

LA TRADIZIONE CLASSICA NEI *SONETTI ET CANZONI*
DI IACOPO SANNAZARO

Amelia Juri

1. Che la tradizione classica abbia giocato un ruolo cruciale nella composizione dei *Sonetti et canzoni* pare un dato evidente, soprattutto se si pensa alla solida formazione umanistica del loro autore e all'esperienza parallela dell'*Arcadia*; nondimeno questa componente della scrittura sannazariana non è ancora stata oggetto di uno studio specifico che prenda in considerazione tutti i livelli, da quello microscopico della ripresa di minime tessere lessicali e immagini fino a quelli macroscopici dell'*inventio* dei singoli testi e della concezione della poesia. Per il momento l'attenzione critica si è appuntata su alcuni aspetti particolari: Attilio Bettinzoli ha studiato il tema del sonno e del sogno, mostrando i debiti verso i classici e insieme definendo le peculiarità della poesia sannazariana rispetto alla linea petrarchesca; Rosangela Fanara ha esaminato i testi metapoetici, nello specifico quelli iniziali, ponendo l'accento sui contatti con gli elegiaci e formulando a partire da essi alcune ipotesi circa la struttura e la tenuta della raccolta; infine altri come Pèrcopo, Santoro, Velli e Riccucci hanno analizzato singoli componimenti o loro porzioni, svolgendo però spesso riflessioni importanti in merito alla

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

“Quaderni di Gargnano”, 4 – <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>
ISBN 9788855263597 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-13



poetica dell'autore.¹ Nel presente contributo per ovvie ragioni non sarà possibile sopperire completamente a tale lacuna della bibliografia critica sannazariana, ma saranno quantomeno messi a fuoco alcuni dei nodi più rilevanti del rapporto coi classici quale traspare dai testi. Più precisamente non saranno offerti in questa sede un catalogo e un'analisi delle riprese puntuali, minute, e delle reminiscenze, pur molto numerose, bensì saranno presi in considerazione alcuni casi rappresentativi in cui il modello classico informa tutto il componimento o una sua parte significativa, e in cui il riconoscimento della fonte ha una ricaduta sull'interpretazione.

2. In sede preliminare vale comunque la pena di fornire qualche informazione sul quadro generale. Gli elegiaci – Ovidio, Propertio, Tibullo –, insieme a Virgilio, costituiscono senza alcun dubbio il serbatoio preferenziale per i prelievi sannazariani, tuttavia non rappresentano modelli esclusivi, considerevoli sono infatti pure i punti di contatto con autori quali Seneca (tragico e morale), Orazio, Stazio, Claudiano (poeta e panegirista), e in misura minore Cicerone, Plinio e Lucano, benché

¹ ATTILIO BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune 'rime' di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in "Lettere italiane", 67.2 (2015), pp. 251-70; ROSANGELA FANARA, *Per il commento ai "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro. (Lettura dei sonetti 1-3)*, in "Per leggere", 15 (2015), 29, pp. 25-50, EAD., *I "Sonetti et canzoni" di I. Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I Libri di Emil, 2017, pp. 151-72; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017; *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, 2 voll., Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892; MARIO SANTORO, *Propertio e la poesia volgare nel Quattrocento*, in *Propertio nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 15-17 novembre 1985), a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni - Assisi, Accademia Propertiana del Subasio, 1987, pp. 71-92; GIUSEPPE VELLI, *Un sonetto del Sannazaro*, in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 57-72; MARINA RICCUCCI, *La profezia del vate. Sannazaro e il "caeruleus Proteus"*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2 (2000), pp. 245-88.

nella maggior parte dei casi si tratti di tangenze più circoscritte per il secondo gruppo. I dati raccolti finora delineano un ritratto di Sannazaro fortemente ovidiano, forse Virgilio è l'unico autore che si avvicina al sulmonese per quantità di echi e allusioni. Tale profilo è coerente con quanto mostrato da Rosangela Fanara in merito ai testi che aprono la *princeps*, alla sest. 33 e alla canz. 89, ciononostante va precisato che la presenza del poeta antico è decisamente estesa nella raccolta e non è limitata ai testi di natura metapoetica commentati dalla studiosa; inoltre Sannazaro attinge da tutta la produzione ovidiana, senza mostrare preferenze, mi sembra, per un'opera. Non credo malgrado ciò che la frequenza delle allusioni e delle reminiscenze sia l'indizio di un'indole appunto ovidiana di Sannazaro, giacché i tratti peculiari del sulmonese rispetto agli altri elegiaci e in generale delle sue opere risultano distanti dal temperamento del poeta napoletano, con un'eccezione importante, il gusto per il patetico e il lamento.

2.1. Questa inclinazione di Sannazaro è infatti confermata non dall'insieme delle allusioni a Ovidio, bensì da alcuni luoghi del modello ricalcati con particolare insistenza lungo l'arco della raccolta e in punti strategici. Mi riferisco nello specifico a un passo del lamento di Arianna contenuto nei *Fasti* che viene disseminato in più testi, significativamente tutti della seconda parte. I più importanti sono i son. 34 e 88. La prima quartina di 34 ribadisce in apertura del secondo blocco la vocazione elegiaca e patetica di Sannazaro, e rappresenta il caso di maggiore aderenza al modello classico:

Ecco che un'altra volta, o piagge apriche,
udrete il pianto e i gravi miei lamenti;
udrete, selve, i dolorosi accenti
e 'l tristo suon de le querele antiche. 4

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. 8

E se di vero amor qualche scintilla
vive fra questi sassi, avran mercede
del cor, che desiando arde e sfavilla. 11

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?² 14

Sebbene il motivo sia ormai tradizionale a questa altezza cronologica grazie a Petrarca e ai poeti quattrocenteschi,³ è possibile affermare con un buon grado di certezza che in questo caso Sannazaro sta ricalcando in modo fedele, quasi traducendo, Ovidio, *Fast.* III 471-72 («En iterum, fluctus, similes audite querellas! / En iterum lacrimas accipe, harena, meas!»),⁴ posta l'identità dell'attacco («ecco che un'altra volta» = «en iterum»), insolito sia nella tradizione latina che in quella volgare. L'allusione è rilevante in quanto il motivo è ricorrente all'interno della raccolta e sembra avere un valore strutturale: in 34 l'annuncio del lamento e della simpatia della natura contrasta con l'atteggiamento della donna che non crede al dolore del poeta; nella canz. 41 il poeta chiede alle selve solitarie in cui si è ritirato di potersi lamentare e confessa il proprio desiderio di morte;⁵ nel son. 46 il catalogo delle realtà naturali che compatiscono il poeta è concluso da due domande retoriche circa la fine degli

² Qui e di seguito si citano i testi dei *Sonetti et canzoni (SeC)* secondo l'edizione IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220.

³ Al riguardo valgono le osservazioni e i riscontri formulati da Italo Pantani in occasione di questo convegno.

⁴ OVID, *Fasti*, translated by James G. Frazer, revised by George Patrick Goold, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1931.

⁵ *SeC* 41, 1-3: «Or son pur solo e non è chi mi ascolti, / altro che' sassi e queste querce amiche, / et io, se di me stesso oso fidarme»; e 12-13: «... il sol morir mi è gioia; / ché a chi mal vive, il viver troppo è noia».

stenti del poeta e la benevolenza della donna;⁶ nella canz. 53 la natura accoglie i lamenti del poeta e ha pietà delle sue ferite fisiche e interiori, mentre la donna gioisce del suo dolore;⁷ nella canz. 59 il poeta chiede al paesaggio non solo di accogliere i suoi lamenti ma pure di seppellirli in modo tale che non siano uditi;⁸ infine, dopo una lunga pausa, nel son. 88 il poeta domanda agli elementi naturali di ascoltare non i suoi lamenti, ché Amore lo ha privato del suo grido, bensì i suoi sospiri, e, qualora questo non fosse possibile, prega che almeno il suo viso testimoni le sue pene.⁹ Vi è dunque una progressione di senso verso il silenzio, e in effetti dopo 88 nella raccolta non c'è più spazio per il lamento

⁶ *SeC* 46: «Cari scogli, dilette e fide arene, / ch'e' miei duri lamenti udir solete; / antri, che notte e dì mi rispondete, / quando de l'arder mio pietà vi vene; / folti boschetti, dolci valli amene, / fresche erbe, lieti fiori, ombre secrete, / strade sol per mio ben riposte e quete, / d'amorosi sospir già calde e piene; / o solitarii colli, o verde riva, / stanchi pur di veder gli affanni miei, / quando fia mai che riposato io viva? / o per tal grazia un dì veggia colei, / di cui vuol sempr'Amor ch'io parli e scriva, / fermarsi al pianger mio quanto i' vorrei?».

