, 3-4 «son per me acerbi et velenosi stecchi / ch'io provo per lo petto et per li fianchi». 5: il verso corrispondente di PROPERZIO, II 12, 13 «In me tela manent, manet et puerilis imago» è ripreso finanche nella sua struttura chiasmica (cfr. FANTI, pp. 28-29), mentre l'aggettivo *adunchi* risale alla stessa fonte properziana (v. 9 «et merito *hamatis* manus est armata *sagittis*»). 7: cfr. BOCCACCIO, *Rime*, 34, 10-11 «poteron mai del mio petto cacciare / questo rabbioso spirito d'amore». 8 *ch'a l'intrar perdiste l'ali*: cfr. PROPERZIO, II 12, 14 «sed certe pennas perdidit ille suas». 9-11: cfr. PROPERZIO, II 12, 16-17 «*adsiduusque meo sanguine bella gerit*. / *Quid tibi incundum* est siccis habitare medullis?». La terzina si segnala per il fitto impasto sonoro, fatto di echi sillabici («faMOlento AMOr...nuDO er ariDO terreno, / facenDO») e di allitterazioni («perché ti piace / pascer»).

**9** *famolento*: ‘affamato’. Raro latinismo condiviso con Sannazaro (cfr. *SeC.*, 101, 85 «rapace e famulento lupo»; *Arcadia*, 3, 131 «famulente pecorelle»). **10** *arido terreno*: il sintagma petrarchesco (*Ryf*, 64, 9 «ché gentil pianta in *arido terreno*») è qui impiegato come equivalente dell’espressione properziana «siccis...medullis» (cfr. la nota a 9-11), con perfetta sovrapposizione fra le due fonti. **12-13**: la preghiera ad Amore di rivolgere ad altri la propria aggressione prende spunto, fino alla ripresa letterale, da PROPERZIO, II 13 18-19 «Si pudor est, alio traice tela tua! / intactos isto satius temptare veneno». **13** *lieta pace*: il sintagma è di ascendenza boccacciana (*Rime*, 1, 46, 14 «finire e pormi forse in *lieta pace*»; *Decameron*, 3, 7 «andatisene insieme a letto di buon volere fecero graziosa e *lieta pace*»). **14**: l’ultimo verso descrive la condizione cui è ridotto l’amante intarsiando due tessere provenienti l’una da Properzio, l’altra da Petrarca (rispettivamente PROPERZIO, II 13, 20 «non ego, sed tenuis vapulat *umbra mea*» – tradotto tuttavia sempre via Petrarca: cfr. *Ryf*, 119, 99 «*i’ per me sono un’ombra*» – e *Tr. Mor.*, I 2 «ch’è oggi ignudo spirto e poca terra»), quasi a sancire nella sentenza finale l’operazione di commistione tra i due modelli condotta lungo tutto il sonetto. Bisognerà però confrontare anche *SeC.*, 59, 67 (verso anche qui di chiusura: «mi troverà nuda ombra e poca polve»). Cfr. anche 23, 25 «e costui che ti scrive è ombra e polve».

Lo spunto iniziale di questo sonetto è rappresentato da un epigramma di Lutazio Catulo, riportato da Cicerone nel *De Nat. Deor.*, I 79 «Constiteram exorientem Auroram forte salutans / cum subito a laeva Roscius exoritur. / Pace mihi liceat, Caelestes, dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo» (*Pervopo*), su cui Cariteo imposta il proprio esercizio di amplificazione: in particolare, se il primo distico del modello è impiegato come abbrivio per la visione di madonna, la formulazione sentenziosa del secondo distico sarà tradotta in chiusura - con qualche arricchimento ma in maniera sostanzialmente fedele - a mo' di *pointe* epigrammatica. Il primo affioramento dell'amata nel canzoniere cade - come nel modello - in concomitanza col sorgere del sole; allorché il poeta si prepara a salutare il nuovo giorno, resta colpito dalla visione di madonna. Ella si manifesta come pura luce sfolgorante - in una sovrapposizione tra piano referenziale e metaforico tale che l'amata è a un tempo donna e astro: sarà Luna del resto il *senhal* prescelto - dando l'abbrivio all'allocuzione rivolta alle stelle, di cui si afferma il potere d'influsso sulle vicende umane solo per predicarne la minore potenza rispetto all'amata. Non a caso si palesano qui reminiscenze dantesche: in particolare la «maggior forza» che chiude il componimento risale al discorso di Marco Lombardo sugli influssi che gli astri esercitano sugli esseri umani (cfr. *Purg.*, 16, 79-80 «A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacete»). Saranno altresì da notare alcune coincidenze con son. 3 del canzoniere di De Jennaro - dedicato anch'esso alla prima apparizione di madonna - che presenta diversi punti di contatto col pezzo cariteano: oltre alla coincidenza di posizione (n. 3), la soluzione fraseologica del v. 3 («volgendo gli occhi da man manca») si dissemina nel sonetto del catalano (v. 2 «volgendo gli occhi stanchi in oriente»; v. 5 «vidimi di man manca uscir la luce»). Se si aggiunge che l'io lirico di De Jennaro, in chiusura di componimento, risulta «trasformato in bianco cigno» (al v. 14; con riproposizione dell'emblema-chiave dell'*EaL*), se ne può concludere come Cariteo dovette ben tenere presente il testo del poeta aragonese.

La costruzione del sonetto vede poi aggiungersi, all'ipotesto latino, l'influsso di un testo di Giusto, che apre su una polare situazione di tramonto non senza offrire numerose movenze al presente componimento (cfr. CONTI, *BM*, 15 «Quando dal nostro polo sparir suole / il chiaro giorno, e sopra gli altri luce, / allor che 'l carro d'oro al mar conduce / Appollo, che de Damne ancor si duole, / il cor de ardenti rai d'un vivo sole / chi può ingombra, e de sì nova luce / che a l'orizzonte mio sempre riluce: / sole che me arde omai come Amor vuole. / E vegio sempre per mia morte colme / due stelle, ove 'l bel guardo costei gira, / per tempo sfavillar sì come al tardo; / ma, lasso, pur talor de Febo duolme / e de qualunque per amor sospira, / ma più de ,e, che più de altrui sempre ardo».

Il sonetto, che mantiene l'aspetto di un esercizio di maniera, volgendo in complimento galante l'epigramma catuliano, acquista un di più di senso narrativo attraverso la sua collocazione nel macrotesto. Trovandosi in 3<sup>a</sup> posizione - dopo la coppia incipitaria - viene a ospitare la prima apparizione dell'amata: in tale funzione di *exordium* il pezzo è coadiuvato dal son successivo, in cui appare il motivo dell'assalto di Amore. In aggiunta a ciò, il son. 3 inaugura una sezione (3-7) dove è l'elemento della "visione" a fare da elemento aggregatore, disseminandosi numerose occorrenze di lemmi afferenti alla sfera semantica del "vedere": (un solo *specimen* per ogni pezzo: 4, 2-4 «alzai gli occhi a *mirare intento e fiso* / quel volto, che già *vidde* in paradiso / prima che intrasse l'anima in questa vita»; 5, 10-11 «qual sia pena minor: pascer la *vista* / ne la mia Luna o *contemprarla* assente»; 6, 3 «mi fe' *veder* quel sol che mi governa»; 7, 1-2 «*Mirand'io intento* il candido pianeta / che mi governa e rege in dubio stato»).

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. Inclusiva la rima “adduce” : “duce”: “conduce” (1, 4, 8), parole-rima che condividono la base etimologica (nonché la terminazione con la rima *-ace*). Ricca la rima “risblendente” : “ardente” (3, 6).

Quando l'aurora il chiaro giorno adduce,  
 volgendo io gli occhi stanchi in oriente  
 per salutar quel almo e risblendente  
 Febo, che di pianete è sommo duce,                    4  
     vidimi di man manca uscir la luce  
 di la mia donna, come stella ardente  
 che sfavillava un foco sì possente  
 che a morte e vita insieme mi conduce.            8  
     Vaghi lumi dil cielo, ardente face,  
 prima cagion di quanto dolce o amaro  
 prova ciascun in la terrena scorza;                    11  
     siami licito dir, con vostra pace,  
 questo bel viso umano esser più chiaro,  
 di più alta materia e maggior forza.                14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 L'Aurora il chiaro giorno adduce] la Aurora il di chiaro n adduce Sm 2 stanchi in] al lucido Sm 3 per salutar quel'almo e risblendente] per contemplare Apollo almo splendente Sm 4 Febo, che di pianete è sommo] che di Pianete : et di Poete e duce Sm 5 di] da Sm 6 di la mia donna come stella] de la mia Luna anzi mio sole Sm 7 un foco sì] quel foco Sm ardente face] a cui soggiace Sm 10 prima cagion di quanto dolce o amaro] quanto qui cresce: et quanto si consuma Sm 11 prova ciascun in la terrena scorza] (così volse quel vostro alto motore) Sm 13 questo bel viso umano esser più chiaro] che questo viso humano e di maggiore Sm 14 di più alta materia e maggior forza] vertu: che i cor di maggior fiamma alluma Sm

1: 'Nel momento in cui l'Aurora porta con sé il mattino'. Il verso, riprendendo uno spunto dal distico di Q. L. CATULO, *Epigr.*, 2, 1 «Constiteram exorientem *Auroram* forte *salutans*», si adagia sul *pattern* ritmico di *Rvf*, 22, 13 «Quando la sera scaccia il *chiaro giorno*», ricavandone il sintagma «chiaro giorno» ma rovesciandone la dinamica. Cfr. anche *Rvf*, 291, 1 «Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora». 2: il verso è esemplato su *Purg.*, VIII 11 «ficcando li *occhi* verso *l'oriente*», e si apparenta altresì a DE JENNARO, *Canzoniere*, 3, 4 «l'altr'ier, *volgendo gli occhi* da man manca», con terminazione qui ripresa al v. 5. - *occhi stanchi*: cfr. *Rvf*, 190, 12-13 «Et era 'l *sol* già volto al mezzo *giorno* / *gli occhi* miei *stanchi* di mirar, non sazi». 3: *per salutar*: traduce letteralmente il «salutans» dell'ipotesto catuliano («Constiteram exorientem *Auroram* forte *salutans*»). 4: *sommo duce*: in Dante è designazione di Dio (cfr. *Inf.*, X 102 «cò tanto ancor ne splende il *sommo duce*» (*adduce* : *luce*); *Par.* XXV 72; *Tr. Cup.* I 13). 5 *vidimi di man manca uscir*: l'attacco di verso è memoria di *Tr. Cup.*, II 94 «l' *vidi* ir a *man manca*», condivisa col verso di De Jennaro riportato *supra*. 5-6: *la luce / di la mia donna*: allusione ritmico-figurale (con identica metafora del genitivo) a *Rvf*, 19, 9-10 «la *luce* / di questa *donna*». 6-8: '(la mia donna) era come un astro incandescente che emanava un fuoco così potente da condurmi, a un tempo, a morte e alla vita'. 6 *stella ardente*: cfr. per il sintagma il precedente di PETRARCA, *Rime attrib.*, 44, 6 «O alma liberale, o *stella ardente*». 7 *sfavillava*: «sfavillare» è verbo caro al Dante paradisiaco: in particolare attivo qui è il ricordo di *Par.*, I 60-61 «ch'io nol vedessi *sfavillar* dintorno / com' ferro che bogliente esce del *foco*», passato per la mediazione di DE JENNARO, *Canzoniere*, 37, 2 «*foco* che 'ntorno al cor sempre *sfavilla*». - *foco sì possente*: riformulazione del sintagma di *Rvf*, 71, 32 «sì frale oggetto a sì *possente foco*. 8: la fraseologia qui impiegata rimonta a *Inf.*, V 107 «Amor condusse noi ad una morte». Cfr. *BM*, 19, 2 «e morte e vita insieme al cor m'annodi», nonché, in ambiente aragonese, DE JENNARO, *Canzoniere*, 29, 7 «e come amando a morte mi conduce».

**9:** *vaghi lumi dil cielo*: il figurante solitamente adottato per alludere agli occhi dell'amata (cfr. almeno *Rvf*, 90, 3 «e 'l vago lume oltra misura ardea»), qui vale 'stelle'. - *ardente face*: dubbio se sia da intendere come designazione del sole, quindi al singolare, o se si tratta di plurali che continuano a riferirsi alle 'stelle', da parafrasare dunque come "fiaccole ardenti", (cfr. PICCHIORRI, p. 175). Il sintagma è riscontrabile nel Quattrocento sia latino (PONTANO, *Parthenop.*, II 3, 65 «Mox arcum *ardentesque faces* volucresque sagittas»; MARULLO, *Epigr.*, IV 34, 15 «Habuit, fatemur, illa et *ardentes faces*») sia volgare (MEDICI, *Laude*, 2, 4 «Da poi che accese quella *ardente face*»; *Naufragio*, II 4, 6 «dove più coce quella *ardente face?*»). **10-11:** 'origine prima, scaturigine di tutto ciò che, di piacevole o di doloroso, ogni essere umano sente'. **10** *prima cagion*: cfr. 1, 6 (dove il sintagma era attribuito ad Amore come fonte del "mal" dell'amante: se veda la matrice dantesca riportata in nota). - *dolce o amaro*: «ossimoro caro a P[etrarca]» (*Santagata*, p. 636); tuttavia l'accostamento è qui alternativo, non sincretistico, come avviene per esempio in *Rvf*, 129, 21 «cangiar questo mio viver *dolce amaro*». **11** *terrena scorza*: 'spoglia mortale, corpo', così come in *Rvf*, 278, 3 «lasciando in terra *la terrena scorza*». **12-14:** 'mi sia lecito affermare, con vostra buona pace [*scil.* delle stelle], che il viso di costei è dotato, rispetto a voi, di maggior lucentezza, di materia più nobile e di maggior potere d'influsso'. Traduzione pressoché letterale del distico catuliano «Pace mihi liceat, Caelestes dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo». **13** *questo bel viso umano*: l'emistichio settenario che rende il *visus pulchrior* della fonte latina proviene dal serbatoio petrarchesco: cfr. almeno *Rvf*, 276, 11 «felice terra, *quel bel viso umano*». **14** *alta materia*: il sintagma, solitamente adibito a indicare l'oggetto del poetare (come in SAVIOZZO, 26, 80 «con tanta *alta materia* dir volgare») allude qui al materiale di cui è composta l'amata-astro, superiore alle stesse stelle (con recupero, per tal via, del grado comparativo di maggioranza affidato al *pulchrior* della fonte latina). - *magior forza*: il precedente decisivo del sintagma in punta di verso è *Purg.* XVI 79-80 «A *magior forza* e a miglior natura / liberi soggiacete», con precisa allusione al discorso dottrinario di Marco Lombardo sugli influssi astrali.

Alla prima apparizione dell'amata segue qui la piena contemplazione del di lei "volto" (v. 3; è da tenere presente che nel segno del "bel viso umano" di madonna si chiudeva il sonetto precedente), il quale, platonicamente, poté essere contemplato dall'amante in paradiso, prima della discesa nel corpo. Nella visione si schiudono le bellezze di Luna, che occupano, distribuite in petrarchesca pluralità, la seconda quartina. I terzetti ospitano invece la prima svolta "narrativa", con il topico assalto d'Amore (direttamente ricavato da *Rvf*, 2).

Il saluto pietoso di madonna, con cui si chiude il sonetto, coincide col picco di benevolenza da ella dimostrata lungo tutto l'*EaL*. La circostanza appare singolarmente vicina a quanto accade nel pezzo 72 dei *SeC* di Sannazaro – *I begli occhi ch'al sole invidia fanno* – il quale occupa nella silloge sessoriana (in cui è da riconoscere il primo "canzoniere" del poeta sodale di Cariteo) la quinta posizione, quasi sovrapponibile alla quarta posizione del testo cariteano. Ragionando sul sonetto di Sannazaro, TOSCANO, *Il primo "canzoniere"*, p. 59 nota come esso ospiti la «registrazione dell'unico gesto gratificante elargito dalla donna: ricambiare lo sguardo dell'amante». In realtà si tratta più propriamente di un saluto pietoso, del tutto accostabile a quanto si osserva nell'esercizio di Cariteo, come confermano precisi agganci formali: in Sannazaro la Fortuna abbandona le armi contro l'amante (vv. 9-11: «Così Fortuna, un tempo acerba e ria, / or dolce et piana par che si disarme, / si da tal corso il Ciel non la disvia»), specularmente all'armarsi di Amore contro l'io lirico di Cariteo (vv. 9-11: «Allora io vidi Amor, che 'n un momento / mosse contra di me tutte quell'arme / che mover sòle in le più forte imprese»). Le terzine finali dei rispettivi sonetti risultano pressoché sovrapponibili: il pezzo del catalano così suona ai vv. 12-14: «Ond'ella, per pietà del mio tormento, / lieta ver' me se mosse ad salutarme / e con più ardente fiamma il cor m'accese»; così invece la declinazione sannazariana: «la qual, per più beato al mondo farme / mosse in quel ponto la nimica mia / con un dolce suspiro ad salutar-me». Il contatto tra i due testi, collocandosi nel contesto della circolazione di numerosi temi e formule tra i due sodali, dimostra così una condivisione di soluzioni anche strutturali.

Secondo momento di questa serie della visione, il sonetto si compone di motivi e immagini radunate sotto il comun denominatore dell'atto visivo, variamente coniugato (v. 2 «*mirare* intento e fiso»; v. 5 «Simile il *vidi* a la beltà infinita»; v. 9 «Allora io *vidi* Amor»).

Oltre che la solidarietà motivica, diversi connettori legano questo sonetto al precedente: il volgere degli "occhi" da parte dell'amante (3,2 : 4,2), il "bel viso" di 3,13, oggetto di contemplazione così come il "volto" qui al v. 3 (ma cfr. anche il "chiaro viso" del v. 6); l'iterazione del verbo "vedere" (3,4 "vidimi"; 4,5 "Simile il vidi"; 4,8 "vidi Amor"); la variazione, infine, del sintagma "ardente face" (3,9, appena variato in "ardente fiamma" qui al v. 14).

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. Inclusive le rime "invita" : "vita" e "arme" : "salutarme". Ricca la rima "momento" : "tormento". Le rime A e B condividono la vocale tonica (*i*), mentre B e E consuonano.

Si come io soglio e come Amor mi invita,  
alzai gli occhi a mirare intento e fiso  
quel volto che già vidde in paradiso  
prima che intrasse l'alma in questa vita.      4

Simile il vidi a la beltà infinita  
d'angelica natura, al chiaro viso,  
a la voce al colore, al lieto riso,

ai capei biondi e a la età fiorita. 8  
 Allora io vidi Amor che 'n un momento  
 mosse contra di me tutte quell'arme,  
 che mover sòle in le più forte imprese; 11  
 ond'ella, per pietà del mio tormento,  
 lieta ver me se mosse a salutarme,  
 e con più ardente fiamma il cor m'accese. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 7 lieto] dolce Sm 13 se mosse] voltossi Sm 14 ardente] nova Sm

**1:** verso costruito tramite giustapposizione di due emistichi petrarcheschi (rispettivamente *Rvf*, 113,6 «non *come soglio*» e *Rvf*, 114, 5 «et come Amor m'invita»). **2-4:** 'alzai lo sguardo per contemplare intentamente quel volto che la mia anima vide già prima di incarnarsi'. L'idea della preesistenza dell'anima al corpo è da *Percopo* (nota *ad loc.*) messa in relazione con la fondazione platonica del *Timeo* (nella stessa nota è segnalata la fruizione del concetto altresì nella canzone *Aragonia*). **2** *mirare intento e fiso*: l'emistichio settenario rimonta a *Rvf*, 17, 8 «mentre io son a *mirarvi intento et fiso*» (*Percopo*) e rimanti *riso*: *viso*. **3** *vidde*: geminazione «Dialettale ma anche letteraria» (PICCHIORRI, p. 163). **5-8:** 'mi parve conforme alla straordinaria bellezza delle figure angeliche, al loro volto luminoso, alla loro voce...'. L'enumerazione risente dell'impulso di *Rvf*, 282, 13-14 «che, quando torni, te conosco e 'ntendo / a l'andar, a la voce, al volto a' panni» (*Percopo*); non estranea pare la fonte dello stesso passo petrarchesco, quale segnalata già da *Santagata*: cioè VENTADORN, *Non es meravelha*, 41-42 «Cant eu la vei, be m'es parven / als olhs, al vis, a la color». Il passo tutto risente dell'esempio di CONTI, *BM*, 8, 5-8 «*Vidi* inchinarsi il cielo e 'l paradiso / tutto a costei da l'ultima sua spera, / e rivestirse el mondo primavera / agli atti, alle parole, al vago riso». **5** *beltà infinita*: il sintagma è diffuso nella lirica di SAVIOZZO, 1, 29; 11, 5; 43, 11. Cfr. anche CONTI, *BM*, 150, 138 «che solo è adorno di *beltà infinita*»; MEDICI, *Rime*, 126, 2 «al dolce lume, alla *beltà infinita*». **6** *angelica natura*: si vedano le occorrenze dantesche del sintagma (*Par.*, X 117 «l'*angelica natura* e 'l ministero»; XXIX 71 «si legge che l'*angelica natura*»), nonché MEDICI, *De Summo Bono*, 4, 61-62 «doppio è il contemplare della nostra alma / l'*angelica natura* et la divina». **7** *lieto riso*: cfr. MEDICI, *Rime*, 104, 9 «Mostrami il lieto riso». **8** *cape' biondi*: *Rvf*, 359, 56 «Son questi i *capei biondi* et l'aureo nodo». – *età fiorita*: *Rvf*, 336, 3 «qual io la vidi in su l'*età fiorita*»; *Tr*, *Fame*, II 109; BOIARDO, *Am. Lib.*, I 3.

**9-11:** il motivo dell'assalto di Amore deriva da *Rvf*, 2, donde sono ricavate le rime in *-ese* e in *-arme* (insieme con la parola-rima «*arme*»). **9** *io vidi Amor*: movenza d'attacco dietro cui si scorge *Rvf*, 144, 9 «I' *vidi Amor che* begli occhi volgea». Ma si veda anche, per ulteriori prestiti verbali, *Tr. Pud.* 22-23 «ch'i' *vidi Amor* con tutti suoi argomenti / *mover* contra colei di ch'io ragiono». **11** *mover sòle*: cfr. *Rvf*, 239, 2 «al tempo novo *suol mover* i fiori». *forte imprese*: in *Rvf*, 53, 85 e 105, 36 si riscontra «alte imprese». **12-13** *Ond'ella ... se mosse a salutarme*: il motivo tipico del saluto di madonna si riallaccia alla declinazione che di esso forniscono i *Fragmenta* ai nn. 110 e 111. Di quest'ultimo in particolare si vedano i vv. 5-6 «Tosto che del mio stato fussi accorta, / a me si volse in sì novo colore»: il movimento di Laura è alluso dalla fraseologia qui al v. 13: «lieta ver' me se mosse a salutarme» (ma cfr. anche *Tr. Mor.*, II 9 «*mosse ver me* da mille altre corone»; DE JENNARO, *Canzoniere*, 58, 63 «*ver me si mosse* quel signor divino». **12** *pietà del mio tormento*: secondo emistichio ripreso da MEDICI, *Selve*, 1, 2, 7 «abbiate omai *pietà del mio tormento*». Cfr. anche *SeC*, 72, 4 (discusso già nel cappello introduttivo nella sua redazione in RN): «hebbber pietà del mio lungo affanno». **13:** si risente dietro questo verso l'eco di *Par.*, II 28 «volta ver' me sì lieta come bella». **14** *ardente fiamma*: cfr. *Rvf* 207, 66 «chiusa *fiamma* è più *ardente*»; DE JENNARO, *Canzoniere*, 9, 68 «che quel ch'io scrivo, a mia *ardente fiamma*»; 69, 2 «in questa *ardente* e dolce *fiamma acceso*». – *il cor m'accese*: cfr. *Rvf*, 62, 3 «gran desio ch'al *cor s'accese*».





**1-4:** “Come il nocchiere stanco è solito talvolta, nel mare in tempesta, compiere una navigazione perigliosa sia nella notte senza stelle, sia nel giorno nuvoloso che occulta il sole”. Col modello petrarchesco discusso nel cappello introduttivo, sarà da incrociare la fronte del son. 141 dei *Fragmenta*, che fruisce simile orchestrazione sintattica, giocata sulla ripartizione dei due termini della similitudine fra le due quartine (con annesso recupero di tre rimanti): «*Come* talora al caldo tempo *sòle* / [...] onde aven ch’ella more, altri si *dòle* / *così* sempre io corro al fatal mio *sole*». La quartina allaccia uno stretto rapporto, senza che se ne possa tracciare una direzione d’influsso, con GALLO, *Canzoniere a Lilia*, 111, 1-5 «Qual nave *in alto mar* senza governo, / fra venti adversi e *turbida procella* / in clima ignoto e *privo de la stella*, / dal soccorso aliena in mezzo el verno, / madonna, mi ritrovo e ben *discerno*»: l’ultimo verbo riappare qui al v. 9 coniugato all’infinito. **1** *talor si suole*: emistichio quinario preavato da Ryf, 73, 12 «sì come talor *sòle*». **2** *turbide procelle*: il sintagma compare ancora in GALLO, *Canzoniere a Lilia*, 66, 18 «fra turbide procelle mi lassasti». **3-4** *la notte ... senza sole*: la formulazione trova un precedente in PONTANO, *De am. Con.*, II 114 «ut sine sole dies, nox sine luminibus». Analogo lamento per la privazione della vista di madonna si legge in BOIARDO, *Am lib.*, III 18, 7-8 «al veder nostro il giorno non ha sole, / la notte non ha stelle senza lei»; a proposito del passo boiardesco, ZANATO, *Commento*, (n. *ad loc.*) segnala il parallelo con altro passo pontaniano, più vicino nella lettera a quello cariteano, sebbene non di argomento strettamente amoroso: si tratta di PONTANO, *Urania*, V 838 «sine sole dies, sine sidere noctes», risultato dell’assemblaggio fra OVIDIO, *Met.* II 331 «diem sine sole» e VIRGILIO, *Aen.* III 204 «sine sidere noctes». **5** *il cor si dole*: l’emistichio quinario rimonta a CAVALCANTI, 19, 11 «Se voi sentiste come *’l cor si dole*». **6** *mortale aspre*: cfr. 2, 1 «effetti aspri mortali». - *aspre quadrelle*: verbalmente quasi sovrapponibile il luogo di BRACCESI, 3, 5 «mille aspre quadrella». **7** *bramando di veder*: fraseologia da confrontare con Ryf, 127, 97 «ch’altra non veggio mai, né *veder bramo*». **8** *per suo destino onora e cole*: risultante dell’incrocio tra Ryf, 73, 1 («*Poiche per mio destino*»); e Ryf, 321, 11 «che per te consecrato *honoro et colo*».

**9-11:** ‘La mente dubbiosa non riesce a capire quale sia il male minore: nutrire la propria vista in Luna o contemplarla (con gli occhi della mente) in sua assenza’. Il concetto è ben riconducibile a OVIDIO, *Her.*, XVI 235-236 «Quid faciam dubito; dolor est meus illa videre / sed dolor a facie maior abesse tua» (*Percopo*), cui si può accostare, in ambito volgare, POLIZIANO, 58.7-8 «e ’n questi duo contrari è dubbio il core / qual maggior sia, o ’l piacere o ’l dolore». **9** *discerner ... mente*: analogo giro di frase in SAVIOZZO, 75, 67-68 «da mia *mente* ignorando / non può *discerner* tutte quelle cose», mentre il sintagma conosce un precedente in DONDI DALL’OROLOGIO, *Rime*, 27, 2 «dubia mente». **10** *qual sia pena minor*: speculari a Ryf, 182, 3 «et qual sia più fa dubbio a l’intellecto». Il sintagma *pena minore* riduce BOIARDO, *Am. Lib.*, II 50, 2 «che ogn’altra *pena* è a sostener *minore*». - *pascer la vista*: cfr. MEDICI, *Canzoniere*, 35, 17-18 «e sol *pascevo* l’affannato core / della sua amata *vista*»; CORREGGIO, *Rime*, 215, 9-10 «Contempla quel che di sua *vista pasce* / gli angioli»; 355, 50 «questo in vui stava, e il *pascermi la vista*». **12-13:** il dubbio qui espresso (se sia ‘pena minor’ ardere vicino all’amata o soffrire da lontano) coincide con la condizione fattuale dell’amante in BOIARDO, *Am. Lib.*, II 50, 13-14 «e lo esser mio distinguo in dui partiti: / on arder quivi, on giazar nel suo aspetto». **12:** ‘(Amandola) da lontano l’anima non può trovar pace’. L’attacco di verso è memore di Ryf, 134, 1 «*Pace non trovo*, et non ò da far guerra». - *alma trista*: in clausola appare già presso CINO DA PISTOIA, 131, 13 «che vo piangendo, tant’ho *’l alma trista*», e Ryf, 269, 10 «che posso io più, se no aver *’l alma trista*». **13** *foco ... ardente*: cfr. CAVALCANTI, 11, 2 «e senta di piacere *ardente foco*»; Ryf, 352, 5 «d’onesto *foco ardente*». **14:** simile conclusione si riscontra in *Tr. Cup.*, I 42 «Or questo per amar s’acquista», con sparsi elementi lessicali provenienti da Ryf, 331, 3-4 «mia stella *seguendo*; / et sempre andai, tal *Amor diemmi aita*».

Come nel sonetto d'apertura, torna ad accamparsi la parola "Amor" in sede d'apertura di componimento, ritratto stavolta non come destinatario di allocuzione, bensì come sadico aguzzino che costringe l'amante alla visione dell'amata-Sole, in un primo esempio del cortocircuito figurale per cui Luna è designata con l'immagine solare. La vista dell'amata, la quale pur nel ricordo è in grado di affliggere l'anima del poeta (v. 6 «tal che del rimembrar l'alma s'attrista») si focalizza qui sulla chio-ma dorata, portatrice di effetti tanto letificanti sull'ambiente circostante, quanto distruttivi sull'io lirico. A questa divaricazione fra influssi positivi e negativi s'aggiunga il contrasto cromatico fra l'iniziale oscurità rannuvolata della donna-Sole e l'improvvisa esplosione di luce che acceca l'amante. Svariati gli elementi lessicali che connettono il madrigale al pezzo che precede: la «pena eterna» del v. 1 è implicata con 5, 10 «qual sia pena minor»; l'assenza di sole denunciata in 5.4 «il dì carico di nube e senza *sole*» è ora presenza imperante (v. 3 «quel *sol* che mi governa»). O ancora, il sintagma in punta di 5, 12 «l'alma trista» (: *vista*) costituisce precedente per la formula con verbo denominale del v. 6 «l'alma s'attrista» (: *vista*).

Nella misura breve del madrigale risalta il tessuto fonico fitto di allacci e accordi timbrici («AMor per AuMENTAR la PenA Eterna / che contra OGNe ragione OGNora sento / ...che dava segno di faTAL portento, / TAL che del rimembrar l'alma s'attrista. / E viDDi i raGGi D'oro a mezzo GIORno / sovra 'l CANDiDo Collo aNDare errANDO, / ch'assEREnavan l'aERE d'ogn'intorno, / OND'io rimasi cieco sospirANDO»).

METRO: madrigale di schema ABA CBC DE DE, derivato da *Rvf*, 54 (ripresa sottolineata dal prelievo dell'emistichio quinario del v. 10 «et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno», qui al v. 7 «e viddi i raggi d'oro a mezzo giorno»). Ricca la rima "errando" : "sospirando" (8, 10). Condividono la tonica le rime A (-*erna*) e B (-*ento*).

Amor per aumentar la pena eterna  
che contra ogni ragione ognora sento,  
mi fe' veder quel Sol che mi governa.

Oscuro no, ma sì turbato in vista  
che dava segno di fatal portento, 5  
tal che del rimembrar l'alma s'attrista.

E viddi i raggi d'oro a mezzo giorno  
sovra 'l candido collo andare errando,  
ch'asserenavan l'aere d'ogn'intorno;  
ond'io rimasi cieco sospirando. 10

TESTIMONI: T Sc Sm

**1:** l'avvio è ravvicinabile a *Ninf. Fies.*, 42, 1 «Amor, volendo crescer maggior *pena*». **2:** 'che avverto continuamente e senza motivo'. - *contra ogni ragione*: l'espressione è già utilizzata in SAVIOZZO, 70, 39 «ingratamente e *contra ogni ragione*». - *ognora sento*: giro di frase ricorrente nella lirica di DE JENNARO, (cfr. *Canzoniere*, 22, 3 «e quanto più mi *sento ognor* morire»; *Canzoniere*, 25, 10 «da *sento ognora*; *Canzoniere*, 109, 8. **3:** *mi fe' veder quel sol che mi governa*: rielaborazione di *Rvf*, 127, 45 «come 'l *sol* neve, *mi governa* Amore». Qui 'governa' vale per 'conduce' – mantenendo un legame coll'immagine del navigante sperso che apriva il pezzo precedente (occorrenza verbale non a caso ripresa nel testo succes-

sivo) – piuttosto che, come in Petrarca, significare ‘mi tratta’ (SANTAGATA, *Commento*, nota *ad loc.*). **4-6:** ‘[il sole] si presentava alla vista non oscurato, ma in un turbamento tale da preannunciare un prodigio divino, tanto che l’anima si fa triste al solo ricordo’. **4:** memoria ritmico-sintattica di *Tr. Mor.*, 1, 166 «Pallida no, ma più che neve bianca». Scontato l’influsso di *Rvf*, 23, 81-82 «Ella parlava *sì turbata in vista / che* tremar mi fea dentro a quella petra», cui sono da aggiungere i numerosi contatti – a proposito dei quali non si saprebbe certificare la direzione d’influsso – con GALLO, *Canzoniere a Lilia*, 66, 86-90 «dunque perché, perché *turbata in vista*, / perché el chiar *sol* in scura ombra è voltato? / Ahimé, deh, più non far mia mente trista, / deh non affligger più l’afflitto core! / Che ne guadagni tu se *l’alma s’attrista?*». **5.** ‘sembrava rivelare un presagio del destino’. Verso intarsiato di tessere virgiliane e ciceroniane. Quanto all’emistichio quinario, sarà da chiamare in causa l’espressione *Sol signa dabit*, ricorrente in una zona delle *Georgiche* strategica per la coppia di componenti 6-7 (si veda l’Introduzione e le note al sonetto successivo); cfr. *Georg.*, I 438-439 «*Sol* quoque et exoriens et, cum se condet in undas, / *signa dabit*»; v. 463 «*Sol* tibi *signa dabit*». L’emistichio settenario è calco da CECILIONE, *Pis.*, 9 «P. Clodius, *fatale portentum* prodigiumque rei publicae» – *portento*: vale qui “presagio”, giusta ISIDORO, XI III, 3 «*portenta dicta* perhibent a portendendo, id est *praeostendendo*». **6** *l’alma s’attrista*: il verbo deaggettivale, in punta di verso, è già dantesco: cfr. *Inf.*, XIX 104 «ché la vostra avarizia il mondo *attrista*» (: *vista*). **7-8.** *viddi i raggi d’oro ... andare errando*: possibile l’influenza di PONTANO, *Urania*, I 185-189 «errat nuda genu per florida prata Voluptas, / cui *volitant flavi per candida colla capilli*, / ad frontem aurato religat quas fibula nexu. / Laetatur dea; laetanti risusque iocique / assiliunt, somnique leves et mollior aura». **7** *raggi d’oro*: il sintagma in esponente si riscontra presso *BM*, 69, 1 «Un novo e sì sfrenato *raggio d’oro*». - *a mezzo giorno*: prelievo da *Rvf*, 54. 10 «a mezzo ’l giorno» (: *intorno*): (trattasi del madrigale di cui qui è ripreso lo schema rimico). **8** *candido collo*: la matrice originaria del sintagma è virgiliana, da *Georg.* IV, 337 «Caesariem effusae nitidam per *candida colla*» (*Percoipo*); nel dominio volgare, è circolante presso *Rvf*, 185, 2 «al suo bel *collo, candido*, gentile»; CONTI, *Estrav.*, 55, 5 «Miri il *candido collo*». - *andare errando*: cfr. CORREGGIO, 356.9 «andar senz’alma errando»; 370, 96 «andar non lasci errando». **9** *asserenavan l’aere d’ogni’intorno*: cfr. *Rvf*, 108, 4 «che fanno *intorno* a sé l’aere sereno»; 127, 58 «gir per l’aere sereno stelle erranti». Ma per il giro di frase v. *Rvf*, 157.8 «che ’l ciel rasserenava intorno». **10** *rimasi cieco*: lo stato cui è ridotto l’amante è qui significato con armamentario petrarchesco (cfr. *Rvf*, 348, 11 «rimaso ignudo e cieco»; *Tr. Mor.* II 3 «come uom cieco rimaso»), condiviso con DE JENNARO, *Canzoniere*, 58, 60-61 «qual uom ch’è cieco / rimasi». Possibile la mediazione di *BM*, 102, 10-11 «el sol della mia vita a mi se asconde / al tuo apparir, *ond’io rimango cieco*».

Il testo approfondisce lo stato di atterrita incertezza dell'amante di fronte all'atteggiamento inopinatamente ostile di madonna, già accennato nel componimento precedente. L'incanto contemplativo iniziale è guastato da un mutamento di umore della stessa Luna (v. 4 «non era come sòl con vista lieta»), tale da innescare nell'amante un'inquietudine che dapprima egli cerca di occultare (v. 9-11 «Premendo dentro il cor l'alto dolore...celai li mei pensier dogliosi e mesti»), e che poi sfoga nell'interrogativa finale. A ben vedere, l'impiego del figurante planetario oblitera del tutto il piano referenziale – il *designatum* dell'amata – sì che sembrerebbe di trovarsi di fronte all'inquietudine del soggetto di fronte ad infausti auspici astrali. La sensazione è rafforzata dal reimpiego del passo delle *Georgiche* già attivo nel madr. 6 (cfr. qui in part. *Georg.*, I 487-488 «Non alias caelo ceciderunt plura sereno / fulgura nec diri totiens arsere cometae»). Pur venendo inserito coerentemente nella microsezione dedicata alla contemplazione dell'amata (con altre tre occorrenze di verbo afferente alla sfera semantica del “vedere”: v. 1 «Mirando intento il candido pianeta»; v. 6 «vedendo il volto suo»; v. 8 «vede un lucido cometa»), il sonetto reca traccia della sua originaria natura di isolato esercizio per così dire accademico, poiché si articola come una sorta di variazione su tema prescritto in partenza. L'ultimo verso infatti è fedele traduzione virgiliana («Tante ire son negli animi celesti?»; *Aen.*, I, 11 «Tantaene animisi caelestibus irae»), ed è condiviso con analoghi sonetti di Sannazaro e Caracciolo, che converrà tenere sott'occhio (*SeC.*, 77 «Stando per meraviglia a mirar fiso / quel sol che mi consuma in fiamma e 'n gelo, / ratto un tuon folgorando uscì dal cielo, / per farmi privo ond'era sì diviso. / Qual nova invidia è nata in paradiso, / acciò che inanzi tempo io cangi il pelo? / Or non basta la guerra del bel velo, / che sì spesso me vieta gli occhi e 'l viso? / Ma 'l cor, che stava desioso e intento / ai dolci raggi de' bei lumi onesti, / poco curava i tuon, la pioggia e 'l vento; / e fra tanti terrori atri e funesti / seco dicea per duol, non per spavento: / – Tant'ire son negli animi celesti? –»; CARACCILO, *Amori*, 55 «Negli occhi dove Amor del mio cor segno, / esca e versaglio fa continue prove, / dove con soi pensier la mente altrove / no va, prescripta da superno segno, / senz'altra colpa, armato de disdegno, / vide ver' me non altramente approve / che vide il gran Tipheo irato Iove, / che fo degli altri appresso exempio degno. / Premendo dentro el cor l'alto dolore / e col viso speranza simulando, / celai i mei pensier dogliosi e mesti; / sforzato al fin da quel che dentro more, / queste parole disse sospirando: / – Tante ire son negli animi celesti! –»). Se il pezzo di Caracciolo pare essere un rifacimento del sonetto di Cariteo, da cui ricava quasi senza modifiche le terzine, il rapporto col numero sannazariano è più complesso e sembra assumere i tratti di una vera e propria gara imitativa, giocata su fonti virgiliane (per la cui analisi si rimanda a CARLOMUSTO, *Due poeti*). Se si aggiunge che anche l'ultima terzina costituisce traduzione dal mantovano – per la quale cfr. le note di commento – appare evidente come il sonetto cariteano si configuri come intarsio di spunti inventivi provenienti da diversi luoghi dell'*Eneide* e delle *Georgiche*, sapientemente armonizzati con apporti di altra provenienza (dal Dante purgatoriale al Petrarca delle *Disperse e attribuite*), in un mosaico funzionale alla rappresentazione sbigottita dell'amante.

Il sonetto si colloca a chiusura della “serie della vista”, intrattenendo rapporti intertestuali coi pezzi circoscrivibili. Il gerundio d'apertura *Mirando* si aggancia al *sospirando* con cui si chiudeva il madr. 6 (lessema peraltro riproposto come parola-rima al v. 13). Abbondano le fraseologie condivise: 6, 3 «mi fe' veder quel sol che mi governa», 7, 2 «che mi governa e rege in dubio stato»; 6, 4 «oscuro no, ma sì turbato in vista», 7, 4 «non era come sòl con vista lieta», 7, 6 «vedendo il volto suo così turbato». Per le connessioni col son. 8, v. il relativo cappello.

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. Ricca la rima “stato” : “spaventato” (2, 7); le rime A e B consuonano.

Mirando io intento il candido pianeta  
che mi governa e rege in dubio stato,  
non so per qual destino o per qual fato,  
non era come sòl con vista lieta. 4  
Io, con la mente timida, inquieta,  
vedendo il volto suo così turbato,  
rimasi pur com'om che spaventato  
ne l'aere vede un lucido cometa. 8  
Premendo dentro il cor l'alto dolore,  
e col volto speranza simulando,  
celai li mei pensier dogliosi e mesti. 11  
Forzato alfin da paventoso orrore,  
queste parole dissi suspirando,  
– Tante ire son negli animi celesti? – 14

TESTIMONI: T Sc Sm 12 Forzato| Constretto Sm

**1-2:** ‘Mentre contemplavo intensamente Luna’. Si notino, in questo verso, gli echi fonici: *MirANdo io intENto il cANDido pianeta*. **1** *Mirando io*: il gerundio d’apertura (di matrice petrarchesca: cfr. *Rvf*, 173, 1 «Mirando ’l sol de’ begli occhi sereno») si connette al “sospirando” con cui si chiudeva 6, così come Luna è “candido pianeta” analogamente al “candido collo” di 6, 8. Il sonetto gemello di Sanzazaro apre configurando una simile situazione contemplativa, introdotta anch’essa da un gerundio (*SeC*, 77, 1-2 «Stando per meraviglia a *mirar* fiso / quel sol *che mi* consuma in fiamma e ’n gelo») e impostata su comune fraseologia petrarchesca: i due movimenti iniziali infatti si spartiscono la dittologia aggettivale di *Rvf*, 17, 8 «mentr’io son a *mirarvi intento et fiso*». - *candido pianeta*: la Luna. **2** *governa e rege*: la dittologia sinonimica compare già in VANNOZZO, 1, 226 («un solo Dio che ne *governa e regge*») e in CALOGROSSO, *Nicolosa Bella*, 80, 1 («Santo è il pensier che Amor *governa e regge*»), ma la base è petrarchesca (cfr. *Rvf*, 150, 7 «Ella non, ma colui che gli *governa*»). - *dubio stato*: ‘in uno stato di incertezza’ (o forse, giusta la nota di *Santagata*, “in pericolo”? cfr. *Rvf*, 285, 4 «in *dubbio stato* sì fedel consiglio») e in punta di verso 366, 25 «volgi al mio dubio stato». Cfr. «dubia mente» in 5, 9. **3** *non so per qual destino o per qual fato*: riassemblaggio di tessere provenienti da PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 86 (attrib.), 9-10 «I *non so per qual* cielo o *per qual fato*, / o qual fortuna, o *qual destino*»; 97, 3 «non so s’è il mio destino o s’è il mio fato». Cfr. anche DE JENNARO, *Canzoniere*, 9, 14 «Io non so qual fortuna, sorte o fato». **4**: ‘non si mostrava, come di consueto, con aspetto sereno’. - *vista lieta*: riduzione di *Rvf* 126, 32 «volga la vista disiosa e lieta»; 150, 10 «vista asciutta e lieta». **5** *mente timida*: sintagma di ascendenza ovidiana: cfr. *Tristia*, I 1 87 «Ergo cave, liber, et *timida* circuspice *mente*»; *Pont.*, II VIII 75 «Vera precor fiant *timidae* praesagia *mentis*». **6** *vedendo il volto*: è da registrare l’allitterazione della labiodentale. - *volto turbato*: cfr. 6, 4 «oscuro no, ma sì turbato in vista» e nota relativa. **7** *com’om che spaventato*: l’espressione risente della memoria di *Purg*, IX 42 «*come* fa l’*nom* che, *spaventato*, agghiaccia». **7-8**: ‘stetti come colui che assiste atterrito al passaggio di una cometa splendente’. L’apparizione di comete era anticamente considerata un cattivo augurio, come sottende *Georg.*, I 487-488 «Non alias caelo ceciderunt plura sereno / fulgura nec *diri* totiens arsere cometae». **8** *lucido cometa*: cfr. anche per il riferimento a Cinzia / Luna contrapposta al sole, TEBALDEO, 280.70-71 «né val se in ciel si mostra il gran cometa / né se adombrandol Cynthia al sol fa ingiuria».

**9-10:** la traduzione virgiliana (*Aen.*, I 209 «spem vultu simulat, premit altum corde dolorem») si riconnette alla situazione già illustrata nel sonetto incipitario (vv. 10-11 «pur canto per sfogare il duol ch'io premo / ne la più occulta parte dil mio core»). **11** *celai li mei pensier*: cfr. *Rvf*, 11, 5 «mentr'io portava i *be' pensier celati*»; 127, 100 «al celato amoroso mio pensiero». **12:** 'Costretto da un sentimento di orrore misto a paura'. L'agg. *paventoso* intrattiene un rapporto di corradicalità etimologica con lo *spaventato* del v. 7. **13** *dissi sospirando*: giuntura di ascendenza petrarchesca: *Rvf* 187, 2 «sospirando disse»; *Tr. Mor.*, II 88 «disse sospirando». Cfr. anche *Rvf*, 89, 9; 205, 9. **14** *Tante ire son negli animi celesti*: cfr. *SeC.*, 77, 14 e CARACCIOLO, *Argo*, 55, 14 dove il verso compare identico. È traduzione da VIRGILIO, *Aen.*, I 11 «Tantaene animis caelestibus irae?».

L'infausto augurio del son. precedente preannuncia lo scacco imposto da madonna in questo componimento, dove è esposto il contrasto tra «due diverse etiche amorose, quella di Endimione, improntata, secondo i dettami di Petrarca, ad autocompiacimento nel dolore, e quella di Luna, ispirata invece al razionalismo mondano dell'amor cortese» (PARENTI, *Profilo*, p. 76). Al canto rivolto dall'amante a Luna, ella risponde denunciandone l'irrazionalità, dettata dal «poetico furore» (v. 4) e consistente nell'insincerità di un amore che non cerca ricompensa e «pascesi di star sempre digiuno» (v. 10). Introducendo il motivo concreto dell'ostilità di madonna, il poeta instaura un gioco di manipolazione delle convenzioni del codice amoroso, di cui reimpiega i tormentoni (il «morire amando», il non desiderare mercede, il contentarsi della privazione di madonna), al fine di inscenare la contrapposizione tra i due personaggi (a rigore, un monologo di madonna in risposta al canto dell'amante).

Il «poetico furore» dell'io lirico – concetto di fondazione platonica rimesso in circolazione nel Quattrocento dalla traduzione ficiniana dello *Ione* – è inteso da madonna nel senso di un degradante impazzimento: l'amore disinteressato è inattendibile, poiché logica imporrebbe l'invocazione della mercede. Al canto del poeta Luna oppone il principio della partita doppia di richiesta e ricompensa, l'ideologia cioè dell'amor cortese, come certificato dal modello assunto per l'impianto argomentativo, riconoscibile in FOLQUET 8, 22-24 «E de servir taing qualche guiardos, / pretz o amics, meilluramentz o dos: / menz d'un d'aquestz par fols qui s'i atura» (PARENTI, *Profilo*, p. 77). Una rappresentazione più compiutamente «narrativa» di questo scontro – contrassegnata da clamanti connessioni intertestuali col presente sonetto – si darà nella canz. 10 (cfr. cappello introduttivo *ad loc.*). La manipolazione della convenzione letteraria investe la stessa figura del poeta-personaggio, che allude a sé stesso nella veste di intonatore dei propri versi, in un gioco di rimandi tra realtà e finzione che, già apparso nel sonetto incipitario, troverà espressione, di nuovo, nella canz. 10, a riconfermare lo stretto contatto, anche su questo piano, tra i due testi.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Condividono la tonica le rime A (-ore) e B (-olta), mentre inclusive sono le rime «rivolta» : «volta» (3, 6) e «desia» : «sia» (9, 11).

Quando talor cantando il mio dolore  
 riconto a la mia Luna che m'ascolta,  
 il pianto in riso spesso ella rivolta,  
 e in gelata neve il cieco ardore. 4  
 Poi dice che poetico furore,  
 che ne sòl fare insani alcuna volta,  
 mi fa cantar con voce altiera e sciolta  
 ficti tormenti e non perfetto amore. 8  
 Chi more amando e premio non desia,  
 e pascesi di star sempre digiuno,  
 la ragion vòl che creduto non sia. 11  
 E la ragion ancor mostra a ciascuno  
 che finger di patér per gran follia  
 è disonore e non remedio alcuno. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 5 che] egli e Sm 6 ne sol fare] fa gli huomini Sm 7 mi fa] e i fa Sm 8 ficti] finti Sm 11 la ragion vol che creduto non] non vol ragion : che fe data gli Sm

1 *Quando talor*: attacco identico in CONTI, *BM*, 119, 1 «*Quando talor* condotto dal disio». 1-2 *il mio dolore / racconto*: *Rvf*, 294, 8 «non è chi lor *duol rconti* o scriva». - *che m'ascolta*: cfr. *Rvf*, 6, 6 «men m'ascolta», con ripresa anche dei rimanti “volta-sciolta” e la sostituzione dell’equivoca “volta-volta” con la ricca “rivolta-volta”. 3 *pianto in riso ... rivolta*: rovesciamento della dinamica descritta in *Purg.*, XXVIII 95-96 «per sua difalta *in pianto* e in affanno / cambiò onesto *riso* e dolce gioco». 4 *gelata neve*: sintagma prelevato da *Rvf*, 264, 128 (*Percopo*). - *cieco ardore*: simile clausola si trova già in MEDICI, *Poem. in terza rima, Apollo e Pan*, 133 «vana speranza tu, lui *cieco ardore*». 5-8: ‘Dice poi che è l’invasamento poetico, che talvolta rende folli, a farmi cantare a piena voce dolori fittizi e un amore non perfetto’. Il “poetico furore” di ascendenza platonica è interpretato da madonna nel senso più deteriore, quale si trova additato ad esempio nell’*Argumentum Marsilii Ficini florentini in Platonem Ionem de furore poetico*, in FICINO, *Ione platonico*: «Alienationis autem duo genera tradit, unam ab humanis morbis, alteram a deo provenientem: *insaniam* illam, hanc divinum *furorem* nuncupat». Il sintagma è variamente impiegato nella lirica coeva: cfr. TEBALDEO, 286, 49 «ché se il *furor poetico* è propheta» e, in clausola, VISCONTI, 206, 34 «c’hanno dal Cel *poetico furore*». 6 *che ne sol fare insani*: ‘che talvolta ci rende deliranti’. Cfr. *Am. Lib.*, II 44, 45 «di quel fervor che tanto è *fatto insano*»; III 40, 10 «son fatto insano». 7 *voce altiera e sciolta*: ‘voce possente e fluida’. Cfr. SANNAZARO, *Disperse*, 18, 47 «e parmi ognor udir sua *voce altera*». 8 *perfetto amore*: l’espressione è da intendersi in senso tecnico-cortese, come sentimento di dedizione assoluta e incondizionata. Se il sintagma vanta ascendenze tanto remote (DANTE, *Rime*, 33, 11 «intra due donne con *amor perfetto*») quanto coeve (DE JENNARO, *Rime*, 2, 16 «non à possanza all’*amore perfetto*»; *Am. Lib.*, I 56, 17 «*Perfetto amor* ogni dispetto oblia»; POLIZIANO, *Rime*, 20, 5 «I’ so ch’i’ t’amo con *perfetto amore*»), non sembra estraneo di nuovo *BM*, 118, 14 «cose ligiadre assai, ma *non perfette*», in analogo contesto di inadeguatezza del canto amoroso.

9-14: La logica dell’argomentazione di Luna è desunta da un passo di FOLQUET, 8, 22-24 «E de servir taing qualche guiardos, / pretz o amics, meilluramenz o dos: / menz d’un d’aquestz par fols qui s’i atura» (fin qui PARENTI, *Profilo*, p. 77); da segnalare tuttavia anche la stanza successiva (vv. 25-26 «Ben fui eu fols, que i mis lo cor e l sen: / senz no fo ges enans fo *gran foudatz*»); il sintagma in clausola è tradotto con “gran follia” al v. 13, nonché un passo di PEGUILHAN, in cui compare simile discorso ma proferito dall’amante (18, 37-38 «car fols mi par cel que totz temps servis / a son seignor qand li o desgrazis»). 9 *more amando*: il motivo della morte per amore è naturalmente iperattestato nella tradizione lirica: per il sintagma, cfr. BONAGIUNTA, *Gioia né ben*, 52 «sì ch’eo *moro amando*»; CINO DA PISTOIA, *Io son chiamata* 4 «d’un vostro servo che si *muore amando*»; *Rvf*, 140, 14 «ché bel fin fa chi ben *amando more*»; 171,4 «il meglio è ch’io mi *mora amando*, et taccia». 10 *pascesi ... digiuno*: ‘si nutre del proprio digiuno’. Si può accostare al passo il precedente di CONTI, *BM*, 96, 11 «il cor *digiuno* di speranza *pasco*». - *sempre digiuno*: *Tr. Eter.* 61 «O mente vaga, al fin *sempre digiuna*». 12-14: ‘E la ragione rende manifesto che far finta di soffrire per insania è degradante, e non è in nessun modo un rimedio’. 13 *patér*: ‘patire’. La forma discende dalla tendenza del sistema verbale napoletano a «confondere tra loro le forme di II, III e IV coniugazione, rendendo facili gli scambi» (FORMENTIN 1987, p. 72), come avviene ad esempio in DE PETRUCIIS, 68, 2 «che credo vivo et morto ò da *patere*» (testo peraltro dedicato dall’autore a Cariteo). - *gran follia*: l’espressione, di cui si è già additata la discendenza da Folchetto, può essere passato per la mediazione di *Filostr.*, I 23, 1 «Io provai già per la mia *gran follia*».



Il sonetto si pone come conseguente al discorso di madonna visto nel son. 8, poiché ospita la descrizione – tutta giocata sulle convenzioni del genere *de oppositiis* – della condizione di un amante che desidera ciò che gli è irrimediabilmente negato. Della tradizione dei contrapposti amorosi, Cariteo tiene conto di diversi capitoli: dal fondativo Ovidio, passando per Folchetto, Petrarca, fino a Poliziano. La sequenza ossimorica si estende fino alla prima terzina, seguita da una sosta sentenziosa in cui l'io lirico sancisce la responsabilità del volere celeste in merito allo stato di contraddizione perpetua cui egli è sottoposto, con evidente richiamo ai segni infausti del son. 7. L'ultimo verso riprende la contrapposizione con cui si apriva il componimento (v. 1 «Io seguo a chi mi *fugge e si nasconde*») volgendolo nell'esiziale atteggiamento ossimorico del dio (v. 14 «così sempre mi *segue e fugge*») e chiudendo il testo in una struttura circolare. Lo stato contraddittorio dell'amante trova un equivalente formale nelle numerose figure di ripetizione fonica – nonché retorica, per i quali si rimanda al commento – che producono una partitura sonora coesa e compatta.

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. La rima A è inclusiva (“nasconde” : “fronde” : “onde” : “risponde”). Ricercata la testura delle rime, tale per cui A e B sfiorano la consonanza (mancata per il tratto della sonorità della dentale: *-onde* : *-ento*). A ciò s'aggiunga la assonanza tra B e C (*-ento* : *-elo*), nonché tra A e E (*-onde* : *-ore*).

Io seguo a chi mi fugge e si nasconde,  
 e fuggio da chi vòl farmi contento;  
 lasso il terren per semenar in vento,  
 dispreggio il frutto e pasco amare fronde.     4  
 Misero, sitibundo, fuggio l'onde,  
 possendo aver piacer cheggio tormento;  
 ad ognor son chiamato e io no 'l sento  
 e chiamo a chi giamai non mi risponde.     8  
 Nelle fiamme divento un pigro gelo,  
 e 'n mezo di la neve un foco ardente,  
 lasso il riposo e vo dietro al dolore.     11  
 Mia culpa no, ma crudeltà di cielo  
 repugnar col voler non mi consente:  
 così sempre mi segue e fugge Amore.     14

TESTIMONI: T Sc Sm   ad] *om.* Sm   8 ad] *om.*   13 repugnar col] repugnare al Sm

**1-2:** il concetto risale a OVIDIO, *Amores*, II XIX, 36 «quod sequitur, fugio; quod fugit ipse sequor» (*Percopo*), da cui è ripresa la figura etimologica: «Io seguo a chi mi *fugge* ... / e *fuggio*». Forse attiva anche la mediazione di poeti del codice M come FOLQUET, 1, 17-18 «so que m'encaussa vau fugen / e so que m fuig ieu vauc seguen»; PEGUILHAN, 18, 23-24 «doncs, s'ai fugit e non encausiei re, / encausserai so c'ai fugit ancese». **1** *seguo a chi mi fugge*: terminologia impiegata già in *Tr. Cupid.*, III 167 «seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge». Per la coppia *fugge e si nasconde*, cfr. *Rvf*, 256, 3 «s'asconde et fugge». **2** *fuggio*: il vocabolo innesca la catena dei verbi che rimandano all'agire ossimorico, tutti in omeoteleuto (“fuggio”, v. 2; “dispreggio”, v. 4; “fuggio”, v. 5; “cheggio”, v. 6). - *farmi contento*: la fraseologia in punta di verso fa capo a *Rvf*, 270, 60 «ivi mi lega, et puo' *mi far contento*»; *Rvf*, 290, 7 «O

quant'era il peggior *farmi contento*. **3**: l'immagine tradizionale dell'operare inane (lo 'scrivere in vento' per cui si veda almeno *Rvf*, 212, 4 «solco onde, e 'n rena fondo, et *scrivo in vento*») è qui leggermente modificata, con l'impiego della figura della coltivazione nel vento. **4**: verso giocato sul parallelismo tra le coppie di verbi e oggetti, che rovescia la versione chiasmica di POLIZIANO, *Rime*, 40, 8 «s'io *disprezzo le fronde* e 'l *frutto piglio*». **5-6** *misero ... possendo*: da notare l'effetto di eco fonica del nesso *-nd-* («sitiboNDo fuggio l'oNDe, / posseNDo»). **5** *sitibundo*: 'assetato'. **6**: la coppia "piacer : tormento" è implicata in *Rvf*, 231, 4 «mille *piacer'* non vaglion un *tormento*». - *cheggio tormento*: 'vado cercando il dolore'. Il verbo *cheggio* è in rapporto allitterativo coi verbi seguenti, a loro volta implicati in figura etimologica (vv. 7-8 «ad ognor son Chiamato e io no 'l sento, / e CHiamo a Chi giamai non mi risponde»). **7-8**: raddoppio del paradosso attestato in *Rvf*, 105, 27 «alcun è che risponde a chi no 'l chiama» (*Percopo*). Ancora da registrare l'eco fonica che stavolta coinvolge il nesso *-am-* («son chiAMato... / e chiAMo a chi giAMai non mi risponde»). **9**: il tradizionale contrapposto occhieggia qui da vicino la matrice petrarchesca: cfr. in part. *Rvf*, 122, 4 «sento nel mezzo de le *fiamme un gielo*». - *pigro gelo*: sintagma ricavato da *Rvf*, 34, 5 «dal *pigro gielo* et dal tempo aspro et rio» (*Percopo*). **10** *foco ardente*: cfr. 5, 13 «e 'l foco è assai più ardente» e nota. **12** *crudeltà di cielo*: la matrice celeste dei tormenti dell'amante era già stata additata in 7, 14 «- Tant'ire son negli animi celesti? - », mentre la presente realizzazione verbale è condivisa con SANNAZARO, *Disp.*, 26, 60-61 «Ahi *crudeltate / dell'importuno cielo*». **13**: 'mi impedisce di oppormi alla mia stessa volontà'. Si risente l'eco della fraseologia di *Purg.*, XX 1 «Contra miglior voler voler mal pugna». **14**: la coppia "mi segue e fugge" può derivare sempre da FOLQUET, 1, 20, dove però il soggetto, invece che Amore, è il poeta («qu'ensem non puosc *encaussar e fugir*»). Cfr. anche VENTADORN, 10, 45-46 «Car cel sec Amors que s n'esdui / e cel l'enchaussa qu'ela fui».

Il primo metro lungo dell'*EaL* si pone, ad un tempo, come importante snodo strutturale e come squisito esempio del talento cariteano nel contaminare molteplici influssi dalla tradizione poetica in un prodotto lirico originale e di suggestiva bellezza.

Dal punto di vista del mero contenuto, la canzone può essere suddivisa in due parti. La prima stanza si incarica di definire lo stato attuale dell'infelice amante, costretto al confino presso un «bosco ombroso» (v. 16) dal diniego di madonna a intrattenere qualsiasi contatto. La declinazione cariteana del *topos* dello sfogo solitario rivolto agli enti naturali è impostata essenzialmente su traccia petrarchesca e properziana (cfr. sopratt. FANTI, pp.35-37 e le chiose qui nel commento), non senza apporti dal Dante infernale, utili a conferire all'ambiente silvestre caratteri foschi e ostili.

La manipolazione degli spunti selezionati da così illustri precedenti consegue effetti di rara freschezza. Un esempio per tutti: nella prima stanza, la consapevole mistione fra l'elegia properziana qui di riferimento (I XVIII) e il verso incipitario di *Ryf*, 35, 1 («Solo et pensoso i più deserti campi») evolve nel delizioso e innovativo dettaglio figurale costituito dalla preghiera affinché il vento non faccia da delatore all'amata riguardo ai tormenti dell'amante (vv. 9-11 «e non m'accuse il vento / ché murmurare il sento / per questi lochi foschi, oscuri e bassi») dove il *murmurare* stesso nel bosco non sembra promettere bene in tal senso.

In un'orizzonte dolente e disperato, il poeta è portato a denunciare la contrapposizione tra l'attuale condizione – che impone la *convenientia* tra le «aspre pene» sofferte, le conseguenti «rime acerbe e dure» e l'ambiente ostile (vv. 40-45) – e un passato contrassegnato da «più suavi accenti» (v. 54).

Proprio tale considerazione – e arriviamo così alla seconda parte del pezzo – innesca, con improvvisa transizione, la rievocazione memoriale dell'episodio che ha portato all'irreversibile rottura con l'amata. La fronte della quinta stanza introduce un movimento narrativo, disegnando una scenetta in cui l'io lirico è intento a cantare i propri tormenti in presenza dell'amata, la quale ascolta intenta e compiaciuta l'esecuzione musicale dell'amante. In questo gioco di manipolazione delle convenzioni del codice lirico, non pare peraltro eccessiva licenza scorgere un'allusione di Cariteo alla propria dimensione di autore e intonatore dei propri testi (come già segnalato nel cappello al son. 1).

Madonna è ritratta nell'atto di sostenere, in un gesto quasi civettuolo sostenuto da cantabili settenari, che «né donna né donzella / fu vista mai sì bella / com'or tu scrivi» (vv. 61-62). Al rilievo di madonna, l'amante la invita a riscontrare nel proprio specchio chi sia l'oggetto del desiderio. L'immagine, con quel sapore di inserto romanzesco, riesce particolarmente originale, tanto è vero che molto probabilmente essa è tenuta presente da Sannazaro nell'ottava prosa dell'*Arcadia*, occupata dalla storia dell'infelice amore di Carino – dietro cui si tende a scorgere lo stesso Cariteo – per una pastorella (come rileva BECHERUCCI, *Le novelle*, p. 178 a proposito di *Arcadia*, VIII 32 «Ove poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo, lei con novi preghi mi ricominciò da capo a stringere e a scongiurare per lo amore che io gli portava, che la promessa effigie [della donna amata] gli mostrasse, aggiungendo a questo col testimonio degli dii mille giuramenti, che mai ad alcuno (se non quanto a me piacesse) non ridirebbe. A la quale io da abundantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce ma tremante e sommessa, *rispusi che nella bella fontana la vedrebbe*»).

L'ultima stanza descrive il risultato prodotto dalla dichiarazione dell'amante. Anche qui fa scuola il magistero petrarchesco, con *Ryf*, 11 che fornisce la situazione-base (consapevolmente allusa anche attraverso agganci formali: cfr. note di commento) su cui insiste l'emulazione cariteana. Il «folle ardire» ha prodotto il ridimensionamento del desiderio, pur espresso in via obliqua, come segnala il poe-

ta con la suggestiva formula «aprir tacitamente», che attenua felicemente il violento ossimoro «tacendo grido». Ciononostante, madonna ben comprende in cosa consista la «voglia tanto audace» (v. 74) che si qualifica come del tutto concupiscente, e mutando bruscamente la propria disposizione (dalla «dolce vaghezza» al «volto minace / di revocare ogni alta e forte impresa») non nega la propria immagine (come Laura in *Rvf*, 11), bensì la propria voce («superba allor si tacque»): dunque viene meno la possibilità stessa di comunicare, donde un «gelato ardore», qui, sì, con violento contrapposto, che in tal forma si trova simile in SANNAZARO, *SeC*, 38, 3-5 «d'una gelata fiamma il cor si alluma, / madonna, e le medolle un caldo gelo / trascorre, sì ch'a poco a poco io manco»), non senza che dietro la situazione si scorga *Rvf*, 140, 5-9 « Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna / et vòl che 'l gran desio, l'accesa spene, / ragion, vergogna et reverenza affrene, / di nostro ardir fra se stessa si sdegna. / Onde Amor paventoso fugge al core».

Sul piano macrotestuale, la canzone riveste un ruolo decisivo, poiché circostanzia il motivo dell'irreversibile astio di Luna, quale fu anticipato già nel son. 8. Gli agganci verbali fra i due pezzi (cfr. 8, 1-2 «Quando talor cantando il mio dolore / riconto a la mia Luna che m'ascolta»; 10, 53-54 «Talor, quand'io cantava / in più suavi accenti») non fanno altro che confermare la stretta connessione. Infatti nel sonetto madonna denunciava l'insincerità di un canto d'amore indifferente al richiamo della ricompensa; ora veniamo a sapere che tale rilievo muove dal precedente qui narrato, dove il poeta ha inequivocabilmente svelato il proprio ardente desiderio.

METRO: canzone di 6 stanze su schema abCabCcdedDff (congedo: AbB). Come si vede la tastiera metrica del componimento è frutto di allusione alle petrarchesche 'canzoni gemelle' *Rvf*, 125-126. Nella fattispecie, lo schema della stanza è sovrapponibile a *Chiare, fresche et dolci acque*, mentre il numero delle strofe rimonta a *Se 'l pensier che mi strugge*. Il fatto che si tratti di consapevole operazione trova conferma selezione dei rimanti nel congedo: *bosco* (v. 79) volge al singolare la voce «boschi» con cui si chiude *Rvf*, 125, mentre *voglia* (v. 80) è parola-rima nel primo endecasillabo del congedo di *Chiare, fresche et dolci acque*.

Nella prima stanza A C D E condividono la tonica (-*esti*, -*ede*, -*ento*, -*ende*), con le ultime due a sfiorare la consonanza. Nella seconda stanza assuonano E ed F (-*ita*, -*iva*) mentre hanno la stessa tonica C e D (-*aso*, -*ore*). Inclusiva la rima "vita" : "invita" (22, 23). Nella terza stanza è ricca (inclusiva) la rima "mano" : "umano" (35, 36); condividono la tonica A B C E (-*are*, -*ato*, -*ai*, -*ano*). La quarta stanza presenta rima paronomastica in "foco" : "loco" (42, 45) e in "morte" : "sorte" (47, 50); stessa tonica hanno C D E (-*oco*, -*orte*, -*ormi*). Nella quinta stanza assuonano C ed E (-*exa*, -*ella*), mentre quasi consonanti sono B e D (-*enti*, -*endi*). La sesta stanza vede assonanza tra E ed F (-*ace*, -*acque*) e medesima tonica tra A e C (-*ire*, -*io*).

Tra questi boschi agresti,  
 selvaggi aspri e incolti,  
 ov'io son solo e altro non me vede,  
 posso far manifesti  
 li mei tormenti occolti 5  
 e 'l foco che l'afflitta alma possede.  
 Sol che costante fede  
 si trove in questi sassi,  
 e non m'accuse il vento  
 (ché murmurare il sento 10  
 per questi lochi foschi, oscuri e bassi)  
 a quella che m'incende,  
 ché dil parlar d'amor tanto si offende.  
 Onde cominciaranno

li profondi sospiri, 15  
 ch'empien del mio dolore il bosco ombroso,  
 a ricontar l'affanno,  
 le pene e li martiri  
 che sente il cor senza sperar riposo?  
 Quel volto disdegnoso, 20  
 che con un dolce errore  
 rivolge la mia vita,  
 a piagner più m'invita  
 non volendo ch'io piagna il mio dolore;  
 né vòl ch'io cante o scriva, 25  
 e di parlarne meco ancor mi priva.

Che debe adunca fare  
 un cor ch'è destinato  
 ad amar sempre e non posar giamai,  
 se di lacrime amare 30  
 si pasce Amore ingrato,  
 e non si po satiar di pene e guai?  
 E fiamma e foco assai  
 gli piace e anco insegna  
 di macular le mano 35  
 nel molle sangue umano,  
 come collei che die' la morte indegna  
 a l'uno e a l'altro figlio,  
 seguendo Amor e 'l mal preso consiglio.

Però quest'aspre pene 40  
 con rime acerbe e dure,  
 conforme assai con questo amaro foco,  
 disfogar mi conviene  
 tra queste selve oscure,  
 poiché pianger non lice in altro loco. 45  
 Qui pur morendo invoco  
 la cagion di mia morte:  
 quella ch'ai primi giorni  
 mostrò con atti adorni  
 segni di farme aver più lieta sorte, 50  
 ond'io presi baldanza,  
 la qual poi mi privò d'ogni speranza.

Talor, quand'io cantava  
 in più suavi accenti,  
 col cor pien d'ardentissima dolceza, 55  
 intenta ella ascoltava

il son di mei lamenti,  
 intendendo lodar la sua bellezza.  
 E con dolce vaghezza  
 mi disse un dì ridendo: 60  
 – Né donna, né donzella  
 fu vista mai sì bella  
 come tu scrivi – ond'io risposi ardendo:  
 – il vostro specchio chiaro  
 vi pò mostrar quel che non trova il paro. – 65  
  
 Cossì quel folle ardire,  
 che forse agli altri giova,  
 fu cagion d'abassar l'alto desio,  
 forzandomi il martire  
 in far l'ultima prova 70  
 d'aprir tacitamente il dolor mio;  
 tal che quella per ch'io  
 ardo, quando ebbe intesa  
 la voglia tanto audace,  
 con un volto minace 75  
 di revocare ogn'alta e forte impresa,  
 superba allor si tacque,  
 onde un gelato ardore al cor mi nacque.  
  
 Canzon mia, non uscir fore dil bosco;  
 pon freno a la tua voglia, 80  
 finché mercé dil cielo indi ti scioglia.

TESTIMONI: T Sc Sm 3 altro] altri Sm 10 murmurare il] murmurar lo Sm 30 se] et Sm 33 e fiamma e foco] folle si mostra Sm 34 gli piace e anco] chi pugna con chi Sm 36 nel molle sangue] nel sangue e membra Sm 38 a l'uno e a l'altro] al frate e a li figli Sm 39 Amor e 'l mal preso consiglio] amore e i mal presi consigli Sm amaro] horribil Sm 42 amaro] horribil Sc Sm 46 pur morendo] senza tema Sm 50 di farne aver] de piu gioconda Sm 58 intendendo lodar le] odendo ragionar di Sm 63 come tu scrivi] comhor tu canti Sm 64 il vostro specchio chiaro] quel che non trova pare Sm 65 vi po' mostrar quel che non trova il paro] il vostro specchio sol vi puo mostrare Sm 68 d'abassar] daffrenar Sm 70 in] a Sm 76 di revocare] da rivocare Sm 77 superba allor] superbissima Sm 79 fore dil bosco] fuor da la selva Sm

**1-2:** i *deserta loca* del modello properziano, ove avviene lo sfogo solitario dell'amante, sono qui amplificati e connotati in direzione più accentuatamente ostile, attraverso la loro "traduzione" via Petrarca (*Rvf*, 176, 1-5 «Per mezz'i *boschi inhospiti et selvaggi...*/ vo cantando») e la memoria ritmica dell'emistichio settenario di *Inf*, I 5 «esta selva *selvaggia e aspra e forte*». Possibile anche la mediazione di BOIARDO, *Am. Lib.*, II 41, 10-11 «e son fatto *selvagio* / per *boschi inculti* e inospite campagne». Da notare il fitto impasto fonico, giocato su ripetizioni di nessi occlusiva + vibrante («Tra questi boschi aGResti, / selvaggi, asPRI e incolti»), rime e assonanze interne («*questi...agresti, / selvaggi, aspri* e incolti»). **3:** il tratto della solitudine, nell'ipotesto properziano attribuito ai *sola...saxa* del v. 4, è ora proprio dell'amante nel contesto silvestre, in una dimensione ben marcata in senso petrarchesco: si veda, anche per l'identica iterazione della sillaba *so*, *Rvf*, 35, 1 «Solo et pensoso i più deserti campi» (peraltro, come noto, il testo petrarchesco è del tutto implicato con l'elegia properziana qui discussa:

si dà qui dunque uno scavalcamento di Petrarca all'indietro, verso la fonte originaria presa a modello diretto e amplificata). **4-5** *posso far manifesti / li mei tormenti occolti*: traduzione di PROPERZIO, I XVIII, 3 «Hic licet *occultos proferre impune dolores*». **6**: altro spostamento di significato su lessema properziano: se nel poeta latino è il vento Zefiro a permeare di sé il bosco (cfr. PROPERZIO, I XVIII, 2 «et vacuum Zephyri *possidet aura nemus*»), qui l'incendio amoroso “possiede” *l'afflitta alma* (sintagma in allitterazione di grande circolazione lirica: SAVIOZZO, 67, 19 «che *l'alma afflitta* stride e te richiama»; 77, 65; BOIARDO, *Am. Lib.*, II 3, 10 «e fia de *l'alma afflitta* alcun conforto»; DE JENNARO, *Canzoniere*, 66, 14 «che *l'alma afflitta* sia d'affanno gnuda». **7-8**: ‘a patto che in questi sassi sia salda la fedeltà’. Lo spunto è ancora da PROPERZIO, I XVIII 4 «si modo *sola* queant *saxa* tenere *fidem*». Per il v. *accusare* con l'accezione di “manifestare, rendere noto”, v. almeno *Inf.*, XXXI 76-77 «Elli stesso s'*accusa*; / questi è Nembrotto». – *costante fede*: sintagma di varia circolazione nella lirica del '400: CORNAZANO, 1, 10; CORREGGIO, *Rime*, 18.1 «Fede costante»; in clausola *Cod. Isold.* [GIUSTINIAN] 2, 28. **9-13**: [a patto che] il vento – poiché sento il suo vibrare in questi oscuri luoghi - non riveli la mia condizione a colei che mi accende d'amore, perché l'argomento amoroso la offende'. Il passo è da leggere in parallelo con la medesima immagine impiegata nella “canzone sorella” di *SeC.* 59, 11-12 «né il vento ne riporte i miei sospiri / in parte ove io non voglia»; (*Percopo*). **10**: *lochi foschi, oscuri e bassi*: come ai vv. iniziali, la caratterizzazione impervia dell'ambiente è impostata su base petrarchesca: (*Rvf.* 281, 6 «per luoghi ombrosi e foschi mi son messo»; 333, 4 «benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso»), dietro cui si avverte il luogo dantesco di *Inf.*, IX 28 «Quell'è 'l più *basso loco* e 'l più *oscuro*». Sarà altresì da accostare, in medesimo contesto di lamento presso gli enti naturali, la versione di CARACCILOLO, *Amori*, 26-31 «Non fo nel mondo mai / persona che chiedesse, / lacrimando, mercede tra li sassi / in sì piatosi guai / como io, né che più ardesse / nei regni de Plutone *obscuri e bassi*»: a conferma delle risonanze “infernali” assunte dai “boschi” cariteani. Cfr. anche *Arc.*, 7, 2 «lasso vo io per *luoghi oscuri e foschi*». **12** *quella che m'incende*: cfr. *Rvf.* 19, 7 «provan l'alta virtù, *quella che 'ncende*» (: *offende*). **13**: sarà chiarita più avanti (stanze 5-6) la ragione per la quale madonna non tollera il ragionar d'amore.

