

Primi appunti sul sonetto 26 dei *Sonetti et canzoni**

Arnaldo Soldani

1. In questa sede presenterò un esercizio di lettura volutamente circoscritto (un sonetto) e limitato ad alcune, poche linee interpretative, di tipo eminentemente formale, trattandolo come un caso di studio in certo modo esemplare del modo di comporre di Sannazaro. Il testo che ho scelto è il n. 26 dei *Sonetti et canzoni*, che secondo la scansione della *princeps* cade nella prima parte del libro (qualunque cosa questo voglia dire nella *vexata quaestio* della struttura macrotestuale, che lascerò volentieri sullo sfondo)¹. Si

* Dopo il Convegno di Pisa una versione ampliata di questo intervento è stata pubblicata nel «Giornale storico della letteratura italiana», 139, 2022, pp. 347-373. Durante la stesura ho consultato amici e colleghi dai quali ho ricevuto alcune indicazioni puntuali e decisive: Gabriele Baldassari, Amelia Juri, Paolo Pellegrini, e soprattutto Tobia Toscano, che mi ha anticipato i materiali della sua edizione relativi a questa lirica. A tutti va il mio caloroso ringraziamento.

1. La questione cruciale, come si sa, è se la prima parte dei *Sonetti et canzoni* (d'ora in poi *SeC*) si debba intendere come la sezione d'esordio di un canzoniere bipartito ma organico, oppure se il libro delle rime organizzato da Sannazaro si limiti alla seconda parte e la prima vada considerata come la raccolta dei materiali di risulta scartati durante la selezione. Le due edizioni attualmente in allestimento si muovono in direzioni opposte, perché Rosangela Fanara propende per la prima ipotesi, Tobia Toscano per la seconda: oltre agli interventi presentati dai due studiosi al Convegno e pubblicati in questi Atti, cfr. R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000; Ead., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017; T.R. Toscano, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018; Id., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019. Naturalmente ci sono ragioni serie che spingono per l'una o per l'altra opzione, e che recentemente hanno portato Gabriele Baldassari a formulare una sorta di ipotesi intermedia, e cioè che la prima parte costituisca una specie di semilavorato comunque riconducibile all'autore: «non costituisce [...] un insieme coerente paragonabile alla seconda», ma «sembra più probabile che si tratti di rime sulle quali Sannazaro doveva aver lavorato in vista di un loro inserimento nella raccolta, senza arrivare a decidere definitivamente dove e come inserirle» (cfr. G. Baldassari, *Strutture dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, S. Albonico, A. Juri (a cura di), Pisa, ETS, 2018, pp. 76-81, in part. 77-78). Per il nostro sonetto 26 si



tratta di un testo interessante in sé, anzi splendido – se mi è permesso un giudizio di valore –, e però interessante anche per il processo correttorio, vasto e intenso, quale si ricava già dagli apparati dell'edizione Mauro, pur con tutti i suoi limiti e con le cautele che è necessario osservare quando la si maneggia. Per mia fortuna, però, in occasione del convegno pisano Tobias Toscano mi ha generosamente messo a disposizione la scheda allestita per la sua edizione, che ora mi consente una visione sostanzialmente esaustiva della stratificazione consegnata dai testimoni. Nei quali le occorrenze manoscritte del sonetto sono tre: due in FN⁴ (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 720), rispettivamente nella prima e nella seconda parte del codice (FN^{4a}, FN^{4b} secondo le sigle di Toscano), la terza in NO (Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, XXVIII 1 8)². Toscano osserva che per questa lirica NO e FN^{4b} concordano in lezione quasi costantemente, mentre FN^{4a} risulta prossimo alla prima stampa (Napoli, Sultzbach, 1530). Qui di seguito riporto dunque le due versioni del sonetto: a sinistra quella di FN^{4b} (A), tratta dalla fotografia del manoscritto (e ricontrollata sull'apparato di Toscano); a destra quella della *princeps* secondo l'ed. Mauro (B)³. Per A mi sono limitato a separare o unire le parole alla moderna, a togliere le iniziali maiuscole dei versi e a introdurre la punteggiatura come nell'ed. Mauro, per

può dire, almeno, che senza dubbio esso fa coppia con il successivo, che affronta lo stesso tema della gelosia, sia pure in forme e in modi del tutto differenti. Cfr. anche *infra*, n. 7.