⁷ *Sec* 53, 17-24: «ché non è sterpo o sasso / c'almen tardi o per tempo, / vedendo le mie piaghe aperte e nude / e ciò che l'alma chiude, / a pietà non si mova / del mio doglioso stato. / Ahi sòrte, ahi crudo fato, / et a costei perché 'l mio pianger giova?».

⁸ *SeC* 59, 1-13: «Valli riposte e sole, / deserte piagge apriche, / e voi, liti sonanti et onde salse, / se mai calde parole / vi fur nel mondo amiche / o se de' pianti uman giamai vi calse, / prendete or le non false / querele e i miei martiri, / ma sì celatamente / che non l'oda la gente, / né il vento ne riporte i miei sospiri / in parte ove io non voglia, / ma qui se stia sepolta ogni mia doglia».

⁹ *SeC* 88: «Liete, verdi, fiorite e fresche valli, / ombrose selve e solitarii monti, / vaghi ucelletti a le mie note pronti, / di color persi, variati e gialli; / voi, susurranti e liquidi cristalli, / voi, animali innamorati, insonti, / voi, sacre Ninfe, che abitate i fonti, / deh!, state a udir da' più secreti calli. / Ché, se 'l gridar questo signor m'ha tolto, / tòr non potrammi un romper di sospiri, / un pianger basso, un mormorare occolto; / o se pur non consente ch'io respiri, / almen non fia che, sol mirando il volto, / non vi sian noti tutti i miei lamenti».

amoroso, vi sono solo testi epico-politici e di meditazione morale, religiosa o filosofica.¹⁰

2.2. L'ipotesi di un'allusione a Ovidio pare convalidata dal fatto che essa fa sistema con altre riprese dal sulmonese, ad esempio con il recupero del motivo del canto del cigno morente, che accomuna Sannazaro al compagno di strada Cariteo,¹¹ ma soprattutto con l'imitazione di un'altra celebre eroina classica in un'altra posizione esposta della silloge, l'attacco della sest. 33, che inaugura la seconda parte.

*Spente eran nel mio cor le antiche fiamme,
et a sì lunga e sì continua guerra
dal mio nemico omai sperava pace,
quando a l'uscir de le dilette selve
mi senti' ritener da un forte laccio,
per cui cangiar conviemmi e vita e stile.*

¹⁰ Su quest'ultimo versante sarebbero pure possibili numerose riflessioni in rapporto ai classici, che mi riservo di svolgere in altra sede. Nello specifico i testi dedicati alla meditazione sulla morte e sul tempo risentono fortemente della lezione antica di Seneca e di Cicerone, non solo di quella di Petrarca.

¹¹ Si vedano *SeC* 53, 11-13: «quasi un languido cigno su per l'erbe, / c'allor che morte il preme / getta le voci estreme»; e 4, 12-14: «mi vedresti al tuo nido in mezzo l'acque / arder, non già per forza d'arte maga, / ma del desio che in me per fama nacque», con *Endimione*, son. VII 12-14: «Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde, / che quando il fato il chiama al giorno extremo, / alzando gli occhi al ciel cantando more» (qui e di seguito le citazioni sono tratte da *Le rime di Benedetto Gareth* [PÈRCOPO]). Entrambi i brani sono esemplati su Ovidio, *Her.* VII 1-4: «Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae; / quae legis a nobis ultima verba legi. / Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989) e *Met.* XIV 428-30: «Illic cum lacrimis ipso modulata dolore / verba sono tenui maerens fundebat, ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cygnus» (ID., *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, Utet, 2000). Per il ruolo fondamentale dell'immagine del cigno nell'*Endimione*, cfr. ENRICO FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'“Endimione”*, in “Studi di filologia e letteratura”, 1 (1970), pp. 9-84: 59-72.

Al di là del lessico, delle immagini e del riferimento alla musa bucolica, l'incipit deriva dal punto di vista inventivo dalla vicenda di Medea e Giasone quale è narrata in Ovidio, *Met.* VII 74-83, in particolare dal racconto del momento in cui Medea vede Giasone in una selva e all'improvviso sente l'amore ravvivarsi.

*Ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras,
quas nemus umbrosum secretaque silva tegebat,
et iam fortis erat, pulsusque resederat ardor,
cum videt Aesoniden, extinctaque flamma reluxit.*

{...}

crescere et in veteres agitata resurgere vires,
sic iam lenis amor, iam quem languere putares,
ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit.

La costruzione è pressoché identica: rappresentazione del poeta e di Medea in una selva (o alla sua uscita), convinti di avere ormai raggiunto la pace e che il fuoco amoroso sia spento, nesso temporale nella forma del *cum inversum*, infine riaccensione dell'amore. Anche sul piano lessicale si registrano tangenze significative, in primis la coincidenza tra le *spente fiamme* di Sannazaro e le *extinctae flammae* e i *veteres vires* di Ovidio, magari supportati dai «veteris vestigia flammae» della Didone virgiliana (*Aen.* IV 23).¹² Rispetto al racconto delle *Metamorfosi* però vi sono alcune differenze fondamentali: innanzitutto Sannazaro riduce all'essenziale la descrizione degli elementi del paesaggio spostando l'attenzione sui sentimenti del poeta, che aprono così il testo, e innesta il motivo petrarchesco dei lacci. Petrarca, infatti, come è noto, aveva imitato lo stesso passo ovidiano nella ball. 55 (e nella canz. 264), tuttavia nel testo sannazariano resta molto poco del precedente trecentesco, quantomeno di esplicito. Nello specifico Sannazaro non riprende il tema delle *fluctuationes* tra i

¹² PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.

contrari (*furor* e *ratio*), vale a dire il tratto essenziale che spiega l'identificazione di Petrarca con l'eroina antica, bensì solo l'idea del ritorno dell'amore, la quale però è già presente in Ovidio e non richiede la mediazione petrarchesca per essere giustificata.¹³ Va infine rilevata l'intensità lirica della prova sannazariana, che esclude l'ironia del narratore ovidiano, il quale glossa con un sottile sorriso la rinnovata passione dell'eroina (vv. 83-85): «ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit, / et casu solito formosior Aesone natus / illa luce fuit: posses ignoscere amanti». Attraverso questa sapiente contaminazione di fonti latine e volgari Sannazaro consegue insomma un risultato originale, la cui novità deriva principalmente dall'aver declinato in chiave metapoetica l'esempio classico e petrarchesco, e dall'avergli conferito una funzione strutturale.

Mettendo per un istante tra parentesi i contatti testuali, su cui si potrebbe discutere ma che paiono abbastanza stringenti, è interessante il fatto che Sannazaro apra la seconda parte del libro, la sola che si possa considerare un macrotesto definito (o, forse meglio, che riveli l'intenzione e l'idea di costruire un macrotesto),¹⁴ con un'allusione al lamento di due eroine della classicità ingannate e abbandonate in una terra straniera (due eroine peraltro strettamente connesse pure nella tradizione

¹³ *Rvf* 55, 1-3 e 13-17: «Quel foco ch'io pensai che fosse spento / dal freddo tempo et da l'età men fresca, / *fiamma* et martir ne l'anima rinfresca. / [...] Amor, avegna mi sia tardi accorto, / vòl che tra duo contrari mi distempre; / et tende *lacci* in sí diverse tempre, / che quand'ò più speranza che 'l cor n'esca, / allor più nel bel viso mi rinvessa» (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* ("Rerum vulgarium fragmenta"), 2 voll., a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005).

¹⁴ Sulla questione si vedano innanzitutto i fondamentali e persuasivi contributi di Toscano che discutono e approfondiscono le ipotesi avanzate da Dionisotti e Bozzetti, e confutano la lettura unitaria proposta da Fanara, cfr. in particolare TOBIA R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della "princeps" delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei "Sonetti et canzoni"* (2016), in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-48, e gli altri saggi nello stesso volume, che illuminano la struttura della *princeps* e la tradizione delle rime sannazariane, nonché il contributo in questi atti.

antica, basti pensare a Catullo che modella il suo celebre lamento di Arianna su quello di Medea nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio). Ciò significa, mi sembra, presentarsi fin dall'apertura in una condizione di lontananza e di scacco inevitabili che bene si attaglia alla dimensione patetica che rappresenta una delle cifre stilistiche più importanti della seconda parte, nonché alla situazione reale del poeta,¹⁵ ma significa altresì inscrivere la raccolta in una precisa tradizione poetica ed entro determinate coordinate culturali. Senz'altro i lettori contemporanei dovevano riconoscere immediatamente l'ipotesi ovidiana, tuttavia ciò non toglie che la scelta di utilizzare in sede incipitaria un simile brano, benché famoso, non fosse affatto scontata.