**14-19**. La mossa iniziale di stanza si serve dello «stesso avverbio di luogo interrogativo usato da Properzio» (FANTI, 36): PROPERZIO, *El.* I XVIII, 5-6 «*Unde* tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus? / Quod mihi das *flendi*, Cynthia, *principium*?» (*Percopo*). **15** *profondi sospiri*: il sintagma vanta dei precedenti in PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 85 (attr.), 6 «di *profondi sospir* farò a lei», e in *Teseida*, X 111, 2 «di cuor gittò un *profondo sospiro*». **16**: l'immagine del bosco invaso da sospiri può ancora ben essere sulla scia del properziano «et vacuum Zephyri *possidet aura nemus*» (I XVIII, 2), con l'innescio memoriale dei “sospiri” disceso dal lessema latino *aura*: associazione ben comprensibile in ottica petrarchesca (cfr. solamente *Rvf.* 286, 1 «aura soave de' sospiri»; 359, 16 «aura de' sospir»). Nella tradizione volgare, un precedente può essere rintracciato in CINO DA PISTOIA, 60, 7 «empie l'anima mia sì di dolore»; *Rvf.* 311, 3 «di dolcezza empie il cielo et le campagne»; *Georg.*, IV, 515 «late loca...implet». – *bosco ombroso*: il sintagma in punta di verso (ma con aggettivo e sostantivo in posizione invertita) compare già in *Rvf.* 194, 2 «destando i fior' per questo *ombroso bosco*»; 214.33 «m'an fatto habitador *d'ombroso bosco*». **17** *ricontar l'affanno*: fraseologia condivisa con *SeC* 41, 26 «comincio teco a ricontar miei danni»; cfr. anche CORREGGIO, *Rime*, 348, 13 «racontar gli affanni». **18** *le pene e li martiri*: la dittologia si riscontra già in CINO DA PISTOIA, 88, 8 «ed ha lasciato a me *pene e martiri*». **19** *sperar riposo*: modulo proveniente da *Rvf.* 360, 38 «*sperai riposo* al suo giogo aspro et fero». **20-26**. L'amata è insieme causa e inibizione dello sfogo amoroso, e denega perentoriamente qualsiasi forma di espressione del tormento, si tratti di canto, di versi scritti o anche solo dell'auto-confessione (vv. 25-26 «né vòl ch'io cante o scriva / e di parlarne meco ancor mi priva»). Quasi equivalente formale di questo ripiegamento coatto su sé stesso è la concentrazione di fenomeni di ripetizione fonica: insistenza sui nessi in dentale, in fricativa labiodentale («VOLto DisDegnoso...Dolce errore... riVOLVe la mia Vita ... a piagner più m'inVita / non VolenDo ch'io pianga il mio Dolore»; a cui è da aggiungere la ripercussione della velare ai vv. 24-25: «né Vol Ch'io Cante o sCriva»; e di parlarne meCO anCOr mi priva»). Ancora da segnalare le figure etimologiche che stringono i vv. 23-25 «a *pian-*

ger più m'invita, / non volendo ch'io pianga il mio dolore/ né vòl...». **20** *volto disdegnoso*: l'espressione rende l'atteggiamento di Cinzia improntato al "fastus", quale si manifesta in PROPERZIO, I XVIII, 5 «unde tuos primum repetam, mea Cinthia, *fastus*» (FANTI, 36). Ma in ambito volgare si veda anche l'esito di POLIZIANO, *Rime.*, 58, 3 «ma, se talora *disdegnosa* in viso». **21-22** *con un dolce errore / rivolge la mia vita*: il verbo *rivolve*, dalla base latina *revolvo*, vale 'stravolge', e il 'dolce errore' (sintagma di ascendenza petrarchesca e contiana: cfr. *Rvf.*, 129, 50 «quel *dolce error*»; 161, 7 «O faticosa vita, o *dolce errore*»; *BM*, 94, 5; 134, 14) mantiene il significato di 'errare'. **23**. *a pianger più m'invita*: il concetto properziano (XVIII I, 6 «quod mihi *das flendi*, Cynthia, *principium*») è qui tradotto con materiale verbale dantesco (*Inf.*, VI 59 «a lagrimar m'invita»). **25**: variazione sul precedente di Giusto (*BM*, 39, 13-14 «né vuole / che d'altri io *parle o scriva* in tante carte», non senza che si avverta, a monte, la presenza di *Rvf.*, 129, 52 «in guisa d'om che *pensi et pianga et scriva*). **26**: evidente la tangenza con SFORZA, 326, 5-8 «E benché di lei sempre io *pensi o scriva* / che la mia lingua di parlar sol priva» (: *scriva*). **29**: da notare il parallelismo verbo + avverbio. **30-32** *se di lacrime amare ... pene e guarì*: 'se Amore si nutre delle mie lacrime e non si sazia mai delle pene e dei lamenti'. Cfr. *Rvf.*, 93, 14 «ch'i' *mi pasco di lagrime*, et tu 'l sai». Il sintagma *lacrime amare* rimonta a *Rvf.* 17, 1 «Piovonmi *amare lagrime* dal viso». **31** *si pasce Amore ingrato*: il dio crudele che si nutre dei tormenti dell'amante, di ascendenza petrarchesca (*Rvf.*, 360, 59-60 «questo tiranno / che del mio duol *si pasce*, et del mio danno»), è attestato, in area aragonese, nel *Naufragio*, I 8, 42-44 «como collui che in fascia / de l'altrui sangue si èi pasciuto, et danno, / con poca festa: un rigido tiranno», e in SANNAZARO, *Disperse*, 4, 11 «in me *si pasce Amor*, in loro armenti». – *amore ingrato*: sintagma di matrice catulliana (76, 6 «*ingrato* [...] amore») ben attestato nella lirica fra Tre e Quattrocento (VANNOZZO, 157, 29; SAVIOZZO, LXXVII, 94; GALLI, 16, 1 e 29, 32; CORNAZANO, 105, 2 112.10; *Am. Lib.*, III 2, 5). **33** *fiamma e foco*: la dittologia sinonimica, in ordine inverso, compare due volte in *Rvf.*, 125, 12-13 «et non lascia in me *dramma* / che non sia *foco et fiamma*»; 241, 9 «L'una piaga arde, et versa *foco et fiamma*», ed è fruita, sempre con riferimento ad Amore, altresì da SANNAZARO, *Farse*, 1, 115 «et è sol *fiamma e fuoco* ogni suo premio». **34-39**: *insegna ... mal preso consiglio*: per l'immagine di Medea, come *exemplum* delle nefandezze a cui può condurre il dio Amore, è qui occhieggiato VIRGILIO, *Buc.*, VIII, 47-48 «*Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus*», a cui si può accostare PROPERZIO, III XIX 17-18 «nam quid Medeae referam, quo tempore matris / iram natorum caede piavit amor?» (*Percopo*). **40-45**: 'Perciò è necessario ch'io sfoghi questo duro supplizio con versi duri – del tutto conformi all'incendio che mi consuma – e in questa foresta oscura, poiché non è concesso piangere altrove'. Come nel modello petrarchesco (*Rvf.*, 125, 14-16 «*Però* ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in *rime aspre*, et di dolcezza ignude», Amore impone il registro dell'*asperitas*, opposto a quello della *dulcedo* (per il quale cfr. le note ai vv. 53-55) confinato in un passato ormai irrecuperabile (per il quale cfr. i vv. 53-55 e le relative note). Per il sintagma «*aspre pene*» cfr. *Rvf.*, 71, 44 «trarrebbe a fin questa *aspra pena* et dura» (l'ultimo aggettivo recuperato in punta del verso successivo). **40-41**: Si noti in questi due versi l'accumulazione di vibranti, variamente combinate in nessi consonantici «*PeRò quest'asPRE Pene / con Rime aceRbe e duRe*». **41**: *acerbe e dure*: la coppia si ritrova, declinata al singolare e riferita rispettivamente alla "dolce vista" e alla "morte" in *Rvf.*, 305, 6; 360, 57. **41-42**: è qui esplicitamente posto il problema della *convenientia* tra forma del dire poetico e condizione del soggetto, raddoppiata dalla necessità di adeguarsi altresì all'*asperità* del luogo. Scoperta l'influenza della formulazione petrarchesca (*Rvf.*, 125.1-3 «*Se 'l pensier* che mi strugge, / com'è pungente et saldo, / così vestisse d'un color *conforme*». Cfr. anche CORREGGIO, *Rime*, 365, 4 «*rime conformi*»). **44**: *tra queste selve oscure*: l'allusione 'infernale' dei primi versi si fa qui chiara citazione di *Inf.*, I 2 «mi ritrovai per una *selva oscura*». **45** *pianger non lice in altro loco*: simile fraseologia riscontrabile in TEBALDEO, 276.112-13 «non lice / piangere». – *altro loco*: il sintagma in clausola compare già in DANTE, *Rime*, 37, 44 «ma fallo *in altro loco*»; (: *foco*); *Purg.* IX 26. **46-47**: la contraddizione che consiste nell'invocare, in punto di morte, colei che è responsabile della morte stessa dell'amante si giova della figura etimologica *morendo...morte*. **47** *cagion di mia morte*: formula di ampia circolazione: cfr. *Teseida*, X 72, 3-4 «poi



ti doveva essere *cagione / di morte*; CONTI, *BM*, 17, 39 «*cagion sete di vita e di mia morte*»; BOIARDO, *Am. Lib.*, I 33, 60 «*esser cagion di morte a chi l'adora*»;

**48-50**: 'colei che in un primo momento, mostrandosi benevola, prometteva un più felice destino'. Si rammenti come, nella sua prima apparizione (son. 3), l'amata destinò all'io lirico un gesto di saluto lieto e pietoso (vv. 12-13), mutando poi, in progresso di tempo e irrimediabilmente, la propria disposizione positiva. **49** *atti adorni*: concentrazione in sintagma dei lessemi sparsi in *Rvf*, 62, 4 «*mirando gli atti per mio mal sì adorni*»; 157, 5 «*atto d'ogni gentil pietate adorni*». **50** *lieta sorte*: cfr. *Am. Lib.*, III 12, 25 «*lieta e diletta sorte*»; MEDICI, *Canzoniere*, 35, 27. **51-52**: 'dove io presi un atteggiamento ardimentoso che in seguito mi privò d'ogni speranza'. Il poeta anticipa proletticamente quanto sarà narrato nelle stanze seguenti, tant'è che sarà il *folle ardir* del v. 66 a penalizzare l'amante.

**51**: *presi baldanza*: l'espressione è ricavata da *Rvf*, 73, 82 «*prenderei baldanza*». **52**: *mi privò d'ogni speranza*: il giro di frase è debitore di *Rvf*, 331, 9 «*privo m'à di sì dolce speranza*». **53-58**: inizia qui la rievocazione dell'episodio che ha portato alla frattura irrimediabile con l'amata, prima del quale il canto era contraddistinto dal tratto della *dulcedo*, consapevolmente alluso ai vv. 53-55 «*Quand'io cantava / in più soavi accenti / col cor pien d'ardentissima dolcezza*», in contrapposizione al presente poetare "aspro" segnalato nella stanza precedente. L'opposizione "presente: rime aspre / passato: rime leggiadre" gode di autorizzazione dantesca (*Le dolci rime d'amor ch'ì solia*) e petrarchesca (*Rvf*, 125, 27-29 «*Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme*»).

**53-54**: 'Un tempo, quando cantavo con voce limpida'. **54**: *suavi accenti*: il sintagma in punta di verso è prelievo da *Rvf*, 283, 6 «*post'ài silenzio a' più soavi accenti*». **55**: cfr. *Rvf*, 116, 1 «*pien di quella ineffabile dolcezza*».

**56-58**: 'ella ascoltava coinvolta le intonazioni del mio dolore, volte a celebrare la sua bellezza'. **56** *intenta ella ascoltava*: fraseologia abbastanza diffusa: cfr. *Am. Vis.*, I 35 «*ed ascoltare intento sue parole*»; *Teseida*, IV 89, 6 «*e intento ascoltava*»; *Rvf*, 343, 10 «*et come intente ascolta e nota*». **57**: *son di mei lamenti*: cfr. le realizzazioni quattrocentesche di CONTI, *BM*, 28, 10 «*suon de' miei lamenti*»; POLIZIANO, *Rime*, 127, 13 «*suon de' tristi mie lamenti*».

**59-61**: I settenari, deputati a ospitare il rilievo civettuolo di madonna, adornano la propria cantabilità con un fitto tessuto di dentali «*E con Dolce vagheza / mi Disse un Di riDenDo: / - Né Donna né Donzella...*» (s'aggiunga l'emistichio settenario del v. 63 «*[...] onD'io risposi arDenDo*»). **59** *dolce vaghezza*: cfr. CONTI, *Estrav.*, 42, 12 «*m'abbaglia sì della dolce vaghezza*». **60**: *mi disse un di ridendo*: la posa dell'amata ricorda *Par.*, XXV 27 «*Ridendo allor Beatrice disse*».

**63-65**: Alle parole di madonna il poeta, in un crescendo di desiderio concupiscente («*risposi ardendo*» al v. 63), la invita a scrutare nel proprio specchio per vedere confermata la propria inarrivabile bellezza; la reazione di Luna, tuttavia, rivelerà come lo specchio stesso si farà nemico dell'amante, in un trattamento tutto particolare del *topos* dello 'specchio nemico', quale ad esempio figura in *Rvf*, 45, 1-4 «*Il mio adversario in cui veder solete / gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora, / colle non sue bellezze v'innamora / più che 'n guisa mortal soavi et liete*». **61**: *né donna né donzella*: se la coppia è di ampia diffusione, il verso è ripreso pari pari da *Rvf*, 206, 25. **62** *fu vista mai sì bella*: giro di frase apparentabile a *Rvf*, 30, 19 «*Non fur già mai veduti sì begli occhi*». **63** *risposi ardendo*: cfr. *Par.* III 69-70 «*da indi mi rispuose tanto lieta / ch'arder pareo d'amor nel primo foco*».

**64-65**: 'il vostro lucido specchio vi potrà mostrare ciò che non ha termine di paragone (cioè le bellezze dell'amata)'. Per il sintagma *specchio chiaro*, cfr. *Tr. Temp.*, 56 «*chiaro specchio*»; DE JENNARO, *Rime*, 32, 89 «*chiaro spechio*».

**66** *folle ardire*: 'smisurato ardimento'. Equivale alla "baldanza" del v. 51. Precedenti in CINO DA PISTOIA, 87, 10 «*sol per questo mio folle ardimento*»; *Teseida*, VII 56, 7 «*e d'altra parte vide il folle Ardire*».

**67** *agli altri giova*: evidente l'ascendenza – e la desemantizzazione – di *Purg.*, IV 54 «*suole a riguardar giovare altrui*» (riferito nell'ipotesto al punto cardinale donde si scorge la grazia di Dio).

**68**: 'provocò il ridimensionamento dell'acuto desiderio. - *alto desio*: il sintagma, ad alto tasso erotico, compare già in VANNOZZO, 129, 11; *Filostr.*, II 85, 6-7 «*sentì nel preso cuore / l'alto desio*»; CONTI, *Am. Lib.*, I 33, 48 «*l'alto desio e dolce passione*»; *SeC*, 2, 5 «*Io benedico il primo alto desio*». **69-71**: 'avendomi il dolore costretto a fare l'estremo tentativo di svelare indirettamente la ragione del mio tormento. **70**: *ultima pruova*: prelievo da *Rvf*, 136, 8 «*in cui Luxuria fa l'ultima pruova*». **71**: cfr. *Rvf*, 71, 6 «*la doglia mia*».

la qual tacendo grido». **72-77**: ‘di modo che colei per cui io m’infiammo, quando comprese l’audacia del mio desiderio, tacque altezzosamente, con un’espressione del viso tale far ritrarre ogni proposito ardimentoso’. **72-73**: *quella per ch’io / ardo*: simile giro di frase in GALLI, 299, 14 «quella per cui ardo». **75**: *volto minace*: scoperto latinismo, da *minacem*, ‘minaccioso’. **76**: *alta...impresa*: abbondano i riscontri tra i *Fragmenta*, sempre connessi alla celebrazione dell’amata (tranne che nell’occorrenza di *Rvf*, 28, 42 «a l’alta impresa caritate sprona», collegata alla impresa della crociata): *Rvf*, 5, 6; 71, 2; 73, 22. **78**. *gelato ardore*: il topico ossimoro “caldo-freddo” trova simile espressione in *SeC*, 38, 3-4 «d’una gelata fiamma il cor s’alluma / madonna, e le medolle un caldo gelo». - *al cor mi nacque*: in punta di verso è già petrarchesco (*Rvf*, 115, 11 «per sì alto adversario *al cor mi nacque*»; ma cfr. anche *Rvf*, 207, 75 «*al cor mi nacque* la tenace speme»).

**79-81**: il congedo si richiama consapevolmente agli *explicit* delle due canzoni sorelle petrarchesche (*Rvf*, 125, 79-81 «O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi *boschi*»; *Rvf*, 126, 66-68 «Se tu avessi ornamenti quant’ai *voglia*, / poresti arditamente / *uscir del boscho* et gir in fra la gente»). Non è tuttavia la rozzezza stilistica, la marca della *rusticitas* a costringere la canzone, come in Petrarca, a rimanere tra i boschi, bensì la necessità di trattenere presso di sé il dolore dell’amante, chiudendo così il cerchio con l’esigenza, espressa nella prima stanza, di trovare udienza discreta presso gli enti naturali. **80-81**: ‘Tieni a bada il tuo desiderio, fino al momento in cui la grazia del cielo ti liberi’. Se l’espressione *mercé dil cielo* è poco rilevata, un supplemento di senso può scorgersi ponendo mente ai turbamenti celesti – direttamente connessi con quelli dell’amata – disseminati nei pezzi precedenti, per cui si cfr. almeno, a mo’ di riscontro emblematico, *EaL*, 7, 14 «Tant’ire son negli animi celesti?»).



Per tua mercé dormendo contemplai  
 quella beltade e quel suave, ascoso  
 candor, che nel mio cor sempre traluce. 11  
 Vidi quel che no spero veder mai;  
 ringrazio te, ché fuste più pietoso  
 che quella mia celeste e alma luce. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 ameno] allegro Sm 11 traluce] reluce Sm

**1-4:** l'archetipo testuale dell'invocazione *Ad Somnum* è rinvenibile in OVIDIO, *Met.*, XI 623-625 «*Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori*», tenuto presente qui e nel sonetto “gemello” sannazariano (*SeC*, 62, 1-4 «*O Sonno, o requie e triegua degli affanni, / che acqueti e plachi i miseri mortali, da qual parte del ciel, movendo l'ali, / venisti a consolare i nostri danni?*»). **1** *Candido Sonno*: la movente iniziale trae spunto da PONTANO, *De Am. Con.*, II XVII 15 «*Somme bone o cunctis, assis mihi, candido somne*». - *lieto e chiaro*: dittologia aggettivale presente anche in MEDICI, *Selve*, 1, 85 «*chiare e liete*»; TEBALDEO, 137, 14. **2** *scendisti*: ‘scendesti’. Per la morfologia del verbo, cfr. nota a 2, 8. **3** *dolor che m'atterra*: la fraseologia in punta di verso proviene da *Rvf*, 36, 2 «*del pensiero amoroso che m'atterra*». **4** *lungo mal*: il sintagma conosce significativi precedenti in BRACCESI, 26, 28 «*del mio sì lungo male*», e in MEDICI, *Rime*, 40, 1-2 «*Se avvien ch'Amor d'alcun breve contento / conforti l'alma, al lungo male avvezza*». **5-8**: il passo è da mettere in relazione con *SeC*, 65, 1-3 «*Quel che veghiando mai non ebbi ardire / sol di pensare o finger fra me stesso, / contra mia stella il sonno or m'ha concesso*» (*Percopo*). - *pegno...caro*: redistribuzione del materiale verbale tratto da *Rvf*, 340, 1 «*Dolce mio caro et precioso pegno*». La dittologia *dolce e caro*, al plurale, ricorre nel sonetto “gemello” di *SeC*, 62, 8 «*ringrazio pur tuo' dolci e cari inganni*». **6**: ‘che chiude l'anima in un irremovibile desiderio’. Per il *fermo voler* cfr., oltre al noto *incipit* danielino «*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*», la ripresa che appare in *Rvf*, 59, 3 «*del mio fermo voler già non mi svoglia*». - *animi serra*: cfr. PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 134 (attrib.), 3 «*serrâr l'anima mia*»; MONTEMAGNO IL GIOVANE, 9, 12 «*se piatate il vostro animo serra*». **7** *poi di sì lunga guerra*: se il sintagma è di origine dantesca (*Inf.*, XXVIII 10) e di ampia circolazione petrarchesca (*Rvf*, 26, 8; 96, 2; 107, 2; 127, 103; 347, 12; *Tr.Etern.*, 139), qui è decisiva la mediazione di CONTI, *Estrav.*, 45, 14 «*e pace darne de sì longa guerra*». **8**: ‘alleviando l'amarezza con un po' di miele’. Il verso è frutto dell'assemblaggio di due passi petrarcheschi: rispettivamente *Rvf*, 360, 24 «*O poco mèl, molto aloè con fele*» e *Rvf*, 205, 6 «*tempra il dolce amaro*». Cfr. anche DE JENNARO, *Canzoniere*, 6, 13 «*che solo un poco dolce in tanto amaro*».

**10-11** *suave, ascoso / candor...traluce*: lo splendido sintagma *ascoso candor* è spezzato dall'*enjambement* e sostenuto dall'accumulo di sibilanti cui concorre l'aggettivo *suave*. Si noti anche la rima interna *candor*: *cor*. - *nel mio cor sempre traluce*: ‘risplende sempre nel mio cuore’. Il passo discende da *Rvf*, 277, 11 «*più che mai chiara al cor traluce*»; si veda anche *SeC*, 57, 12-14 «*Ivi, mirando in quella eterna luce, / tornami a mente il sol, c' a' miei dolci anni / apparve tal c'ancor nel cor traluce*». **12**: risuona in questo verso l'eco della designazione petrarchesca di Laura morta (cfr. *Rvf*, 268, 7-8 «*mai veder lei / di qua non spero*»; 269, 3 «*perduto ò quel che ritrovar non spero*»; 270, 28 «*cosa seguir che mai giugner non spero*»). **13** *fusti*: ‘fosti’. Per il perfetto del verbo essere «*l'alternanza tra fo e fu [è] comune in tutti i poeti aragonesi*» (PICCHIORRI, p. 199). **14** *alma luce*: fra le occorrenze petrarchesche del sintagma, mette conto registrare *Rvf*, 251, 3 «*sia l'alma luce che suol far contenta*»; sonetto che si configura come commento della visione onirica del pezzo che precede (*Rvf*, 250).



La ballata inaugura una microsezione di testi (12-14) dedicata agli inganni di “Amor fallace”, che consistono nel tentativo del dio di incoraggiare l’ardire dell’amante dietro false promesse di ricompense. Al fine di perpetrare il proprio imbroglio, Amore si serve dei «begli occhi suavi» di madonna (v. 5), la cui aumentata lucentezza, pur promettendo un miglioramento della condizione dell’amante, alimenta l’incendio amoroso, tanto da far sospettare l’io lirico che si tratti, appunto, di un inganno. L’apparente disposizione benevola di Luna qui denunciata sembra collegarsi all’apparizione in sogno del pezzo precedente, stante la varia tipologia di rapporti intertestuali rilevabili (il già visto agg. *suavi* del v. 5 reitera l’occorrenza di 11, 10-11 «suave, ascoso / cando», mentre un esplicito richiamo a 11,12 «Vidi quel che no spero veder mai» si riscontra qui ai vv. 13-14 «Però che quando io *veggio* i segni chiari / dil mio *sperar*»).

Il testo esibisce sin dalla ripresa dello schema metrico il suo clamante debito con *Rvf*, 149, di cui costituisce raffinata variazione. Se, in generale, è qui ripresa l’oscillazione dell’anima tra «un positivo e un negativo fluttuanti, speranza e sospiri della non speranza, pace e guerra» (BETTARINI, *Commento*, p. 718), sarà da registrare la strategica ricombinazione del materiale poetico desunto dalla ballata petrarchesca con altri apporti; rimandando alle chiose per la documentazione completa, degne di particolare nota sono alcune macroscopiche riaccentuazioni: il dio Amore che campeggia nell’attacco del componimento (vv. 1-2 «Amor par che si sveglie e prenda l’arme / in mano per aitarme e farmi audace») è ritratto in una posa del tutto sovrapponibile a quella assunta in *Rvf*, 149, 11-12 «parmi vedere Amore /mantener mia ragion, et darmi aita» (ma il tratto della fallacia del dio è aggiunta caritena).

METRO: ballata grande di schema X(x)YyX AbbCAbbC CDdX. Inclusiva la rima X (“arme” : “fidarme” : “ingannarme”), mentre sono paronomastiche “avari” : “amari” (8, 12) e “poco” : “foco” (14, 14).

Amor par che si sveglie e prenda l’arme  
 in mano per aitarme e farmi audace,  
 ma sempre s’è fallace  
 m’il trovo, che non oso in lui fidarme.  
 Quei begli occhi suavi, che mi fanno      5  
 languire in tal furore,  
 mostran più risblendore  
 che prima, quando m’eran tanto avari,  
 e girano il martire in dolce affanno.  
 Ma non s’allegra il core,      10  
 anzi cresce l’ardore  
 e molto più son li sospiri amari.  
 Però che quando io veggio i segni chiari  
 dil mio sperar, che nasce a poco a poco,  
 allor più m’arde il foco,      15  
 e dubito che Amor vòl ingannarme.

TESTIMONI: T Sc Sm 12 sospiri] tormenti Sm

**1-2** *Amor par che ... prenda l'arme / in mano per aitarne*: il petrarchesco spunto iniziale (*Rvf*, 149, 11-12 «parmi vedere Amore / mantener mia ragion, et darmi aita»), è qui integrato con DE JENNARO, *Rime*, 17, 5 «ben puoi fare ad Amor prendere l'armi». **2** *farmi audace*: l'espressione si trova già impiegata in GALLI, 123, 6 «el timido che *amor non faccia audace*»; BOIARDO, *Am. Lib.*, I 43, 6 «che *me fa audace* de redirne alquanto». **3-4**: «ma lo trovo sempre tanto ingannatore che non oso riporre fiducia in lui». **3** *fallace*: l'aggettivo è da Petrarca costantemente associato alla speranza (cfr. *Rvf* 21,6; 32, 4; 99, 2; 290, 5; 294, 14), mentre l'accostamento ad Amore è di fondazione senecana (cfr. *Phaedra*, 634 «O spes amantum credula, o *fallax Amor*»). **4** *m'il trovo*: identica forma verbale in *Rvf* 149, 13 «né però trovo anchor guerra finita». - *ch'io non oso in lui fidarme*: simile fraseologia in *SeC*, 41, 3 «se di me stesso oso fidarme». **5-9**: «quegli occhi soavi, che mi procurano una furiosa sofferenza, manifestano uno splendore maggiore rispetto a quando erano ritrosi». **5** *quei begli occhi soavi*: l'emistichio settenario risale ad analoghe formulazioni petrarchesche: cfr. *Rvf*, 37, 34.; 253,9). **6-7**: in identica posizione metrica, la ballata-modello petrarchesca reca la stessa rima in *-ore*, insieme con l'occorrenza del verbo «mostrare» (*Rvf*, 149, 6-7 «che nascean di dolore, / et mostravan di fuore»). **7** *mostran più risplendore*: il passo si apparenta a precedenti quali *Par.*, III 109 «quest'altro *splendor* che ti si *mostran*»; BOCACCIO, *Rime*, 24, 7-8 «l vago *splendore* / mi *mostri* del mie ben». **8** *m'eran [gli "occhi"] tanto avari*: simile espressione in GALLI, 144, 4 «se non mi fusti [occhi] in tucto troppo avari». **9**: «volgono il tormento in un dolce dolore». - *girano*: il verbo *girare*, qui usato nel senso di «trasformare, mutare», si trova al v. 9 (dunque in identica posizione) di *Rvf*, 149 «S'aven che 'l volto in quella parte giri». - *dolce affanno*: il sintagma in punta di verso si trova già impiegato in *Rvf* 61, 5 (un'altra occorrenza in *RVF*, 205, 2 «dolce mal, *dolce affanno* et dolce peso»). **10**: lo spunto per il verso proviene da *Rvf*, 245, 13 «l cor lasso anchor s'allegra». **11** *creosce l'ardore*: in punta di verso la formula si riscontra in GUITTONE, *Rime*, 146, 12 «più pagamento scende e *creosce ardore*» e in BRACCESI, 44, 5 «Veggio che nel pensar *creosce l'ardore*». Cfr. anche *Par.*, XIV 50 «*creoscer l'ardor* che di quella s'accende» e *Rvf* 206, 21-22 «il fero *ardor* che mi desvia / *creosca* in me». **12** «e aumentano altresì i miei dolenti sospiri». Il verso reca traccia della memoria di DANTE, *Rime*, 18, 11 «molto piùm'entr ne locore amara». - *suspiri amari*: il sintagma proviene da *Purg.*, XXXI 31 «Dopo la tratta d'un *sospiro amaro*», e circola variamente nell'opera boccacciana (*Filostr.*, II 15, 2 «e dopo il trarre d'un *sospiro amaro*»; *Filoc.*, II 60,1 «e dopo uno *amaro sospiro* così disse»; *Tes.*, III 80,1 «Così piangean con *amari sospiri*). Il sostantivo è altresì presente nell'ipotesto petrarchesco qui di riferimento: *Rvf*, 149, 5 «Che fanno meco omai questi *sospiri*». **13-16**: «Poiché quando scorgo l'oggetto della mia speranza, che s'alimenta sempre più, il mio desiderio aumenta, e temo che Amore voglia ingannarmi». Alle spalle si sente la topica dell'inganno amoroso quale si esprime ad esempio in GUINIZZELLI, 1, 13-18 «Dar allegranza amorosa natura / senz'esser l'omo a dover gioi compire, / inganno mi simiglia: / ch'Amor, quand'è di propria ventura, / di sua natura adopera il morire, / consi gran foco piglia». **14** *segni chiari*: l'espressione è già petrarchesca: *Rvf*, 332, 25 «*Chiaro segno* Amor pose a le mie rime» (dove però *segno* vale «bersaglio»); cfr. anche DE JENNARO, *Canzoniere*, 44, 9 «Tal sono i *segni chiari* ch'io discerno». - *dil mio sperar*: emistichio quinario sovrapponibile a BOIARDO, *Am. Lib.*, III 23, 9-10 «e fui sì presso / al fin *del mio sperar*, che io vuol morire». - *a poco a poco*: notazione di tempo progressiva che sembra occhieggiare quella incipitaria di *Rvf*, 149, 1 «Di tempo in tempo mi si fa men dura». **15** *più m'arde il foco*: altra citazione, in sede omometrica, di *Rvf*, 149 (v. 15: «più m'arde 'l desio»). **16** *dubito ch'Amor vol ingannarme*: cfr. DE JENNARO, *Rime*, 12, 10 «Amor m'inganna»; GALLI, 198, 1 «Se Amor negli occhi vaghi non me inganna».





larmente simile a CORREGGIO, *Rime*, 191, 8 «di sue *promesse perfido e fallace*». **4** ‘volete costringermi a un eccessivo ardimento?’ Cfr. OVIDIO, *Tristia*, I IV, 4 «sed audaces cogimur esse metu». **5-6** ‘dolce sguardo, pieno di fiaccole amorose, da cui sempre si vede nitidamente Amore’. - *dolce mirar*: cfr. PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 151 (attrib.), 21 «Se ’l mio amoroso e ’l *dolce* e ’l bel *mirare*»; SAVIOZZO, 14, 39 «un *mirar dolce* e fiso»; 65, 13 «quel *mirar dolce* e fiso». - *pien d’amoroso face*: cfr. PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 128 (attrib.), 7 «Ammorza l’amorosa *face*». Cf. anche *EaL*, 3, 9 «ardente *face*», coincidente con la variante apportata da M. **6** *chiaro*: ‘chiaramente’ (cfr. *Rvf*, 230, 3-4 «nel qual honesto *amor chiaro* revela / sua dolce forza». **7** *afflitto cor*: modulo già petrarchesco, per cui cfr. *Rvf*, 120, 13 «’l cor vostro afflitto»; 252, 4 «’l mio core, afflitto tanto». - *più non vi crede*: cfr. BOIARDO, *Am. Lib.*, I 43, 108 «il mio cor già non crede». **8**: cfr. 2, 13 «tentar gli altri tranquilli in lieta pace» e nota. **9** *aspre, mortale*: cfr. 2, 1 «Ben veggio, Amor, gli effetti aspri mortali» e nota. **10**: il verso – di cui si noti il parallelismo *sost.* + *agg.* – risente di *Rvf*, 351, 1-3 «Dolci durezza, et *placide repulse*, / piene di casto amore et di pietate; / leggiadri *sdegni*». - *sdegni crudì*: il sintagma trova un precedente in BOCCACCIO, *Rime*, 31, 8 «esser sospino da *crudel disdegno*». **11** *amari accenti*: “espressioni amareggiate”. cfr. i «dolorosi accenti» di 1, 2. **13** *di speranza tanto ignudì*: cfr. PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 144 (attrib.), 4 «d’ogni speranza privo e nudo»; SFORZA, 37, 13 «di speranza nude».



Per esplicita dichiarazione dell'io lirico (prima quartina), il testo svolge la funzione di testimoniare all'amata in cosa consista il «mal maraveglioso e novo» (v. 3) costantemente sperimentato. La serie di *opposita* ossimorici, fra i quali domina la compresenza “caldo : freddo” (cfr. v. 7 e i vv. 9-11) culmina nella contraddizione finale e fondamentale, soprattutto nella *prima parte* dell'*EaL*: il vivere come morte, motivo ricorrente nell'*EaL*, troverà poi ampia applicazione, e felice sviluppo figurale – non senza varie connessioni lessicali e fraseologiche col presente sonetto – nella canz. 20 (cfr. note di commento), dove la condizione dell'innamorato sarà appaiata alla dannazione infernale, col corredo di *exempla* mitologici.

METRO: sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE. Ricca la rima “menato” : “abbandonato” (5, 8). Consuonano B e C (-ovo, -eve).

Poiché saper volete in quale stato,  
 madonna, Amor servendo io mi ritrovo,  
 odite il mal maraveglioso e novo  
 che sempre mi procura il crudel fato. 4  
 Per l'aere vo volando e son menato  
 da tempestosi venti, e non mi movo;  
 e caldo e freddo ognora insieme provo,  
 e spero da speranza abandonato. 8  
 D'un monte chiaro e pien di bianca neve  
 nasce la fiamma ardente che mi strugge,  
 e tremo e più m'accende il gran desio. 11  
 Veggio Amor che si mostra or grave, or lieve,  
 or mi segue correndo e or mi fugge:  
 questo è 'l morire e questo è 'l viver mio. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 4 crudel] duro Sm 5 menato] portato Sm 10 nasce] esce Sm 11 e più] ove Sm

**1-2** *in quale stato / madonna...io mi ritrovo*: è posto in apertura ciò che in *Rvf*, 134 era a conclusione della serie di opposti (v. 14: «*in questo stato son, donna, per voi*»). **1** *Amor servendo*: il sintagma ricorre in PIER DELLE VIGNE, 3.45 «*servendo Amor ch'a la Morte fa guerra*» e in *Am. Lib.*, III 39, 8 «*ma chi più serve altrui servendo Amore!*». **3**. 'apprendete in che consista il mio dolore, che desta una meraviglia mai vista'. - *Odite*: la richiesta di udienza risente, stante l'identità della forma in apertura di verso, del fortunato ternario contiano *Odite, monti alpestri, gli mei versi* (BM, 142), dove però l'allocuzione, ripercussa più volte in anafora, si rivolgeva agli enti naturali. - *mal maraveglioso e novo*: 'dolore incredibile e inaudito'. L'aggettivazione è prelevata da *Rvf*, 270, 2-3 «*un'altra prova / meravigliosa et nova*». Da segnalare l'allitterazione «*mal maraveglioso*». **4**: responsabile della condizione senza requie è dunque il *crudel fato* (per cui cfr. *Filostr.*, VI 27, 5 «*e se fato crudel fuor me ne serra*»; BRACCESI, 8, 9 «*ben vidi sotto duro e crudel fatos*»; GALLI, 237, 9 «*Non crudel fatos*»; MEDICI, *Rime*, 24, 1 «*Non so qual crudel fato o qual ria sorte*»), come già segnalava il primo mutamento in senso ostile di madonna, manifestatosi in 7, 3-4 «*non so per qual destino o per qual fato / non era come sòl con vista lieta*». **5-6**: la prima delle figure ossimoriche restituisce la condizione dell'io desiderante muovendo da *Rvf*, 134, 3 «*et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra*», ma l'idea della forza di Amore rapinoso come il vento, che spossa di sé chi ama, deriva ben da *Inf.*, V 82-84 «*Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali al-*

zate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate». Da notare l'allitterazione di *-vo* in «VO Volando», che reitera l'occorrenza della rima B (*-ovo*). - *tempestosi venti*: la giuntura ripropone, invertendone i costituenti, quella di MEDICI, *Selve*, II 6, 2 «Eolo a' venti tempestosi e feri». - *e non mi movo*: l'emistichio quinario è calco da altro testo *de oppositiis*: PETRARCA, *Rime attr.*, 108, 6 «e non mi movo e vado molto avaccio». **7** *caldo e freddo ... provo*: pur essendo contrapposto del tutto tradizionale, si riscontri di nuovo la versione di *Rvf*, 134, 2 «et ardo et son un ghiaccio», insieme con il già visto PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 108, 2 «vivo in fuoco et ardo in freddo ghiaccio». **8** *spero da speranza abbandonato*: della formulazione paradossale, funzionale all'espressione della figura etimologica “spero” : “speranza”, si può procurare «la restaurazione della razionalità apofantica» (GIGLIUCCI, *Contrapposti*, p. 13) intendendo “continuo a sperare, pur non essendoci realistica speranza di alleviare la sofferenza». In *Rvf*, 134, 2 «et temo, et spero, et ardo et sono un ghiaccio», i due ambiti ossimorici “timore e speranza”, e “freddo-caldo” si presentano in ordine inverso rispetto alla versione di Cariteo, dietro cui si risente peraltro FOLQUET, 10, 9-10 «que no m desesper / ni aus esperansa aver».

**9-10**: già *Percopo* scovava la fonte diretta di questi versi in *Rvf*, 202, 1-2 «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge», che va soggetto a una sapiente contaminazione con BOCCACCIO, *Rime*, 79, donde proviene il sintagma *bianca neve* (v. 4 «di bianca neve et nudi gli arbucelli»), inserito in una più ampia contrapposizione tra l'inverno esterno e l'incendio amoroso *intus corde*. - *bianca neve*: l'accostamento, apparentemente pleonastico, è tale da rafforzare il contrasto con la seguente *fiamma ardente* che di lì esce, e trova attestazioni altresì in CAVALCANTI, 3, 6 «e bianca neve scender senza venti» e, in funzione esornativa, presso DE JENNARO, *Canzoniere*, 59, 11 «candida più che eburno o bianca neve». - *fiamma ardente*: cfr. 3, 9 «ardente face»; 4, 14 «ardente fiamma»; 5, 13 «l' foco è assai più ardente»; 9, 10 «e 'n mezzo di la neve un foco ardente»; 16, 19; 21, 6; 30, 14; 40, 6.

**11**: la topica petrarchesca si avverte anche dietro questo verso, per cui cfr. *Rvf*, 132, 14 «e tremo a mezza state, ardendo il verno»; *Rvf*, 135, 61-64 «Un'altra fonte à Epiro, / di cui si scrive ch'essendo fredda ella, / ogni spenta facella / accende, et spegne qual trovasse accesa». - *gran desio*: nella selva di riscontri allegabili, cfr. almeno DANTE, *Rime*, 12, 12 («gran disio che m'arde»); *Rvf*, 71, 18 «ma contrastar non posso al gran desio»; 140, 6 «e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene». **12** *or grave or lieve*: l'accostamento fra i due termini è particolarmente caro a Dante (cfr. *Tre donne*, 84 «lieve mi conteria ciò che m'è grave»; *Purg.*, XX 77-78 «per sé tanto più grave / quanto più lieve simil danno conta»; *Par.*, XIV 37 «tenta costui di punti lieti e gravi»). **13**: Cfr. 9, 14 «così sempre mi segue e fugge Amore». **14**. L'epifonema sancisce, coadiuvato da disposizione parallelistica dei termini («questo è 'l morire e questo è 'l viver»), l'insanabile condizione contraddittoria in cui versa l'amante.

Lo scacco, l'incomunicabilità e la conseguente impossibilità di ottenere ricompensa da parte di madonna – col solito corollario del ritiro «in parte ove non vene umana gente (v. 18) – sono rappresentati nella traiettoria narrativa del presente componimento. Dopo aver pregato invano madonna di svegliarsi dal sonno e di rivolgere uno sguardo pietoso all'amante (stanze 1-2), questi si trova costretto a ritirarsi presso luoghi silvestri in cui, novello Orfeo, fa «innamorare e condolarsi» (v. 22) ogni ente naturale presente. I reiterati regesti di bellezze dell'amata (cfr. vv. 1-8; 33-40), che pure tradiscono tonalità euforiche inconsuete nel registro dominante dell'*EaL*, non sono altro che fonti di dolore per l'io lirico, come sanciscono le parole poste alla fine di ognuna delle due elencazioni (rispettivamente v. 8 e v. 40).

Tale sviluppo è confermato dal mutamento del *focus* discorsivo. Nelle prime due stanze domina la forma allocutiva, allorché il poeta si appella alle grazie di Luna pregando perché ella gli destini uno sguardo pietoso. Non potendo ottenere cenni di risposta, il canto si ripiega su sé stesso – come ben certifica il rilievo assunto dal pronome di prima persona nell'esordio della terza stanza (v. 17 «Cantando io le mie pene») – e tematizza la capacità di infondere un sentimento amoroso a tutti gli esseri viventi, fuorché, naturalmente, a Luna.

L'insolito vitalismo del componimento è ben rilevato nel congedo ad alto tasso erotico, dove il poeta dà mandato alla 'canzone' perché si introduca nel letto dell'amata in modo da godere delle grazie irrimediabilmente negate al poeta. Lo scatto baldanzoso di chiusura, poco attestato nell'ambito di un canzoniere, come l'*EaL*, improntato a un'idea di Amore come militanza dolorosamente defaticante, si giova infatti di memorie dal Pontano licenzioso delle *Baiae* (cfr. note di commento), dando compimento a un testo sapientemente intessuto di tessere poetiche strategicamente elette. Infatti, non pare casuale che il pezzo, mentre si ricollega per forma metrica – e numero di stanze – a *Rvf*, 105, ne riprenda variamente alcuni spunti: si osservi il riassetto dei tratti dell'amata esposti ai vv. 33-35 (prelevati da *Rvf*, 105, 7-10) o, ancora, la gestione sintattica delle stanze 1 e 5, innervate da una lunga serie di soggetti con predicato a notevole distanza (così come in *Rvf*, 105, 61-70 «In silenzio parole accorte et sage, / e 'l suon che mi sottrage ogni altra cura, / et la pregione oscura ov'è 'l bel lume; / le nocturne viole per le piagge, / et le fere selvagge entr'a le mura, / et la dolce paura, e 'l bel costume, / et di duo fonti un fiume in pace volto / dov'io bramo, et raccolto ove che sia: / Amor et Gelosia m'anno il cor tolto».

METRO: canzone frottolata su 6 stanze di 8 versi a schema a(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F(f)GG.

Luce de la età nostra,  
 exempio in cui si mostra il vivo lume  
 d'angelico costume e di beltade,  
 con vera castitade al mondo rara;  
 fronte ioconda e chiara, occhi sereni, 5  
 tanto suavi, ameni e vaghi e lieti,  
 che mille volte aveti il Sole spento:  
 voi site del mio cor dolce tormento.

Celesti, ardenti rai,  
 dal greve sonno omai vi resvegliate, 10  
 e con pietà mostrate il dolce sguardo,

ch'io mi consumo e ardo in vivo foco,  
e voi girate in gioco il fiero ardore  
de chi piangendo more e sospirando,  
e 'l bel nome cantando altro non vòle 15  
di voi, che dal bel volto il chiaro sole.

Cantando io le mie pene  
in parte ove non vene umana gente,  
ho posto fiamma ardente e novi strali  
nel cor degli animali e valli e monti, 20  
arbori, fiumi e fonti, e 'l crudel mare  
ho fatto innamorare e condolarsi;  
e qui son li mei versi sparsi invano,  
ché riscaldar non ponno un core umano.

Quando talor la lira 25  
meco piagne e sospira, e poi rimembra  
de le divine membra la bellezza,  
sòl dar tanta dolceza a chi m'intende,  
che subito s'incende e s'innamora,  
e contemplando adora quelle mane 30  
divine, più che umane, e 'l collo e 'l volto,  
e 'l bel candor sotto il men bianco occolto.

Beltade e leggiadria  
con dolce cortesia, non disdegnosa,  
altiera e generosa e non superba; 35  
in prima etate acerba e giovanile,  
intelletto senile e alto ingegno,  
un ragionar benegno, onesto e raro  
da mente me privaro e da ragione,  
e furon del mio mal prima cagione. 40

Canzone, omai ti tace,  
poiché non trova pace l'alma trista,  
ma tutta umile in vista, senza indugio,  
cercando il tuo refugio al loco usato,  
våtene in quel beato e casto letto, 45  
basa il candido petto e le mammelle,  
e l'altre parte belle, ove Cupido  
sòl albergar come nel proprio nido!

TESTIMONI: T Sc

1 *Luce*: identico lemma in attacco di canzone si trova in *BM*, 13, 1 «*Luce* dal ciel novellamente scesa»: componimento, questo, che fornisce altresì il sintagma *età nostra* (i cui costituenti sono invertiti: *BM*,

13, 30 «che fa alla *nostra età* cotanto onore»). 2-4: ‘Modello da cui traspaiono i luminosi, angelici portamenti, nonché la rara compresenza fra bellezza e castità’. 2 *vivo lume*: discende direttamente da *Rvf*, 154, 3 «poser nel *vivo lume* in cui Natura». 3 *angelico costume*: volge al singolare la movenza di *Rvf*, 156, 1 «l’ vidi in terra *angelici costumi*». 3-4 *beltade / con vera castitate al mondo rara*: il binomio “bellezza : castità” e la fraseologia annessa sono prelevati da *Tr. Pud.*, 89-90 «e (la concordia ch’è sì *rara al mondo*) / v’era con *Castità* somma *Beltate*». 6: l’*accumulatio* aggettivale trova diversi riscontri nell’*EaL*: cfr. ad es. 37, 1-2 «Mentre quella sottile e bianca mano, / bella, schietta, suave, dolce, amena». 7: il tema della rivalità tra sole e amata è di ascendenza petrarchesca, come certifica la fraseologia qui usata, rimontante a *Rvf*, 156, 6 «ch’àn fatto *mille volte* invidia al *sole*» (col concorso di *Rvf*, 231, 8 «che l’ *sol* de la mia vita à quasi *spento*». 8 *site*: ‘siete’, con metafonesi. – *dolce tormento*: cfr. *Rvf*, 132, 4 «ond’è sì *dolce* ogni *tormento*».

9: l’aggettivazione che accompagna i *rai* (“occhi”) fruisce due soluzioni petrarchesche: rispettivamente *Rvf*, 325, 99 «Sì chiaro à l’ volto di *celesti rai*» e *Rvf*, 71, 24 «Quando agli *ardenti rai* neve divengo». 10: il passo risente della memoria di *Rvf*, 361, 8 «d’un lungo et *grave sonno* mi *risveglio*». 11: il passo è da leggere in concomitanza con DE JENARO, *Canzoniere*, 45, 10-11 «né chiesi mai si non che l’ *dolce sguardo* / de’ bei vostri occhi, donna, a *pietà* vegia». Sarà da allegare altresì *Rvf*, 128, 88 «con *pietà* guardate». 12 *consumo e ardo*: la coppia risale a CINO DA PISTOIA, 26, 11 «*arde e consuma* ciò che trova in loco» (: *gioco*). – *vivo foco*: espressione di matrice dantesca (cfr. *Par.*, I 141 «com’a terra quìete in foco vivo»). Cfr. anche *BM*, 118, 10 «dove arde il mio bel *foco*, e *vivo* splende». 13: ‘e voi mutate in gioia il mio ardente desiderio’. L’immagine di madonna che rovescia a proprio piacimento la condizione dell’amante (già esibita in *EaL*, 8, 3-4 «il pianto in riso spesso ella rivolta, / e in gelata neve il cieco *ardore*»), è memore delle realizzazioni di *Rvf*, 129, 18-19 «de la mia donna, che sovente in *gioco* / gira l’ tormento ch’io porto per lei»; *Rvf*, 315, 7-8 «et *rivolgeva in gioco* / mie pene acerbe». – *fiero ardore*: sintagma che vanta due occorrenze petrarchesche: cfr. *Rvf*, 161, 2 «o tenace memoria, o *fero ardore*»; *Rvf*, 206, 21 «il *fero ardor* che mi desvia». 14 *piangendo more*: il costrutto “gerundio + ind. pres.” è particolarmente caro al poeta (cfr. BARBIELLINI AMIDEI, pp. 180-181); si veda a riscontro solamente la chiusa del sonetto incipitario (*EaL*, 1, 14 «alzando gli occhi al ciel, *cantando more*»). Per la coppia verbale *piangendo / suspirando*, cfr. PEIRE VIDAL, 3, 31-32 «*Sospirar e plorar* / mi fai manta sazo». 15-16: ‘celebrando col canto il vostro nome [chi vi parla] non vuole altro che poter contemplare il vostro viso splendente’. Da notare l’allitterazione del nesso *vo*, che accompagna il ritmo del distico che chiude la stanza: «altro non VOle / di VOi che dal bel VOlto il chiaro sole».

17-18: il ritiro presso luoghi solitari dove sfogare le proprie pene s’apparenta qui alla versione di *Rvf*, 35, 3-4 «et gli occhi porto per fuggire intenti / ove vestigio human la rena stampi». 19 *fiamma ardente*: cfr. *EaL*, 15, 10. – *novi strali*: espressione cara a TEBALDEO (166, 6 «di questi *novi strali* fulgenti e accesi»; 673, 59 «giongesti *novi strali* a la pharetra»). 20-21: l’enumerazione delle creature e degli enti naturali accesi d’amore dal canto occhieggia *Rvf*, 71, 37 «O poggi, o valli, o fiumi, o selve o campi». 22: *ho fatto...condolersi*: ‘ho reso partecipi del mio dolore’. 23: il motivo della dispersione della propria poesia, pur non risultando connotato in senso stoico, si carica di risonanze petrarchesche (per cui cfr. soprattutto *Rvf*, 239, 13-14 «quanti versi / ò già sparti al mio tempo». – *e*: congiunzione usata in senso oppositivo, con valore di ‘ma’. – *versi sparsi*: l’espressione si giova dell’identità di corpo fonico dopo la vocale accentata (= *rv*). 24: ‘poiché non sono in grado di accendere d’amore un essere umano’. La metafora di Amore come calore, di matrice dantesca (*Par.*, III 1 «Quel sol che pria d’amor mi scaldò l’ petto») passa per la probabile mediazione di *Am. Lib.*, I 45, 12 «*Scaldami il cor Amor* con tal diletto»).

25-26: *Quando talor...suspira*: soluzione a stretto contatto con *Arv.*, X 142-143 «E non ha *lira* / da *pianger*, ma *suspira*». 26-27 *e poi rimembra / de le divine membra la dolcezza*: la coincidenza rimica invita a scorgere la reminiscenza di *Rvf*, 126, 2-5 «ove le belle membra [...] / (con sospir mi rimembra)». 28-29: ‘[il mio canto] è solito infondere una dolcezza tale che chi mi ascolta subito s’accende d’amore’. Ricorda DANTE, *Donne ch’avete intelletto*, 6-8 «Amor sì dolce mi si fa sentire, / che s’io allora non perdessi ardere / farei parlando innamorar la gente». 30 *contemplando adora*: sogg. ‘chi m’intende’

del v. 28. L'uditorio, messo a parte dal canto poetico delle bellezze di madonna (enucleate di seguito nel testo), sembra quasi poter visualizzare le parti del corpo, tale è la sapienza della lira del novello-Orfeo. **30-31** *mane / divine*: l'accostamento trova due occorrenze nel *Filocolo* (75 «tanto ti ringrazio di questo onore, il quale tu con la *divina mano* porto m'hai»; 140 «Noi vivi nello oscuro nuvolo senza niuna offesa dimoriamo, tenendo in mano ramo significante pace, lasciato a noi da *divina mano*). Cfr. anche *SeC*, 44, 32 «pensando a la *divina* ignuda *mano*. – *più che umana*: la giuntura si presenta già in DANTE, *Rime*, 12, 5 «Tu, Violetta, in forma *più che umana*»; *Rvf*, 127, 46 «pensando nel bel viso *più che humano*»; *Naufragio*, II 9, 4 «qual io da quel bel viso *più che humano*. 32: 'il petto nascosto sotto una veste meno candida'.

**33** *Beltade e leggiadria*: la coppia appartiene già a *Rvf*, 325, 93 «leggiadria né beltate». **34-35**: i tratti comportamentali di madonna sono espressi mediante redistribuzione del materiale tratto da *Rvf*, 105, 7-10 «Un acto *dolce* honesto è gentil cosa; / et in donna amorosa anchor m'aggrada, /che 'n vista vada *altera et disdegnosa*, / non *superba* et ritrosa». **36**: se la *prima etate* è inequivocabilmente prelievo da *Rvf*, 23, 1 «Nel dolce tempo de la prima etade», l'aggettivazione seguente rimonta ad altro luogo petrarchesco (*Rvf*, 127, 19-22 «onde s'io veggio in *giovenil* figura / incominciarsi il mondo a vestir d'erba, / parmi vedere in quella *etate acerba* / la bella giovenetta, ch'ora è donna». **37**: il *topos* della saggezza senile in età giovanile si giova di apporti petrarcheschi (soprattutto *Rvf*, 215, 2-3 «in *alto intellecto* un puro core, / frutto senile in sul *giovenil* fiore») e danteschi (*Inf.*, II 7 «O Muse, o *alto ingegno*). **38**: «una conversazione benevola, virtuosa e di singolare pregio». Cfr., in analogo contesto enumerativo, *Rvf*, 270, 81 «l'abito *honesto* e 'l *ragionar* cortese». **39**: «mi privarono della razionalità». **40** *del mio mal prima cagione*: Cfr. *EaL*, 1, 5 e nota.

**41** *Canzone omai ti tace*: Cfr. CORREGGIO, 313, 106-107 «Canzon, se non poi dir quel che voresti / taci». **42** *non trova pace*: formula debitrice di *Rvf*, 134, 1 «Pace non trovo». - *alma trista*: Cfr. *EaL*, 5, 12 e rimandi. **43** *umile in vista*: passo accostabile a CINO DA PISTOIA, 38, 38 «di vista sì umile»; *Rvf*, 78, 7 «però che 'n *vista* ella si mostra *humile*». Cfr. anche per analogia situazionale GALEOTA, *Lettere*, II 9 «Ond'io te prego [rivolto alla lettera] del to languido factore che te ricordi, et in quello ponto che dinansi a quelli sereni occhi dispiegata te viddi, con quella voce più humile che nel mio più extremo bisogno se ricerca, dira [...]». **45** *casto letto*: la *iunctura* proviene da *Tr. Mor.*, I 146 «Le belle donne intorno al *casto letto*». **46**: il verso è esemplato su PONTANO, *Baiae*, I 4 10-11 «An vis dicere: “*Basia papillas / et pectus nitidum* suaviare?»». **47-48** *ove Cupido / sòl albergar come nel proprio nido!*: L'immagine è ancora riconducibile a PONTANO, *Baiae*, I 19 3 «Hic sedes posuit suas Cupido». - *sòl albergar*: fraseologia derivante da *Rvf*, 270, 8 «*ove suol albergar* la vita mia».





Amor con venenosi e aspri strali  
non mi lassa posar sol una notte,  
anzi mi fa vegliare insino al giorno;  
poi, ritornando l'ombra de la terra, 10  
vo con gli altri animal di bosco in bosco,  
spargendo le mie voci invano al vento.

Mai per procella o tempestoso vento  
non tenne indietro Amor l'adunchi strali,  
né mi valse fuggire in prato o bosco, 15  
ch'a l'alba, al sole e a la negra notte  
non pensasse con gli occhi fissi in terra  
a quella che mi vinse al primo giorno.

S'io potesse veder che solo un giorno  
il mio cantar non se ne andasse in vento, 20  
– alzandosi il mio ingegno da la terra,  
pur ch'Amore adolcisse i duri strali –  
mai più non temeria l'eterna notte:  
quella che mi ritiene inchiuso al bosco.

Ma ognun vedrà senz'ombra il nigro bosco, 25  
la sera in un momento serà giorno,  
li dì si mutarano in una notte;  
il foco serà freddo e firmo il vento,  
pria ch'adolsisca Amor l'amari strali,  
o fior si veda in questa asciutta terra. 30

O Sole, o Luna, o Stelle, o Mare, o Terra,  
volete pur ch'en questo oscuro bosco,  
col cor trafitto da pungenti strali,  
vedan quest'occhi mei l'estremo giorno?  
Né mi veda morire altro che 'l vento, 35  
senza sperare una felice notte?

La Luna, onor di notte e del bel giorno,  
li stral poria adolcire in questo bosco,  
e col bel vento rinfrescar la terra.

TESTIMONI: T Sc Sm 11 con gli altri] pur come Sm 13 per procella o tempestoso] non basta procella o forte Sm 14 non tenne indietro Amor l] In affrenar d Amor gli Sm 18 prese] vinse Sm 22 Amore adolcisse i duri] allentasse Amor l arco e li Sm 24 mi ritiene inchiuso al] Pan chiamava al alto Sm 25 ognun vedrà] vedrasi nigro Sm 26 in un momento serà] fia comincio del bel Sm 27 li dì si mutarano in una] et portara l aurora oscura Sm 29 ch'adolsisca Amor l'amari] che dal cor si partan tanti Sm 30 asciutta] arida Sm 38 li stral poria adolcire in questo] gli strali addolcir puo nel dolce Sm 39 bel] suo Sm

**1-6:** la prima stanza dichiara da subito il proprio debito con *Rvf*, 237 (vv. 1-6 «Non à tanti animali il mar fra l'onde, / né lassù sopra 'l cerchio de la luna / vide mai tante stelle alcuna notte, / né tanti augelli albergan per li boschi, né tant'erbe ebbe mai campo né spiaggia, / quant' à 'l mio cor pensier' ciascuna sera»), sestina di cui imita «l'impossibile confronto» (BETTARINI, p. 1081) fra enti naturali e condizione dell'amante, nonché l'impostazione retorica fondata sulla sequenza di negazioni suggelate dal finale termine di paragone. Simile ripresa, con diverso tasso di originalità immaginativa, in *SeC*, 94, 1-6 «Non fu mai cervo sì veloce al corso, / né leopardo o tigre in alcun bosco, / né fiume aitato da continua pioggia, / né nube che si affretti inanzi al vento, / né vola sì leggièr dardo né strale, / come questa caduca e breve vita». **1:** perifrasi che indica il momento dell'alba. Letteralmente «nel momento in cui diminuisce il buio della notte». L'attacco è calcato su *Rvf*, 50, 1 «*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*» di cui costituisce rovesciamento (Petrarca allude infatti all'ora del tramonto). **2:** cfr. *Purg.*, XXVII 134-135 «vedi l'erbette, i fior e li arbuscelli / che qui la terra sol da sé produce». - *alma terra*: sintagma di ascendenza ovidiana: cfr. *Met.*, II 272 «*Alma tamen Tellus*». **3:** memoria da altra sestina petrarchesca (*Rvf*, 142, 23 «et quando a terra son sparte le frondi»). **4:** verso da confrontare con *Rvf*, 288, 13 «né fiere àn questi boschi sì selvagge». **5:** «e il mattino non mette in fuga un così alto numero di stelle». Altro rovesciamento di uno spunto proveniente da sestina petrarchesca (*Rvf*, 22, 13 «Quando la sera scaccia il chiaro giorno»). **6 acuti strali:** «frecce acuminata». Espressione condivisa con *SeC*, 94, 9 «ripenso al venenoso acuto strale».

**7:** cfr. la nota al v. 6. **8-9:** «non v'è notte in cui Amore mi lasci riposare, anzi mi costringe alla veglia fino al giorno». Il concetto è mutuato dalla sestina-modello *Rvf*, 237, 13-14 «Io non ebbi già mai tranquilla notte, / ma sospirando andai matino et sera». **10-12:** l'intero passo si apparenta a *Rvf*, 22, 7-12 «Et io, da che comincia la bella alba / a scuoter l'ombra de la terra, / svegliando gli animali in ogni selva, / non ò mai triegua di sospir' col sole; / poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle / vo lagrimando, et disiendo il giorno». **10:** «quando ritorna la notte». **11:** la separazione dal consorzio umano è concetto ricorrente tra le sestine petrarchesche: cfr. almeno il già citato luogo di *Rvf*, 237, 13-15 «[...] poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi». - *di bosco in bosco*: la *iunctura* compare anche in *SeC*, 94, 21 «a forza mi fa gir di bosco in bosco». **12:** l'irrimediabile svanire dei lamenti inascoltati è sottolineato dalla ripetizione della affricata labiodentale: «spargendo le mie Voci in Vano al Vento».

**13-14:** «Non capitò mai che Amore ritraesse i propri strali acuminati a causa di tempeste». **13 tempestoso vento:** sintagma fruito altresì in *SeC*, 94, 32 «ove mi pinse il tempestoso vento». **14 adunchi strali:** cfr. *EaL*, 2, 5. **15 né mi valse fuggire:** espressione frequente in Petrarca (cfr. *Rvf*, 179, 13 «e 'l fuggir val niente»; 241, 1-2 «L'alto signor dinanzi a cui non vale / nasconder né fuggir»). **17:** *con gli occhi fissi in terra*: la posa in cui è ritratto l'amante è comune a *SeC*, 50, 13 «giudicàrà, con gli occhi in terra fissi». **18:** *quella che mi vinse*: formula riconducibile a *Rvf*, 326, 14 «come vinse qui 'l mio vostra beltate».

**19-24:** «Se io potessi riscontrare, una volta tanto, che il mio canto non si disperde vanamente – e ciò potrebbe avvenire con l'innalzarsi della mia facoltà poetica, e a patto che Amore stemperi i propri dardi – non sarei più intimorito dalla notte: cioè da colei che mi tiene segregato nel bosco». Su simile periodo ipotetico si costruisce *SeC*, 94, 13-16 «*Se s'acquetasse la amorosa pioggia / et avesse un sol di vita quieta, / io sperarei ancor con miglior vento / in porto terminar questo mio corso*». **20:** *il mio cantar*: cfr. *EaL*, 1, 1 e rimandi. **21:** *alzandosi il mio ingegno*: vicina la realizzazione di PETRARCA, *Disp.*, 142 (attr.), 10 «che mi faceva, parlando, *alzàr l'ingegno*» (si tenga presente la fondazione dantesca: *Purg.*, I 1-2 «Per correr miglior acque *alzà* le vele / omai la navicella del mio *ingegno*»). **22:** la fraseologia discende da *Rvf*, 205, 58 «et dolendo *adolcisse* il mio dolore», incrociato magari con *Rvf*, 239, 7-8 «Temprar potess'io in sì soavi note / i miei sospiri ch' *adolcissen* Laura».

**26-30:** la successione di *adynata*, figura coessenziale al genere sestina, si adagia sul modulo sintattico dell'archetipo virgiliano (*Buc.* I 59-63 «*Ante leves ergo pascentur in aequore cervi / et freta destituent in litore piscis, / ante perreratis amborum finibus exul, / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus*») poi canonizzato in lirica volgare da Petrarca (*Rvf*, 237, 16-18 «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde, / et la sua luce avrà 'l sol da la Luna, / e i fior' d'april morranno in ogni spiaggia»). Da sottolineare la ricerca fonico-retorica di questi versi, vol-

ta a rinsaldare, sul piano del significante sonoro, la fusione dei piani di realtà procurata dagli *adynata*: l'accumulo di nessi in oclusiva + vibrante (v. 25 «Ma ognun veDRà senz'omBRa il niGRo bosco»), l'omografia tra *sera* sost. e *serà* futuro verbale (v. 26), la struttura chiastica, attraversata dall'allitterazione della fricativa labiodentale sorda, al v. 28 («il Foco serà Freddo e Firmo il vento») e infine la paronomasia del v. 29 «pria ch'adolisca Amor l'amari strali». **25-27**: la confusione tra notte e giorno, buio e luce, muove da uno spunto di matrice ovidiana (*Her.* XVI 320 «candidior medio nox eri tilla die»; XVIII 78 «et nitor in tacita nocte diurnus erat»), passato probabilmente per la mediazione di *Rvf*, 215, 13 «po' far chiara la notte, oscuro il giorno». **27** *mutarano*: 'muteranno'. Forma di futuro che conserva *-ar-*; questo ed altri casi in Cariteo (*Str.*, 10, 3 «trovaranno»; *Aragonia*, 106 «mancarano») «non sono da intendere necessariamente come influsso del toscano, perché possono essere determinati da un livellamento analogico sulla II coniugazione (PICCHIORRI, p. 200). **29**: formulazione pressoché identica a quella del v. 22, di cui cfr. la nota. **30**: la fenomenologia adynatica qui attiva tiene presente *Rvf*, 239, 10-11 «Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori, / ch'Amor fiorisca in quella nobil alma». - *asciutta terra*: il sintagma occhieggia *Rvf*, 71, 104 «terreno asciutto».

**31**: l'*accumulatio* è parzialmente coincidente con *Rvf*, 223,3 «col cielo et co le stelle et co la luna». **32-34**: cfr. *SeC*, 19-21 «Ma, lasso, io sento che 'l pungente strale, / che per gli occhi miei versa amara pioggia, / a forza mi fa gir di bosco in bosco». Sempre di Sannazaro cfr. anche *Disp.*, 6, 6 «qual siano d'Amor gli stral pongenti». **33**: il verso muove da *BM*, 74, 6 «come uom trafitto da pungente strale». **34**: il giro di frase ricorda *Rvf*, 30, 18 «fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi». - *l'estremo giorno*: 'il giorno della morte', con memoria di *Rvf*, 32, 1 «Quanto più m'avicino al giorno extremo». **35-36**: '[volete che] solo il vento mi veda morire, senza che io possa sperare una notte d'amore?'. Non manca di far sentire la propria eco l'accensione sensuale di *Rvf*, 31-33 (peraltro avente come protagonista Endimione, personaggio qui eponimo): «Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba».

**37-39**: la facoltà di alleviare l'incendio amoroso attribuita a Luna non pare estranea a passi pontaniani come quello di *Eridanus*, XIII, 7-10 «Tale seni solamen ades mihi dulcior Hyblae, / Stella, favis, umbra gratior Idalia. / Aura recens nam, Stella, mihi fragrante sub aestu, / ipsa meos ignes rore madente levas». **37** *La Luna, onor di notte*: 'La Luna, ornamento della notte'. L'epiteto di Luna, attestato in M. CAPELLA, *Nupt.*, IX 911 14 «Cynthia noctis honos», trova la sua fonte sicura in C. M. VITTORIO, *Alethia*, I 100 «Lunaque, noctis honor, proprio seu lumine fulsit»: cfr. il riscontro alla sest. 26, 37. **38** *li stral poria adolcire*: solamente l'amata può sortire l'effetto richiesto ad Amore, in termini identici, ai vv. 22 e 29. **39**: metafora dell'appagamento sessuale, dietro cui attiva, sul piano del significante più che semantico, è la memoria di *Rvf*, 37, 49-50 «Lasso, se ragionando si rinfresca / quel'ardente desio».

Il poeta prende la parola e si rivolge direttamente all'amata, riaffermando la propria indefettibile militanza amorosa, a dispetto dell'ostilità di Luna. Il sentimento non appare nemmeno più vincolato alla mercé, avendo l'amante ormai chiaro che l'ardimento cresce, paradossalmente, col diminuire della speranza di ottenere ricompensa (vv. 7-8). La contraddittorietà di questo stato di cose è sancita esplicitamente nel terzetto conclusivo, dove a chiare lettere si dichiara che la ragione, lungi dall'essere principio regolatore della condotta dell'amante, è sovrastata dall'«importuna sorte» (v. 12) che costringe il soggetto a inseguire madonna, come dire a volere la morte.

Il sonetto si segnala, dal punto di vista strutturale, poiché il discorso dell'amante è a ben vedere una risposta all'aggressione verbale fatta da Luna nel son. 8. È evidente la ripresa dell'argomentazione lì condotta da madonna, la quale aveva potuto sostenere che «Chi more amando e premio non desia, / e pascesi di star sempre digiuno, / la ragion vol che creduto non sia». Il poeta si riferisce precisamente alle parole lì rivoltegli, confermando nella sostanza l'assunto di Luna (vv. 7-8 «quant'io da virtù men premio spero, / più cresce l'animoso e cieco ardire») e riconoscendo che il proprio desiderio è governato da qualcosa di estraneo alla ragione (v. 12). Tuttavia, egli è costretto dalla «sorte», da un influsso fatale ed esterno a perseguire la propria irrazionale, incoercibile pulsione, erotica e mortifera a un tempo.

METRO: sonetto su 4 rime di schema ABABA ABAB CDC DCD. Consuonano le rime A e B (-ero, -ire), mentre D (-orte) partecipa parzialmente a questa consonanza e condivide la tonica con C (-oi).

Forse che voi col parlar crudo e fiero,  
 con repulse sdegnose e fervide ire,  
 col superbo tacere e volto altiero  
 credete spaventar l'alto desire? 4

Ritorne indietro il vostro van pensiero,  
 ch'Amor non sa temer pena o martire,  
 e quant'io da virtù men premio spero,  
 più cresce l'animoso e cieco ardire. 8

Vostra beltà, coi primi sguardi soi,  
 nel cor mi penetrò sì ratto e forte  
 che giamai n'è possuta uscir di poi. 11

Ragion non già, ma l'importuna sorte  
 mi stringe a ricercar di veder voi,  
 ch'io so che vo cercando la mia morte. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 8 cieco] vivo Sm 11 giamai n'è possuta uscir di poi] che forza mai non hebbe uscirne poi Sm 13 ricercar] desiar Sm

1 voi: si tratta di madonna. - *parlar crudo e fiero*: “con parole crudeli e sprezzanti”. La coppia aggettivale si riscontra in GALLO, *A Safira*, 69, 9 «Ahi, dispiatato, *crudo e fiero* Amore». 2-4: “credete di riuscire a scoraggiare il mio desiderio con rifiuti sdegnati, rabbia ed atteggiamenti altezzosi?”. 2 *repulse sdegnose e fervide ire*: l'ostilità dell'amata è designata in maniera non dissimile in *EaL*, 14, 3 «mille *repulse, sdegni e ire* amare» (cfr. rimandi in nota). 3 *superbo tacere*: richiamo a *EaL*, 10, 77 «*superba* allor si *tacque*». - *volto altiero*: lo spunto dantesco (*Purg.*, XII 70 «Or *superbite*, e via col *viso altiero*») può esser passato per il tramite di *BM*, 143, 155 «che or sopra ogni altro fanno *altero* il *viso*» e di *Am. Lib.*, II 29,

8 «che io sia sforzato amar quel *viso altero*». **4** *alto desire*: clausola anch'essa di matrice dantesca (cfr. *Par.*, XXII 61 «alto disio»). In posizione rilevata anche presso la lirica di Sannazaro (*SeC*, 2, 5 «Io benedico il primo *alto desio*»). Cfr. anche il precedente nell' *EaL* (10, 69 «fu cagion d'abassar l'*alto desio*»). **5** *van pensiero*: «inutile proposito». Lo stilema trova dei precedenti in *Inf.*, VII 52 «*Vano pensiero aduni*»; *Rvf*, 170, 5 «Fanno poi gli occhi suoi mio *penser vano*»; *Tr. Mor.*, I 45 «ho interrotti infiniti *penser vani*». **6**: il verso boiardesco leggibile in filigrana (*Am. Lib.*, I 23 14 «ché *Amor né caldo né fatica temo*») si vede sostituita la coppia centrale con una dittologia da CINO DA PISTOIA, 88, 8 «ed ha lasciato a me *pene e martirò*». **7-8**: «e meno mi aspetto dalla mia virtù una ricompensa, tanto più cresce la mia temerarietà». Simile a DE JENNARO, *Canzoniere*, 22, 1-2 «Quanto la speme vegio che men vale, / tanto più aumenta e cresce el mio disire». **7** *quant'io...men premio spero*: probabile memoria di BOCCACCIO, *Rime*, 58, 9-11 «Ma poi che gli è così, come sperare / posso *merzè?* come fin' all'ardore, / che, *quanto meno spero*, è più cocente?». **8** *cresce...l'ardire*: terminologia quasi identica fruita in *EaL*, 12, 11 «anzi cresce l'ardore» (cfr. i rimandi in nota).

**9-10**: tradizionale fenomenologia dell'innamoramento, per cui qui si veda almeno CAVALCANTI, 24, 9-10 «Ma quando sento che sì dolce sguardo / d'entro degli occhi mi passò lo core». **10** *ratto e forte*: «in maniera così veloce e possente». **11**: l'impossibilità da parte dell'amata di uscire dal cuore del poeta richiama *Rvf*, 64, 5-6 «[Se voi poteste] *uscir già mai.../ del petto*» (un testo, questo, attivo soprattutto nel sonetto successivo). **12-13**: «un destino molesto, e non la mia facoltà razionale, mi costringe a cercare di vedervi». Estendendo lo sguardo al v. 14, non sfugge la probabile memoria di PEGUILHAN, 50, 17-18 «Las! qu'ieu non ai me mezeis en poder, / ans *vau mo mal enqueren e cerquan*».



Sm 10 o in ciel riman di poi la] riman dipoi l acerba morte Sm 11 potrà gir fra l'altre alme] gira mai tra l'anime Sm 13 di quella per cui al mondo in pena] Di lei : per cui: morendo al mondo Sm 14 passerà giamai l'acqua] passara le negre onde Sm

**1-6:** “Anche se parole ostili e perturbanti, non coincidenti col bel volto, hanno mai potuto privare un misero cuore della vana, erronea speranza [di ottenere alcunché], tuttavia non può venir meno niente dell'incendio divampante che nascondo dentro di me”. **1:** *Se 'l parlar perturbato*: l'attacco è debitore di *Rvf*, 64, 1 «Se voi poteste *per turbati* segni». – *pien di orrore*: la clausola è quasi coincidente con *SeC*, 25, 4 «Or veggio un carcer *pien di cieco orrore*». **2** *umano e lieto volto*: in Petrarca numerosi sono i *viso umano* (*Rvf*, 127, 46; 276, 11; 299, 9) mentre il sintagma *lieto volto* trova precedenti in Dante (*Inf.*, III 20) e Boccaccio (*Rime*, 31, 13 «mi dimostrar *lieto* il vago *volto*»; *Tes.*, VII, 100, 5 «tutti li vidi ormai con *lieto volto*»; *Ninf. Fies.*, 195, 8 «e dalla madre ancor con *lieto volto*»). – *possuto*: 'potuto'. – *core stolto*: sintagma in clausola anche in DE ROSSI, 328, 4. **4:** la costruzione del verso poggia sull'esempio di *Rvf*, 153, 8 «sarem fuor di *speranza* et fuor *d'errore*». – *vano errore*: sintagma prelevato da *Rvf*, 128, 23 «*Vano error* vi lusinga». **5-6:** l'affermazione dell'indefettibile amore del poeta ricorda *BM*, 62, 1-4 «Non porrà mai con tutta sua durezza / questa selvagia, o con più rea sembianza, / levar dal petto mio l'alta speranza / che già fermata è sì che nulla apprezza». **5** *abondante*: l'aggettivo, di non larga circolazione, è significativamente attestato in *Par.*, XXXIII 82 «Oh abbondante grazia». **6:** per il verso cfr. SANNAZARO, *Disp.*, 10, 8 «sappiate che 'l dolor, ch'io *port'occolto*». **7-8:** 'ma è tale la mia sofferenza, che temo di morir presto'. Possibile memoria di ARNAUT, *L'aur' amara*, 16-17 «don tem morir, / si l'afans no m'asoma». **8** *mortale aspro dolore*: la fraseologia ricorre variamente nell'*EaL*: se l'emistichio compare identico in 31, 3, la coppia aggettivale appare in posizione rilevata già il 2, 1 «Ben veggio, Amor, gli effetti *aspri mortali*». – *aspro dolore*: già clausola in *BM*, 81, 8 «che già varca il dover l'*aspro dolore*».