2. Si tratta, come è noto, dei testimoni fondamentali delle rime di Sannazaro. Per FN⁴ già PV. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 139, 1962, pp. 220-223, aveva mostrato che la prima parte (cc. 8r-134v) e la seconda (quella calligrafica, cc. 141r-193v) rispondono a mani e ad assetti linguistici diversi. La perizia è stata poi confermata da C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», 55, 1997, pp. 114-115, e dalla filologia successiva. A scanso di equivoci, preciso che indicando con *a* la prima parte di FN⁴ e con *b* la seconda, assumo le sigle di Bozzetti e di Toscano; mentre le stesse sezioni del ms. vengono siglate rispettivamente come *b* e come *a* da Mengaldo e da Fanara. Secondo Bozzetti (*ivi*, p. 121), la presenza di un testo in NO consentirebbe di fissare la sua data *ad quem* al 1496.

3. Ho anche controllato l'*Errata corrige* della *princeps*, ma non vi ho riscontrato alcuna variante relativa al son. 26. Sull'importanza dell'*Errata corrige* cfr. R. Fanara, *I Sonetti et canzoni di I. Sannazaro: un liber critico e militante*, in I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro. Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi" (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018), G. Baldassari, M. Comelli (a cura di), Università degli Studi di Milano, 2020, pp. 38-43, e F. Montuori, *Anomalie ed estremismi nella lingua delle Rime di Sannazaro*, *ivi*, pp. 256-281, con opposte posizioni circa la coerenza delle correzioni rispetto alla veste linguistica della scrittura di Sannazaro nell'ultima fase di rielaborazione delle sue rime.

facilitare il confronto con *B*; ho invece mantenuto le particolarità ortografiche del manoscritto (*h-* etimologica di *honesto*, resa di palatali e sibilanti in *sdegnio*, *sforzci*, *Segnior*, *legnio*, *escie*, il latineggiante *traficto*).

<i>A</i>	<i>B</i>
(redazione manoscritta di FN ^{4b} , cc. 161v-162r)	(<i>princeps</i> , 1530, nell'ed. Mauro 1961)
<i>Vago, suave, honesto et dolce sdegnio pien d'amorosa et nuova legiadria, che in fiamma il mio cor pasci e 'n gelosia, et sforzci meco amor dentro al suo regno, tu le mie tempie ornasti (ai fiero pegno, crudel membranza in sì lontana via!) di quella aspra corona onde fu pria traficto il mio Segnior sul duro legnio.</i>	Dolce, amaro, pietoso, irato sdegnio, pien di strana ineffabil leggiadria, che 'n caldo ardor di fredda gelosia mi stringi, e sforzi Amor nel proprio regno, tu le mie tempie ornasti (ahi fiero pegno, crudel membranza in sì lontana via!) di quelle orride punte, che fer pria diadema al vincitor del sacro legno.
Lasso, questo è 'l ristoro di miei danni e 'l dolce guiderdon di mei martiri? <i>quest'è la fede dopo tanti inganni?</i>	Lasso, questo è 'l ristoro de' miei danni e 'l pieno guidardon de' miei martiri? questa è la fede dopo tanti inganni?
Spento fuss'io, si non dai teneri anni, almen dal cominciar de mei sospiri! ché ben muor chi per morte escie d'affanni.	Spento foss'io, se non da' miei prim'anni, almen dal cominciar di ta' sospiri! ché ben finisce chi non prova affanni.