2.3. Al di là del “canzoniere” la presenza di Ovidio è pure forte e significativa, come testimoniato dalla canz. 25, nella quale, in modo analogo al caso appena analizzato, Sannazaro imita un testo ovidiano aggirando sostanzialmente il possibile tramite petrarchesco. La canzone è incentrata sul riconoscimento del proprio errore da parte del poeta che in passato non aveva colto la vera natura di Amore, e sulla descrizione dell'innamoramento attraverso la metafora dei dardi di Cupido e della milizia. Il testo alterna dunque movimenti riflessivi e momenti allocutivi, in cui il poeta rivolge i propri lamenti e le proprie accuse ad Amore. Prima di analizzare le fonti conviene soffermarsi sullo schema argomentativo della canzone, così riassumibile:

St. I riconoscimento della vera natura di Amore (non solo ingannevole ma anche crudele) e del proprio errore al momento dell'inconsa-

¹⁵ L'interpretazione sembra trovare una conferma nell'ipotesi, prima di CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle “Rime” del Sannazaro* (1963), in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 4 voll., a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, II. 1963-1971, 2009, pp. 1-37: 11 e poi di Toscano negli Atti di questo convegno (e nei saggi menzionati nella n. prec.), secondo la quale la sest. 33 sarebbe stata pensata e composta proprio per aprire la raccolta e appartenerebbe a una stagione tarda della produzione sannazariana.

- pevole assoggettamento ad esso, desiderio a posteriori di essere morto in giovinezza;
- St. II riconoscimento dei pericoli insiti nello sguardo della donna e del suo colpo infallibile, nonché della propria ingenuità;
- St. III ricordo della ferita di Amore e dei suoi effetti sorprendenti, e affermazione dell'assurdità della propria attrazione per Amore, che al contrario sfinisce e uccide;
- St. IV domande retoriche ad Amore in merito ai colpi inferti a chi gli è inferiore e alla gloria che ne consegue, ironia circa la gloria ottenuta con la sconfitta di un indifeso;
- St. V rinnovato lamento circa gli effetti del primo colpo della donna, ora definita oltre che crudele fuggevole;
- St. VI descrizione della propria condizione dal momento dell'innamoramento: sfinimento fisico, brama di libertà o morte, inutilità del pentimento e conseguente acquietamento, persistenza dei tormenti, odio per la vita;
- St. VII ripensamento dell'accusa rivolta al destino e agli astri, riconoscimento della causa dei propri mali nell'aver guardato e seguito la donna;
- Cong. invito alla canzone a tacere il dolore del poeta, ascrizione al genere della disperata.

Si prenda la parte centrale del testo, dalla stanza III alla V:

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

Qual pregio, qual onor, qual tanta gloria
ti sprona a far tue prove 35
non con tuoi par, ma contra uom pur mortale?
qual palma o spoglie avrai di tua vittoria?
quali inaudite e nove
lodi? qual carro aurato e trionfale?
Or ti inalza su l'ale 40
e scrolla l'arco e tienti assai più caro,
che sei famoso e chiaro
per aver vinta sì leggiadra impresa,
spirito inerme, senza far difesa.

E perché ancora lamentar conviemmi 45
de la mia cruda donna,
che di tanti pensieri il petto m'empie,
dico che 'l dì che tal percossa diemmi,
che mi passò la gonna
insino al cor con piaghe acerbe et empie, 50
tal che pria queste tempie
imbiancheranno ch'io saldar le senta;
a pena fu contenta
ch'io respirasse al colpo del suo dardo,
ma fuggì presta, più che tigre o pardo. 55

Lo schema inventivo è tratto dagli *Amores*, nello specifico dal nono testo del secondo libro, in cui Ovidio come Sannazaro mette in scena il lamento del poeta che in veste di soldato di Cupido racconta il momento in cui le frecce di quest'ultimo lo hanno trafitto, biasimando la scelta di colpire proprio il poeta, e ciononostante confessa la volontà di restare sottomesso al giogo di Amore e della donna. Naturalmente il motivo dell'innamoramento a causa del colpo inferto da Cupido o dalla donna non può non spingere la mente del lettore al son. 2 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nel quale pure affiora la memoria del quadretto ovidiano; nondimeno anche in questo caso Sannazaro parte con ogni probabilità dall'*auctoritas* classica, come dimostrano innanzitutto la scelta del metro

e l'impianto testuale: da una parte per Petrarca la misura breve del sonetto, che fissa l'istante dell'innamoramento, dall'altra per il napoletano la struttura articolata della canzone, più congruente con quella del modello antico, e la prospettiva di bilancio e meditazione sui fatti passati e sulle loro conseguenze fino al presente.

Lo spunto iniziale per le stanze III e IV è costituito dall'attacco del famoso testo ovidiano (*Am.* II 9, 1-6 e 13-14):

O numquam pro me satis indignate Cupido,
o in corde meo desidiose puer,
quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,
laedis, et in castris vulneror ipse meis?
Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?
Gloria pugnantes vincere maior erat
[...]
Quid iuvat in nudis hamata retundere tela
ossibus? Ossa mihi nuda relinquit amor.¹⁶

Qui si riscontrano parimenti: l'incredulità del poeta di fronte ad Amore che sceglie di colpire chi è indifeso e nudo (e già suo servo), le domande retoriche circa il senso di questo attacco in rapporto alla gloria che ne può derivare,¹⁷ il campo metaforico della milizia e dell'impresa militare, nonché l'immagine delle frecce di Cupido. Il tutto è completato sul piano retorico dalla ripresa dell'anafora di *quid* che scandisce la sequenza delle domande.¹⁸ Ma le analogie non sono circoscritte a questo segmento, altri elementi di tangenza sono nella prima strofe l'offerta di

¹⁶ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Amori*, introduzione di Lancelot P. Wilkinson, traduzione di Luca Canali, apparati e note di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 1985.

¹⁷ Per questo motivo cfr. anche la domanda di Ovidio, *Met.* X 602: «quid facilem titulum superando quaeris inertes?».

¹⁸ Sul versante formale si noti pure per inciso l'identità di posizione dei vocativi esordiali, forse non casuale: «O numquam pro me satis indignitate *Cupido*», «Ben credeva io nel tuo regno, *Amore*».

sé *semplice* e *nudo* (vv. 7-9 «Misero, a che ti offeri, / senza conoscer pria tua mente cruda, / l'alma semplice e nuda?»), che probabilmente è ispirata dall'affermazione ovidiana «Fige, puer! Positis *nudus* tibi *praebor* armis» (*Am.* II 9, 35), e nella V la dilatazione e la variazione del motivo della fuggevolezza della donna, la quale, come il *venator* ovidiano (*Am.* II 9, 9-10 «Venator sequitur fugientia, capta relinquit, / semper et inventis ulteriora petit»), scappa dal poeta subito dopo averlo colpito (vv. 53-55 «a pena fu contenta / ch'io respirasse al colpo del suo dardo, / ma fuggì presta, più che tigre o pardo»).

La presenza di Ovidio non solo non è limitata alle stanze centrali della canzone ma coinvolge anche altri luoghi della sua opera; la rappresentazione del poeta innamorato nei primi tre versi della stanza VI:

Da quel dì in qua, *per selve* e per campagne,
magro e *pallido* in vista,
son gito, morte o libertà bramando...

è infatti un'imitazione scoperta di *Ars am.* I 731-34, dove Ovidio definisce il pallore come caratteristica specifica e distintiva degli innamorati, e adduce quale esempio Orione, che, come Sannazaro, erra per i boschi pallido ed emaciato.

Pallidus in Side *silvis errabat* Orion,
pallidus in lenta naide Daphnis erat.
Arguat et *macies* animum.¹⁹

Anche in questo caso la mediazione petrarchesca pare minima, ridotta alla scelta del verbo, mutuato da *Rvf* 142, 15 «Da po' son gito per selve et per poggi», e della coppia di complementi. La fonte ovidiana sembra infatti più plausibile di una semplice eco della dittologia petrarchesca di

¹⁹ PUBLIO OVIDIO NASONE, *L'arte di amare*, con un saggio di Scevola Mariotti, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 1977.