**9-11:** 'e se anche un briciolo della mia essenza permarrà, dopo la mia morte, in terra, sotto terra o in cielo, non potrà vagare fra le anime in pace'. **9-10** *E s'alcuna ombra ... o in ciel*: il giro di frase si adagia sul *tricolon* di *Rvf*, 145, 9 «ponmi *in cielo*, od *in terra*, od *in abisso*». **11:** 'non potrà andarsene tra le anime in pace'. **12:** patente reminiscenza di DANTE, *Donna pietosa*, 13-14 «Allor lasciai la nova fantasia / *chiamando il nome* della donna mia», di cui mantiene la rima in *-ia*. Fraseologia ricorrente in DE JENNARO, *Rime*, 6, 15-16 «chiamando / el suo nome de valore»; *Canzoniere*, 9, 56 «chiamando el nome ch'al mio mal consente»; 18, 8 «chiamando el nome tuo, ch'al mondo impera». **14:** 'non oltrepasserà mai le acque del fiume Lete'. – *Lete*: nella mitologia greca così era chiamato il fiume dell'oblio, adibito a far dimenticare, alle anime in attesa della reincarnazione, la propria vita precedente. Acclimatato alla poesia volgare da Dante (si veda in particolare il luogo dove si palesa identico emistichio: *Purg.*, XXXIII 123 «che *l'acqua di Letè* non gliel nascose»), esso campeggia nel canto virgiliano che farà da modello nella canzone successiva (cfr. *Aen.*, VI 713-715 «*Animae, quibus altera fato / corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam / secutos latices et longa oblivia potant*»). Cfr. anche *Am. Lib.*, II 55, 7-8 «[...] davanti che il mio fine / me induca a trapassar le infernal' onde».



La seconda canzone dell'*EaL* si colloca a dieci numeri esatti dalla prima, ponendosi come snodo altrettanto importante nell'economia del canzoniere, non tanto sul piano narrativo (nessun episodio vi è rappresentato), quanto per l'intento di rappresentare – a mo' di manifesto emblematico della concezione amorosa di questa *Prima parte*, in una suggestiva «rielaborazione della canz. XXIII di Petrarca» (PARENTI, *Profilo*, p. 51) – l'idea di amore che presiede all'operazione poetica dell'autore.

Il testo essenzialmente svolge una dimostrazione *per exempla* della seguente tesi: la condizione dell'innamorato è assimilabile a quella dei dannati. Così, gli stati d'animo che l'amante patisce sono sistematicamente correlati alla pena di un illustre personaggio mitologico trascelto fra quelli che, in vario modo e per ragioni differenti, hanno sofferto le pene del Tartaro.

Lo strazio del cuore derivate dal cedimento della tracotante ragione al «desio terreno e frale» (v. 12) è nella prima stanza assimilato alla pena di Tizio (costretto nel mito all'immobilità mentre un avvoltoio gli divora il fegato in eterno). La vanità del *servitium amoris* offerto «a tal che dil mio mal non cura» (v. 16) corrisponde alla pena delle Danaidi, che riempiono senza posa anfore bucate (II stanza). L'altalena tra speranze e frustrazione è omologa al supplizio di Tantalo: così come per quest'ultimo è impossibile attingere l'acqua in cui è immerso, o il ramo di frutti che pende su di lui, allo stesso modo l'amante può ben dire che «quando i famolenti / sensi volno allargar la stanca mano / con la speranza incerta e van desio, / misero allor ved'io / la speranza col desire andar lontano». A un'altra pena di Tantalo (il masso che pende sulla sua testa minacciando di cadere) è accostato il «paventoso orrore» (v. 41) costantemente sperimentato dall'amante. È dunque evidente – argomenta l'ultima stanza – che chi ama soffre pene infernali, inflitte dal «vano Amor, crudel, fallace e lieve» (v. 60) che una volta di più si mostra sadico tormentatore.

L'*inventio* stessa della canzone procede da un assunto lucreziano (*De rer. Nat.*, III 978-979 «ea nimirum quaecumque Acherunte profundo / prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis», qui posto alla fine della dimostrazione: vv. 63-65 «qui po' veder che 'n questa vita breve, / se non m'inganna il vero e ben discerno / a sé stesso ciascuno è un diro inferno») e si articola mediante una selezione di luoghi principalmente da Virgilio e Omero, oltre che dallo stesso Lucrezio (come ha esaustivamente dimostrato PARENTI, *Profilo*, pp. 50-58, dove pure è discusso il rapporto col parallelo esercizio sanazariano di *ScC*, 75: cfr. chiose in nota). Tutto ciò non senza la probabile mediazione offerta dalla ballata boiardesca *Come esser può che in cenere non sia tutto* (*Am. Lib.*, II 49), giocata sul «concetto di durata senza fine [...] delle sofferenze di Tizio e di Prometeo, nelle quali Boiardo si identifica» (ZANATO, *Commento*, p. 617), sfruttando le medesime fonti lucreziane e virgiliane: se ne vedano i vv. 7-16 «Per mia pena si prova, / per mio exemplo se aluma / quanto di mal si trova / quel petto che è cresciuto / ne la inferna lacuma / quanto più fu pasciuto; / la pena di quel che 'l foco ha dato, / che a un sasso religato / un ucel sempre pasce / di sua mirabil fibra che rinasce». Di sicuro, l'interesse verso questo tipo di tematica era condiviso con Pontano, al quale si devono due versioni dell'assunto quasi coincidenti con la presente declinazione cariteana (il rimando è di nuovo alle chiose che accompagnano il testo).

La figurabilità tartarea che informa questa canzone si dissemina variamente lungo il resto della *prima parte* del canzoniere, caratterizzando sempre di più la vicenda amorosa dell'io lirico come discesa agli inferi. Si veda almeno 24, 6-10 «O mio perpetuo dio, alma mia luce, / perché mi fuste duce e ferma guida / ad esser omicida di me stesso, / conducendomi spesso a desperarme / et a precipitarme ne l'inferno?»; 25, 37-61 (su cui cfr. il relativo cappello introduttivo), fino al sonetto di chiusura della *Prima parte* (31, 9-14 « In quel punto ch'io fui d'Amor soggetto, / fui senza vita, e pur vivo

discesi / ne l'inferrali orribili tormenti. / La fredda gelosia col van sospetto, / le speranze e i desiri  
in foco accesi, / mi menan tra mill'altre ombre nocenti»).

METRO: canzone di 5 stanze su schema ABCABCcDEeDFF, congedo uguale alla sirma aBCcBDD. Nella I stanza assuonano C e F (-*asce*, -*ale*) mentre paronomastiche sono “nasce” : “pasce” (3, 6). Inclusiva “nasce” : “rinasce” (3, 7). La II stanza presenta rima paronomastica tra “prode” : “frode” (15, 18), così come tra “cura” : “dura”. Rime ricche e inclusive sono “cura” : “oscura” (16, 19); “momento” : “tormento” (21, 24). Nella III stanza A e D condividono la tonica (-*are*, -*ano*), così come C ed E (-*enti*, -*ea*). Nella IV stanza B e C consuonano (-*ore*, -*ire*, la quale ultima ha la stessa tonica di D: -*ita*); c'è altresì assonanza tra B ed F (-*ore*, -*ole*). Inclusiva la rima “amore” : “ore” (41, 44). Paronomastiche “passo” : “sasso” (40, 43) e “vole” : “sole” (51, 52). Nella V stanza presentano assonanza C ed F (-*egno*, -*erno*), così come A e D (-*eme*, -*eve*). Nel congedo assuonano A e B (-*ai*, -*alli*); ricca è la rima “terreno” : “sereno” (68, 69). Paronomastica “valli” : “calli” (67, 70).

Errando sol per antri orrendi e foschi,  
e per deserte piagge, aspre e noiose,  
sterile, ove giamai pianta non nasce;  
non già come solea, per lieti boschi,  
né per fioriti prati o valle ombrose, 5  
mi mena Amor, che si nutrica e pasce  
dil mio cor che rinasce  
ognor, crescendo assai più che non manca,  
quando 'l divora il famolento uccello,  
sol perché fu ribello 10  
di la ragion, la qual fugata e stanca  
fu venta dal desio terreno e frale,  
ch'ebbe ardir di tentar cosa immortale.

La notte e 'l dì per natural costume,  
invano mi affatigo e senza prode, 15  
servendo a tal che dil mio mal non cura.  
Al lito d'un veloce e alto fiume,  
un vaso perforato e pien di frode  
empio di l'acqua turbida e oscura,  
che dentro poco dura, 20  
fluendo per le rime in un momento,  
e chiaramente veggio il falso inganno,  
e pur sempre m'affanno  
in questo amaro, eterno aspro tormento,  
ch'io sufro per mia colpa e non per sorte 25  
poi che die' a la ragione indegna morte.

Nell'acque fresche, amene dolce e chiare  
ardo ieiuno, infermo e sitibundo,  
e bagnar non mi posso i labri ardenti.  
Ognor mi vien, per più me tormentare, 30  
un frutto suavissimo e iocundo  
inanzi agli occhi cupidi e intenti;

ma quando i famolenti  
sensi volno allargar la stanca mano  
con la speranza incerta e van desio, 35  
misero allor ved'io  
la speme col desire andar lontano:  
sol perché diedi ad una immortal dea  
l'amata libertà ch'un tempo havea.

Dovunca io mi rivolga, a ciascun passo 40  
mi trovo pien di paventoso orrore,  
di gelato suspetto e van desire.  
Nell'aere pende per mia morte un sasso,  
che minaccia ruina a tutte l'ore,  
così vivo morendo in tal martire. 45  
E se pur di morire  
cresce la speme a l'alma sbigottita,  
quel sasso che di sopra ognor mi viene,  
nel camin si ritiene,  
né mi conduce al fin, né mi dà vita! 50  
L'alma pur non si pente, e ancor vòle  
la luce che pertene al chiaro sole.

Chi vol dunca veder il mal che preme  
quell'anime infelice e tormentate  
nel più profondo dil tartareo regno, 55  
venga a mirar tutte le pene insieme  
dentro il mio cor, ch'eternamente pate,  
anzi 'l morir, per merito condegno.  
Qui si vede l'ingegno  
dil vano Amor, crudel, fallace e lieve, 60  
e 'l modo come tratta i soi seguaci,  
e come li fa audaci.  
Qui pò veder che 'n questa vita breve,  
se non m'inganna il vero e ben discerno  
a se stesso ciascun è un diro inferno. 65

Canzon, io no fu' mai  
nei Campi Elisi e fortunate valli,  
ove risblende un lucido terreno,  
e l'aere è più sereno:  
né sto nascoso in quei secreti calli 70  
coverti d'amorosi e sacri mirti:  
ma son più giù tra più dolenti spirti.

TESTIMONI: T Sc Sm 4 non già come] come pria Sm 8 ognor crescendo] e cresce ogni hora Sm 9 quando 'l devora il famolento ucello] devorato di quel bramoso augello Sm 15 in vano mi afatigo e senza prode] misero in van supporto eterni affanni Sm 18 frode] inganni Sm 24 aspro] van Sm 27 amene] liete Sm 28 31 frutto] pomo Sm 34 volno allargar la stanca] distendon la furente Sm 35 la speranza incerta e van] dubbia speme e con certo Sm 37 la speranza e 'l desire andare in vano] la speme col desire andar lontano Sm 38 immortal] inclyta Sm 45 così vivo] ond'io tremo Sm 46 se pur] quando Sm 48 di sopra] nel capo Sm 49 nel camin si ritiene] ne l'are si ritiene Sm 50 né mi conduce al fin ne mi dà] ne cade ne si ferma Sm 51 e ancor] anzi più Sm 52 al chiaro] solo al Sm 55 nel più profondo dil] ne li martiri del Sm 58 per merito condegno] martirio di lui degno Sm 60 dil vano] del cieco Sm 64 se non m'inganna il vero e ben] s'io non m'inganno e 'l ver veggio e Sm 65 a se stesso ciascun è] e ciascuno a se stesso Sm 68 ove risblende un lucito terreno] ov'altro sol si vede e altra luna Sm 69 e l'aere è più sereno] ne mai laere imbruna Sm 70 sto nascoso] vivo ascoso Sm 72 e sacri] ciprii Sm

**1-6** *Errando...mi mena Amor*: 'Amore mi fa vagare errante' con gerundio in funzione participiale. Il giro di frase muove essenzialmente da *Rvf*, 129, 1-2 «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor». **1** *per antri orrendi e foschi*: l'emistichio settenario è frutto della variazione di *Rvf*, 281, 6 «per luoghi ombrosi e foschi». Cfr. anche 10, 11 «per questi lochi foschi, oscuri e bassi». Le sostituzioni verbali sulla base petrarchesca importano un'accentuazione dell'ostilità del luogo naturale, anche attraverso l'accumulo di vibranti (da estendere al v. 2): «eRRando...antRi oRRendi.../e peR deseRte...aspRe...». **2** *deserte piagge*: se lo spunto di partenza è sicuramente risalente al testo-modello (*Rvf*, 129, 4 «Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte», con variazione dell'attributo mediante sinonimo), il sintagma è condiviso con *SeC*, 59, 2 «deserte piagge apriche». - *aspre e noiose*: dittologia prelevata da *Rvf*, 37, 48 «mi insegna la presente [vita] aspra et noiosa». **3** *sterile*: «sterili». **4** *non già come solea*: «diversamente da come era solito fare»: sogg. «Amore». **5** *valle ombrose*: espressione petrarchesca (cfr. *Rvf*, 66, 26 «e le fiere ameranno ombrose valli», ma sopr. la canzone-modello *Rvf*, 129, 5 «se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle»). **6-8**: da notare la ripercussione della rima interna in *-or* («...Amor/...cor.../ognor»), che sottolinea sul piano fonico il costante rigenerarsi del cuore dell'amante. **6** *mi mena Amor*: formula riconducibile al frasario petrarchesco (*Rvf*, 208, 4 «ov'Amor me, te sol Natura mena»; 301, 8 «ov'anchor per usanza Amor mi mena»), senza che con ciò se ne possa obliterare la discendenza dalla passione travolgente di Paolo e Francesca (*Inf*, v 78 «per quello Amor che i mena»). **6-8**: '[Amore] che si alimenta del mio cuore, il quale costantemente si rigenera, ricrescendo assai più velocemente di quanto non si ridimensioni'. **6-7** *nutrica e pasce / dil mio cor*: rielabora *Rvf*, 207, 39-40 «et di ciò insieme mi nutrico et ardo. / Di mia morte mi pasco». Da confrontare con la rappresentazione di Amore già fornita in 2, 9-11 «Di', famolento Amor, perché ti piace / pascer in nudo e arido terreno, / facendo col mio sangue assidua guerra?». **8-10** *cor che rinasce ... famolento ucello*: il primo *exemplum* mitologico funzionale all'equazione «amore = pena infernale» è quello di Tizio, ritratto secondo la versione che ne dà Virgilio (*Aen.*, vi 595-600 «Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum, / cernere erat, per tota novem cui iugera corpus / porrigitur, rostroque immanis voltur obunco / immortale iecus tondens fecundaque poenis / viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / pectore, nec fibris requies datur ulla renatis»). Da leggere in parallelo alla versione offertane in *SeC.*, 75, 108-110 «il cor sempre rinasce, / e del mio danno si pasce / quel fier che, più degiuno, ognor l'assale». **10-11** *fu ribello / di la ragion*: l'indocilità dell'amante ai dettami della ragione si ricollega a *loci paralleli* quali *EaL*, 8, 9-14; 18, 12-14. **11-12** *la ragion ... / fu venta dal desio*: la passione dell'amante dannato si qualifica come sottomissione della ragione al desiderio, in maniera del tutto omologa alla pena dei lussuriosi danteschi, secondo la formulazione di *Inf*, v 38-39 «ènno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento». **11** *fugata e stanca*: 'rifuggita [dall'amante] e sfinita'. **12**: non manca di farsi sentire *terreno e frale*: la dittologia, che designa la caducità vana del desiderio (*frale* vale «fragile») è vicina ad *Am. Lib.*, III 57, 9 «E pur ne le terrene cose e frale». **13**: sotto il segno del tracotante ardimento si colloca già il tentativo esperito dall'amante in 10, 66-68 «Così quel folle ardire, / che forse agli altri giova, / fu cagion d'abassar l'alto desire». Cfr. il luogo parallelo di *SeC*, 75, 105-107 «che la fe' troppo audace / in cercar, per suo male, / tentar cosa

immortale». Da notare l'effetto a eco prodotto dall'accostamento dei due infiniti *ardir* (sostantivato) e *tentar*. – *cosa immortale*: sintagma quinario in clausola ripreso da PETRARCA, *Disperse.*, 123, (attr.), 8 «che venga a gli occhi miei *cosa immortales*».

**14** *per natural costume*: 'per istinto'. Cfr. *Par.*, 21, 34 «E come, *per lo natural costumes*»; DE JENNARO, *Canzoniere*, 107, 4 «lassando il proprio *natural costumes*». **15** *invano m'affatigo*: la base è petrarchesca (*Rvf*, 81,8 «andarno m'affatico»), ma è identico a *Am. Lib.*, I 51, 6 «vegendo ben che io me *affatico invano*». – *senza prode*: 'senza alcun giovamento'. **16**: 'essendo asservito a colei che non tiene in nessun conto il mio dolore'. Ancora una rima interna al verso («tal...mal»). – *del mio mal non cura*: emistichio settenario offerto da *Rvf*, 121, 2 «tuo regno sprezza, *et del mio mal non cura*». **17**: 'Sulla sponda di un rapido fiume in piena'. **18-21**: stavolta a fare da correlativo della condizione di chi ama è la figura delle Danaidi: qui il poeta si tiene vicino al dettato di *De rer. Nat.*, III 1009-1010 «quod memorant laticem pertusum congerere in vas, / quod tamen expleri nulla ratione potestur». **18**: se *vaso perforato* è fedele traduzione del lucreziano *pertusum...vas*, il dettaglio aggiuntivo in chiusura di verso rimonta a *Purg.*, XIV 53 «trova le volpi sì *piene di froda*». **20-21**: 'che dura per poco dentro, poiché fluisce immediatamente fuori'. – *rima*: «latin. "fessure"» (*Percopo*). **22**: impossibile non avvertire l'eco di *Rvf*, 1, 13-14 «e 'l conoscer *chiaramente* / che quanto piace al mondo è breve sogno». – *falso inganno*: cfr. MEDICI, *Canzoniere*, 58, 4 «e di sua *falsi inganni* oramai certo». **24-26**: 'in questo tormento che io sconto per mia colpa, e non per un destino avverso, avendo io ucciso la mia facoltà razionale'. Parziale smentita di quanto affermato in *EaL*, 18, 12 «Ragion non già, ma l'importuna sorte / mi strinse a ricercar di veder voi, / ch'io so che vo cercando la mia morte». **25**: *per mia colpa e non per sorte*: risolve in senso autoaccusatorio l'alternanza di *Rvf*, 183, 6 «o per mia colpa o per malvagia sorte».

**27-37**: ora a fungere da *exemplum* dell'inferno in terra vissuto da chi ama è il supplizio di Tantalo, per il quale *Percopo* allega *Aen.*, VI 602-607 «quos super atra silex iam iam lapsura cadentique / imminet adsimilis; lucent genialibus altis / aurea fulcra toris, epulaeque ante ora paratae / regifico luxu; Furiarum maxima iuxta / accubat et manibus prohibet contingere mensas, / exurgitque facem attollens atque intonat ore», ma le articolazioni della vicenda tantalica sono piuttosto debitorie di *Odissea*, XI 582-592 (PARENTI, *Profilo*, pp. 53-54). **27-28** *Nell'acque...ardo ieiuo infermo e sitibundo*: le modalità di resa della figura di Tantalo assetato in mezzo alle acque si appresenta a taluni luoghi della poesia neolatina: cfr. MARRASIO, *Carm.*, X 33-34 «Monstra quis haec credat? / *Medias sitibundus ad undas* / non bibibit», o ancora meglio – essendovi esplicito riferimento a Tantalo – T. V. STROZZI, *Erot.*, II III 56 «Tantalus in medio stat sitibundus». Cfr. anche il luogo parallelo di *SeC*, 75, 49-50 «Al dolce suon de' rivi freschi e snelli / sitibunda poi sede». **27**: nel designare le acque negate al dannato, è messo a frutto il materiale verbale di *Rvf*, 126, 1 «Chiare, fresche et dolci acque». **28** *ieiuo*: latinismo per 'diigiuno'. **28-29**: si osservi come si comporta *SeC*, 75, 51-52 «e, quando ben si crede, / l'acqua da' labri s'allontana e fugge». Da notare la disposizione in epanadiplosi del poliptoto *ardo*: *ardente* (secondo lo schema «x.../...x»). **30-32**: cfr. *SeC*, 75, 53-55 «Né meno intorno agli occhi ancor si vede / da' bei rami novelli / frutti pender sì belli». **30**: *per più me tormentare*: fraseologia da confrontare con *Inf.*, X 78 «ciò *mi tormenta più* che questo letto». **31** *frutto ... iocundo*: cfr. STROZZI, *Erot.*, III III 57 «Aetatisque novae *iucundos* carpite *fructus*». **32** *occhi cupidi e intenti*: 'sguardo bramoso e fisso sull'oggetto'. **33-34** *famolenti / sensi*: "famelico appetito". Il latinismo *famolenti* ricorre in due luoghi dell'opera sanazariana, fra cui la canzone-gemella di *SeC*, 75, 100 «d'un voltor *famulento*, aspro e rapace»; *SeC*, 101, 85 «ché quel rapace e *famulento lupo*». **34** *volno*: 'vogliono'. – *allargar la stanca mano*: "stendere la mano sfinita". Cfr. *Rvf*, 302,12 «Deh, perché tacque? Et *allargò la mano*». **35**: da notare la struttura chiastica di sost. e agg., costruita sull'abbrivio di *Tr.*, *Tem.*, 55 «Segui' già le *speranze* e 'l *van desio*». **36-37**: 'allora, povero me, vedo allontanarsi la speranza insieme con l'oggetto del desiderio'. **37**: *speme col desire*: replica la coppia "speranza e desiderio" già emersa al v. 35. **38**: *immortal dea*: l'amata. **39**: *havea*: 'avevo'.

**40**: verso basato su più movenze petrarchesche, nella fattispecie agglutinazione fra *Rvf*, 125, 66 «*Ovunque* gli occhi *volgo*» e *Rvf*, 129, 17 «*A ciascun passo* nasce un penser novo». **41** *pien di paventoso orrore*: la formulazione è simile a MEDICI, *Selve*, 2, 14, 4 «fremo di sangue tinto e *pien d'orrore*»; *SeC*, 25, 4

«Or veggio un carcer *pien di cieco orrore*». Ma il sintagma *paventoso orrore* era già in 7, 12 «Forzato alfin da *paventoso orrore*». **41-42** *pien... / di gelato suspetto e van desire*: cfr. *Rvf*, 182, 6 «sempre *pien di desire et di sospetto*»; 281, 5 «Quante fiate sol, *pien di sospetto*». **43-44**: l'immagine richiama quella del supplizio di Tantalò e «contecnica che rivela il poeta umanista, punta su una decisa contaminazione delle fonti» (PARENTI, *Profilo*, p. 55), poiché trattasi sostanzialmente di versione da Lucrezio (*De rer. Nat.*, III 980-981 «*miser impendens magnum timet aere saxum / Tantalus*», per cui cfr. v. 43 «*Nell'aere pende per mia morte un sasso*») e da Virgilio (*Aen.*, VI 602-603 «*quo super atra silex iam iam lapsura, cadentique / imminet adsimili*»; cfr. v. 44 «che minaccia ruina a tutte l'ore»). **43**: *per mia morte*: «per uccidermi». E non passi inosservato il poliptoto che attraversa i vv. 43-46, che lega le varie occorrenze del lemma («*morte... / ...morendo... / ...morire...*»). **44** *minaccia ruina*: da confrontare con TEBALDEO, 688 (estrav.), 92-93 «dar voce orende e *minaciar ruina*, / *l'aëre* empiedo de crido e singulto». **47** *l'alma sbigottita*: l'espressione, eminentemente cavalcantiana (cfr. *Rime*, 7, 1 «*L'anima mia vilment'è sbigottita*») è ancora risalente a *Rvf*, 129, 6 «*ivi s'acqueta l'alma sbigottita*». **48**: *ognor mi viene*: ritorno dell'espressione, lì applicata al costante offrirsi delle vivande, del v. 30. **49** *nel camin si ritiene*: «si trattiene nella caduta». **50**: il verso è rifatto su *Am. Lib.*, II 22, 4 «che non l'occide e fuor di vita il tene». Volge in forma negativa l'ossimoro di *EaL*, 3, 8 «che a morte e vita insieme mi conduce» (cfr. i rimandi in nota). Si noti la struttura parallelistica del verso. **51-52**: il distico che suggella la stanza richiama, per coincidenze verbali e di concetto, le argomentazioni del diavolo *loico* di *Inf.*, XXVII 118-120 «ch'assolver non si può chi *non si pente*, / né *pentere* e *volere* insieme puossi / per la contradizion che nol consente». **51** *l'alma pur non si pente*: suggestione da Giusto: cfr. *BM*, 5, 9 «*l'alma* con tutto questo *non si pente*». **52** *chiaro sole*: è dato rinvenire il sintagma in clausola, presso l'ambiente aragonese, in *Naufragio*, I 11, 1 e in *Argo*, 26, 10.

**53-65**: il concetto che informa l'ultima stanza della canzone – deputata a trarre le conclusioni da questa carrellata di *exempla* infernali – poggia «sull'identificazione posta da Lucrezio tra pene infernali e dolori della vita» (PARENTI, *Profilo*, p. 55: lo studioso allega infatti *De rer. Nat.*, 978-979 «*Atque ea nimirum quaecumque Acherunte profundo, / prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis*»). La mediazione decisiva è quella fornita da due luoghi pontaniani: rispettivamente *Parthenopeus*, II II, 1-4 «*Si quisquam infernas cupiat praenoscere poenas, / si quisquam Elysii dona beata poli, / hic faciles vultus, ille indignantia cernat / lumina in exitium nata, Phiella, meum*»; II IV, 20-26 «*Sumus hic tot inferi quot homines vivimus, / suusque quisque dirus est Erebus sibi. / Nobis amores et libido pectoris / et una non unius obstetrix mali / humana facies, cuius ex oculis fluit / amor, odium, pax, ira, spes, metus sumul, / et quas gerit cruenta Tisiphone faces*». **53** *il mal che preme*: «il dolore che mi opprime». Cfr. *Rvf*, 244, 1 «*Il mal mi preme*, et mi spaventa il peggio» (ma cfr. anche *EaL*, 1, 10-11 «*il duol ch'io premo / ne la più occulta parte dil mio core*»). **54** *anime infelice*: cfr. BOIARDO, *Pastorali*, VIII 92 «*queste anime infelici traboccando*». **57-58** *pate / anzi 'l morir*: «soffre un dolore mortale, pur non essendo morto». - *per merito condegno*: «come adeguata ricompensa». **60** *vano Amor*: sintagma risalente a *Tr. Pud.*, 159. **59-62**: l'immagine di Amore qui delineata mantiene i tratti variamente attribuitigli lungo il macrotesto fin qui svoltosi: per la coppia aggettivale *fallace e lieve* v. (insieme ai rimandi in nota) *EaL*, 12, 1-3 «*Amor... / ...si fallace*»; 13, 1 «*Insidioso Amor, sempre fallace*»; 14, 1 «*Io vidi, Amor, li toi fallaci inganni*»; 15, 12 «*Veggio Amor che si mostra or grave or lieve*». **61**: il modello più stringente per questo verso è *BM*, 79, 1-2 «*Chi non sa come Amor punge et assale / e come arrossa i soi seguaci e 'mbianca*»; analogo giro di frase è impiegato in *SeC*, 89, 31-34 «*Basti fin qui le pene e i duri affanni / in tante carte e le mie gravi some / aver mostrato, e come / Amor i suoi seguaci al fin governa*». Cfr. anche SANNAZARO, *Farse*, I 98 (soggetto è Amore): «*così egualmente tratta uomini e Dei*». **62** *come li fa audaci*: cfr. *EaL*, 12, 1-2 «*Amor par che si sveglie e prenda l'arme / in mano per aitarne e farmi audace*»; 13, 1-4 «*Insidioso Amor [...] / mi volete forzar d'esser audace?*». **63** *in questa vita breve*: il giro di frase ricorda *Rvf*, 263, 4 «*in questa breve mia vita mortale*». Allargando lo sguardo al contesto, il passo ricorda l'ammonimento di DE PETRUCIIS, 8, 9-14 «*Convèrtiti, meschino, ad far del bene, / pensa uno poco a l'anima immortale, / non la damnare tra le eterne pene, / ove ne vanno chi se porta male / in questa vita et senza alcuna spene. / El tardo repentir nente te vale*». **64** *se non m'inganna il vero*:

espressione scopertamente petrarchesca (*Rvf*, 264, 91 «Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero») a cui non è impartecipe la stessa fonte ovidiana di Petrarca, cioè *Met.*, VII 92-93 «Quid faciam video, nec me ignorantia veri / decipiet». **65**: la sentenza conclusiva si pone come «esatta resa del concetto lucreziano» (PARENTI, *Profilo*, p. 55) riscontrabile in *De rer. Nat.*, III 978 979 «Atque ea nimirum quaecumque Acherunte profundo / prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis».

**66-72**: il congedo, dipendente in generale da quello della petrarchesca 'canzone delle metamorfosi' (cfr. in part. *Rvf*, 23, 161-164 «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in pretiosa pioggia, / sì che 'l foco di Giove in parte spense; / ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense»), compendia, come nota Parenti 56, le tappe del viaggio di Enea agli inferi (la selva degli amanti infelici, il Tartaro e i Campi Elisi). **66-69**: traduzione di *Aen.*, VI 638-641 «locos laetos et amoena virecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas. / Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt». **67** *fortunate valli*: è giuntura dantesca (*Inf.*, XXXI 115 «O tu che nella fortunata valle»). **70-71**: ancora allude a *Aen.*, VI 442-444 «Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et myrtea circum / silva tegit». **70** *secreti calli*: cfr. *Inf.*, X 1 «Ora sen va per un secreto calle». **72**: non manca qui di richiamare sottilmente la chiusa del modello metrico qui adottato, cioè *Rvf*, 129, 71-72 «Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola; qui veder pòi l'immagine mia sola». - *dolenti spirti*: esplicita citazione dantesca, con cui è coerentemente conferito sigillo infernale a questa 'canzone dei supplizi' (cfr. *Inf.*, I 116 «vedrai gli antichi spirti dolenti»).

La seconda frottola del canzoniere rompe bruscamente con le tinte infernali che il sentimento amoroso aveva assunto nella canz. precedente, poiché riprende il registro elegiaco del lamento mescolando sapientemente il *topos* della allocuzione alla finestra col motivo del *paraklausithyron*. Quanto al primo, esso pertiene a una «tradizione poetica discendente dalla costola petrarchesca di *Rvf*, 100 («Quella fenestra ove l'un sol si vede, / quando a lui piace, et l'altro in su la nona»)), per dirla con le parole di ZANATO, *Commento*, p. 750, che illustra la trafila di esempi quattrocenteschi a margine di *Am. Lib.*, III 18 (si vedano comunque le note di commento per le presenze più stringenti). Attingendo a piene mani ai modelli classici sul tema, non meno che alla mediazione pontaniana del *Carmen nocturnum ad fores puellae* (*Parthenopeus*, I 3, su cui cfr. CONSOLO, pp. 40-42, che ben documenta la presenza di Lucrezio, Tibullo, Propertio, Ovidio: si vedano i riscontri nel commento), la presente versione si gioca sull'opposizione tra le lodi alle finestre – gratificate di ogni onore in quanto offrono alla vista l'immagine dell'amata – e i canonici impropri alle porte, che non permettono all'amante l'ingresso nelle stanze di madonna. Proprio fra *porte* e *finestre* si distribuisce l'alternanza fra *captatio benevolentiae* e imprecazioni – topica nei precedenti classici – e in ciò risiede un «elemento di novità strutturale della frottola rispetto ai modelli» (CONSOLO, pp. 41-42).

Un ulteriore innovazione nella resa del motivo tradizionale risiede nel fatto che il lamento del poeta si configura in realtà come un'epistola, da consegnare all'amata per il tramite delle benevole finestre. Con precisa citazione petrarchesca (cfr. il rinvio in nota), solo nella settima stanza veniamo ad apprendere che si tratta di «poche parole, dolce umile, / d'un amoroso stile, basso e piano, / ch'Amor da propria mano ha *designate* / con *lettere di pietate*, ove descritti / son li pensieri afflitti» (vv. 60-64): non è un caso dunque che proprio quando la comunicazione lirica si fa epistola elegiaca affiorino memorie boccacciane, soprattutto dal *Filostrato* (il rimando è di nuovo al commento).

Il componimento apre una compatta serie di testi (21-25) tenuta insieme, oltre che dall'opzione metrica per la rima al mezzo, dal loro profilo epistolare (cfr. le esplicite notazioni in tal senso: 22, 1-3 «Quel misero te scrive / che suspirando vive e more insieme»; 23, 1-2 «Quanto qui legi scritto / ti manda quell'afflitto e sventurato»; 24, 1-3 «Col solito dolore / che 'l dispietato Amore mi procura, / in questa assentia oscura, ardendo scrivo»). Da questo punto di vista resta fuori 25, che non è propriamente un'epistola – mancando di una esplicita costituzione in confessione scritta – ma che, per forma metrica, istanza allocutiva e tono da disperata (oltre che per altre connessioni di volta in volta discusse), fa ben blocco coi pezzi precedenti, ponendosi anzi come culmine della disperazione variamente declinata.

METRO: frottola 8 stanze dal diseguale numero di versi. La prima stanza è di 10 versi, ove si segnala giusto la paronomastica “riso” : “viso” (4, 5). La stanza II è di 11 versi: si registra l'assonanza (e la quasi consonanza) fra i rimanti di 11-14: “amando” : “lacrimando” : “canto” : “pianto” : “affanno” : “sanno”, e la rima ricca (inclusiva) fra “contemplo” : “templo” (19, 20). La stanza III è composta da 7 versi e presenta rime paronomastiche come “porte” : “morte” (22, 23) e “loco” : “poco” (26, 27). La stanza IV, di 6 versi, vede una rima ricca (inclusiva) come “vedo” : “provedo” (31, 32). La stanza V, composta da 15 versi, ha una rima paronomastica “sento” : “vento” (36, 37) e una ricca (inclusiva) “vita” : “invita” (47, 48). La stanza VI ha 8 versi: rima ricca (inclusiva) tra “rose” : “odorose” (55, 56); paronomastica “sparse” : “scarse” (56, 57). La stanza VII è di 10 versi presenta rime ricche come “re luce” : “luce” (58, 59) e “mente” : “umilmente” (64, 65). La stanza VIII è di 8 versi e presenta rima ricca fra “tormento” : “argomento” (69, 70) e paronomastica fra “fede” : “vede” (70, 71).

Fenestre gloriose,



più ch'altre aventurese e più beate,  
ove spesse fiata io veder soglio,  
or con ira e orgoglio, or con un riso,  
quel bello e chiaro viso, per ch'io provo 5  
ognor tormento novo e fiamma ardente;  
Dio ve salve e contente in lieto stato,  
né mai da ciel turbato o da Fortuna,  
sentate offesa alcuna o disfavore,  
né facciate stridore a chi riposa. 10

Se 'n vita dolorosa io vivo amando,  
se moro lacrimando e grido o canto,  
con infinito pianto e aspro affanno,  
queste contrade il sanno e queste mura,  
che vedon mia figura ognora smorta 15  
passar per questa porta notte e giorno,  
ove sempre ritorno ovunque io vada,  
mesurando la strada a passo a passo,  
col core umile e basso, ov'io contemplo  
quel'almo e vero templo di beltade, 20  
di questa nostra etade fama altiera.

Quante volte da sera, o belle porte,  
m'avete visto a morte già vicino,  
pianger fin al matino inanzi il sole,  
ornando di viole e di girlande 25  
ambe due queste bande e tutto il loco,  
che fusse ver me un poco omai pietoso,  
e desse alcun riposo al viver mio!

Ahi pungente desio Ahi core acceso!  
Ahi parlar non inteso! Ahi lengua muta! 30  
Ahi libertà perduta! oimè ch'io 'l vedo,  
ma però non provedo a tanti errori,  
ché vo cogliendo i fiori senza il frutto,  
che m'ha negato in tutto il crudel fato.

Deh, dolce uscio beato deh apre omai! 35  
remedia a tanti guai! Lasso, che sento?  
Misero me! fu il vento; e io credeva  
che la porta s'apreva! L'alma afflitta,  
per benché veda ficta la speranza,  
prende d'amor baldanza e tanta fede, 40  
ch'ancora, oimé! Se crede esser beata;  
e senza esser chiamata pur risponde  
a questa che s'asconde e dorme lieta,

con la mente quieta, non curando  
s'io vivo o moro amando o si mi sfaccio, 45  
se grido, o si mi taccio, se ardo o tremo,  
se spero o vero temo in questa vita,  
ch'a desperar m'invita ogni momento  
senza avere spavento de la morte.

Crudele e dure porte, il vo pur dire, 50  
non vi volete aprire? Orrido legno,  
pien d'ira e di disdegno e gelosia,  
nudo di cortesia e di pietate;  
superbe porte, ingrata a tanti onori,  
non vedrete più fiori mirti o rose, 55  
né dolce acque odorose in terra sparse,  
poiché me site scarse e tanto avare!

Ma voi, fenestre chiare, ove reluce  
quella candida luce dil mio sole,  
queste poche parole, dolce, umile, 60  
d'un amoroso stile, basso e piano,  
ch'Amor da propria mano ha designate,  
con lettere di pietate, ove descritti  
son li pensieri afflitti di mia mente;  
porgetele umilmente, nel matino, 65  
a quel volto divino immortale,  
a ciò che del mio male abia notitia.

Ma se per pudicitia ella temesse,  
e leger non volesse il mio tormento,  
dite voi l'argomento di mia fede, 70  
bench'ella ognora il vede in questo core,  
ove si move Amore in forma onesta,  
sol per far manifesta la sua gloria,  
con eterna memoria in mille carte,  
cantando il suo bel nome in ogni parte. 75

TESTIMONI: T Sc

**1:** il modulo sintattico d'apertura è memore di *Rvf*, 100, 1 «Quella *fenestra* ove l'un sol si *vede*». Cfr. anche *Am. Lib.*, III 18, 1-2 «Ligidro veroncello, ove è colei / che de sua luce aluminar te sòle?»; GIUSTO, *Estrav.*, XVII 1-3 «Finestre mie, quand'io ve veggio aperte / e posar sopra voi quel gentil viso, / parme vedere aperto il paradiso, / e voi di rose e de viol coperte». **2** *aventurose*: “fortunate”. **3** *spesse fiute*: “molte volte”. Cfr. *Rvf*, 81, 3-4 «ove piangendo torno / *spesse fiute*». **4** *ira e orgoglio*: la coppia aggettivale deriva da *Rvf*, 29, 20 «Orgoglio et Ira», e si presenta nello stesso ordine in *SeC*, 51, 2 «me mostrate, madonna, *orgoglio et ira*». **5:** cfr. SANNAZARO, *Farse*, I 3-4 «Dio vi conceda pace con letizia, / e siavi ognor propizia la Fortuna». **6** *tormento novo*: per il sintagma cfr. CAVALCANTI, 12, 5 «Ch'una paura di *novi tormenti*»; *Inf.*, VI 4 «*novi tormenti* e *novi tormentati*». – *fiamma ardente*: Cfr. *EaL*, 4, 14; 15,

20; 16, 19 e rimandi. 7: 'Dio vi dia salute e vi mantenga in una felice condizione': «formule di cortesia [...] ispirate da CATULLO, *Carm.*, LXVII 1-3 «O dulci iucunda viro, iocunda parenti, / *salve*, teque bona *Iuppiter aucte* ope, / *ianua*» (*Consolo*, p. 41); memoria da incrociare con PEIRE VIDAL, 1, 25 «*Dieus vos sal*, dona, quar etz bell'e pros». 8-10: rovescia di senso l'invettiva di TIBULLO, I II 7-8 «te verberet imber, / te Iovis imperio fulmina missa petant» (*Consolo*, p. 42). 8 *ciel turbato*: l'espressione si riscontra in *Am. Lib.*, I 47 5 «Et io del *ciel turbato* non pavento» (cfr. la nota di ZANATO, *Commento* per i rimandi).

11-14: i rapporti di assonanza fra le rime qui impiegate (-ando; -anto; -anno) contribuiscono alla cantabilità di questi versi, in cui peraltro si noti la ricorrenza della sillaba *do*: «[...] Dolorosa [...] amanDO, / [...] lacrimanDO e griDO [...]». 11 *in vita dolorosa io vivo*: la figura etimologica sottolinea la condizione di stallo in cui versa l'amante. - *vita dolorosa*: per la *inunctura*, cfr. POLIZIANO, *Rime*, 126, 142 «parmi la *vita dolorosa* e amara». 14: variazione degli enti testimoni in *Rvf*, 259, 2 «le rive il sanno, et le campagne e i boschi». - *queste mura*: della casa dove abita madonna. 15 *mia figura ognora smorta*: designazione della condizione dell'amante di stampo stilnovistico, sebbene qui sembri valere la mediazione petrarchesca (cfr. *Rvf*, 15, 7 «fermo le piante sbigottito et *smorto*», dove occorrono le rime "passo: abasso" (vv. 1 e 8, da confrontare qui con "passo: basso" dei vv. 18-19). 17 *ove sempre ritorno*: giro di frase da accostare a *Rvf*, 321, 10 «talché pien di duol *sempre* al loco *torno*» (a cui s'aggiunga il già visto *Rvf*, 85, 3-4 «quel dolce loco, ove piangendo *torno* / spese fiate»). 18: verso pienamente implicato con *Rvf*, 35, 2 «vo *mesurando a passi* tardi e lenti». 19 *umile e basso*: coppia aggettivale mutuata da *Rvf*, 294, 2 «com'alta donna in loco *humile et basso*». 20 si riferisce alla dimora dell'amata. 21: parafrasi di *Rvf*, 344, 5 «Quella che fu del secol nostro honore».

22-26: dietro l'*inventio* di questi versi – il lamento dell'amante di fronte alle porte dell'amata, da lui cosparsa di omaggi floreali – già *Percopo* individuava la memoria di TIBULLO, I II 13-14 «Te meminisse decet, quae plurima voce peregi / supplice, cum posti florea sarta darem». Ben probabile altresì la sollecitazione di PONTANO, *Parth.*, I III 55-58 «Vos ego panchaeo supplex venerabor odore, / floribus e vernis pictaque sarta dabo, / vobis myrteolo spargam de flore liquorem, / vobis de roseo lympha madore fluet». 22 *Quante volte*: non sarà impartecipe il *quotiens* ribattuto in anafora da PONTANO, *Parth.*, I III 43-45 «Illa meos *quotiens* custodem fallere iussos / clam tulitad lectum, quo iacet illa, pedes, / et *quotiens* [...]» (*Consolo*, p. 43). 25-26: questi versi (così come i vv. 54-56) «ricordano certi costumi del comportamento amoroso nella società romana antica quali ce li hanno tramandati i luoghi tenuti presenti dal Cariteo (Lucrezio, *De rer. Nat.*, IV 1177-79; TIBULLO, I 2 13-14; PROPERZIO, *EL*, I XVI 7-8, 36, 42; Ovidio, *Ars amat.*, III 72)» (CONSOLO, p. 41). Si aggiunga tutta via il passo parallelo di SANNAZARO, *Farse*, I 35-37 «Questa casa è sì bella e questo ospizio, / che dal suo frontespizio e dalle *bande* / è cinto di *ghirlande* e de corone», e precedenti quali GIUSTO, *Estrav.*, XVII 4 «e voi di rose e de viol coperte»; *Am. Lib.*, III 18, 5-6 «Ché senza sua vagheza nulla sei, / deserti e fiori e seche le viole». 26 *bande*: «i due battenti dell'uscio» (*Percopo*). 28 *alcun riposo*: per l'espressione cfr. *Rvf*, 50, 9-10 «talora è consolata / d'*alcun* breve *riposo*»; 320, 11 «*riposo* *alcun* de le fatiche tante».

29: il verso fruisce materiale verbale da *Rvf*, 62, 3 «con quel fero *desio* ch'al cor s'*accese*». - *pungente desio*: 'acuto desiderio'. 30 *parlar non inteso*: 'parole non comprese' (dalle porte che nonne vogliono sapere di aprirsi). - *lingua muta*: formula da ricondurre innanzitutto a DANTE, *Tanto gentile*, 3 «ch'ogne *lingua* deven tremando *muta*». Cfr. anche *Rvf*, 325, 97 «Tutte *lingue* sono *mute*». 31-32 *oimé... tanti errori*: 'Ahimé mi rendo conto di tanti errori e così grandi, ma non vi pongo rimedio'. 32 *non provedo a tanti errori*: il giro di frase è aderente a ALBERTI, *Rime*, 4, 11 «ché *non provedi a tanto* nostro errore». 33: verso memore di *Tr. Cup.*, II 148 «ché divenne un bel *fior senza* alcun frutto». 34 *crudel fato*: cfr. *EaL*, 15, 4 e rimandi.

35-41: già *Percopo* segnalava l'allusione ovidiana che informa questo passo (cfr. *Amores*, I VI 49-52 «fallimur, anverso sonuerunt cardine postes / raucaeque concussae signa dedere fores? / fallimur: impulsa est animoso ianua vento. / Ei mihi, quam longe spem tulit aura meam!»). 38 *alma afflitta*: cfr. *EaL*, 10, 6 e relativa nota. 39: 'sebbene si renda conto che la speranza è fallace'. 40: 'riceve tanto coraggio da Amore'. Cfr. *Rvf*, 12, 9 «pur mi darà tanta *baldanza* Amore». 42: cfr. *EaL*, 9, 8 «

chiamo a chi giamai non mi risponde». **43-44:** *a questa che...dorme lieta/ con la mente quieta* : nell'elegia pontaniana qui di riferimento, a dormire era Lepilli, custode del talamo dell'amata (cfr. PONTANO, *Parth.*, I III 24-25 «me miserum, dormis scita Lepilli diu. / Si dormis, tibi sit facilis somnusque quiesque»). **45-48** *s'io vivo ... o vero temo*: le alternanze degli stati d'animo si giocano sul canovaccio di *Rvf*, 134, 2-3 «*e temo e spero; e ardo et son un ghiaccio*»; luogo da cui è ripresa la rima in *-accio* con variazione dei rimanti: nella fattispecie *sfaccio* e *taccio* (per la prima forma, cfr. *Filostr.*, IV 94 8 «che non peccai e di dolor mi *sfaccio*»). **48-49:** «che mi conduce alla disperazione senza che con ciò io tema la morte». L'audacia dell'amante di fronte alle porte chiuse dell'amata è tratto mutuato da OVIDIO, *Amores.*, I VI 14 «non timeo strictas in mea fata manus».

**50:** *Crudele e dure porte*: gli aggettivi componenti la dittologia che accompagna le perniciose porte compaiono variamente lungo le elegie qui elette a testi-modello (cfr. PROPERZIO, I XVI 17-18 «*Ianua vel domina penitus crudelior ipsa, / quid mihi tam duris clausa taces foribus?*»); OVIDIO, I VI 73-74 «*Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes / duraque conservae ligna, valete, fores*»; PONTANO, *Parth.*, I III 33-34 (qui attribuiti al sonno) «*Sed tibi quid feci, crudelis somne? Quid, inquam, / dure, meas frangis, somnule, delitias?*». **52** *pien d'ira e de disdegno*: l'emistichio settenario coincide *verbatimim* con *Tr. Cup.*, I 98 «vedilo andar *pien d'ira e di disdegno*». **53** *nudo...di pietate*: espressione dantesca (cfr. *Amor da che convien*, 79 «vòta d'amore e *nuda di pietate*»). **54-55:** cfr. OVIDIO, *Ars Am.*, III 71-72 «*Nec tua frangetur nocturna ianua rixa, / sparsa nec invenies limina mane rosa*» (*Percopo*). **55** *fiori, mirti o rose*: il *tricolon* discende da POLIZIANO, *Stanze*, 1, 119, 2 «di rose e mirti e lieti fior' contesto». **56** *in terra sparse*: emistichio in clausola già rinvenibile in *Rvf*, 137, 9 «Gl'idoli suoi saranno *in terra sparse*». **57:** Cfr. *Rvf*, 353, 11 «di ch'a me Morte e 'l ciel *son tanto avari*». **62-63:** «[le parole] che Amore ha vergato di suo pugno con caratteri pietosi». Cfr. *Rvf*, 331, 40-41 «di sua man propria avea descritto Amore / con lettere di pietà quel ch'averrebbe / tosto del mio sì lungo ir desiando». **66** *volto divino*: esempi boccacciani e boiardeschi si rinvencono riguardo al quasi identico *viso divino* (cfr. *Teseida*, III 3 1; *Ameto*, XXIII 5; XLII 5; *Am. Lib.*, I 35 11; III 12 68). – *divino e immortale*: per la coppia cfr. PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 125 (attr.), 2.

**70** *argomento di mia fede*: «prova della mia fedeltà». Nell'impiego del termine *fede* sembra potersi sentire l'eco della *fides* catulliana, concetto con cui il lirico latino conferisce spessore di vincolo morale al sentimento d'amore. Il passo è probabilmente in relazione col congedo (esso stesso un'epistola inviata all'amata) di *Filostr.*, IX 2, 3-4 «e quindi *l'argomento* / della cagion del tuo lungo parlare». **71-73:** «sebbene ella lo possa ben individuare nel mio cuore, dove Amore, onestamente, opera al solo finedi celebrarla, scrivendo versi a mille a mille». **72** *in forma onesta*: cfr., ma con diverso significato, *Rvf*, 200, 6 «fra quelle vaghe nove *forme honeste*». **74-75:** la celebrazione *ad aeternum* del nome di madonna fruisce qui fraseologia petrarchesca (cfr. *Rvf*, 327, 14 «fia del tuo nome qui memoria eterna»; *Tr. Eter.*, 45 «che sia in memoria eterna il nome loro»). **74** *mille carte*: cfr. *Rvf*, 43, 11 «sarà, s'io vivo, in più di *mille carte*».

La seconda epistola si incarica di descrivere lo stato d'animo dell'amante, sempre sospeso tra la vita e la morte a causa dell'ostilità della destinataria, con punte di autocompiacimento nel dolore, se è vero «ch'allora è più glorioso dil suo stato / quando più dispreggiato il cor si vede» (vv. 15-16).

Particolare la chiusa del componimento: la richiesta formale di mercede (dove di nuovo si risente l'influsso di movenze dal *Filostrato*: cfr. nota) consiste in un fermo desiderio di vendetta, che dovrà espletarsi nel coinvolgimento di madonna nell'incendio amoroso. Proprio in ciò consiste un ulteriore cemento intertestuale fra queste epistole, che ripropongono a mo' di *petitio* epistolare ogni volta una richiesta di mercede, peraltro di contenuto vario.

METRO: una stanza frottolata su schema: a(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F(f)G(g)H(h)I(i)M(m)N(n)O(o)P(p)Q(q)R con congedo (a)B(b)C(c)D(d)EE.

Quel misero te scrive,  
 che suspirando vive e more insieme,  
 e per fallace speme poi rinasce,  
 di lacrime si pasce e di martiri.  
 Li sfrenati desiri e voglia ardente, 5  
 ch'Amor ne la mia mente ognor rinvolve,  
 vertendo in trita polve la mia vita,  
 la tua beltà infinita li mantene.  
 E per benché gli affrene il volto altiero,  
 col parlar crudo e fiero e aspro core, 10  
 non sa obedire amore a la ragione,  
 né per fredda stagione manca dramma  
 de la mia dolce fiamma, anzi più cresce,  
 quanto più ti rincresce il mio riposo:  
 ch'allora è più glorioso dil suo stato, 15  
 quando più dispreggiato il cor si vede.

Ma si una firma fede, un amor pio,  
 un onesto desio mercede aspetta,  
 credo veder vendetta dil mio male;  
 e se prego mortale in cielo ha loco, 20  
 ancora haverai parte dil mio foco.

TESTIMONI: T Sc

**1:** cfr. SACCHETTI, *Rime*, 209, 14 «*misero, i' scrivo* in ghiaccio, e 'l tempo varca. **2** *vive e more insieme*; cfr. 21,45 e rimandi in nota. **3:** «risorge in forza di una falsa speranza». – *fallace speme*: «speranza ingannevole». Nei *Fragmenta* «fallace» «è quasi epiteto costante di «speranza, sperare»» (*Santagata*, p. 86, il quale allinea a riscontro *Rvf*, 21, 6; 32, 4; 99, 2; 290, 5; 294, 14). – *poi rinasce*: cfr. 20, 7 «dil mio cor che rinasce». **4** *di lacrime si pasce*: cfr. 10, 30-31 «se di lacrime amare / si pasce Amore ingrato», e rimandi in nota. **5** *voglia ardente*: prelievo in punta di verso da *Rvf*, 290, 13 «*empia voglia ardente*». **6** *Amor ne la mia mente*: memoria ritmico-lessicale di *Conv.*, III 2, 1 «*Amor che nella mente mi ragiona*». – *ognor rinvolve*: «costantemente fa girare». Cfr. *BM*, 143, 71 «me vedi come *Amor* mi sprona e *volve*»; *Am. Lib.*, I 21,

13 «de quei belli occhi che *Amor volve* e gira». 7: ‘trasformando la mia vita in polvere’. Cfr. *Rvf*, 22, 27 «lassando il corpo che fia *trita terra*», ma il sintagma *trita polve* è ricavato da *Teseida*, VIII 86, 4 «si dileguaron le *polveri trite*». 8 *beltà infinita*: cfr. 4, 5 e relativa chiosa. 9-10: ‘e sebbene l’atteggiamento sprezzante e le parole crudeli li frenino’. La variazione della terna di enti adibiti ad arginare il sovrabbondante desiderio, quale si riscontra in *Rvf*, 140, 7 «ragion, vergogna et reverenza *affrene*» si apparenta alla posa assunta da Luna in 18, 1-4. - *aspro core*: cfr. *Rvf*, 265, 1 «*Aspro core* et selvaggio, et cruda voglia». 11: ‘Amore non è in grado di sottomettersi alla ragione’. Anche questa sentenza è memore degli argomenti del son. 18 (cfr. in particolare i vv. 12-14). 12-13 *per fredda stagione ... dolce fiamma*: ‘né l’inverno stempera anche solo una minima parte del dolce incendio amoroso’. D’obbligo il rinvio a *Purg.*, XXX 46-48 «Men che dramma / di sangue m’è rimasa che non tremi: / conosco i segni de l’antica fiamma», e alla susseguente ripresa petrarchesca (cfr. *Rvf*, 125, 12-13 «et non lascia in me dramma / che non sia foco et fiamma»). 13-14: ‘tanto più si alimenta quanto a te più dispiace la mia quiete». Per analogia rima derivativa “cresce” : “rincrese”, cfr. *SeC*, 41, 84-85 «ma più s’indura, per che ’l duol più *cresca*. / Né par che vi *rincrese*». 15-16: ‘tanto più sono onorato della mia condizione allorquando mi vedo disprezzato’. 15 *glorioso stato*: la *iunctura* è attestata in *Teseida*, II 44, 5-6 «e noi, acciò che *stato glorioso* / intra’mondan potissimo acquistare»; SFORZA, 308, 91 «del mio felice e *glorioso stato*».

17-18: la movenza conclusiva della lettera reca traccia di un passo dell’epistola di Troiolo a Criseida (cfr. *Filostr.*, II 102, 1-5 «Dunque, se mai per pura *fede* alcuno, / se mai per grande *amor*, se per *disio* / di ben servire ognora in ciascheduno / caso, qual si volesse o buono o rio, / meritò grazia»). 17 *firma fede*: il sintagma presenta due occorrenze nel *Paradiso* dantesco (cfr. XVII 110 «né *ferma fede* per essempro ch’*ai*»; XX 140). – *amor pio*: cfr. *Tr. Pud.*, 11 «ch’*amor pio* del suo sposo a morte spinse». 18 *mercede aspetta*: cfr. *Am Lib.*, II 44, 42 «*aspettando merce* son quasi morto». 19 *vendetta di mio male*: cfr. SAVIOZZO, 70, 109 «ogni iusta *vendetta del mio male*». 20-21: il distico finale incrocia due luoghi petrarcheschi (rispettivamente *Rvf*, 65, 12-14 «Non prego già, né puote aver più *loco*, / che mesuratamente il mio cor arda, / ma che sua *parte* abbi costei *del foco*», e *Rvf*, 153, 3 «et se *prego mortale* al ciel s’intende»).

Ulteriore regesto – consegnato alla forma scritta dell’epistola (cfr. vv. 1-2 «Quanto qui legi scritto / ti manda quel’afflito e sventurato») – di lamenti esternati sempre più in tonalità da “desperata” (cfr. SCARLATTA, p. 124, secondo la quale la presente canzone «is a captivating example of how Cariteo adapted the *desperata* content to his *canzonni*»). Ciò è confermato dalla parola-chiave *desperato/a*, le cui due occorrenze (vv. 2 e 36) valgono a incorniciare il componimento, emblematicizzando la condizione letteralmente senza via d’uscita dell’amante (vv. 14-16 «né si pò la salute ricovrare, / se non con lo sperare presto uscire / di doglia col morire»).

Lo stato in cui l’io lirico è costretto a versare si configura, in particolare, come morte in vita: l’immagine della separazione dell’anima dal corpo è riproposta continuamente nel testo (cfr. vv. 8 «[Quella beltà infinita] misero me! M’ha tolto l’alma e ’l senso»; vv. 13-14 «per gran doglia e desio lo spirto stanco / mi fugge e vene a manco ogne vertute»; 22-25 «L’infinito tormento ch’io supporto / mi mena in tutto morto e senza vita. / L’alma s’è già partita e teco vive, / e costui che ti scrive è ombra e polve»; 34-35 «l’insopportabil doglia che sostiene / l’alma colma de pene e tormentata»).

Inoltre, per questa via si propaga l’equazione “amante : dannato” fondata nella canz. 20 e che si rivela isotopia fondamentale ora che ci si avvia alla conclusione della *prima parte* del canzoniere.

La mercede qui richiesta consiste non nella velleità di vedere madonna in preda al fuoco d’amore (come nella canz. precedente), bensì nella preferenza accordata alla morte, piuttosto che alla ricompensa amorosa (vv. 17-20 «e più desio / di questo mio male sì duro e forte / sanarme con la morte e romper l’anni / et esser for d’affanni e di dolore, / che col premio d’amore esser contento»; simile rifiuto cautelativo della soddisfazione amorosa nella canz. che segue (per il quale cfr. il relativo cappello).

METRO: canzone frottolata di 5 stanze con numero di versi diseguale (rispettivamente 4, 4, 13, 5 e 11 versi).

Quanto qui legi scritto  
ti manda quel’afflito e sventurato,  
che vive desperato in vita oscura,  
lontan da tua figura e di sua vita.

Quella beltà infinità, che nel core 5  
mi pose il vago Amore il primo giorno  
ch’io vidi il chiaro, adorno e lieto volto,  
misero me! M’ha tolto l’alma e ’l senso!

Lasso! ché quando io penso al gran diletto 10  
che l’amoroso affetto mi soleva  
dar quando io ti vedeva, in danno mio,  
per gran doglia e desio lo spirto stanco  
mi fugge, e vene a manco ogne vertute;  
né si pò la salute ricovrare,  
se non con lo sperare presto uscire 15  
di doglia col morire. Io son già sazio  
di patér tanto strazio! e più desio  
di questo male mio sì duro e forte,  
sanarme con la morte e romper l’anni,

et esser for d'affanni e di dolore, 20  
che col premio d'amore esser contento!

L'infinito tormento ch'io sopporto,  
mi mena in tutto morto e senza vita.  
L'alma già s'è partita e teco vive,  
e costui che ti scrive è ombra e polve, 25  
ch'Amor lo gira e volve dove vole.

Non posso con parole dimostrarte  
la millesima parte di mei mali,  
né dirti come e quali io li sostegno;  
ché 'l tuo grave disdegno e crudeltate, 30  
sott'ombra d'onestate e falso onore,  
mi dan tanto dolore e tal martire,  
che non pò proferire ancor che voglia,  
l'insopportabil doglia che sostiene  
l'alma colma de pene e tormentata; 35  
ma presto desperata la vedrai:  
ché soffrir più non pò tant'aspri guai!

TESTIMONI: T Sc 6 mi pose il vago] mhave scolpita Sc

**2** *afflitto e sventurato*: la dittologia aggettivale conta varie occorrenze presso PULCI, *Morgante* (cfr. x 383; XXVII 759). **3** *vita oscura*: sintagma di origine dantesca (cfr. *Videro li occhi miei*, 6 «la qualità de la mia *vita oscura*») da cui discendono CINO DA PISTOIA, 62, 6 «con la pietà de la mia *vita oscura*» e Rvf, 305, 3 «pon' dal ciel mente a la mia *vita oscura*». **4**: «esiliato dalla tua immagine e dalla sua stessa vita». **5** *beltà infinita*: cfr. 22, 8 e rimandi. **5-8**: topica rappresentazione della fenomenologia dell'innamoramento, della quale si coglie un legame non casuale con la prima visione dell'amata ospitata nei sonn. 3-4 (cfr. in part. 4, 2-7 «alzai gli occhi a mirare [...] / quel *volto* [...] / Simile il vidi a la beltà infinita / d'angelica natura, al *chiaro* viso/ [...] al *lieto* riso»). **9** *gran diletto*: per il sintagma cfr. CINO DA PISTOIA, 163, 16 «ched' e' nutricherà il *gran diletto*». **10** *amoroso affetto*: «passione amorosa», così come in *BM*, 53, 3 «crescer dee tanto l'*amoroso affetto*». **12-13**: «a causa di un dolore e di una voglia debordanti, ogni vitalità fugge e viene meno». *Spirto e vertute* sono qui, cavalcantianamente, sinonimi di «facoltà vitale» (cfr. CAVALCANTI, 6, 11 «che fa le sue *vertù* tutte *fuggire*»; 33, 9-11 «De la *gran doglia* che l'anima sente / si parte da lo core un sospiro / che va dicendo: «Spiriti, fuggite»). **12** *doglia e desio*: per l'accoppiata, cfr. MEDICI, *Canzoniere*, 166, 6 «doglia e disio fanno un dolce veneno». – *spirto stanco*: cfr. Rvf, 256, 5 «Così li afflicti et *stanchi spiriti* mei». **13** *vene a manco ogni virtute*: la fraseologia si tiene stretta all'esempio di *Purg.*, XVII 54 «la mia *virtù* quivi *mancava*». **14** *salute*: il termine, sempre latore di molteplici risonanze semantiche – a maggior ragione considerando le contestuali influenze cavalcantiane – vale qui propriamente «condizione di benessere, sanità» (cfr. REA, p. 404). **15-16**: «se non sperando di uscire al più presto dalla sofferenza con la morte». **16-17**: «ne ho ormai abbastanza di sopportare tanto dolore». – *satio ... stratio*: i due vocaboli si trovano accostati in rima al mezzo già in PETRARCA, *Disp.*, 214 (attr.), 85-86 «o deserti, od obsessi – o morti a *stratio*. / Ed ancor non è *satio* – il malfattore». **17** *desio*: «desidero». **19** *romper l'anni*: interrompere bruscamente la vita'. **20** *esser for d'affanni*: cfr. Rvf, 278, 11 «et io sia *fuor di tanto affanno*». **23** «mi conduce, mi fa vagare già morto». **24-26**: rielabora qui il motivo ultratopico dell'anima separata dal corpo dell'amante e resistente presso l'amata (di grande fortuna nella lirica romanza e poi nei *Fragmenta*). Gli effetti esiziali di



questa dipartita risentono dell'influsso di ORAZIO, *Carm.*, IV VII 16 «pulvis et umbra sumus», probabilmente con la mediazione di *Rvf*, 294, 12 «Veramente siam noi *polvere et ombra*» (ma è modulo anche salmistico (cfr. *Ps* 101, 12; 102, 14; 143, 4). **24** *partita*: 'separata [*scil.* dal corpo]'. **25**: tra le possibili fonti, «non si sa se far pendere la bilancia in favore del famoso “pulvis et umbra oraziano” (*Carm.*, IV VII, 16), o del suo riecheggiamento petrarchesco (*Rvf*, 294, 12 «Veramente siam noi polvere ed ombra»)» (CONSOLO, *Il libro*, p. 31). **26** *ch'Amor lo gira e volve*: cfr. 22, 6 «ch'Amor ne la mia mente ognor rinvolve» (ma l'oggetto era lì il desiderio, qui il corpo dell'amante). Sovrapponibile ad *Am. Lib.*, I 21, 13 «de quei belli occhi che *Amor volve e gira*». **27-28**: giro di frase debitore di GUINIZELLI, 5, 11-12 «che non posso 'l meo core / dimostrare finero». **28** *millesima parte*: cfr. *Tr. Mor.*, II 39 «la *millesima parte* di mia gioia». **29** 'né [posso dirti] la qualità [dei mali] e in che modo io li sostenga'. Cfr. *Tr. Pud.*, 30 «ch' i' non cre' che ridir sappia né possa». **31** 'dietro falsa apparenza di onestà e modi nobili'. Per l'infingimento di madonna, un precedente si può riscontrare in *Am. Lib.*, II 19, 6-8 «Perché in forma suave un cor feroce, / in abito gentil l'animo atroce / son disusata e nova *qualitade*». **35** *colma de pene*: cfr. *Am. Lib.*, II 44, 87 «*colmo* de affanno e di soverchie pene».

La quarta epistola della serie (cfr. v. 3 «in questa assentia oscura ardendo scrivo»), scritta ancora in una condizione sospesa tra vita e morte (vv. 4-5 «Morto son più che vivo e tu no 'l credi, / benché a l'estremo vedi il viver mio»), si appella qui a due destinatari (Amore e madonna), di fatto intercambiabili come responsabili del tormento dell'amante: infatti è simile l'accusa rivolta loro di opporre atteggiamenti contraddittori e ingannevoli all'amore del poeta, così come i termini impiegati per la reprimenda (cfr. vv. 23-24 «[l'amata] con l'arte si sforza d'inquietarme, / con sempre dimonstrarme vario il volto»; vv. 30-31 «Superbo e pien d'inganno, Amore amaro, / solo si' vero avaro e lieve e vario»).

Il lamento comincia a farsi invettiva, in un crescendo che culminerà coi toni asperissimi della canz. successiva. La voce del poeta si rivolge alternativamente alle due fonti di dolore, alle quali sono dedicate due stanza ciascuna, disposte a chiasmo. Nella seconda stanza viene chiesto retoricamente ad Amore per quale motivo abbia condotto l'amante sull'orlo del suicidio (vv. 7-10 «perché mi fuste duce e ferma guida / ad esser omicida di me stesso, / conducendomi spesso a desperarme / et a precipitarme ne l'inferno?»), dove si noterà l'ennesima occorrenza dell'identificazione tra l'amante e la condizione dei dannati).

Terza e quarta stanza riportano l'attenzione su madonna, alla quale il poeta si appella chiedendole «pietade dil martire» (v. 12), pur nella consapevolezza di non potersi aspettare niente da colei che non fa altro che opporre «continua guerra» (v. 22) alle profferte amorose.

L'interscambiabilità tra i due destinatari sopra accennata giustifica il brusco cambiamento di interlocutore al v. 26, a partire dal quale l'io lirico si lancia in un'ultima, violenta invettiva ad Amore: è notevole come i termini scelti per l'improperio (vv. 30-31 «Superbo e pien d'inganno, Amore amaro, / solo si' vero avaro e lieve e vario») diano luogo a un accumulo di figure paronomastiche che dimostrano come Amore porti nel nome stesso il senso della propria natura multiforme e dannosa.

La richiesta di mercede che chiude l'epistola non prende nemmeno in considerazione la possibilità «di satisfare amando al gran desio» (v. 35), limitandosi a chiedere semplicemente diritto di esistenza ad Amore (vv. 36-37 «che tu, Dio mio, ti contentassi / li mei serviti bassi avere accetti»). Il distico finale, a conferma di come Amore e madonna costituiscano un unico dedicatario, esprime l'estrema invocazione a Luna affinché non sia «di sì poco tanto avara» (v. 43), dove si noti il reimpiego dell'aggettivo *oscura* (aggancio all'esordio del componimento: v. 3 «assentia oscura») funzionale al contrasto figurale tra ciò che madonna è per l'amante («mia notte oscura») e ciò che è di per se stessa («Luna chiara»).

METRO: frottola di 5 stanze dal diseguale numero di versi: rispettivamente 5, 5, 7, 12, 14.

Col solito dolore  
che 'l dispietato amore mi procura,  
in questa assentia oscura ardendo scrivo.  
Morto son più che vivo, e tu no 'l credi,  
benché a l'estremo vedi il viver mio. 5

O mio perpetuo dio, alma mia luce,  
perché mi fuste duce e ferma guida  
ad esser omicida di me stesso,

conducendomi spesso a desperarme,  
et a precipitarme ne l'inferno? 10

Summo mio bene eterno, alta beltade,  
prendati ormai pietade dil martire,  
che m'hai fatto sufrire in questa vita,  
infelice, sblandita e separata  
da tua bellezza ingrata, dolce, acerba, 15  
or umile, or superba, or amorosa,  
or cruda e desdegnosa e dispietata.

Se tu mi fussi stata sempre cruda,  
e di mercede ignuda, assai men doglia  
questa sfrenata voglia mi darria; 20  
ma il tuo cor, che desia vedermi a terra,  
mi fa continua guerra, e con la forza  
e con l'arte si sforza d'inquietarme,  
con sempre dimonstrarme vario il volto,  
ond'io divento stolto e furioso, 25  
né mai trovo riposo. O amor maldetto!  
che m'hai fatto soggetto a chi non cura  
dil mal che mi procura; anzi è contenta,  
quanto più m'attormenta il grave affanno.

Superbo e pien d'inganno, Amore amaro, 30  
solo si' vero avaro, e lieve e vario,  
e mostri temerario il tuo iudizio,  
ché l'onesto servizio e casto amore  
prendi per disonore. Io non dimando  
di satisfare amando al gran desio; 35  
ma sol che tu, Dio mio, ti contentassi  
li mei servizi bassi avere accetti.  
Questi son li dilette e la mercede  
ch'ognor ti brama e chiede il cor doglioso;  
quest'è 'l dolce riposo e libertate, 40  
la mia prosperitate e mia ventura!  
Odi, mia notte oscura, Luna chiara,  
non mi esser di sì poco tanto avara!

TESTIMONI: T Sc

**2** *dispietato Amore*: cfr. *Am. Lib.*, III 52, 7 «e il *dispietato Amore* il cor me afferra». **3** *assentia oscura*: 'stato di privazione [dell'amata] simile a un brancolare nel buio'. La stessa condizione in cui si presenta l'amante nell'esordio del pezzo precedente (cfr. 23, 3). **4** *morto son più che vivo*: memoria petrarchesca attivata probabilmente da ragioni rimiche: cfr. *Rvf*, 105, 89 «chi mi fa *morto et vivo*» (: *scrivo*); 93, 4 «'n un momento gli fo *morti et vivi*» (: *scrivi*). **5**: la prostrazione estrema dell'amante richiama alla memo-

ria l'immagine emblematica che campeggia nel sonetto incipitario (cfr. 1, 13-14 «che quando il fato il chiama al giorno *estremo* / alzando gli occhi al ciel, cantando more»). **6** *Perpetuo Dio*: 'Amore'. **8** *omicida di me stesso*: cfr. GALLO, *Egloga a Lilia*, 236 «ch' i' sia stato *omicida di me stesso*». **11** *Summo mio bene*: riferimento a Luna col ricorso alla designazione dantesca di Dio (cfr. *Par.*, VII 80 «falla dissimile al *sommo bene*). – *alta beltade*: cfr. *Rvf*, 213, 4 «*alta beltà* divina»; 263, 12 «*l'alta beltà* ch'al mondo non à pare». **12**: l'emistichio *pietade dil martirio* è ascrivibile a *Tr. Mor.*, II 80 «d'aver pietà del mio lungo martire», mentre per il giro di frase *prendati [...] pietade* cfr. CINO DA PISTOIA, 49, 92-93 «Per Dio, di me *pietate* / *vi prendo*». **14** *sblandita*: 'cacciata'. **15-17**: l'altalenanza delle disposizioni di madonna siadagia su *Rvf*, 112, 5-8 «Qui tutta *humile*, et qui la vidi altera, / or aspra, or piana, or *dispietata*, or pia; / [...] / or mansueta, or *disdegnosa* et fera». **18-21**: la accusa di incostanza rivolta qui all'amata si ripresenta, mutata di segno e indirizzata alla fortuna, in *EaL*, 46, 1-4; 12-14 «Mutabile, inconstante, impia fortuna, / perché con frode e arte insidiose / una volta mostrasti varie cose, / or sempre ti dimostri firma e una? [...] Concedemi alternando or guerra or pace, / o promette alcun ben tra tanti affanni, / ché viver non si pò senza speranza». **19** *di mercede ignuda*: 'senza volontà di dare ricompense'. **19-20** *ormai men doglia* / ... *mi darria*: memoria dell'espressione di *Inf.*, XXXIII «Padre, assai ci fia *men doglia*». **20** *sfrenata voglia*: cfr. *Rvf*, 29, 11 «rappella lei da la *sfrenata voglia*». **21** *continua guerra*: sintagma affiancabile soprattutto a *SeC*, 33, 1 «eta sì lunga et sì *continua guerra*». **22** *et con la forza et con l'arte*: 'con prepotenza e con sotterfugi'. Volge al positivo *Rvf*, 50, 67 «onde mai *né per forza né per arte*». **24-25**: *si sforza ... vario il volto*: 'si adopera al fine di perturbarmi mostrandomi fattezze sempre diverse'. **26** *O Amor maldetto*: la *iunctura* è da mettere a confronto con *Filostrato*, VII 86, 6-7 «sì come io m'accorgo, il *maladetto* / *Amor*, per cui disfatti esser dobbiam». **27-28** *a chi non cura / dil mio mal*: cfr. *Rvf*, 121, 2 «tuo regno cura, et del mio mal non cura». **29** *grave affanno*: sintagma già boiardesco (cfr. *Am. Lib.*, III 59, 46 «ché il partir doppo il canto è *grave affanno*». Alle spalle di entrambi c'è *Rvf*, 212, 12 «*grave et lungo affanno*».

**30** *pien d'inganno*: la formulazione contempla precedenti in SAVIOZZO, 104, 29 «*Pien d'ogni inganno*; *Inamoramento*, I 37, 3 «*Pien d'inganni e de ogni falsitade*» e soprattutto in *Arc.*, II 20 «il lupo *pien d'inganni*». **30-31** *Amore amaro ... lieve e vario*: si noti la concentrazione di paronomasie non slegate da accumuli fonici («Amore amaro [...] Vero aVaro e lieVe e Vario»). Per *Amore amaro* vale la chiosa di ARIANI, p. 93 a *Tr. Cup.*, I 76, 77 («*Amore / amaro*): «topica nella lirica medievale e moderna». **31**: 'solamente tu puoi essere così veramente aspro, incurante e multiforme». **32**: 'e riveli [sulla mia condotta] un giudizio tracotante'. **33** *casto amore*: prelievo da *Rvf*, 351, 2 «pieno di *casto amore* et di pietate». **34** *prendi per disnore*: 'ritieni non sia onorevole'. **34-37**: il giro di frase presenta più di un contatto con MARCH, *Canzoniere*, CV 153-153-155 «No·t prech que·m dóns sanitat de persona, / ne béns alguns de natura y fortuna, / mas solament que a tu, Déu, sols ame». **34-35** *io non dimando ... gran desio*: 'non chiedo di soddisfare il mio desiderio concupiscente'. – *gran desio*: cfr. 15, 11 e rimandi in nota. **36** *dio mio*: 'Amore'. **37** *servitii bassi*: cfr. MEDICI, *Selve*, II 1, 2 «*servizio basso* e vile». **39** *brama e chiede*: dittologia aggettivale già impiegata da DE JENNARO, *Canzoniere*, 40, 12 ««chiede e brama». – *cor doglioso*: sintagma ascrivibile a *VN*, 3, 4 «poi ch'hai dato materia al *cor doglioso*», nonché a *Rvf*, 72, 73 «che non altronde il *cor doglioso* chiama»; 169, 11 «che 'n parte rasserena il *cor doglioso*». **40** *dolce riposo*: da accostare a *VN*, 22, 11 «soave e *dolce* mio *riposo*». **42**: si noti l'opposizione coloristica tra il buio della "notte oscura" e la luce di "Luna chiara", accostati asindeticamente. – *notte oscura*: il sintagma, variamente attestato presso i *Fragmenta* (cfr. 135, 56; 265, 6; 321, 12) si riaggancia all'*assentia oscura* (v. 3), conferendo una sorta di circolarità figurale al componimento. Vocativo simile in *Am. Lib.*, II 44, 132 «*Odi tu, notte*, il mio lamento amaro!». **43**: fraseologia simile – ma lì affibiata alle "porte" – in 21, 57 «poiché me site scarse e tanto avere».