Nella trascrizione di *A* ho segnalato in corsivo le parti che saranno modificate in *B*, e a colpo d'occhio ci si rende conto che i cambiamenti coinvolgono per intero la prima quartina e il secondo distico della seconda, ma poi incidono profondamente anche nell'assetto delle terzine, e specie dell'ultima. Osserveremo più avanti il dettaglio degli interventi, che in sintesi estrema procedono in queste direzioni principali: sostituzioni lessicali per implicazione interna o esterna al testo; migliore messa a fuoco della figurazione semantica e della linea argomentativa; declinazione in chiave più "grave" di alcuni passaggi sintattici. Ma ciò che colpisce fin da un esame di superficie è appunto l'entità dei cambiamenti, tanto più interessanti perché investono un testo che per sé, nella versione manoscritta a noi nota, era già un testo compiuto, diremmo impeccabile sul piano del petrarchismo maturo, fatte salve naturalmente le solite, poche, macchie fonomorfolologiche quattrocentesche e pur in presenza di un profilo qua e là più convenzionale. È come, cioè, se Sannazaro non avesse avuto paura di rompere un giocattolo ben assemblato, un meccanismo testuale che funzionava perfettamente già per



com'era; e questo la dice lunga sul rigore senza compromessi dell'autore, sul suo senso implacabile della forma, dei suoi armonici, ma anche sulla profondità del suo dialogo con l'archetipo dei *Fragmenta*.

2. Prima di tornare alle varianti, vorrei indicare due elementi strutturali che invece resistono alla riscrittura: uno è il sistema rimico, l'altro il sistema sintattico generale, con la progressione argomentativa che lo accompagna. Mi soffermerò solo su questo secondo, ossia sulla dorsale che regge il testo dall'inizio alla fine. Non che manchino anche qui degli interventi correttori, ma – come vedremo poi – questi non contraddicono, casomai rendono più evidente il progetto costruttivo. Che resta dunque lo stesso nei suoi tratti principali, a partire dalla sagoma complessiva che informa il testo, e che schematicamente possiamo riportare al tipo 8 + 3 + 3, ossia al modello con le due quartine legate e le due terzine autonome. Ho avuto modo di mostrare altrove come questo dispositivo sintattico, in Sannazaro, sia l'unica reale alternativa al tipo maggioritario (e convenzionale) che comporta l'autonomia di ciascuna partizione metrica (4 + 4 + 3 + 3), e come sia realizzato preferibilmente nei modi che osserviamo nel nostro sonetto, cioè tramite una subordinata che occupa la prima quartina e trova la sua principale nella seconda⁴. Anche la tipologia del rapporto subordinativo risponde a un meccanismo stabilmente codificato, in Petrarca e in Sannazaro, e precisamente all'attacco in vocativo che si espande in relativa (*Dolce, amaro, pietoso, irato sdegno... che... mi stringi*) e che diventa il soggetto della principale all'inizio della seconda quartina (*tu... ornasti* ecc.). In altre parole, siamo di fronte a una serie di strategie ben collaudate, eleganti e insieme attese, nelle quali riconosciamo l'inconfondibile impronta classicistica della lettura di Petrarca offerta da Sannazaro, attento a gestire in modo equilibrato, e mai banale, tanto le esigenze architettoniche del metro quanto le urgenze espressive affidate alla linea enunciativa.

Su questo ordito di nobile convenzionalità, frutto della meditata auscultazione dell'archetipo petrarchesco, Sannazaro tesse la sua trama, costruisce il suo discorso, che invece di convenzionale non ha nulla, né sul

4. Per queste informazioni cfr. A. Soldani, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in «Studi medievali e umanistici», 15, 2017, pp. 167-204.

piano formale né su quello dello sviluppo tematico. Per dire: a ognuna delle tre sequenze disegnate dalla sintassi il sonetto affida una diversa impostazione discorsiva. Provo a spiegarmi meglio percorrendole una alla volta.