Rvf 264, 61 «s'i' son pallido o magro», che a sua volta combina, secondo Daniello, Dante con Giovenale, *Sat.* 7, 29 «ut dignus venias hederis et imagine macra».²⁰

La ripresa non è dunque quasi mai in primo luogo puntuale, di natura lessicale, bensì riguarda l'idea del testo, e il rapporto che si instaura col modello è sovente di tipo emulativo: l'arte di Sannazaro è un'arte allusiva già matura, rinascimentale, non può essere spiegata solo nei termini dell'umanistica fedeltà ai *verba*, quantunque questo approccio persista nella sua tecnica compositiva. Nel caso in esame egli parte dalla stessa situazione descritta da Ovidio, ma compone un testo per molti aspetti nuovo, innanzitutto per quanto riguarda lo sviluppo del tema. Il principio costruttivo di base sembra l'espansione (e l'analisi): ciascuno dei motivi ovidiani viene assegnato a una stanza, così che si amplia la descrizione del colpo amoroso e dei suoi effetti sul poeta, e si accentua il tono disperato delle apostrofi ad Amore, qualificate al loro apice dall'accumulo anaforico. La differenza maggiore tuttavia si riscontra dal punto di vista del tono nonché dell'impostazione del testo e del soggetto: il testo ovidiano è tutto estroverso, configurandosi come un'orazione-preghiera a Cupido, e l'io lirico, che si rivolge fin dalle prime battute direttamente al destinatario lanciandogli dei rimproveri, alla fine chiede di restare soggetto ad Amore anche in vecchiaia; la canzone di Sannazaro invece è focalizzata sui sentimenti del poeta, e il discorso del soggetto ha una misura interiore e una profondità prospettica del tutto assenti nel modello, infatti comincia con un esame di coscienza che si articola prima nel riconoscimento dell'errore passato e della vera natura di Amore («Credeva ben [...] Or veggio»), poi nell'accettazione della responsabilità per la propria condizione di pena, infine nella dichiarazione di preferire la morte a questa vita colma di dolori. Il punto di partenza è dunque lo stesso, la ferita e la milizia d'amore, nondimeno gli esiti sono

²⁰ *Juvenal and Persius*, edited and translated by Susanna Morton Braund, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2004.

affatto differenziati, sul piano del contenuto e dello stile, e Sannazaro ribadisce una volta di più il timbro della sua voce poetica, la sua vocazione alla solitudine e al lamento oltre che all'analisi interiore.

2.4. Quanto detto non preclude ovviamente la possibilità di reperire tangenze lessicali precise, anzi, Ovidio e in generale gli elegiaci latini rappresentano una componente fondamentale del linguaggio poetico di Sannazaro, in cui sono perfettamente assimilati, al pari di Petrarca; ciononostante va tenuto presente che la fedeltà testuale ed espressiva alla fonte è di rado disgiunta da una connessione più profonda, pertinente il livello tematico. La terzina finale di 81, ad esempio, «Getta, Amor, l'arco, le saette e 'l foco, / drizza il tuo ingegno e le tue forze altrove, / ché nova piaga in me non ha più loco», ricalca due luoghi tibulliani: *El.* II 6, 15-16 «Acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas, / si licet, extinctas adspiciamque faces!», e II 5, 105-106 «Pace tua pereant arcus pereantque sagittae, / Phoebe, modo in terris erret inermis Amor».²¹ La chiusa del son. 6, invece, «e ripensando a quel che un tempo fui, / a le mie forze or debili et inferme, / colmo di ira e di duol divento un scoglio», è accostabile a due passi rispettivamente di Ovidio e di Orazio (*Trist.* III 11, 25 «Non sum ego quod fueram. Quid inanem proteris umbram?», dove vi è un paragone proprio con la forza passata, e *Carm.* IV 1, 3-4 «Non sum qualis eram bonae / sub regno Cinarae», e 6-7, «circa lustra decem flectere mollibus / iam durum imperiis».)²² Due fatti saltano immediatamente all'occhio: primo, la tendenza a modellare la chiusa dei sonetti sui classici; secondo, e più importante, la già menzionata inclinazione a conferire una profondità temporale e meditativa alle

²¹ ALBIO TIBULLO e AUTORI DEL *CORPUS* TIBULLIANO, *Elegie*, con un saggio di Antonio La Penna, introduzione e note di Luciano Lenaz, traduzione di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1989.

²² PUBLIO OVIDIO NASONE, *Tristezze*, introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi, Milano, Rizzoli, 1993, e QUINTO ORAZIO FLACCO, *Opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, Torino, Utet, 1969.

fonti, o quantomeno a rafforzare tale dimensione. Quest'ultimo aspetto traspare bene nel secondo caso. Benché sottile, lo slittamento semantico dalla fonte è indicativo di un diverso temperamento: mentre le parole di Ovidio e Orazio sono assertive e focalizzate sul presente («*Non sum ego quod fueram*», «*Non sum qualis eram*»), quelle di Sannazaro pongono l'accento sul passato e sottolineano lo scatto memoriale («*e ripensando a quel che un tempo fui*»). Quanto invece alla collocazione explicitaria va detto che sono numerosi anche i casi di movenze incipitarie fortemente allusive, il che conferma il primato (o almeno il rilievo) dell'invenzione nonché il ruolo centrale ricoperto dai latini nel processo compositivo. Infine vale la pena di menzionare un caso in cui alla prossimità della resa verbale non corrisponde un'equivalente vicinanza tematica. L'attacco di uno dei sonetti del sonno, 62, «O sonno, o requie e triegua degli affanni, / che acquieti e plachi i miseri mortali», traduce, condensandoli, alcuni versi ovidiani, *Met.* XI 623-25 «*Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori*» (forse con il contributo di Tibullo, *El.* III 19, 11 «*Tu mihi curarum requies*», riferito però all'amata). Tuttavia in questo caso l'allusione si rivela antifrastica, giacché le invocazioni al Sonno hanno funzioni opposte (e si trovano in contesti affatto diversi): da una parte quella di Ovidio afferma il carattere veritiero dei sogni (v. 626 «*Somnia, quae veras aequent imitamine formas*»), chiedendo alla divinità di manifestarsi a Alcione sotto forma di Ceice e di comunicarle la fine del marito, dall'altra quella di Sannazaro sottolinea la natura illusoria delle visioni notturne (v. 8 «*ringrazio pur tuo dolci e cari inganni*») ed è finalizzata alla celebrazione del valore consolatorio del sonno.

3. I casi analizzati al punto precedente, specie la sest. 33 e la canz. 25, forniscono un buon esempio delle modalità di impiego delle fonti classiche da parte di Sannazaro, sulle quali converrà sostare per un istante ricordando innanzitutto i pareri critici più rilevanti, non del tutto condivisibili. Mi riferisco in particolare a studiosi come Marco Santagata e

Giovanni Parenti, che hanno perlopiù risolto l'esperienza lirica sannazariana nei *Fragmenta*, tanto dal punto di vista dell'*inventio* quanto sul piano dell'*elocutio*.²³ Parenti nella sua monografia su Cariteo ha ragionato sul diverso rapporto con i classici dei due poeti in termini generali e a partire dall'analisi delle canz. 2 e 75 delle rispettive raccolte. A suo giudizio, dopo la prova giovanile della canzone delle pene infernali, Sannazaro avrebbe abbandonato il classicismo in senso stretto a favore di una vena più schiettamente petrarchista, e la differenza tra il suo metodo e quello del sodale risiederebbe nel fatto che «mentre Sannazaro tende piuttosto a innovare e rielaborare il modello per meglio assimilarlo alla forma poetica italiana, Cariteo punta invece a farlo risaltare attraverso una più esatta ripresa degli stessi elementi verbali».²⁴ Secondo Parenti infatti

di solito in Sannazaro lirico prevale una quasi incondizionata adesione alla linea stilistica di Petrarca, di cui egli adotta la *concininitas*, privilegiandone quegli elementi di continuità melodica che formano lo stile “legato” petrarchesco. Ora, il “legato” è l'esatto opposto dello “staccato” risultante dalla giustapposizione di petrarchismi e latinismi, che viene perseguito in questa canzone, unico testo decisamente classicistico dei *Sonetti e canzoni*.²⁵

²³ MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; GIOVANNI PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.

²⁴ Ivi, p. 54.