L'amante, ormai allo stremo delle forze, aggredisce verbalmente la donna-fera, sulla scorta della Didone virgiliana e ovidiana (cfr. note di commento), chiedendo la cessazione di «tanti guai e tante pene» (v. 8). Il proposito è impossibile da conseguire, poiché Luna si diverte e insuperbisce al pensiero del male inflitto al poeta. Questi, di fronte a tale atteggiamento, è ormai francamente fuori di sé (come già segnalava la canz. precedente: cfr. 24, 25-26 «ond'io divento stolto e furioso, / né mai trovo riposo. O Amor maldetto!»; 25, 29-30 «Ahi duro fato! / Ahi cor precipitato in crudel furia!») sicché, con un gesto disperato, egli maledice l'amata augurandole le pene del «nigro inferno» (v. 38).

La speranza di vedere madonna fra le pene infernali innesca la felicissima invenzione figurale con cui il componimento si avvia alla conclusione. L'impossibilità di rinunciare alla visione dell'amata fa sì che il poeta immagini di seguire il di lei «vestigio / per l'alto fiume stigio» (vv. 43-44). In una nuova modulazione del frequentissimo – in questa serie di testi – motivo delle pene d'amore come inferno, il poeta si dice contento se, pur fra le ombre dei dannati, potrà «goder mirando la beltade» dell'amata (v. 46). L'andirivieni tra speranza e frustrazione, tra desiderio e disincanto si estende anche oltre il limitare della vita terrena: il poeta, che a ogni pie' sospinto aveva fin qui invocato la morte per sé, non intende rinunciare nemmeno *post mortem* alla possibilità di contemplare Luna.

L'unico dolore veramente inemendabile per l'io lirico, a ben vedere, è proprio quello che attualmente sostiene «Assente dal tuo [*scil.* di Luna] ameno / volto, chiaro e sereno e pien di gloria»; cioè la separazione dell'amata, a cui infatti egli ha cercato di porre rimedio attraverso le epistole fin qui inviate, sicché l'aspro lamento che pervade questa canzone altro non sarebbe che l'estrema protesta per i tentativi falliti di stabilire un contatto anche solo epistolare.

Proprio per questo la chiusa invita l'amata, qualora ella si mantenga ferma nei propri sadici proponimenti, a infliggere l'unica sofferenza che anche all'inferno potrebbe disturbare l'amante: chiuderli gli occhi impedendogli la contemplazione.

A tale originale *inventio* l'autore si mostra affezionato, poiché essa ricorre in un altro testo, peraltro molto fortunato nella lirica successiva: si tratta di *End.* CV, che merita di essere riportato insieme all'omologo sannazariano: «Voi, Donna, e io per segni manifesti / andremo insieme a l'infernal tormento, / voi per orgoglio, io per troppo ardimento, ché vagheggiare osai cose celesti; / ma, perché gli occhi miei vi son molesti, / voi più martiri avrete, io più contento, / ch'altra che veder voi gloria non sento, / tal ch'un sol lieto fia tra tanti mesti. / Ch'essendo voi presente agli occhi miei, / vedrò nel mezzo inferno un paradiso, / che 'n pregio non minor che 'l cielo avrei. / E, si dal vostro sol non son diviso, / non potran darmi pena i spirti rei: / chi mi vuol tormentar, mi chiuda il viso»; *SeC.*, 57 «Se, per colpa del vostro fiero sdegno, / il dolor che m'afflige, / madonna, mi trasporta a l'atra Stige, / non avrò duol del mio supplicio indegno / né de l'eterno foco, / ma di voi, che verrete a simil loco. / Perché, sovente in voi mirando fiso, / per virtù del bel viso / pena non fia là giù, c'al cor mi tocchi. / Solo un tormento avrò: di chiuder gli occhi».

Il testo, pur non configurandosi propriamente come epistola, si apparenta alla serie 21-24, con cui condivide comunque la struttura allocutiva, la forma metrica e svariate soluzioni fraseologiche e figurali:

METRO: frottola su 6 stanze dal numero di versi variabile, rispettivamente di 8, 3, 9, 19, 8, 14 versi.

Ingrata, incrudelita,  
tra le fere nutrita e tra serpenti,

non tra l'umane genti; o cruda acerba,  
indomita e superba e aspra e dura  
più ch'altra creatura, al mondo nata, 5  
da tosco generata e da veneno,  
in gelido terreno: cessa omai  
di darne tanti guai e tante pene.

Ma perché si mantiene, o si conserva  
la misera alma, serva in tanto affanno; 10  
ch'altro, che eterno danno, non aspetta?

S'alcuna lacrimetta avesse sparsa  
questa crudele e scarsa di mercede,  
quando per duol mi vede desperato,  
da l'alma seperato, allor dirrei 15  
che de gli affanni mei spesse fiate  
sòl avere pietate. Ma ella, quando  
vede ch'io spasmo amando, allor si gloria,  
e volve in la memoria, con diletto,  
il dolor che nel petto ascoso porto. 20

Benché mi veda morto in vita trista,  
e per l'oscura vista io sparga un fiume  
di lacrime e consume il cor gridando,  
di me si va giocando con dispreggio.  
Forse che mai la veggio per ventura, 25  
quando la sua figura ardendo io miro  
gettare alcun suspiro o condolerse  
di tante e sì diverse pene e danni,  
di sì gravosi affanni? Ahi duro fato!  
Ahi cor precipitato in crudel furia! 30  
Che cosa è questa iniuria, o disonore?  
Dunca, sotto colore d'onestate,  
usi tal crudeltate? Io non so come  
il vitio prenda nome di virtute!  
Ahi, parole perdute invano al vento! 35  
Perché più m'atormento, o m'afatico?  
Già non ti contraddico, cruda, ingrata;  
vatene, alma dannata, al nigro inferno,  
ove di duolo eterno serrai satia.

Allor, per la disgratia del peccato 40  
che mi menò cecato a poner dio  
e me stesso in oblio, per te servire,  
mi converrà sequire il tuo vestigio  
per l'alto fiume stigio, onde sovente,

fra l'altre ombre nocente sempre errando, 45  
 potrò goder mirando la beltade  
 che l'alma libertade mi possede.

E se pur mi concede Dio tal sorte,  
 di poi di la mia morte, ch'io ti possa  
 seperato da l'ossa, contemplare, 50  
 non mi si potrà dare alcun tormento,  
 anzi vivrò contento e glorioso,  
 e 'n loco tenebroso e infelice,  
 serrò lieto e felice; e se pentita  
 non sei di darne vita dolorosa, 55  
 essendo invidiosa dil mio bene,  
 e vòì darne le pene ch'al presente  
 sostengo, lasso! Assente dal tuo ameno  
 volto, chiaro e sereno e pien di gloria,  
 potrai con poca noia contentarte: 60  
 serrami gli occhi intenti ad adorarte!

TESTIMONI: T Sc

**1-4:** oltre al riscontro proposto da *Percopo* (p. 436) con *Aen.*, IV 365-367 «Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cantibus horrens / Caucasus Hyrcanaque admorunt ubera tigres», cfr. l'interferenza memoriale di *Heroides*, VII 37-39 «Te lapis et montes innataque rupibus altis / robora, te saevae progenuere ferae, / aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis». A ciò s'aggiunga la somiglianza con *Am. Lib.*, II 10, 1-4 «*Ingrata fiera, ingrata* e scognoscente / de lo amor che io te porto e te portai, / vedi a che crudo stracio giunto m'hai, / *ingrata fiera, fiera* veramentel». **1:** l'improprio in esordio sfrutta due epiteti tra loro in rapporto allitterativo, con ulteriore saldatura dei nessi 'occlusiva + vibrante' («INGRata, INCRudelita»); quest'ultima si prolunga al v. 2 «TRa le fere nuTRita e TRa serpenti». **3** *umane genti*: sintagma di circolazione già dantesca (cfr. *Inf.*, VII 63; *Purg.*, III 37; XII 95; XIV 86; XXXIII 115; ma cfr. anche *Rvf.*, 213, 2 «rara virtù, non già d'*umana gentes*. - *cruda acerba*: inverte l'ordine attestato in *Rvf.*, 199, 6 «et sol ne le mie piaghe *acerbi et crudis*. **4** *indomita e superba*: identica dittologia in *TEBALDEO*, 520 (estrav.), 5 «hor non potevi, *indomita e superba*. - e *aspra e dura*: se la coppia compare identica in *PETRARCA*, *Disp.*, 151 (attrib.), 3, mentre la memoria ritmica corre a *Inf.*, I 5 «esta selva selvaggia e *aspra e forte*. **5** *più ch'altra creatura*: emistichio settenario preso in prestito da *Purg.*, XII 26 «*più ch'altra creatura*, giù dal cielo». **8** *tanti guai e tante pene*: l'accostamento dei due sintagmi conosce un precedente sicuro in *Am. Lib.*, III 50, 9-10 «Io vivo pur ancor, ma in *tanta pena* / meno la trista vita e in *tanti guai*».

**9-11:** «ma perché la mia povera anima si ostina a mantenermi in pena, benché non s'aspetti altro che sempiterno dolore?». **10** *misera alma*: cfr. *Rvf.*, 314, 9 «Qual dolcezza fu quella, o *misera alma*». **11** *eterno danno*: cfr. *Inf.*, XV 42 «che va piangendo i suoi *eterni danni*; *Rvf.*, 364, 13 «tràmene, salvo da li *eterni danni*; *Tr. Mor.*, II 48 «e più la tema de l'*eterno danno*. **12** *S'alcuna lacrimetta*: il diminutivo fa pensare a *Purg.*, V 107 «per una *lagrimetta* che 'l mi toglie»; *Rvf.*, 108, 14 «di qualche *lagrimetta*, o d'un sospiro». **13** *scarsa di mercede*: 'avara di ricompensa'. **14** *desperata*: vero e proprio *leitmotiv* di questa serie di canzoni frottolate (cfr. 21, 48; 23, 3; 23, 36; 24, 9). **15** *da l'alma seperato*: 'morto'. **16** *spesse fiate*: cfr. 21, 3 e rimandi in nota. **17** *sòl avere pietate*: 'è solita impietosirsi'. **19-20:** 'per suo divertimento fa girare nella memoria, accentuandolo, il dolore che celo ne mio cuore'. **20:** molto vicino alla versione di *Ninf. Fies.*, 229, 4 «portava ascoso il foco dentr'al petto».



**21** *vita trista*: cfr. *Rvf*, 323, 35 «subito svelse, onde mia *vita* è *trista*». **22** *per l'oscura vista*: 'per l'aspetto oscuro [della morte]'. Cfr *Rvf*, 144, 10 «soave sì, ch'ogni altra *vista oscura*»; *Tr. Mor.*, I 155 «ch'apparisse già mai con *vista oscura*». **22-23** *spargo ... lacrime*: cfr. *Aen*, I, 465 «multa gemens, largo-que umectat flumine vultum» (*Percopo*); *Rvf*, 230, 5 «onde e' suol trar di lagrime tal fiume» (*Percopo*); *TEBALDEO*, 188, 3 «dui fiumi / sparger»; *Arcadia*, 2, 130 «per gli occhi spargo un doloroso fiume». **24**: 'si prende sprezzantemente gioco di me'. **25-29**: 'Allorché la contemplo ardente, capita mai che ella sospiri o si commuova per i miei tanti e gravi patimenti?'. La domanda, ovviamente, è retorica. **28** *pene e danni*: cfr. *RVF*, 207, 78 «La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena». **29** *gravosi affanni*: «sintagma lirico tradizionale (*Santagata*, p. 1353, nella nota a *Rvf*, 353, 5 «se, come i tuoi gravosi affanni sai»). **29-30** *Abi duro fato! / Abi cor precipitato*: si noti la struttura chiasmatica del passo, analogo peraltro a *POLIZIANO*, *Orfeo*, 253 «o *duro fato*, o ciel nimico, o Morte!». **30-31** *precipitato / in crudel furia*: 'sprofondato in una furia omicida'. **31-34**: per il tono generale di disperazione, nonché per l'accusa di dissimulazione, *Percopo*, p. 438 scorge dietro questi versi l'influsso di *Aen.*, IV 305-306 «*Dissimulare etiam speraristi, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea discedere terra?*». **32** *sotto colore d'onestate*: 'dietro fattezze di onestà'. **33-34**: 'non si spiega come si possa chiamare virtù ciò che è propriamente vizio'. **34** *prenda nome*: per l'espressione cfr. *Rvf*, 208, 2 «onde 'l tuo nome prendi». **35-39**: proseguono le allusioni virgiliane; in particolare, per questi versi, *Percopo*, p. 438 allega *Aen.*, IV 595-596 «*Quid loquor, aut ubi sum? quae mentem insaniam mutat, / infelix Dido? Nunc te facta impia tangunt?*»; 380-381 «*Neque te teneo neque dicta refello: / i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas*». **38**: l'«alma» destinataria della maledizione è quella di Luna. **39** *duolo eterno*: da rapportare a *SANNAZARO*, *Disp.*, 20,7 «*eterno duol*, ch'ognor mi scorgi e tiri». Cfr. anche *Am. Lib.*, II 9, 5 «*Passan le voce, e il duolo eterno dura*».

**41-42** *che mi menò ... in oblio*: 'che mi condusse, ormai accecato, a dimenticare l'amor di Dio e di me stesso'. Il giro di frase rimanda a *Rvf*, 325, 45 «che *me stesso* e 'l mio mal posi *in oblio*», con la mediazione probabile di *BM*, 103, 5 «il dì ch'io posi *me stesso in oblio*». Cfr. anche *SeC*, 49, 14 «ch' i' posi il mondo e *me stesso in oblio*». **42-43** *per te servire ... il tuo vestigio*: 'per poter continuare a servirti, sarò costretto a inseguire le tue tracce attraversando lo Stige'. L'immagine è ancora debito virgiliano (cfr. *Aen.*, IV 384-386 «*Sequar atris ignibus absens, et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas*»). La rima è invece di provenienza petrarchesca (cfr. *Rvf*, 306, 12-14 «*Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi / [...] / veggio, lunge da' laghi averni et stigio*»; *Tr. Fame*, Ia, 133-135 «*Vidi color ch'andaro al regno stigio / [...] / e lasciar qui di fama tai vestigio*). **44** *per l'alto fiume stigio*: cfr. *Aen.*, VI 323 «*Cocytus stagna alta vides Stygiamque paludem*», dove l'agg. «alta», nell'ipotesto affiancato a *Cocytus*, è ora applicato al «fiume stigio». **45**: cfr. *Aen.*, VI 450-451 «*Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido / errabat silva in magna*» (*Percopo*, p. 438). – *nocente*: 'nocive', 'malvagie'. **46-47**: 'potrò godere della visione della bellezza che si è impadronita della mia libertà'. **48-50**: 'E se Dio mi vorrà concedere che, dopo la mia morte, io possa contemplarti'. **50** *seperato da l'ossa*: l'immagine reca traccia del passo virgiliano discusso nella nota ai vv. 42-43. **51-52**: la movenza è probabilmente memore di *FOLQUET*, 2, 19-20 «e pois lo mals *no m poira dan tener, / anz* m'er semblan que l partam egalmens». Cfr. anche, in analoga situazione 'infernale', *SANNAZARO*, *SeC*, 57, 9 «pena non fia laggù, c'al cor mi tocchi». **52** *contento e glorioso*: cfr. *VENUTI*, 41, 1 «Tu me fai più *contento e glorioso*». **53** *loco tenebroso*: la *iunctura* volge al singolare *Rvf*, 19, 11 «luoghi tenebroso». **57-61** 'e se vuoi continuare a infliggermi le pene che attualmente sopporto per l'assenza del volto splendente e trionfale, potrai farmi contento con poco sforzo: chiudimi pure gli occhi mentre ti adorano'. **58** *assente*: lo stesso predicativo del soggetto è riservato a Didone in *Aen.*, IV 384 «*Sequar atris ignibus absens*». **61**: identico spunto in chiusura di *End.*, 105, 14 «chi mi vuol tormentar, mi chiuda il viso».

Il ritorno alla forma sestina (la seconda nell'*EaL*) importa l'ennesima felice variazione sul motivo del destino inemendabile del poeta, braccato dal pensiero ossessivo dell'amata e da quest'ultima costretto a vani tentativi di fuga (stanza I).

Tra le strette maglie della ossessività del desiderio – e del metro – la dinamicità della rappresentazione è demandata a una serie di contrasti che si susseguono lungo il testo: l'opposizione tra l'incendio interiore del poeta e il gelato sguardo di Luna (vv. 3-4); la polarità tra la figura lucente di madonna e l'oscuro abisso dell'interiorità del poeta, ove l'immagine di lei è scolpita (vv. 7-10); l'apparente incongruenza tra l'aspetto benevolo di Luna e la sua spietata alterigia (vv. 19-24); infine, l'impossibile paragone tra l'infelice vicenda dell'io lirico e quella di Endimione, il personaggio mitologico che dà il nome al canzoniere e che fa qui la sua prima e unica apparizione esplicita.

L'omaggio al mitico pastore del Latmo si rifà consapevolmente al precedente illustre di *Rvf*, 237 (cfr. nota di commento), dove Endimione è fatto sostanzialmente simbolo dell'appagamento del desiderio sensuale, e proprio per questo è qui invidiato dall'amante, il quale non può che subire costantemente la ferma ostilità (la «dura inexorabil mente» del v. 36) della propria amata.

La sestina raccoglie vari elementi dalla serie precedente, sin dal primo verso, che instaura un collegamento con l'ultimo verso della canz. 25 attraverso la ripresa del lemma *occhi* (cf. 25, 61 «serrami gli occhi intenti ad adorarte»; 26, 1 «Tentato ho d'ingannar gli occhi e la mente»). O ancora l'atteggiamento ingannevole e incostante di Luna, riproposto al v. 26 «che mi mostra ogni giorno un altro viso», dopo che era comparso già in 24, 23-24 «e con l'arte si sforza d'inquietarme / con sempre dimonstrarme vario il volto». Tacendo di più minuti legami, si segnala l'elegante connessione a distanza con la sestina 17. I congedi dei due pari-metro offrono una caratterizzazione dell'amata dietro cui si avverte la medesima fonte: si tratta di un verso dell'*Alethia* di Claudio Mario Vittorio, parafrasi tardo-antica del racconto genesiaco dalla creazione del mondo alla distruzione di Sodoma e Gomorra. Ai vv. 100-101 del primo libro di quest'opera si legge «*lunaque, noctis honor, proprio seu lumine fulsit, / seu veniente globo radios percussa refudit*». Com'è evidente, il poeta assegna, rispettivamente, l'epiteto *noctis honor* a 16, 37 (cfr. il relativo cappello), e la facoltà di risplendere della propria luce al presente congedo, sancendo un'abile connessione intertestuale fondata sulla fruizione di un medesimo modello.

METRO: sestina con congedo che riproduce una perfetta *retrogradatio cruciata*, secondo lo schema (A) B (C) D (E) F. Le parole-rima *Luna, lume, parte* sono di sicura provenienza dalle sestine dei *Fragmenta* (rispettivamente da 237, 142, 214). *Fiamma* è condivisa, con diverso numero grammaticale, con le *fiamme* di *SeC*, 33.

Tentato ho d'ingannar l'occhi e la mente  
fugendo inanzi al raggio di la Luna,  
che più m'accende il cor de viva fiamma  
quanto più freddo mostra il bianco lume;  
ma non fugi' giamai dal suo bel viso           5  
ch'ella non mi seguesse in ogni parte.

In la più occolta e più secreta parte  
de la mia tenebrosa oscura mente,  
restò scolpito il dolce e lieto viso  
de la serena, pura e chiara Luna,           10

il dì ch'io vidi il suo celeste lume,  
che nel cor m'ha lassato eterna fiamma.

D'una mortal, vivace e sacra fiamma  
son devorato dentro a parte a parte,  
e già si mostra for l'ardente lume;                   15  
ché 'l van pensier che gira la mia mente,  
col furor de l'altiera, irata Luna,  
mi fa correr col foco in mezo al viso.

Chi vidde al mondo d'uno umano viso  
uscir crudele e dispietata fiamma?                   20  
Chi crederà giamai che 'n quella Luna,  
che tien del ciel la più propinqua parte,  
viva tanto superba e alta mente,  
che tegna sotto 'l pede ogn'altro lume?

Quel'almo, altiero, eterno e vago lume,           25  
che mi mostra ogni giorno un altro viso,  
rivolve in tal maniera la mia mente,  
che quanto veggio mi par foco e fiamma;  
né possendo firmarmi in altra parte,  
mi trovo intorno al cierchio di la Luna.           30

Endimion, quella amorosa Luna,  
adormentando il tuo beato lume,  
ti die' del ciel la più felice parte;  
ma questa mia, che col sereno viso  
mi dimostra alternando or gelo, or fiamma,   35  
è d'una dura, inexorabil mente.

Da la sua propria mente la mia Luna,  
e non d'esterna fiamma prende il Lume,  
e 'l viso di beltade ha maggior parte.

TESTIMONI: T Sc 12 m'ha lassato eterna] mi lasso perpetua Sm 17 col] per Sm l'altiera] la dura Sm 19 vidde al mondo d'uno] vide mai d un dolce Sm 20 dispietata] amara e impia Sm 22 tien del ciel la più propinqua] de gli cieli tien l infima Sm 24 'l pede] i piedi Sm 27 rivolve in tal maniera] in tal guisa rivolve Sm 32 adormentando] chiudendo in somno Sm 38 d'esterna fiamma prende il] di fiamma altrui prende il bel Sm 39 di beltade ha] di belta tien Sm

1-4: imita la movenza iniziale di una delle sestine petrarchesche (*Rvf*, 142, 1-3 «A la dolce ombra de le belle frondi / corsi *fuggendo* un dispietato *lume* / che 'nfin qua giù m'ardea dal terzo cielo»), innestando nella dinamica della fuga il contrasto fra l'incendio interiore (v. 3) e la glaciale freddezza di Luna. ricorrente nella caratterizzazione di Laura offerta nelle sestine dei *Fragmenta* (cfr. nota al v. 4). Sarà altresì da confrontare la simile movenza – ma con figurante speculare – in attacco di sestina rinvenibile in MEDICI, *Canzoniere*, 16, 1-2 «Fuggo i bei raggi del mio ardente Sole, / silvestra fera all'ombra delle fronde». 1 *Iocchi e la mente*: la coppia, in ordine inverso, appare già in *Purg.*, XXXII 108 «*la mente e li occhi ov'ella volle diedi*». 2: allusione al secondo verso di *Rvf*, 142 «corsi *fuggendo* un di-

spietato lume». - *fugendo inanzi al raggio*: luogo simile, con figurante speculare, nella sestina di MEDICI, *Canzoniere*, 16, 1 «Fuggo i bei raggi del mio ardente sole». - *raggio de la Luna*: sostituisce il primo sostantivo dell'emistichio di Rvf, 237, 37 «Sovra dure onde, *al lume de la Luna*», come accade in SeC, 100, 151 «Così dicendo, *al raggio de la Luna*». **3** *accende il cor*: riduzione di Rvf, 283, 13-14 «*accenderei d'amore, non dirò d'uom, ma cor di tigre e d'orso*». - *viva fiamma*: sintagma dantesco (*Purg.*, 30, 33 «vestita di color di *fiamma viva*»; *Par.*, 31, 13 «Le facce avean tutte di *fiamma viva*»). **4**: la freddezza irraggiata dall'amata prende le mosse da analogo tratto laurano: cfr. Rvf, 30, 2 «vidi più bianca e *più fredda* che neve», ma anche Rvf, 66, 29 «et nel bel petto l'indurato ghiaccio»). **5** *non fuggii giamai*: l'emistichio settenario risulta calcato su Rvf, 66, 37 «*Ma non fuggio già mai* nebbia per venti». - *bel viso*: per il sintagma, del tutto consueto nel linguaggio lirico, sarà forse da allegare, per la compresenza di due rimanti impiegati nella presente sestina, Rvf, 270, 16-17 «Riponi entro 'l *bel viso* il vivo lume / ch'era mia scorta, et la soave *fiamma*». **6**: *mi seguesse in ogni parte*: cfr. Rvf, 74, 10 «a *seguir* l'orme vostre *in ogni parte*» (dove però a inseguire era l'amante, non il pensiero ossessivo dell'amata).

**7-10**: la fenomenologia dell'innamoramento di stampo stilnovistico (cfr. qui almeno *Donne, io non so di che mi preghi Amore*, 4-5 «*Nel mezzo de la mia mente* risplende / un lume da' begli occhi ond'io son vago») si sostanzia di acquisti provenienti da altre zone della tradizione. Si segnala soprattutto l'opzione verbale *sculpto* (v. 9), risultato della riaccentuazione di un memorabile verso da sestina petrarchesca: Rvf, 30, 26 «l'idolo mio, *sculpto* in vivo lauro» (con probabile mediazione di SAVIOZZO, 9, 65-66 «Se così fia, io rivedrò il *bel viso* / che m'è *sculpto* al petto»). **7-8**: «nella parte più nascosta, buia e impenetrabile della mia mente». Recupera qui la formulazione, posta in apertura del canzoniere, relativa all'oggetto del proprio sfogo: 1, 10-11 «pur canto per sfogar il duol ch'io premo / *ne la più occulta parte* dil mio core». **8** *oscura mente*: riconducibile, pur nella diversità di significato, a *Purg.*, XXXIII 126 «fatt'ha la *mente* sua ne li occhi *oscura*». Per il sintagma in clausola, cfr. *Am. Lib.*, II 35, 11 «ma volubil pensiero e *mente oscura*». **9** *lieto viso*: il sintagma, con parole invertite, è ancora da sestina dei *Fragmenta* (Rvf, 332, 44 «ch'i' torni a riveder quel *viso lieto*»). **10** *serene pura e chiara*: la terna aggettivale, disegnando un sistema di colori improntato al lucente candore, crea una patente contrapposizione con le tinte fosche che contraddistinguono l'interiorità del poeta, residenza dell'immagine di Luna (cfr. v. 8). **11-12**: il riferimento va alla rievocazione del primo incontro registrato nell'*EaL* (cfr. 3, 5-8 «*vidimi* di man manca uscir la *luce* / dila mia donna come stella ardente, / che sfavillava un *foco* sì possente / ch'a morte e vita insieme mi conduce»). **12** *eterna fiamma*: cfr. *Par.*, XIV 66 «anzi che fosser *sempiterno fiamme*».

**13**: se l'accostamento *vivace fiamma* è dantesco (*Par.*, XXIV 146 «che si dilata in *fiamma* poi *vivace*»), *sacra fiamma* discende da un'espressione tibulliana (*Eleg.*, II v 81 «et succensa *sacris* crepitet bene laurea *flammi*s»; II v 90 «accendet, *flammas* transilietque *sacras*»). **13-14**: per il concetto cfr. *Am. Lib.*, I 47 7 «et ho dentro dal cor *fiamma* sì desta», ma può ben essere presente qui CONTI, *Extrav.*, 56, 7-10 «così *di parte in parte* insieme un *foco* / [...] / *mi divora* le medulle e polpe». **15** *mostra for*: cfr. CINO DA PISTOIA, 90, 48 «che *mostra fuor* come Amor m'ha conquiso». - *ardente lume*: sintagma ancora da sestina petrarchesca: Rvf, 142, 10 «tal che, temendo de l'ardente lume». **16-17**: «poiché il proposito inane che fa girare errando il mio pensiero, unitamente all'ira furente e all'alterigia di Luna». **18**: «mi fa correre portando sul viso i segni dell'incendio amoroso». Variazione su un motivo topico, attestato ad esempio in GUINIZZELLI, *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, 14 «ch'i' porto morte scritta ne la faccia».

**19-20**: «Chi ha visto mai uscire una fiamma spietatamente crudele da un volto benevolo?». Il concetto è rapportabile, anche per i copiosi contatti lessicali, a *Am. Lib.*, III 36, 2-4 «che una suave e angelica figura / esser non puote *dispietata* e dura, / né *viso umano* assegna core altero» (l'ultimo aggettivo è peraltro fruito sopra al v. 17), e corre parallelo a SeC, 40, 9-10 «Ma chi potea pensar, d'un netto avorio / veder *foco* uscir mai tanto *vivace*» (e *vivace* era già la *fiamma* del v. 13). **19** *umano viso*: espressione petrarchesca (cfr. Rvf, 127, 46; 276, 11; 299, 9). **21** *Chi crederà*: la formula interrogativa in apertura vanta diversi precedenti latini (cfr. *Ars am.*, II 43 «quis crederet unquam [...]?») non meno che volgari: cfr. DANTE, *Rime*, 15, 10 «Chi crederà [...] omai»; Rvf, 76,7 «(Chi 'l crederà perché giurando i' 'l

dica?)); *Am. Lib.*, II 19, 1 «*Chi crederà giamai ne l'altra etade*». **22**: 'che abita la parte più vicina [alla Terra] del cielo'. Si tratta del cielo della Luna, appunto il più vicino alla Terra nella concezione cosmologica del tempo. Il verso è un adattamento di *Rvf*, 31, 4 «terrò del ciel la più beata parte». **23** *superba e alta mente*: la coppia aggettivale rimonta a *Rvf*, 162, 8 «che vi fa co' suoi raggi *alte et superbe*», mentre per *alta mente* cfr. *Par.*, X 111 «entro v'è l'*alta mente* u' sì profondo». **24**: chiara allusione a PROPERZIO, II 3-4 «*Tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus*» (per l'espressione cfr. anche *Georg.*, II 490-492 «*Felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari*»). **25**: per la sequenza aggettivale cfr. *Rvf*, 220, 12 «alma luce altera»; per il sintagma *vago lume*, cfr. *Rvf*, 90, 3; 125, 68. – *lume*: qui vale 'stella', sempre con riferimento a Luna. **26**: 'che rivela continuamente disposizioni mutevoli'. Lo stesso atteggiamento era denunciato in 24, 23-24 «e con l'arte si sforza d'inquietarme / con sempre dimonstrarme vario il volto». **27-28**: 'fa girare la mia mente in maniera tale che mi pare di poter vedere solamente fiamme intorno a me'. **28** *foco e fiamma*: dittologia sinonimica già deputata a chiudere il verso in *Rvf*, 125, 13; 241, 9. **29-30**: 'non potendo sostare altrove, mi vedo assediato da Luna' (più lett. 'sono circondato dal cerchio del cielo lunare'). Strategica rifunzionalizzazione di *Rvf*, 237, 2 «né lassù sopra 'l cerchio de la luna». **31-33**: 'O Endimione, quella Luna che è innamorata di te, chiudendo col sonno i tuoi occhi, ti ha concesso la parte più bella del cielo [cioè sé stessa]'. Scoperta allusione alla sestina 237 dei *Fragmenta*, dove anche compare il mitico pastore del Latmo, peraltro in medesima sede (cfr. *Rvf*, 237, 31-32 «*Deh or foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi*»). **35**: è l'incostanza già additata al v. 26 «che mi mostra ogni giorno un altro viso». Il verso si giova qui dell'apporto di *Rvf*, 182, 4 «la speranza o 'l temer, la fiamma o 'l gielo», dove però le oscillazioni sono a carico dell'amante. **36**: se ancora può essere chiamata in causa la memoria delle sestine petrarchesche – nella fattispecie *Rvf*, 332, 7 «*Crudel, acerba, inexorabil Morte*» – si dà qui singolare convergenza con *Costabili*, 407, 8 «per la sua *dura e inexorabil mente*». **37**: il concetto del 'brillare di luce propria' qui espresso muove dalla realizzazione verbale di C. M. VITTORIO, *Alethia*, I 100 «*Lunaque, noctis honor, proprio seu lumine fulsit*» (cfr. nota al congedo della sest. 16).

L'ultimo metro lungo della *prima parte* dell'*EaL* ospita l'estremo sfogo dell'amante, replicando in tono più alto e definitivo la necessità che diede l'abbrivio al canto poetico sin dall'esordio del macrotesto (cfr. 27, 4-6 «ché se la cieca mente il ver discerne, / de le pene amoroze / nulla più che 'l tace-re afflige il core» con 1, 10-11 «pur canto per sfogare il duol ch'io premo / ne la più occulta parte dil mio core»).

Il lamento è rivolto direttamente ad Amore e consiste essenzialmente in una esortazione affinché il dio colpisca coi propri dardi Luna, costringendola a soffrire le medesime pene amoroze. Tuttavia, alle parole sprezzanti dell'amata (vv. 15-17) non può seguire alcuna vendetta, essendo Cupido ormai troppo vecchio per durare tale fatica (vv. 45-55), cosicché l'unica via d'uscita sarà «romper questa vita / e satisfare al cor superbo ingrato» (vv. 71-72).

La cognizione della troppo avanzata vecchiezza di Amore (stanza 5) è concetto che deriva da Pro-perzio (cfr. la relativa chiosa): tale ripresa innesca le memorie che informano le stanze successive, che si configurano come amplificazioni di spunti provenienti tutti dalla medesima elegia properziana, nella fattispecie quella che inaugura il *liber*. A tale *inventio*, come di consueto nella prassi contaminatoria del poeta, bisognerà affiancare il fitto dialogo che la canzone intrattiene con la petrarchesca *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Ryf, 268), testo-base per la tastiera metrica qui impiegata. Numerose sono infatti le cellule formali e lessicali che dal *planctus* di Petrarca si disseminano nel presente esercizio (su cui ragguagliano le note di commento). La ripresa più significativa è collocata nel congedo, che riprende, variandolo, il corrispettivo dell'ipotesto: proprio là dove Petrarca invitava il proprio componimento a rifuggire ogni consorzio umano (cfr. Ryf, 268, 78-82 «Fuggi 'l sereno e 'l verde, / non t'appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto: / non fa per te di star fra gente allegra, / vedova sconsolata in vesta negra»), la versione cariteana incoraggia la canzone a sfogare «fra la gente il grave duolo» (v. 81) e ad espandere quanto più possibile, con gestualità teatrali da “disperata”, le risonanze della sofferenza patita.

Il pezzo si aggancia alla sestina precedente mediante l'esibizione in apertura del sintagma «fiamma eterna», che recupera la parola-rima “fiamma” (composta in identico sintagma in 26, 12 «che nel cor m'ha lassato eterna fiamma»).

METRO: canzone su 7 stanze di schema AbCABc cDdEE (congedo: aBbCC). Schema ripreso da Ryf, 268. Nella stanza I assuonano le rime B e C (-ose; -ore). Inclusiva la rima “salma” : “alma” (8, 9). Nella II stanza sono assonanti le rime A ed E (-eggio; -elo), la seconda delle quali consuona con D (-ale). Nella III stanza le rime A ed E assuonano (-ersi; -ei). Inclusiva la rima C (“sguardo” : “ardo” : “tardo”). La IV stanza vede assuonare, e parzialmente consuonare, C e D (-orte; -orme), la seconda delle quali è inclusiva e ricca (“conforme” : “forme”). Paronomastiche le rime “morte” : “sorte” (39, 40) e “poggia” : “pioggia” (44, 45). Nella V stanza è inclusiva e ricca la rima “rimembra” : “membra” (45, 48), così come ricca è “etade” : “libertade” (47, 51). Nella VI stanza consonanti le rime A ed E (-ente; -enta), mentre inclusiva è la rima “una” : “Luna” (63, 64). Nella VII stanza consuonano le rime B ed E (-ita; -ira), la prima delle quali a sua volta consuona con C (-ato). Paronomastica “loco” : “foco” (74, 75). Inclusiva “ira” : “suspira” (76, 77).

Non posso omai tener le fiamme eterne  
 tanto tempo nascose  
 nel petto molle e pien d'insano errore,  
 ché, se la cieca mente il ver discerne,  
 de le pene amoroze

5

nulla più che 'l tacere afflige il core.  
Esca dunca di fore  
di secreti pensier la grave salma  
ch'io premo dentro all'alma;  
esca quest'aspra voce omai gridando, 10  
a tal che senta ognun ch'io moro amando.

Ahi quante volte, Amor, per tuo dispreggio,  
col cor duro inumano  
mi disse quella cruda mia nemica:  
– Misero, sconsolato, io me n' aveggio 15  
che perdi il tempo invano  
e 'n vento spargi ogni mortal fatica. –  
Deh, non sufrir che 'l dica,  
Amor, senza la pena aspra mortale:  
fali provar lo strale 20  
con che vencisti il mar, la terra el cielo;  
riscalda l'indurato e freddo gelo.

Quante voci e lamenti, e quanti versi,  
quanti sospir gettai  
sol per ritrarne un amoroso sguardo! 25  
Li strani vidi spesso condolarsi  
di mei tormenti e guai,  
ma quella no, perch'io languisco e ardo.  
A che sì pigro e tardo,  
ti mostri, Amore, in acquistar vittoria? 30  
Non perder tanta gloria,  
ripara al tuo disnor e ai danni mei:  
fala morir per me, com'io per lei.

Rompasi omai de la paura il freno,  
e mostra le toe chiare 35  
palme, l'ardire e 'l braccio altiero e forte.  
T'inge il dardo crudel d'atro veneno,  
che possa penetrare  
nel petto che dispregia e vita e morte,  
né teme umana sorte. 40  
Non ti spavente il bel viso conforme  
a le divine forme;  
ché quanto la tua forza in alto poggia  
be' 'l sanno il Tauro, il cigno e l'aurea pioggia.

Ma ben veggio che più non ti rimembra 45  
de l'arti e de l'inganni,  
che usar solesti in quella prima etade;

allora eran più dure le tue membra,  
 ch'eran più verdi gli anni;  
 or sei nel fin ove la vita cade; 50  
 né par che in libertade  
 la tua man destra a nostri tempi viva,  
 anzi giaccia cattiva  
 in forza altrui debilitata e manca,  
 e pur di me ferir mai non è stanca. 55

Ma voi che 'n l'ombre tacite e nocente,  
 per arte tenebrosa  
 avete imperio incognito et occolto,  
 convertite la dura e crudel mente  
 di questa alma sdegnosa 60  
 e fate impallidire il suo bel volto;  
 ché quanto di voi ascolto,  
 che sapete voltare ad una ad una  
 le stelle con la Luna,  
 allora il crederò quando pur senta 65  
 ch' Amor possede il cor che me tormenta.

E voi che pur volete consigliarme,  
 cercatemi altra aita,  
 ché 'nvan si dà consiglio al desperato.  
 Altro non potrà mai remedio darne 70  
 che romper questa vita,  
 e soddisfare al cor superbo, ingrato.  
 Ahi doloroso fato,  
 menami per ogn'aspro, orribil loco,  
 per acque e fierro e foco, 75  
 ch'io son forzato aprir la doglia e l'ira  
 contra quella per chi l'alma sospira.

Canzon, con alta voce  
 andrai chiamando il nome in ogni via  
 de la nemica mia: 80  
 esfoga fra la gente il grave duolo,  
 ché più sente il dolor chi piange solo.

TESTIMONI: T Sc: 12 per tuo dispreggio] per dispregiarte Sm 15 Misero, sconcolato, io me n'aveggio] che  
 gioua notte et di tanto affannarte Sm 16 che perdi il tempo invano] hor non vedi chen vano Sm 17 e 'n  
 vento spargi ogni mortal] il tempo perdi : et l'opra : et la fatica Sm 19 pena aspra] tua pena Sm 28  
 perch'io] per cui Sm 29 A che] Per che Sm 32 al tuo disnor] a i tuoi disnori Sm 33 fala morir per me] Fa  
 la per me languir Sm 36 altiero] invitto Sm 39 e vita] Amore Sm 40 umana] aduersa Sm 47 solesti] solevi  
 Sm 48 dure] forti Sm 56 tacite e nocente] vane e fraudolente Sm 59 e crudel] immobil Sm



1-6 *Non posso omai tener le fiamme [...] nulla più che 'l tacere afflige il core*: per l'esordio cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 52, 1-2 «Non posso più celar quel che m'accora / perché 'l tacere ognora mi molesta». Cfr. anche ALTILIO, XXX 15-16 «*Non ego iam possum tantos perferre dolores, / deficiunt vires ingeniumque cadit*». 1 *fiamme eterne*: cfr. 26, 12 «che nel cor m'ha lassato *eterna fiamma*» e la relativa chiossa. 2 *tanto tempo nascose*: cfr. *Amor. Vis.*, XXVII 51 «que' che 'l suo sesso *tanto tempo ascose*». 3: 'nel petto bagnato di lacrime e pervaso da folli errori'. Il sintagma *petto molle*: è prelievo di peso da *Rvf*, 129, 30 «Poi ch'a me torno, trovo il *petto molle*», mentre l'emistichio settenario riferisce all'io lirico un tratto solitamente caratterizzante il mondo terreno (cfr. ad es *Rvf*, 366, 45 «il secol *pien d'error*»; *Am. Lib.*, II 28, 5 «il mondo è *pien de errore*»), contaminato con la litote di *Rvf*, 366, 117 «non d'*insania vòto*». 4: per il concetto cfr. 20, 64 «se non m'inganna il vero e ben discerno». – *cieca mente*: cfr. DANTE, *Rime*, 49, 70-71 «oh *mente cieca*, che non po' vedere». *Amor. Vis.*, XXX 58-59 «onde, seguendo que' beni imperfetti / con *cieca mente*»; MEDICI, *Canzoniere*, 23, 9-10 «O *cieche*, o poco accorte / *mentis*». Per il passo cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 12, 3-4 «discerno quanto si nasconde il *vero* / nel laborinto *cieco*, ond'io mi moro». 5-6: è riaffermato qui a chiare lettere uno dei principi-cardine che motivano l'esperienza poetica dell'*EaL*: l'incoercibile necessità di sfogare in versi la pressione del tormento amoroso, così come formulata in 1, 10-11. 6 *afflige il core*: cfr. *Rvf*, 58, 10 «che purghe ogni pensier che 'l *cor afflige*». 7-9 'Che esca dunque il peso gravoso dei reconditi pensieri che costringo chiusi dentro di me'. Il passo riecheggia *Rvf*, 264, 55-58 «un *pensier* dolce et agro, / con faticosa et dilectevol *salma* / sedendosi entro *l'alma*, / *preme* 'l cor di desio». 8 *grave salma*: cfr. *Rvf*, 278, 13 «per far me stesso a me più *grave salma*». 10 *aspra voce*: sintagma diffuso presso l'opera sannazariana (cfr. *Rime disp.*, 8, 2 «il suon dell'*aspre mie voci dolenti*»; *Arc.*, 12, 144 «al suon de la mia *voce aspra* et incondita», dove a parlare è Barcinio, travestimento pastorale dello stesso Cariteo). 12 *per tuo dispreggio*: 'mancandoti di rispetto'. 13 *cor duro*: cfr. *Rvf*, 171, 10 «ond'ella à il *cor sì duro*»; 217, 4 «al *duro cor* cha mezza state gela»; 270, 89 «Con quest'armi vincevi ogni *cor duro*». 14 *cruda*: 'crucele'. 15 *Misero, sconsolato*: la coppia di aggettivi risale a PETRARCA, *Disp*, 172, 11 «*Misero, sconsolato* e infelice» e passa probabilmente per la mediazione di *Am. Lib.*, II 39, 1 «*Misero* quivi e *sconsolato* e solo». 16-17 *invano / e 'n vento*: notevole la paronomasia che s'instaura tra i due termini, a sottolineare, tramite la solidarietà fonica, l'analogia semantica tra lo scorrere vano del tempo e la dispersione nel vento di ogni affanno. 16 *perdi il tempo invano*: muta di segno il discorso dell'amata di POLIZIANO, *Canz. a ballo.*, 113, 13 «Tu non *perdi il tempo invano*». 18 *non sufrir che 'l dica*: 'non tollerare che dica ciò'. 19 *senza la pena aspra mortale*: 'senza infliggere la letale sofferenza di cui sei capace'. Consapevole riferimento alla facoltà omicida di Amore già additata in 2, 1-1 «Ben veggio, *Amor*, gli effetti *aspri mortali* / de latua man». 20 'falle sperimentare i tuoi dardi'. Altro preciso aggancio al son. 2 (vv. 5-6 «La forma puèril, gli adunchi *strali* / *provo* di piombo e quelli d'oro insieme». Per l'analogia situazionale, cfr. *Rvf*, 121,7-9 «I' son pregion; ma se pietà anchor serba / Parco tuo saldo, et qualchuna saetta, / fa' di te et di me, signor, vendetta». 21 *il mar, la terra e 'l cielo*: per la compresenza dei tre elementi cfr. *Tr. Pud.*, 21 «che cielo e terra e mar dar loco fansi». 22 *indurato e freddo gelo*: muove da *Rvf*, 66, 29 «et nel bel petto l'*indurato ghiaccio*». Identica dittologia aggettivale in TEBALDEO, 66, 4 «rompeti il *freddo et indurato* petto». 23-24: rimodulazione di *Rvf*, 239, 13-14 «Quante lagrime, lasso, et quanti versi / ò già sparti al mio tempo». 25 *ritrarne*: 'vedermi restituire'. – *amoroso sguardo*: cfr. *Rvf*, 11, 10 «et l'*amoroso sguardo* in sé raccolto». 26: 'spesso ho visto gente straniera mostrarsi solidale'. 29-30: lo spunto per il lamento rivolto ad Amore proviene da PROPERZIO, I I 17 «in me *tardus Amor* non nullas cogitat artis» (*Percopo*). 29 *pigro e tardo*: cfr. *Rvf*, 57, 1 «Mie venture al venir son *tarde e pigre*». 30 *acquistar vittoria*: fraseologia riconducibile alle polizianee *Stanze*, II 32, 5 «Costei pareo ch'ad *acquistar vittoria*»; II 46, 3 «da voi spero *acquistar* l'alta *vittoria*». 31: 'non lasciarti sfuggire l'occasione di lasciarti sfuggire un così alto onore'. Cfr. *Rvf*, 268, 23 «Caduta è la tua gloria, et tu nol vedi» (ma qui è riferito all'«orbo mondo ingrato» del v. 20. – *tanta gloria*: sintagma riscontrabile con *Rvf*, 125, 44 «humile in *tanta gloria*». 32: 'allevia la tua onta e il mio dolore'. Per la comune destino di Amore e poeta cfr. *Rvf*, 268, 14-16 «e so che del mio mal ti pesa et dole, / anzi del nostro, perch'ad uno scoglio / avem rotto la nave». – *disnor*: per la voce cfr. *Rvf*, 264, 21-22 «Misera, non intendi / con quan-

to tuo *disnore* il tempo passa?»; 207, 93 «ch'elli è *disnor* morir fuggendo». **33**: il concetto può ben derivare da *Rvf*, 65, 14 «ma che sua parte abbi costei del foco» (*Percopo*). **34**: «svanisca l'inibizione dettata dalla paura». Cfr. *Rvf*, 268, 67 «Pon freno al gran dolor che ti trasporta». **35-36**: l'invito ad Amore affinché si faccia trionfante potrebbe risentire della memoria dei *Triumph* petrarcheschi (cfr. *Tr. Cup.*, I 13-15 «Vidi un vittorioso e sommo duce, / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triumphal carro a gran gloria conduce»); del resto, *chiare palme* rimonta a *Tr. Pud.*, 96 «mille vittoriose e *chiare palme*». **37**: «tingi la crudele freccia nel veleno scuro». Passo da accostare a *SeC*, 61, 7-8 «Mani, e voi m'aventaste il *crudel dardo* / che nel mio sangue allor troppo *se tinsè*». **38-39**: da notare l'insistita presenza di occlusive labiali sorde («Possa Penetrare / nel Petto che disPregia»), equivalente sonoro dell'auspicata ma difficoltosa trafittura. **40** *né teme umana sorte*: «e non paventa il fato proprio dell'uomo», cioè la morte. **41-42**: «non farti scoraggiare dal viso bello come quello di una divinità». **42** *divine forme*: cfr. *Am. Lib.*, I 56, 4 «mai crudeltate in *forme* sì *divine*?». **43-44**: «poiché quanto inesorabile sia la tua forza». **44**: fa qui riferimento a tre episodi di metamorfosi – in funzione di *exempla* amorosi – che vedono protagonista Giove. Egli infatti si tramutò in toro per rapire Europa, in cigno per giacere con Leda e in pioggia d'oro per unirsi a Danae. - *aurea pioggia*: traduce letteralmente *Met.*, IV 611 «quem *pluvio* Danae conceperat *auro*».

**45-47**: per lo spunto inventivo di quest'esordio di stanza vale allegare il già visto PROPERZIO, I I 17-18 «in me tardus Amor non nullas cogitat artis, / nec meminit notas, ut prius, ire vias» (*Percopo*). **45** *ben veggio*: movenza da *Rvf*, 1, 9 «Ma *ben veggio* or sì come al popol tutto». **46** *de l'arti e de gli'inganni*: l'accoppiamento è fruito già da MEDICI, *Rime*, 62, 3 «le prime arti e inganni». **47** «che eri solito usare quando eri giovane». **48-49**: «in quel tempo il tuo corpo era più resistente, essendo più fresca la tua età». **50**: cfr. *Rvf*, 315, 4 «ove scende la *vita* ch'al *fin cade*». **51-52**: «e ormai si vede come la tua mano destra non sia libera». La *man destra* potrebbe essere quella che giunge in aiuto del disperato, come da copione petrarchesco (cfr. *Rvf*, 211, 4 «et la *man dextra* al cor già stanco porge»; 214, 29 «porgimi la *man dextra* in questo bosco»), oppure, più probabilmente, è la mano più lesta a infliggere il colpo, secondo quanto prescritto sempre da Petrarca (cfr. *Rvf*, 228, 1-2 «Amor co la *man dextra* il lato manco / m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core»). **53-54**: «anzi si trovi prigioniera e sfinita alla mercé di madonna». **55**: l'espressione conosce due attestazioni sannazariane (cfr. *Arv.*, I 19-20 «L'arco ripiglia il fanciullin di Venere, / che *di ferir non è mai stanco*, o sazio»; *Farse*, 1, 87 «né *di ferirme mai si stanca* o sazia»).

**56-66**: l'intera stanza si pone come fedele traduzione di PROPERZIO I I, 19-24 «at vos deductae quibus est fallacia lunae / et labor in magicis sacra piare focus, / en agedum dominae mentem convertite nostrae, / et facite illa meo palleat ore magis! / tunc ego crediderim vobis et sidera et amnis / posse cytharinis ducere carminibus». **56**: «*n l'ombre tacite e nocente*»: «sulle anime dei dannati». Cfr. 25, 45; 31, 14. **57** *arte tenebrosa*: «magia nera». **58** *incognito e occulto*: la coppia è già in MEDICI, *Capit.*, 1, 129 «che dell'*occulta, incognita* e novella». **59** *dura e crudel*: dittologia aggettivale riconducibile a CINO DA PI-STOIA, 155, 5 «Ed è, questo, *crudel e duro* male». Per il verso cfr. 26, 36 «è d'una *dura* inexorabil *mentes*». **60** *alma sdegnosa*: sintagma già dantesco (cfr. *Inf.*, VIII 44 «basciommi il volto e disse: «*Alma sdegnosa*»). **65-66**: «quando infine potrò vedere come Amore s'impossesserà del cuore che mi dà tormento». Immagina qui un contrappasso della situazione espressa in 25, 46-47 «potrò goder mirando la beltade / che l'alma libertade mi possede».

**67-68**: traduce ancora PROPERZIO, I I 25-26 «At vos, qui sero lapsus revocatis, amici, / quaerite non sani pectoris auxilia». **70-71**: per il concetto cfr. 23, 14-19 «né si po' la salute ricovrare / se non con lo sperare presto uscire / di doglia col morire; io son già sazio / di patér tanto strazio! E più desio / di questo male mio sì duro e forte / sanarme con la morte e *romper* l'anni». Cfr. altresì *Rvf*, 268, 6 «interromper conven quest'anni rei». **73** *doloroso fato*: cfr. *Teseida*, IX 1, 1 «Già s'appressava il *doloroso fato*». **75**: la definizione di luoghi ostili, di sapore infernale, rientra in un gusto ben attestato in questa *Prima parte* del canzoniere: cfr. 10, 1-2 «Tra questi boschi agresti, / selvaggi, aspri e incolti»; 10, 11 «per questi lochi foschi, ombrosi e bassi»; 20, 1-6 «Errando sol per antri orrendi e foschi / [...] / *mi mena* Amor». **75-76**: traduce PROPERZIO, I I 27-28 «Fortiter et *ferrum* saevum patiemur et *ignis*, /

sit modo libertas quae velit *ira* loqui». **76-77**: ‘poiché sono costretto a svelare il mio dolore e la mia rabbia, scagliandole contro colei per cui la mia anima sospira’.

**78-82**: il congedo ortopedizza quello della canzone petrarchesca che qui fa da modello metrico (cfr. *Ryf*, 268, 78-82 «Fuggi ’l sereno e ’l verde, / non t’appressare ove sia riso o canto, / canzon mia no, ma pianto: non fa per te di star *fra gente* allegra, / vedova sconsolata in vesta negra»): nell’ipotesto infatti la canzone è invitata a rifuggire ogni consorzio umano, mentre il testo di Cariteo deve esprimere, in una disperata ricerca di comunicazione, il malessere del poeta esattamente *fra la gente*. **78** *alta voce*: la memoria corre qui a *Ryf*, 150, 9-10 «Talor tace la lingua, e ’l cor si lagna / ad *alta voce*, e ’n vista asciutta et lieta». **79-80**: la fraseologia risale a CAVALCANTI, 34, 25-28 «Parole mie disfatt’e paurose, / là dove piace a voi di gire andate: / ma sempre sospirando e vergognose / lo *nome de la mia* donna *chiamate*»; o meglio ancora, dato il recupero della stessa rima in *-ia*, DANTE, *Donna pietosa*, 14 «*chiamando il nome della donna mia*». **81**: richiamo alla situazione di base che motiva la scrittura del poeta, quale era stata fissata nel sonetto proemiale (v. 10 «pur canto per *sfogare il duol* ch’io premo»). **81-82** *duolo ... solo*: non casuale pare che la coppia di rimanti coincida la già vista *Donna pietosa*, 80-81 «Poi mi partia, consumato ogni *duolo*; e quand’io era *solo*».

Il sonetto ribadisce l'essenza divina di Luna, rievocando un singolare episodio che agli occhi dell'innamorato ha del miracoloso. Vi si narra infatti di un cavallo imbizzarrito, indomabile da chiunque fuorché da madonna, che attraverso il proprio sovranaturale sguardo ammansisce l'animale. Tutto ciò a dimostrazione del fatto che finanche gli animali «de le cose dil cielo han intelletto» (v. 4). Il complimento galante è preceduto da una prima quartina che ospita una premessa platonica, per la quale FENZI, *Lingua e stile*, p. 52, n. 79, allega diversi passi ficiniani, aggiungendo che «in Ficino e Pico ha pregnanza tecnica la locuzione «animali bruti».

Interessante notare che nella redazione successiva il generico «signor mio» (v. 1) con cui è appellato il destinatario del sonetto, è meglio specificato con la variante «Actio mio». Dunque un testo dotato di dedicatario – peraltro unico esempio nella compagine dell'*EaL* – non bisogno di identificazione all'altezza cronologica del 'primo canzoniere' di Cariteo, essendo il pezzo (e il codice *Marocco* entro cui è accolto) con tutta evidenza destinato alla fruizione di una ristretta e selezionata cerchia di lettori.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CED. Inclusiva la rima “mortalì” : “immortalì” (2, 7); paronomastica “voi” : “poi” (9, 12)

Io vidi signor mio con vero effetto	
quel che mai non si credde fra mortali,	
ch'ancor li bruti e rigidi animali	
de le cose dil cielo han intelletto.	4
Deviandosi un destrier per suo diletto,	
prender non si lassò da mane frali,	
ma inanzi agli occhi chiari et immortali,	
subito si firmò, senza sospetto.	8
Il vero io dico e parrà finto a voi:	
soavemente quella eterna Dea	
con la candida mano prese il freno;	11
né l'animal fe' movimento poi,	
ma superato dal volto sereno,	
lassò la ferità che prima avea.	14

TESTIMONI: T Sc Sm P 1 signor mio] o Actio mio Sm 2 credde] vide Sm 4 intelletto] pur concetto Sm 6 lassò da mane] lascio d huomini Sm 9 io] vi Sm 13 superato dal volto sereno] quella ferita che prima havea Sm 14 lassò la ferita che prima avea] Lascio : abbagliato dal volto sereno Sm

1 *Io vidi*: per simili esordi di sonetto cfr. CAVALCANTI, 23, 1 «*Io vidi* li occhi dove Amor si mise»; *Rvf*, 156, 1 «*I' vidi* in terra angelici costumi»; *Am.lib.*, III 47, 1 «*Io vidi* quel bel viso impalidire». *vero effetto*: 'risultato autentico'. Cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 14, 90 «né può del *vero effetto* aver notizia»; *SeC* 69, 107 «quel che per *veri effetti* ognor si scorge». 2 *credde*: 'crede'. 4: 'che anche gli animali selvaggi'. Per *bruti* [...] *animali* cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 82, 4 «tra gli *animali bruti* amato stetera». – *rigidi animali*: 'animali feroci'. Il sintagma si ritrova pari pari, ma al singolare, in un passo di GALLO per più versi accostabile al nostro (cfr. *Canzoniere a Lilia*, 117, 21-24 «Lei dal cielo ha virtù tale, / che sua ombra e la sua traccia / ogni *rigido animale* / fuor di queste selve scaccia» 117, 23). 5: 'un cavallo, mentre si allontanava per divertimento'. – *per diletto*: il sintagma in posizione di clausola richiama il

celeberrimo *Inf.*, v 127 «Noi leggiavamo un giorno *per diletto*», che infatti mobilita la memoria del v. 8, per cui cfr. nota sotto. **6**: ‘non permetteva a mani fragili di irretirlo’. **7** *occhi chiari*: una occorrenza del sintagma presso i *Fragmenta* (162, 10 «che bagni il suo bel viso et gli *occhi chiari*»), così come in Giusto (*BM*, 134, 1 «Quegli *occhi chiari* e più che ’l ciel sereni»). **8** ‘s’arrestò bruscamente, senza timore’. - *sanza sospetto*: cfr. *Inf.*, v 129 «soli eravamo e *sanza* alcun *sospetto*».

**9** *il vero io dico*: per la fraseologia cfr. *BM*, 144, 147 «*S’io dico il vero*, deh, perché me ’l nieghi»; *Am. Lib.*, I 18, 12 «Crede a me, Guido mio, che *io dico il vero*». **11** *candida mano*: cfr. del sintagma la varia circolazione boccacciana (*Teseida*, 3, 9; *Comedia*, 3, 3; 9, 2; 15, 6), e il più stringente contatto con GALLI, 94, 9 «Quella ligiadra et *candida man dextra*»; *SeC*, 40, 1 «Candida e bella man». **13** *superato*: ‘sopraffatto’. **14** ‘abbandonò lo stato belluino posseduto fino a un momento prima’.



DANTE, *Rime*, 46, 46-47 («corre verso / lo cor»). **14** *lassando ... fredde l'altre membra*: cfr. *Purg*, XIX 11 «fredde membra»; SFORZA, 61, 7 «fredde e smorte».

Ancora un sonetto dedicato alla dimostrazione dell'essenza divina di Luna. Con merito l'amata assume il proprio nome, poiché, con elementare *interpretatio nominis*, ella mantiene in sé il tratto dell'unicità (essendo altresì segmentabile in *l'una*, nel senso di "unica", "irripetibile").

Ancora, la natura oltremondana di madonna consiste nella sua freddezza (attributo proprio della divinità lunare) – tale da sovrastare, in una lotta fra dei, lo stesso dio del fuoco Vulcano – e nel suo candore, attinto direttamente dalla Via Lattea.

L'insistenza sulla freddezza della dea prepara la chiusa paradossale del sonetto, giocata sul contrasto fra le facoltà raggelanti di madonna e l'incendio amoroso cui il poeta va soggetto al solo guardarla.

Il ritorno all'attenzione sulla divinità dell'amata comporta la ripresa di simili formulazioni laudatorie sparse lungo l'arco della *prima parte* del canzoniere: su tutte, la designazione planetaria esposta in 7,1 («Mirando io intento il *candido* pianeta»), il contrapposto di 15, 9-10 «D'un monte *chiaro* e pien di bianca *neve* / nasce la fiamma ardente che mi strugge»). Gli effetti inusitati prodotti dalle emanazioni del viso (30, 13-14 «ma 'l scintillar e folgorar del viso, / me misero converte in fiamma ardente») stringono legame col sonetto 28 (vv. 12-14 «né l'animal fe' movimento poi, / ma superato dal volto sereno, / lassò la ferità che prima avea»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Le rime A e B consuonano e invertono l'ordine delle vocali (- *una*; -*ano*). Inclusiva la rima (tutti i rimanti contenendo la parola-rima *una*, v. 5). Ricca la rima "mano" : "umano" (2, 6). Sfiora l'identità la rima "cielo" : "gelo" (9, 12), differenziata per il tratto della sonorità dell'affricata.

Costei che mia benegna e ria fortuna	
e la mia vita e morte tene in mano,	
per cui tanti sospiri spargo invano,	
è veramente nominata Luna,	4
non sol perché nel mondo è sola e una,	
e ha divino il volto più che umano,	
ma perché basta ad aghiacciar Vulcano	
quando tutte le fiamme insieme aduna.	8
Fu preso il suo candor da l'alto cielo,	
ov'è la lattea via del paradiso,	
non nota a la vulgare e cieca gente.	11
Quanti col raggio tocca, verte in gelo,	
ma il scintillar e folgorar del viso	
me, misero, converte in fiamma ardente.	14

TESTIMONI: T, Sc, Bu, Sm 4 veramente nominata] con iusta cagion chiamata Sm 6 più che] non Bu 12 verte] muta Sm

**1-2:** amplificazione di *Rvf*, 299, 12 «colei che mia vita ebbe in mano» (luogo, questo, incrociato a sua volta con *Her.*, XII 73-74 «Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis / tradidit, inque tua est *vitaque morsque* manu», cfr. *Percopo*), attraverso materiali parimenti petrarcheschi (per *benegna fortuna* cfr. *Rvf*, 332, 1 «benegna fortuna», mentre per *ria fortuna* cfr. *Rvf*, 153, 13; 239, 34; *Tr. Fame* IIa 88. **3:** cfr. *Rvf*, 43, 3-4 «per quella ch'alcun tempo mosse *invano* / i suoi *sospiri*»). **4 veramente:** 'davvero', nel senso pregnante per cui il nome ha un contenuto di verità riguardo ai tratti propri dell'amata, per



l'appunto dispiegati nel prosieguo del sonetto. **5** *al mondo è sola e una*: dittologia sinonimica per 'unica al mondo, incommensurabile'. Le definizioni laurane qui riprese (una sola occorrenza per ognuno dei due attributi: cfr. *Rvf*, 360, 120 «et da colei che fu *nel mondo sola*»; *Tr. Mor.*, I 51 «rispose quella che fu *nel mondo una*») vengono rifunzionalizzate per permettere il meccanismo dell'*interpretatio nominis*. **6** *divino il volto*: per il sintagma cfr. TEBALDEO, 13, 4 «né sempre rose il bel *volto divino*». – *divino, più che umano*: cfr. 16, 30-31 «quelle mane / *divine più che umane*» e rimandi nella relativa chiosa. **7-8**: la tradizionale opposizione “freddo : caldo” è qui declinata nei termini di un confronto tra divinità, in cui la fredda Luna sovrasta finanche le fiamme di Vulcano. Per la rima “umano” : “Vulcano”, cfr. *Rvf*, 41, 2-3. **8** *tutte le fiamme insieme aduna*: cfr. *Rvf* 233, 8 «se *tutte* altre mie gratie *inseme aduno*».

**9-10**: reminiscenza di *Met.*, I 168-169 «Est *via* sublimis caelo manifesta sereno: / *Lactea* nomen habet, *candore* notabilis ipso». **11**: cfr. *Tr. Et.*, 49 «misera la *volgare e cieca gente*». **12-14**: per il contrapposto fra il gelo emanato da madonna e l'incendio nel cuore del poeta cfr. 26, 3-4 «che più m'accende il cor de viva fiamma / quanto più freddo mostra il bianco lume». **12**: 'è in grado di ghiacciare chiunque colpisca col proprio raggio'. **14** *converte*: 'trasforma'. - *fiamma ardente*: il sintagma è frutto della riduzione di *Rvf*, 207, 66 «chiusa *fiamma* è più *ardente*».

Il sonetto conclusivo della *Prima parte* dell'*EaL* traccia un bilancio in pura perdita dell'esperienza amorosa fin qui rappresentata. Che il poeta assuma una postazione retrospettiva sulla propria vicenda si desume dal pass. rem. *fu* (v. 2) riferito all'azione perniciosa che il dio Amore ha fin qui svolto. Le conclusioni cui il protagonista è arrivato – frutto di una considerazione della problematica amorosa ormai lucida, fatta «con tranquilla mente» (v. 1) – si configurano, nelle quartine, come una sequenza di sentenze asseverative sulla natura di Amore e sulla condizione di chi ama; il primo è responsabile di «ogni mal che l'om vivendo sente» (v. 4), al punto di equivalere in buona sostanza a una morte in vita.

Questo concetto è continuamente reiterato lungo lo sviluppo del sonetto, insieme con la paradossale sovrapposizione “morte: vita”, dando vita a un accumulo di figure retoriche – e più in generale a un universo lessicale e semantico – ossessivamente afferente alla sfera della sofferenza, chiaro segno di un ripiegamento del soggetto su sé stesso, in una paralisi che non dà requie fintanto che egli è in vita. Si sottolineeranno qui soprattutto le 5 occorrenze della voce *morte* o di qualche suo derivato (6 se si aggiunge la litote «senza vita» del v. 10): *morte* e *mortale* (v. 3), *morte* (v. 5), *more* (v. 6), *morte* (v. 8). Le terzine ripropongono l'assimilazione – dimostrata nella canz. 20 e variamente reiterata nei pezzi successivi – tra l'amante e la condizione dei dannati, a conferma della pervasività strategica di questa figuralità.

Dal punto di vista delle connessioni, il pezzo può essere messo in relazione tanto col sonetto che precede – mediante la similarità del procedimento di *interpretatio nominis*, lì di Luna (v. 4 «è veramente nominata Luna»), qui di Amore (v. 5 «Amor se chiama morte veramente») – quanto con la coppia incipitaria dell'*EaL*, confermando in questo modo la funzione proemiale svolta dai sonn.1-2. La presa d'atto secondo la quale Amore è fonte di «ogni mal che l'om vivendo sente» (31.4) costituisce un allargamento della prospettiva – dal soggetto lirico a ogni essere umano – delineata nell'allocuzione al dio espressa in 1. 5-6 («a te stesso perdona e al van desio / come prima cagion del mal ch'io sento»). Amore è «crudelissimo inventore / di morte e del mortale aspro dolore» (31.2-3), con recupero dell'aggettivazione impiegata per gli «effetti» procurati dalla mano del dio (son. 2.1-2 «Ben veggio, Amor, gli effetti aspri, mortali / de la tua man»). Ancora, col son. 1 si dà aggancio anche di tipo formale, poiché la rima in *-ore* – insieme col rimante *more* – è condivisa dai due sonetti che delimitano la *Prima parte* dell'*EaL*; non priva di suggestione, inoltre, la circostanza che nei sonn. 1-2 – giocati, si ricorderà, su medesima struttura allocutiva rivolta al dio alato – la voce *Amore* compare 3 volte (una nel son. 1, due nel successivo): stesso numero del son. 31, che dunque pare raccogliere e replicare le occorrenze della coppia d'apertura.

A ben vedere, il testo chiama in causa l'intera *prima parte* del canzoniere, configurandosi come *resumé* di motivi e fraseologie variamente sparse nei pezzi precedenti: oltre alle corrispondenze già evidenziate, si noti come la formula con cui si esprime la presa d'atto conclusiva (v. 1 «Se'l ver se stima ben con tranquilla mente») replichi l'asseverativa preposta all'epifonema di 20, 64-65 «*se* non m'inganna il *vero* e *ben* discerno / a sé stesso ciascuno è un diro inferno». Ancora, il masochismo con cui s'identifica il comportamento di chi ama pur non potendo ricavarne che morte, espresso al v. 8 «e a la propria morte ognor consente», poteva già trovarsi in 18, 14 «ch'io so che vo cercando la mia morte»; sempre alla canz. 20 rimandano i vv. 12-13 «La fredda *gelosia* con *van sospetto*, / le speranze e i *desiri* in foco accesi» (cfr. 20, 41-42 «mi trovo pien di paventoso orrore, / di *gelato sospetto* e *van desio*»). Infine, l'avvenuta discesa all'inferno espressa all'ultimo verso («mi menan tra mill'altre ombre



## SECUNDA PARTE

Sonetto metapoetico che promette una svolta dopo la sequenza di «voci triste in doloroso accento» (1, 3) che ha informato fin qui il canto del poeta. La contrapposizione, segnalata esplicitamente ai vv. 2-3, si rifà ad analoghi precedenti danteschi e petrarcheschi (per cui cfr. note di commento).

Il nucleo generativo di questo nuovo cominciamento è costituito dall'elegia II I di Propertio (segnatamente i vv. 1-4 «*Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores, / unde meus veniat mollis in ora liber, / non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo, / ingenium nobis ipsa puella facit*»), dove è dichiarata, in identica funzione di proemio al secondo libro, la scaturigine dell'attività poetica: come nell'ipotesto, non le Muse o Apollo ispirano il canto, bensì la stessa amata. L'operazione citazionale di Cariteo ripartisce, sottoponendoli ad amplificazione, i due distici del modello fra le due quartine: gli «*amores* si espandono negli «amorosi e dolci versi / da l'aspro ingegno mio tanto diversi» e il *totiens* è espresso con una relativa: «che notte e giorno scrivo in varie carte» (FANTI, p. 42).

Le terzine fanno un passo oltre rispetto alla fonte properziana: il regesto di bellezze e qualità che occupa i vv. 9-12 allinea un numero di dieci enti, la cui somma coincide con le «nove Muse e 'l sacro Apollo» che garantiranno la nuova qualità dei versi amorosi. Non estranee a questa movenza paiono le parole usate da Dante per annunciare la nuova navigazione poetica nel *Paradiso* (cfr. II 7-9 «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi *Appollo*, / e *nove Muse* mi dimostran l'Orse»), sicché il sonetto ne riesce confermato nella sua funzione di annuncio di una poesia rinnovata nei propri moduli e temi: non più dunque l'amore doloroso, ma le bellezze meravigliose dell'amata impronteranno di sé il canto.

Un importante precedente, stavolta di ambiente aragonese, può essere rintracciato nel secondo sonetto del canzoniere di De Jennaro: come recita la relativa didascalia «non invoca per auxilio le Muse, anzi solamente Amore» (di seguito il testo: «Non Calliope, Euterpe, Urania e Clio / né l'altre sagre del pegaseo fonte / non Minerva né Apollo, il quale al monte / Parnaso è primo venerando Idio, / invoco a questo acerbo scriver mio, / nel qual convien ch'io mostri i sdegni e l'onte, / piangendo, amando, e l'amorose ponte / soferte da la speme e dal disio, / ma te, spietato e dolce mio inimico; / Amor, che sai ben chiaro in quanto strazio / son visso e vivo al guardo di Medusa. / Dunque or m'aita sì che 'l suol mio antico / discriver possa, / e ne rimanga sazio, / perché tu sei mio Apollo e la mia Musa»). Tali esercizi si dispongono in continuità con una piccola ma solida tradizione in volgare, se si possono rintracciare simili esempi di abbrivio del canto lirico in Boccaccio (*Filostr.*, I 2, 7-8 «tu mi se' Giove, tu mi se' Apollo, / tu se' mia musa, io l'ho provato e sollo») e in Giusto (*BM*, 2, 1-6 «A l'alta impresa [...] / soccorra chi m'ha posto in dura sorte [...] / Porga mia spene quella bella e bianca / man che mi strugge»; su questi ultimi due esempi, cfr. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto*, pp. 100-101).

Il tracciato della *Secunda parte* dell'*EaL* smentirà clamorosamente l'assunto qui pronunciato, come si incaricherà di certificare, con precisi richiami a questo sonetto, – per i quali si veda il relativo cappello introduttivo – l'esplicitaria canz. 51.

METRO: sonetto di schema ABBA ABBA CDE ECD. Equivoca la rima “parte” : “parte” (1, 5).

Volete saper come e da qual parte  
mi vengon gli amorosi e dolci versi,  
da l'aspro ingegno mio tanto diversi,  
che notte e giorno scrivo in varie carte?      4

Le Muse o Apollo non m'han fatta parte  
 di lor canti suavi, ornati e tersi,  
 ma poi che a mirar voi le luce apersi,  
 donna, mi venne il molle ingegno e l'arte.     8  
 La fronte, l'auree trezze e liete ciglia,  
 gli occhi chiari, la bocca e 'l niveo collo,  
 le mane, il giovenile e bianco petto,             11  
 l'alma virtù, l'angelico intelletto,  
 ch'empion la Terra e 'l ciel di maraviglia,  
 son le mie nove Muse e 'l sacro Apollo.             14

TESTIMONI: T, Sc, Bu   **3** aspro ingegno mio tanto] mio debil ingegno assai Bu   aspro] duro Sm   **5** Appollo] Phebo Sm    **8** il molle] el stil Bu   **9** l'auree trezze] laure crine Bu   **11** il giovenile e bianco] el giovenil marmoreo Sm   **14** sacro] alto Bu

**2** *amorosi e dolci*: la coppia di aggettivi si trova invertita in *Rvf*, 276, 13. **2-3** *dolci versi / da l'aspro ingegno mio tanto diversi*: la contrapposizione tra l'attuale soavità del dettato poetico e l'*aspro ingegno* consueto nel passato rovescia precedenti come quello di *Conv.*, IV III 10-14 «diporrò giù lo mio soave stile / ch' i' ho tenuto nel trattar d'amore; / e dirò del valore / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima *aspr'* e sottile»; o di *Rvf*, 125, 16 e 27-29 «parlo in rime *aspre* et di dolcezza ignude»; «*Dolci* rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non abbi altr'arme» «dolci versi». **3** *aspro ingegno*: sintagma prelevato da *Rvf*, 267, 3 «oimè il parlar ch'ogni *aspro ingegno* et fero». **4** *notte e giorno*: cfr. *Rvf*, 30, 30 «la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve»; 237, 12 «che sol vo ricercando *giorno et notte*»; 277, 6 «et *notte et giorno* piange». – *scrivo in varie carte*: movenza di matrice petrarchesca (cfr. *Rvf*, 67, 4 «di cui conven che 'n tante *carte scriva*»; 104, 5 «Però mi dice il cor ch'io *in carte scriva*; 146, 2 «alma gentil cui *tante carte* vergo». **6** *canti suavi*: il sintagma ha una discreta circolazione nell'opera boccacciana (cfr. *Rime*, I 44, 12; *Filostr.*, V 43, 3). – *ornati e tersi*: dittologia aggettivale attestata in TEBALDEO, 366 (estrav.) 7. **7** *luci apersi*: cfr. in clausola *Rvf*, 29, 22 «Ma l'ora e 'l giorno ch'io le *luci apersi*». **8** *molle ingegno*: trasparente allusione al *mollis liber* properziano (cfr. prima nota di commento). – *ingegno e l'arte*: dittologia sinonimica che qui vale 'ispirazione artistica'. Si scorgono i precedenti danteschi e dai *Fragmenta*: rispettivamente *Purg.*, XXVII 130 «Tratto t'ho qui con *ingegno e con arte*»; *Par.*, XIV 117 «la gente con *ingegno e arte* acquista»; *Rvf*, 308, 14 «vi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte». **9-12**: l'elenco delle bellezze dell'amata si colloca sulla scia di precedenti quali ad esempio *Rvf*, 37, 98-103 «le *man'* bianche sottili, / et le braccia gentili, / et gli atti suoi soavemente alteri, / e i dolci sdegni alteramente humili, / e 'l bel *giovenil petto*, / torre d'alto *intellecto*»; *Rvf*, 200, 9-13 «li *occhi* sereni et le stellanti *ciglia*, / la bella *bocca* angelica [...] / et la *fronte* et le chiome», o, alle spalle, PEIRE VIDAL, 36, 37-40 «Front, huelh,nas boch'e maissella, / blanc pieitz ab dura mamella, / del talh dels filhs d'Ishrael / et es columba ses fel». **10** *occhi chiari*: cfr. *Rvf*, 162, 10; 352, 2. **11** *bianco petto*: diversi gli esempi boccacciani del sintagma: *Filostr.*, IV 87, 3; V 19, 6; *Filoc.*, I 29, 7. **12** *angelico intelletto*: emistichio settenario proveniente da *Rvf*, 238, 1 «Real natura, *angelico intelletto*». **13**: accostabile a SFORZA, 216, 2-3 «Amor di *maraviglia* [...] / sì empì il cor mio». **14**: evidente allusione a *Par.*, II 8-9 «conducemi Appollo / e nove Muse mi dimostran l'Orse», anche per il comune intento di identificare la matrice dell'ispirazione.