- I. (vv. 1-8). La fronte sviluppa il momento propriamente narrativo della rappresentazione, scandito in due fasi. Nella prima quartina, il comportamento ambivalente della donna, improntato a *sdegno* e *leggiadria* (da intendersi probabilmente come 'aggraziata leggerezza', sulla scorta di *Rvf* 112, 7, in opposizione a *honestate*), genera nel poeta la *gelosia* e costringe Amore a restare prigionero nel suo *regno* (cioè nel cuore del soggetto, stando a 51, 9-14)⁵. Nella seconda quartina, si racconta che la donna lascia all'io una condizione di prostrazione (*tu le mie tempie ornasti... di quelle orride punte*) quale *pegno* d'amore e *membranza* di lei: un perdurante dolore che, al limite della blasfemia, viene paragonato alla corona di spine che tormentava Cristo sulla croce. Il carattere narrativo della sequenza è ben testimoniato dalla qualità evenemenziale dei verbi che reggono la vicenda e che – coerentemente – hanno tutti come soggetto lo *sdegno* della donna, il vero motore dell'azione: *stringi*, *sforzi*, *ornasti* (quest'ultimo anche morfologicamente ascrivito ai tempi storici).
- II. (vv. 9-11). La rappresentazione si sposta dalla donna all'amante, e così la narrazione lascia il posto alla meditazione dell'io su di sé, alla constatazione desolata che i suoi *danni*, i suoi *martiri* e gli *inganni* di lei non saranno compensati dalla felicità che lui si attendeva. I cui emblemi sono anzi assunti antifrasticamente: non ci sarà *ristoro*, né *guidardon*, né *fede*, naturalmente, se non rovesciati nel loro contrario, se non risolti come sono in mancanza di consolazione, di ricompensa, di fedeltà; proprio come sopra il *pegno* era *fiero* 'feroce', e la *membranza* era *crudel*. Noteremo inoltre che il rovesciamento antifrastico si avvale di una costruzione retorica che pigia sul pedale del patetico, appoggiandosi all'anafora (*questo è...? questa è...?*) e al parallelismo sintattico tra le interrogative dislocate nei tre versi: una costruzione che asseconda

5. Anche lo *sdegno* e la *gelosia* compaiono associati in *Rvf* 196, 5-6 «'l bel viso veder, ch'altri m'asconde, / che *sdegno* o *gelosia* celato tiemme».



il martellamento ossessivo della mente del soggetto, che tira le somme dei suoi fallimenti.

III. (vv. 12-14). La terzina finale resta focalizzata sull'io, ma la riflessione transita dalla coscienza del reale alla ricerca di una via di fuga nell'immaginario, come spesso succede in Sannazaro (e prima in Petrarca). Nel nostro caso, la fantasia non genera una proiezione euforica compensativa, non mira a creare un mondo in cui la donna, in un passato mitizzato o in un futuro sperato, smentisca la sua crudeltà; piuttosto, altrettanto irrazionalmente, il soggetto sogna di essere morto prima che iniziassero le pene d'amore. E su questa fantasia mortifera, che trova diversi antecedenti in Petrarca e altre variazioni negli stessi *Sonetti et canzoni*, la lirica si chiude, affidando all'ultimo verso, in forma lapidaria, il commento definitivo. Su questo verso dovremo tornare, perché qui le due redazioni propongono soluzioni diverse. Per ora basti notare che chiudendo su una sentenza del genere, che svolge la funzione di una massima universale, Sannazaro asseconda una delle sue mosse più tipiche, ossia fa della terzina finale il nucleo di condensazione del senso del componimento, il punto in cui il soggetto si riappropria del suo sguardo intellettuale sul mondo, al di là delle contingenze personali.

3. Veniamo finalmente alle varianti tra le due redazioni. Non tratterò delle correzioni fonomorfolologiche, perché si tratta di fenomeni conosciuti, già ampiamente descritti nel saggio di Mengaldo del 1962 e poi confermati dagli studi successivi sui *Sonetti et canzoni*⁶. Tra l'altro, in questo son. 26 la quantità dei casi è davvero molto esigua, a riprova del carattere già rifinito della redazione primitiva. In generale parliamo di singole macchie di koinè quattrocentesca, di varia origine, che nella versione ultima vengono o sostituite

6. Cfr. P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora col titolo di *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale* in Id., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, S. Bozzola, C. De Caprio (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 134-191; F. Montuori, *Anomalie ed estremismi*, cit.; e per alcuni singoli componimenti A. Soldani, Madonna, quel soave onesto sguardo di Iacopo Sannazaro, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, A. Afriso, S. Bozzola, A. Soldani (a cura di), Padova, Cleup, 2016, pp. 75-102; Id., *La canzone 41 dei Sonetti et canzoni: Or son pur solo e non è chi mi ascolti*, in *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, cit., pp. 333-369.

dalla forma dominante nei *Fragmenta* o semplicemente eliminate insieme all'intera parola nel processo di riscrittura del verso.