²⁵ Ivi, p. 57. Cfr. il giudizio ancora più lapidario di SANTAGATA, *La lirica aragonese*, pp. 299 e 301: «Petrarca, voglio dire l'ortodossia petrarchesca, mentre fornisce una chiave di lettura in grado di aprire quasi tutte le porte della lirica sannazariana e di darne d'acchito una collocazione storico-culturale non discutibile [...], non “colloca” stabilmente l'*Endimione*, e soprattutto non morde sulla sostanza di questa lirica. [...] Dalla fonetica al lessico, dalla sintassi alla costruzione del sonetto, dalle scelte tematiche a quelle metriche, il testo [di Sannazaro] delinea un sistema fortemente omogeneo,

Questo può essere in parte vero per quanto riguarda il piano linguistico, strettamente legato a quello metrico e ritmico-sintattico, ma non è sempre valido sul piano dell'*inventio*, ch  anzi spesso Sannazaro accosta esplicite allusioni alla tradizione classica e a quella volgare, mantenendole ben distinte e quindi immediatamente riconoscibili.²⁶ E non mi pare nemmeno lecito attribuire il classicismo di Sannazaro a una fase precoce della sua produzione volgare, in quanto anche i testi composti negli ultimi anni del Quattrocento o all'inizio del secolo successivo presentano casi non solo di imitazione estesa ma anche di ibridazione di fonti classiche e petrarchesche. In generale credo di poter dire che egli partiva perlopi  dai classici latini per costruire lo scheletro inventivo, anche nel caso delle poesie in apparenza pi  petrarchesche. In questo senso concordo con Attilio Bettinzoli, il quale in riferimento alla sequenza del sonno ha affermato che

La levigata superficie petrarchesca del linguaggio sannazariano cela in s  [...] un groviglio di tensioni che non appaiono imputabili univocamente a una medesima radice. Per quanto dissimulate e tenacemente ricondotte nell'alveo di quel linguaggio, sono in realt  numerose le increspature e le emergenze che rivelano il pullulare di una spiccata vena anticheggiante e umanistica al fondo di questi componimenti. Si tratta certo di motivi largamente topici, come l'invocazione al sonno del numero LXII, ma il loro riproporsi   troppo insistito e suggestivo per apparire casuale o esser degradato a mera derivazione di repertorio.²⁷

sorretto in ogni sua nervatura dal solido impianto dei *Fragmenta* petrarcheschi». A una posizione critica cos  riduzionista non   assolutamente possibile aderire, tanto pi  alla luce del valore strutturale delle allusioni ovidiane documentato nei paragrafi precedenti.

²⁶ Con questa osservazione non voglio istituire una gerarchia di valori e sminuire l'importanza del dato linguistico, bens  precisare il profilo della lirica sannazariana: per Sannazaro come per gli altri petrarchisti questa dimensione   fondamentale, scrivere in volgare comporta inserirsi in una tradizione e pensare attraverso il suo linguaggio.

²⁷ BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte*, p. 256.

In questo modo non voglio ovviamente negare il petrarchismo di Sannazaro, la consonanza psicologica e stilistica dei due autori è innegabile; nondimeno mi pare affatto riduttivo ricondurre l'esperienza delle poesie volgari esclusivamente ai *Fragmenta*, tanto più se pensiamo alle fatiche del Sannazaro umanista e filologo e al pubblico cui probabilmente erano destinate le rime. Come ha scritto giustamente Santagata, infatti, Sannazaro e Cariteo si distinguono dai loro predecessori in quanto «cercano di imporsi al pubblico, o, meglio, di selezionarlo».²⁸ E proprio l'intarsio delle fonti è uno dei mezzi attraverso i quali si realizza questo progetto. Il mio, insomma, vorrebbe essere un invito ad attenuare la contrapposizione tra i due massimi esponenti della poesia napoletana, una contrapposizione che forse andrebbe pure contestualizzata nella storia della critica, poiché per Cariteo abbiamo a disposizione le ricche note di uno studioso del calibro e della cultura di Erasmo Pèrcopo, da cui sono discesi molti studi in merito all'utilizzo delle fonti nell'*Endimione*, mentre per Sannazaro non abbiamo né un commento né studi specifici, segno forse anche della prematura canonizzazione del poeta quale precursore del petrarchismo cinquecentesco.

4.1. Poste queste coordinate generali torniamo all'esemplificazione testuale, ma da un'altra angolazione, quella dei testi di carattere politico ed encomiastico, in cui si possono cogliere altri aspetti che insieme a quelli appena esposti permettono di mettere a fuoco il timbro della voce sannazariana nel panorama della poesia napoletana e rinascimentale. Un caso molto interessante è rappresentato dalla famosa canz. 11, *O fra tante procelle invitta e chiara*, indirizzata, a giudizio di Dionisotti e altri studiosi, a Ferrandino,²⁹ e dal sonetto che la precede nella *princeps*, pure

²⁸ SANTAGATA, *La lirica aragonese*, p. 300.

²⁹ Cfr. in particolare DIONISOTTI, *Appunti sulle "Rime" del Sannazaro*, e TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*.

incentrato sul sovrano. Nello specifico vorrei soffermarmi sulla seconda stanza della canzone (vv. 15-28):

Ecco che 'l gran *Nettuno* e *le compagne*
de la bella Anfiritre e 'l vecchio *Glauco*
sotto al tuo braccio omai quïeti stanno;
e con un suon soavemente rauco
per le *spumose* e liquide campagne
sopra a pesci frenati ignudi vanno
ringraziando natura, il giorno e l'anno
che a sì raro destino alzaron l'onde;
tal che Protèo, ben che si pòsi o dorma,
più non si cangia di sua propria forma,
ma in su gli scogli assiso, ove ei s'asconde,
chiaramente risponde
a chi il dimanda, senza laccio o nodo,
e de' tuoi fati parla in cotal modo:

Marina Riccucci ha dedicato pagine importanti a questi versi analizzando il ruolo di Proteo nella produzione sannazariana, e ha spiegato in modo persuasivo il suo comportamento anomalo rispetto alle fonti classiche come un segno della straordinarietà degli eventi cantati, ossia la riconquista del regno da parte di Ferrandino.³⁰ A questa osservazione si può aggiungere un riscontro intertestuale per la fronte della stanza che illumina ulteriormente il significato del testo. Il vaticinio di Proteo è infatti introdotto da un tiaso marino che non rivela soltanto un gusto figurativo che potrebbe essere letto come elemento di puro ornamento, bensì pare esemplato su un passo dell'*Eneide* virgiliana ricco di implicazioni: si tratta della fine del quinto libro (vv. 816-26), quando Venere ottiene da Nettuno una quiete che consenta a Enea e ai suoi compagni di proseguire il viaggio in cambio della vita di Palinuro:

³⁰ RICCUCCI, *La profezia del vate*, pp. 268-73.

His ubi laeta deae permulsit pectora dictis,
iungit equos auro *genitor, spumantiaque* addit
frena feris manibusque omnis effundit habenas.
Caeruleo per summa levis volat aequeorea curru;
subsidunt undae tumidumque sub axe tonanti
sternitur aequor aquis, fugiunt vasto aethere nimbi.
Tum variae comitum facies, immania *cete*,
et *senior Glauci chorus* Inousque Palaemon
Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis;
laeva tenet *Thetis et Melite Panopeaque* virgo,
Nisaeae Spioque Thaliaque Cymodoceque.

Come a Enea, «casu concussus acerbo» (*Aen.* V 700), è concessa una tregua dalle (ingiuste) avversità di Fortuna, così a Ferrandino è consentito il ritorno vittorioso nel Regno a distanza di un anno dalla calata di Carlo VIII. Al seguito di entrambi si trova un corteo di divinità marine guidato secondo lo schema tradizionale da Nettuno e completato dalle Nereidi (da una parte le *compagne* di Anfitrite, dall'altra l'elenco Tetide, Melite e Panòpe) nonché da Glauco (il *vecchio* Glauco sannazariano ri elabora il «senior Glauci chorus» di Virgilio). Nell'uno e nell'altro testo le divinità sono accompagnate da una serie di creature marine: i «pesci frenati» di Sannazaro fondono l'immagine dei cavalli di Nettuno aggiogati con quella dei cetacei e dei tritoni, seguendo un'iconografia diffusa al tempo, che vedeva appunto le divinità cavalcare diversi tipi di mostri marini, e che trovava conferma nella descrizione di Plinio dell'ara di Domizio Enobarbo, pur sconosciuta in epoca rinascimentale.³¹ Sannazaro

³¹ *Nat. Hist.* XXXVI 26: «sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete authippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset» (PLINY, *Natural History*, 10 voll., Cambridge Mass., Harvard University Press, 1938-63, X.

rimodella inoltre alcuni elementi del quadro dell'*Eneide*: innanzitutto preleva l'aggettivo eminentemente virgiliano *spumans* e lo applica non alle briglie delle creature marine ma al paesaggio; poi riformula la quiete delle onde («Subsidunt undae») come quiete dei membri del corteo, che stanno, placati, *sotto il braccio* di Ferrandino; infine non escluderei che il «suon soavemente rauco» riecheggi, di nuovo con uno slittamento, un altro verso di questo episodio, «Tum rauca assiduo longe sale saxa sonabant» (v. 866).