Allocuzione ad Amore perché faccia sì che l'incendio amoroso dell'amante e dell'amata siano di pari intensità (o stemperando quello del primo, o adeguando quello della seconda); è infatti poco onorevole evitare lo scontro con madonna, costantemente «amara e forte» (v. 8) nei confronti del dio. Come il primo sonetto opera un'allusione strutturale al componimento d'esordio del II libro delle *Elegiae* properziane, così il presente sonetto mutua uno dei testi d'avvio dei *Rvf*: nella fattispecie il son. 3. È a questa fonte, pur nella sua topicità, che bisogna rivolgersi per ritrovare il presupposto della considerazione che chiude il presente sonetto: a rincalzo della richiesta di ascoltare Luna vi è infatti il rilievo sullo scarso onore che deriva dal «pugnar contra chi non fa difesa» (v. 13), del tutto analogo a quanto afferma Petrarca in *Rvf*, 3, 12-14 «però, al mio parere, non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco».

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE DCE. Derivativa la rima “mortalì” : “immortalì” (1, 5)

Se gionger ponno al ciel preghi mortali,  
 e se pietade, Amore, in te si trova,  
 manca dil duol che sempre se rinova  
 dentro 'l mio core, o fa le fiamme equali.      4  
 Forse credi acquistar lode immortalì,  
 per far contra di me l'ultima prova?  
 Poiché d'altrui martir tanto ti giova,  
 non voler ch'io sol viva in tanti mali.      8  
 Driza l'insegne a più famosa impresa:  
 vince costei, che par sì dolce in vista,  
 e contra te fo sempre amara e forte;      11  
 ché gloria no, ma biasmo al fin s'acquista  
 di pugnar contra chi non fa difesa,  
 e, disarmato, incauto corre a morte.      14

TESTIMONI: T Sc Sm

**1:** 'se le preghiere di un uomo posso essere udite fino al cielo'. - *prieghi mortali*: cfr. *Rvf*, 65, 11 «questi *pregbi mortali* Amore sguarda». **3** *manca di duol* [...] *dentro 'l mio core*: 'fai venir meno parte del dolore che continuamente si ravviva nel mio cuore'. Visibili tracce lessicali di *Rvf*, 65, 7 «*mancasse* mai ne l'indurato *core*». Cfr. anche *BM*, 103, 6 «*rinova nel mio cor l'antica pena*». **4** *o fa le fiamme equali*: 'o adegua il suo incendio amoroso al mio'. Il desiderio di coinvolgere anche l'amata nei patemi amorosi si trova espresso similmente in BORNEIL, 5, 42-44 «Segnier, tan senti la dolor / mortal, / per q'es ops *c'o partam egab*». Cfr. anche *Tr. Mor.*, II 139 «Fur quasi *eguali* in noi *fiamme* amorse». **5-6** 'pensi forse di ottenere gloria imperitura dandomi l'assalto estremo?'. Fraseologia che rimanda a DANTE, *Rime*, 30, 72-73 «che senza ovrar vertute / nessun pote *acquistar verace loda*». Per l'espressione *ultima prova* cfr. *Rvf*, 136, 8 «in cui Luxuria fa l'*ultima prova*». **7** *altrui martir*: cfr. *Rvf*, 131, 7 «come suol che degli *altrui martiri*». **8:** cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 88, 75 «tal ch'io non *viva in tanti* usati *mali*». **9:** 'indirizza i tuoi vessilli verso un'impresa più gloriosa'. **10-11** 'sconfiggi madonna, la quale è all'apparenza così dolce, mentre contro di te fu sempre ostile e violenta'. **10** *dolce in vista*: cfr. *Rvf*, 284, 8 «sì *dolce in vista* et sì soave in voce». **11** *amara e forte*: la dittologia può discendere da CINO DA PISTOIA, 79, 9-10 (dove sussiste simile opposizione “amaro” : “dolce”) «Ahi, quant'è lo tacere *amaro*

*e forte, / ed in noioso, ove 'l parlar è dolce*. **12-14**: avvertibile alle spalle la presenza di OVIDIO, *Am.*, I II, 22 «nec tibi laus armis victus inermis ero» (*Percopo*), con la precisazione di CONSOLO, *Il libro*, p. 47 «la premessa ai vv. 17-18 [della stessa fonte ovidiana]: “acrius inuitos multoque ferocius urguet, / quam qui seruitium ferre fatentur, Amor». **12**: associabile il giro di frase di *Teseida*, I 104, 8 «del vincitore è più *biasmo* che *gloria*». **14**: l'ultimo verso, oltre che recuperare lo strategico lessema *disarmato* dalla fonte prediletta (cfr. nota ai vv. 12-14), ripropone la volontà di morte quale già era apparsa ad esempio in 18, 14 (sempre a mo' di sentenza conclusiva) «ch'io so che vo cercando la mia morte». Modellato su *Rvf*, 135, 39-40 «Ma io *incauto*, dolente, / *corro* sempre al mio male».



La risonanza planetaria del *senhal* prescelto per l'amata offre naturalmente il destro ad esercizi come il presente sonetto, nelle cui quartine è descritto l'avvicendamento fra i due astri al momento del tramonto, non senza che sussista un implicito confronto, dal quale naturalmente è la Luna ad uscire vincitrice.

La sovrapposizione tra piano referenziale (madonna in carne e ossa) e metaforica (il figurante planetario) lascia traccia altresì nello scambio di battute ospitato nelle terzine: la domanda di compassione proferita dall'amante trova una risposta negativa poiché incolmabile è la distanza tra quest'ultimo e l'amata Luna che non si cura di «veder cose mortali» (v. 14).

La connessione col pezzo precedente è garantita dalla condivisione delle parole-rima “mortalì” (33, 1; 34, 14) e “(tanti) mali” (33, 8; 34, 11).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE DCE. Consuonano le rime B ed E (- *ole*; -*alì*).

Nel celeste balcone ove sovente  
 si stancan gli occhi mei e 'l cor si dole,  
 vidi la Luna e con lei gionto il Sole,  
 lei più bella che mai, lui più lucente.                    4  
 E vidi al fin le chiare luce spente  
 di quel ch'ogni altro lume estinguer sòle,  
 onde colei che pudicitia cole,  
 più candida rimase e più sblendente.                    8  
 Io che la vidi altera in tanto preggio,  
 captando tempo e loco, presi ardire  
 di cercare alcun ben fra tanti mali.                    11  
 E volsi dir: – Non vedi il mio languire? –  
 ella rispose inanzi: – Io non ti veggio,  
 né mi degno veder cose mortali. –                    14

TESTIMONI: T Sc Sm 2 mei e 'l cor si dole] el cor sempre si duole Sm 6 estinguer] spenger Sm 8 sblendente] fulgente Sm 9 tanto preggio] aureo seggio Sm 10 captando tempo e loco] lieta de la vittoria Sm 11 cercare alcun ben fra] cercarli remedio a li mei Sm 13 ella rispose] lei mi rispuose Sm 14 veder] mirar Sm

**1** *celeste balcone*: perifrasi per indicare il cielo. Cfr. B. PULCI, *Poesie*, 61, 9 «L'anime sante a' bei balconi celesti». Nello stesso verso si noti l'eco sonora di *OVe sOVente*. **2**: memoria della situazione descritta in 3, 2 «volgendo io gli occhi stanchi in oriente». **3** *con lei gionto il Sole*: 'il sole a lei congiunto, vicino'. **4** *più bella che mai*: espressione dal formulario petrarchesco (cfr. *Rvf*, 268, 45 «Più che mai bella et più leggiadra donna»; 345, 12 «ché più bella che mai con l'occhio interno»; 359, 64 «sarò, più che mai bella». - *più lucente*: comparativo dantesco (cfr. *Purg*, II 21 «rividil più lucente e maggior fatto»; *Par*, V 96 «che più lucente se ne fé 'l pianeta; V 132 «lucente più assai di quel ch'ell' era»), da cui discende anche *Rvf*, 119, 1-2 «Una donna più bella assai che 'l sole, / et più lucente», donde il prevalere, nel presente sonetto, di Luna sul sole. **5-8**: 'infine vidi tramontati i raggi della stella che solitamente sovrasta ogni altra luce, sicché la Luna, devota alla pudicitia, si tagliò solitaria, candida e splendente'. La scena di Luna che si avvicenda al sole costituisce una sorta di oggettivazione dell'antica similitudine del pianeta che sovrasta per lucentezza ogni altra luce. I versi sembrano qui muovere da alcuni esempi petrarcheschi (cfr. *Rvf*, 119, 69-72 «Sì come 'l sol con suoi possenti rai / fa subito sparite ogni altra stella, / così

par or men bella / la vista mia cui maggior luce preme»; o, meglio, *Rvf*, 218, 3-4 «col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l dì de le minori stelle»), scavalcandoli all'indietro verso le loro fonti (presente sembra infatti ORAZIO, *Carmina*, I XII 46-48 «micat inter omnis / Iulium sidus velut inter ignis / luna minores»; *Epod.*, XV, 1-2 «Nox erat et caelo fulgebat luna sereno / inter minora sidera»). **5** *chiare luce*: 'raggi [del sole]'. Il sintagma si deve a *Rvf*, 204, 9 «Or con sì chiara luce, et con tai segni». **6**: cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 6, 13-14 «che di giorno e notte si rimira e cole / il raggio suo, ch'ogn'altra luce ammorta».

**9**: 'vedendola altezzosa, poiché tanta era la sua gloria'. Ma *pregio* potrebbe anche valere 'premio' – conseguito a fronte della vittoria sul sole – giusta un luogo come quello di *Am. Lib.*, I 15, 43-45 «così costei de l'altre el *preggio* acquista, / perché Amor la accompagna, / e fa sparir ogni altra bella vista». Per la clausola del verso cfr. SAVIOZZO, 13, 45 «Questa fu già nel mondo *in tanto pregio*». **10**: 'cercando di cogliere il momento opportuno'. Per *tempo e loco* cfr. *Inf*, XXVI 77 «dove parve al mio duca *tempo e loco*»; XXXIV 71 «ed el prese di *tempo e loco* poste». - *presi ardire*: movenza che spesseggia nei *Fragmenta* (cfr. *Rvf*, 41, 9 «Allor riprende ardir Saturno et Martes»; 170, 2 «ò preso ardir co le mie fide scorte»; 236, 8 «et l'alma desperando à preso ardire»). **12** *il mio languire*: sintagma ricorrente in *BM*, 75, 87; 142, 46; 150, 9, nonché nei boiardeschi *Amorum Libri* (I 59, 5; II 10, 10; II 38, 2; II 46, 9). **14**: l'atteggiamento sprezzante di Luna richiama alla memoria *Rvf*, 70, 25 «Ella non degna di mirar sì basso». - *cose mortali*: sintagma pluriattestato nell'opera petrarchesca (cfr. *Rvf*, 90, 9; 144, 8; 207, 28; 264, 99; 365, 2; *Tr. Mor.*, I 85).

Il pensiero dell'amata produce un'alternanza di stati d'animo che approda a uno stato di pericolo tanto estremo da rendere la morte infine desiderabile. Dapprima l'immagine mentale di madonna stimola l'ardimento del poeta (prima quartina). L'indugio della mente sul "ben" agognato determina poi effetti fisiologici tradizionali nella fenomenologia dell'innamoramento doloroso (l'agghiacciarsi, l'impallidire come conseguenza del venir meno delle facoltà vitali); l'amante porta su di sé «l'imagin de la morte» (v. 10), tanto da far impietosire chiunque, anche i «più crudeli» (v. 11), sicché non resta che aspettare la morte vera e propria, secondo un approdo ricorrente nei testi dell'*EaL*.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Inclusiva la rima "bianca" : "imbianca" (3, 6), così come "invita" : "vita" (11, 13).

Quando rinova il vago mio pensiero,  
 del qual giamai non fu la mente stanca,  
 il volto, il collo, il petto e la man bianca,  
 a l'impresa mi fanno il core altiero. 4  
 Poi ripensando al ben ch'io mai no spero  
 veder, m'aghiaccio e ogne membro imbianca,  
 la forza e la vertute allor mi manca,  
 e 'l sangue corre al cor ratto e ligero. 8  
 Così ne la mia fronte scolorita  
 l'imagin de la morte si presenta,  
 e i più crudeli a lacrimare invita. 11  
 Ognun di me si dole e si spaventa,  
 e io son già sì stanco di tal vita  
 ch'aspetto il fin con l'anima contenta. 14

TESTIMONI: T, Sc, Bu 6 m'aghiaccio e ogne membro] m agghiaccio : el mio colore 14 aspetto il fin con l'anima] spero il fin con l'alma piu Bu

**1:** 'Quando il pensiero amoroso si risveglia'. Evidenti le tracce lessicali, in contesto del tutto diverso, di *Inf.*, I 6 «che nel *pensier rinova* la paura». - *vago* [...] *pensiero*: accostamento memore soprattutto di *Rvf.*, 169, 1, unica occorrenza nei *Fragmenta* dove «l'aggettivo, qualificando "pensiero", assume valore positivo» (*Santagata*, p. 770). **2** *mente stanca*: aggancio a 34, 2 «si *stancan* gli occhi e 'l cor si dole». Cfr. *Rvf.*, 270, 27 «et co la *mente stanca*». **3:** varia fruizione delle bellezze regestate in 32, 10-11 «gli occhi chiari, la bocca e 'l niveo *collo*, / le *mane*, il giovenile e *bianco petto*». **4:** si tratta della stessa temerarietà che in 33, 9 era richiesta al dio Amore («Driza l'insegne a più famosa *impresa*»). - *core altiero*: non comunissima *iunctura*, riscontrabile ad esempio in *Filostrato*, I 41, 3 «più l'esca secca dentro al *core altero*»; *Am. Lib.*, III 29, 9 «Acciò che quello *altero* e crudo *core*». **5-6** *ripensando al ben ch'io mai no spero / veder*: cfr. 11, 12 e rimandi in nota. **7** *la vertute allor mi manca*: topica fenomenologia stilnovistica degli effetti d'amore. Qui però è vicino il lessico di *Purg.*, XVII 54 «così la mia *virtù* quivi *mancava*». **8** *'l sangue corre al cor*: tiene ben presente qui DANTE, *Rime*, 46, 45-47 «e 'l *sangue*, ch'è per le vene disperso, / fuggendo *corre verso / lo cor* che 'l chiama; ond'io rimango *bianco*» (dove il dettaglio del pallore è alluso qui al v. 6).

**9** *la mia fronte scolorita*: per il topico scolorarsi del viso dell'amante si richiami qui ancora una memoria dantesca, stavolta da *Rime*, 53, 56 «E mostra poi la faccia *scolorita*», con possibile mediazione contiana (*BM*, 87, 4 «languido nella faccia *scolorita*). **10** *l'imagin de la morte*: l'espressione è attestata in

*Aen.*, II 369 «Luctus, ubique pavor et plurima *mortis imago*» ed è abbastanza diffusa nell'opera ovidiana (cfr. *Amores*, II IX, 41; *Met.*, X 726; *Tristia*, I XI, 23. **11** *i più crudeli a lacrimare invita*: risente ovviamente di *Inf.*, VI 59 «mi pesa sì, ch'a lagrimar m'invita». **12**: cfr. SANNAZARO, *Farse*, I 94 «In summa ognun di lui si lagna e dole». **14** *aspetto il fin*: cfr. BOCCACCIO, *Rime*, 1, 12 «quivi aspettar il fin del viver corto».

Sonetto di esaltazione delle bellezze dell'amata, le quali, variamente trascelte fra quelle già elencate come scaturigini dell'ispirazione poetica (cfr. 32, 9-12) sortiscono effetti sovranaturali sull'ambiente circostante. La sequenza di complimenti pertiene prevalentemente alla sfera percettiva della luminosità: dal confronto vittorioso col sole (vv. 1-2, per il quale si veda quanto detto nel cappello introduttivo al son. 34), alla facoltà di fare luce a mezzanotte (vv. 5-6), fino al «novo splendore» (v. 8) che le virtù morali e intellettuali dispiegano su tutto il globo (vv. 7-8).

Nella terzina finale tutta l'esaltazione dello splendore ultraterreno di Luna si dimostra funzionale al paradosso ivi contenuto, consistente nella dolorosa contrapposizione tra il «tanto lume» fin qui celebrato e la «vita oscura» che nonostante tutto l'amante continua a condurre.

Il componimento esibisce stringenti contatti con un'elegia pontaniana indirizzata *Ad Stellam*; il nome dell'amata fornisce a Pontano lo spunto per giochi figurati del tutto simili a questo come ad altre versioni cariteane. Di seguito il testo: «In tenebris, mea Stella, nites, dum sidera pallent, / et nox ipsa tuo lucida honore placet; / in medio, mea stella, die sub sole nitescis, / clarior et per te solque diesque venit. / Sic es sideribus decus addita matutinis / et radiis debent solque diesque tuis. / Sed cur, quae tenebris honor es, decus una diebus, / cur lumen nobis nocte dieque negas? / Nocte negas foribus clausis, in luce fenestris: / o tenebrae, non iam stellave luxve mihi». (*Eridanus*, x).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC CDC. Condividono la tonica A e D (-orno; -ostra).

Donna, vostr'occhi fanno al Sole scorno quando più mostra puro il chiaro aspetto, dal vostro roseo volto, almo perfetto, si rasserena l'aere d'ogn'intorno.	4
Possete fare a meza notte il giorno col tenero, suave e casto petto; l'altre virtute, ingegno e l'intelletto han di novo splendore il mondo adorno.	8
Traluce insino al ciel vostra figura, né de uman seme nata esser dimostra, ma d'immortale angelica natura.	11
Or che vol dire: è forse mia ventura, o costume d'Amore, o culpa vostra, che 'n tanto lume io vivo in vita oscura?	14

TESTIMONI: T Sc Sm 9 traluce insino] splende da terra Sm

**1-2:** per il motivo del confronto vincente col sole cfr. *Rvf*, 37, 81-82 «Le treccie d'or che devrien fare il sole / d'invidia molta ir pieno»; meglio ancora 156, 5-6 «et vidi lagrimar que' duo bei lumi, / ch'àn fatto mille volte invidia al sole». Più aderente al modello l'apertura del sodale Sannazaro (*SeC*, 72, 1 «I begli occhi ch'al sole invidia fanno». **4:** cfr. 6, 10 «ch'asserenavan l'aere d'ogni intorno» (e relativa chiosa), qui con un di più di indugio sulla sonorità della vibrante («RasseRena [...] aeRe [...] intoRno». **5** *possete fare a mezza notte il giorno*: pur nella sua topicità, il luogo è rapportabile a precedenti quali PETRARCA, *Disperse*, XIV 5-6 «Farebbe a mezza notte arder il sole, / e primavera quando è maggior verno»; *Am. Lib.*, I 3, 12-13 «costei, che sòle / scoprir in terra a mezza notte un

*giorno*» (: *adorno*. Ma l'intera serie di rimanti compare identica nella sesta stanza di *Rvf*, 119). **6** *casto petto*: *iunctura* cara a Boccaccio (cfr. *Caccia* 2, 23 «casti petti»; *Filostrato*, II 78, 4 «né si poteva già dal *casto petto*»; *Fiammetta*, I 8 «il puro e *casto petto*») Cfr. anche il «casto et disdegnoso petto» di *Rvf*, 260, 10. **7**: il verso aderisce quasi del tutto a *EsL*, 32, 12 «l'alma *virtù*, l'angelico *intelletto*». - *ingegno e intelletto*: per la dittologia in clausola cfr. SAVIOZZO, 22, 13 «la memoria, l'*ingegno e l'intelletto*»; 81, 4 «da fantasia, l'*ingegno e l'intelletto*». **8**: il complimento viene ancora da *Rvf*, 119, 81-82 «beato il padre, et benedetto il giorno / ch'è di voi *il mondo adorno*». Da notare l'eco fonica della sillaba in dentale «di novo sblenDO re il monDO aDOrno». - *novo splendore*: 'luce inusitata'. Cfr. CAVALCANTI, 25, 18 «Quest'è *novo splendore*».

**9**: 'la vostra immagine risplende fino al cielo'. Inverte la direzione che la luce di madonna seguiva in *Rvf*, 357, 7-8 «et tanta luce / dentro al mio core infin *dal ciel traluce*». Il passo appare debitore altresì di CAVALCANTI, 2, 3 «risplende più che 'l sol *vostra figura*». **10**: 'non pare generata da semenza umana'. Per il carattere sovranaturale della donna, il precedente più stringente, tenendo conto anche delle presenze già rilevate, sembra essere CAVALCANTI, 1, 32-34 «Oltra natura umana / vostra fina *piasenza/ fece Dio*». Quanto al sintagma *uman seme* cfr. De JENNARO, *Canzoniere*, 8, 13 «quando congiunse al spirto el *seme umano*». **11** *d'immortale angelica natura*: se il concetto è ancora ben riconducibile a CAVALCANTI, 1, 19-20 «Angelica *sembranza / in voi, donna, riposa*», concorrono qui memorie dantesche (cfr. *Par*, X 117 «l'*angelica natura e 'l ministero*»; XXIX 71 «si legge che l'*angelica natura*»). **12** *mia ventura*: 'la mia sorte'. **13** *costume d'Amor*: 'usanza di Amore'. - *culpa vostra*: cfr. *Rvf*, 207, 78 «La *colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena*». **14**: 'in un così gran squillare di luce io viva in condizione *cupa?*'. Per *tanto lume* cfr. *Purg*, XXVIII 64 «Non credo che splendesse *tanto lume*». - *vita oscura*: cfr. DANTE, *Videro gli occhi miei*, 6 «la qualità della mia vita *oscura*»; *Rvf*, 305, 3 «pon' dal ciel mente a la mia *vita oscura*».

Il madrigale si pone come intensa variazione sul canonico tema del guanto, occhieggiando naturalmente, e in maniera pressoché esclusiva, il modello dei due maestri in questo campo: Petrarca e Giusto (se ne vedano i riscontri in nota). La misura ridotta del metro impone una concentrazione figurale che Cariteo consegue rappresentando le fasi della spoliatura e del rivestimento della mano: i due momenti sono sapientemente distribuiti nel pezzo, poiché al lento svestirsi della mano che si distende tra i vv. 1-6, – con effetti ritardanti provocati dall’«accumulazione d’aggettivi che sembra superare, in soli due versi, tutti i lirici precedenti [*scil.* tra quelli che si sono misurati col motivo del guanto]» (VECCE, *Echi contiani*, p. 309), nonché dalla ripercussione dell’occlusiva labiale, con la clausola «pian piano» che fa da fulcro di questa zona ad altra concentrazione fonica (vv. 4-5: «si spoglia il guanto, e Poi Passa Pian Piano / Per l’aurea testa angelica e serena» – segue, rappreso nel distico finale, il brusco rivestirsi della mano e il susseguente frantumarsi in pezzi del cuore dell’amante).

Un simile esercizio, su identica base metrica, si ritrova nel madrigale sannazariano (al n. 38 nei *ScC*), rivolto all’impedimento costituito non dal guanto, bensì dal velo; inoltre è notevole che i due ostacoli alla vista del poeta si trovano nel corpo dello stesso testo in *Rvf* 38 e 199, sicché si assiste all’ennesimo fenomeno di spartizione della medesima fonte tra i due poeti aragonesi), non senza lessemi condivisi. Di seguito il testo sannazariano: «Quando vostri begli occhi un caro velo / ombrando cuopre simplicetto e bianco, / d’una gelata fiamma il cor s’alluma, / madonna, e le medolle un caldo gelo / transcorre, sì ch’a poco a poco io manco / e l’anima per diletto si consuma. / Così morendo vivo, e con quell’arme / che m’uccidete, voi potete aitar me».

Tutto cariteano è invece il gioco di rispecchiamento – che nel pezzo successivo giungerà a esiti di alta concettosità – per il quale lo svestimento della mano produce lo spogliarsi «di vita e d’anima» da parte del poeta (v. 4-6).

METRO: Madrigale su schema ABC ABC DD. Consonanti le rime A e B (-ano, -ena).

Mentre quella sottile e bianca mano,  
 bella, schietta, suave, dolce, amena,  
 degna di gloriosa e chiara palma,  
 si spoglia il guanto e poi passa pian piano  
 per l’aurea testa, angelica e serena, 5  
 io mi vedo spogliar di vita e d’anima.  
 Poi quando si riveste il bel candore,  
 sento spezzarmi in mille parti il core.

TESTIMONI: T Sc Sm

**1** *sottile e bianca mano*: la coppia di aggettivi compare associata alla mano già in *Rvf*, 37, 98 «le man’ bianche sottili», ma la disposizione in dittologia passa per Giusto (*BM*, 20,1 «O bella et bianca mano, o man soave». **2**: nella sfilza di aggettivi accumulanti in questo verso, ben riconoscibile è la matrice della coppia «schietta, suave», risalente a *Rvf*, 199, 7 «diti schietti soavi». L’attributo “bella” è iperattestato in associazione con la “mano” (basti dunque il riscontro con *Rvf*, 199, 1 «O bella man, che mi destringi ’l core» e il passo di Giusto sopra indicato), mentre l’accostamento con “dolce”, meno vulgato, è da riferirsi ancora a Giusto (*BM*, 27, 3 «E quella dolce man, sol ver mi fiera». Per simili serie aggettivali in area quattrocentesca cfr. almeno GALLI, 32, 25 «schietta, formosa bella e

bianca»; Sforza, 89, 42 «*suave, amena, dolce e pura*»: serie, queste, riferite rispettivamente alla «bella gola» (v. 23) e alla «beltà» (v. 40). **3** *degnà di gloriosa e chiara palma*: la ‘palma’ è quella che simboleggia la vittoria nell’iconografia romana; la memoria è petrarchesca (*Tr. Pud.*, 96 «mille vittoriose e chiare palme»). **4-5**: notevole qui l’accumulo di occlusive labiali («si spoglia il guanto e Poi Passa Piano Piano / Per l’aurea testa»). **5**: verso costruito tramite assemblaggio di emistichi dai *Fragmenta*: il sintagma *aurea testa* rimonta a *Rvf*, 343, 2 «al chinare l’aurea testa», mentre la dittologia *angelica e serena* discende da *Rvf*, 276, 1 «Poi che la vista angelica, serena». **6**: suggestiva la corrispondenza tra la spoliatura della mano e lo spossamento dell’amante, che si vede «spogliar di vita e d’anima»; il verbo intrattiene un rapporto di corradicalità etimologica col «si spoglia» del v. 4. Il giro di frase è debitore di *Tr. Cupid.*, I 75 «che così vita e libertà ne spoglia». **7** *si riveste il bel candore*: astratto per il concreto (essendo la “mano” designata col tratto del suo “candore”). La dinamica descritta è debitrice di *Rvf*, 200, 1-2 «quell’una bella ignuda mano / che con grave mio danno si riveste». **8**: cfr. GALLI, 101, 12 «Lodo la bella man che ’l cor me speza».



Il presente componimento è senza dubbio l'esito più concettoso fra le liriche dell'*EaL*; in essa diversi materiali della tradizione lirica sono assemblati «con una complessità quasi manieristica, quella stessa che fece avanzare ad Alessandro d'Ancona la tesi di un Gareth “pre-seicentista”» (BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna*, p. 148).

La fronte ritrae l'amante spogliato di sé dal fisso sguardo di madonna, i cui occhi ella rubò ad Amore stesso: la felice *inventio* rimonta direttamente a PONTANO, *Parthenopeus*, I II, 7-8 «nigraque formoso furata es lumina Amori / et per te caecus dicitur ille puer». La sirma avvia un caleidoscopico gioco di rispecchiamenti fra amante e amata, di cui conviene offrire una minima parafrasi: Luna, appuntando lo sguardo negli occhi del poeta, può scorgere, impressa nel cuore e a mo' di specchio, la propria «forma vera» (v. 14), in tal modo insuperbendo ancor di più del solito e procurando la di lui vergogna.

L'abile manipolazione di alcuni *topoi* del discorso lirico consegue effetti di mirabile originalità, soprattutto riguardo al trattamento della tradizionale immagine del volto di madonna scolpito nel cuore, il quale si fa specchio dell'amata in un intricato andirivieni di sguardi, organizzato sintatticamente nell'unico periodo che innerva la sirma della stanza. Secondo PARENTI, *Profilo*, p. 88, il componimento altro non sarebbe che un esercizio di contaminazione «dove sono presi a partito quattro temi petrarcheschi che hanno in comune il motivo dell'immagine rispecchiata o dipinta. Essi sono 1) il narcisismo di madonna che si specchia (*Rvf*, 46); 2) gli occhi come specchi del cuore (*Rvf*, 71, 11 2'1 cor negli occhi et ne la fronte ò scritto” 2 203, 6 “non vedete voi '1 cor nelli occhi mei?”; 3) l'immagine di madonna dipinta nel cuore (*Rvf*, 96, 5-6 “1 bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto”), e quindi 4) lo specchiarsi in altri per vedere se stessi (*Rvf*, 71, 59-60 “ma quante volte a me vi rivolgete, / conoscete in altrui quel che voi siete”)). Non si può tuttavia obliterare il gusto propriamente provenzale dell'immagine, per cui si può rimandare a un precedente di Ventadorn, dove i ruoli risultano invertiti: cfr. VENTADORN, 43, 17-24 «Anc non agui de me poder / ni no fui meus de l'or' en sai / que'm laisset en sos olhs vezer / en un miralh que mout me plai. / Miralhs, pus me mirei en te, / m'an mort li sospir de preon,/c'aissi'm perdei com perdet se /lo belt Narcisus en la fon».

Il testo intrattiene numerosi legami col madrigale precedente, configurandosi entrambi come soste che indugiano sugli effetti esiziali procurati da due delle bellezze muiebri in precedenza celebrate (rispettivamente la mano e gli occhi), con l'aggiunta di fraseologie condivise (cfr. 37, 6 «io mi vedo spogliar di vita e d'alma»; 38, 6 «ch'io fui di vita e d'alma insieme tolto»).

METRO: madrigale su schema ABc ACB DEf DFE ghHG. La rima A assuona con B (-*oso*, -*olto*) e consuona con E (-*iso*). Consonanti anche D e H (-*ore*, -*era*). L'assetto metrico del componimento concorre alla resa del prezioso gioco di rispecchiamenti rappresentata sul piano tematico: il testo è infatti scandito in due coppie di terzetti, in ognuna delle quali le rime in seconda posizione (rispettivamente B e c, E e f) si scambiano di posizione con quella della terza (ABcACB DEfDFe) analogamente alla scelta di chiudere il componimento con una quartina a rima incrociate (ghHG).

Gli occhi che furon presi di nascoso  
per ornare un perfetto e chiaro volto,  
– e di quell'ora inanti  
Amor rimase cieco e tenebroso –





Sonetto di tematica onirica. Nelle quartine, l'io lirico è ritratto alle prese con la visione delle bellezze dell'amata, su ognuna delle quali lo sguardo sosta concupiscente, in un percorso scandito dall'anafora del dimostrativo *Questo/i*, frutto della dilatazione di una cellula petrarchesca (*Rvf*, 359, 56-58 «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo / – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi / che fur mio sol?») ottenuta mediante il modello offerto da Giusto (documentato nel commento).

Nella prima terzina, il crescendo sensuale culmina con un trionfale amplesso – dietro cui si avverte l'eco della famosa selva staziana *ad somnum* (cfr. nota) – che lascia poi spazio, nel terzetto di chiusura, alla disillusione finale, procurata dalla cognizione, allo schiudersi degli occhi al giorno, della natura fallace della visione.

Davvero ricercata è la musicalità ritmico-sillabica del sonetto: gli avverbi pentasillabici in clausola ai vv. 3 e 7 – *soavemente*, *profusamente* – dilatando il ritmo del verso, sottolineano il fremito sensuale con cui il poeta indugia sulle grazie di Luna. La prima terzina, modificando la cellula anaforica *Questo / i* con la particella *Or*, e ribattendo quest'ultima con frequenza relativamente maggiore, offre un quadro più concitato, in corrispondenza del culmine del convegno amoroso. Evidente poi la ricca partitura sonora del pezzo, tutto contesto di allitterazioni (v. 1 «QUest'è pur Quella fronte alta [...]»), ripetizioni ed echi fonici, in particolare della labiale (vv. 5-8 «[...] 'n la Più Profonda / Parte dil cor m'han Posto fiamma ardente; / e questo è ' Petto che Profusamente / d'almo candore e Pudicitia abonda») e del nesso “or” (v. 4-6 e 9-12 «d'amORosa dolceza OR mi circonda / [...] parte dil cOR [...] d'almo candORE [...] / OR nelle braccia io tengo il cORpo adORno / d'ogne valORE, OR son con la mia dea, / OR mi concede AmOR lieta vittORIA. / Così parlar dORMendo mi pare»).  
 Il sonetto si apparenta strettamente a due dei testi che Sannazaro dedica alla tematica onirica: *SeC* 61 e 63; del secondo si può predicare, una volta tanto, la seriorità compositiva rispetto all'esercizio cariteano, in quanto la prima terzina sannazariana sembra alludere esattamente alla posa qui assunta dall'amante (cfr. *SeC*, 63, 9-11 «Felice *Endimion*, che la sua diva / sognando sì gran tempo *in braccio tenne*, / e più, se al destar poi non gli fu schival»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE DCE. Neanche i rapporti tra le rime vanno esenti da quanto sopra registrato a proposito della tastiera timbrica del sonetto. Si noti la sfiorata consonanza tra le rime A e B (*-onda*, *-ente*), nonché la parziale assoconsonanza tra C ed E (*-orno*, *-oria*).

– Quest' è pur quella fronte alta e gioconda  
 che turba e rasserena la mia mente;  
 quest'è la bocca che soavemente  
 d'amorosa dolceza or mi circonda. 4  
 Questi son gli occhi che 'n la più profonda  
 parte dil cor m'han posto fiamma ardente;  
 e questo è 'l petto che profusamente  
 d'almo candore e pudicitia abonda. 8  
 Or nelle braccia io tengo il corpo adorno  
 d'ogne valore, or son con la mia dea,  
 or mi concede Amor lieta vittoria. – 11  
 Così parlar dormendo mi pare;  
 ma poi che gli occhi apersi e vidi il giorno,  
 in ombra si converse ogne mia gloria. 14

**1-8:** la struttura anaforica che innerva le quartine amplifica *Rvf*, 359, 56-58 «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo / – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi / che fur mio sol?» contaminandolo con l'esempio di *BM*, 150, 157-169 «*Questa è la man* da chi fu l'alma presa / [...] / *questa è la bella man* che 'l cor m'inchioda / [...] / *questa è la man* che tutto el mondo loda. / *Questa è la bella man* che al fin mi mena / [...] / *questa è la man* de la mia cara luce, / [...] / *questa è la man* che a morte mi conduce. / *Questa è la bella man* che 'l manco lato». **1** *fronte alta*: cfr. SACCHETTI, 44, 12 «e' lucenti capelli e l'*alta fronte*». - *alta e gioconda*: la coppia di aggettivi è attestata in GALLO, *A Safira*, 180, 13 «da te riceva premio *alto e giocondo*». **2** *turba e rasserena*: prelievo da *Rvf*, 129, 10 «si turba et rasserena». **4** *amorosa dolcezza*: attestato in F. ALBERTI, 9, 2. **5-6** *'n la più profonda / parte dil cor*: cfr. 1,11 «ne la più occulta parte dil mio core». *SeC*, 71,11 «da sì profonda parte il duol si move». - *fiamma ardente*: cfr. 15, 10 e rimandi.

**9-11:** la rappresentazione dell'irripetibile amplesso importa il mutamento della cellula anaforica, da *questo a or*, la quale ultima, mentre si fa marca dell'istantaneità dell'atto amoroso, contribuisce a un tessuto fonico coesissimo, tutto contesto di ripetizioni a eco proprio del nesso *Or* («*OR* nelle braccia tengo il *cOR*po ad*OR*no / d'ogne *valOR*e, *OR* son con la mia dea, / *OR* mi concede *AmOR* lieta vitt*OR*ia»). **9** *ne le braccia tengo il corpo adorno*: esattamente a questa posa allude Sannazaro in *SeC* 63, 9-10 «Felice Endimion, che la sua diva / *sognando*, sì gran tempo in braccio tenne». Alle spalle si scorge - *corpo adorno*: cfr. MEDICI, *Ambra*, 25, 3 «et, mosso da leggiadro *corpo adorno*». **9-10**: cfr. STAZIO, *Silvae*, v 4, 14-17 «At nunc, heu! si aliquis longa sub nocte puellae / *brachia nexa tenens* ultro te, Somne, repellit, / inde veni, nec te totas infundere pennas / *luminibus compello meis*». - *adorno / d'ogni valore*: Cavalcanti, 49a, 2 «ch'è tanto di *valor* pieno ed *adorno*». **11**: che si tratti di soddisfacimento del desiderio sessuale può confermare indirettamente la simile movenza di OVIDIO, *Amores*, II XII 1-2 «*Ite triumphales cirum mea tempora laurus!* / *Vicimus*: in nostro est, ecce, Corinna sinu». - *concede Amor*: ricorda *Inf*, v 119 «a che e come *concedette Amor*». - *lieta vittoria*: il sintagma è calco da ORAZIO, *Sat.*, II, 8 «momento cita mors venit aut *victoria laeta*». Da allineare altresì *SeC*, 100, 119 «*lieta* e impensata *vittoria*». **12**: 'così mi sembrò di dire mentre dormivo'. L'espressione è ravvicinabile a un passo boiardesco di simile tematica onirica: *Am. Lib.*, II 42, 12-13 «*Così* diceva, e sì con viso fitto / *parea parlar*». **13-14**: probabile allusione alla chiusa del ternario contiano *Se con l'ale amoroze del pensiero* (cfr. *BM*, 150, 199-202 «Non so che la memoria qui mi tolse, / ch'io non so ben ridir se più sofferisi, / né so se 'l mio pensier ivi più accolse; / e qui, fuggendo il sonno, *gli occhi apersi*». Da leggere in parallelo a *SeC*, 61, 13-14 «“chi ebbe - dicev'io - mai glorie tante?” / quando *apersi*, oimé, *gli occhi* e vidi il sole». Converrà altresì tenere presente la disillusione al risveglio dell'amante cantata da JAUFRE RUDEL, 1, 23-24 «e quan mi reisit al mati / totz mos bos sabers mi desva».

La terza sestina dell'*EaL* si pone in diretta continuità col sonetto precedente; la prima stanza infatti offre un ringraziamento al Sonno per aver concesso all'amante di vedere Luna in una disposizione benevola. Il rapporto di consecuzione logica col sogno narrato nel son. 40 riesce poi confermato non solo attraverso la condivisione della fraseologia qui presente ai vv. 23-24 (cfr. nota di commento), ma anche e soprattutto dal bellissimo congedo, ove si accenna al convegno amoroso tra l'io lirico e l'amata allorché «venne in sonno / la Luna ignuda» (vv. 38-39) offrendo le proprie grazie. La condizione dell'amante descritta lungo la sestina è in qualche modo condensata, come in una sorta di *mise en abyme*, nelle parole-rima, le quali realizzano un perfetto sistema di opposizioni tra luminosità (*giorno, luce, sole*) e buio (*notte, sonno, Luna*). Oggetto della rappresentazione è sostanzialmente la dissonanza del soggetto rispetto al ritmo delle altre creature viventi: solo nel sonno notturno può darsi pace e godimento, in maniera tale che il giorno del mondo è notte per il poeta e viceversa.

Tale discrasia è frutto di una suggestiva rielaborazione della situazione dominante in molte delle sestine dei *Fragmenta*; qui in particolare sono molto attivi i nn. 23 e 332 dei *Rvf* (le quali del resto forniscono qui tutte le parole-rima tranne *sonno*), il cui dettato è assimilato in profondità e suggestivamente declinato *sub specie Endymionis*. I due pari-metro petrarcheschi risultano sottilmente ortopedizzati, in quanto fotografano l'amante intrappolato in una pena senza requie, come certifica ad esempio *Rvf*, 237, 13-14 «Io non ebbi già mai tranquilla notte, / ma sospirando andai matino et sera»), mentre qui il poeta, almeno una volta – seppure in sogno – ha potuto trovare pace, e perciò continua ad anelare la notte.

Simile, in sé stessa e nel rapporto col modello, la sestina sannazariana *Come notturno ucel nemico al sole* (*Arcadia*, VII): anch'essa occhieggia *Rvf*, 22, di cui replica la «situazione di “straniamento” cosmico, d'inversione delle condizioni di vita in un'eterna veglia», non senza condividere l'innovazione tematica del testo cariteano; ciò che «in Petrarca è solo un auspicio (che almeno una volta Laura abbia pietà di lui), in Sannazaro sembra avverarsi nella dimensione del sogno» (VECCE, *Commento*, p. 170): cfr. *Arcadia*, VIIe, 25-30 «Madonna (sua mercé) pur una sera / gioiosa e bella assai m'apparve in sonno / e rallegrò il mio cor, sì come il sole / suol dopo pioggia disgombrar la terra, / dicendo a me: – Vien, cogli a le mie piagge / qualche fioretto, e lascia gli antri foschi». Da segnalare anche come le sestine dei due sodali condividano la parola-rima *sonno* (l'unica che non rimonta a Petrarca), contrassegno dell'ennesima prova lirica – in questo caso fra le più alte – condotta in strettissimo contatto fra i due.

METRO: sestina con congedo di schema (A = “giorno”) B = “luce” (C = “notte”) D = “sonno” (E = “Luna”) F = “sole”.

Quel ch'io no spero mai vedere il giorno  
 ne la più bella e più serena luce,  
 veggio dormendo in la tranquilla notte;  
 ond'io ringrazio il mio soave Sonno  
 che mi mostra benegna la mia Luna,  
 agli occhi mei più chiara assai che 'l Sole.

5

Ma poi che ricomincia uscire il Sole,  
 e col novo sblendor n'adduce il giorno,

sì presto fugge il lume di la Luna  
ch'io resto oscuro quando gli altri han luce; 10  
tanto riposo quanto dura il sonno,  
e per me il dì sereno è negra notte.

Candida, luminosa e lieta notte,  
che vincer pòi sì facilmente il Sole,  
tienmi sommesso in sì profondo sonno 15  
ch'io non vegia mai più aurora o giorno,  
sol che mi mostri la perpetua luce  
de la mia casta, pura e aurea Luna.

Quando comincia uscir quell'altra luna  
dal nostro mar per dar lume a la notte, 20  
allor m'adormo e veggio l'alma luce  
di quella che mi scalda più che 'l Sole;  
ma poi che aprendo gli occhi vedo il giorno,  
cognosco che mia gloria è ombra e sonno.

Sempre si mostra dolce in dolce sonno, 25  
ne la vigilia amara la mia Luna;  
e benché alcuna volta io soglio il giorno  
veder sua forma vera, e non la notte,  
sì dispietata si dimostra al Sole,  
che vita oscura aspetto di sua luce. 30

Le tenebre degli altri a me fan luce,  
pur che dagli occhi mei non fuga il sonno,  
né m'abandone a l'apparir del Sole,  
il fugitivo raggio de la Luna.  
Così si chiudan in eterna notte 35  
questi mei lumi, e mai non vedan giorno.

Non vedde giorno mai più bella luce,  
ch'io quella notte che mi venne in sonno  
la Luna ignuda, ornata dil suo Sole.

TESTIMONI: T, Sc Sm 3 in la tranquilla] ne la oscura Sm

1: l'attacco si connette al primo testo *ad Somnum* della raccolta (cfr. 11, 12 «Vidi quel che no spero veder mai» e rimandi). 3: il verso è legato a 40, 12 «Così parlar *dormendo* mi pare». - *tranquilla notte*: sintagma strategico nelle sestine petrarchesche (cfr. *Rvf*, 237, 13 «Io non ebbi già mai *tranquilla notte*»; 332, 2 «i chiari giorni et le *tranquille notti*»). 4-6: non estraneo pare il seguente passo di SACCHETTI, 1, 9-12 «Il viso e l'aureate chiome sciolte / *mi mosran tanta luce agli occhi mei*, / ch'ognor, veggendo lei, / *ringrazio* e lodo la divin essenza». 4 *soave sonno*: cfr. VN, 1 [14] «e puosimi a pensare di questa cortesissima, e pensando di lei, mi sopraggiunse un *soave sonno*»; cfr. anche l'occorrenza del sintagma presso il 'notturmo' di BOCCACCIO, *Rime*, 2, 7-8 «i duri affanni e l'amorose voglie / *soave sonno* allevia o le confonde». 5 *mi mostra benegna*: cfr. CONTI, *Estrav.*, VII 11 «ché 'l più del tempo si *mostrò benegna*»;

Medici, *Canzoniere*, 50, 65 «mostrò più il Sol *benigna* la sua faccia». 6: la banale comparazione della luna col sole fruisce della memoria di *Rvf*, 311, 10 «Que' duo bei lumi, *assai più che 'l sol chiaro*»; 334, 3 «assai più chiara che 'l sole». Cfr. anche *Purg.*, XXIX 52-53 «Di sopra fiammeggiava il bello arnese / *più chiaro* assai che luna per sereno».

8: il verso è memore, per condivisione di sintagma, *pattern* ritmico e rima, di 36, 8 «han di *novo splendore* il mondo adorno» (cfr. relativa chiosa). - *adduce il giorno*: cfr. 3, 1 «Quando l'Aurora il chiaro giorno *adduce*». 9 *fugge il lume*: cfr. *Rvf*, 72, 40-41 «come sparisce et *fugge* / ogni altro *lume* quando 'l vostro splende». - *lume di la Luna*: l'emistichio quinario coincide con quello di *Rvf*, 237, 37 «Sovra dure onde, al *lume de la luna*». 12: da leggere in parallelo alla sestina di DE JENNARO, *Canzoniere*, 48, 6 «e tal m'è il dì crudel qual è la notte».

13: *Candida* [...] *notte*: amplificazione di PROPERZIO, I XXI, 1 «O me felicem, o *nox mihi candida*». 14: la vittoria della notte a paragone del sole è modellata su *Rvf*, 200, 13-14 «et la fronte, et le chiome, ch'a vederle / di state, a mezzo dì, *vincono il sole*». 15-16: «fa sì ch'io sprofondi in un sonno tale che non assista più al sorgere del sole». 17: «a patto che tu mi mostri costantemente la luce».

19 *quell'altra luna*: si riferisce ora al pianeta. 20 *lume a la notte*: cfr. DE JENNARO, 2, 81, 12 «sei qual di notte un lume». 21 *alma luce*: cfr. 11, 14 e rimandi. 22 *che mi scalda più che 'l sole*: avvertibile l'influsso della metafora dantesca (cfr. *Par.*, III 1 «Quel *sol* che pria d'amor *mi scaldò* 'l petto»), passata per la decisiva mediazione di *Am. Lib.*, I 1, 1 «Amor, che *me scaldava* al suo bel *sole*». 23-24: autocitazione da 40, 13-14 «ma poi che gli occhi apersi e vidi il giorno, / in ombra si converse ogni mia gloria».

25-26: al sistema generale di opposizione “giorno” : “notte”; “luce” : “buio”, questo distico aggiunge a mo' di corollario il contrasto “dolcezza” (nel sonno) : “amarezza” (nella *vigilia*: ‘veglia’). 25: *dolce sonno*: cfr. CAVALCANTI, 37b, 13 «fu 'l *dolce sonno* ch'allor si compiea». 27-28: ‘sebbene talvolta mi capitò anche di giorno – e non di notte – di poter contemplare la sua più profonda essenza’. 28: *veder sua forma vera*: l'emistichio ripropone il settenario di 38, 14, dove però era madonna a poter vedere la propria *forma*. 29-30: ‘è tanto spietata alla luce del sole che prevedo di ottenere una condizione cupa dai suoi raggi’. 30: per il verso cfr. 23, 3 «che 'n tanto *lume* io vivo *vita oscura*» e rimandi. - *sua luce*: per il sintagma in posizione di clausola cfr. DANTE *Rime*, 45, 20 «o da splendor di sole o da *sua luce*».

31: ‘il buio in cui il resto delle persone dorme è per me luce’. 32: volge al negativo formule come quelle di *Purg.*, IX 40-41 «da la faccia / mi fuggì 'l sonno»; *Rvf*, 332, 31 «Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti». 33-34 *all'apparir del sole / il fugitivo raggio*: s'accumulano qui memorie petrarchesche (cfr. *Rvf*, 135, 58 «i rai veggio *apparir del sole*»; *Rvf*, 23, 112 «Ivi accusando il *fugitivo raggio*»). 35-36: l'ottativa è chiara allusione a *Rvf*, 22, 31-33 «Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una *nocte*, et *mai* non fosse l'alba», e corre parallela ad *Arcadia*, VIIe, 14-16 «fia mai ch'io posi in qualche verdi piagge, / tal che m'addorma in quella ultima sera, / e non mi desti mai [...]».

37 *Non vedde...ch'io quella notte*: cfr. la movenza dalla prima sestina contiana (*BM*, 17, 25-27 «Non vidi mai beltade in alcun giorno / che più invaghisse la mia fragil vita, / quanto un dolce splendor de du begli occhi». - *vedde*: ‘vide’. 38 *mi venne in sonno*: ‘mi visitò in sogno’. Cfr. *Purg.*, XIX 7 «*mi venne in sogno* una femmina balba». 39 *ornata dil suo sole*: giro di frase presente in GALLI, 164, 11 «sarebb'el più che *dal suo sole ornat*».



Riaffermazione perentoria della «costante, intera e ferma fede» (v. 4) dell'amante. La natura divina di madonna impone una devozione esclusiva, e pur sapendo che con un altro amore si può allontanare la morte, l'io lirico non demorde, preferendo addirittura il suicidio ad un *servitium amoris* rivolto ad altre donne. Lo spunto di partenza deriva da *Rvf*, 82, 1-4 «Io non fu' d'amar voi lassato unquanco, / madonna, né sarà mentre ch'io viva; / ma d'odiar me medesimo giunto a riva, / et del continuo lagrimar so' stanco».

Sul piano delle connessioni intertestuali, il sonetto si riallaccia al son. 39, condividendone tre rimanti dalla serie B (*mercede, fede, crede*).

METRO: sonetto su schema ABAB ABAB CDE CDE. Ricca la rima "priva" : "scriva" (1, 7), così come "etade" : "beltade" (11, 14, con l'aggiunta dell'inclusività). Paronomastica "sorte" : "morte" (10, 13).

Benché d'ogne speranza Amor mi priva  
di possere alcun tempo aver mercede,  
non si mutarà più, mentre ch'io viva,  
la mia costante, intera e ferma fede. 4

Quest'una, che vivendo in terra è diva,  
contempla la mia mente, adora e crede;  
né si vedrà ch'io parle o cante o scriva  
d'altra che sol di lei che mi possede. 8

Vedo ben che 'l morir m'è molto appresso  
e lontano il soccorso, e la mia sorte,  
cangiando Amor, promette longa etade. 11

Ma pria serò omicida di me stesso,  
e conduromi a volontaria morte,  
ch'io servir possa mai minor beltade. 14

TESTIMONI: T Sc Sm

**1-2:** per il concetto si può rimandare a BORNELH, 34, 11-12 «c'autre conseil no'n sai, / pos no mi val merces». **1:** fraseologia implicata con *Rvf*, 331, 9 «che *privo* m'ha di sì dolce *speranza*». **2** *possere*: 'poter'. – *aver mercede*: l'emistichio deriva dal modello-base di *Rvf*, 82, 11 «piacciavi omai di questo *aver mercede*». **3-4** *non si mutarà più* [...] *ferma fede*: 'non potrà più incrinarsi, mentre sono ancora in vita, la mia costante, ferma e incrollabile fiducia'. **3** *mentre ch'io viva*: emistichio quinario tratto da *Rvf*, 82, 2 «né sarò *mentre ch'io viva*». **4** *costante, intera e ferma*: l'aggettivazione risente di MEDICI, *Rime*, 50, 117 «la mia *costanzia* è *ferma* e *intera*». **5-6**: 'la mia mente contempla, venera e ha fede solamente costei, che è una dea in terra'. **5** *Quest'una* [...] *contempla la mia mente*: l'espressione contiene *in nuce* la pseudoetimologia già sfruttata in 30, 4-5 «è veramente nominata Luna: / non sol perché nel mondo è sola e una», adagiandosi sul vocabolario petrarchesco (cfr. *Rvf*, 116, 5-6 «ò sì avezza / la mente a contemplar costei»). Simile il tricolon di DE JENNARO, *Canzoniere*, 58, 14 «che sola al mundo servo, adoro e colo». **7** *cante o scriva*: cfr. 10, 25 e nota. **8** *che mi possede*: cfr. 25, 46-47 «potrò goder mirando la beltade / che l'alma libertade *mi possede*».

**9** *l' morir m'è molto appresso*: 'la mia fine è vicina'. **10-11** *la mia sorte, / cangiando amor, promette longa etade*: 'il mio destino mi riserverebbe una lunga vita, se dovessi cambiare amore'. **12-14**: per il concetto cfr. almeno FOLQUET, 5, 6-7 «e l servisis es mi miltans plus bos / que de null autr' aver rics

gizardos». **12-14**: simili professioni di fedeltà assoluta si leggono in POLIZIANO, *Rime*, 68, 5-6 «Ben credo ch'i' sarò prima sepolto / ch'i' esca mai di tanti affanni fore»; 98, 5-6 «Ma so pria serò da me rimosso, / che 'l mal ch'i' ho per lei non sia suave». **12** *omicida di me stesso*: cfr. 24, 8 «ad esser omicida di me stesso». **13** *voluntaria morte*: il sintagma si deve a *Rvf*, 135, 7.

Il sonetto è il risultato dell'assemblaggio di diversi motivi più giustapposti che organicamente integrati: la prima quartina sancisce la non componibile frattura tra un passato improntato al canto soave e un presente all'insegna di versi dolorosi, rovesciando quanto gioiosamente affermato in 32, 2-3 (con ulteriore aggancio rimico: «mi vengon gli amorosi e dolci *versi* / da l'*aspro* ingegno mio tanto *diversi*»). La seconda quartina ripropone il *topos*, variamente impiegato lungo l'*EaL*, della condoglianza di tutti, fuorché naturalmente madonna.

La ripresa *capfinida* del pronome “costei” accompagna la transizione verso le terzine, dove si concentrano immagini e lessemi tratti dai sonn. 39 e 42, già individuati nella loro reciprocità: al v. 10 madonna infatti troneggia sul cuore dell'amante *altiera* e *superba* (cfr. 39, 10 «pregando un cor superbo, altiero, ingrato») e lo fa «come dea in un terreno e umil seggio» (v. 11, da confrontare con 42, 5 «Quest'una, che vivendo in terra è diva») mettendo alla prova la *fede* (parola-rima condivisa con 42, 4) dell'amante e l'indisponibilità sua a cambiare amore (cfr. il v. 13 col concetto espresso in 42, 12-14).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Ricca e inclusiva la rima “versi” : “diversi” (3, 6).

Una volta cantai soàvemente,	
e cantando ad Amore il core apersi;	
or son noiosi e aspri li mei versi,	
or grido lacrimando amaramente.	4
Né piagner posso tanto occoltamente	
che di tanti martìri e sì diversi	
non venga meco ognuno a condolarsi,	
se non sola costei che m'è presente.	8
Costei che nel mio core io sempre veggio,	
ove sì altiera e sì superba siede,	
come dea in un terreno e umil seggio,	11
ivi tocca con mano la mia fede,	
cognosce che lei amando altra non cheggio,	
e nuda di pietà morir mi vede.	14

TESTIMONI: T, Sc, Sm, Bu 6 martìri] tormenti Bu 7 venga meco ognuno] venghan mecho tanti Bu 11 dea in un terreno e] come celleste dea Bu

**1-4:** la contrapposizione fra il *dolce stile* passato e gli attuali versi *noiosi e aspri*, sfrutta il canovaccio offerto da *Rvf*, 332, 3-5 «'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime, / vòlto subitamente in doglia e 'n pianto». Si allinei altresì *Am. Lib.*, II 23, 1-4 «Li usati *canti* son volti in pianto, / e fugiti quei *versi* ch'io solea / usar ne la stagion ch'io non credea / che in dona crudeltà potesse tanto». **1-2:** si noti il poliptoto *cantai* : *cantando*. **3** *noiosi e aspri*: la memoria della dittologia aggettivale petrarchesca scatta per analogia situazionale (contrasto fra passato lieto e presente buio); cfr. *Rvf*, 37, 47-48 «et quanto era mia vita allor gioiosa / m'insegni la presente *aspra et noiosa*». **4** *lacrimando amaramente*: probabili precedenti sono rinvenibili in *VN*, 26, 1 «L'amaro lagrimar che voi faceste»; *Rvf*, 17, 1 «Piovonmi amare lagrime». **5** *piagner...occoltamente*: notevole tangenza lessicale e di concetto con *Arcadia*, 12, 132 «non trovo ove *piangendo occoltemi*», dove a parlare è Barcinio, controfigura di Cariteo. **6** *tanti martìri e sì diversi*: ‘sofferenze innumerevoli e inusitate’. **7:** cfr. 16,

21-22 «arbori, fiumi e fonti, e 'l crudel mare / ho fatto innamorare e *condolersi*»; 27, 26 «Li strani vidi spesso *condolersi*» (con le relative chiose). Cfr. anche CINO DA PISTOIA, 23, 3 «meco si viene a doler ne la mente».

**9-11:** *nel mio core...siede*: immagine e lessico di provenienza petrarchesca (cfr. *Ruf*, 235, 3 «chi nel mio cor siede monarcha»; 324, 11 «nel mezzo del meo cor madonna siede»; 325, 25-26 «vi si vedea nel mezzo un *seggio* altero / ove, sola, *sede*a la bella donna»). **10** *altera* [...] *superba*: cfr. 39, 10 «pregando un cor *superbo*, *altiero* e ingrato» (nonché i rimandi). **12-14:** probabile l'influsso di *BM*, 28, 5-8 «Sa ben come ardo disiando e vede / che fra speranze io mi consumo a torto, / né basta, in farlo de mie doglie accorto, / della mia vita acerba tanta fede», magari incrociato con BORNEIL, 18, 44 «c'al no dema ni voill d'ailors». **12:** 'ha prova tangibile della mia devozione'. **13:** *cognosce*: 'realizza, si rende conto'. **14:** *nuda di pietà*: cfr. l'espressione di 21, 53 «*nudo di cortesia* e di *pietade*», e chiosa relativa.

Pregghiera a Dio affinché fornisca la propria assistenza a madonna, coinvolta in una non meglio specificata situazione di «gran periglio» (v. 6). Alla salvezza di Luna è associata infatti quella del poeta, secondo autorizzazione properziana: si veda la nota di commento alla prima terzina.

L'invocazione si risolve poi con *pointe* arguta: la morte di madonna, con l'annessa ascesa al cielo provocherebbe lo scorno niente meno che del sole e della luna.

Il sonetto si configura come esercizio di variazione sul tema sviluppato in *Ryf*, 31: «Quest'anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l'altra vita, / *se lassuso è quanto esser dê gradita*, / terrà del ciel la più beata parte. / S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte, / fia la vista del sole scolorita, / poi ch'a mirar sua bellezza infinita / l'anime degne intorno a lei fien sparte. / Se si posasse sotto al quarto nido, / ciascuna de le tre saria men bella, / et essa sola avria la fama e 'l grido; / ne quinto giro non habitrebbe ella; / ma se vola più alto, assai mi fido / che con Giove sia vinta ogni altra stella».

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Paronomastica la rima "ciglio" : "figlio" (2, 3).

Eterno Imperator d'omini e dèi,  
 rasserena la fronte e l'aureo ciglio,  
 e come affabil padre al caro figlio  
 mostra il volto benegno ai preghi mei.           4  
 Quella per chi una volta io me perdei,  
 è posta in eminente e gran periglio;  
 dali, Signor, alcun sano consiglio,  
 stringendoti pietà di me e di lei.           8  
 L'un e l'altro governa equal fortuna,  
 di sua salute pende la mia vita;  
 se lei vive io vivrò, morirò se more.       11  
 Non voler più d'un Sole e d'una Luna;  
 ché, se questa si trova in ciel gradita,  
 ambiduo perderano il proprio honore.       14

TESTIMONI: T, Sc, P 5 chi una volta io me] cui me misero Sm 5 io] *om.* P 6 eminente] imminente Sm 11 io] *om.* Sm 13 questa] costei Sm

1: se l'epiteto, così come il contenuto del sonetto, non lasciano dubbi sull'identificazione dell'*Imperator* con Dio, il verso fruisce materiali di un formulario solitamente impiegato per Amore: cfr. *Ryf*, 115, 3 «quel signor co lei / che fra gli uomini regna et fra li dei»; 239, 19-20 «*Homini et dèi soea vincer per forza / Amor, come si legge in prose e 'n versi*» (e cfr. anche i riscontri ovidiani prodotti da *Santagata*, p. 536: *Her.*, IV 12 «regnat et in dominos ius habet ille deos»; *Amores*, I 2, 37 «tu [Amore] superas hominesque deosque». 2: 'mostra un atteggiamento più benevolo'. Cfr. *Ryf*, 325, 53 «a l'atto de la *fronte* et de le *ciglia*». 3: 'e come un padre dolce è solito fare con l'amato figlio'. Cfr. *Ryf*, 285, 1 «Né mai pietosa *madre* al *caro figlio*». 4: la richiesta si apparante ad analogo giro di frase in *Am. Lib.*, 50, 34 «che a me *dimostri* sì *benigno* il *volto*». 5 *per chi una volta io mi perdei*: 'per la quale smarrii la signoria di me stesso'. 6: 'si trova in una situazione di grandissimo pericolo'. La dittologia sinonimica fruisce due aggettivi accostati al sostantivo rispettivamente in BOCCACCIO, *Rime*, 1, 6 «perigli eminenti» e in doppia attestazione presso DE JENNARO, *Canzoniere*, 55, 41 «voler, dal cui

trascende el gran periglio»; 88, 4 «[...] tra procelle in gran periglio» . **7** *sano consiglio*: cfr. GALLI, *Canzoniere*, 47.39; Tebaldeo, *Rime*, 290.210. **8**: per il concetto cfr. PROPERZIO, II XXVIII, 1 «Iuppiter, affectae tandem miserere puellae» (*Percopo*). Per l'espressione *stringendoti pietà* cfr. precedenti petrarcheschi quali *Rvf*, 128, 19 «di che nulla *pietà* par che vi *stringa*»; 158, 6 «alta *pietà* che gentil core *stringe*»; *Tr. Mor.*, II 75 «se non che mi *stringea* di te sol *pietà*».

**9-11**: già *Percopo* segnalava come l'*inventio* che informa la terzina rimonti a PROPERZIO, II XXVIII 39-42 «una ratis fatis nostros portabit amores / caerula ad infernos velificata lacus. / Si non unius, quaeso, miserere duorum! / *vivam, si vivet; si cadet illa, cadam*». **9**: cfr. *SeC*, 41, 68 «Sì mi *governa* Amor, *Fortuna* e 'l Cielo». **10**: 'la mia sopravvivenza dipende dalla sua salvezza'. Per la fraseologia cfr. BOCCACCIO, *Rime attr.*, 46, 2 «o mio bel sol, da cui *mia vita pende*». **11**: da registrare come la terzina sia «chiusa dal chiasmo del verso bimembre di taglio properziano» (FANTI, p. 34). La struttura del verso calca precisamente il v. 42 del luogo di Properzio sopra riportato. **13**: 'se è vero che ella sia ben accetta in cielo'. Per l'emistichio quinario cfr. *Rvf*, 193, 9 «ché quella voce infin *al ciel gradita*». **14**: 'entrambi ne usciranno disonorati' perdendo il confronto.

Esercizio di variazione sul tema della gelosia che muove dallo spartito di *Rvf*, 182 («Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo, / di gelata paura il tèn constretto, / et qual sia più fa dubbio a l'intelletto, / la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo. / Trem'al più caldo, / ard'al più freddo cielo, / sempre pien di desire et di sospetto, / pur come donna in un vestire schietto / celi un huom vivo, o sotto un picciol velo. / Di queste mie pene è mia propria la prima, / arder di et notte: et quant'è 'l dolce male / né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rima; / l'altra non già: ché 'l mio bel foco è tale, / ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima / chi volar pensa, indarno spiega l'ale»). Il dialogo con la versione petrarchesca permette di degustare un capitolo esemplificativo della prassi imitativa del poeta-umanista, che rilegge criticamente il modello esplicitandone le fonti soggiacenti: se è vero che la formulazione ovidiana di *Heroides*, I 12 «Res est solliciti plena timoris amor» agisce dietro il testo petrarchesco come «tema prediletto» (BETTARINI, *Commento*, p. 841), ecco che nella prima quartina, nel mentre è ripresa la rima B dell'aretino, si affaccia una replicazione letterale dell'elegiaco latino (vv. 3-4).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Paronomastica “soggetto” : “suspetto” (2, 3) e “gonna” : “donna” (9, 12).

Questo impietoso mio crudel signore,  
 che con forza mi tiene il cor soggetto,  
 or mi fa star sicuro e or suspetto,  
 e or pien di sollicito timore; 4  
 d'un gelo ardente e d'un gelato ardore  
 m'accende il pavoroso e molle petto,  
 ma il più delle fiata a l'intelletto  
 par che quanto io sol penso è falso errore; 8  
 ché si sotto una sempia e sottil gonna  
 temo che sta nascoso un mio adversario,  
 e d'ogne movimento il cor si offende, 11  
 questa pudica e gloriosa donna  
 non teme de virtute alcun contrario,  
 e men l'altrui che 'l nostro ardor l'incende. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 impietoso] impetuoso Sm 3 star sicuro e or] piu sicuro hor piu Sm 8 io] om. Sm 10 sta nascoco] gode ascoso Sm 14 ardor] amor Sm

1: Amore. Cfr. *Rvf*, 320, 12 «Ò servito a signor crudele e scarso». 2: 'che mi soggioga il cuore con la violenza'. - con forza mi tiene: cfr. *Rvf*, 313, 13 «ch'a forza mi tien qui». - cor soggetto: cfr. *Ninf. Fies.* 61, 5 «Diana, a cui 'l cor vostro sta soggetto». 3: l'altalena fra opposti sentimenti si giova di lessemi che si trovano accostati già in *Rvf*, 3, 7 «secur, senza sospetto». 4 sollicito timore: 'ansiosa paura'. L'emistichio settenario discende direttamente dalla sentenza ovidiana (cfr. *Her.*, I 12 «Res est solliciti plena timoris amor»; XIII 122 «spes bona sollicito victa timore cadit»); fonte condivisa con la *Dispersa* di Sannazaro (20, 12 «sollecito timor, fermo spavento»). 5: doppio ossimoro in chiasmo da leggere accanto a *SeC*, 38, 3-4 «d'una gelata fiamma il cor si alluma, / madonna, e le medolle un caldo gelo». Probabilmente ispirato da PONTANO, *Eridanus*, II v, 1-4 «Una eademque faces in me succendis, et una / atque eadem glacie pectora nostra gelas. / Corda rigent, oculos quotiens avertis iniquos, / occupat et subitum pectora nostra gelu». - gelo ardente: per il sintagma, in ordine inverso, cfr. *Rvf*,

182, 1«Amor, che 'ncende il cor *d'ardente zelo*» (cfr. anche la presenza dell'agg. *gelata* al verso successivo: «di *gelata* paura il tèn constretto»). **6**: l'espressione, pur *topica*, conosce particolare fortuna in BOCCACCIO (cfr. *Amor. Vis*, XXVI, 13 «il *molle petto acceso* in foco d'ira»; *Filostr.*, II 133, 1-2 «Pandaro, che sentìa le fiamme *accese* / nel *petto* di colui cui egli amava»; *Ninf. Fies.*, 33, 3-4 «[...] e nel suo *petto* il foco / con più fervente caldo *s'accendea*». Per *molle petto* cfr. anche *Rvf*, 129, 30 «petto molle». – *pavoroso*: 'impaurito'. Probabile ispanismo dal lat. *pavorem*. **7-8**: 'appare ragionevolmente che quanto vado pensando sia errato'. **7** a *l'intelletto*: ancora una movenza clausolare da *Rvf*, 182, 3 «et qual sia più fa dubbio a *l'intellecto*». **8** *falso errore*: volge al singolare *Purg*, XV 117 «io riconobbi i miei non *falsi errori*».

**9-10**: confluiscono in questi versi le memorie di PROPERZIO, II VI, 14 «et miser in tunica suspicor esse virum», e di *Rvf*, 182, 7-8 «pur come donna in un vestire schietto / celi un huom vivo, o sotto un picciol velo» (*Percopo*). **9**: quasi continua l'allitterazione della sibilante: «Si Sotto una Sempia e Sottil gonna». - *sempia*: 'scempia', 'sottile'. **12**: verso atteggiato su *Tr. Mor*, I 1 «*Quella leggiadra e gloriosa donna*». **13** *de virtute alcun contrario*: 'nulla che contravvenga a una condotta virtuosa'. **14**: 'e il sentimento degli altri la coinvolge meno del nostro', come a dire 'meno di zero'. Il concetto s'apparenta a quello, ugualmente in chiusura di sonetto, di *Rvf*, 182, 12-14 «ché 'l mio bel foco è tale, / ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima / chi volar pensa, indarno spiega l'ale».



Richiesta alla fortuna – riconosciuta responsabile dell'impossibilità di vedere Luna – affinché permetta al poeta di nutrire qualche speranza (v. 14). L'accusa alla solitamente varia fortuna è proprio quella di aver depresso il proprio costume abituale (l'alternare gioie e dolori) imponendo una costante ostilità. L'impianto argomentativo del sonetto smentisce dunque immediatamente quanto affermato nel pezzo precedente intorno all'alternanza fra gelo e incendio procurata dal sentimento della gelosia.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE EDC. Inclusiva la rima A, mentre paronomastica la rima "piace" : "pace" (11, 12).

Mutabile, incostante, impia fortuna,  
 perché con frode e arte insidiose  
 una volta mostrasti varie cose,  
 or sempre ti dimostri firma e una?                    4  
     Veggio continua nebia e importuna,  
 procelle dispietate e tempestose,  
 nube grave, condense e tenebrose,  
 tal che veder non posso la mia Luna?                    8  
     Sempre fu la tua prima antica usanza  
 or mal oprare, or riparar li danni;  
 perché meco servarla or non ti piace?                    11  
     Concedemi alternando or guerra or pace,  
 o promette alcun ben tra tanti affanni,  
 ché viver non si pò senza speranza.                    14

TESTIMONI: T, Sc, Bu

**1** *impia fortuna*: 'fortuna spietata', come in *Rvf*, 118, 7 «l'empia Fortuna»; 331, 8 «a l'*empia* et violenta mia *fortuna*». **2** *con frode e con arte insidiose*: 'attraverso inganni e artifici'. **3-4**: rovescia la sostanza dell'accusa rivolta a madonna in 24, 18-24 «Se tu mi fussi stata sempre cruda, / e di mercede ignuda, assai men doglia / questa sfrenata voglia mi darria; / ma il tuo cor, che desia vedermi a terra, / mi fa continua guerra, e con la forza / e con l'arte si sforza d'inquietarme, / con sempre dimonstrarme vario il volto». **3** *varie cose*: 'atteggiamenti variegati'. **5-8**: dietro la quartina agisce la memoria di *BM*, 65, 5-8 «Non vegio lume in porto, o stella, o segno, / non luna che le corna agia ritonde, / ma tenebrose nebbie e turbide onde, / e giunto al duro fin mio stanco legno». **5** 'Mi si mostra agli occhi una nebbia costante e molesta'. Muove da *Rvf*, 66, 1 «L'aere gravato, et l'*importuna nebbia*». Analoga soluzione in *SeC*, 83, 30 «Poi che *importuna nube* il sol mi cela». **7**: 'nuvole pesanti, dense e oscure'. **9** *antiqua usanza*: cfr. *Rvf*, 116, 8 «già per *antica usanza* odia et disprezza»; 128, 117 «già de l'*usanza* pessima et *antica*». **10** *male oprare*: cfr. *Rvf*, 136, 4 «poi che di *mal oprar* tanto ti giova». **11**: 'perché non sei disposto a mantenerla [la tua solita condotta]?'. **12** *or guerra or pace*: cfr. *Rvf*, 105, 74 «or pace or guerra or triegue». **13** *promette alcun ben*: cfr. *Inf*, II 126 «e 'l mio parlar tanto *ben ti promette*».



57, 1 «Mie venture al venir son *tarde et pigre*». 7 *schife il crudel dardo*: 'schivi la freccia crudele'. Cfr. *Ninf. Fies.*, 149, 5 «ch'egli *schifasse il dardo*».

9 *son io cagion del mio tormento*: cfr. CONTI, *Estrav.* 42, 4 «*cagion tu [il mio cor] di tutti i toi tormenti*»; *SeC*, 59, 23 «*cagion de' miei tormenti*». 10-11: 'poiché provo piacere nell'essere trascinato senza freni dove Amore più desidera'. 12-14: lo scatto di autocoscienza della propria contraddizione discende direttamente da PEGUILHAN, 18, 30-31 «*doncs per qe:m clam s'ieu eis m'enfolletis / ab escien?*», con l'aggiunta di una doviziosa messe di allitterazioni «*mi LAgno e mi LAmento [...] Voluntariamente ViVo in pena*».

Si ripropone la condizione di spossessamento da sé dell'amante, che qui prende l'abbrivio dal pezzo precedente: cfr. i vv. 1-2 «Di martir in martir [...] / *mi volve Amore*»; 47, 10-11 «ché prendo per diletto andar volando ove sfrenatamente *Amor mi mena*», cui si aggiunga la ripresa *capfinida* della parola-rima *pena*, lì al v. 14, qui al v. 1.

La discrasia registrata nella seconda quartina, consistente nella distanza abissale fra la crudeltà sdegnosa di madonna e la sua bellezza splendente, è l'origine degli abbagli cui va incontro chi intenda accostarsi a lei: la lietezza dell'aspetto, pur invitante, porta chi la guardi a una cupa condizione (prima terzina), mentre chi s'illude «a posserla affrontar quando s'adira» (v. 13) proverà a sue spese una paura mortale.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC CDC. Consuonano le rime A e B (-*ena*; -*una*), così come C e D (-*ura*; -*ira*). Paronomastica la serie di rimanti “pena” : “mena” : “piena” (1, 4, 5). Ricca la rima “oscura” : “assicura” (11, 12).

Di martir in martir, di pena in pena  
 mi volve Amore e l'invida fortuna,  
 seguendo il risplendor di quella Luna  
 che dietro al mio morir cieco mi mena.     4  
 E benché de disdegno e d'ira piena  
 veder la soglio e di pietà digiuna,  
 non li toglie il corozzo parte alcuna  
 di sua beltà, ma sempre è più serena.     8  
 E se pur mostra lieta sua figura,  
 misero e infelice chi la mira,  
 ché di tal luce aspetta vita oscura.     11  
 Ma più misero è quel che s'assicura  
 a posserla affrontar quando s'adira,  
 ché mor non più d'amor che di paura.     14

TESTIMONI: T Sc Sm 6 veder la soglio] la veggia sempre Sm 8 ma sempre] chognihora Sm 13 a] di Sm

**1-2** *Di martir* [...] / *mi volve Amore*: l'apertura del sonetto è evidentemente calcata su *Rvf*, 129, 1-2 «Di pensier in pensier, di monte in monte / *mi guida Amor*. - *mi volve Amore*: cfr. 23, 25-26 «e costui è ombra e polve; / *ch'Amor* lo gira e *volve* dove vole» e rimandi in nota, a cui si aggiunga *BM*, 143, 71 «me vedi come *Amor* mi sprona e *volve*». - *invida Fortuna*: cfr. MEDICI, *Rime*, 91, 9 «*Fortuna invida* vede quei sospiri». **4**: ‘che mi conduce ormai cieco alla morte’. **5** *disdegno e ire*: coppia attestata presso CINO DA PISTOIA, 27, 10 «ch'ell'ha preso *disdegno e ira forte*»; *Rvf*, 44, 14; 340, 8; 360, 11. **6** *di pietà digiuna*: l'espressione ricorda 39, 5-6 «ma quel mio dio, che sempre fu *digiuno* / non di beltà, ma *di pietade* e fede» (per cui si veda la relativa chiosa). **7-8** *non li toglie* [...] / *di sua beltà*: ‘l'aspetto corrucciato non ridimensiona in alcun modo la sua bellezza’.

**9-11**: ‘e quand'anche dovesse mostrare un aspetto benevolo, allora infelice sarebbe chi la contemplasse, poiché da quella bellezza non potrebbe aspettarsi altro che una condizione cupa’. **11**: contemplare l'amata implica gli stessi effetti esiziali già sperimentati dal poeta (cfr. 36, 14 «che 'n tanto lume io vivo in vita oscura» e rimandi in chiosa). **12**: *s'assicura*: in clausola si riscontra già in *Rvf*, 53, 47; 129, 8; 154, 6; 311, 9. **13** *quando s'adira*: fraseologia da rapportare a *Rvf*, 179, 1-2 «Geri,

*quando* talor meco *s'adira* / la mia dolce nemica»; *Tr. Pud.* 112 «non freme così 'l mar *quando s'adira*».  
**14:** si noti la rima interna «che *mor* non più d'*amor* che di paura».