Consideriamo invece le varianti di maggior peso. Dicevamo che l'estensione e la profondità degli interventi correttori non minano alle fondamenta l'assetto originario, piuttosto ne mantengono le strutture portanti e il senso ad esse affidato, così che il lavoro intenso e rigoroso va inteso piuttosto come uno scavo all'interno di quelle strutture e sarà volto a raggiungere una maggiore coerenza del percorso rappresentativo.

Cominciamo dal primo verso, dove la seconda versione mantiene della prima la struttura generale: quattro aggettivi che precedono il nome (*sdegno*), ma apporta una radicale trasformazione lessicale, nel senso che tre aggettivi su quattro vengono sostituiti. È probabile che tutto nasca dall'implicazione con l'*incipit* del son. 73, «Madonna, quel soave onesto sguardo» (a sua volta esito di una variazione da «Madonna, quel *onesto e caro* sguardo»), in cui comparivano due degli aggettivi nella stessa sequenza (*soave onesto*), sicché in un'ottica macrotestuale era necessario differenziare nettamente i due attacchi⁷. Certo è che da questo epicentro il sisma si è esteso poi a tutto il resto, spingendo Sannazaro a modificare la concezione stessa del verso, sia semanticamente che sintatticamente. Perché nel manoscritto la sequenza comportava una sostanziale omogeneità dei quattro aggettivi, infilati lungo l'asse delle qualità positive della donna (*Vago, suave, honesto et dolce*), senza che si potesse intravedere una progressione o un'articolazione dei significati, così che anche la sintassi li disponeva in una successione puramente lineare, non gerarchizzata, con tanto di congiunzione *e* a segnalare l'ultimo addendo. La nuova redazione, invece, introduce un chiarissimo principio oppositivo, che permette

7. Poiché il son. 26 e il son. 73 si situano rispettivamente nella prima e nella seconda parte dei *SeC*, ricorrere alla categoria del macrotesto per spiegarne le implicazioni risulta quantomeno problematico, alla luce delle controversie che sussistono sull'interpretazione da dare alla bipartizione della *princeps* (su cui *supra*, n. 1). Del resto, i legami tra liriche delle due parti sono evidenti fin dal saggio di P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro*, cit., pp. 162-166, sia in termini di riecheggiamenti puntuali sia soprattutto in termini di «correzioni interdipendenti», come avviene in questo caso: così che «appare caratteristico come il Sannazaro applichi il criterio dominante della *variatio*, e col medesimo rigore, non solo all'interno della singola lirica o di luoghi strutturalmente contigui, ma tenendo saldamente in pugno tutta la compagine della raccolta quale gli si viene alla fine configurando e sorvegliando quindi le componenti lessicali nel loro assieme strutturale organico» (p. 163).



di superare la sequenza lineare e di disporre gli aggettivi per coppie antitetiche: *dolce* con *amaro*, *pietoso* con *irato*, eliminando così la congiunzione e ottenendo la prediletta serie asindetica, con quel crescendo in-tonativo ininterrotto, vero marchio di fabbrica dello stile di Sannazaro. Mengaldo qui proponeva di interpungere in modo da rendere ancora più esplicito il carattere ossimorico degli accoppiamenti, quale matrice soggiacente del meccanismo compositivo, sopprimendo le virgole interne a ciascuna coppia: «Dolce amaro, pietoso irato sdegno»⁸. In ogni caso, il risultato del processo correttivo è che, adesso, fin dall'inizio del testo è evidente il significato complessivo della rappresentazione della donna e delle sue azioni, da riportare a una contraddittorietà incomprensibile e dolorosa, che nella redazione precedente era invece occultata, quasi rimossa, da una figurazione più convenzionale.