Se si considerano poi i versi iniziali, «O fra tante procelle invitta e chiara / anima gloriosa, a cui Fortuna / dopo sì lunghe offese alfin si rende», sembra plausibile ipotizzare che attraverso l'allusione al brano virgiliano Sannazaro voglia suggerire l'identificazione della sorte del sovrano aragonese con quella dell'eroe troiano, proponendo così un'interpretazione in chiave politica e morale dell'*Eneide* che bene si accorderebbe con il clima di fine Quattro-inizio Cinquecento, considerata l'importanza assunta in tale ambito dalla riflessione sul rapporto tra fortuna

Books 36-37, transl. by David Edward Eichholz, 1962). Joana Barreto, in uno studio dedicato al tiaso marino nell'arte del Rinascimento (JOANA BARRETO, *La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann, sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine. Actes du colloque international [Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 16-17 décembre 2011], Rome, Académie de France à Rome - Paris, Somogy éditions d'art, 2016, pp. 173-92), ha compiuto alcune osservazioni interessanti sul motivo e sulla sua diffusione, pur non avendo riconosciuto il ruolo dei testi letterari: «d'un point de vue iconographique et morphologique, le lien entre thiaso marin et célébration du commanditaire se retrouve en premier lieu en sculpture. L'arc de triomphe du Castelnuovo de Naples joue un rôle important puisque, dès les années 1450-1460, le vestibule d'entrée présente des portraits d'Alphonse V d'Aragon et de son fils Ferdinand (le futur roi Ferrante) en armes, placés en dessous de frises à sujets marins. [...]. Très tôt donc, les motifs de tritons et néréides dans une frise supérieure acquièrent une signification politique, [...]. Andrea Mantegna porte à son acmé l'association de tritons et du thème guerrier. [...]. De manière générique, le thème guerrier en lien avec les tritons et les néréides habite l'imaginaire des humanistes et des artistes tout d'abord à travers l'ascendance d'Achille, fils du roi Pélée et de la nymphe marine Thétis, mais aussi grâce à la mention de la bataille entre Bacchus et Neptune pour la possession de Béroéén, bataille narrée par Nonnos de Panopolis dans ses *Diomysiaques*» (ivi, p. 178).

e virtù individuale sulla scorta dei recenti eventi storici. Non si spiegherebbe altrimenti, se non sbaglio, proprio la qualificazione iniziale, *invitta*.³² Per quanto ho potuto vedere finora la tradizione esegetica non forniva appigli per questo genere di lettura in relazione a questo passo, e non ho presenti testi di altri autori che svolgano un'operazione simile; tuttavia qualche decennio prima l'umanista Porcelio de' Pandoni aveva modellato l'immagine di Ferrante I su quella di Enea nel suo poema sulla battaglia di Troia,³³ e Matteo Zupardo, tra il 1455 e il 1457, aveva scritto una *Alfonseis* in cui il sovrano era celebrato come un novello

³² Al riguardo vale forse la pena di richiamare anche un passo del *De maiestate* di Giuniano Maio, desunto proprio dal capitolo VI, *De la fortitudine contra la fortuna*: «Questa virtù sola adunque contra tale crudele avversaria abasta e come la più presente e più animosa è nominata virtute, derivata da *viro*, al quale solo è attribuita la virtute e fortezza, de la quale questa è sua resplendente et illustre compagna; cioè grandezza de animo, gravità de costumi, pazienza ferma, dispregio de mundane cose mediante le quale questa sola de palma de vittoria è digna. E per questo meritamente è nominata da Cicerone [*Tusc.* II 13, 32-33] principessa de le virtute e perché fa lo omo de tanto eccelso animo che tutti casi li quali possono accadere sinistri et asperi non le fa estimare ma le fa tenere a vile e da niente, per la qual cosa questa sola orna, esalta e mantiene la maiestate, questa sola fa li principi, sola *invitta* animosa e franca, né de pericoli se spanta né per povertà se aviliscie né per morte se atterrescie, ma è tutta sua et in sé arredutta, subietta a nullo, austera e forte contra tale comune avversaria nominata fortuna» (IUNIANO MAIO, *De maiestate. Inedito del Sec. XV*, a cura di Franco Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, pp. 76-77); ma cfr. anche Cicerone, *Tusc.* III 7, 15 «Praeterea necesse est, qui fortis sit, eundem esse magni animi; qui autem magni animi sit, *invictum*; qui *invictus* sit, eum res humanas despiciere atque infra se positas arbitrari; despiciere autem nemo potest eas res, propter quas aegritudine adfici potest; ex quo efficitur fortem virum aegritudine numquam adfici» (CICERO, *Tusculan Disputations*, translated by John Edward King, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1927). Nondimeno *invictus* era pure l'epiteto tradizionale di Ercole in epoca repubblicana e per questa ragione era stato applicato prima agli imperatori romani poi ai sovrani aragonesi (cfr. PETER STACEY, *Roman Monarchy and the Renaissance Prince*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 183-96).

³³ Lo ha mostrato ANTONIETTA IACONO, *Epica e strategie celebrative nel "De proelio apud Troiam" di Porcelio de' Pandoni*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di Giancarlo Abbamonte, J. Barreto, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese, Francesco Senatore, Roma, Viella, 2011, pp. 269-90.

Enea.³⁴ Ovviamente non voglio parlare di un rapporto di genitura, ma sarebbe interessante capire se questo tipo di sovrapposizione fosse diffuso in area aragonese, tanto nella storiografia umanistica quanto nella poesia celebrativa. Nel Cinquecento infatti il paragone diventerà molto diffuso sia nella letteratura sia nelle arti figurative, ma nel Quattrocento non sembra così.

Tanto nelle rime di Sannazaro quanto nella produzione di Cariteo Ferrandino è di frequente assimilato ad altre figure virtuose della storia antica, in particolare è definito un nuovo Cesare e un nuovo Scipione,³⁵ nel primo caso secondo un paragone tipico della storiografia umanistica meridionale;³⁶ ciononostante l'identificazione con Enea ha un significato molto più complesso e profondo, che forse va messo in rapporto (o quantomeno interpretato in parallelo) con una lettura dell'opera virgiliana come quella proposta da Cristoforo Landino, secondo la quale l'*Eneide*

³⁴ Cfr. J. BARRETO, *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, Ecole française de Rome, 2013, p. 57.

³⁵ Si veda innanzitutto la conclusione di questa canzone, *SeC* 11, 105-106: «di dimostrar il core ardo e sfavillo / al mio gran Scipione, al mio Camillo», ma anche 92, 12-14: «tal che dirai: – Se questi è uom mortale, / è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio, / chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte? –»; *Endimione*, canz. XIX 68-70: «– Cesare un'altra volta è sceso in terra, / anzi altro Scipion con altro Lelio, / ittori in ogni prelio», e son. CXIV 14: «pon l'arme in man di questo altro Affricano». BARRETO, *La majesté en images*, p. 58, pur documentando la presenza del paragone tra i sovrani aragonesi e Enea nelle opere letterarie e nelle miniature dei manoscritti virgiliani, rileva che in effetti «plus qu'Enée, figure légendaire et mythique, les rois de Naples tendent à égaler – voir surpasser – les empereurs romains les ayant précédés. Dès son arrivée à Naples, Alphonse met en place une iconographie “impérialisante” qui a un but précis: italianiser la monarchie en la rattachant à l'Antiquité. [...] La figure de César occupe une place centrale dans la nouvelle politique iconographique du roi».

³⁶ Cfr. FRANCESCO TATEO, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 137-80, e, per la poesia, BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 98. In generale sull'argomento cfr. anche GIACOMO FERRAÙ, *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto italiano per il Medio Evo, 2001; BARRETO, *La majesté en images*; GUIDO CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2016.

può essere ritenuta «a complete source of ethical precepts for all men and women, a pattern for praising virtue and condemning vice».³⁷ Il paragone con Enea comporta cioè la proposizione di un modello etico e politico ben diverso da quello avanzato attraverso le altre figure. A questo riguardo vale la pena di ricordare un testo coevo del Cariteo, il son. CLVII dell'*Endimione* (vv. 9-14), rivolto ad Andrea di Capua:

Veramente Giunone è la fortuna
contra Hercole et Enea, vera noverca
di quei, che 'l ciel per sé creär si volle.

Ma l'ardente vertù fatica alcuna
non fugge, nè recusa, anzi la cerca;
onde la gloria tua nel ciel s'extolle,

nel quale verosimilmente è dato scorgere un'allusione al destino di Ferrandino e che bene esemplifica questo tipo di utilizzo del testo virgiliano. Il sonetto però secondo Pèrcopo risale al 1502-1503, dunque dovrebbe essere posteriore alla canzone di Sannazaro. Infine occorre osservare che l'immagine di Ferrandino come un nuovo Enea è coerente con il tentativo del sovrano stesso di instillare fiducia nel popolo mostrando che la sorte del Regno è sotto l'egida della volontà divina e non in balia della Fortuna.³⁸ La canzone presuppone insomma un forte nucleo

³⁷ CRAIG KALLENDORF, *Cristoforo Landino's "Aeneid" and the Humanist Critical Tradition*, in "Renaissance Quarterly", 36.4 (1983), pp. 519-46: 526.