Lo splendido sonetto apre il canzoniere al motivo, di illustre tradizione, del “notturno”, del tutto consentaneo alla materia endimionica. L’antitesi fra la quiete notturna degli elementi naturali e l’inquietudine dell’amante è simmetricamente distribuita fra quartine e terzine. Il motivo vanta una discreta fortuna in ambiente napoletano (cfr. almeno il son. 7 del *Canzoniere* di De Jennaro, su cui informano le note), ed è qui declinato sulla base fornita dai precedenti virgiliano (cfr. *Aen.*, IV 522-532 «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti, / lenibant curas et corda oblita laborum. / At non infelix animi Phoenissa neque umquam / solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem / accipit: ingeminant curae rursusque resurgens / saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu»), petrarchesco (per le cui sparse memorie cfr. note di commento) e boccacciano; quest’ultimo in particolare fornisce al presente sonetto due rime e vario materiale fraseologico. Sarà dunque da tenere sott’occhio il testo di BOCCACCIO, *Rime*, 2 «Sì tosto come il sole a’noi s’asconde / e l’ombra vien, che ’l suo lume ne toglie, / ogni animale in terra si raccoglie / al notturno riposo, infin che l’onde / di Gange rendon colle chiome bionde / al mondo l’aurora, e lle lor doglie / i duri affanni e l’amorose voglie / soave sonno allevia o le confonde. / Ma io, come si fa il ciel tenebroso, / sì gran piano per gli occhi mando fore, / che tanta acqua non versan duo fontane: / né dormir, né speranza alcun riposo / posson prestare al mio crudel dolore: / così m’afligge Amor fin la dimane».

Davvero suggestiva la raffigurazione dell’ambiente immobile e addormentato in una notte rischiarata dalla luce delle stelle; quest’ultima si carica poi di ulteriore brillantezza tramite il prezioso dettaglio della rugiada che cala dal cielo (v. 5). Segue il dolore senza posa dell’amante, oggettivato nell’azione di «pungenti avenate spine» (v. 13) conficcate nel cuore, le quali per sovrapprezzo fanno germogliare quell’indigesto frutto che è il dolore.

Ciò che rende il sonetto un autentico pezzo di bravura è l’accortissima costruzione retorico-musicale: è stato notato come «l’abilità compositiva del poeta [...] svolge l’opposizione *momento idillico / dolore soggettivo* nella classica semplicità dell’opposizione fra le quartine riservate all’idillio, trasferito su di un intenso registro melodico per mezzo delle rime consonanti, e le terzine, nelle quali il dolore del poeta si esprime su un piano di sostenuta tensione stilistica» (CONSOLO, *Appunti*, p. 68). Tale rilievo si può ulteriormente precisare osservando la preziosa la testura sillabica della prima quartina, battente specialmente sulla dentale, spesso coinvolta nel nesso *-nd* («resbleNDe [...] arDeNTi, luciDe e iocoNDe; / [...] il niDo ascoNDE, / [...] al moNDo or non s’inteNDe»). Nella seconda quartina si segnalano, oltre alla disposizione chiastica del v. 6 «erba in prato o in selva fronde», le ripetizioni foniche a stretto giro di posta (vv. 7-8 «[...]placiDE onDE/ ogne corPO mortal riPOso prende». Ancora, si noti come il poliptoto *riposo / riposa* (vv. 8-9) viene a costituire a un tempo collegamento *capfinido* fra fronte e sirma del sonetto, seguito immediatamente dopo dall’anadiplosi ai vv. 9-10 «Ma non riposa nel mio petto Amore; / Amor, d’ogne creato acerbo fine». Da ultimo, la voce *acerbo*, sintatticamente connesso, in quanto aggettivo, a *fine*, crea altresì un collegamento semantico a distanza col «frutto [...] di dolore» del v. 14.

Il sonetto è strettamente legato al successivo – a cui si rimanda per le puntuali connessioni intertestuali – con cui forma un dittico “notturno” prima della coppia di canzoni che chiude la *secunda parte*.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC CDC. Le rime A e B differiscono solo per la tonica (-*ende*, -*onde*), la seconda delle quali accomuna B e C (-*onde*, -*ore*). Tutte le rime terminano col la vocale -e.

Ecco la notte, e 'l ciel tutto risblende  
 di stelle ardenti, lucide e ioconde;  
 li vaghi ucelli e fere il nido asconde,  
 e voce umana al mondo or non s'intende. 4

La rosata dal ciel tacita scende;  
 non si move erba in prato o in selva fronde,  
 chete si stan nel mar le placide onde,  
 ogne corpo mortal riposo prende. 8

Ma non riposa nel mio petto Amore;  
 Amor, d'ogne creato acerbo fine,  
 anzi la notte cresce il suo furore. 11

Ha semenate in mezo del mio core  
 mille pungenti, avenate spine,  
 e 'l frutto che mi rende è di dolore. 14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 tutto risblende] scintilla e splende Sm

**1** *Ecco la notte*: l'attacco occhieggia *Aen.*, IV 522 «Nox erat [...]». Cfr. anche gli *incipit* di *BM*, 144, 1 «La notte torna, e l'aria e 'l ciel s'annerà»; *Arc.*, II 133 «Ecco la notte, e 'l ciel tutto s'imbruna»; DE JENNARO, *Canzoniere*, 7, 1-2 «Giunge la notte e tutto il mondo imbruna / e dell'usate stelle il cielo adorna». **1-2** *'l ciel tutto risblende / di stelle*: il dettaglio delle stelle ovviamente spesseggia nella tradizione del notturno. Cfr. i fondativi *Aen.*, IV 524 «[...] cum medio volvuntur sidera lapsu», e *Rvf*, 163, 3 «Notte il carro stellato in giro mena». Svariato materiale lessicale è condiviso con DE JENNARO, *Canzoniere*, 5, 5-8 «Poi, quando *el ciel di stelle* si raccende / quanto la notte a noi se mostra obscura / tanto Diana bella in sua figura / appare al mundo e *lucida risplende*». **2** *stelle ardenti*: per il sintagma cfr. 3, 6 e rimandi. Cfr. anche le *stelle ardenti* di *SeC*, 68, 6. **3**: verso che rielabora *Rvf*, 164, 2 «et le fere e gli augelli il sonno affrena». **4** *voce umana*: cfr. *Rvf*, 90, 11 «sonavan altro che pur *voce humana*». - *non s'intende*: per il sintagma in posizione di clausola cfr. *BM*, 129, 7 «la lingua è muta e già più *non se intende*». **5**: rielaborazione di *Aen.*, II 8-9 «[...] et iam nox *umida caelo* / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos». - *rosata*: 'rugiada'; forse risente del prov. *rosada*. La felice *inventio* della rugiada che cade dal cielo mantiene, del modello virgiliano appena addotto, la nota dell'umidità. A ciò si aggiunga l'insistenza sulla sillaba -*ta* «la rosaTA dal ciel TacITA scende». **6**: per la movenza cfr. anche *Rvf*, 156, 13 «che non se vedea in ramo mover foglia». **8**: cfr. *Rvf*, 216, 1-2 «[...] la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali». **8**: fa testo ancora *Aen.*, IV 522-523 «[...] placidum carpebant fessa soporem / corpora per terram», incrociato magari con BOCCACCIO, *Rime*, 2, 3-4 «ogni animale in terra si raccoglie / al notturno riposo» - *corpo mortal*: cfr. *Purg*, II 88-89 «[...] così com'io t'amai / nel *mortal corpo*, così t'amo sciolta»; *Rvf*, 22, 23 «ché, bench'ì sia mortal corpo di terra». Cfr. anche DE JENNARO, *Canzoniere*, 7, 4 «acqueta ogni animal sotto la luna»; 64, 5 «Ecco c'ogni animal riposo truova».

**9**: la contrapposizione scatta sempre sul tracciato virgiliano (cfr. *Aen.*, IV 529-531 «at non infelix animi Phoenissa neque umquam / solvitur in somnos oculis aut pectore noctem / accipit»), accentuata dal collegamento *capfinido* «riposo / riposa». Cfr. DE JENNARO, *Canzoniere*, 7, 5-6 «Lasso, ch'io solo allora posa alcuna / non truovo mai» - *nel mio petto Amore*: emistichio sovrapponibile ad *Am. Lib.*, II 44, 2 «e fassi antiquo *nel mio petto Amore*». **10** *ogne creato*: 'ogni cosa creata'. Cfr. *Rvf*, 91, 12-13 «Ben vedi omai sì come a morte corre / *ogni cosa creata* [...]». **11** *cresce il suo furore*: 'aumenta la

sua furia'. **12** *seminate*: 'seminato'. Per l'espressione cfr. PETRARCA, *Attr.* 201, 11 «per *seminar nel cor* l'alta virtute». **13** *pungenti [...] spine*: l'accoppiamento si trova in clausola in *BM*, 142, 112 «giacer contento, e fra *pungenti spine*»; passa per *Am. Lib.*, I 56, 2 «avesse intorno sì *pungente spine*», ed è condiviso con *SeC*, 33, 8 «quante *spine pungenti* e quante fiamme». **14**: suggello fonicamente rilevato per la successione di dentali: «e 'l frutto che mi renDe è Di Dolore».



Secondo momento del dittico di argomento notturno, il sonetto ne «svolge il motivo con una leggera variazione tematica, concentrando l'attenzione, prima che sulla dolorosa condizione del poeta, sulla crudeltà della donna che ne è causa» (CONSOLO, *Appunti*, p. 528). La focalizzazione sull'amata coglie quest'ultima in un parossismo di ostilità, per il quale ella giunge ad essere crudele finanche mentre sogna – un'esperienza onirica diversissima dunque da quella sperimentata dall'amante ad esempio nel son. 40 – e ciò, si noti, «per non aprire a la pietà la via,/ che, contra 'l suo voler, di me si dole» (vv. 7-8): il sadismo di Luna è dunque frutto di una ferrea volontà che si afferma anche a scapito di quello che sembrerebbe un istintivo moto di pietà.

Il poeta è ormai al culmine della sofferenza, come certifica l'oltranzistica concentrazione di lessico del dolore ospitato dai vv. 9-12. Tale accumulo di *verba dolendi* segna il limite oltre il quale non può darsi altro che il tentativo di liberazione dall'amore per Luna, quale sarà affidato alla conclusiva coppia di canzoni.

Il legame tematico che il testo intrattiene col pezzo precedente è corroborato da tangenze lessicali – cfr. le voci *riposa* (qui al v. 3 e in 49, 8 e 9) e *chete*, qui al v. 1 e in 49, 7 – e dalla condivisione del collegamento *capfinido* fra ottetto e sestetto, qui realizzato mediante la replicazione sintagmatica (vv. 7-8 «ché, contra 'l suo voler, di me si dole. / Chi non si dol di me [...]»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Equivoca la rima “sole” : “sòle” (1, 4). Inclusiva “desvia” : “via” (6, 7); paronomastica “lagno” : “bagno” (10, 12). Assuonano le rime C e D (-*agno*, -*ando*).

Or son queste contrade chete e sole,  
ognun gli affanni soi dormendo oblia,  
ognun riposa, e la nemica mia  
si sogna esser crudel come ella sòle. 4  
E si è pur desta al son di mie parole,  
dalle indurate orecchie or le desvia,  
per non aprire a la pietà la via  
ché, contra 'l suo voler, di me si dole. 8  
Chi non si dol di me? Ché suspirando,  
languendo, ardendo, mi lamento e lagno,  
dil proprio cor mi pasco desiando. 11  
D'una pioggia di lagrime mi bagno  
e sempre sol mi trovo, si non quando  
con alcun for di speme m'accompagno. 14

TESTIMONI: T Sc Sm

**1** *sole*: 'solitario, privo di qualsiasi presenza vivente'. **2**: cfr *Aen.*, IV 528 «lenibant curas et corda oblita laborum». **3-4** e *la nemica mia / si sogna esser crudele*: la memoria corre a *Ryf*, 206, 8-9 «et la nemica mia / più feroce ver' me sempre et più bella», sebbene l'immagine – felicemente originale nel figurare madonna che sogna sé stessa ostile all'amante, senza soluzione di continuità fra dimensione onirica e veglia – rielabori *Ant. Palat.*, IV, pp. 62-63 «Dormi, tu che ai mortali le cure insonni produci, / d'Afrodite spietata figlio, dormi, / senza brandire la face di fuoco o vibrare dall'arco / ripercosso lo strale che non falla. / Prendano altri coraggio! Ma io, crudelissimo, temo / che a mio danno tu sogni, anche se dormi». **5**: 'e se si sveglia sentendo le mie parole'. Per l'espressione cfr. *Ryf*, 28, 71 «si desti al suon del tuo chiaro sermone». **6**: 'lo devia dalle orecchie ormai fattesi dure'.

**7-8:** ‘per non permettere l’ingresso della piet  nel suo cuore, poich  contro voglia si rammarica del mio destino’.

**9-10:** fitto al solito il tessuto di dentali, portato naturale dell’accumulazione di gerundi: «Chi non si Dol Di me? Ch  suspiranDo, / languenDo, arDenDo [...]». **9:** si noti il collegamento interstrofico garantito dalla ripresa della voce del verbo *dolere* (cfr. vv. 8 e 9). **10:** il verso   contestato di stilemi gi  variamente impiegati dal poeta (per *languendo ardendo* cfr. la coppia al presente indicativo in 27, 28 «languisco e ardo» e relativa nota; per *mi lamento e lagno* cfr. 47, 12 «Dunque perch  mi lagno o mi lamento»). **11:** ‘desiderando [madonna] mi cibo del mio stesso cuore’. Simile a quanto si trova in *Rvf*, 207, 40 «Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme». **12:** il verso muove da *Rvf*, 189, 9-10 «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le gi  stanche sarte», incrociato magari con *Rvf*, 281, 3 «vo con gli occhi bagnando l’erba e ’l petto». **13-14:** ‘sono costantemente solo, tranne quando mi accompagno a qualcuno altrettanto disperato’. **14** *for di speme*: per il sintagma (cos  come per la voce *disiando* al v. 11) cfr. *Rvf*, 73, 76-78 «Lasso, che *disiando* / vo quel ch’esser non puote in alcun modo, / et vivo del desir *fuor di speranza*» (e cfr. altres  i rimandi di *Santagata*: *Rvf*, 153, 8 «sarem *fuor di speranza*»; *Tr. Fame*, III 22-23 «che fori /   di speranza»; *Inf.*, IV 42 «che *sanza speme* vivemo in disio». Identit  di forma si d  con SANNAZARO, *Disp.*, 7, 13 «debb’io sempre, in disio e *f r di spene*».



S'io trovo ingratitudine in Amore,  
perché voglio piangendo chiamar Morte  
per la culpa d'altrui, non per la mia?  
Però contra la sorte iniqua e ria  
drizza le forze e l'arte, anima trista, 20  
per non partir da me tanto per tempo.  
Vive e gode gran tempo,  
ché gloria e fama in longa etade acquista  
colui che di ben far mai non s'attrista.

Che posso io fare incontro a mio destino, 25  
se 'l mio misero cor non pò acquetarsi,  
e de ragione il fren sempre disprezza.  
Veggio di quella il volto almo divino,  
per cui dal primo giorno io subito arsi,  
più crudo ognora e di maggior bellezza. 30  
Ma che so, lasso me! Se forse apprezza  
il nostro amore e lacrimando tace?  
Forse ella arde e sospira, e quando vede  
un cor con tanta fede  
s'allegra, e 'l mio martir forse gli spiace; 35  
ché s'io sto in guerra, lei non vive in pace.

Questo chi 'l crederà, s'ella mi fugge  
e si nasconde ognor che 'l gran desio  
drizza quest'occhi molli al primo cielo?  
Vede il mio cor, che amando si distrugge, 40  
e par che prenda in gioco il dolor mio.  
Come pò gran ardor mostrarsi un gielo?  
Non s'asconde gran cosa in piccol velo:  
Amor non lassa un punto il cor quieto,  
né quel che sta celato Amor si chiama; 45  
chi rider pò, non ama,  
né si duol chi dimostra il viso lieto;  
e quel che mor non pò morir secreto.

Or, poiché chiaramente io vedo e provo  
per lunga experientia esser molesto 50  
a quel fatal pianeta che m'atterra,  
cercar convenmi alcun remedio novo  
per sanar questo male o tardo o presto,  
e vivo o morto uscir d'eterna guerra.  
Ma Tu che 'l ciel governi e mare e terra, 55  
se pur pietà ti stringe di mortali,  
e si ad alcun giamai porgisti aita

nel fin de la sua vita;  
 me misero soccorre in tanti mali,  
 e togliemi dal cor gli ardenti strali. 60

Per me non chieggi omai mercede alcuna,  
 canzon, da la mia Luna,  
 ma prego il ciel che presto ambi dui toglia,  
 lei di molestia, e me di tanta doglia.

TESTIMONI: T Sc Sm 5 esser] ch egli e Sm 9 gloria] gloria piu Sm 17 voglio] debio Sm 20 le forze] la forza Sm 21 da] di Sm 24 colui che di ben far] quel che di ben oprar Sm 28 di quella il volto almo] quel volto humano anzi Sm 29 giorno io] di de Sm 30 crudo] impio Sm 32 lacrimando] sospirando Sm 33 e suspira] in silentio Sm 39 molli al primo] intenti al suo bel Sm 40 si distrugge] arde e si strugge Sm 41 e par che prenda in gioco il dolor] e prende in gioco ogni tormento Sm 59 me misero] a me miser Sm 60 togliem] togli dal cor Sm 64 tanta] acerba Sm

**1-10:** stanza modellata su CATULLO, LXXVI 1-6 «Si qua recordanti benefacta priora voluptas / est homini, cum se cogitat esse pium, / nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo / divum ad fallendos numine abusum homines, / multa parata manent tum in longa aetate, Catulle, / ex hoc ingrato gaudia amore tibi» (*Percopo*). - *conforto al misero*: cfr. TEBALDEO, 127, 6; 281, 16. **3 colma d'affanni**: in *Am. Lib.* II 44, 87 si trova «colmo de affanno». **5 esser benigno e pio**: la locuzione petrarchesca qui impiegata (cfr. *Rvf*, 128, 85 «madre *benigna et pia*») integra, amplificandolo, il riferimento catulliano di LXXVI 2 «cum se cogitat esse pium». **7 Prende dunque, alma, ardir**: lo spunto è offerto da *Rvf*, 236, 8 «et *l'alma* desperando à *preso ardire*». Simile soluzione fraseologica in *SeC*, 53, 53 «Alma, riprendi ardire». - *se molt'anni*: «se da molti anni». **8 alberghi in questo cor**: ricorda CINO DA PISTOIA, 5, 4 «che dentro dal mio *core alberga* e sede». **9-10**: «potrai ottenere tutti gli onori che derivano da un animo virtuoso». **9 gloria perfetta**: sintagma già di SAVIOZZO, 10, 77-78 «perfetta / la gloria». **11**: «ma anche se io sarò presto morto di dolore».

**13-20**: muove ancora da CATULLO, LXXVI 7-12 «Nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt / aut facere, haec a te dictaque factaque sunt; / omniaque ingratae perierunt credita menti. / Quare cur te iam amplius excrucies? / Quin tu animum offirmas atque istinc teque reducis / et deis invitis desinis esse miser?» (*Percopo*). **13-14**: «È giusto che chi sbaglia sopporti le meritate pene». **15**: «non colui che percorre la via della virtù». **16: ingratitudine in Amore**: cfr. 10, 31 «si pasce *Amore ingrato*». **18: d'altrui**: di madonna. **19 sorte iniqua e ria**: cfr. MEDICI, *Rime*, 35, 5 «tu e Fortuna, troppo *iniqua e ria*». **20 drizza le forze e l'arte**: «indirizza i tuoi sforzi e i tuoi artifici». Per la coppia di sostantivi cfr. *Rvf*, 50, 67 «onde mai né per *forza* né per *arte*». Fraseologia rapportabile a SANNAZARO, *SeC*, 81, 13 «*drizza* il tuo ingegno e le tue *forze* altrove». **21**: «al fine di non separarti troppo presto da me». In altre parole «affinché io non muoia così presto». **22 Vive e gode**: dittologia prelevata da *Par*, XXIII 133 «Quivi si *vive e gode* del tesoro». *gran tempo*: «a lungo». **23-24**: «poiché chi non si stanca di operare il bene consegue in vecchiaia la gloria». **24**: «colui che non prova pene nell'operare il bene». **25 incontro**: «contro». **27**: movenza ascrivibile a *Rvf*, 141, 7 «che 'l *fren de la ragion* Amor non *prezza*». **28-29**: probabile riferimento alla prima visione del volto di madonna (cfr. 4, 2-4 «alzai gli occhi a mirare intento e fiso / quel *volto* che già vidde in paradiso / prima che intrasse l'alma in questa vita»). **30 più crudo ognora**: «sempre più crudele». **31-36**: la possibilità che madonna nascostamente abbia a cuore l'amante approfondisce e amplifica quanto si trova in *Rvf*, 129, 63-64 «Che sai tu, lasso? forse in quella parte / or di tua lontananza si *sospira*», incrociato con *Rvf*, 129, 22-26 «[...] Forse anchor ti serva Amore / ad un tempo migliore; / forse, a te stesso vile, altrui se' caro. / Et in questa trapasso sospirando: / Or potrebbe esser vero? or come? or quando?». **33 arde e suspira**: identica coppia in *Am. Lib.*, III 29, 2 «che vivo vivo par che *arda e sospiri*».

**37-38** *fugge / e si nasconde*: cfr. *Rvf*, 256, 3 «et per più doglia poi *s'asconde e fugge*». **38-39** *gran desio / drizza questi occhi al primo cielo*: rielaborazione del materiale verbale offerto da DANTE, *Rime*, 12, 12 «ma *drizza* gli occhi al *gran disio* che m'arde», contaminato con altra reminiscenza dantesca. **49** *occhi molli*: per il pianto, secondo soluzione dantesca (cfr. DANTE, *Rime*, 47, 56; *Inf*, XXXII 46 «li occhi lor, ch'eran pria pur dentro *mollis*») e poi petrarchesca (cfr. *Rvf*, 50, 62; 53, 105; 125, 10; 127, 47; 250, 10. - *primo cielo*: è quello della Luna. Se per il sintagma in clausola vale *Purg*, XXX 1, alle spalle di tutto il giro di versi si sente l'eco di *Par.*, II 29-30 «“*Drizza* la mente in Dio grata” mi disse, / “che n'ha congiunti con la *prima stella*”» dove “prima stella” designa proprio il pianeta lunare. **40** *cor [...] si distrugge*: per la movenza cfr. CAVALCANTI, 16, 11; *Rvf*, 56, 1 «Se col cieco desir che *'l cor distrugge*». **41** *prenda in gioco il dolor mio*: cfr. 16, 13 «e voi girate in gioco il fiero ardore», anche per i rimandi in nota. **42** *gran ardor*: cfr. *Purg*, XXV 122. **43** *gran cosa in picciol velo*: *Arcadia*, 10, 157 «Gran cose in piccio velo oggi restringo».

**44-48**: analoghe sentenze definitorie intorno alla natura di Amore – e alla condizione dell'amante – si trovano anche in chiusura della *prima parte* dell'*EaL* (cfr. 31, 5-8 «*Amor se chiama* morte veramente: / quel che *non ama* vive, e *colui more* / che si consuma in amoroso ardore, / e a la propria morte ognor consente. **45**: rovesciamento di quanto si può leggere ad esempio in PEIRE VIDAL, 34-35 «[...] ben es fatz / qui no's *te celatz*». **49** *vedo e provo*: 'realizzo e sperimento'. **50**: il verso è costruito mediante l'intarsio di due tessere petrarchesche (rispettivamente *Rvf*, 86, 9 «*per lunga experientia* omai che 'l tempo» e *Rvf*, 105, 3 «et puossi in bel soggiorno *esser molestos*». **51** *fatal pianeta*: Luna, designata col figurante planetario già impiegato in 7, 1 «Mirando io intento il candido *pianeta*». *che m'atterra*: clausola prelevata da *Rvf*, 36, 2 «del pensiero amoroso *che m'atterra*». **52** *convienmi*: 'mi è necessario'. *eterna guerra*: cfr. *Rvf*, 150, 2 «avrem mai tregua? Od avrem *guerra eterna?*». **55** *Tu: 'Dio'. che 'l ciel governi*: cfr. *Par.*, I 73-74 (da vedere anche per le due proposizioni asseverative dei vv. 56-57 «S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, *Amor che 'l ciel governi*». **60** *ardenti strali*: cfr. *Rvf*, 241, 4 «con un *ardente* et amoroso *strale*».

**62-64**: 'chiedo solamente che presto il cielo dispensi madonna dalle molestie [del mio amore] e me da tanta sofferenza'.

Il testo di chiusura della *secunda parte* si configura come definitiva partizione dalla vita, che è come dire dalla poesia. Secondo la dottrina della *convenientia* non possono darsi «soave e dolce rime», e men che meno «oneste altiere lode» (vv. 1-2), in assenza di chi amorevolmente «stime» (v. 4) il canto del poeta. È necessario dunque deporre il «chiaro stil sublime» e discendere «in li più bassi canti» (vv. 5-6), il che significa riproporre quello *stylus miserorum* che tanta parte aveva avuto nella prima sezione dell'*EaL*. Si veda, come spia di questa svolta espressiva, l'accumulo di voci elegiache nella sirma di questa stanza: *dolorosi pianti, lacrime, misero*, fino al v. 10, dove ritornano lessico e situazione base già proprie del decisivo sonetto incipitario («che piangendo sfogar l'amare pene», da confrontare con 1, 10 «pur canto per sfogar il duol ch'io premo»).

La valenza anche metapoetica della canzone riesce viepiù confermata dalla seconda stanza. L'impraticabilità di una poetica della *suavitas* e della lode impone la registrazione del fallimento proprio della prospettiva delineata nel sonetto incipitario stavolta della seconda parte; infatti la palinodia del poeta investe esattamente le sostanze lì solennemente adibite a garantire l'ispirazione del canto, smentendo direttamente i propositi lì enunciati. Se già i primi versi di questa canzone (vv. 1-2 «Tacete omai, *soave e dolce rime*, / e voi, *amoroze*, oneste, altiere lode») sostanzialmente correggono i trionfali proclami di 32, 1-2 e 6 «Volete saper come e da qual parte / mi vengon gli *amorosi e dolci* versi [...] / non m'han fatto parte di lor canti *suavi e tersi*»), nella seconda stanza è notevole come il poeta censuri molte delle bellezze prima elette a fonte di ispirazione (cfr. 32, 9-12 «La fronte, l'auree trezze e liete ciglia, / gli occhi chiari, la bocca e 'l *niveo collo*, / le *mane*, il *giovenile* e bianco *petto*, / l'alma virtù, l'angelico *intelletto*») con le parole impiegate qui ai vv. 11-14 «Non si parle omai più de *l'intelletto* / antico e alto in età *giovenile*, / dil viso e de le *man* bianche e sottile, / dil *latteo collo* e dil marmoreo *petto*»), sì da poter amaramente constatare la trasformazione di «Tante perfettione e sì diverse [...] / in toscano e mortifero veneno» (vv. 21-23).

Si è tornati ormai ai modi e alle situazioni della *prima parte* dell'*EaL*, come certifica l'atteggiamento di madonna designato ai vv. 18-20 «Una fera mi tene il cor constretto / a piagner tutto il tempo di mia vita, / e chi me 'l veta a piagner più m'invita», identico a quello espresso in 10, 23-24 «a piagner più m'invita / non volendo ch'io piagna il mio dolore». Il *remedio novo* che il poeta andava cercando in 51, 52 non può che essere la solita corsa «a volontaria morte» (v. 37), con più preciso aggancio all'espressione usata in 51, 45-46 «oblio / sol mi serria remedio», non essendo più sostenibile quella condizione di esilio che, all'estremo del canto, viene significata dall'immagine del desiderio come fertilizzio in cui è relegato l'amante per opera dell'assalto di Amore (vv. 47-48).

METRO: canzone di 5 stanze su schema ABBA AccA DD (schema identico a *Ryf*, 70). Nella prima stanza è ricca e inclusiva «rime»: «prime» (1, 8), mentre paronomastica è «bene»: «pene» (9, 10). Nella stanza II consonano B e C (*-ile; -ali*). La terza stanza vede assuonare le rime B e D (*-eno; -emo*). Nella quarta sono inclusive le rime «affanni»: «anni» (32, 33) e «assecura»: «secura»: «cura» (34, 35, 38). L'ultima stanza vede l'assonanza fra le rime A e D (*-io; -ino*).

Tacete omai, soave e dolce rime,  
 e voi, amoroze, oneste, altiere lode;  
 deponete il cantar che nulla prode,  
 poiché non è chi con amor ve stime.  
 Scender convien dal chiaro stil sublime           5

in li più bassi canti.  
Voi, dolorosi pianti,  
rendetemi le lacrime mie prime:  
ché 'l misero non prova magior bene  
che piangendo sfogar l'amare pene. 10

Non si parle omai più de l'intelletto  
antico e alto in età giovenile,  
dil viso e de le man bianche e sottile,  
dil latteo collo e dil marmoreo petto:  
parlar di morte è 'l mio magior diletto, 15  
di strani e varî mali,  
e di piaghe mortali.

Una fera mi tene il cor constretto  
a piagner tutto il tempo di mia vita;  
e chi me 'l veta, a piagner più m'invita. 20

Tante perfezione e sì diverse  
in un viso sì dolce e sì sereno,  
in toscò e in mortifero veneno,  
senza cagion per me si son converse.  
Di poi di tante mie fortune avverse 25  
quest'è 'l tranquillo porto?  
Pur mi resta un conforto,  
ch'essendo mie speranze in tutto perse,  
s'io vivo più, magior dolor non temo,  
per esser quel ch'io sento in grado estremo. 30

Sol m'è rimasa una mortal paura  
di viver longamente in tanti affanni;  
dunque convien ch'io m'interrompa gli anni,  
ch'altro fra tanti guai non m'assecura.  
Però per presto uscir di questa oscura 35  
pregion contra mia sorte,  
a voluntaria morte  
corro, pretermittendo ogn'altra cura;  
ché men doglia si sente ben morendo  
che sperando la morte e mal vivendo. 40

Quella che tene in mano il viver mio  
pregai che prolongasse i giorni mei.  
Conceder non m'il volse; or no 'l vorrei,  
ché degno di tal ben più non son io;  
e poi che sì lontan m'il trovo, oblio 45  
sol mi serria remedio.  
Amor mi tien l'assedio,



tal ch'uscir non mi lice dal desio.

Abbrevia, Morte, dunque il tuo camino,  
poiché morir d'amore è mio destino.

50

TESTIMONI: T Sc Sm 8 lacrime mie] mie lagrime Sm 10 piangendo sfogar] disfogar piangendo Sm 12 e alto in età] in corpo fresco e Sm 13 le man bianche] la man bianca Sm 19 tutto il tempo] tutti i giorni Sm 24 senza cagion per me] sol per farmi morire Sm 27 più] sol Sm 28 mie] le Sm 30 in] or Sm 36 mia] la Sm 37a voluntaria] che tarda a mia Sm 38 pretermittendo ogn'altra] ch'anzi il destin morire Sm

1-1: la prima stanza corre parallela a *SeC*, 53, 40-52 «Tacen le dolci rime / e que' pietosi accenti / che rilevar solean mie pene in parte; / ché se non è chi stime / queste voci dolenti / né chi gradisca il suon di tante carte, / a che l'ingegno e l'arte / perder, sempre piangendo / dietro a chi non m'ascolta, / s'è seno alcuna volta, / per non noiar altrui, soffrir tacendo? / Ché, per gridar più forte, / non si fugge a la morte». 1 *soave e dolce rime*: si riallaccia consapevolmente agli «amorosi e dolci versi» nel nome dei quali si apriva la *secunda parte* dell'*EaL* (cfr. 32, 2). Il passo è debitore principalmente di *Conv.*, III 1-3 «Le dolci rime d'Amor ch'i' solia / cercar ne' miei pensieri, / convien ch'io lasci», di cui cfr. anche il v. 10 «diporrò giù lo mio *soave* stile». 2 *amorse, oneste, altiere lode*: 'lodi innamorate ma di natura «distaccata quanto conviene all'onestà» (con queste parole SANTAGATA, *Commento*, p. 536 chiosa la coppia *honesta altera* di *Rvf*, 115, 1 (dove era attribuita all'amata). 3 *prode*: 'giova', dal lat. "prodest" (*Percopo*). 4: variazione operata su *Rvf*, 70, 3 «che *se non è chi con pietà m'ascolte*». 5: cfr. il già visto *Conv.*, III 10. - *scender convien*: cfr. *Inf*, XI 10 «Lo nostro *scender conviene* esser tardo». 6: 'nelle parti più basse'. 7 *dolorosi pianti*: cfr. *Vita Nuova*, 25, 4 «occhi gentili o *dolorosi pianti*» (sintagma usato altresì in *Tr. Cupid.*, III 84. 8: 'restituitemi le mie primitive, un tempo consuete lacrime'. Per *lacrime* [...] *prime*, cfr. *Inf*, XXXIII 97 «ché le *lagrime prime* fanno groppo». 9-10: riaffiora la dimensione poetica più consentanea al poeta dell'*EaL*; quella dello sfogo dei tormenti, propria dello *stilus miserorum*. L'acquisto maggiore che il *miserio* può fare è infatti quello di poter *piangendo sfogar* i propri tormenti. Si ritorna così alla funzione del canto dichiarata già dal sonetto incipitario (cfr. 1, 10 «pur canto per *sfogare* il duol [...]») e ribadita in alcune delle zone nevralgiche della *prima parte* (cfr. 10, 40-42 «Però quest'aspre *pene*, / con rime acerbe e dure, / conforme assai con questo amaro foco, / *disfogar* mi conviene / tra queste selve oscure»; 27, 83 «*esfoga* fra la gente il grave duolo». 10 *piangendo sfogar*: la *iunctura*, che descrive la topica situazione dell'innamorato, proviene da *BM*, 75, 3 «*sfogar, piangendo*, sì che poi m'attempre», con possibile mediazione di *Am. Lib.*, II 8, 6. 11-12 *intelletto/ antico e alto in età giovanile*: il tratto della saggezza matura in una donna govane discende direttamente da *Tr. Pud.*, 88 «pensier canuti in giovanile etate». 13 *le man bianche e sottile*: emistichio settenario coincidente con *Rvf*, 37, 98 «le man' bianche sottili». 14 *marmoreo petto*: 'candido e levigato come fosse scolpito nel marmo'. Cfr. DE JENNARO, 2, 34, 5-6 «Ma 'l freddo *marmore* o rigido smalto / del *petto* de madonna»; PONTANO, *Baiae*, I IV, 7 «lacteolus sinus». 15 *parlar di morte*: strategica citazione di *Rvf*, 332, 14 (dove pure è segnalato l'inasprirsi dello stile "amoroso") «a *parlar d'ira, a ragionar di morte*». 16 *strani e varî mali*: 'di tormenti inusitati e multiformi'. 17 *fera*: 'essere ferino, bestia'. 19-20: ripropone quanto già detto a proposito di madonna in 10, 20-24 «Quel volto disdegnoso, / che con un dolce errore / rivolve la mia *vita*, / a *piagner più m'invita*, / non volendo ch'io piagna il mio dolore». Cfr. anche *Am. Lib.*, II 12, 8 «che ognor me occide e vetami il morire!». 21: 'bellezze tanto alte e variegate'. 23-24: 'senza motivo si sono tramutate a mio danno in veleno letale'. 25: 'dopo tante avversità del destino'. Per il sintagma *fortune avverse* cfr. *Rvf*, 72, 53 «al mio imperfecto, a la *Fortuna adversa*». 26 *tranquillo porto*: *Rvf*, 317, 1 «*Tranquillo porto* avea mostrato Amore». 27 *Sol m'è rimaso un conforto*: cfr. 51, 1 «S'alcun *conforto* al misero è concesso». 28 *in tutto*: 'del tutto'. 29: *magior dolor non temo*: cfr. FOLQUET, 3, 26 «e non *tem dan* que m'en poussa escazer». 30: 'poiché ciò che sto provando ha raggiunto il culmine'. 31-32: per il concetto cfr. ALTILIO, XXX 18 «morte tamen gravior sed mihi longa mora est». 33: 'è necessario che io ponga fine alla mia vita'. Fraseologia mutuata da *Rvf*, 268, 6 «*interromper conven*

quest'*anni rei*». **34**: 'poiché nessun altro rimedio mi rende sicuro'. **35** *però*: 'perciò'. « tanti guai»: cfr. *End*, 21, 36. **35-36** *oscura / pregion*: le condizioni di vita sono ormai come un carcere buio. La metafora perviene al poeta molto probabilmente da *Tr. Mor.*, II 34 «La morte è fin d'una *pregione oscura*». **37-38** *a voluntaria morte / corro*: fraseologia diffusissima, per cui cfr. almeno *Purg*, XXXIII 54 «del viver ch'è un *correre a la morte*»; *Rvf*, 37, 20 «pur a pensar com'io *corro a la morte*». Per *voluntaria morte* cfr. 42, 13 «e condurromi a *voluntaria morte*». **38** *pretermittendo ogn'altra cura*: 'trascurando ogni altra preoccupazione'. **39-40**: 'poiché è meno doloroso morire di una morte dignitosa, piuttosto che vivere soffrendo nella speranza di morire'. La chiusa della strofa è di taglio epigrammatico: si confrontino, sul piano interdiscorsivo, esiti come il distico di Antonio Costanzi (cit. in FORNI, *Forme brevi*, p. 62-63) «Omnis vita quidem brevis est bene agentibus: una / est male viventi nox sine fine dies». **39**: giro di frase riconducibile, pur nella parziale differenza semantica, a *Rvf*, 59, 15 «ma perché *ben morendo honor s'acquista*». - *men doglia*: cfr. *Inf*, XXXIII 61 «e disser: "Padre, assai ci fia *men doglia*».

**41-44**: si avvertono tracce del passo di VENTADORN, 6, 9-12 «D'una re sui en error / e'n estau en pensamen: / que *m'alonje ma dolor*, / s'eu aquest plaih li cossen». **41**: si badi all'itterazione «Pregai che Prolongasse». **45**: *oblio*: della morte. **47**: *Amor mi tien l'assedio*: muove da *Tr. Cup.*, III 69 «Amore e crudeltà gli han posto *assedio*». **48**: 'tale [è l'assedio] che mi è impedita la possibilità di liberarmi dal sentimento amoroso'. Notevole l'immagine di un amante assediato da Amore e costretto alla reclusione nel fortino del desiderio, anch'esso fattosi carcere. Il verso, per prosodia, giaciture e sfumature semantiche, ricorda 10, 45 «poiché pianger non lice in altro loco». Alle spalle è lecito scorgere PE-GUILHAN, 12, 8 «on sui intraz tan qu' *issir non puesc ges*». **50** - *morir d'amore*: espressione diffusissima in lirica. Su tutti cfr. *Am. Lib.*, III 12, 13 «così contento è lui *morir de amore*».

## TERZA PARTE

Il sonetto che inaugura la *terza parte* dell'*EaL*, come i pezzi incipitari delle precedenti due sezioni, si dota di un precedente dalla poesia classica latina per avviare una riflessione metapoetica. È stavolta il Virgilio delle *Bucoliche* (cfr. nota al v. 1) a fornire l'abbrivio per un nuovo tentativo di innalzamento del canto: oggetto del poetare sarà la «gloria e fama» (v. 2) di Luna, ormai assurta al rango di divinità, essendo ella «degnà de divino onore» (v. 8) già in vita.

La svolta poetica qui enunciata s'apparenta peraltro a quanto narrato nella *Vita Nuova*, allorché Dante passa a «materia nuova e più nobile de la passata» (10, 1), ricercando la «beatitudine» non nella mercede, ma nelle stesse «parole che lodano la donna mia» (10, 8). Ciò emerge in tutta evidenza nelle terzine, laddove il poeta invita l'universo ad ascoltare «de preclare lode e la mia fede» (v. 10) e ad ammirare come il *servitium amoris* si contenti di sé stesso «senza sperar mercede» (v. 12).

Le due tracce della lode a Luna (sempre più caratterizzata da tratti divini, soprannaturali) e dell'*ardore* dell'amante costituiranno i due *fiis rouges* di questo terzo tempo dell'*EaL*, come si vedrà meglio nei successivi cappelli introduttivi.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Equivoca la rima “una” (3, 6)

Crescete, o versi mei, e cresca Amore, cresca la gloria e fama a l'alta Luna; replicate cantando ad una ad una le parte del celeste suo valore.	4
Crescan le fiamme e 'l nostro immenso ardore verso costei ch' al mondo è rara e una, ché la beltà con castitade aduna, e viva è degna de divino honore.	8
Oda la terra e 'l ciel, mortali e dei, le sue preclare lode e la mia fede, e 'l suon de li lamenti e suspir mei.	11
Vedran com'io, senza sperar mercede, la servo amando e premio non vorrei, ché tal beltade un tale amor richiede!	14

TESTIMONI: T Sc Sm 5 e 'l nostro] in uno Sm 6 verso costei ch'al] per questa che nel Sm 14 ché tal beltade un tale] nova beltade un novo Sm

1: per l'avvio cfr. *Buc.*, x 54 «crescent illae, crescetis, amores». «cresca amore»: *Tr. Cup.*, 3.37 («amor che negli affanni cresce»). 2 *gloria e fama*: dittologia sinonimica copiosamente attestata nella lirica quattrocentesca (esempi in Sforza, Bernardo Pulci, Poliziano ecc.); ma cfr. le occorrenze napoletane in DE JENARO, 2, 95, 14 «portan de gloria e fama verde palma»; 2, 116, 33 «per la cui s'apparecchia gloria e fama»; SANNAZARO, *Disp.*, 27, 13-14 «felice sol chi gli anni e' giorni spende / di fama e gloria in seguitar la strada». 4 *replicate cantando...celeste suo valore*: occhieggia «il vero “cominciamento”» (*Zanato*, p. 72) degli *Amorum Libri* boiardeschi, depurandolo della paventata inadeguatezza del canto (cfr. I 2, 1-4 «Non fia da altrui creduta e non fia intesa / la celeste beltà de che io ragiono, / poiché io, che tutto in lei posto mi sono, / sì poca parte ancor n'hagio compresa»). 5 *crescan le fiamme*: espressione cara a BOCCACCIO (cfr. *Rime*, 2, 46, 1 «Cresce la fiamma mia pur ch'io vi miri»; *Ninf. Fies.*, 247, 6-7 «[...]gli crescevan vie maggiori / le fiamme dentro al petto e più cocenti»). 6 *al mondo è rara e una*: cfr.

30, 5 8 «non sol perché nel mondo è sola e una» e rimandi. 7: 'poiché unisce bellezza e castità'. Sicuro l'influsso, che coinvolge anche il verso precedente, di *Tr. Pud.*, 89-90 «(la concordia ch'è sì *rara al mondo*) / v'era con *Castità* somma *Beltate*», da unirsi a MEDICI, *Selve*, II 26, 8 «che sola in sé ogni *bellezza aduna*». 8: 'già da viva è degna degli onori tributati alla divinità'. Si notino le ripetizioni foniche in corpo di verso: «e ViVa è Degna De DiVino onore».

9-11: la solenne dichiarazione dell'oggetto del canto (le 'lode' di madonna e la 'fede' dell'amante) non manca di ricordare la protasi contenuta in MEDICI, *Capitoli*, 5, 1-3 «*Oda* quest'inno tutta la natura, / *oda la terra* [...]». 10 *preclare*: può valere 'eccezionali', ma anche 'rifulgenti', come in *Par.*, II 115 «del suo grembo l'anima *preclara*». 11 *suon de...suspìr miei*: muove da *Ryf*, 1, 1-2 «Voi c'ascoltate in rime sparse il *suono* / di quei *sospìri* ond'io nudriva 'l core». 12 *senza sperar mercede*: nella selva di riscontri allegabili, si noti l'identità con *Filostr.*, IV 105, 5 «E morir vo' senza sperar mercede». 14: il verso ricorda da vicino CORNAZANO, 86, 9-10 «altro amore, altra costanza / richiede la beltà che non ha pare».



DE JENNARO, 2, 109, 7 «tal che mia musa *per soverchio ardore*». **12-14**: «quell'unico sospiro [dell'anima quando spira] non può essere tanto doloroso da superare la sofferenza che si prova prima della morte'. In altre parole: l'attimo della morte è meno doloroso dell'agonia che lo precede'. **12** *doler sì forte*: cfr. CAVALCANTI, 10, 6 »la qual mi fa *doler* e pianger *forte*».

Ampliando uno spunto derivante da *Rvf*, 337 (vv. 1-8 «Quel [...] / dolce mio lauro [...] / vedeva a la sua ombra onestamente / il mio signor sedersi et la mia dea»), il sonetto inscena il velleitario tentativo da parte del poeta di ottenere «remedio al grave mal» (v. 7). Lo scambio di battute tra Amore e l'amante – alla presenza di una silente Luna – si articola come una sorta di contrattazione nella quale l'io lirico offre la propria opera eternatrice a favore di madonna; la stessa che era stata promessa nel son. 53. La risposta di Amore sancisce il fallimento della prospettiva di un canto della lode, additato come inutile se rivolto a chi, come Luna, si vede già assicurata «fama chiara e sempiterna» (v. 14) dall'alto della sua divinità.

Diverse le connessioni coi pezzi circoscrivibili: l'esibizione della parola *Amore* al primo verso (come nei sonn. 53-54); la replicazione del lemma-chiave *ardore* (qui al v. 5) e della voce *cantando* (cfr. v. 11 «ch'io la farrò *cantando* eterna»; 53, 3-4 «replicate *cantando* ad una ad una»). Si aggiunga che un simile scambio di battute – con Luna come interlocutrice – si è già visto nel son. 34 (cfr. in particolare i vv. 12-14 «E volsi dir: – Non vedi il mio languire? – / ella rispose inanzi: – Io non ti veggio, / né mi degno veder cose mortali»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Assonanti le rime A e C (-*ore*, -*ose*). Ricca “tormento”: “ardimento” (2, 6). Derivativa “eterno”: “sempiterno” (11, 14).

A l'ombra di bei rami io vidi Amore  
 e la mia Luna intenti al mio tormento,  
 e variando l'ombre il mobil vento,  
 mostrava vario e bello il suo candore.                    4  
 Io, superato dal continuo ardore,  
 in dubio tra paura e ardimento,  
 – Dami remedio al grave mal ch'io sento –  
 dissi, come om ch'aspetta vita e more.                    8  
 Tacque madonna e 'l mio Signor rispose:  
 – Qual premio po' sperar per darte vita? –  
 Diss'io:- Ch'io la farrò cantando eterna -                11  
 – Non è costei de le mundane cose –  
 lui replicò – né li bisogna aita  
 per aver fama chiara e sempiterna. –                    14

TESTIMONI: T Sc Sm 8 come] qual Sm 10 premio] pregio Sm

**1-2** Cfr. VENTADORN, 28, 9-13 «A totz me clam, senhor, / de midons e d'Amor, / c'aicist dui traïdor, / carme fiav'en lor, / me fan vivr'a dolor»; BOCCACCIO, *Rime*, 40, 1-4 «All'ombra di mill'arbori fronzuti, / in abito leggiadro e gentile, / con gli occhi vaghi e col cianciar donnesco / lacci ten-dea [...]». **3-4**: ‘il suo candido incarnato si mostrava screziato, per il gioco di ombre prodotto dal muoversi dei rami al vento’. Passo modellato su PONTANO, *Urania*, v 669-670 «[...] sol per tenuis vaga lumina rimas / irradiat *variant umbrae variantibus auris*», di cui è ripresa non solo la preziosa immagine, ma anche la figura etimologica imperniata sulla voce *variare*. **5** *superato*: ‘sopraffatto’. **6** *paura e ardimento*: coppia prelevata da *Rvf*, 147, 5 «trova chi le *paure* e gli *ardimenti*».



**10:** si noti la ripercussione della labiale in «Qual Premio Po' sPerar». **11:** per l'espressione cfr. *Rvf*, 53, 93 «per farsi, come a me, di fama eterno». Accostabile pare altresì POLIZIANO, *Rime*, 14, 3-4 «fartotti coi mie versi un tale onore / che tutto il mondo n'udirà novelle». **12:** 'ella non appartiene al dominio delle cose terrene', con fraseologia apparentabile a CORNAZANO, 75, 9 «Costei non è mortal cosa». – *mundane cose*: il sintagma è pluriattestato nell'*Amorosa visione* di Boccaccio (cfr. XXXI 64-65 «Allora e' tu se' di coloro / ch'alle mondane cose hanno 'l disire?»; XXXIII 59 «per aver delle cose mondane»; XXXVII 50 «ed hai veduto le mondane cose». **14** *fama chiara*: *Tr. Cup.*, III 44 «del più saggio figliuol la chiara fama»; IV 11 «s'i' ne vedesse alcun di chiara fama».

Alla straordinarietà soprannaturale di Luna, che pur essendo fredda come neve – tratto tipico della divinità lunare – è responsabile dell'incendio amoroso (si ricordi che sullo stesso contrasto era giocata la chiusa di *EaL*, 30, 12-14 «Quanti col raggio tocca verte in gelo, / ma il scintillar e folgorar del viso, / me misero converte in fiamma ardente»), corrisponde l'insania del poeta, il quale ormai «folle [...] privo di mente» (v. 7), preso atto della propria alienazione, fugge «di bosco in bosco» (v. 14) per evitare, oltre al danno, la beffa di essere additato come pazzo dal resto del consorzio umano. L'ardore, che si è visto onnipresente nelle prime battute della *Terza parte*, mantiene traccia di sé attraverso l'agg. «ardente» (v. 2), oltre che mediante la figuratività ignea privilegiata per la descrizione degli effetti fisiologici patiti dal poeta (cfr. 54, 9-11; 55, 5).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Assuonano A e B (-ede, -ente).

Da l'auree chiome insino al bianco pede  
de la mia Luna, io veggio un foco ardente;  
ella è di neve e no 'l vede, né 'l sente,  
ma il cor che d'esca al foco il sente e vede.      4

Così mi tien constretto e mi possede  
questa neve sì calda e sì fervente,  
che folle mi fa gir privo di mente,  
tal che degli error mei ognun s'avede.      8

La gran forza d'Amor ragion dispreggia,  
ond'io, lasso! M'accorgo e ben cognosco  
che 'l senno e l'intelletto omai vaneggia.      11

Però, nascoso in loco oscuro e fosco,  
a tal che mie follie altrui non veggia,  
voglio piangendo andar di bosco in bosco.      14

TESTIMONI: T Sc Sm    6 fervente] possente Sm    8 degli error mei] del mio errore Sm    9 La gran forza d'Amor ragion dispreggia] Amor la mente e l'anima signoreggia Sm    13 a tal che mie follie altrui] accio che l'volgo il mio fallir Sm    14 voglio piangendo] vuo lagrimando Sm

**1-4:** l'immagine è molto fortunata presso i siciliani (cfr. in particolare GIACOMO DA LENTINI, *A l'aire claro ò visto pioggia dare*, 3-4 «e foco arzente ghiaccia diventare, / e freda neve rendere calore»; *Ancor che l'aigua per lo foco lassi*, 15-19 «ch'eo fora consumato / se voi, donna sovrana, / non fustici mezzana / infra l'Amore e meve, / che fa lo foco nascere di neve». **1** *bianco pede*: in Petrarca si trova *candido pie'* (*Rvf*, 165, 1) mentre il sintagma si legge in POLIZIANO, *Rime*, 127, 21 «non segnò il *bianco piede*». **2** *foco ardente*: cfr. *EaL*, 5, 13 e relativa nota. **3-4:** «ella è fatta di neve ma non ne ha contezza; tuttavia il mio cuore, che è fatto come d'esca per il fuoco, se ne accorge ampiamente». **3:** il verso, di andamento dattilico, si segnala per alcuni fenomeni di ripetizione fonica («NeVE...No 'l Vede Né...»), oltre che per l'impiego quasi esclusivo del vocalismo in -e, cui s'aggiunga il chiasmo fra la dittologia qui in punta di verso («no 'l vede né 'l sente», per cui cfr. VENTADORN, 21, 5 «mas era *no vei ni non aui*») e la clausola del v. 4 («il sente e vede»). - *ella è di neve*: il tratto iconologico che tipicamente contrassegna la ferma castità dell'amata (cfr. almeno DANTE, *Al poco giorno*, 7-8 «questa nova donna / si sta gelata come neve all'ombra»; *Rvf*, 30, 1-2 «Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve») è qui letteralmente assimilato dal corpo di Luna. **4** *cor...d'esca al foco*: cfr.

SANNAZARO, *SeC*, 47, 79-80 «quel che questa affannata infelice alma / notte e di prova *al foco*, ov'ella è *d'escà*». **5** *tien constretto*: cfr. *EaL*, 52, 18 «Una fera mi *tene* il cor *constretto*». - *mi possede*: cfr. *EaL*, 42, 8 «d'altra che sol di lei che *mi possede*» e rimandi. Per il verso tutto, cfr. PEGUILHAN, 41, 16 «adoncs creis plus l'amors que *m lassa e'm tes*». **6** *neve sì calda*: cfr. *Rvf*, 157, 9 «La testa òr fino, et *calda neve* il volto». **7**: la condizione dell'amante è qualificata come *folle*, al di fuori del controllo della ragione (come conferma più sotto il v. 9); l'aggettivo non è privo delle risonanze culturali già attribuitegli in *Rvf*, 6, 1 «Sì traviato è 'l *folle* mi desio». **8** 'in maniera tale che chiunque può accorgersi del mio sviamento'. Recupero di sparso materiale dal sonetto incipitario dei *Fragmenta*: l'*errore* riecheggia la parola-rima di 1, 3 «in sul mio primo giovanile errore», mentre l'accorgersi delle genti espresso dalla clausola quinquaria («ognun s'avede») rimanda al motivo della *fabula vulgi* di *Rvf*, 1, 9-10 (cfr. più sotto la nota al v. 10).

**9**: 'la forza travolgente di Amore non si cura in nessun modo della ragione'. Rilettura di *Rvf*, 239, 13-14 «e 'n versi tento sorda et rigida alma, / che né *forza d'Amor prezza* né note». **10-11**: ancora sparse memorie dal primo dei *Fragmenta*. L'emistichio settenario del v. 10 («M'accorgo e ben cognosco») muove dalla presa d'atto di 1, 9 «Ma *ben* veggio or...», mentre il verbo che designa in punta di verso il delirio dell'amante («che 'l senno e l'intelletto omai *vaneggia*») non può che ricordare *Rvf*, 1, 12 «et del mio *vaneggiar* vergogna è 'l frutto». **12** *loco oscuro e fosco*: cfr. 10, 11 «per questi lochi foschi, oscuri e bassi» e riscontri in nota. **14**: cfr. 17, 11 «vo con gli altri *animal* di bosco in bosco «di bosco in bosco» e relativa chiosa.



**9-10:** *Né iudicar potrei qual sia più forte / di mei dolor.* il passo ricorda l'interrogativa adoperata in 5, 9-10 «E discernere non sa la dubia mente / qual sia pena minor [...]». **11** *né sperare alcun ben.* cfr. *Rif*, 267, 6 «di che morte, altro *bene* omai *non spero*» (il passo petrarchesco è allegabile altresì per il v. 13). **12:** cfr. DANTE, *Rime*, 21, 11 «altro mai che male io non aspetto». **14:** *commune sepulcro*: sintagma di provenienza classica (cfr. *De rer. Nat.*, v 259 «omniparens eadem rerum *commune sepulcrum*»; CATULLO, 68, 89 «Troia (nefas!) *commune sepulcrum* Asiae Europaeque»; ORAZIO, *Sat.*, I VIII 10 «Hoc miserae plebi stabat *commune sepulcrum*»), impiegato anche da PONTANO, *Parth.*, II I 63 «tum mistum cinerem *communi* honerare *sepulcro*».



**11** *comporte*: 'sostenga'. **12**: per l'immagine cfr. la nota ai vv. 1-4. **13** *da la mia vista fugge*: cfr. *Purg.* XV 24 «a fuggir la mia vista». **14**: variazione su *Rvf*, 127, 14 «*sol una donna veggio, e 'l suo bel viso*».





*Rvf*, 216, 2 «*prendon riposo i miseri mortali*». **11** *son dal proprio ben fatto diverso*: ‘sono alienato dal mio benessere’. Cfr. *Rvf*, 29, 36 «Da me son fatti i miei pensier’ diversi». **12** *più lieto son quanto più m’ardo*: memoria da *Rvf*, 321, 7 «che vivo et *lieto ardendo* mi mantenne». **13**: la fraseologia petrarchesca qui attiva (cfr. *Rvf*, 332, 34 «così è ’l mio cantar converso in pianto»), si unisce al decisivo influsso di CINO DA PISTOIA, 6, 1-4 «Si è ’ncarnato Amor del suo piacere, / m’ha preso in ciascun membro fòr misura, / che tutto è convertito già in natura, / sì che di contrastar non ho podere». **14** *ogne soccorso è tardo*: cfr. CINO DA PISTOIA, 35, 8 «ché, poi ch’è giunto, *ogni soccorso è tardo*».

Il testo mette in scena un dialogo tra l'amante e Luna. Alla domanda di quest'ultima intorno ai pensieri che lo attanagliano, il poeta, pur paventando che ella intenda burlarsi di lui, risponde riaffermando la propria indefettibile devozione.

Alcuni sintagmi e lessemi di questo sonetto si riverberano sui pezzi successivi: cfr. 60, 5 «Alma mia diva», 61, 1 «Un *alma diva* in forma umana adoro»; 60, 12 «Ivi vedete *l'alto* mio *pensero*», 62, 1 «*L'alto pensier* che fuor da umana sorte».

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Assonanti le rime B e D (-egno; -ero).

Mentre io pensava a li dolori immensi  
 e martiri infiniti ch'io sustegno,  
 col viso men turbato e più benegno  
 disse la Luna mia: – Che fai? che pensi? –       4  
 – Alma mia diva – io dissi – disconvensi  
 a celeste, immortal, divino ingegno  
 dimandar quel che sa per gioco e sdegno,  
 non per pietà di tormentati sensi.               8  
 Voi stati sempre dentro a l'alma mia,  
 ove mirate apertamente il vero  
 di quanto Amor mi pinge in fantasia.           11  
 Ivi vedete l'alto mio pensiero,  
 e come amando il cor brama e desia  
 quel che vivendo mai veder no spero -.       14

TESTIMONI: T Sc Sm 1 li dolori] quelli affanni Sm 9 state sempre] sempre state Sm 13 brama e] solo Sm

**2** *martiri infiniti ch'io sustegno*: cfr. 29, 2 «de l'*infiniti* affanni *ch'io sostegno*» e nota. **3** *viso men turbato*: rovescia *EaL*, 7, 6 «vedendo il volto suo così turbato». **4** *Che fai? Che pensi?*: cfr. *Rvf*, 273, 1 «*Che fai? Che pensi?* Che pur dietro guardi». **5** *Alma mia diva*: cfr. *EaL*, 58, 1 e riscontri in nota. - *disconvensi*: 'non si addice'. **6** *celeste, immortal*: la sequenza di aggettivi è petrarchesca (cfr. *Rvf*, 323, 52 «veder forma *celeste* et *immortale*»; 339, 6 «forme altere, *celesti* et *immortali*). **7-8**: 'chiedere di ciò che già sa solamente per burla e disprezzo, e non per compassione del dolore'.

**10-11**: 'dove vedete chiaramente l'immagine vera [di madonna] che Amore dipinge nella mia immaginazione'. **11-12** *Ivi*: 'nel cuore'. - *l'alto mio pensiero*: il nobile pensiero dell'amata, come in *Rvf*, 318, 9-10 «Quel vivo lauro ove solean far nido / li *alti pensieri*, e i miei sospiri ardenti». **13** «brama e desia»: Saviozzo, 4.9; Galli, 312a.13. **14**: ritorna il *Leitmotiv* che designa l'oggetto del desiderio, per cui cfr. *EaL*, 41, 1 e rimandi.

Nuova sosta sulla condizione micidiale scontata dall'amante, qui tratteggiata coi canonici effetti di impallidimento stilnovistico (vv. 3-4) e con le usuali punte di autolesionismo, concentrate nella seconda quartina. Il gravame di «disdegni e ire e crudeltade» (v. 10) imposto da Amore non consente fughe e costringe alla solita morte in vita. Ben leggibile in filigrana la presenza di *Rvf*, 342, 1-8 «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, / lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco, / et spesso tremo et spesso impallidisco, / pensando a la sua piaga aspra et profonda. / Ma chi né prima simil né seconda / ebbe al suo tempo, al lecto in ch'io languisco / vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco, / et pietosa s'asside in su la sponda»; il modello funziona da canovaccio su cui Cariteo opera la propria rielaborazione, assimilando, del modello, «solo lo schema metrico-formale di organizzazione del testo, poiché Cariteo modifica radicalmente il motivo petrarchesco per assimilarlo alla propria esperienza sentimentale, quella passione esclusiva e divorante affermata nel sonetto programmatico [*EaL*, 2]» (PARENTI, *Profilo*, p. 65). Non si può tuttavia tacere la concentrazione di memorie guinizzelliane nell'avvio del sonetto (su cui si vedano le note di commento).

Il sonetto assorbe nel proprio tessuto spunti condivisi coi pezzi circonvicini: oltre a quelli regestati nel cappello precedente, si noti la riproposizione dell'*ardore* – qui affidato al gerundio collocato alla scadenza dell'emistichio quinario del v. 5 – insieme col «desiderio audace» del v. 7, che si propaga fino a 62, 2 «l'audace mio desio».

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Consonanti le rime A e C (-oro; -irè). Ricca la rima D («crudeltade»: «etade»: «pietade»).

Un'alma diva in forma umana adoro che non sol nominarla io non ardisco, ma solo in lei pensando impallidisco, e 'n vederla mi sfaccio e discoloro.	4
Amando, ardendo il proprio cor devoro, d'amor senza speranza mi nutrisco, dal desiderio audace ognor languisco e di pietà de me medesimo io moro.	8
Così mi insegna Amor di sofferire li soi disdegni e ire e crudeltade; ond'io vorrei, né posso omai fuggire:	11
anzi in la prima e ne la estrema etade vivendo, mi convien sempre morire d'amor, de desiderio e di pietade.	14

TESTIMONI: T Sc Sm 12 anzi] che Sm

**1-2:** la tonalità dominante di quest'attacco discende da GUINIZZELLI, *Vedut'ò la lucente stella diana*, 3-4 «ch'à preso forma di figura umana; / sovr'ogn'altra me par che dea splendore» e v. 9-11 «Ed io dal suo valor son assalito / con sì fera battaglia di sospiri / ch'avanti a lei *de dir non seri' ardito*». **1:** 'Io venero una dea in veste umana'. Cfr. l'incipit di CARACCIOLO, *Barberiniano*, CCLXXXII 1 «La imagine ch'io adoro *in forma humana*». Cfr. anche *BM*, 5, 4 «che come cosa umana sempre adoro»; 6, 3-4 «e 'n *forma umana*, in compagnia de Amore, / fra noi mortali come *dea* soggiorna»; 142, 77 «cosa più che

*divina in forma umana*». - *alma diva*: cfr. *End*, 60, 5. *forma humana*: Guinizzelli, 7, 3 «c'ha preso forma di figura umana»; DANTE, *Rime*, 12, 5 «Tu, Violetta, in forma più che umana». **2** *nominarla non ardisco*: VENTADORN, 1, 16 «per qu'eu no m aus de parlar enardir». Da notare l'eco di *-ar* «nominARla io non Ardisco». **2-3**: ripetizione di «solo [...] sob» fra i due versi. **3** *in lei pensando impallidisco*: cfr. *Rvf*, 342, 3-4 «et spesso tremo et spesso *impallidisco*, / *pensando* a la sua piaga aspra et profonda», e, più in generale, per la ripresa di tutti i rimanti in *-isco*. Cfr. anche SACCHETTI, 1, 2-3 «in quella che, pensando, / per lei moro amando». **4** *mi sfaccio e discoloro*: 'mi distruggo e impallidisco'. **5** *ardendo il proprio cor devoro*: recupero da *VN*, 1, 12-13 «d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente *pascea*». **7-8**: si noti la coesa testura fonica impostata sul gioco di dentali e, per il v. 8, bilabiali «Dal DesiDerio audace ognor languisco / e Di pietà Di *me medEs*mo io moro». **8** *pietà di me medesimo*: cfr. CAVALCANTI, 16, 1 «A me stesso di me pietate vène»; *Rvf*, 272, 7 «se non ch'i' ò di me stesso pietate». **9** *mi insegna Amor di soffrire*: la formula risale a *Rvf*, 140, 5 «Quella ch'amare et *sofferir* ne 'nsegna», sebbene il soggetto *Amor* rechi traccia del passo virgiliano già attivo in «E fiamma e foco assai / gli piace [ad Amore] ed anco *insegna* / di macular le mano» (cfr. *EaL*, 10, 33-35). **10** *disdegni e ire e crudeltate*: la terna aggettivale discende da CINO DA PISTOIA, 33, 4-5 «che i' trovo *disdegno* e *crudeltate* / e *ira* [...]». **11** *vorrei, né posso omai fuggire*: cfr. *Rvf*, 107, 5 «*Fuggir vorrei*, ma gli amorosi rai». **12** *in la prima e ne la extrema etade*: 'tanto nella gioventù quanto in vecchiaia'. **13**: 'sono sempre destinato a morire'.

La lirica descrive nelle quartine un'esperienza di rapimento mistico, per la quale lo "spirto" del poeta ascende al cielo abbandonando le spoglie terrene. La visione paradisiaca con cui l'amante, non potendo contemplare Dio, può vedere le schiere di angeli e santi, si rivela infine funzionale al complimento rivolto a Luna, la quale supera tutte le «forme chiare e luminose» (v. 12) in bellezza, ma anche in crudeltà.

Sul piano delle connessioni intertestuali, agli agganci sottolineati nei cappelli precedenti, si aggiunga la similarità tra la chiusa del presente sonetto (v. 14 «ché tutte eran men belle e più pietose») e 60, 3 («col viso men turbato e più benegno»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Assonanti le rime A e D (-orte; -ose).

L'alto pensier che fuor da umana sorte  
 sòl transportar l'audace mio desio,  
 menò volando al ciel lo spirto mio,  
 lassando le mie membra in terra morte.    4

La mia vista mortal non fu sì forte  
 che sostenesse il primo eterno Dio,  
 ma le figure angeliche vid'io,  
 e quei che divi son di poi la morte.        8

Dove, bench'io mirasse ad una ad una  
 tutte le umane e le divine cose,  
 pur sempre m'era inanzi la mia Luna        11

Fra tante forme chiare e luminose,  
 simile a lei io non ne vidi alcuna,  
 ché tutte eran men belle e più pietose.    14

TESTIMONI: Sc, P Sm    5 La mia vista] Il viso mio Sm    6 il primo eterno Dio] il sol del primo idio Sm    7 le] piu Sm

**1-4:** la quartina d'esordio è elaborata in parallelo a SANNAZARO, *SeC*, 47, 1-4 «L'alto e nobil pensier che sì sovente / a me stesso mi fura e in ciel mi mena, / m'avea tolto dal mondo e da la gente / e lontano già d'ogni mia pena». Alle spalle di entrambi c'è *BM*, 115, 1-4 «L'alto pensier, che spesso me disvia / e mena ov'è madonna e 'l mio cor siede, / al caro albergo ove la mente riede / quando a l'usata fiamma Amor m'invia». **1** *alto pensier*: cfr. *EaL*, 60, 12 «l'alto mio pensier» e rimandi in nota. – *fuor da umana sorte*: 'fuori dai vincoli della condizione umana'. Cfr. *SeC*, 16, 11 «alzar costei sovr'ogni umana sorte?». **2** *audace mio desio*: cfr. *End*, 61, 7. **3** *menò volando*: per l'espressione cfr. *Am. Lib*, III 57, 2 «e menaci volando a morte oscura». **4** 'le mie membra in terra morte'. Cfr. *SeC*, 66, 6 «quando le membra stan languide e morte». **5-6:** 'i miei occhi umani non ebbero tanta forza da sostenere la vista di Dio'. **5** *vista mortal*: cfr. *Ruf*, 151, 5-6 «Né mortal vista mai luce divina / vinse, come la mia quel raggio altero». **8:** la perifrasi indica in santi del paradiso. **10:** *le umane e le divine cose*: cfr. *SeC*, 69, 66 «tempra le umane e le divine cose». **11:** espressione simile in un precedente di Giusto (*BM*, 98, 5 «sempre me è inanzi l'amorosa luce»). **12** *chiare e luminose*: dittologia aggettivale attestata in DE JENARO, 2, 35, 5. **14:** la sentenza finale si adagia sul precedente di POLIZIANO, *Rime*, 21, 8 «o che tu sia men bella, o più pietosa».



L'insostenibilità dello sguardo di madonna, rappresentata nell'unico periodo su cui si costruiscono le quartine, produce sull'amante i canonici effetti fisiologici di tremore e impallidimento. L'io lirico, pur non potendo «patér mirarla fiso» (v. 5), è irresistibilmente attratto dagli occhi dell'amata; ne consegue la contraddizione fra «due passione extreme» (v. 11) che rendono l'amante, a un tempo, «miserò e beato» (v. 14), secondo un procedimento di descrizione analitica dei moti interiori che rappresenta il portato più caratteristico della memoria di Folchetto (cfr. almeno FOLQUET, 10, 1-10 «Us volers outracuidatz / s'es inz e mon cor aders, / pero no·m ditz mos espers / ja puosc' esser acabatz, / tan aut s'es enpens; / ni no m'autreia mos sens / qu'eu sia desesperatz, / e son aissi mitadatz / que no·m desesper / ni aus esperansa aver»).

Si è già potuto incontrare una simile articolazione tematica nel son. 5, contrassegnato anch'esso da una chiusa sentenziosa (cfr. 5, 9-14).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Ricca la rima "intorno" : "ritorno" (3, 6), mentre è paronomastica "riso" : "fiso" : "viso" (1, 5, 8).

Quando col resplendor del chiaro riso  
 l'alma mia luce rasserena il giorno,  
 e con parlar suave volge intorno  
 le stelle che di vita mi han diviso;                    4  
     io non posso patér mirarla fiso,  
 ma spesso gli occhi in lei volgo e ritorno,  
 onde tremando d'amoroso scorno  
 mille varî color mostro nel viso.                    8  
     L'alma resta languendo di dolceza,  
 oscuri gli occhi e tormentato il core,  
 per due contrarie passione estreme;                11  
     di veder tal beltà summa allegrezza,  
 del desperar gravissimo dolore:  
 così son misero e beato in seme.                    14

TESTIMONI: Sc Sm 1 resplendor] lo splendor Sm 5 patér] soffrir Sm 6 in lei volgo e] abbasso e n lei Sm 11 contrarie passione] duo contrarii affetti et pene Sm

1: il *resplendor* è uno dei tratti di madonna che più spesseggiano nell'*EaL*: cfr. almeno 48, 3 «seguedo il *resplendor* di quella Luna», o per questa *terza parte*, 58, 5-7 «Io che so ben quant'è 'l pericol mio / di m'appressare al foco che m'incende / allor che più *risblende*». 2 *alma mia luce*: cfr. *EaL*, 11, 14 «quella mia celeste e *alma luce*»; 24, 6 «O mio perpetuo dio, *alma mia luce*» e riscontri in nota. - *rasserena il giorno*: cfr. *EaL*, 36, 4 «si rasserena l'aere d'ogn'intorno». 3-4: 'e mentre parla soavemente volge quegli occhi che mi hanno tramortito'. Per il passo, con ramificazioni nei versi iniziali, cfr. *Rvf*, 108, 3-4 «ver' me volgendo quelle luci sante / che fanno intorno a sé l'aere sereno'. - *di vita mi han diviso*: cfr. *Tr. Cup.*, I 33 «che per sua man *di vita* eran *divisi*». 5: da confrontare con CAVALCANTI, 30, 23-26 «'L tuo colpo, che nel cor si vede, / fu tratto d'occhi di troppo valore, / che dentro vi lasciaro uno splendore / ch'i' *nol posso mirare*». 7 *amoroso scorno*: cfr. *Rvf*, 201, 8 «pien di vergogna e d'*amoroso scorno*». 8: per il vario trascolorare del volto dell'amante cfr. *Tr. Cup.*, III 163-164 «so fra lunghi so-

spiri e brevi risa / stato, voglia color cangiare spesso»; *Am. Lib.*, III 46, 7 «quante volte se cangia il mio colore».

**9** *resta*: 'si arresta, si immobilizza'. – *languendo di dolcezza*: accomunabile al «languir dolce» di *Rvf*, 224, 2. **10**: verso giocato sul parallelismo agg. + sost. **11**: 'a causa di due sentimenti potentissimi e contrari fra di loro'. Soluzione già petrarchesca (cfr. *Rvf*, 173, 9 «Per questi *extremi duo contrari* et misti»). **12** *summa allegrezza*: per il sintagma cfr. *Teseida*, II 20, 8 «e con *somma allegrezza* si festava». **14**: il verso finale è debitore principalmente di CONTI, *Estrav.* 23, 12 «Così me sto fra *misero e beato*».



La vicenda dell'anima separata dal corpo è ancora oggetto di attenzione, come nel son. 62 (ai vv. 1-4). La dipartita dell'anima provoca dapprima un moto d'invidia da parte del soggetto, il quale poi incoraggia il proprio spirito affinché raggiunga madonna e le testimoni come solo la speranza tenga in vita il corpo privo di spirito vitale.

Oltre al legame tematico sopra rilevato, il sonetto replica, del precedente, il lemma "luce" (v. 8; cfr. 63, 2 «l'alma mia luce»).

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Derivativa (e ricca) la rima "duce" : "conduce" : "adduce" (1, 4, 5). Paronomastica la rima B ("via" : "pia" : "sia" : "mia").

Anima, dove vai senza alcun duce?  
 È forse Amor che ti mostra la via?  
 Fusse mia sorte almen sì dolce e pia  
 che ne menasse me chi te conduce. 4  
 Vaitene dunque? Or qual ragion m'adduce  
 a creder che senz'alma io vivo sia?  
 Ben po' durar la amara vita mia  
 più senza te che senza la mia luce. 8  
 Or va, non ti firmare in altra parte,  
 insin che al grembo di madonna arrivi,  
 de le grazie del ciel perpetua stanza. 11  
 E se forse a lei piace dimandarte:  
 – Che mantien senza l'alma i sensi vivi? –  
 dirrai – Di veder voi firma speranza. – 14

TESTIMONI: Sc, P M 1 dove vai] ove ne vai Sm vai] om. P 4 ne] me P 7 amara] dura Sm 8 più senza luce] senz alma piu 13 vivi] mei P

**1-4:** per il motivo della fuga dell'anima verso l'amata, si confronti la declinazione sannazariana in *SeC*, 59, 40-45 Lasso, chi mi *conduce* / a ragionar con l'alma, / che non è meco e del suo ben si gode? / Ella con la sua *luce* / stassi, né di sua salma / si cura omai, ché 'l mio gridar non ode». **2** *che ti mostra la via:* cfr., anche per la rima A, *Rvf*, 72, 3 «*che mi mostra la via ch'al ciel conduce*». **3-4:** 'potesse il mio destino essere così misericordioso da far sì che chi ti guida al cielo vi portasse anche me'. **3** *sor-te almen sì dolce e pia:* convergono diversi apporti petrarcheschi (cfr. *Rvf*, 207, 95 «sì dolce è la mia sorte»), mentre la coppia aggettivale «dolce e pia» rimonta alle attestazioni di *Rvf*, 206, 17; 366, 61. **7-8:** 'è più facile che la mia triste vita continui senza te [*scil.* l'anima] piuttosto che privata della luce di Luna'.

**9** *Or va:* attacco di verso che ricorda simili esempi danteschi (cfr. *Inf*, II 139 «*Or va, ch'un sol voler è d'ambidue*»; *Purg*, IV 114 «e disse: "*Or va tu su, che se' valente*»; VIII 133 «Ed elli: "*Or va, ché 'l sol non si ricorca*». - *non ti firmare:* *Purg*, VI 44. **10-11:** 'finché non giungerai di fronte all'amata, che ospita in sé le bellezze divine'. **13:** 'cosa mantiene in vita il corpo privo di anima?'.

Il pezzo conclusivo dell'*EaL* chiama a raccolta gli enti variamente sparsi lungo la *terza parte* (e non solo) del canzoniere per chiedere loro una estrema, seppur parziale, partizione dalla sofferenza amorosa. Nell'ordine: «svegliati *pensieri*» (65, 1) / «alto *pensier*» (62, 1); «spirti accesi» (65, 1) / «do *spirto mio*» (62, 3); «notte eterne» (65, 2) / «eterna notte» (41, 3); «fervido *desio*» (65, 2) / «audace mio *desio*» (62, 2); «tardo *oblio*» (65, 3) / «da l'odio, da l'orgoglio e da l'*oblio*» (59,2); «o *voce*, o *suspir mei* mai non intesi» (65, 4) / «de *voce triste*» (1, 3), «e 'l suon de li lamenti e *suspir mei*» (53, 11); «*begli occhi* [...] primo *furor*» (65, 5-6) / «Quei *begli occhi* suavi che mi fanno / languire in tal *furor*» (12, 5-6); «Amor, per cui *riposo* io mai non presi» (65, 8) / «anzi nel desperar prendo *riposo*» (59, 8); «O *speranza* crudel, sempre *fallace*» (65, 9) / «Pien di *false speranze* e van desiri» (57, 1); «fai che 'l timido cor divente *audace*» (65, 11) / «desiderio *audace*» (61, 7), «audace mio *desio*» (62, 2). Non mancano poi connessioni col pezzo incipitario dell'*EaL*, se è evidente «la ripresa, in quest'ultimo sonetto, della rima A in *-io* del sonetto proemiale, che diventa B, recuperando le parole *mio* : *desio*» (FENZI, *Benet Garret*, 352).