Evidenza rappresentativa e coerenza di senso saranno, di qui in avanti, la guida del processo variantistico anche nei versi successivi. A partire dal secondo, dove l'autore interviene ancora sull'aggettivazione, e giusto nelle due direzioni in cui aveva agito per il precedente: da un lato, nella sintassi, la giunzione da sindetica (*amorosa et nuova*) si fa asindetica (*strana ineffabil*), dall'altro si assiste a una completa sostituzione lessicale, che di nuovo procede a una migliore messa a fuoco semantica. Rispetto alla genericità di *amorosa* e *nuova*, infatti, *strana* e *ineffabil* introducono i tratti dell'estraneità, dell'inconsueto, dell'inafferrabile⁹, che si addensano intorno al senso, a sua

8. Cfr. P.V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali*, cit., p. 229: «penso sia meglio intendere "Dolce amaro, pietoso irato sdegno" (coppia di ossimori acopulativi, di stampo petrarchesco tradizionale, che si continua in tutta la quartina)». Per la funzione delle sequenze asindetice plurimembri in Sannazaro, cfr. P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro*, cit., p. 168: «Proporzionalmente ancor più frequente è la serie ternaria o quaternaria di aggettivi, anticipati rispetto al sostantivo, tutti legati asindeticamente e in progressione ritmica, che il Sannazaro [...] ama particolarmente introdurre ad apertura di lirica (generalmente il sonetto) con un immediato effetto di ritmo ritardato e sospeso» (dove tra gli ess. è citato anche il son. 26).

9. Gli unici ess. di *ineffabile* nei *Rvf* compaiono a 81, 6 «per somma et ineffabil cortesia» e a 116, 1 «quella ineffabile dolcezza». Per quanto riguarda *strano*, il *Canzoniere* lo associa spesso a luogi esotici, usi inconsueti, esseri meravigliosi (la fenice, la salamandra): 339, 5 «si strane e si diverse / forme altere, celesti et immortali» ('eccezionali'); 25, 3 «gli effecti acerbi et strani» ('conseguenze dolorose e impensate', Bellorini); 128, 29 «di che disertri strani» ('esotici', Contini); 260, 6 «in quai che strani lidi» ('lontano paese'); 360, 52 «e 'l verno in strani mesi» ('una stagione invernale in mesi che non le sono propri'); 257, 14 «et qual strania dolcezza si sentia» ('straordinaria'); 323, 49 «una strania fenice» ('rara, meravigliosa'); 135, 2 «qual più diversa et

volta indefinito, di *leggiadria*: termine che già nei *Fragmenta* oscilla tra il polo positivo della 'grazia' e quello negativo della 'leggerezza', e qui, accompagnato da quei due aggettivi, compone un quadro di ambigua fascinazione, che contrasta e insieme converge in ossimoro con la rigidità dello *sdegno*, uno *sdegno* appunto *pien di... leggiadria*, come faceva – in altro contesto – il «leggiadro disdegno» della canz. 264 di Petrarca (v. 96). Così che, attraverso questi cumuli e stratificazioni, *strana* e *ineffabil* finiscono per dichiarare la perplessità complessiva del poeta di fronte alla contraddizione, che al v. 1 era affidata all'accoppiamento crudo degli opposti.