³⁸ Cfr. BARRETO, *La majesté en images*, pp. 181-82: «La brièveté de la campagne française et sa grande facilité ont été interprétées comme un signe de Dieu manifestant son soutien à l'entreprise de Charles VIII [...]. Mais la monarchie aragonaise cherchera aussi l'appui de Dieu. [...]. Le pouvoir royal est parfois directement impliqué dans la genèse de miracles, et en particulier Ferdinand II, qui doit affirmer sa légitimité après l'abdication de son père. Au lendemain de la victoire de Fragnito, le roi fait parvenir à Naples l'image miraculeuse de la Vierge Marie de Fragnito, qui a résisté à l'incendie qui a parcouru toute la ville [...]. L'image envoyée par le roi est donc destinée à manifester au peuple napolitain que Dieu soutient Ferdinand II en préservant les images divines, tout en laissant l'incendie réduire à néant les rebelles».

insonne si salda al motivo tibulliano della fallacia dei sogni,³⁹ mentre in chiusa spicca l'esclamazione inconfondibilmente properziana,⁴⁰ benché largamente imitata nella poesia umanistica. Nella parte centrale del sonetto invece l'annuncio dal tono profetico di una nuova età dell'oro, collegato a un momento anteriore all'innamoramento e costruito giustapponendo l'ecloga IV di Virgilio a Petrarca,⁴¹ è piegato ad un nuovo significato dall'imitazione e insieme dall'alterazione di un passo della *Consolatio ad Liviam*:

Et modo per *somnos* agitaris *imagine falsa*
teque tuo Drusum credis habere sinu,
et subito temptasque manu sperasque receptum,
quaeris et in vacui parte priore tori?
Ille pio, si non temere haec creduntur, in arvo
inter honoratos excipietur avos,

³⁹ Si vedano in particolare i seguenti riscontri intertestuali: per i vv. 1-2, Tibullo, *El.* III 4, 7: «*somnia fallaci ludunt temeraria nocte*»; e 56: «*vanum nocturnis fallit imaginibus*»; ma anche *App. Verg.*, *Ciris*, 206: «*Iamque adeo dulci devinctus lumina somno*» (*Appendix Vergiliana*, prefazione di L. Canali, a cura di Maria Grazia Iodice, Milano, Mondadori, 2002); e Ovidio, *Fast.* III 19: «*Blanda quies furtim victis obrepsit ocellis*»; Petrarca, *Triumphus Cupidinis* I 11: «*vinto dal sonno, vidi una gran luce*» (Dante, *Purg.* IX 11: «*vinto dal sonno, in su l'erba inchinai*»: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001); e 13-15: «*vidi un vittorioso e sommo duce / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triunfal carro a gran gloria conduce*» (F. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996) per il v. 9; per il v. 3, Petrarca, *Rvf* 276, 3: «*lasciato à l'alma e 'n tenebroso horrore*»; per il v. 4, Petrarca, *Rvf* 332, 55-56: «*Amor, i' ò molti et molt'anni pianto / mio grave danno in doloroso stile*».

⁴⁰ Properzio, *El.* I 10, 1-3: «*O iucunda quies, [...] / o noctem meminisse mihi iucunda voluptas*» (SESTO PROPERZIO, *Elegie*, con testo latino a fronte, traduzione di L. Canali, introduzione di Paolo Fedeli, commento di Riccardo Scarcia, Milano, Rizzoli, 1987).

⁴¹ Cfr. Petrarca, *Rvf* 9, 4: «*che veste il mondo di novel colore*» per i vv. 6-7, e Virgilio, *Ecl.* IV 5: «*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*» (PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Bucoliche*, introduzione di A. La Penna, traduzione e note di L. Canali, premessa al testo di Sergio Pennacchietti, Milano, Rizzoli, 1978) per il v. 11.

magnaque maternis maioribus, aequa paternis
gloria quadriiugis aureus ibit equis,
regalique habitu curruque superbus eburno
fronde triumphali tempora victus erit.⁴²

Nel componimento un tempo attribuito a Ovidio si distinguono due visioni: la prima è l'immagine ingannevole, in sogno, di Druso accanto alla donna, la seconda, veritiera, è la rappresentazione dello stesso nei campi Elisi, trionfante su un carro dorato e cinto d'alloro. Sannazaro fonde i due momenti del testo latino nel sogno del trionfo di Ferrandino, ma l'operazione intertestuale nasconde forse qualcosa di più di una semplice variazione sul modello: come nella canz. 11 la celebrazione del regnante è oscurata dalla falsità del vaticinio di Proteo, corrispondente storicamente alla morte prematura di Ferrandino, così in questo testo l'attacco incentrato sul carattere ingannevole del sonno e l'allusione alla *Consolatio*, dove il soggetto è effettivamente morto, potrebbero proiettare un'ombra negativa sulla visione onirica, denunciando la fragilità della situazione e di riflesso la vanità della speranze sorte in seguito alla riconquista del regno da parte di Ferrandino. Il riconoscimento della fonte (la *Consolatio*) permette quindi di svelare un significato del testo altrimenti precluso.

4.3. Infine vorrei tornare a un testo della seconda parte della raccolta, il son. 37:

Cagion sì giusta mai Creta non ebbe
per Giove o per Giunon di gloriarsi,
né per Diana o Febo d'esaltarsi
Ortigia, allor che più pregiar si debbe,
quanto Napol mia bella oggi potrebbe

4

⁴² OVID, *Art of Love. Remedies for Love. Ibis. Walnut-tree. Sea Fishing. Consolation*, transl. by John Henry Mozley, revised by G. P. Goold, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1929.

per te, signor mio caro, al ciel levarsi,
e con vivace fama eterna farsi
per questa altra mia dèa, che in ella crebbe. 8
Oh fortunato nido, oh sacro ospizio,
ove al ciel per sostegno poner piacque
del fragil viver mio doppia colonna! 11
Benedetta in te sia la terra e l'acque!
Benedette le stelle, ond'ebbe inizio
il mio signor d'ornarti e la mia donna! 14

Le quartine imitano in modo abbastanza fedele un passo del panegirico per il quarto consolato di Onorio di Claudiano (vv. 132-37):

Herculis et Bromii sustentat gloria Thebas,
haesit Apollineo Delos Latonia partu
Cretaque se iactat tenero reptata Tonanti;
sed melior Delo, Dictaeis clarior oris
quae dedit hoc numen regio; non litora nostro
sufficerent angusta deo.⁴³

Le terzine invece sono puramente petrarchesche: la prima rielabora la medesima unità di *Rvf* 202⁴⁴ e forse allude al «doppio thesauro» di *Rvf* 269, la seconda, con l'inequivocabile anafora *Benedetta... Benedette...*, ricalca *Rvf* 61. Attraverso queste allusioni e la celebrazione di Napoli Sannazaro sembra volersi presentare in modo implicito come poeta encomia-

⁴³ CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyricus on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Pane*, transl. by Maurice Platnauer, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1922. La *princeps* di Claudiano è del 1482 e contiene questo panegirico: *Carmina; cum Epistole Barnabae Celsani ad Bartholomaeum Paiellum, et Claudiani Vita. Finis operum Cl. Claudiani*, Vicentiae, quae non minus eleganter quam diligenter impressit Iacobus Dusensis, 1482 sex. cal. lun.

⁴⁴ *Rvf* 202, 9-11: «Ben poria anchor Pietà con Amor mista, / per sostegno di me, doppia colonna / porsì fra l'alma stanca e 'l mortal colpo».

stico e amoroso, giacché si può facilmente immaginare che la fama conseguita dal luogo grazie alle personalità che vi nacquero e vissero sia la fama derivata anche dalla poesia. Il dato è significativo pure in rapporto alla posizione del sonetto nella raccolta, in quanto esso è il quinto testo della seconda parte ed è preceduto da quattro testi di carattere metapoe-tico in cui prevale l'idea della poesia come elegia e lode della donna, e non si fa riferimento alla dimensione celebrativa in senso stretto. L'imitazione del modello latino, qui come altrove, non si risolve dunque esclusivamente sul piano stilistico, come si è soliti asserire negli studi sul petrarchismo, bensì comporta un rapporto emulativo e un riorientamento del testo classico, il cui significato, caro alla cultura rinascimentale, è volto in una nuova direzione.