La costruzione retorica del sonetto, giocata sulla ripetizione anaforica dei vocativi, trova il suo inequivocabile precedente in *Rvf*, 161 «O passi sparsi, o *pensier*' vaghi et pronti, / o tenace *memoria*, o ferro ardore, / o possente *desire*, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti! / O fronde, honor de le famose fronti, / o sola insegna al gemino valore! / O faticosa vita, o dolce errore, / che mi fate ir cercando piagge et monti! / O bel viso ove Amor in seme pose / gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volte, / come a lui piace, et calcitrar non vale! / O anime gentili et amoroze, / s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve, / *deb* ristate a veder quale è 'l mio male» (già allegato da *Perco-po*), non senza la più che probabile mediazione di CONTI, *BM*, 33 (rimando all'apparato di commento).

La funzione esplicitaria del sonetto nell'economia del macrotesto è confermata in via indiretta dal punto ω del canzoniere di Sannazaro, il sonetto *O mondo, o sperar mio caduco e frale* (*SeC*, 98), costantemente adibito a tale ufficio sin dalla silloge sessoriana (cfr. FANARA, *Tracce di una diacronia*, p. 159). La versione del sodale napoletano, sebbene più esplicitamente connotata nel senso della liquidazione della vicenda amorosa, si appaia al presente esercizio cariteano non solo perché si serve della medesima struttura anaforica – e per questa via del medesimo ipotesto – ma altresì in quanto condivide l'ultima rima “affanno” : “danno”, in tal modo, e significativamente, ponendo fine alla vicenda amorosa con la stessa parola, a suggello di due percorsi lirici che si confermano ancora di più intrecciati fra di loro.

METRO: sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Si segnala la rima paronomastica “mio” : “dio” (6, 7).

O svegliati pensieri, o spirti accesi,  
 o notte eterne, o fervido desio,  
 o veloce memoria, o tardo oblio,  
 o voce, o suspir mei mai non intesi;            4  
     o begli occhi dal ciel qui giù discesi,  
 primo furor del desiderio mio;  
 o crudo, amaro, inexorabil dio,  
 Amor, per cui riposo io mai non presi.        8  
     O speranza crudel sempre fallace,  
 che ti dimostri vera e con inganno

fai che 'l timido cor divente audace. 11  
 O lacrime infinite, o lungo affanno,  
 e tu, voglia noiosa e pertinace:  
 deh, date ad altrui parte del mio danno. 14

TESTIMONI: Sc Br Sm 3 tardo] lento Sm 7 crudo amaro] duro : crudo Sm amaro] acerbo Br 14 parte] exempio Br.]

**1** *svegliati pensieri*: recupero dal verso iniziale di *Rvf*, 161, 1 «O passi sparsi, o *pensier'* vaghi e pronti». - *spirti accesi*: cfr. *Rvf*, 283, 3 «*spirto* più *acceso* di vertuti ardenti». **3** *veloce memoria*: variazione su *Rvf*, 161, 2 «o tenace *memoria*». **4**: sintetizza qui elementi lessicali e di concetto dal sonetto incipitario: *EaL*, 1, 1-3 «Amor, se 'l *suspirare* e 'l cantar mio [...], / le *voce* triste in doloroso accento»; *EaL*, 1, 9 «e benché al mio cantar *nessun risponde*». **5-6**: gli occhi erano già stati additati come fonte del *furor* dell'amante in *EaL*, 12, 5-6 « Quei begli occhi suavi, che mi fanno / languire in tal furore». **5**: la provenienza celeste degli occhi dell'amata, oltre che ben in continuità con quanto sviluppato nella *Terza parte* del canzoniere, si accomuna a simili designazioni; cfr. soprattutto *EaL*, 30, 9-10 «Fu preso il suo candor da l'alto cielo, / ov'è la Lattea via del paradiso». **6** *primo furor*: la designazione ricorda il precedente di PROPERZIO, I I 7 «Et mihi iam toto *furor* hic non deficit anno» (PARENTI, *Profilo*, p. 70). Per il sintagma cfr. MEDICI, *Uccellagione*, 42-3 «ma poi, passato quel *primo furore*». **8**: attacco identico al v. 8 nell'ipotesi contiano indicato nell'introduzione («Amor, che mi ha pur gionto ove lui vòle». - *riposo mai non presi*: Cfr. *Am. Lib.*, III 30, 1 «Non credeti *riposo* aver *giamaì*»).

**9-11**: il concetto era già stato ampiamente sviluppato nella serie su *Amor fallace* (*EaL*, 12-14). Questa terzina in particolare si mostra vicina a *EaL*, 13, 1-4 « Insidioso amor sempre fallace, / fraudulente speranze e vana fede, / con perfide promesse di mercede / mi volete forzar d'esser audace?». **10** *che ti dimostri vera*: 'che appari veritiera'. **11** *timido cor*: cfr. *Rvf*, 200, 4 «son a stringere il *cor timido* et piano». - *divente audace*: cfr. *SeC*, 23, 7 «ch'ognor *divento* nel mio mal più *audace*». **14**: per il verso finale, oltre al richiamo del sonetto petrarchesco discusso nel cappello, conviene tenere presente la mediazione dell'omologo contiano, che si fa sentire non solo condividendo, col modello petrarchesco e coi due successori aragonesi, simile movenza di chiusura (*BM*, 33, 14 «*deh*, perché a'ttorto, perché tanto male?»), ma anche fornendo quella coppia di rimanti che, vòlta al singolare, Cariteo e Sannazaro impiegano come ultima rima dei rispettivi canzonieri (*BM*, 33, 9-13 «o rinovati mei passati *affanni*, / o fiera stella, che 'l diaspro induri, / ver cui già far difesa a mi non vale; / e voi, occhi beati e troppo duri / nemici congiurati ne' mei *danni*»).

## APPENDICE

## STRAMBOTTI

Strambotto strutturato a distici (2+2+2+2) e giocato sul contrasto tra gli effetti strabilianti conseguiti dal canto del poeta-novello Orfeo e l'irremovibile freddezza di madonna. La capacità di influire sugli enti naturali attraverso il canto è motivo topico sin dalla poesia classica (si vedano, nelle note di commento, i riscontri proposti negli studi): il precedente latino più cogente pare tuttavia la presentazione che Ovidio tratteggia della ninfa Canente (*Met.*, XIV 338-340 «[...] Canens dicta est: silvas et saxa movere / et mulcere feras et flumina longa morari / ore suo volucresque vagas retinere solebat»), attiva anche nella testura della terzina conclusiva di *EaL*, 1, per cui si rimanda alla relativa chiosa.

Da notare il profluvio di dentali, con particolari effetti di eco fonica allorché è replicato in corpo di verso il nesso *-nd* della rima B. Di un certo rilievo i contatti fra il presente strambotto ed *EaL*, 1, condividendo i due pezzi le rime in *-ore* e *-onde*, nonché varie soluzioni lessicali (su cui ragguagliano le note di commento).

METRO: strambotto su 2 rime di schema ABABABAB. Lo schema adoperato è quello dell'ottava siciliana, ulteriormente compattata dall'assonanza fra le due rime (*-ore* : *-onde*).

Accende il mio cantar fiamma d'amore  
 nel crudo mare e ne le gelide onde;  
 cantando io ne le selve, esce di fore  
 la fera che cacciata si nasconde;                    4  
 odeno lacrimando il mio dolore  
 omini e animali, arbori e fronde;  
 ma riscaldar non posso il freddo core  
 di questa che m'ascolta e non risponde.    8

TESTIMONI: T Sc VI<sup>1</sup> VI<sup>2</sup> 3 esce] esse VI<sup>1</sup> VI<sup>2</sup> 5 odeno] odano VI<sup>1</sup> odendo VI<sup>2</sup>

**1** *Accende ... d'amore*: 'il mio canto innesca l'incendio amoroso'. Cfr. *Purg.*, XXII 11-13 «*Amore / acceso di virtù, sempre altro accese / pur che la fiamma sua paresse fore*». Il sintagma «fiamma d'amore» compare già in *Par*, VII 60, e in *Rvf*, 127, 25. Simile l'immagine di *BM*, 34 «l'anime spente accenderei d'amore». Il lemma *cantar* è parimenti al primo verso nel son. incipitario dell'*EaL*, così come la voce *Amor[e]*, dove però era personificato. Da mettere in correlazione al *cantando* del v. 3 (al gerundio altresì in *EaL*, 1, 14). **2** *gelide onde*: in punta di verso già in *BM* 109, 10 «né ascolto suon de queste *gelide onde*». **3-4** *cantando ... nasconde*: per il *topos* Percopo rimanda a ORAZIO, *Carm.*, I 22, 9-12 «namque me silva lupus in Sabina / dum meam canto Lalagen et ultra / terminum curis vagor expeditis / fugit inermem» ma CONSOLO, *Il libro* precisa come qui «la *fera* non fugge, come nell'ode oraziana, ma "esce di fore" attratta dal canto melodioso del poeta: è una situazione che richiama piuttosto un passo dell'*Ars poetica* (392-96) «Orpheus / dictus on hoc lenire tigris rabidosque leones; / dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis, / saxa movere sono testudinis et pece blanda / ducere quo vellet» Il medesimo studioso rimanda anche a PROPERZIO, III 2, 1-4 «Orpheæ detinuisse feras et concita dicunt / flumina Threicia sustinuisse lyra; / saxa Cithæronis Thebas agitata per artem / sponte sua in muri membra coisse ferunt». **6** *arbori e fronde*: la dittologia in clausola si riscontra in DE JENNA-RO, *Canzoniere*, 35, 3 e in MEDICI, *Rime*, 16, 30. **7** *freddo core*: cfr. *Rvf*, 153, 1. **8** *questa ... non risponde*: cfr. *EaL*, 9, 8 «e chiamo a chi giamai non mi risponde» e rimandi. *Rim. Nap.*, p. 96 (riscontro di Per-

copo: da individuare l'edizione di riferimento): «Et non valme per niente suplicare, / ca sta cruda  
ch'io chiamo non m'ascolta».

Strambotto strutturato a distici (2+2+2+2) sintatticamente giustapposti l'uno all'altro. L'anafora della prep. *Per* viene deposta a partire dal terzo distico, senza che tale *variatio* porti a un'articolazione più complessa della paratassi. Vi è raffigurata una delle situazioni più care al Garret lirico (che al contempo lega la presente ottava a quella precedente): lo sfogo solitario dell'amante per luoghi solitari a cui madonna resta insensibile, sicché l'unica tregua non potrà essere che la morte.

Il componimento consegue una spiccata coesione fonica attraverso vari espedienti, fra cui la consonanza delle rime in nesso nasale+dentale (-*anto*; -*ento*), riecheggiata nel corpo del testo (v. 1 *piangendo*; v. 4 *intendo*; v. 5 *prende*; v. 7 *tanto*) e altri fenomeni censiti nel commento.

METRO: strambotto siciliano (schema ABABABAB). Le rime consuonano (-*anto*; -*ento*).

Per disfogare il cor, piangendo canto  
 con lacrime e sospiri sparsi al vento;  
 per più deserti lochi spargo il pianto  
 a tal che nullo intenda il mio lamento;     4  
 ognun di la mia doglia prende spanto,  
 se non la donna ingrata per ch'io stento,  
 né mai riposo, se non tanto quanto  
 spero che morte finarà il tormento.     8

TESTIMONI: T Sc O

**1:** è la situazione base di tutto *l'EaL*, quale viene fissata nell'incipitario 1, 10-11 «pur *canto per sfogare* il duol ch'io premo / ne la più occulta parte dil mio *core*». – *disfogare il cor*: sovrapponibile a *Rnf*, 92, 8 «quanto bisogna a *disfogare il core*». – *piangendo canto*: emistichio quinario riutilizzato in *Str.*, 9, 4 «e io *piangendo canto* il mio tormento». **2:** da notare la concentrazione di sibilanti in «*suspiri sparsi*». **3** *più deserti lochi*: contamina *Rnf*, 35, 1 «Solo et pensoso i *più deserti* campi» con la rispettiva fonte: cioè PROPERZIO, I XVIII, 1 «Haec certe *deserta loca* taciturna quaerenti». – *spargo il pianto*: cfr. CORREGGIO, *Rime*, 92, 5 «spargo più de' pianti copia»; *SeC*, 56, 14 «si spargerà ...'l tuo pianto». – *spargo*: si noti il poliptoto con *sparsi* al v. 2. La voce *spargo* forma un poliptoto con *sparsi* del v. 2. **4:** 'in maniera tale che nessuno possa sentire il mio lamento'. Simile situazione è più distesamente illustrata in *EaL*, 10, 1-5 «Tra questi boschi agresti, / selvaggi, aspri e incolti, / ov'io son solo e altro non me vede, / posso far manifesti / li mei tormenti occolti». **5-6:** 'tutti si prendono spavento per il mio dolore tranne la donna ingrata per la quale io vivo di stenti'. Situazione topica: cfr. tuttavia POLIZIANO, *Rime*, 44, 1-2; 7-8 «Ogni donna di me pietosa fassi, / e ogni fera che ode el me lamento / [...] / in voi sola, donna, e mie pianti non ponno / rompere el vostro dolce e leggier sonno». Ma il giro di frase ricorda piuttosto *Am. Lib.*, II 44, 16-18 «*Ogni* cosa potrebbe umiliarsi, / se non quella spietata che non cura / per prieghi on per pietà benigna farsi». **5** *spanto*: per questa voce Percopo ipotizza una derivazione dallo spagnolo "espanto" ("spavento"); cfr. commento *ad. loc.*, p. 442. L'ipotesi è da accettare per BARBATO, p. 406, che segnala come il vocabolo «nel Sud era sentito come tale ancora nel XVI secolo». **6** *donna ingrata*: cfr. *EaL*, 25, 1 «*Ingrata*, incrudelita». **7-8:** 'non posso mai riposare, se non nella misura in cui sono nella speranza che la morte metta fine al mio dolore'. **8:** anche la morte come unico rimedio al duol d'amore è diffusissima nella tradizione lirica. La versione qui è vicina a BOCCACCIO, *Rime attr.*, 25, 12-13 «Morte sola al mio tormento / può donar pace».



Strambotto articolato su schema 6 (2+4) +2. Richiesta ad Amore perché abbia pietà del tormento dell'amante, non essendo quest'ultimo riuscito a comunicare più chiaramente la propria condizione estrema. Ad accomunare il presente pezzo col precedente vi è il motivo dell'incomunicabilità della pena amorosa (lì a madonna, qui ad Amore, con identico lemma-chiave *doglia*: cfr. *Str.*, 2, 6; 3, 4). Il fitto reticolo di legami retorico-musicali che innervano lo strambotto è giocato al solito su poliptoti (*vidi/veder*, vv. 1-2; *dar/darti*, vv. 5-6) e di catene allitterative («*Amor*, benché *mi* vedi ognor *morire*, / pur *mostri* no 'l *VEder* con *graVE* sdegno»). Si concentrano qui sparse memorie in particolare da VENTADORN, 37, 31-40 «*Domna, que cujtaz faire / de me que vos am tan, / c'aissi'm veetz mal traire / e morir de talan? / Ai! francha de boin aire, / fezetz m'un bel semblan, / tal don mos cirs s'esclair! / Que mout trac gran afan, / e noi dei aver dan, / car no m'en posc estraire*».

METRO: strambotto siciliano (schema ABABABAB). Inclusiva la rima "dire" : "ardire" (3, 5).

Amor, benché tu vidi il mio martire,  
 pur mostri no 'l veder con grave sdegno;  
 no sperar ch'altramente io possa dire  
 la doglia che nel cor sempre sostegno,           4  
 ché tu non mi vôi dar maggiore ardire  
 in darti dil mio mal più chiaro segno.  
 Deh, prendati pietà dil mio languire,  
 ché di sufrir tal morte io non son degno!       8

TESTIMONI: T, Sc, Fr, O 1 tu vidi il mio martire] mi vedi ognhor morire Sc mi vegga ognor morire Fr O 3  
 no sperar] ne oprar O

**1** *vidi*: 'vedi'. **2**: 'mostri di tollerarlo senza sdegnarti'. **3**: il verso concentra sparse memorie da *Rvf*, 250, 12-14 «I' non tel *potei dir*, allor, né volli; / or tel dico per cosa experta et vera: / *non sperar* di veder mi in terra mai». – *altramente*: 'altrimenti'. **4** *doglia...nel cor*: cfr. CAVALCANTI, 10, 5 «Novella *doglia* m'è *nel cor* venuta». **5-6**: la ripetizione verbale "dar...darti", invero un po' inelegante, aumenta la concentrazione fonica di dentali «[...] *dar* maggiore *ardire* / in *darti dil* mio mal [...]». **6** *chiaro segno*: cfr. *Rvf*, 332, 25 «*Chiaro segno* Amor pose a le mie rime». **7-8**: per il concetto cfr. *Aen.*, II, 144 «miserere animi non digna ferentis» (*Percopo*). **7** *prendati pietà dil mio languire*: oltre all'allitterazione di *p* fra i primi due lemmi, si badi alla simile fraseologia di PETRARCA, *Rime disp. e attr.*, 49 (attrib.), 10 «sì che *pietà* non ha *del mio languire*».

Strambotto strutturato a distici (2+2+2+2), ognuno dei quali contenente un'allocuzione all'amata, accusata di aver illuso il poeta con false profferte amorose. Il pezzo, rispetto alla media degli strambotti di Cariteo, si avvicina di più ai moduli della produzione popolareggiante locale, dal punto di vista linguistico – tale che la «soppressione di questo strambotto dalle stampe sarà dovuta all'impossibilità della toscanizzazione, per la rima con *-iste* “-isti” del napoletano metafonico *-iste* “-esti”» CONTINI, *Quattrocento*, p. 555) – così come da quello dei motivi, per l'insistenza sul concetto dell'inganno perpetrato dall'incostante amata, il quale non trova numerose attestazioni nella lirica del catalano, ma risulta copiosamente impiegato nella strambottistica napoletana. Il tessuto fonico dello strambotto è al solito fittamente compatto, col consonantismo della rima A che si dissemina variamente nel corpo del testo (v. 5 *volesti*; v. 7 *presto...triste*; con *tristo:triste* dei vv. 6-7 disposti in epanadiplosi a distanza).

METRO: strambotto su schema ABABABAB. Tra “mai” e “m'hai” (2, 6) sussiste rima per l'orecchio.

Quelle vane speranze che mi diste  
 meglio se non le avesse avute mai;  
 quante false promesse mi faciste!  
 Tutte son convertite in pianti e guai.           4  
 Volesti m'allegrar, poi te pentiste;  
 tristo me, ch'al miglior lassato m'hai.  
 Presto mi pôi contar fra l'alme triste,  
 poiché 'l mio desperar ti piace assai.           8

TESTIMONI: T

**1:** le *vane speranze*: sono quelle, pur ovviamente ortopedizzate in senso esclusivamente amoroso, di *Rvf*, 1, 6 «tra le vane speranze e 'l van dolore». **3** *false promesse*: cfr. CONTI, *Estrav.*, 25, 7-8 «et chi fia che ti sganni / delle *promesse* sue *false* et soavi?»; MEDICI, *Rime*, 53, 2 «*false promesse* lunghe e vane». **4** *son convertite in pianti e guai*: incrocio memoriale fra *Rvf*, 332, 34 «così è 'l mio cantar *converso in pianto*» e *Inf.*, III 22 «Quivi sospiri, *pianti* e alti *guai*». **5:** ‘dapprima volesti farmi felice, per poi pentirtene’. **6:** ‘mi hai abbandonato proprio sul più bello’. **7-8:** diffusa allitterazione della labiale «Presto mi Pôi contar fra l'alme triste, / Poiché 'l mio desPerar ti Piace assai». **7** *contar*: ‘annoverare’. - *alme triste*: per il sintagma cfr. la chiosa a *EaL*, 5, 12 «pace non ha da lunge *l'alma trista*». **8:** simile formula si ritrova in *Rim. Nap.*, 32, 3 «Poi che la morte mia tanto te piace».

Prosegue la traccia motivica dello sfogo della ‘doglia’ (v. 6), che qui ha luogo in punto di morte. L’amante, allo stremo delle forze, maledice l’amata, augurandole le pene dell’inferno (un immaginario sperimentato da Cariteo anche in *EaL*, 25, 37-39 «Già non ti contraddico, cruda, ingrata; / vatenne, alma dannata, al nigro inferno, / ove di duolo eterno serra’ satia»). Lo strambotto si organizza in distici con pausa logica forte coincidente con l’avversativa del v. 5, ed è ulteriormente compattato dalla terminazione indentica dei rimanti (-*orte*; -*ente*) e dalle figure etimologiche che lo attraversano (*amanti-amare-amor*; *morendo-morir-morte*).

METRO: strambotto su schema ABABABAB, dove i rimanti condividono il corpo fonico immediatamente dopo la tonica (-*orte*; -*ente*).

Vivano gli altri amanti in lieta sorte,  
 ch’io stutarò morendo il foco ardente:  
 l’ultimo mal bisogna ch’io supporte,  
 per troppo amar a chi d’amor non sente;     4  
 ma inanzi al mio morir gridando forte,  
 io sfogarò la doglia tra la gente,  
 maledicendo a chi mi die’ la morte,  
 a tal che li sia pena eternamente!     8

TESTIMONI: T, Sc, O 2 stutarò] spegnerò O 7 die’] da O

**1** *lieta sorte*: ‘in una felice condizione’. Cfr. *EaL*, 10, 50 «segni farme aver più *lieta sorte*» e relativa nota. **2** *stutarò*: «napolet. : ‘smorzerò’» (*Percopo*). Cfr. *Amor. Vis.*, 47, 18 «chi stuterà cotal fuoco. – *foco ardente*: per il sintagma cfr. *EaL*, 5, 13; 9, 10 e rimandi in nota. **3** *l’ultimo mal*: ‘l’estremo dolore’. Formula che vanta precedenti sia latini (cfr. PROPERZIO, 1 v, 4 «ultima...mala»), sia volgari (cfr. *Am. Lib.*, III 3, 1 «Prima cagione a *l’ultimo mio male*»). **4**: si noti la figura etimologica – con annessa paronomasia – fra *amar* e *amor*. **5** *nanzì il mio morir*: ‘in punto di morte’. Cfr. DANTE, *Rime*, 53, 12. - *gridando forte*: cfr. *Purg*, xv 107-8; SAVIOZZO, 102, 13. **5** *inanzì al mio morir*: ricorda *Am. Lib.*, II 40, 7-8 «fatti voi noto a quella mia nemica, / *nanti al mio fin*, che io vuò per lei morire». **6** *sfogarò la doglia*: cfr. *VN*, 20, 4-6 «ora, s’i’ voglio *sfogar lo dolore* / che a poco a poco alla morte mi mena, / conviene mi parlar traendo guai»; (ma il concetto è ricorrente tra questi primi strambotti: cfr. 2, 1-4. **7-8**: ‘inviando, a colei che mi fece morire, maledizioni tali che le sia inflitta la pena eterna’. **7**: per il verso allego TEBALDEO, 272, 10 «maledicendo mia perversa sorte», per l’identico andamento ritmico e per il ricorrere qui dei rimanti “forte-sorte-morte”. **8**: ‘in maniera tale che gli sia data pena eterna’.

Strenui i contatti che il presente strambotto stabilisce con Pulci, *Stramb.* 25, 1-6, da cui Cariteo ricava il motivo, le rime (con leggera variazione di *-orte* in *-orto*) e numerosi pezzi lessicali. Di seguito la versione di Pulc: «Poi ch'io son morto e posto in sepoltura, / voglio che scripto sia nel marmor forte, / come per donna *ingrata* alpestra e *dura* / *inanzi al tempo* fui conducto a morte, / acciò ch'ognun che passa ponga cura / quanto fu amara mia infelice sorte» (*Percopo*). Tutto ciò non senza significative tangenze con altri autori e ascendenze culturali (Ovidio, Poliziano, la poesia popolare), sicché è difficile, in questo «intreccio di tradizioni... attorno al motivo dell'*iscrizione sul sepolcro* del poeta morto per amore [...] valutare con precisione il peso specifico di ciascuna delle possibili suggestioni» (CONSOLO, p.).

METRO: strambotto su due rime di schema ABABABAB. Parzialmente consonanti le due rime (*-orto* : *-ura*).

Pietà! Pietà! Per dio, ch'io moro a torto  
 amando questa fera ingrata e dura,  
 poiché senza speranza di conforto  
 son gionto a crudel morte e immatura!            4  
 Alcun che per me resta faccio accorto  
 che scriva al mio sepulcro sta scrittura:  
 – Qui giace quel che per amore è morto,  
 di tal che di sua morte non ha cura! –            8

TESTIMONI: T, Sc

1: il verso incipitario è ricavato di peso da POLIZIANO, *Rime*, 65, 7 «pietà, per Dio, pietà, pietà, ch'io moro», contaminato con *Rime*, 45, 7-8 «non fia però non si dica che a torto / i' sia da voi sol per amarvi morto» (*Percopo*). Cfr. anche BM, 28, 6 «Ma chi non ha pietà ch'un mora a torto». - *moro a torto*: cfr. *Naufragio*, 2, 17, 2 «et so ch'io moro a ctorto». 2 *fera ingrata e dura*: cfr. PULCI, *Stramb.*, 25, 3 «come per donna *ingrata* alpestra e *dura*» (*Percopo*). 4 *crudel morte*: cfr. la clausola di *Str.*, 7, 8 «saccia che per lei moro a *crudel morte*». *morte...immatura*: il sintagma, di ascendenza classica (*De Rer. Nat.*, v 221 «Quare *mors immatura* vagatur?»; CATULLO, 96, 5 «certe non tanto *mors immatura* dolorist») passa per la mediazione di MEDICI, *Capit.*, 1.16 «quando senti troppo *immatura morte*», ed è condiviso con SANNAZARO, *Disp.*, 28.10-11 «e in quel dì e ora con *morte immatura* / l'amante tolse»; testo, questo, che inscena la prosopopea di un'urna cineraria. 5 *resta*: 'si arresta', 'si ferma'. 6: verso su cui si distende una pressoché continua allitterazione: «che Scriva al mio Sepulcro Sta Scrittura». 7 *Qui giace*: tipico avvio delle iscrizioni tombali, per cui si veda, tra gli elegiaci latini, TIBULLO, I 3, 55 «*Hic iacet immiti consumptus* morte Tibullus» e PROPERZIO, II 13b, 19-20 «Qui nunc iacet horrida pulvis, / unius hic quondam servus amoris erat». Tra i volgari, si possono allineare FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, 3, 84 «*Qui giace colui*, / ch'amando è morto» e *Am. Lib.*, II 11, 118-121 «“*Qui giace quel fidele*” / dirà mia sepultura, / che un'alma *dura* / pinse a mortal sorte».



Strambotto di struttura 4+4 (2+2). Topica allocuzione alla finestra, alla quale il poeta chiede di farsi intermediaria fra sé e la refrattaria madonna. Il motivo è sviluppato più ampiamente in *EaL*, 21 (cfr. almeno i vv. 58-67 «Ma voi, fenestre chiare, ove reluce / quella candida luce dil mio sole, / *queste poche parole*, dolce, umile, / d'un amoroso stile, basso e piano, / *ch'Amor da propria mano ha designate / con lettere di pietate*, ove descritti / son li pensieri afflitti di mia mente; / porgetele umilmente nel matino, / a quel volto divino immortale, / a ciò che del mio male abia notitia»). Il componimento esibisce stringenti contatti con il cruciale sonetto sannazariano *Ecco che un'altra volta, o piagge apriche*, a cui lo accomuna la struttura allocutiva (naturalmente con diverso destinatario), alcuni sintagmi e la movenza logico-sintattica che rompe la sequenza di invocazioni (cfr. SANNAZARO, *SeC*, 33: «Ecco che un'altra volta, o piagge apriche, / udrete il pianto e i gravi miei lamenti; / udrete, selve, i dolorosi accenti / e 'l triste suon delle querele antiche. / Udrai tu, mar, le usate mie fatiche, / e i pesci al mio lagnar staranno intenti; / staran pietose a' miei sospiri ardenti / quest'aure, che mi fur gran tempo amiche. / *E se* di vero amor qualche scintilla / vive fra questi sassi, avran mercede / del cor, che desiando arde e sfavilla. / Ma, lasso, a me che val, se già nol crede / quella ch'ì sol vorrei vèr me tranquilla, / né le lacrime mie m'acquistan fede?»

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Assuonano le rime B e C (-ole; -orte).

Fenestre belle e piene d'ornamenti,  
 ove si sòl mostrare il chiaro sole,  
 odite per pietà li mei lamenti,  
 poiché la donna nostra odir non vole.      4  
 Notate voi li dolorosi accenti,  
 le voce, li sospiri e le parole;  
 e si ella m'ascoltasse per mia sorte,  
 saccia che per lei moro a crudel morte.      8

TESTIMONI: T Sc<sup>1</sup> Vu 2 ove] dove Sc Vu sol] suol Vu mostrare] mostrar Sc 4 odir] udir Vu 7 si ella] sella Sc Vu ascoltasse] ascoltassi Vu 8 saccia] sapia Sc sappia Vu

**1-2:** incipit modellato su *Rvf*, 100, 1 «Quella fenestra ove l'un sol si vede». Cfr. anche *Am. Lib.*, III 18, 1-2 «Ligiadro veroncello, ove è colei / che de sua luce aluminar te sòle?»; Giusto, *Estrav.*, xvii 1-3 «Finestre mie, quand'io ve veggio aperte / e posar sopra voi quel gentil viso, / parme vedere aperto il paradiso, / e voi di rose e de viol coperte» Per il sintagma *Fenestre belle* cfr. *Rvf*, 335, 12 «O *belle et alte et lucide fenestre*». **2:** si noti la paronomasia «sòl...sole». **3-4:** da sottolineare il poliptoto «odite...odir». **3** *odite...lamentì*: tiene conto del fortunato ternario di Giusto *Odite, monti alpestri, gli mei versi* (cfr. *BM*, 142, 4 «Odite i mei lamenti, anime dive»), non senza la mediazione di POLIZIANO, *Rime*, 127, 13 «udite il suon de' tristi mie lamenti». Simile il passo del sodale SANNAZARO, *SeC*, 34, 1-2 «Ecco che un'altra volta, o piagge apriche, / *udrete* il pianto e i gravi *miei lamentì*». **4:** ancora una memoria da POLIZIANO, *Rime*, 108, 3-4 «una donna m'ha legato, / or non vuole udir mie piantì». **5:** «siate voi a prender nota dei miei gridi lamentosi». Cfr. *EaL*, 1, 3 «de voce triste in *doloroso accentò*». A contatto ancora con SANNAZARO, *SeC*, 34, 3 «udrete, selve, i *dolorosi accenti*»; ID. *Farse*, I 64 «*notati* ben li *accenti* del parlare». **7** *per mia sorte*: 'per mia fortuna'. **8** *saccia*: 'sappia'. Esito dialettale del lat. SAPIAT. - *moro a crudel morte*: 'morirò di morte violenta'. Cfr. *Str.* 6, 4 «son gionto a *crudel morte* e immatura».

Strambotto strutturato a distici (2+2+2+2). I primi tre replicano in anafora la domanda, rivolta a madonna, se non siano evidenti i sintomi della malattia d'amore (rispettivamente il rossore della febbre, il fiume di lacrime e l'incendio serbato nel petto). Chiude l'amara constatazione che nulla potrà alleviare l'incendio amoroso, «né lacrime, né vento» (v. 7).

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Consuonano le rime A eC (-ore; -irz).

Non vidi come par nel mio colore	
che l'amorosa febre mi consume?	
Non vidi come stilla un caldo umore	
per gli occhi mei conversi in largo fiume?	4
Non vidi tu la fiamma nel mio core,	
che mostra a meza notte un chiaro lume?	
Né lacrime, né vento di sospiri	
ponno stutar gli ardenti mei desiri!	8

TESTIMONI: T, Sc, O 8 stutar] spegner O

**1-2:** tradizionale effetto di trascoloramento procurato dal sentimento amoroso, per cui cfr. ALFANI, *De la mia donna vo' cantar con voi*, 10 «come legger si può nel meo colore»; CAVALCANTI, *Rime*, 34, 30-31 «qual mira de fòre, / vede la Morte sotto al meo colore»; DANTE, *Ciò che m'incontra*, 5 8Lo viso mostra lo color del core»; **1** *come par nel mio colore*: 'come si veda dal mio colorito'. **2** *amorosa febre*: per il sintagma cfr. GALLI, 162, 4; TEBALDEO, 15, 11. **3-4** *come stilla un caldo umore / per gli occhi mei*: al passo già segnalato da *Percopo* (cfr. *Rvf*, 241, 10-11 «lagrime l'altra che 'l dolor distilla / per gli occhi mei») s'aggiunga *Rvf*, 55, 8 «conven che 'l duol per gli occhi si distille» nonché, per l'accostamento tra il verbo *stillare* e *l'umore*, *Rvf*, 366, 112 «d'umor vano stillante». **4** *occhi mei conversi in largo fiume*: il passo si apparenta a *BM*, 93, 7-8 «questi occhi in fiumi / son già conversi», donde anche i rimanti "consumi-lumi-fiumi". Alle spalle c'è *Aen.*, I 465 «multa gemens, *largoque* umectat flumine vultum». **6:** cfr. *EaL*, 36, 5 «Possete fare a meza notte il giorno» e rimandi in nota. L'iperbole, variamente circolante in ambito canterino, è «solitamente impiegata in riferimento allo straordinario splendore di pietre preziose», come informa la chiosa di BAUSI, *Commento a POLIZIANO, Stanze*, I 95, 3 «che chiaro giorno a meza notte accende», allegando altri riscontri ai quali si rimanda. **7** *vento di sospiri*: cfr. *Rvf*, 17, 2 «con un vento angoscioso di sospiri»; 189, 7-8 «la vela rompe un vento humido eterno / di sospir'». **8** *stutar gli ardenti mei desiri*: cfr. *Str.* 4, 2 e chiosa relativa.





Il testo procede per giustapposizione di distici (2+2+2+2), in cui si succedono i lamenti dell'amante, le cui grida risultano inutili sia a ottenere la morte (vv. 1-2), sia a impetrare mercé dall'amata. Dal v. 5 si apprende poi che il poeta si trova di fronte alle porte chiuse della casa di madonna, con un accenno al motivo del *paraklausithyron*, attestato anche nel canzoniere (cfr. nota di commento). L'amata è del tutto insensibile ai richiami dell'io lirico, che dunque, in una chiusa dal sapore epigrammatico, realizza come la morte sia preferibile a una vita di dolore. La morte invocata in punta al primo verso si dissemina poi lungo tutto lo strambotto, con ben quattro diverse declinazioni ("Morte" sostantivo al v. 1, "Morto" e "mortale" aggettivi ai vv. 5-6, "morir" infinito sostantivato all'ultimo verso).

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Assuonano A e B (-orte; -onde).

Quanto più m'affatico a chiamar Morte,  
 tanto quella di me più si nasconde.  
 Né mi val parlar basso o gridar forte  
 a questa fredda e sorda più che l'onde.           4  
 Morto mi troveranno a queste porte,  
 poiché questa crudel non mi risponde;  
 e vedrò il fin di mie piaghe mortale,  
 ché men dole il morir che viver male!           8

TESTIMONI: T, Sc, VI<sup>1</sup>, Vu **2** di me] dami VI<sup>1</sup> **4** fredda e sorda] sorda e fredda VI<sup>1</sup> **5** morto mi troveranno] certo son di morire Sc Vu VI<sup>1</sup> **7** mie piaghe] mio dolor Sc questo dolor Vu alfin questo dolor VI<sup>1</sup> **8** dole il] duole el Vu

**1** *a chiamar Morte*: 'a invocar la Morte'. Cfr. VN, 14, 3 «ov'io chiamava spesso Morte»; 22, 10 «Ond'io chiamo la Morte»; Rvf, 23, 140; 71, 39; 212, 11. **2** *quella*: 'la Morte'. – *di me*: 'da me'. **3**: il verso ricorda BORNEILH, 18, 23-25 «Ara no'm par / que chastiars / mi valghe, ni clams ni tensos». – *parlar basso*: 'a bassa voce'. Cfr. SFORZA, 336, 144; VISCONTI, 46, 90. **4**: si noti l'accumulo di fonemi in dentale «freDDa e sorDa[...] onDe», preceduto dal «griDar» del v. 3. **5**: traccia del motivo del *paraklausithyron* già frequentato ad esempio in EaL, 21, 22-23 «Quante volte da sera, o belle porte, / m'avete visto, a morte già vicino». **6** *questa crudel non mi risponde*: simile movenza già in Str., 1, 8 «di questa che m'ascolta e non risponde». **7-8**: da notare la doppia figura etimologica «dolor mortale / [...] dole il morir». **7** *fin di mie piaghe mortale*: ricorda Rvf, 153, 4 «morte o mercé sia fine al mio dolore». **8**: l'epifonema di chiusura, dal sapore epigrammatico, è sicuramente in relazione con – può anzi aver fatto da modello a – SANNAZARO, SeC, 84, 14 «ché men dole il morir che aspettar morte». Simile anche ID., SeC, 41, 13 «ché a chi mal vive, il viver troppo è noia», nonché ALTILIO, xxx 18 «morte tamen gravior sed mihi longa mora est».

Componimento giocato su un'anafora quadrimembre; l'unica incrinatura nella rigida geometria dell'assetto sintattico è data al v. 1, in cui la cellula *Dov'è* (ribattuta ai vv. dispari) si trova non all'inizio del verso, ma all'attacco dell'emistichio quinario. In questo senso, è da notare anche l'*enjambement* dei vv. 5-6 che spezza il legame logico e musicale tra parole tra loro in rapporto si direbbe di paronomasia per l'orecchio «*diviso / di vita*». L'articolazione è funzionale alla particolare declinazione della topica dell'*ubi sunt?*, qui rivolta alle bellezze dell'amata: il viso (v. 1), la mano (v. 3), il petto (v. 5). Il distico finale ospita infine il topico complimento, funzionale però alla nominazione dell'astro lunare, che si fa vincitore indiscusso sulle altre stelle. Lo spunto da cui muove l'esercizio – «vero e proprio centone petrarchesco» (CONSOLO, *Il libro*, p. 36) – è da rinvenire in *Rvf*, 267, 1-6 «*Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo, / oimè il leggiadro portamento altero; oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero / facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo! / et oimè il dolce riso, onde uscìo il dardo / di che morte, altro bene omai non spero*».

METRO: strambotto su schema ABABABCC.

Oimè, misero me! Dov'è il bel viso  
 che sòl col resplendor farmi contento?  
 Dov'è la man che m'have il cor conquiso,  
 per cui mi par suave ogni tormento?           4  
 Dov'è il petto che 'n tutto mi ha diviso  
 di vita, e di morir non mi lamento?  
 Dov'è colei che sòl far de le belle  
 quel che la luna fa de l'altre stelle?           8

TESTIMONI: T, Sc, O 2 resplendor] lo splendor O 3 m'have il cor] m'avea el cuor O 5 petto] parlar Sc

1 *Oimè...Dov'è il bel viso*: per l'attacco cfr. *Rvf*, 267, 1 «*Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*». 2 'che è solito farmi felice col suo splendore'. Cfr. *EaL*, 63, 1-2 «*Quando col resplendor del chiaro riso / l'alma mia luce rasserena il giorno*». 3-4: notevole la rima interna, alla scadenza settenaria, fra *ave*: *suave*. 3 *che m'have il cor conquiso*: emistichio settenario prelevato da *Rvf*, 77, 4 «*de la beltà che m'ave il cor conquiso*». 4 la topica dolcezza del mal d'amore è qui declinata occhieggiando POLIZIANO, *Rime*, 15, 7 «*E fu tanto soave ogni tormento*». 5-6: 5 *che 'n tutto m'ha diviso*: memoria ancora da POLIZIANO, *Rime*, 15, 5 «*tanto ch'io fu' da me stesso diviso*». 7-8 *sòl far...de l'altre stelle*: variazione sulla base fornita da *Rvf*, 218, 1-4 «*Tra quantunque leggadre donne e belle / giunga costei, ch'al mondo non ha pare, / col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l dì de le minori stelle*» (*Pervopo*, che aggiunge un nutrito gruppo di riscontri con la coeva produzione strambottistica: cfr. su tutti POLIZIANO, *Rime*, 10, 7-8 «*Così spegne costei tutte le belle, / come 'l lume del sol tutte le stelle*»: PULCI, *Rispetti*, 67, 7-8 «*benché ne sia assai de l'altre belle, / sei come il sole in mezzo delle stelle*»). Sul retroterra latino, rispetto alla proposta di *Pervopo* (ORAZIO, *Epod.*, XV 1-2 «*caelo fulgebat luna sereno / inter minora sidera*») si lascia preferire il riscontro con ID., *Carm.*, I XII, 46.48 «*micat inter omnis / Iulium sidus velut inter ignis / Luna minores*» (CONSOLO, *Il libro*, p. 36).

La prima coppia di distici sancisce il profilo ossimorico del comportamento dell'amante; segue, ai vv. 5-8, l'affermazione masochistica dell'io lirico, per cui la defatigante militanza amorosa è frutto di volontaria necessità. L'accenno alla servitù amorosa si riverbera sui due strambotti successivi (cfr. 13, 7-8 «ma quanto più di voi serva si mostra, / tanto serrà maggior la culpa vostra»; 14, 8 «ch'io fui d'un solo amor servo costante»)

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Le rime B e C assuonano (-ica; -ia) condividendo la tonica con A (-ire).

Teco vorrei pur vivere e morire,  
 benché senza cagion mi sei nemica.  
 Mirandote, mi piace ogne martire  
 e prendo con diletto la fatica. 4  
 Eternamente ti voglio servire,  
 e se no 'l vôi, consente almen ch'io 'l dica:  
 uscir di servitù mai non porria,  
 e ancor che potesse, io no 'l vorria! 8

TESTIMONI: T, Sc, Fr O 2 sei] sia O 6 no 'l voi] non vuoi O 8 che] chio O

1: l'attacco si colloca al crocevia di diverse tradizioni; quella latina fa capo a ORAZIO, *Carm.*, III, IX 24 «tecum vivere amem, tecum obeam libens», e a OVIDIO, *Amores*, I III, 17-18 «tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat teque dolente mori». La mediazione volgare è di PULCI, 15, 5 «Con teco intendo vivere e morire». 3 *Mirandote*: identico attacco di verso in *Str.*, 6, 5 «*Mirandote m'abruso apparte apparte*». 4 *diletto...fatica*: l'accostamento rimonta a *Rvf*, 264, 56 «*faticosa et dilectevol salma*». 5-6: si noti il poliptoto *voglio/vôi*. 7-8: per la indefessa volontà di portare avanti il proprio *servitium amoris* (ma senza l'euforia qui operante), cfr. POLIZIANO, *Rime*, 100, 7-8 «e poi che vuol così mie dure sorte, / fermo son di servire insino a morte». Si noti ancora il poliptoto *porria/potesse*.

Ancora uno strambotto a distici giustapposti (2+2+2+2), con pausa rilevata in corrispondenza dell'avversativa del v. 7. Il *servitium amoris* conduce a uno smarrimento dell'anima che ha tutto il sapore della dannazione infernale, pur non esplicitamente espressa: non a caso l'avvio ricorda l'esordio di un più tardo sonetto cariteano: *Endimione*, son. CV, 1-4 «Voi donna, e io per segni manifesti / andremo insieme all'infernal tormento, / voi per orgoglio, io per troppo ardimento, / ché vagheggiare osai cose celesti».

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Inclusiva la rima "desia" : "sia" (3, 5). Paronomastica "mostra" : "vostra" (7, 8).

Donna crudel, per culpa vostra e mia  
 se perderà quest'alma desperata:  
 accetta esser non pò dove desia,  
 né vòle andare in parte ov'è chiamata;                    4  
 meco non pò restar cosa che sia  
 dal vostro gentil cor poco estimata,  
 ma quanto più di voi serva si mostra,  
 tanto serrà magior la culpa vostra.                                8

TESTIMONI: T, Sc, O 1 culpa vostra] vostra colpa O 3 accetta] ch'accepta O 5 non po' restar] abitar non può O 7 ma] e O 8 vostra] nostra O

**1** *Donna crudel*: fra i numerosi riscontri, cfr. soprattutto alcuni pari metro polizianeschi (cfr. POLIZIANO, *Rime*, 74, 5-8 «e tu, *donna crudel*, cagion sarai / ch'i'mi consumi e strugga a poco a poco [...] / non sia cagion ch'io mora *disperato*»; 96, 1-2 «Godi, *donna crudel*, poi che tu m'hai / condotto amando in miserabil loco»). **2**: endecasillabo giocato sull'alternanza vocalica *a/e*, con ripercussione dei gruppi sillabici *-per-* e *-de-* («perderà...desperata»). Cfr. POLIZIANO, *Rime*, LXXIV 3 «girò disperso per sfogar mie guai». **3**: 'non può essere ricevuta là dove ella vorrebbe'. Si noti l'allitterazione «dove *desia*». - *accepta*: 'accettata'. **5-6**: si riferisce all'*alma*. Nel distico sono ben quattro le occorrenze della sillaba *-co-* («*meco...cosa...cor poco...*»). **7-8**: 'quanto più l'anima mia è a voi asservita, tanto più sarà maggiore la responsabilità vostra'. Cfr. BORNEIL, 26, 8 «*tort n'auretꝫ vos*, mal'amigua».

Nel presente strambotto i primi quattro versi sono occupati da un unico periodo, seguito da due distici (secondo una struttura 4+2+2). Il poeta rivendica qui l'esclusività del sentimento per madonna, costante sin dal primo innamoramento – come confermano gli strategici aggettivi qui abbondantemente attestati: «*primo di*» (v. 1), «*prima fede*» (v. 2), «*primo mio desio*» (v. 4), «*A voi sola*» (v. 5), «*un solo amor*» (v. 8) – affermando orgogliosamente come tale dedizione sia stata deliberata fino alla morte, tanto che egli può esprimere il desiderio di essere ricordato come «*d'un solo amor servo costante*» (v. 8). L'abbrivio tematico, sottoposto ad amplificazione, secondo *Percopo* deriva da PROPERZIO, I XII, 19-20 «*Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est; / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*», mentre il collegamento col precedente strambotto è garantito dal comune riferimento al *servitium amoris*, qui rovesciato di segno quanto alla disposizione euforica (*Str.* 14, 7-8 «*ma quanto più di voi *serva* si mostra, / tanto serrà maggior la culpa vostra*»).

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Le rime A e C condividono la tonica -a.

Qual fu dal primo di ch'io ve mirai,  
 quella mia prima fede e amor pio,  
 quel puro cor, tal serrà sempre mai,  
 ognor crescendo il primo mio desio.                    4  
 A voi sola servir deliberai  
 fin a l'estremo di del viver mio;  
 e poi la morte voglio che si cante  
 ch'io fui d'un solo Amor servo costante!            8

TESTIMONI: T, SC, M, O 2 prima] pura O

**1-4:** 'Poiché cresce d'ora in ora il mio desiderio, la mia fedeltà antica, il mio amore casto, il mio cuore puro saranno sempre identici a come furono sin dal giorno in cui vi contemplai la prima volta'. Il periodo d'apertura non pare ignaro di VENTADORN, 28, 25-28 «*Pois fom amdui efan, / l'am ades e la blan; / e's vai mon jois doblan / a chascu jorn del an*». - *amor pio*: cfr. *Tr. Pud.*, 11. **2-3:** da notare la (trita) rima interna «*amor...cor*». **3** *puro cor*: cfr. *Rvf.*, 215, 2 «*et in altro intelletro un puro core*» (affibiato qui all'amata). **4:** cfr. *Am. Lib.*, II 23, 11 «*crescendo ognor disio manca la spene*», con cui interferisce la memoria di MEDICI, 148, 2 «*ove già il primo mio bel disio*». **5-6:** la formulazione del concetto riecheggia *Rvf.*, 30, 16-18 «*seguirò l'ombra di quel dolce lauro / per lo più ardente sole et per la neve, / fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi*». **6:** 'fino al giorno della mia morte'. Il sintagma *extremo di* è polare rispetto al *primo di* del v.1. **7-8:** variazione sul distico di chiusura di PULCI, *Stramb.*, 89, 7-8 «*e d'esserti fidel et buon amante / fino alla morte ti sarò costante*». Per il sintagma *servo costante*, cfr. *Lirici toscani*, (A.DI MEGLIO), 6, 88 «*servo fedel, costante*».

La solita struttura a distici si giova qui dell'anafora di *S'io* solo per i primi 4 versi, fonicamente coesi tramite il dominio della dentale: «poTesse...marTìre...Tranquillare...TempesToso...poTesse paTér...Tanti guai, TanTi affanni e TanTo arDore». Dopo il periodo ipotetico (vv. 1-6), dove si manifesta l'ipotesi che, a certe condizioni, ci si possa far ardimentosi, cade la pausa logica introdotta dall'avversativa (che produce una struttura dello strambotto su schema 6+2), contenente l'amara coscienza dell'incombenza della morte, cui tiene dietro a suggello la proverbiale sentenza sul contrasto tra brevità della vita e eccesso di speranza.

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Parzialmente assoconsonanti B eC (-ore; -orto). La sillaba -or si estende poi al corpo del componimento, percorrendo l'intera struttura sillabica dell'ottava: escludendo le parole-rima, *forte* (v. 1), *morire* (v. 3), *amore* (v. 5), *soccorso* (v. 7),

S'io potesse esser forte al mio martìre,  
 e tranquillare il tempestoso core;  
 s'io potesse patér senza morire  
 tanti guai, tanti affanni e tanto ardore;           4  
 forse ch'io prenderei d'amore ardire,  
 sperando aver remedio al mio dolore:  
 ma inanzi al mio soccorso io serrò morto,  
 ché la speranza è longa, e 'l viver corto.           8

TESTIMONI: T, Sc, O 7 inanzi al] nanzi il Sc

**1** *potesse esser forte al mio martìre*: 'avessi forze sufficienti a sopportare il mio tormento'. Per la fraseologia cfr. CORNAZANO, 88, 11 «fecemi a' martìr più forte». Si noti l'allitterazione *mio martìre*. **2**: 'placare il mio cuore in tempesta'. **3** *patér*: 'patire, sopportare'. Cfr. n. a *EaL*, 8, 13 per la forma. **5-6**: il distico si segnala per l'intensa musicalità affidata all'accumulo di fonemi in dentale e in vibrante «[...] pRenDeRei D'amoRe aRDiRe, / speRanDo aveR RemeDio [...] DoloRe». **7-8**: il passo appare memore di POLIZIANO, *Rime*, 42, 1-2«Omè, ché 'l troppo amore a morte mena / il cor senza speranza di soccorso». **8**: la topica formulazione risale a ORAZIO, *Carm.*, I IV, 15 «vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam», passato per la più che probabile mediazione di *Ryf*, 88, 1-2 «Poi che mia speme è lunga a venir troppo / et de la vita il trapassar sì corto» (*Percopo*).







La partizione della materia di questo strambotto si organizza in una terna di distici seguita dalla coppia finale a rima baciata, secondo un'articolazione del tipo 6 (2+2+2)+2. Lo sviluppo adynatico interessa il primo blocco, cui tengono dietro i due versi clausolari, incaricati di segnalare la condizione allo stremo dell'amante. Il pezzo condivide col precedente la voce *ben* (18, 8 «ma degno di tal *ben* più non son io»; 19, 6 «che più che 'l *ben* dil ciel mi sono care»). La geometria del componimento – raddoppiata dalle corrispondenze fra gli aggettivi nelle due situazioni impossibili («molle / umide: secche / dure»; «negre / oscure: bianche / chiare») – è leggermente ma studiatamente resa più mossa al suo interno da due *enjambement* fra i vv. 1-2 «dure / diventaranno» e i vv. 3-4 «negre e oscure / le neve». L'immagine finale, la cui carica dilaniante si sostanzia di un aspro corpo fonico («sì forte m'arde Amor li nervi e l'ossa»), instaura la contrapposizione fra l'incendio amoroso da una parte, *acque e neve* (elementi dell'*adynaton*) dall'altra.

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Consuonano A e B (-ure; -are), mentre C è inclusiva («possa»: «ossa»).

Le molle e umide acque secche e dure  
 diventaranno, e le più dolci amare;  
 subito si vedran negre e oscure  
 le neve che si mostran bianche e chiare,        4  
 prima ch'io lasse l'amorose cure,  
 che più che 'l ben dil ciel mi sono care!  
 Non vedo ove scampare omai mi possa,  
 sì forte m'arde Amor li nervi e l'ossa.        8

TESTIMONI: T, Sc, O, Vu

**1:** si noti la disposizione chiasmica degli aggettivi semanticamente polari. - *molle et umide*: per la ditologia aggettivale cfr. CORNAZANO, 135, 7; GALLO, *Rime varie*, 55, 51 «cogli ochi *umidi e molli* mi fui volto». **4** *neve*: 'nevi'. **5** *ch'io lasse l'amorose cure*: esattamente l'inverso di quanto è dato leggere in MEDICI, *Canzoniere*, 55, 1-2 «Io mi diparto, dolci pensier' miei / da voi, e lascio ogni *amorosa cura*». **6** *ben del ciel*: 'paradiso'. **7**: pressoché identico a *Ryf*, 107, 1 «Non veggio ove scampar mi possa omai». **8** se la coppia *li nervi et l'ossa* è prelievo da *Ryf*, 23, 137-138 «ch'ancor poi ripregando, *i nervi e l'ossa* / mi volse in dura selce», pare ben percepibile la mediazione boiardesca (*Am. Lib.*, II 44, 47-49 «[...] ch'io son foco, / ché nulla trova più che *arder* mi possa / la fiamma che m'ha roso *e nervi e l'ossa*» .

Ancora una struttura a distici giustapposti (2+2+2+2), per uno strambotto che ospita la presa d'atto che lo scorrere del tempo non concede possibilità di difesa, né rimedi, sicché l'unica tregua sarà la morte. Numerosi i debiti col trattamento petrarchesco del tema della fugacità del tempo (per i quali si vedano le note di commento). Col precedente pezzo si dà inoltre connessione fraseologica: 18, 7 «Non veggio ove scampare omai *mi possa*»; 19, 1 «Pagnar *non posso* più contra gli affanni».

METRO: strambotto su schema ABABABCC.

Pagnar non posso più contra gli affanni,  
 ch'ogne giorno languendo più m'attempo;  
 vedo volar li mesi e fuggir gli anni,  
 e trovomi aver perso invano il tempo;           4  
 s'alcun riparo vene a tanti danni,  
 so che non pò venire omai per tempo:  
 venga la morte e non si reste un punto,  
 ch'io non posso posar, si non defunto!           8

TESTIMONI: T, Sc

**1** *Pagnar non posso*: si noti l'apertura con allitterazione dell'occlusiva labiale. - *contra gli affanni*: cfr. *Rvf*, 141, 11 «ché mia virtù non pò *contra l'affanno*». **2**: 'poiché ogni giorno di più languendo vado invecchiandomi'. Cfr. *Inf.*, XXVI 12 «ché più mi graverà, com' *più m'attempo*». **3**: cfr. *Rvf*, 30, 13 «Ma perché vola il tempo et fuggon gli anni». Ancora un'allitterazione in «Vedo Volar», doppiata dalla ripercussione al v. 4 «troVomi aVer perso inVano». **5-6**: 'se anche giungesse una difesa a tanti dolori, mi rendo conto che essa non farebbe in tempo'. Si noti il poliptoto (esteso al v. 7) «vene...venire...venga». **7**: 'che arrivi la morte e non si arresti nemmeno per un momento'. Altra disseminazione dal modello petrarchesco: cfr. *Rvf*, 30, 14 «sì ch'a la morte in un punto s'arriva'. **8**: 'poiché io non troverò pace, a meno che non sarò morto'. L'allitterazione «POsso POsar» si riallaccia circolarmente a quella che inaugurava lo strambotto (v. 1 «Pagnar non Posso»). Probabilmente influenzato da PEIRE VIDAL, 3,76-77 «Pus *pauzar* ni finar / *no puesc* nulha sazo».





Oltre che il pronome *voi* esibito al v. 1, lo strambotto prosegue, del precedente, la traccia ossimorica (cfr. 21, 4), approfondendola oltranzisticamente nel cuore dell'ottava (vv. 3-6), in cui è alta la concentrazione di contrapposti deputati a esprimere la condizione di chi vive privato del proprio cuore, topicamente residente presso l'amata. Sintatticamente, il componimento si presenta come una successione di distici ben distinti l'uno dall'altro, ma percorsi da una straordinaria concentrazione – tanto più evidente data la misura ridotta del metro – di figure di ripetizione morfologica: *partirmi* : *parto* : *departire* (vv. 1, 5, 8); «io non *son* dove *sono*, anzi mi trovo / dove non *sono*, e dil mio cor *son* privo» (vv. 3-4); *morto* : *moro* : *morire* (vv. 6-8).

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Consuonano le rime A e B (-*ovo*; -*ivo*), la seconda delle quali condivide la tonica con C (-*ire*).

Al partirmi da voi tal doglia io provo  
 che contra ogni ragione al mondo vivo.  
 Io non son dove sono, anzi mi trovo  
 dove non sono, e d'anima son privo;                    4  
 partomi da me stesso e non mi movo,  
 donde morto mi parto, ivi son vivo.  
 Quand'io non moro in tutto al departire,  
 non credo che om di duol possa morire.                8

TESTIMONI: T, Sc, F, Fr, O, VI<sup>1</sup> 1 provo] aprovo F 3 io non son] non sono F non so O 4 d'anima] dil mio cor Sc F 5 movo] moro F 6 ivi] indi F 7 moro] muoio F 8 di] per Fr O

2: 'L'allontanamento da voi mi procura un tale dolore che continuo a vivere al di là di ogni ragionevolezza'. 3-4: il paradosso dell'esser dove non si è evolve nella topica del cuore separato dall'amante; un precedente nel genere strambottistico si legge in POLIZIANO, *Rime*, 87, 1-5 «E' mi convien da te spesso partire [...]. / Lassoti il cor che non mi può seguire». 6: 'nel luogo da cui mi allontano ormai morto, proprio lì sono vivo'; più liberamente: 'lì dove sono morto, vivo'. 7-8: 'se al separarmi [*scil.* da madonna] io non morirò, non penso allora che si possa morire di dolore', dove *om* è impersonale, come in *Rvf*, 271, 4 «né credo ch'uom di dolor mora». Alle spalle si scorge OVIDIO, *Her.*, XIII 28 «indignor miserae non licuisse mori» (CONSOLO, *Il libro*, p. 33).





Il dio Amore, ritratto qui nella sua natura capricciosa e onnipotente, è sostanzialmente identificato con l'amata: è lui infatti che, risiedendo «negli occhi d'un bel viso» e «nel bianco petto» (vv. 1-2), soggioga i malcapitati innamorati, rivelandosi vieppiù vendicativo contro chi osi opporre una qualche resistenza (vv. 7-8). Lo strambotto è strutturato in cantabili distici (2+2+2+2) che via via squardernano gli atteggiamenti esiziali di Amore.

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Assoconsonanti le rime B e C (-ede; -ende).

Errando Amor negli occhi d'un bel viso,	
nel bianco petto poi si posa e siede;	
or con disdegno et or con dolce riso,	
non cessa mai di far continue prede;	4
poco estimando il ben dil paradiso,	
la terra, il mare e 'l ciel tien sotto il pede;	
et allor maggior foco e fiamma incende,	
quando vede che 'l cor più si defende.	8

TESTIMONI: T Sc O

**1:** 'Amore, dopo aver vagato fra gli occhi di madonna'. **2** *si posa e siede*: riduzione in dittologia verbale di *Par.*, XXXII 130 «*siede* lung'h'esso, e lungo l'altro *posa*». Si noti l'allitterazione «Poi si Posa». **3** *gioco e riso*: la coppia inverte quella rinvenibile in *Rvf*, 270, 80 «il pensar e 'l tacer, il riso e 'l gioco» (cfr. anche la nota al v. 5). **4:** 'non smette di far continuamente prede', con ipallage di *continue*. **5:** anche su questo verso si estende la traccia memoriale di *Rvf*, 270 (cfr. i vv. 76-79 «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese / saette uscivan d'invisibil foco, / et ragion *temean poco*, / ché 'ncontra 'l ciel non val difesa humana»). **6** *tien sotto il pede*: cfr. *Tr. Pud.*, 21. «tien sotto il pede»; *Georg.*, II, 492 «subiecit pedibus» (*Percopo*). **7-8:** '[Amore] alimenta un incendio maggiore allorché vede che il cuore aumenta le proprie difese'. Il sadismo vendicativo di Amore ricorda altre descrizioni del dio, come quella di *EaL*, 10, 34-37 «E *fiamma e foco* assai / gli piace [*scil.* ad Amore] e anco insegna / di macular le mano / nel molle sangue umano».



La franca richiesta della ricompensa amorosa è qui reiterata lungo i primi tre distici, articolati anaforicamente con la ripetizione della cellula *or*. Se proprio non è lecito ottenere la mercè, l'amante cerca qui di impetrare almeno una più benevola disposizione da parte dell'amata, affinché possa esserci più spazio per la speranza (vv. 7-8).

METRO: strambotto su schema ABABABCC.

Or si vedesse in te voglia amorosa,  
 sì come crudeltà sempre si vede;  
 or fussi tu cortese e gratiosa  
 in darmi il guidardon de tanta fede;           4  
 or fussi tu men bella e più pietosa,  
 e 'l più di tua beltà fusse mercede;  
 non perché meno ardesse il vivo foco,  
 ma ché crescesse la speranza un poco.       8

TESTIMONI: T Sc O 4 il guidardon de] il premio homai de Sc

**1-2:** 'Potesse vedersi in te un desiderio d'amore pari alla crudeltà che costantemente mostri'. Si noti il poliptoto «vedesse...vede». **1** *voglia amorosa*: sintagma prelevato da *Rvf*, 270, 66 «teneva in me verde l'amorosa voglia». **3** *cortese e gratiosa*: cfr. BECCARI, *Rime*, 15, 10. **4:** verso modellato su *Rvf*, 324, 2 «'l guidardon di tanta fede» (*Percopo*). **5:** cfr. POLIZIANO, *Rime*, 21, 8 «O che tu sia men bella o più pietosa»; un modulo risalente a OVIDIO, *Amores*, III, II, 41 «aut formosa fores minus aut minus improba vellem» (*Percopo*). **7** *vivo foco*: il sintagma, già usato in *EaL*, 16, 12 «ch'io mi consumo e ardo in vivo foco» rimonta al precedente di *Par*, I 141 «com'a terra quiete in foco vivo».









Primo momento della coppia di strambotti che chiude la silloge del codice *Marocco*, il componimento ospita la presa d'atto che il canto del poeta è invisibile a madonna; assodato che la ricerca del bene amoroso produce nuove ambagi – in una coppia di versi (5 e 6) che vede l'opposizione chiastica rispettivamente fra *riposo* e *pace* anelati, e *guerra* e *affanno* ottenuti in cambio – l'amante chiede ad Amore di essere lasciato riposare in pace.

METRO: strambotto su schema ABABABCC.

Poiché a madonna il mio cantar dispiace  
 mai più le voce mie non s'auderanno.  
 Ingrato Amor, superbo, aspro, fallace,  
 quest'è il reparo dil mio grave danno?  
 Ché sperando trovar riposo e pace  
 comincia nova guerra e novo affanno.  
 Cerca chi per te cante un'altra volta:  
 lassa star questa afflitta alma sepolta.

TESTIMONI: T

**1-2:** simile refrattarietà rispetto al canto del poeta fu già mostrata da madonna in *Str.*, 8, 3-4 « odite per pietà li mei lamenti, / poiché la donna nostra odir non vole». Per il v. 1 in particolare cfr. *Capua*, 31 « benché sempre gli spiacque il mio cantare». **3:** il verso fa correre la memoria a *EaL*, 13, 1 «Insidioso Amor, sempre fallace» (di cui si veda la relativa nota). – *Ingrato Amor*: il sintagma occorre già in *EaL*, 10, 31 «si pasce *Amore ingrato*» e nota. **5-6:** l'opposizione fra *riposo* e *affanno* compare già in *Str.* 26, 3 «Perch'io m'*affanno* e tu sta' in *riposo*?». **7:** simile alla movenza liquidatoria di *EaL*, 65, 14 «Deh, date ad altrui parte del mio danno». **8** *afflitta alma*: cfr. *EaL*, 10, 6 «e 'l foco che l'*afflitta alma* possede» e la relativa nota di commento.



STRAMBOTTO LETTO SOLO DA SC

(*Poiché la Luna e 'l sol con l'altre stelle*)

La congiura astrale contro il poeta determina in lui lo smarrimento di qualsiasi speranza. Privo di qualsiasi motivo di vivere, egli versa ormai in uno stato inerte, senza desiderio di sapere dell'amata, né che ella sappia della sua condizione, in una definitiva dipartita dalla volontà, sicché è ormai indifferente lo stesso vivere o morire. L'articolazione sintattica dello strambotto obbedisce a una ripartizione in due blocchi (4+4), anche se a ben vedere il secondo sembra da dividere altrimenti, poiché alle tre proposizioni dei vv. 5, 6, 7 (principale, coordinata negativa e causale) segue, isolato, l'ultimo verso dal sapore, come di consueto, epigrammatico.

METRO: strambotto su schema ABABABCC. Le rime B e C condividono la tonica (-ivo; -ita).

Poiché la Luna e 'l Sol con l'altre stelle  
 contra me sono armate, et io son vivo,  
 non sia chi de piacer più mi favelle,  
 ch'io son d'ogne speranza in tutto privo.      4  
 Non voglio dimandar d'altrui novelle,  
 né che dimande altrui s'io moro o vivo,  
 poiché né 'l sì né 'l no pon darmi aita:  
 poco stimo la morte, e men la vita.      8

TESTIMONI: Sc

**1:** *'l Sol con l'altre stelle*: trivializzazione del frasario dantesco di *Par.*, XXXIII 145 «l'Amor che move 'l sole e l'altre stelle». **1-2** *stelle / contra me sono armate*: alle spalle può ben esserci *Rvf.*, 41, 9-10 «Allor riprende ardir Saturno et Marte, / crudeli stelle; et Orione armato». Il precedente più cogente è tuttavia di area rispettistica: PULCI, *Strambotti*, 2, 4 «contro mi veggio Stelle, Sole e Luna». **3** *de piacer*: 'della possibilità stessa di ottenere il bene'. **5** *dimandar d'altrui novelle*: 'andar chiedendo notizie nuove di madonna'. La voce 'altrui' è da intendere come riferita all'amata anche al v. 6. **6-7**: 'né che madonna domandi in giro se sono morto o vivo, poiché il potere che ella esercita sulla mia vita non può più aiutarmi'. **7** *né 'l sì né 'l no*: il luogo più vicino a questo passo sembra DANTE, *Rime*, 50, 47 «ché 'l sì e 'l no di me in vostra mano», in cui è applicata al lessico amoroso la metafora feudale del decidere del *sì* e del *no* (come ben informa *Grimaldi*, nel suo commento *ad loc.* p. 657, con trafilata di allegazioni provenzali e italiane). **7-8**: i due versi sono percorsi da allitterazione della sillaba *po* «poiché...pon.../ poco [...]».



## CANZONE IN LODE DI FERRANDINO PRINCIPE DI CAPUA

*La candida vertute al cielo equale*, composta da Cariteo in lode di Ferrandino principe di Capua, passa in rassegna le virtù del dedicatario, grazie alle quali il giovane rampollo aragonese consegue la perfetta attitudine – predisposta da natura e dal cielo – al governo del regno.

Il testo è impostato sullo schema metrico di *Spirto gentil* (con un incremento da 7 a 10 del numero delle stanze), e si configura come un intarsio di spunti inventivi provenienti dal deposito memoriale della poesia latina classica: il *Panegyricus Messallae*, soprattutto, ma anche – in misura minore eppur ben riconoscibile – Virgilio e Properzio.

Oggetto della canzone sarà la *candida vertute* (v. 1) del principe, la cui celebrazione impone di sollevarsi dal «basso [...] camino» (v. 6) della poesia d'argomento amoroso sin qui praticata. Difficile, per la scarsità di appigli a fatti esterni, determinare l'occasione che ha fatto nascere la canzone. Si potrebbe pensare – ma è una semplice suggestione – che l'indugio sulle qualità propriamente regie di Ferrandino sia da collegare al clima di relativo ottimismo derivante dall'atto con cui Innocenzo VIII assegnava a Ferrandino il diritto di legittima successione sul trono del Regno in caso di premorienza del padre Alfonso (sul decreto papale, datato 4 giugno 1492, attira l'attenzione TOSCANO, *Strutture macrotestuali*, pp. 28-29, additando in esso l'occasione che stimolò le celebrazioni del rampollo aragonese leggibili rispettivamente in SANNAZARO, *SeC*, 85 e in CHARITEO, *Endimione*, son. CXIV).

La consapevolezza dell'altezza dell'argomento cantato motiva la riflessione metapoetica che occupa le stanze II-III: l'esaltazione di Ferrandino comporta il rifiuto tanto della narrazione eroicomitologica (le «istorie incerte e fabulose» del v. 16), quanto della propria Musa amorosa, identificata in modo esplicito con la figura di Endimione (v. 21) e accuratamente allusa mediante l'intarsio centonistico di stilemi variamente impiegati nell'*EaL*, per i quali si vedano le note di commento. I due versanti sono entrambi in contrasto con la necessità di rappresentare colui che è «di reger l'universo assai più degno / che l'italico regno» (vv. 39-40). La specificità di questo canto si profila come narrazione «in vera istoria» (v. 42) direttamente ispirata da Ferrandino (con strategiche allusioni al Petrarca politico: il rimando è di nuovo al commento).

L'encomio può dunque partire dalla stanza IV, snodandosi fra traduzioni di passi dai modelli classici sopra rilevati – specie in abbrivio di strofa – e concetti desunti dalla trattatistica politica di ambiente aragonese (Pontano in testa): le qualità del rampollo aragonese pertengono alla sfera delle qualità militari, oratorie, e, nel cuore per così dire dottrinario del testo, legate alle virtù proprie della sovranità: (vv. 91-98, dove è nettamente percepibile l'influsso della riflessione *de principe* elaborata nel pensiero politico pontaniano, per la quale si rimanda al paragrafo appositamente dedicato nel presente lavoro).

L'ottava stanza si sofferma poi sull'educazione alle lettere ricevuta sotto la guida di autorevoli maestri come Altilio e Parrasio: il rilievo sulla sensibilità artistica dell'erede al trono trova numerosi riscontri nelle testimonianze coeve, dalle quali si apprende che Ferrandino, «coltivato altresì nelle arti e nella poesia [...] verseggiava egli stesso e ci rimane qualche suo strambotto» (CROCE, *Re Ferrandino*, p. 160, che rimanda allo strambotto pubblicato da TORRACA, *Discussioni*, p. 153).

L'ultima stanza prima del congedo illustra come il «Re de li dei» (v. 136) abbia decretato la necessità che le virtù del principe si esprimano nel mondo ormai in disordine, con ciò preannunciando quanto verrà narrato nell'*Aragonia*. La fronte della stanza, alludendo all'invidia portata dal cielo nei confronti della terra ove Ferrandino conseguirà il proprio trionfo, non pare estranea alla situazione descritta da Dante in *Donne ch'avete intelletto d'amore* (vv. 15-26 «Angelo clama in divino intelletto / e

dice: “Sire, nel mondo si vede / meraviglia ne l’atto che procede / d’un’anima che ’nfin qua su ri-  
splende”. / Lo cielo, che non have altro difetto / che d’aver lei, al suo signor la chiede, / e ciascun  
santo ne grida merzede. / Sola Pietà nostra parte difende, / ché parla Dio, che di madonna intende  
/ “Diletti miei, or sofferite in pace / che vostra spene sia quanto me piace / là ’v’ è alcun che perder  
lei s’attende») in una commistione fra registro lirico e contenuti encomiastici.

La preghiera alla Vergine pronunciata nel congedo auspica la riuscita dell’azione politica rigenera-  
trice di Ferrandino, inquadrata nell’annoso contrasto coi turchi: il «furor de l’Idrontino exitio» (v.  
148) nel nome del quale si chiude il componimento, si riferisce alla disfatto di Otranto, conquistata  
dall’esercito di Maometto II nell’agosto 1480. Anche in questo caso, non soccorrono ancoraggi più  
precisi: si può al massimo sostenere che la canzone poté essere stata composta a partire dalla nomi-  
na di Ferrandino a viceré di Puglia (aprile 1487).

METRO: canzone di 10 stanze su schema ABCBACCDEEDdFF, più congedo di 8 versi di schema  
ABCCBbDD; l’allusione metrica è alla petrarchesca *Spirto gentil* (*Rvf*, 53), che però presenta 7 stanze.

ALL’ILLUST.O S.OR DON ALFONSO D’AVALOS MARCHESE DE PESCARA GRAN CAMAR-  
LENGO DEL REG.O NAPOL.NO. PROLOGO DI CHARITEO IN LA CANZONE DI LODE DEL  
SER.MO PRINCIPE DI CAPUA.

Tu solo e non altro, inclito signor mio, deve emendare questa mia canzone. Non solo perché per  
ingegno più che per discorso de etade sei pervenuto a quella perfezione de litteratura che pochi  
hanno possuta consequire in iuventute; ma perché è tale lo affecto e osservantia tua verso il nostro  
comune Signore, anzi terreno Dio, che prenderai con dilecto questa fatica, leggendo alcuna parte de  
le sue infinite vertute, le quali tu con tanto studio ti sforzi imitare. Legela dunque, Signor mio, con la  
lima del tuo singulare ingegno, e considera che si lo stile non è degno di pregio, la materia, come co-  
sa divina, merita essere tenuta in veneratione. E di poi che li averrai data forma, ti prego vogli darla  
come cosa tua, si conoscerai sia degna di tanto onore. Vive felicemente.

La candida vertute al cielo equale,  
materia di scrittori, exemplo e via  
a quei che imitar volno il ben divino,  
comincia resonar la lira mia  
e col valor d’altrui farse immortale, 5  
lassando il basso primo mio camino.  
Quel’animo virile e pellegrino  
di l’aragoneo principe Ferrando,  
degnò di regnar vivo intra li dei,  
serrà il principio e ’l fin di versi mei. 10  
E s’io non posso consequir cantando  
quel ch’ora io vo tentando,  
e la forza è minor che ’l gran desio,  
mi basta esservi pronto il voler mio.  
Non voglio errando andar per dubie lode 15  
o per istorie incerte e fabulose,

per tutto divulgate a mille a mille;  
chi non sa dir le battaglie famose  
di quei fratel Tebani? o l'arte et frode  
d'Ulisse? o l'ira del superbo Achille? 20  
S'io pur vo' dir l'amorose faville  
del nostro Endimione in versi onesti,  
non mi debio partir dal proprio accento:  
con l'importuno amaro aspro lamento  
li celati pensier dogliosi e mesti 25  
posso far manifesti,  
replicando le lode ad una ad una  
de la mia casta pura et aurea Luna.

Quando la ioventù fo più fervente  
non mi vergogno aver servito Amore 30  
benché sempre gli spiacque il mio cantare:  
or de le muse imploro altro favore,  
a tal che per le bocche de la gente  
io possa vincitor volando andare.  
E tu, spirto gentile e singulare, 35  
prestami il tuo divino et alto ingegno,  
e quel niveo parlar diserto e netto;  
dimostrami il sereno e dolce aspetto,  
di reger l'universo assai più degno  
che l'Italico Regno. 40  
Estolle la mia lira a tanta gloria  
che rimembre i toi gesti in vera historia.

Benché di toi magior li celebri atti  
Sonan con chiara tromba in ogne parte,  
tu de la gloria lor non ti contenti, 45  
ma col favor di Pallade e di Marte  
contendi superar la fama e' fatti  
de le passate vostre antique genti.  
Sei preclaro ornamento a li presenti,  
a li posterì toi non dubia speme 50  
de riposo, d'onore e gloria vera  
un tanto umano ingegno in mente altera,  
cercando tutto l'universo insieme  
fin a le parte estreme  
non si vedrà giamai né sì sagace, 55  
invitto e forte sempre in arme o in pace.

Però che mai nessun con tal dolceza  
seppe affrenar l'indomita insolentia

de l'incostante vulgo e inquieto;  
tu vencer sai con suave eloquentia 60  
ogne animo crudel pien di durezza,  
e 'l mesto fare in un momento lieto.  
Qual animo più saldo o più quieto,  
qual più sereno volto inter le squadre,  
qual pensier più secur, tranquillo e tuto 65  
nel pericol maggior fu mai veduto?  
De l'intrepido cor simile al padre,  
d'umanità a la madre,  
quella ch'io ancor farrò vie più famosa,  
si li mei versi ponno alcuna cosa. 70

Tu non ignori l'arte de la guerra,  
per qual parte l'exercito sicuro  
mover bisogna o posare o munire;  
dove convien signar la fossa o 'l muro,  
e dove più fecunda sia la terra, 75  
più commoda a defesa et a ferire.  
Né l'ingegno ti manca, o forza o ardire  
in reger l'aspro indomito destriero  
col freno o con li sproni, in pugna o giostra:  
sempre in ogne exercizio se dimostra 80  
il viso tuo leggiadro ameno altiero;  
s'io fusse un altro Omero  
tante gratie dal cielo a te concesse  
dir non potrei, se mille lingue avesse.

Si magnanimo cor, si petto invitto, 85  
si mano liberale è ogie al mondo,  
in te solo si vede e non altrove.  
Tu sol sai dar con l'animo iocondo,  
et aitare il misero e l'afflitto,  
servando il modo, come, quando e dove. 90  
Tre vertù regie inusitate e nove,  
rado vedute in questa nostra etade,  
han presa in te più naturale stanza:  
la fede, e 'n ben oprar ferma constanzia,  
l'altra la chiara liberalitade, 95  
le qual per dritte strade  
ti menaran al ciel senza fatica,  
poi de la tua nestorea etade antica.

Per farti il ciel più chiaro e più beato,  
a tal che al mondo non trovassi il paro, 100

in ogni uman disegno et azione,  
 come la madre il figlio amato e caro,  
 le Muse t'han nutrito et educato  
 ne le braccia de Altilio tuo Chirone.

E 'n mezo al fonte sacro di Helicone 105  
 Febo ti die' l'antica lira in dono  
 per man dil tuo Barrasio, e 'l dolce canto  
 che diero al tracio Orfeo il primo avanto;  
 Orfeo, che col suave et alto tono  
 di sua voce, e col sono 110  
 d'esta lira immortal, movendo i passi  
 si traeva appresso i boschi, i monti e i sassi.

Non nascerà de la natura tua,  
 né nacque in terra mai mortale o divo,  
 e questo chiaramente io provo e veggio: 115  
 s'alcun greco o roman per fama è vivo,  
 la lode fu del tempo e non la sua,  
 ch'allora era vertute in magior preggio.  
 Una sola virtù nel summo seggio  
 anzi nel summo ciel poneva ognuno; 120  
 ma vederne in un solo tante unite,  
 or che dal mondo son tutte sbandite,  
 et in secol sì fosco oscuro e bruno,  
 vederne chiaro alcuno  
 ne sente tanta gloria il universo 125  
 che dir non si potrebbe in prosa o verso.

Principe, il regio eterno alto palazzo  
 del chiaro ciel, dove quel che si vole  
 facilmente si pote in tempo breve,  
 dil tuo lungo morar si lagna e dole, 130  
 e porta invidia al glorioso Lazio  
 che di triunfi toi goder si deve.  
 Ma se l'ingegno uman non è sì greve  
 a contemplar, de le fortune varie,  
 quel che 'l divin saper solo provvede, 135  
 so che 'l Re de li dei certo s'avede  
 che toe vive virtù son necessarie  
 per le peste contrarie;  
 e poiché sei remedio a nostri affanni,  
 starrai qui giù fra noi molti e molt'anni. 140

Ma Tu, Vergine e Madre intatta e alma,  
 che serbi il Aragoneo nome antico

per far dil sangue barbaro vendetta,  
 non ti dispiaccia che quest'alma eletta  
 emende tanti error del mondo inico,                   145  
 ché 'l perverso inimico  
 dil tuo figliolo assai ne die' suplitio  
 in quel furor de l'Idrontino exitio.

TESTIMONI: T Sc Sm 3 quei che imitar volno] cui vole imitare Sm 4 comincia] cominci Sm 18 battaglie famose] guerre sanguinose Sm 21 l'amorose] le fiamme e Sm 32 de] da Sm 33 a tal che] accioc che Sm 42 che] ch io Sm 46 col] con Sm 60 vincer sai con suave] vinci con soave alto Sm 62 fare] fai Sm 64 inter] tra Sm 69 vie più famosa] piu gloriosa Sm 70 si li mei versi ponno] se potranno i miei versi alcuna Sm 71 l'arte de la] in quale arte di Sm 72 per qual parte] e in qual guisa Sm 81 ameno] grave Sm 83 tante grazie] tanti duoni Sm 86 è ogie] hoggi e Sm 95 la chiara] quell alma Sm 100 a tal che al mondo non trovassi il paro] Accio che a te non fusse altro simile Sm 101 designo] costume Sm 102 come la madre il figlio amato e caro] col bel liquor del suo saver gentile Sm 105 fonte sacro] sacro fonte Sm 106 l'antica] la dotta Sm 107 tuo] gran Sm 115 e questo chiaramente io provo e veggio] si degno de l honore et nome regio Sm 118 maggior preggio] luogo egregio Sm 119 nel summo seggio] in sommo pregio 126 dir non si potrebbe in prosa o] prosa dir nol puo rima ne verso Sm 145 inizo] obliquo Sm 146 perverso inimico] inimico obliquo Sm

1-4: 'La mia poesia incomincia a cantare la pura virtù, identica a quella divina, degna materia per gli scrittori e modello per chi volesse vivere in maniera conforme alla bontà celeste'. 1 *Candida vertute*: complemento oggetto retto da 'resonar' al v. 4. Il sintagma è prelevato dall'apertura dell'elegia di Pontano a Giovanni d'Aragona (cfr. PONTANO, *App.* 16, 1-2 «Non aurum gemmaeque iuvant quem candida virtus / veraque divinae gloria mentis alib»). - *al cielo equale*: il concetto è ripreso dalla stessa elegia pontaniana (v. 8 «at virtus superis non facit esse pares»). Cfr. anche SANNAZARO, *Epigr.*, I XIX (*De Ferdinando iunior*), 3-4 «Mox iuvenem superis similem, divinaque tela / conspiciens». 3 *volno*: 'vogliono'. 4 *comincia resonar la lira mia*: cfr. *Rvf.* 332, 4 «che solea resonare in versi e 'n rime» (ma l'uso di 'resonar' transitivo trova precedenti in *Par.*, XXIV 112-113 «l'alta corte santa / risonò per le spere un "Dio laudamo" e in *Rvf.* 23, 65 «risonar seppi gli amorosi guai»). 5 *col valor d'altrui farse immortale*: applicabile a questo verso quanto nota FENZI, *Il fascino*, p. 56 a proposito di *End.* CCVII, 9-11: «in maniera affatto originale rovescia (*scil.* Cariteo) il *topos* del poeta che assicura fama eterna ai potenti». Nella fattispecie, è tenuta presente, del *topos*, l'occorrenza riscontrabile in *Rvf.* 104, 13-14 «ma 'l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali». 6 *lassando il basso mio primo camino*: in senso propriamente stilistico è l'elegiaco *stilus miserorum*; in termini simili già alluso in 29, 6 «con ardimiento alzando il basso ingegno». 7 *animo virile e pellegrino*: cfr. ALTOBIANCO ALBERTI, 139, 8 «sperando in pellegrino almo virile». Da notare la ripetizione, in corpo di verso, di gruppi fonici quali -*ass* e -*mi*, con effetto di echi interni: «LASSando il bASSo MIO prIMO caMINo». 8-9. All'insegna della solita ricerca di musicalità allitterativa si pongono i fenomeni ripetizione di dentale e di palatale: «Di l'aragoneo Principe FerranDo / DeGNo Di reGNar vivo intra li Dei». 10: la delimitazione dell'argomento del canto è operata su base virgiliana: *Buc.*, VIII 11 «A te principium, tibi desinam» (*Percopo*). 11-14: 'Se non mi sarà possibile esprimere compiutamente l'argomento che mi prefiggo di esporre - e le capacità risulteranno inferiori al desiderio di esprimerlo - tuttavia sarà sufficiente che la volontà si dimostri ferma'. Per il *topos* agisce la memoria di PROPERZIO, II X 11-14 «Quod si deficient vires audacia certe / laus erit: in magnis et voluisse sat est» (*Percopo*). Non si può tuttavia ignorare la declinazione che del concetto appare nel *Paneg. in Mess.*, vv. 1-8 «Te, Messalla, canam, quamquam tua cognita virtus / terret: ut infirmae nequeant subsistere vires, / incipiam tamen, ac meritas si carmina laudes / deficient, humilis tantis sim conditor actis, / nec tua praeter te chartis intexere quisquam / facta queat, dictis ut non maiora supersint, / est nobis voluisse satis, nec munera parva / respueris»; da tenere presente sia per il ruolo struttivo sparsamente ricoperto nella canzone, sia per l'aggancio memoriale con altro luogo del *Panegyricus* in apertura della stanza successiva.

**15-20:** la lode di Ferrandino non si svolgerà col ricorso a paralleli mitici o epici, bensì, come si chiarirà al v. 42, narrandone le gesta «in vera historia». L'elenco di argomenti di canto epico emula, sostituendone il canone, quello che compare in *Georg.*, III 3-8 «Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes, / omnia iam *volgata*: quis aut Eurysthea durum / aut inlaudati nescit Busiridis aras? / quoi non dictus Hylas puer et Latonia Delos / Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno, / acer equis?». Le narrazioni “fabulose” elencate ai vv. 18-20 sono naturalmente «La Tebaide, l'Odissea, l'Iliade» (*Percopo*). **15:** la seconda stanza prende l'abbrivio dal v. 106 del *Paneg. in Mess.* («At non per dubias errant mea carmina laudes»), tradotto quasi alla lettera, se non per la resa dell'indicativo latino col gerundio italiano (“errant” > “errando”) secondo un modulo traduttivo abbastanza frequente in C. (cf. almeno la n. a 1, 14). Concetto e fraseologia fruiti anche in *End.*, X (dedicata a Sannazaro), nel passaggio in cui l'autore si riferisce alle lodi del dedicatario rivolte a Federico d'Aragona (v.2 «né gir conven *per lode incerte errando*»). Si noti la ricerca fonica, con effetto quasi di palindromo, nella sequenza «ANDare errANDo». **21-28:** ‘se io voglio insistere a poetare con rime convenienti sull'amore di Endimione, non mi devo discostare dal mio consueto stile, palesando i miei segreti tormenti con l'amaro pianto e reiterando le lodi alla mia Luna’. L'io lirico, affermando la volontà di poetare mantenendo il proprio originale ‘accento’, a conferma di ciò assembla versi ed emistichi già fruiti sparsamente nell'*EaL*: così, il v. 24 reimpiega 1, 2 «e l'importuno amaro aspro lamento»; il v. 25 riproduce l'emistichio settenario e il verbo, variato, di 7, 11 «celai li mei pensier dogliosi e mesti»; il v. 25 è identico a 10, 4, mentre il v. 28 è tratto pari pari da 41, 18. **21** *amoroze faville*: sintagma fruito da CARACCIOLIO, *Argo*, 1, 3 «amoroze e tacite faville». **27:** sequenza rilevata di dentali «replicanDo le loDe aD una aD una».

**29-32:** il *topos* legato alla convenienza tra canto amoroso ed età giovanile discende dalla realizzazione di PROPERZIO, II X 7-10 «Aetas prima canat Veneres, extrema tumultus: / bella canam, quando scripta puella mea est. / Nunc volo subducto gravior procedere vultu, / nunc aliam citharam mea mea Musa docet» (*Percopo*). Ma la “vergogna” negata al v. 30 potrebbe essere innesto petrarchesco (*Rvf*, 207, 13 «'n giovenil fallir è men vergogna»), mentre dietro l'aggettivo “fervente” attribuito alla “ioventù” si risente la qualifica di “*fervida* e passionata” riservata da Dante alla giovanile *Vita Nuova*, in opposizione al più maturo *Convivio* (il celebre passo è in *Conv.*, I 1, 16-17). **29:** ‘Quando ero nell'età calda della gioventù’. - *fo*: “fu”; l'alternanza tra le due forme di perf. ind. è «comune in tutti i poeti aragonesi» (PICCHIORRI, p. 199). **31:** giro di frase già fruito in *EaL*, 39, 13 «poiché sempre vi spiacque il viver mio». **33-34:** traduce ancora dal terzo delle *Georgiche* (vv. 8-9 «Temptanda via est, qua *me* quoque *possim* / tollere humo *victorque virum volitare per ora*» (*Percopo*), recependone finanche l'allitterazione in «vincitor volando andare». **33:** *a tal che*: ‘a tal punto che’. **35-37:** ‘Animo nobile e raro, concedimi il tuo grande e divinamente ispirato intelletto, e la tua faconda e immacolata eloquenza’. L'inizio della vera e propria lode di Ferrandino, a cui il poeta s'appella perché ne riceva le doti d'ingegno e di retorica per impostare adeguatamente la propria canzone, è giocata su un'aggettivazione di ascendenza petrarchesca: se lo “spirto gentile” occhieggia naturalmente l'apertura di *Rvf*, 52, 1 «Spirto gentil, che quelle membra reggi», la costellazione di attributi successivamente risente in particolare di *Rvf*, 213, 4-5 «e 'n humil donna *alta beltà divina*; / leggiadria *singulare* et pellegrina». **36:** *alto ingegno*: sintagma già dantesco (*Inf.*, II 7 «O Muse, o *alto ingegno*, or m'aiutate»; peraltro in simile contesto di invocazione – lì alle Muse, qui direttamente al signore – e di richiesta di supporto per un canto all'altezza), in punta di verso è riscontrabile in *Rvf*, 130, 11; *Tr. Fame*, 3, 7. Il vocabolo ‘necto’ in dittologia aggettivale si ritrova in *Rvf*, 360, 84 «lamentarsi di me, che puro et *netto*». **38** *sereno e dolce aspetto*: rifusione in dittologia aggettivale + sostantivo dei due sintagmi danteschi «Serenio aspetto» (*Purg.*, III 14) e «dolce aspetto» (*Par.*, III 3). **39-40:** ‘degnò di governare l'universo piuttosto che l'Italia’. **40-41:** ‘innalza la mia poesia a una gloria tale che io possa rievocare le tue gesta in una storia veritiera’. **40:** *tanta gloria*: sintagma desunto da *Rvf*, 126, 44 «humile in *tanta gloria*», ma la memoria dell'accostamento delle due parole-rima, con analogia di *denotatum*, rimonta piuttosto a *Tr. Mor.*, 1, 16-18 «poche eran, perché rara è vera *gloria*, / ma ciascuna per sé pareva ben degna / di poema chiarissimo e d'*istoria*».

**43-48:** ‘sebbene le famose gesta dei tuoi avi siano celebrate ovunque, non sei pago della loro fama, e punti a gareggiare con loro, ispirato da Atena e Marte’. La fronte di questa stanza traduce di nuovo un luogo del *Paneg. in Mess.* (cfr. i vv. 28-32 «Nam quamquam antiquae gentis superabant tibi laudes, / non tua maiorum *contentast gloria fama*, / Nec quaeris quid quaque index sub imagine dicat. / Sed generis priscos *contendis* vincere honores, / quam tibi maiores maius decus ipse futuris» (*Percopo*)). **43** *toi:* la forma del possessivo, esclusiva nell’*EaL*, è di quelle «largamente presenti nei rimatori cortigiani settentrionali e meridionali del Quattrocento» (SERIANNI, 2009, n. alle pp. 16-17). - *chiara tromba:* prelievo da *Rvf*, 187, 3. **46** *favor di Pallade e di Marte:* dunque con la guida dell’ingegno e delle virtù guerresche. **47** *contendi superar:* ‘desideri ardentemente di superare’. Il verbo *contendo* in quest’accezione è latinismo, e interagisce con “contenti” in punta di v. 45, realizzando quasi un’anadiplosi a distanza. **50** *dubia speme:* cfr. *Tr. Cup.*, 4, 118 «dubbia speme davanti e breve gioia». **52** *umano ingegno in mente altera:* ‘una natura così umana in un animo superbo’. In Petrarca *umano ingegno* (cfr. *Rvf*, 37, 65; 200, 8; 261, 11) ha significato neutro per ‘natura umana’ o ‘umano intelletto’. La ‘mente altera’ (sempre proveniente dai *Fragmenta*: 21, 4), non marca negativamente la ‘superbia’ ma designa, della ‘mente’, la pacifica superiorità. **56** *invitto e forte:* dittologia che spesseggia nella lirica di Cariteo (*End. canz.* 3, 36; *canz.* 9, 23; *son.* 129, 8 «alma invitta e forte»; *canz.* 14, 45 «alma invitta e forte»; *canz.* 16, 71; *In Nativ.*, 4, 125 «invitta e forte»).

**57-62:** *inventio* ancora dallo pseudo-Tibullo (cfr. *Paneg. in Mess.*, 45-47 «Nam seu diversi fremat *inconstantia vulgi*, / non alius sedare queat, seu iudicis ira / sita placanda, tuis poterit mitescere verbis» (*Percopo*)). **63-65:** l’anafora amplifica la terna di *Rvf*, 128, 57 «Qual colpa, qual giudizio o qual destino», con evidente scostamento semantico, sebbene si rimanga in contesto di canzone politica. **67-68:** si tratta rispettivamente di Alfonso duca di Calabria e la consorte Ippolita Maria Sforza. Per la rima *padre.madre* cfr. ancora il formulario politico da *Rvf*, 53, 81-82 «irriverente a tanta et a tal *madre!* / Tu marito, tu *padre*».

**71-76:** per l’*inventio* cfr. *Paneg. in Mess.*, 82-88 «Iam te non alius *belli tenet aptius artes*, / qua deceat tutam castris praeducere *fossam*. / Qualiter adversos hosti defigere cervos, / quemve locum ducto melius sit claudere vallo. / Fontibus ut dulces erumpat terra liquores, / ut facilisque tuis aditus sit et arduus hosti, / laudis et adsiduo vigeat certamine miles» (*Percopo*). **77-79:** cfr. *Paneg. in Mess.*, 91-94 «aut quis equum celerem angusto conpescere *freno* / possit et effusas tardo permittere habenas, / inque vicem modo directo convertere gyro» (*Percopo*). **82-84:** cfr. *Iliade*, II 488-490; *Aen.*, VI 625-626 «Non, mihi si linguae centum sint oraue centum, / Ferrea vox [...]» (*Percopo*). **83:** ancora attivo il passo petrarchesco rifunzionalizzato come emblema di Ferrandino: cfr. *Rvf*, 213, 1 «Gratie ch’a pochi il ciel largo destina».

**91-98:** le *tre virtù regie* allineate nella sirma (*fede, constantia, liberalitate*) non sono dati genericamente prodotti dalla necessità dell’encomio, ma sono tra i più qualificanti punti concettuali che informano l’articolata nozione di *maiestas*, fondamentale nella riflessione trattatistica del pensiero politico aragonese, Pontano in testa (cfr. il cappello introduttivo). **95-97:** il latinismo *liberalitate* ben rilevato in punta di v. 95, innesca lo scatto memoriale dalla prima stanza di *Rvf*, 28, da cui Cariteo preleva l’immagine dell’ascesa al cielo preconizzata da Petrarca al dedicatario: le «strade», che «menaran al ciel *senza fatica*» Ferrandino, recuperano la parola-rima di *Rvf*, 28,4 («perché ti sian *men dure* omai le *strade*»), e si compongono in sintagma con l’attributo «dritte», riduzione del grado superlativo di *Rvf*, 28,14 «per dritissimo calle», in rapporto sinonimico, questo, col v. 96 di Cariteo. **98:** ‘dopo la tua vecchiaia’. Proverbiale il riferimento a Nestore in quanto sinonimo di saggia anzianità. A proposito di questo verso, merita di essere riportata la chiosa di *Percopo* («E fu mal profeta: Ferrandino morì (1496) a ventinov’anni»), il quale rimanda poi al *Paneg. in Mes.*, 50-51 «Vixerit ille senex quamvis, dum terna per orbem / saecula fertilibus Titan decurreret horis». Un accostamento tra la figura di Nestore e Ferrandino si legge altresì nell’epigramma sannazariano *De Ferdinando iuniore* (cfr. SANNAZARO, *Epigr.*, II XLI «Si merita audieris Ferrandi, Nestora credas; / si numeres annos, dixeris Antilochum»).



**100:** fraseologia già impiegata in riferimento a Luna (cfr. *EaL*, 10, 64-65 «il vostro specchio chiaro / vi po' mostrar quel che non trova il paro»). **103-104:** in un'eglia attribuibile ad Altilio, contenuta nel ms. Viennese lat. 9477, si leggono due luoghi «in cui l'autore nomina se stesso: l. 6, «Altillii fuerit nec tibi musa levis»; e più avanti si definisce 'Chirone', cioè precettore, del principe: l. 31, «Ipse ego sepe meum Chyron miratur Achillem» (cfr. VECCE, *Gli zibaldoni*, p. 15). **105-108:** si fa riferimento qui all'apprendistato poetico-musicale di Ferrandino sotto la guida di Aulo Giano Parrasio (v. cappello introduttivo). **109-112:** uno dei tratti più tipici del mito di Orfeo è proprio la facoltà di far muovere gli elementi della natura con la potenza del canto. Cfr. almeno l'allusione di *Arc.*, IV 17-18 «sempre in fiamme son visso, e col mio pianto / ho pur mosso a pietà gli alberi e i sassi». **108 tra-cio Orfeo:** per il sintagma cfr. *Buc.*, IV 55 «Non me carminibus vincat nec Thracius Orpheus» (*Percopo*). **109-112:** cfr. PROPERZIO, IV I 41-44 «Orphea delenisse feras et concita dicunt / flumina Threicia sustinuisse lyra; / saxa Cithaeronis Thebas agitata per artem / sponte sua in muri membra coisse ferunt» (*Percopo*).

**113-114:** da notare il tessuto fonico dominato dalla nasale, entro cui s'inserisce la figura etimologica *nascerà / nacque* «NoN Nascerà de la Natura tua, / Né Nacque [...]». **122:** verso calcato su *Ryf*, 7, 2 «anno del mondo ogni virtù sbandita», di cui replica parola-rima e sintagma alla scadenza dell'emistichio quinario. **126:** il verso è memore di *Tr. Mor.*, I 75 «che comprender non po' prosa né verso» (: *universo*). **121:** cfr. *SeC*, 11, 93 «questi che è de virtù qui solo esempio».

**127 Principe:** si tratta di Ferrandino. **127-128** *il regio eterno alto palatio / del chiaro ciel:* la circonlocuzione designa il paradiso, servendosi di sintagma prelevato da OVIDIO, *Met.*, I 166 «magni Palatia caelii» (*Percopo*). **128-129** *dove quel che si vole / facilmente si pote:* ovvio riferimento a *Inf.*, III 95-96 «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole». **131 Lazio:** «Qui: l'Italia» (*Percopo*). **133-135:** «Se la mente umana non è così lenta a comprendere ciò che Dio solo può disporre in merito ai casi della vita». **135-136:** *quel che 'l divin saper solo provvede / [...] 'l Re de li dei:* cfr., sempre riferito a Ferrandino, *SeC*, 11, 43-45 «Ben provide a' di nostri il Re superno, / quando a tanto valor tanta beltade, / per adornare il mondo, in seme aggiunse». **137-138:** doppio gioco fonico tra «ViVe Vertù» e «Per le Peste contrarie».

**141 Vergine e Madre:** invocazione a Maria Vergine. – *intatta:* «pura, immacolata». **142-143:** «che destini l'antica stirpe aragonese a far vendetta degli infedeli». **145:** «purgli il mondo iniquo da così tanti peccati». **146-147:** *perverso inimico / dil tuo Figliuolo:* ancora «gli infedeli» (lett. 'l'avversario di Gesù Cristo). **147** *ne die' suplitio:* «ci afflisce». **148:** *Hidrontino exitio:* «la strage di Otranto».

## ARAGONIA

Già CROCE, *Il Chariteo*, p. 38 ebbe a definire la presente canzone una «specie di epopea della Napoli aragonese». La strategia di celebrazione dei sovrani vede qui il poeta ricondurre la legittimazione del governo aragonese del Regno direttamente alla volontà divina. Ricorrendo alla dottrina della reminiscenza platonica, Cariteo immagina di aver assistito a un concilio divino, in cui Dio, preso atto dello stato deplorabile in cui versa l'Italia, sceglie «di l'anime più nove / e più tranquille un bel numero eletto» (vv. 117-118), destinate ad incarnarsi negli esponenti della dinastia aragonese. A ognuno di essi, Dio preconizza le imprese e le qualità di cui si fregeranno nella vita terrestre, secondo un modulo rappresentativo ricavato pari pari dal grande episodio del libro VI dell'*Eneide*, dove Anchise mostra a Enea l'illustre schiera di discendenti che faranno grande il destino di Roma (non senza il ricordo della predizione fatta da Giove a Venere sul destino della *gens Iulia*).

La tastiera metrica su cui si gioca la canzone è invece offerta dallo schema delle petrarchesche *cantilene oculatorum* (Ryf, 71, 72, 73), che forniscono altresì alcune mosse opportunamente prelevate dal contesto amoroso e attive in particolare nell'avvio del testo (si vedano le relative note). L'argomento di questa sorta di poemetto epico-lirico è dichiarato ai vv. 7-9 e consiste nella rievocazione della «cagione / per che venne in Italia da la Iberia, / di Goti la progenie più che umana». L'invocazione va innanzitutto alla «Musa Antiniana» (v. 10), ciò che definisce l'orizzonte di ricezione della canzone, che dovrà circolare e farsi apprezzare dai sodali dell'Accademia pontaniana, i quali debbono farsi garanti della conformità dello stile alla materia regia.

Dunque, come già nella canzone indirizzata a Ferrandino, l'esordio dell'Aragonia ospita una riflessione metapoetica orientata verso l'abbandono della lirica di argomento amoroso – il «basso e tenue stile» del v. 3 – in direzione di un sollevamento del canto ancora di autorizzazione virgiliana (il passo è lo stesso fruito ai vv. 33-34 della canz. *Capua*: si tratta di *Georg.*, III 8-9 «*Temptanda via est, quame quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora*», per cui cfr. qui i vv. 4-5 «Un'altra via si deve / tentar, per donde io possa alzarmi a volo»). Nell'omologa canzone in lode della casata aragonese, Sannazaro evidenzia, con frasario simile, la stessa esigenza di elevare la propria musa, registrando tuttavia la propria inadeguatezza a causa del perdurante ingombro costituito dal «bel viso gentile» dell'amata (*SeC*, 89, 1-15 «*Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno / che fur mia scorta a l'amoroso passo, / quel mio dir frale e basso / alzar, cantando in più lodato stile. / Or m'è già presso il quartodecim'anno / de' miei martir, che in questo viver lasso / mi riten, privo e casso / di libertà, quel bel viso gentile; / né posso ancor lo ingegno oscuro e vile / dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica, / per industria o fatica / liberar sì che alquanto si rileve. / Onde la mente, che di viver brama, / veggendo il tempo breve, / non ardisce sperar più eterna fama*»).

Alla stanza d'esordio segue il vero e proprio avvio della rievocazione, la quale prende abbrivio con un'invenzione in cui è da vedere, come ha opportunamente sottolineato PERCOPO, *Introduzione*, p. CXIX, il tentativo di dare una risposta a uno «degli ostacoli che gli Aragonesi si trovaron sempre di fronte, [...] la loro origine straniera: essi erano principi italiani troppo recenti [...] bisognava ad ogni costo annientare qualsiasi vantaggio che gli Angioini e i re di Francia, loro legittimi successori, avevano su gli Aragonesi. Ma con qual mezzo? Il Chariteo ricorse all'intervento divino»: in un'atmosfera di disinvolto sincretismo culturale, il poeta immagina che la propria anima – ancora non incarnata – abbia assistito a un concilio divino presieduto dalla Trinità, il cui mistero egli dichiara di aver potuto vedere, pur nella impossibilità di testimoniarlo. Il racconto che segue si configura dunque come reminiscenza platonica, la quale costituisce lo sfondo e l'aggancio con la rassegna di matrice virgiliana.

Non è inedita la scelta di alludere all'origine visigotica (la quale vanta qui due attestazioni: v. 9 «di Goti la progenie più che umana»; v. 105 «e la gotica stirpe prenda il regno»): nella *Summa dei re di Napoli*, l'autore Lupo de Spechio, valenzano giunto in Italia al seguito di Ferrante nel 1438, dovendo spiegare l'origine della dinastia aragonese, la faceva rimontare a «uno re dello lingnyagio delli goti, el quali havea nomo Pellegrino» (il passo è riportato in DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo*, p. 99). In forma interrogativa è invece l'attacco della celebrazione nella canzone parallela di Sannazaro (*SeC*, 89, 79-82 «potrò dir io con rime argute e pronte / il bel principio altero, e la corona / vittrice, onde Aragona / sparse l'imperio suo per ogni gente?»).

Il Padre eterno, preso atto dello stato deplorabile in cui versa l'Italia per colpa «de le genti / che sempre fur discorse e inquiete» (vv. 76-77), decide di favorire Napoli, terra eletta per meriti legati alla devozione della sua gente, nonché al clima e al suo essere naturale ricettacolo di virtù e di cultura (vv. 82-102). Pertanto, con l'obiettivo di togliere la città partenopea «dal sceptro antico / ch'aborrente di pace have l'ingegno» (vv. 103-104), con implicito riferimento agli Angioini, seleziona le anime più degne. Seguendo il canovaccio del sesto dell'*Eneide*, l'elezione delle anime che si incarneranno negli illustri esponenti della dinastia aragonese realizza allusivamente un sistema di corrispondenze con l'episodio virgiliano, tale per cui «ciò che Iddio dice all'anima di Alfonso il Magnanimo [...] è proprio quello che Anchise dice del Silvio virgiliano; [...] ciò che il nostro dice di Ferrante I [...] è lo stesso di quello che Virgilio dice d'Augusto», a cui s'aggiungono le equivalenze Alfonso II / Romolo e Marcello virgiliano; Ferrandino / Silvio-Enea (cfr. PERCOPO, *Introduzione*, pp. CXXVI-CXXVII e i riscontri allegati qui nel commento).

Come è stato chiarito nel corso del presente lavoro (v. cap. *Un'altra via si deve tentar*), la canzone dimostra un profondo assorbimento dell'intensa riflessione politica affidata alla trattatistica di ambiente aragonese; a conferma di ciò viene la menzione del capofila degli intellettuali napoletani, Giovanni Pontano, che viene reso nel testo protagonista quasi al pari dei dinasti aragonesi: egli viene ricordato sia per gesta di rilievo politico (la pace da lui propiziata tra Ferrante e Innocenzo VIII, siglata l'11 agosto 1486), sia per il complesso della sua produzione letteraria, nella quale è dato particolare risalto al *De Principe*, se ad esso alludono versi come i nn. 194-195 «descendendo ne le umane cose / dirà le tue virtù chiare e famose». Proprio agli umanisti è demandato il compito di indicare la via della virtù: non a caso, nella stanza che segue sono elencate le maggiori personalità dell'Accademia napoletana (vv. 196-201 «Né mancarano ingegni / imitator di questo altro Virgilio / nel regno che ti aspetta sempre e brama: / Sanazar, Pardo, Altilio, / con altri di corimbo e laurea degni, / faran cantando eterna la tua fama»); siamo nel cuore dottrinario della canzone, dove vengono squadernate le virtù che devono improntare l'azione di governo del re: i sodali umanisti, soli in grado di garantire con canto l'eternità della corona, quasi fanno da corteo al poeta nel momento in cui questi addita direttamente al re la via del buon governo (vv. 203-210).

La rassegna prosegue con l'evocazione delle due donne che si sono avvicinate al fianco di Ferrante: Isabella di Chiaromonte (morta nel 1465) e Giovanna d'Aragona, per poi spostare il *focus* sui due eredi al trono: Alfonso duca di Calabria – primo nella linea successoria – è associato al recupero di Otranto dalle mani dei Turchi; Ferrandino principe di Capua, depositario, come già visto nella canz. precedente, di ogni virtù umana (cfr. qui i vv. 283-285) e in quanto tale promessa d'eterna gloria per la stirpe aragonese. Alla fine della perorazione, gli astanti approvano le parole del Padreterno e assistono alla gloriosa uscita delle anime elette dalla porta fatta «di un bel cristallo», con suggello ancora virgiliano (cfr. chiosa relativa); ultima citazione di «un episodi virgilia marcadament politic» (SEGARRA, *Endimio retornat*, p. 50).

METRO: canzone di 20 stanze su schema aBCbAc CDEeDfDFF.

Alza la testa al polo  
e forza e ardir prende, anima lieve;  
e 'l basso e tenue stile omai depone.  
Un'altra via si deve  
tentar, per donde io possa alzarmi a volo           5  
et esser celebrato in Helicone.  
Rimembra dal principio la cagione  
per che venne in Italia da la Iberia  
di Goti la progenie più che umana.  
Tu, musa Antiniàna,   10  
comincia un son conforme a la materia,  
e voi, o Ninfe amene,  
che colite li fonti de la Hesperia,  
cantate or meco; e voi, dolce Sirene,  
dite di quel che sempre vi soviene.                   15

L'alma, formata in cielo  
dal creator d'angelica natura,  
ogne cosa sottil chiaro comprende;  
ché la sustanzia pura,  
seperata dal nostro ombroso velo,                   20  
quanto si fa la su vede et intende.  
Ma poi che per destin qua giù discende  
e per necessità d'alcuna stella  
s'envolve in le gravose umane membra,  
di nulla si rimembra.                                   25  
Poi, se dil suo fattor non è ribella  
ricovra la memoria  
di l'alta opra dil cielo ornata e bella,  
e si ricorda de l'eterna gloria  
pur com'om d'una odita o letta historia.           30

Così quest'alma umile,  
che mentre piace al ciel mi tiene in vita,  
ebbe sua parte ancor del ben celeste;  
ma poi che fu impedita  
di mille errori e data al piacer vile,               35  
quell'opre di lassù li fur moleste.  
Poi, dispreggiando la terrena veste  
per fugir di pregion si mese l'ale,  
e tenendo per mezo il suo camino

dil palazzo divino, 40  
cominciò ricordarsi e come e quale  
fur le cose che udiva  
in quel sidereo et alto tribunale,  
da quella voce eternamente viva,  
da cui ogne eloquentia alta deriva. 45

Fra gli altri un di per sorte  
l'unico Padre e Re d'omini e divi  
che temprà con suo grave superciglio  
foco, aria, terra e i rivi,  
aprendo di l'Olimpo l'auree porte, 50  
convocò gli altri dei nel suo conciglio,  
sedendosi da la man destra il Figlio  
e 'l volitante Amor da l'altra parte,  
chiaramente li vidi insieme unire.  
Non ch'ora io possa dire 55  
come li vidi in una et in tre parte:  
la mente intende il vero  
ma la lingua mortal non ha tant'arte;  
li tre perfetti in un perfetto intero  
vidi coniunti e riveder lo spero. 60

Dunque quel padre eterno  
parlando, in piedi incominciò levarsi,  
e lui dicendo, ognun di gli altri tacque.  
Vidi el vento acquetarsi,  
tremar la terra insino a l'imo inferno, 65  
ove Pluton pien di superbia giacque,  
e firmarsi dil mar le placide acque:  
– Cittatine dil cielo, alme preclare,  
odite attenti il son di mie parole:  
sotto la Luna e 'l Sole, 70  
mirando quanto cinge il salso mare  
e quanto in terra giace,  
nulla cosa più bella al mondo appare,  
né più felice e lieta o più ferace,  
che Italia, degna di perpetua pace. 75

Ma parte de le genti  
che sempre fur discorde e inquiete,  
a soe felicità contrarie trovo;  
più su gli occhi volgete  
in quella parte ove si stan le menti 80

quiete, senza cercare imperio novo.  
 Movavi la pietà per ch'io mi movo,  
 dando favore a quella alma cittate,  
 ove religion tanto si onora,  
 ove si vede ognora 85  
 più chiaro il sol che per l'altre contrate.  
 Ivi, temprando il raggio,  
 fa assidua primavera e dolce estate;  
 ivi sempre son fior non che nel maggio;  
 ivi nasce ogni ingegno acuto et saggio. 90

Una ninfa sepolta  
 trovata fu nel placido paese  
 che insino al fin di la sua vita colse,  
 e d'ella il nome prese 95  
 questa cittade ove cantò una volta  
 quel ch'agli altri latin la fama tolse.  
 Ogni vertude unita si raccolse  
 nel loco saluberrimo et aprico  
 di ninfe e di poete proprio ospizio,  
 negli homini iudicio 100  
 grave e sottile, in donne il cor pudico  
 si vede et d'onor degno;  
 togliasi dunque omai dal scettro antico  
 ch'aborrente di pace have l'ingegno,  
 e la gotica stirpe prenda il regno. — 105

A questo ultimo accento,  
 le menti de li divi alte e profonde  
 restaron murmurando in vario assenso,  
 sì come in mezo l'onde 110  
 si sol sentir il son dil primo vento,  
 che li nochier fa star col cor suspenso.  
 Ma chi pò contradire al padre immenso,  
 che con iusta ragion sempre si move?  
 Dunque li dei, che forse eran discordi,  
 si mostraron concordi, 115  
 cognoscendo il voler dil Summo Iove,  
 il qual nel suo conspetto  
 si fe' venir di l'anime più nove  
 e più tranquille un bel numero eletto,  
 e diede un tal parlar dal sacro petto: 120

— Ite voi, felice alme,  
 vestitevi di regie membra umane,

non di materia di volgare schiera;  
 prendete in vostre mane  
 le gloriose et onorate palme; 125  
 ite a godere il regno che vi spera.  
 E tu che prima ti dimostri altera,  
 e sei per sorte prossima a la luce,  
 serrai chiamata il primo Alfonso in terra.  
 Per te la cruda guerra 130  
 serrà conversa in pace, e serrai duce  
 di gloria e di virtute;  
 regnarai longo tempo, essendo luce  
 di ciechi e de li languidi salute,  
 facendo alto parlar le lingue mute. 135

Subito poi di questo  
 regnarai tu, fortissimo animoso  
 di l'aragonea gente eterno onore;  
 e se inanzi al riposo 140  
 s'apparecchia travaglio assai molesto,  
 serrai pur finalmente vincitore  
 contra il crudel barbarico furore.  
 Tu starai salda inespugnabil torre,  
 tal ch'a l'odir dil tuo famoso nome  
 starano irte le chiome 145  
 dil gran nemico mio che 'l cielo aborre;  
 e se prende ardir tanto  
 che voglia da tua man l'imperio torre,  
 io 'l farrò gir nel sempiterno pianto  
 dil tribunal dil Gnosio Radamanto. 150

Tu sei quel ch'ode spesso  
 Partenope che déi scender volando,  
 adornato di palma, oliva e lauro:  
 tu sei pur quel Ferrando 155  
 da noi tante fiata a lei promesso,  
 per dare al suo valor presto ristauero.  
 Per te dee rinovare un secol d'auro  
 qual per campi e città dil regio Lazio  
 in tempo di Saturno andar soleva;  
 per te già si sulleva 160  
 la virtù prisca e fa di vizi strazio;  
 Iano tanto lodato  
 che vedde innanzi e dietro in breve spazio,  
 di tua prudentia vinto e superato,

si potrà contentar sol dil passato. 165  
 Le porte dil suo templo  
 che soglion per la pace esser serrate,  
 per tuo volere aprir non soffrirai;  
 ma perché invidiate  
 son le virtù, de qual sei solo exempio, 170  
 no 'l potranno i vicin patér giamai.  
 Così strage mortal venir vedrai  
 de la guerra civile et intestina,  
 mossa da quel Soldan mobile e vario,  
 manifesto avversario 175  
 di gente singulare e pellegrina.  
 Costui con voglia accesa,  
 sotto color di far opra divina,  
 contr'al reame tuo pigliarà impresa,  
 la qual con la mia man serrà difesa. 180  
 Allor la providenzia,  
 volando al cor del principe Romano,  
 chiamerrà per la pace un santo e puro  
 e nitido Pontano,  
 che vincerà con la dolce eloquenzia 185  
 ogni animo feroce, acerbo e duro.  
 Costui, ponendo lume al petto oscuro  
 dil promotor d'orribili tumulti,  
 unirà insieme gli animi diversi.  
 Quest'è quel che con versi 190  
 di grandiloquo stil sonori e culti  
 e con ornate prose  
 rimembrerà dil ciel li vari vulti;  
 poi, descendendo ne le umane cose,  
 dirà le tue virtù chiare e famose. 195  
 Né mancarano ingegni  
 imitator di questo altro Virgilio  
 nel regno che ti aspetta sempre e brama:  
 Sanazar, Pardo, Altilio,  
 con altri di corimbo e laurea degni, 200  
 faran cantando eterna la tua fama.  
 Tu che sai ben come la gloria s'ama,  
 temprarai con amor la signoria  
 e con beneficenzia e con iustizia,  
 fugendo l'amicizia 205  
 d'assentator che vendon la bugia,



e con atti suavi  
al popol di ben far darrai la via,  
ornandol di costumi onesti e gravi,  
e con legge emendando i modi pravi. 210

Con più tranquilla vista  
mira quell'alme in muliebre gonna;  
ambedue caste e belle, ambe leggiadre.  
Questa primera donna,  
benché mostre la fronte mesta e trista, 215  
ti farrà pur contento e lieto padre;  
questa serrà feconda altiera madre  
di ri, d'imperatori e di regine:  
nascer vedrai di questa alta e felice  
fruttifera radice, 220  
molte piante gentile e pellegrine,  
e poi che sia arrivata,  
come nave nel porto al suo bel fine,  
dal cieco carcer sciolta e liberata,  
ritornarà nel ciel lieta e beata. 225

L'altra che vien, di poi  
ch'ella averrà lassato il corpo exangue,  
serà pur tua consorte amata e cara,  
di nobiltà di sangue  
e d'antica virtù gionta con voi; 230  
portarà teco il scettro e la tiara.  
Mira la vera forma, ove s'impara  
come beltà con onestà si aduna,  
più che 'n donna d'onore e gloria degna.  
Costei dolce e benegna, 235  
morigera fidel non importuna,  
ti dà certa speranza  
di lieta sorte e prospera fortuna;  
e sotto umile e femenil sembianza  
porta viril virtù che l'altre avanza. 240

Volge indietro e risguarda  
quell'anima dignissima d'imperio  
dil tuo secondo Alfonso altro gradivo;  
il qual nel regno Hesperio  
regnar dee ne l'età più saggia e tarda 245  
di poi che tu serrai mutato in divo.  
Mira il volto virile, audace e vivo,  
vedi ne l'elmo l'auree diademe,

terror de le barbariche falange;  
 da l'Aurora o dal Gange, 250  
 a le Gade, del mondo parte estreme,  
 né simil, né secondo  
 si vedrà generar d'umano seme;  
 ne la pace umanissimo e giocondo,  
 e ne la pugna altiero e iracondo. 255

Poi che 'l misero Idronto  
 da l'impietosa gente serrà preso  
 e populato, inerme e d'improvviso,  
 costui interrito, acceso  
 d'un'ardente vertute e voler pronto, 260  
 deffenderà l'onor dil paradiso.  
 Ante 'l suo grave e animoso viso  
 vedrà cader la plebe macometa,  
 e render la città contra sua voglia;  
 poi con l'opima spoglia 265  
 intrando ovante ne la patria lieta,  
 e ringraziando i dei,  
 come 'l pastor la gregge mansüeta,  
 menarà presi l'inimici mei  
 carico d'onor, de exuvie e di trofei. 270

L'altra che segue l'orme  
 e nel solio real si tarda siede,  
 a ogne atto gentile ardità e presta,  
 serrà quel caro erede  
 di nome e di coraggio a te conforme, 275  
 e di la vita candida e modesta.  
 Non vide lampeggiar sopra la testa  
 un cometa ch'a voi vittoria mostra,  
 et a la fera indomita barbarie  
 exitio e peste varie? 280  
 D'animo più viril la casa vostra  
 non vedo che si vante;  
 questo in battaglia et in palestra e giostra,  
 in littere e in opre umane o sante  
 sempre si mostrerà forte e costante. 285

Vo' che qui si conserbe  
 per costui la progenie de li Goti  
 con anime migliore e più perfette.  
 Li figli e li nepoti  
 regnaran sempre, e le genti superbe 290

domaran, perdonando a le suggette. —  
Tacque di poi queste parole dette  
il rettor di l'Olimpo; allor li fati  
benegni con le prospere fortune  
fur d'un voler commune. 295

Al suo parlar, con volti chiari e grati,  
ognun consente e fave,  
sì come usar si sòle in li senati,  
che parlando chi solo il poter have,  
il minor volgo applaude insieme e pave. 300

Due porte sono in quel celeste albergo,  
d'eterno bene e di letitia pieno:  
l'una d'un nigro e solido metallo,  
l'altra d'un bel cristallo.  
Questa n'adduce il dì lieto e sereno, 305  
quella la notte ombrosa.  
Dunque il Re, che dil mondo tene il freno,  
per la porta più chiara e luminosa,  
uscir fe' quella schiera alta e famosa.

TESTIMONI: T Sc Sm 2 e forza e ardir] ardire e forza Sm 3 l' basso e tenue stile] l' amoroso stile Sm 6 et  
esser celebrato] et scriber il mio nome Sm 12 amene] piene 13 che colite li fonti de la] d' Apollo che colete l'  
alta Sm 15 quell] cio Sm 17 creator d'angelica] l' almo creator de la Sm 18 sottil] nel ciel Sm 42 fur le cose]  
era quello Sm 47 Re] Dio Sm 53 volitante Amor da l'altra] volitando Amor per ogni Sm 55 Non ch'ora io  
posso] Come no l' posso Sm 56 come li vidi in una et in tre parte] che non e cosa de explicare in charte Sm  
92 trovata fu] si ritrova Sm 93 che insino alfin di la sua vita colse] ove vixit et lasso le belle spoglie Sm 95  
questa cittade ove] la citta ne la qual Sm 98 nel loco saluberrimo et aprico] in quel luogo gentil salubre ami-  
co Sm 129 serrai chiamata il primo Alfonso in] sarai lo primo Alfonso in quella Sm 170 de qual sei solo] de  
cui sarai l' Sm 174 mobile] nocente Sm 179 reame] imperio Sm 200 con altri] Summontio Sm 225 nel  
ciel] qua su 233 beltà con onestà] con castita belta Sm 238 lieta sorte] bella prole Sm 239 e sotto umile e  
femenil de costei nascera quella Sm 240 porta viril virtù] de la belta del ciel Sm 249 de le barbariche] d'  
ogni barbarica Sm 257 da l'impetosa gente serrà] da l' impie genti fia direpto Sm 264 sua] lor Sm 272 tar-  
do] presto Sm 279 et a la fera] a la francese Sm 282 non vedo] fia mai Sc 287 per costui la progenie] la  
gloriosa sterpe Sm 298 in li] nei gran Sm

1: l'attacco della canzone allude a *Rvf*, 73, 46-48 «Come a forza di vènti / stanco nocchier di notte  
*alza la testa / a' duo lumi ch' à sempre il nostro polo*». 2: *forza e ardir prende, anima*: fraseologia già frui-  
ta in *EaL*, 51, 7 «Prende dunque, alma, ardir» (cfr. i relativi riscontri, a cui s'aggiungano quelli pro-  
dotti da *Percopo* con PROPERZIO, III I 11-12 «Surge, *anima*, ex humili iam carmine, *sumite vires*, / Pieri-  
des, magni nunc erit oris opus». 3: il consueto poetare dell'io lirico è qualificato come *basso e tenue*  
*stile*, così come in *Capua*, 6 «lassando il basso primo mio camino» (si veda la relativa chiosa). Simile  
anche la movenza di *EaL*, 52, 3 «deponete il cantar che nulla prode». 4-5: il poeta, per significare la  
necessità di sollevarsi e pervenire all'autentica eccellenza poetica, si serve del medesimo ipotesto  
impiegato per *Capua*, 33-35 («or de le muse imploro altro favore, / atal che per le bocche de la gente  
/ io possa vincitor volando andare»), cioè *Georgiche*, III 8-9 «Temptanda via est, qua *me* quoque *possim*  
/ tollere humo *victorque virum volitare per ora*» (*Percopo*). La stessa prospettiva viene presentata in *SeC*,  
89, 19-20 «Lassar la carne e l'ossa / sepolte in terra, e l' nome alzarsi a volo?»; 35-38 «Or mi vorrei  
levar con altri vanni, / per potermi di lauro ornar le chiome / e con più saldo nome / lassar di me

qua giù memoria eterna». **7-9**: ‘rievoca [o anima] il motivo per cui la divina discendenza dei Goti mosse dalla Spagna in Italia’. Simile proposizione della materia in *SeC*, 89, 75-82 «Benigno Apollo, che a quel sacro fonte, /che inonda il felicissimo Elicona, /la 've a tutt'or risona /la lira tua, ti stai soavemente, /potrò dir io con rime argute e pronte / il bel principio altero, e la corona / vittrice, onde Aragona / sparse l'imperio suo per ogni gente?». **10-15**: sarà da confrontare l'invocazione alle muse dell'omologo sannazariano, in una prospettiva di fallimento poetico all'inverso rispetto a quanto qui affermato (*SeC*, 89, 24-30 «*Se le vostr'acque, o Muse, adoro e còlo, / se i vostri boschi con piacer frequento, / se, di voi sol contento, / dispregio quel che più la turba estima, / non mi lasciate, prego, in preda a morte; / ché dal cantar mio prima / mi prometteste già più lieta sòrte*»). **10-11**: l'aggettivo è riferito ad Antignano, località presso cui avevano luogo le adunate dell'Accademia Pontaniana. Come suggerisce *Percopo* «Ivi forse il poeta lesse la sua canzone». **13** *Esperia*: Italia.

**16-21**: L'anima, forgiata in cielo dal demiurgo, comprende chiaramente i concetti più profondi, poiché la sostanza pura, separata dal velo corporeo, capisce le cose del cielo'. L'andamento del discorso sull'anima risente, pur nella diversità di concetto, del modulo d'attacco del discorso di Virgilio in *Purg.*, XVIII 18-20 «L'animo, ch'è creato ad amar presto, / ad ogni cosa è mobile che piace, / tosto ch'e' dal piacere in atto è desto». **24**: 'si ravvolge nelle pesanti e ottundenti membra umane'. **30** *odita o letta istoria*: formula risalente a *Rvf*, 28, 102 «et altre mille ch'ài ascoltate et lette».

**31** *alma umile*: per il sintagma cfr. *Rvf*, 184, 1 «Amor, Natura, et la bella *alma humile*». **32** *mentre*: 'fintanto che'. **33**: 'partecipò anch'essa del bene divino'. **33-34**: 'ma essendo ostacolata da innumerevoli peccati e dedicatasi a volgari godimenti'. Per l'accostamento tra *piacer* e l'agg. *vile*, cfr. *Rvf*, 127, 38-39 «ch'ogni altro *piacer vile* / sembrar mi fa». **36**: 'la vita celeste le venne a noia'. **40** *palazzo divino*: analogo al «regio eterno alto palatio / del chiaro ciel» di *Capua*, 127-128 (v. nota relativa). **43**: *sidereo alto tribunale*: cfr. VIRGILIO, *Aen.*, X 3 «sideream in sedem» (ma v. nota ai vv. 50-51).

**47**: *Re d'omini e divi*: cfr. *Capua*, 136 «Re de li dei». **48-49**: 'che domina con severità tutto il creato'. Cfr. due passi dai *Carmina* oraziani allegati da *Percopo* (ORAZIO, *Odi*, I XII 14-16 «qui res hominum ac deorum / qui mare ac terras variisque mundum temperat horis»; III 1 8 «cuncta *supercilio* moventis»).

**50-51**: la convocazione del concilio celeste è modellata su VIRGILIO, *Aen.*, X 1-3 «Panditur interea domun omnipotentis Olympi / conciliumque vocat divom pater atque hominum rex / sideream in sedem». **52-60**: si apre agli occhi dell'anima del poeta l'immagine della Trinità, dove lo Spirito Santo è designato come *volitante Amor*. Chi scrive tuttavia misura non l'incomprensibilità (giusta il v. 57 «la mente intende il vero»), ma piuttosto l'impossibilità di esprimere il mistero della divinità una e trina, in termini simili a quelli impiegati da Dante in *Par.*, XXXIII 121-123 «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto che non basta a dicer "poco"».

**61-65**: prosegue il debito con l'*inventio* virgiliana; cfr. *Aen.*, X 100-103 «Tum pater omnipotens, rerum cui prima potestas, / inquit (eo dicente deum domus alta silescit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether, tum Zephyri posuere, premit placida aequora pontus)» (*Percopo*). **68** *Cittadine dil cielo*: prelievo da *Rvf*, 53, 44 «l'anime che lassù son *citadine*». **71-72**: 'se osservate l'intero orbe terracqueo'. **73-78**: il passo cariteano amplifica quanto può leggersi in *Rvf*, 128, 55-56 «Vostre voglie divise / guastan del mondo la più bella parte».

**83-95**: opportunamente *Percopo* mette in relazione l'esaltazione delle bellezze e virtù di Napoli con il seguente passo dalla prosa VII dell'*Arcadia* (essenziali sono altresì i rimandi a Pontano nel commento di Vecce in SANNAZARO, *Arcadia*, pp. 154-155): «Napoli (sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito) è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse qanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovene». **95-96** *ove cantò* [...] *la fama tolse*: Virgilio. Cfr. *Georg.* IV 563-565 «Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti / carmina qui lusi pastorum, audaxque iuventa». L'evocazione del grande modello avviene anche nella canzone omologa di Sannazaro, di conserva con Omero (*SeC*, 89, 60-64 «Così quel che cantò del

gran Pelide, / del forte Aiace e poi del saggio Ulisse, / e quel altro che scrisse / l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise, / più chiari son di quei che 'l mondo vide». **97**: simile a quanto detto in riferimento a Ferrandino (v. *Capua*, 121 «ma vederne [*scil.* le virtù] in un solo tante unite». **99** *proprio ospitio*: 'dimora naturale'. **103**: 'sia dunque la città revocata dalla dominazione ormai vecchia'. Si tratta naturalmente degli angioini. **104**: 'le cui intenzioni sono avverse alla pace'.

**106-111**: la reazione non del tutto consenziente al decreto divino muove ancora dal X dell'*Eneide* (vv. 96-99 «Talibus orabat Iuno, cunctique fremebant / caelicolae adsensu vario, ceu flamina prima / cum deprensa fremunt silvis et caeca volutant / murmura venturis nautis prodentia ventos». **110**: la testura fonica del verso si fa, con la sequenza pressoché continua di sibilanti, correlativo del soffiare del vento «Si Sol Sentir il Son [...]». **116** *summo Iove*: denominazione di Dio derivante dagli usi danteschi (cfr. *Inf.*, XXXI 92; *Purg.*, VI 118). **118** *l'anime più nove*: 'le anime di più recente creazione'. **119** *un bel numero eletto*: l'emistichio settenario è prelevato da *Rvf.*, 238, 5 «sendo di donne *un bel numero eletto*».

**122-123**: la regalità della stirpe in procinto di incarnarsi si manifesta anzitutto nell'aspetto; le *membra* dovranno essere *Regie*, 'regali', in contrapposizione alla *materia di volgare schiera* (qui con citazione dantesca: *Inf.*, II 105 «ch'uscì per te de la *volgare schiera*») di chi è escluso dalla condizione semidivina sostanziale alla regalità. **126** *vi spera*: 'vi aspetta'. Probabile spagnolismo. **126-129**: direttamente implicato con Virgilio, *Aen.*, VI 760-763 «Ille, vides, puraiuvenis qui nititur hasta, / *proxima sorte tenet luci loca*, primus ad auras / Aetherias Italo commixtus sanguine surget, / Silvius, Albanum nomen tua postuma proles». **127-135**: l'elogio del capostipite degli Aragonesi di Napoli si inserisce in una piccola tradizione cui contribuiscono ALOISIO, III 14, 1-4 «Gode nel ciel quella anima beata / de vostro padre Alfonso che 'l suo regno, / per propria virtute del tuo ingegno, / sia racquistato [...]»; *SeC.*, 89, 84-90 « O dirò sol di quello a chi il ponente / parendo angusto, il braccio infin qui stese? / et a mille altre imprese / Italia aggiunse? Ove con vivi esempi / lasciò poi sì famoso e degno erede, / che adorna i nostri tempi / con le rare virtù che in sé possede». **127-128**: 'e tu che sei la prima della fila e manifesti fierezza, occupando il posto più vicino alla luce'. **129** *il primo Alfonso*: Alfonso il Magnanimo, che a seguito della «cruda guerra» (v. 130) coi pretendenti angioini, salì al trono col titolo di Alfonso I di Napoli.

**136-138**: si tratta di Ferrante I, re di Napoli dal 1458 al 1494. **139-142**: *Percopo* ritiene che il «travaglio» che si prospetta di fronte al sovrano coincida con la «seconda congiura dei Baroni» (1485-1487)» (nota *ad loc.*). Tuttavia è possibile che l'allusione –stante l'impiego della qualifica di «barbarico furore» riservata alla minaccia – si rivolga piuttosto alle vicende relative alla presa di Otranto da parte dei turchi ottomani (1480-1481). **142**: si noti la reiterazione pressoché continua della vibrante. **143** *starai*: 'ti ergerai resistendo come'. Per il verso cfr. *Rvf.*, 146,4 «*torre* in alto valor fondata et *saldada*». **145-146**: 'per la paura si drizzeranno i capelli dei mie avversari infedeli, che disprezzano la salvezza celeste'. – *gran nemico*: cfr. *Inf.*, VI 115 «quivi trovammo Pluto, il gran nemico». **147-150**: 'e se si fanno tanto tracotanti da volerti strappare il regno, io disporrò che essi siano dannati secondo sentenza di Radamanto'. Sulla scorta di un passo virgiliano (cfr. *Aen.*, VI 566 «*Cnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna*» segnalato già da *Percopo*), è proseguita qui la mistione fra tradizione classica e cristiana. Dio condanna gli infedeli al giudizio di Radamanto, mitico giudice infernale nella mitologia greca.

**151-158**: l'*inventio* è ancora virgiliana (cfr. *Aen.*, VI 791-794 «Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arva / Saturno quondam [...]» (*Percopo*). **153** *palma, oliva e lauro*: simboli rispettivamente di vittoria, pace e trionfo. **157-159**: il passo è da allineare a PONTANO, *Parthenopeus*, II II, 55-56 «Atque utinam in priscos redeant nova saecula mores, / aurea quis Latio regna fuisse canunt». **160-161**: 'per mezzo della tua persona, risorge l'antica virtù facendo strame dei vizi'. **162-165**: Giano, dio dell'antica religione romana, aveva fra i suoi appellativi quello di 'bifronte' (cfr. VIRGILIO, *Aen.*, XII 198 «[...] Ianumque bifrontem [...]»), poiché in grado di vedere nel passato e nel futuro (v. 163 «che vede innanzi e dietro [...]): per opera di Ferrante dovrà ora accontentarsi del passato, in quanto l'opera pacificatrice del re si porrà come fine dei conflitti.

**166-168:** ‘non permetterai che le sue porte [del tempio di Giano], le quali sono solite essere chiuse in tempo di pace, vengano riaperte per volontà tua’. Nella tradizione romana, secondo quanto attesta ad es. TITO LIVIO, *Storia*, I XIX, 2, le porte del tempio di Giano venivano aperte in tempo di guerra e serrate nei periodi di pace. **170:** sovrapponibile a quanto scrive anche Sannazaro su Ferrante (*SeC*, 11, 93 « questi che è de virtù qui solo exempio’ ». **171:** ‘i popoli confinanti non potranno mai tollerarlo’. **173** *guerra civile e intestina:* fa riferimento qui alla cosiddetta ‘seconda congiura dei baroni’ (1484-1486), sobillati da papa Innocenzo VIII, come chiarito nei vv. immediatamente successivi. **174** *Soldan mobile e vario:* l’epiteto riservato a papa Innocenzo VIII è di derivazione petrarchesca (*Ryf*, 137, 6 «ma pur novo soldan veggio per lei»). – *mobile e vario:* dittologia sinonimica che sta per ‘mutevole, incostante’. **176** *singulare e pellegrina:* altra dittologia sinonimica, stavolta deputata a significare l’unicità della virtù della stirpe aragonese, e prelevata da *Ryf*, 213, 5 «leggiadria *singulare e pellegrina*». **177-178:** ‘Egli, travestendo da azione divinamente ispirata la propria ardente cupidigia, tenterà l’impresa contro il tuo regno, che sarà da me protetto’. **181-186:** ‘A quel punto la Provvidenza ispirerà il cuore del papa, ricorrendo alla virtù immacolata di Pontano per portare la pace’. Come è noto, fu proprio Pontano a condurre in Roma le trattative che portarono al termine della controversia tra il Pontefice e Napoli, con la pace siglata il 12 agosto 1486. **187-188:** ‘Egli, illuminando la mente ottenebrata del fomentatore di scellerati disordini, metterà d’accordo i voleri contrastanti’. **190-195:** in pochi versi, il poeta concentra l’insieme della produzione letteraria di Pontano, distinguendola partitamente per metri e argomenti, con giudizio che va oltre la genericità dell’encomio e si mostra in grado di cogliere alcuni tratti costitutivi dell’*opus* pontaniano. Ciò vale soprattutto per il versante poetico, espresso da Pontano in «versi / di grandiloquo stil sonori e culti» (vv. 190-191), dove è messo in luce, da una parte, lo spessore propriamente timbrico della versificazione pontaniana, dall’altra l’ovvia arte emulativa. Le «ornate prose» cui cui «rimembrerà dil ciel li varii vulti» (v. 192-193) saranno da identificare con l’*Urania*, mentre quanto alluso ai vv. 194-195 si riferirà alla trattazione affidata al *De Principe*. **197** *quest’altro Virgilio:* si tratta ancora di Pontano. **199-201:** i tre grandi umanisti aragonesi vengono citati sia perché legati in stretta *sodalitas* in seno all’Accademia pontaniana, sia in quanto la loro attività poetica e intellettuale è legatissima ai fasti della dinastia aragonese. **200** *di corimbo e laurea degni:* ‘degni d’esser cinti da corone di edera e d’alloro’. **203:** ‘modererai il tuo imperio con l’amore’. **205-206:** ‘rifuggendo l’amicizia degli adulatori’. – *assentator:* «latin. ‘adulatori’. Il cap. XIII del *De Maiestate* di Giuniano Majò è intitolato: “De fugire li assentatori» (*Percopo*). **208:** ‘indicherai al popolo l’itinerario che porta alla virtù’. **210:** cfr. *Capua*, 145 « emende tanti error del mondo inico». **214:** si tratta di Isabella di Chiaromonte (1424?-1465), prima moglie di Ferrante I. **215:** probabilmente perché premorta al marito in età relativamente giovane. **216-218:** dal matrimonio nacquero infatti sei figli: il primogenito ed erede al trono Alfonso, poi Eleonora (futura sposa di Ercole I d’Este), Federico (assente nella rassegna dell’*Aragonia* ma destinato a divenire sovrano di Napoli), Giovanni (che sarebbe diventato cardinale), infine Beatrice, destinata a sposare Matteo Corvino re d’Ungheria. **222-225:** l’ascesa al cielo dell’anima di Isabella è resa traendo sparso materiale lessicale e figurale rimontante a *Ryf*, 28, 1-13 «O aspectata *in ciel beata et bella* [...] / ecco novellamente a la tua *barca* / ch’al *cieco* mondo à già volte le spalle / per gir a miglior *porto* / [...] / da’ lacci antichi *sciolti*». **226-231:** la seconda moglie di Ferrante fu Giovanna d’Aragona, qui detta «di nobiltà di sangue / e d’antica virtù gionta con voi» (vv. 229-230) poiché cugina del re di Napoli. **232** *la vera forma:* l’anima in quanto principio informatore. **233:** cfr. *EaL*, 53, 7 «Ché la beltà con castitade aduna» e rimandi. **240:** si noti l’insistenza sulla labiodentale: «porta Viril Vertù che l’altre a Vanza». **241-242:** Alfonso, figlio primogenito di Ferrante, al momento della stesura del testo era Duca di Calabria, titolo spettante al primo erede nella linea di successione al trono. Nell’attacco di stanza è qualificato con formula petrarchesca (cfr. *Ryf*, 267, 7 «*alma real, dignissima d’imperio*») e appellativo classico: *altro Gradivo* vale qui ‘alter Mars’, ‘altro Marte’. **244** *regno Hesperio:* ‘Italia’. **245:** ‘è destinato a go-

vernare in età pienamente matura'. **247**: altro verso percorso dalla ripercussione quasi continua della labiodentale «Mira il Volto Virile, audace e Vivo». **248** *ne l'elmo l'auree diademe*: segno distintivo della dignità regale, presso i Romani e nel Medioevo il diadema era ornato di poche pietre, per poi diventare un'autentica corona di metalli preziosi e oro. Per il passo cfr. VIRGILIO, *Aen.*, VI 779 «[...] Viden ut geminae stant vertice cristae?». Probabilmente si tratta di oggetto associabile in particolare ad Alfonso, se questi lo scelse per forgiare una propria impresa, come ci informa GIOVIO, *Dialogo dell'impresa*, pp. 56-57 «Ne portò [scil. l'impresa] ancora il re Alfonso Secondo, suo figliuolo, una brava ma molto stravagante, come composta di sillabe di parole spagnuole, e fu che approssimandosi sopra la guerra il giorno della battaglia di Campomorto sopra Velletri, per esortare i suoi capitani e soldati dipinse in uno stendardo tre diademe disanti insieme, con un breve d'una parola in mezzo: *Valer*, significando che quel giorno era da mostrare il valore sopra tutti gli altri, pronunziando alla spagnola *Dia de mas valers*. **249** *barbariche phalange*: 'le truppe ottomane'. **250-251**: 'da oriente a occidente'. I termini geografici prescelti per l'immagine discendono direttamente da GIOVENALE, *Sat.*, XI 1-2 «Omnibus in terris, quae sunt a *Gadibus usque / Auroram et Gangen* [...]». – *Gade*: è Cadice, città spagnola che affaccia sull'Atlantico, in prossimità delle Colonne d'Ercole, di cui è talvolta sinonimo per indicare l'estremità occidentale del mondo. **252-253**: 'nessuno di simile, né di accostabile nascerà mai da germe umano'. Cfr. *Capua*, 113-114 «Non nascerà de la natura tua, / né nacque in terra mai mortale o divo». Alle spalle c'è ORAZIO, *Odi*, I XII 17-18 «Unde nil maius *generatur* ipso, / *nec* viget quicquam *simile* aut *secundum*» (*Percopo*).

**256-258**: 'Dopo che la sfortunata Otranto sarà stata conquistata dagli infedeli e devastata, essendo indifesa e presa alla sprovvista'. **259**: *interrito*: 'imperterrito, imperturbabile'. **260**: la disposizione chiasmica dei costituenti del verso «ardente vertute [...] voler pronto» è accompagnata da varie ripercussioni sillabiche «d'un ardente Vertute e Voler pronto». **262-263**: 'vedrà, sotto gli occhi severi, crollare l'esercito maomettano'. **265** *opima spoglia*: così presso i Romani erano dette le spoglie del comandante nemico ucciso dal generale vittorioso; cfr. *Aen.*, VI 855-856 «Aspice ut insignis spoliis Marcellus opimis / ingreditur victorque viros super eminent omnis» (*Percopo*). **269** *menarà presi*: 'condurrà prigionieri'. **270**: il verso corre parallelo a *SeC*, 89, 119-120 «che 'l veda in alto seggio / carco tornar di spoglie e di trofei».

**271-272**: la rassegna è giunta ora a Ferrandino. L'aggettivo *tarda* contiene implicitamente l'augurio che i regni di Ferrante – evidentemente ancora sul trono al momento della composizione dell'*Aragonia* – e di Alfonso durino a lungo. **275**: il verso muove da *Aen.*, VI 768-770 «[...] et qui te nomine reddet / Silvius Aeneas, pariter pietate vel armis / egregius [...]» (*Percopo*). **277-280**: il poeta descrive qui lo sfolgorare di un «cometa» dalla testa del principe; si tratta di un presagio benaugurale, modellato su quello narrato in *Aen.*, II 679-684 «Talia vociferans gemitu tecum omne replebat, / quom subitum dictuque oritur mirabile monstrum. / Namque manus inter maestorumque ora parentum, / ecce levis summo de vertice visus Iuli / fundere lumen apex tactuque innoxia mollis / lambere flamma comas et circum tempora pasci». (*Percopo*). **281-282**: da notare la ricorrenza del suono *v* in «D'animo più Viril la casa Vostra / non Vedo che si Vante». **283-285**: condensate le qualità su cui più distesamente il poeta si era soffermato nella canzone precedente (cfr. anche *SeC*, 89, 114-117 «un altro spirto altero, / che oggi orna il mondo sol con sua beltade, / ma la futura etade / con gesti illustrerà, per quanto or veggio; / ai quali il ciel riserbe i giorni mei»).

**286-287**: 'voglio che attraverso la sua persona si mantenga la stirpe aragonese'. **290-291** *le genti superbe a le suggeste*: la sentenza traduce il proverbiale *Aen.*, VI 853 «parcere subiectis et debellare superbos» (*Percopo*). **296-297**: cfr. OVIDIO, *Met.*, I 244-245 «Dicta Iovis pars voce probant, stimulosque frementi / adiciunt, alii partes assensibus implens» (*Percopo*). **297** *fave*: 'plaudere', 'approva'. **300** *applaude in seme e pave*: 'assente con timore'.

**301-308**: il congedo traduce fedelmente la chiusa del modello virgiliano (*Aen.*, VI 893-899 «Sunt geminae Somni portae; quarum altera fertur / cornea, qua veris facilis datur exitus umbris, / altera candenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes. / His ibi tum na-

tum Anchises unaque Sibyllam / prosequitur dictis portaque emittit eburna. / Ille viam secat ad na-  
vis sociosque revisit; *Percopo*).



## TAVOLA METRICA

### *EAL*

#### Ballate

X(x)YyX AbbCAbbC CDdX	12
ABBA CDdCeEFGGF	58

#### Canzoni

abCabC cdeeDff (AbB)	10
ABCABCc cDEeDFF (aBCcBDD)	20
AbCAbC cDdEE (aBbCC)	27
ABCABC CDEeDD (AaBB)	51
ABBA AccADD	52

#### Canzoni frottolate

a(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F(f)GG	16
(stanze con numero diseguale di versi)	21, 22, 23, 24, 25

#### Madrigali

ABA CBC DE DE	6
ABC ABC DD	14, 37
ABc ACB DEf DFE ghHG	38

#### Sestine

17, 26, 41

#### Sonetti

ABAB ABAB CDC DCD	18
ABAB ABAB CDE CDE	42
ABBA ABBA CDC CDC	36, 48, 49

ABBA ABBA CDC DCD 65	5, 8, 35, 39, 43, 50, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62,
ABBA ABBA CDE CDE 64	1, 3, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 30, 31, 44, 45, 47, 55, 63,
ABBA ABBA CDE CED	28
ABBA ABBA CDE DCE	2, 19, 29, 33, 34, 40
ABBA ABBA CDE ECD	32
ABBA ABBA CDE EDC	46

### STRAMBOTTI

ABABABAB	1-6
ABABABCC	7-33

### CANZONI AGLI ARAGONESI

ABCBAC CDEEDdFF, (ABCCBbDD)	<i>Capua</i>
aBCbAc CDEeDfDFF (ABCcBdBDD)	<i>Aragonia</i>

## INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

### *Endimion a la Luna*

All'ombra di bei rami io vidi Amore ( <i>EaL</i> , 55)	p. 369
Amor par che si sveglie e prenda l'arme (12)	255
Amor per aumentar la pena eterna (6)	235
Amor, se 'l suspirare e 'l cantar mio (1)	222
Anima, ove ne vai senza alcun duce ( <i>64</i> )	386
Benché d'ogne speranza Amor mi priva (42)	338
Ben veggio, Amor, gli effetti aspri mortali (2)	225
Candido Sonno, ameno, lieto e chiaro (11)	252
Col solito dolore (24)	291
Come stanco nochier talor si sòle (5)	233
Costei che mia benegna e ria fortuna (30)	313
Crescete, o versi mei, e cresca Amore (53)	365
Da l'auree chiome insino al bianco pede (56)	371
Dal vostro sdegno altiero, aspro e dannoso (59)	377
Di martir in martir, di pena in pena (48)	349
Donna, vostr'occhi fanno al sole scorno (36)	326
Dove 'l dolor mi chiama io vo correndo (47)	347
Ecco la notte, e 'l ciel tutto risblende (49)	351
Errando sol per antri orrendi e foschi (20)	374
Eterno imperator d'omini e dei (44)	342
Fenestre gloriose (21)	281
Forse che voi col parlar crudo e fiero (18)	270
Gli occhi che furon presi di nascoso (38)	330
Ingrata, incrudelita (25)	295
Insidioso Amor, sempre fallace (13)	257
Io seguo a chi mi fugge e si nasconde (9)	242
Io vidi, Amor, li toi fallaci inganni (14)	259
Io vidi, signor mio, con vero effetto (28)	309
L'alto pensier che fuor da umana sorte ( <i>62</i> )	382
Lasso, ch'io vedo ben quanto importuno ( <i>39</i> )	332
Luce de l'età nostra (16)	262
Mentre io pensava a li dolori immensi ( <i>60</i> )	379
Mentre quella sottile e bianca mano (37)	328
Mirando io intento il candido pianeta (7)	237
Mutabile, incostante, impia fortuna (46)	346
Ne la stagion che sòl mancar la notte (17)	266
Nel celeste balcone ove sovente (34)	322
Non posso omai tener le fiamme eterne (27)	303
Or son queste contrade chete e sole (50)	354

O svegliati pensier, o spirti accesi (65)	387
Pien di false speranze e van desiri (57)	373
Poiché saper volete in quale stato ( <i>EaL</i> , 15)	p. 260
Quando col resplendor del chiaro riso (63)	384
Quando fra donne umane la mia Diva (58)	365
Quando l'Aurora il chiaro giorno adduce (3)	229
Quando rinnova il vago mio pensiero (35)	324
Quando talor cantando il mio dolore (8)	240
Quanto qui legi scritto (23)	288
Quel ch'io no spero mai vedere il giorno (41)	355
Quel misero te scrive (22)	286
Quest'è pur quella fronte alta e gioconda (40)	333
Questo impietoso mio crudel signore (45)	344
Se gionger ponno al ciel preghi mortali (33)	320
Se 'l ver se stima con tranquilla mente (31)	316
Se 'l parlar perturbato e pien di orrore (19)	272
Sì come io soglio e come Amor m'invita (4)	231
S'alcun conforto al misero è concesso (51)	356
Tacete omai, soavi e dolce rime (52)	360
Tentato ho d'ingannar gli occhi e la mente (26)	299
Tra questi boschi agresti (10)	244
Tu vedi, Amor, ch'io non posso morire (54)	367
Un'alma Diva in forma umana adoro (61)	380
Una volta cantai soavemente (43)	340
Volendo Amor mancare alcuna parte (29)	311
Volete saper come e da qual parte (32)	318

### *Strambotti*

Accende il mio cantar fiamma d'Amore ( <i>Str.</i> 1)	391
Al partirmi di voi tal doglia io provo (23)	414
Amando, ardendo, io vivo e sento (29)	420
Amor, benché tu vidi il mio martire (3)	394
Amor, poiché la morte vien sì presto (17)	408
A te sola, che temo, io mi confesso (18)	409
Di poi ch'io serrò morto dal martire (31)	422
Donna crudel, per culpa vostra e mia (14)	405
Donna, mentre ch'io canto il mio desio (24)	415
Donna, quant'io più parlo, o scrivo, o canto (33)	424
Equalmente, madonna, io mi lamento (21)	412
Errando Amor negli occhi d'un bel viso (26)	417
Fenestre belle e piene d'ornamenti (8)	399
Io so che 'l vostro cor de diamante (28)	419

Le molli e humide acque secche e dure (19)	410
Non posso senza morte contemplarte ( <i>Str.</i> 7)	p. 398
Non vidi come par nel mio colore (9)	400
O alma, o spirto mio, o nutrimento (30)	421
Ohimè, misero me, dov'è 'l be viso (12)	403
Or si vedesse in te voglia amorosa (27)	418
Perché mi fai sì nigro e tenebroso (25)	416
Per disfogare il cor piangendo canto (2)	393
Pietà, pietà, per dio, ch'io moro a torto (6)	397
Poiché a madonna il mio cantar dispiace (32)	423
Pugnar non posso più contra gli affanni (20)	411
Qual fu dal primo dì ch'io ve mirai (15)	406
Quanto più m'affatico a chiamar morte (11)	402
Quelle vane speranze che mi diste (4)	395
S'io potesse esser forte al mio martire (16)	407
Teco vorrei pur vivere e morire (13)	404
Tu dormi e Amor veglia per mio danno (10)	401
Vivano gli altri amanti in lieta sorte (5)	396
Voi che mi state sempre in mezo al core (22)	413