A questo punto occorre spendere qualche parola sui destinatari del sonetto, in merito ai quali si possono formulare due ipotesi. La prima è fondata su un luogo parallelo dell'opera latina: nella terza ecloga piscatoria Sannazaro impiega lo stesso passo di Claudiano in riferimento a Costanza d'Avalos,⁴⁵ sicché la coppia celebrata nel sonetto potrebbe essere composta da Costanza e dal consorte Federico Del Balzo, per il cui matrimonio Sannazaro compose probabilmente una farsa. Ciononostante i rapporti con il Del Balzo non sembrano abbastanza forti per giustificare

⁴⁵ *Eclogae piscatoriae* III 70-77: «[Chromis] Est Veneri Cypros gratissima, Creta Tonanti / Iunonique Samos, Vulcano maxima Lemnos: Aenariae portus Hyale dum pulchra tenebit, / nec Samos Aenariam vincet nec maxima Lemnos. / [Iolas] Gravidus Rhodopen et Mercurius Cyllenen, / Ortygiam Phoebe, Tritonia iactat Hymetton; / Nisa colit Prochyten; Prochytes si commoda norint, / Ortygiam Phoebe, Tritonia linquat Hymetton» (J. SANNAZARO, *Latin Poetry*, translated by Michael C.J. Putnam, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2009). Secondo Liliana Monti Sabia questo passo dell'ecloga «è stato composto dopo (o durante) il 1497 e senz'altro prima delle vicende che portarono nel 1501 alla partenza di Federico per la Francia, perché dei versi così disimpegnati non credo proprio possano essere stati composti dal Sannazaro, che era legatissimo a Federico, in momenti tanto critici per il re e per il regno» (LILIANA MONTI SABIA, *Per la cronologia delle "Piscatoriae" di Iacopo Sannazaro*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro De Nichilo, Grazia Distaso, Antonio Iurilli, 2 voll., Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, II, pp. 975-88: 987).

la sua presenza nelle rime e in un testo di questo rilievo. In alternativa si potrebbe pensare a un'allusione al «doppio thesauro» di Petrarca, il cardinale Colonna e Laura, e di riflesso identificare il *signore* del v. 5 con uno dei sovrani aragonesi, forse il principe Federico, giusta la sua presentazione come «nume benefico partecipe dei crucci sentimentali del poeta» nell'importante son. 76,⁴⁶ e la donna con l'amata, in linea con i testi circostanti, dedicati all'esaltazione di quest'ultima. Che i destinatari reali possano essere identificati con certezza sembra improbabile, salve scoperte future, e non pare proficuo formulare ulteriori congetture in assenza di documenti storici e prove filologiche quantomeno orientativi, tuttavia l'imitazione di un genere come il panegirico resta di grande interesse e pone bene in evidenza un aspetto importante della cultura e dell'ambiente rinascimentale, il suo carattere dialogico, il quale postula una corrispondenza tra la sfera letteraria e la sfera politica, il loro reciproco riconoscimento, ma al contempo presuppone il diritto per il poeta di cantare temi privati, diritto da Sannazaro rivendicato nei componimenti precedenti.⁴⁷ In questa prospettiva è significativo che un tratto distintivo del panegirico per il quarto consolato di Onorio sia

⁴⁶ 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. 49-82: 74. Sono grata per il suggerimento a Tobia Toscano, il quale, nel saggio citato, ha dimostrato il ruolo fondamentale di Federico in questa chiave all'interno del primo canzoniere sannazariano, con particolare riferimento ai futuri son. 12 e 13.

⁴⁷ In generale per il primo Cinquecento si veda quanto scrive PIERO FLORIANI, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello "augusteo"*, in *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri*. Atti del Convegno (Mantova, Palazzo Ducale, 21-23 maggio 1987), Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1988, pp. 237-64: 246: «Questo gruppo o cetto di intellettuali si presenta come una corporazione saldamente impiantata a ridosso del potere: le dediche, i panegirici, le dichiarazioni di assenso alla politica dei principi fanno parte anch'essi della "forma" del dialogo intellettuale. Ma nello stesso tempo l'immanente dichiarazione delle specificità dell'attività culturale disegna puntigliosamente una funzione propria del discorso letterario, degna di per sé di uno spazio autonomo».

proprio la fusione inedita del genere del panegirico con quello dello *speculum principis*.⁴⁸

In conclusione questo testo ci restituisce un'immagine nitida del metodo di lavoro di Sannazaro: credo infatti si possa sostenere che un passo come quello di Claudiano qui imitato non facesse parte del patrimonio mnemonico corrente malgrado la grande diffusione dell'autore,⁴⁹ bensì presupponga a monte una schedatura di tipo tematico dell'opera latina e di conseguenza il suo recupero attraverso indici quali quelli depositati negli zibaldoni studiati da Carlo Vecce.⁵⁰ Simili prove ci obbligano cioè a ripensare il modo in cui leggiamo questa poesia nonché i nostri metodi di analisi, ché troppo spesso ricadiamo ancora nell'errore di attribuire a questi autori una preoccupazione di ordine esclusivamente linguistico o stilistico. L'impiego delle fonti classiche inoltre non deve essere interpretato solo come il tentativo di conferire dignità letteraria al volgare, come non si spiega col solo fattore socio-culturale, ossia il rapporto con l'Accademia. Esso è il segno dell'immagine che uomini come Sannazaro e Cariteo si erano formati della tradizione poetica nel suo complesso e della lirica petrarchesca nello specifico, un'immagine di profonda continuità che ammetteva ormai la possibilità per il volgare di porsi sullo stesso piano degli antichi.⁵¹ D'altra parte non dobbiamo stupirci, dal

⁴⁸ Cfr. almeno l'introduzione di *Claudian's Panegyrics on the fourth Consulate of Honorius*, Introduction, Text, Translation by William Barr, Liverpool, Cairns, 1981.

⁴⁹ In particolare, per quanto riguarda questo panegirico, si tenga presente che esso rappresenta una fonte importante del *De principe* di Pontano, per cui cfr. CAPPELLI, *Maiestas*, p. 31 n., e GIOVANNI PONTANO, *De principe*, a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno Ed., 2003, pp. LI-LII e § 45.

⁵⁰ CARLO VECCE, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.

⁵¹ Cfr. PARENTI, *Benet Garret*, pp. 49-50: «Direi che la sicurezza con cui Cariteo è andato oltre Petrarca, recuperandone i modelli classici e sviluppandoli autonomamente, si spieghi proprio con l'idea che di Petrarca e della lirica in genere si erano fatta gli umanisti e che, più sommessa nel commento di Patrizi, appare in piena luce in

momento che è lo stesso Sannazaro ad avvertirci della coerenza della sua esperienza di letterato quando nella famosa lettera al Seripando dell'aprile 1521 scrive: «Son più di trentaotto anni che non fo altro se non questa maniera di indagare, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori»,⁵² ossia i fedeli compagni di sempre, i classici.

Poliziano. Nella prefatoria alla Raccolta Aragonese, questi traccia un panorama così unitario della tradizione poetica, dall'antichità ai contemporanei, che la poesia volgare dei moderni vi appare come una rinascita, in vesti nuove, dell'antico. La vicenda narrata da Poliziano è infatti – secondo la concezione che da lui, attraverso i *Nutricia*, erediterà il Vida nella *Poetica* – la storia di un valore assoluto, quello della poesia (in pratica coincidente con l'idea stessa di civiltà), che a certe condizioni può attuarsi dovunque e in ogni tempo».

⁵² SANNAZARO, *Opere volgari*, p. 376; cfr. VECCE, *Gli zibaldoni*, p. 32.



XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana
"Gennaro Barbarisi"

I «SONETTI ET CANZONI» DI
IACOPO SANNAZARO

(Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018)

a cura di

Gabriele Baldassari e Michele Comelli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,
FILOLOGICI E LINGUISTICI

QUADERNI DI GARGNANO

Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: Tiziano Vecellio, *Ritratto di letterato* (forse *Ritratto di Iacopo Sannazaro*), 1514-1518: olio su tela, 85,7 x 72,7 cm; Hampton Court Palace, London; immagine di pubblico dominio

ISBN 9788855263597

DOI 10.13130/quadernidigargnano-04-01

Copyright © 2020

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

riviste.unimi.it/quadernidigargnano

Grafica di copertina Shiroi Studio

Via Morigi 11, 20123 Milano

www.shiroistudio.com

Stampa Ledizioni-LediPublishing

Via Alamanni 11, 20141 Milano

www.ledizioni.it

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web creativecommons.org/licenses/by/4.0/