L'esito di simili oscillazioni sulla psiche del soggetto sarà espresso nei versi che chiudono la quartina; e sarà un esito anch'esso, necessariamente, improntato alla contraddittorietà dominante. Lo si vedeva già nella redazione manoscritta, nel contrasto tra *fiamma* e *gelosia*; ma evidentemente i due termini del caldo e del freddo avevano bisogno di essere altrimenti rimarcati, e allora ognuno dei due poli viene rafforzato in un sintagma bimembre, nome più aggettivo: *caldo ardor* e *fredda gelosia*, disposti in un perfetto parallelismo che satura il verso per intero. Non solo: i due sintagmi non sono più coordinati, ma sono gerarchizzati in un rapporto di dipendenza che accentua l'implicazione, la compenetrazione reciproca degli antiteti: il *caldo ardor* non coesiste semplicemente, ma proprio deriva dalla *fredda gelosia*, come un effetto dalla sua causa. Noteremo che per arrivare a questo risultato Sannazaro rinuncia all'eleganza dell'epifrasi, così petrarchesca, che dislocava i due complementi ai lati dell'oggetto e del verbo: «*in fiamma* il mio cor pasci e 'n *gelosia*». Ma sul piano della rappresentazione questo gli consente di superare il decorativismo dell'immagine del nutrimento del cuore, che oltretutto suggeriva l'idea di un qualche compenso alla sofferenza; e anche sul piano sintattico la maggiore stabilità del v. 3 è immediatamente sommossa dall'energico *enjambement* che rigetta il verbo reggente nel verso successivo: «che 'n caldo ardor di fredda gelosia / mi stringi», tra l'altro mettendolo a stretto contatto con il verbo seguente, *sforzi*. L'originario impianto centrale dell'epifrasi viene così recuperato da una sequenza chiasmica, con i verbi al centro e i complementi ai lati, però questa volta a cavallo

nova / cosa fu mai in qual che stranio clima» ('lontano, straniero'); 207, 41 «stranio cibo, et mirabil salamandra» ('ben strano alimento'); 238, 14 «l'atto dolce et strano» ('straordinario'; salvo diversa indicazione, tutte le parafrasi citate sono tratte dal commento di M. Santagata a F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, nuova ed. aggiornata, 2004, *ad l.*).



dei due versi e con tanta più tensione intonativa; mentre gli stessi verbi sono armonizzati dall'allitterazione sui suoni aspri della /s/ implicata e convergono su una semantica dell'azione costringitiva e violenta, grazie alla sostituzione di *pasci* con *stringi*¹⁰. Insomma: nei diversi settori dello stile, tutto si fa più definito ma nello stesso tempo si fa più aspro, più difficile.

Le correzioni successive ci portano al distico finale della fronte. Qui Sannazaro si trovava a fronteggiare il passaggio più sensibile quanto ai contenuti, perché non era facile giustificare il paragone tra le sofferenze amorose e quelle di Cristo sulla croce. Nella prima redazione, in effetti, i due destini sembrano confondersi, con la *corona* di spine, segno di dolore e insieme di regalità, che trafigge il capo di entrambi. Anche qui, dunque, Sannazaro affonda il bisturi e rifocalizza l'immagine con una riscrittura quasi completa dei due versi. In particolare, il *tertium comparationis* viene limitato alle *punte*, alle 'spine', mentre il *diadema* diventa appannaggio del solo Cristo, quale emblema di regalità e di trionfo (*vincitor*); del resto, la stessa scelta di *diadema* rivela un'intenzione più preziosamente allusiva, andando a pescare un *hapax* petrarchesco che nel *Canzoniere* si riferiva all'epifania luminosa di Laura: «Questa fenice de l'aurata piuma [i capelli] / [...] // forma un diadema natural ch'alluma / l'aere d'intorno» (185, 1-5). Insomma, Cristo soffre ma trionfa, il soggetto no. Cristo, dopo la morte, conoscerà quel *ristoro*, quel *guidardon*, quella *fede*, che invece subito dopo vengono negati a Sannazaro. In questo modo la terzina successiva potrebbe iniziare con un 'quanto a me, invece...': i due destini non sono sovrapposti, sono divergenti. E perché non ci siano dubbi in proposito, vediamo come l'unico intervento di sostanza nella prima terzina vada a sostituire *dolce* con *pieno*, certo per evitare la ripetizione con il *dolce* del primo verso, ma anche – sospetto – per togliere ogni impressione di risarcimento affettivo, per evitare un'interpretazione del *guidardon* diversa da quella antifrastica.

Arriverò tra poco alla terzina finale. Prima però vorrei riflettere ancora sull'assetto sintattico della fronte. L'introduzione dell'*enjambement* forte ai vv. 3-4 sintonizza infatti la prima quartina con l'andamento della seconda,

10. Secondo gli apparati anticipatimi da Toscano, in FN^{4a} la lezione *stringi* poi ripresa dalla *princeps* risulta dalla correzione di un precedente *struggi*, che ne condivide le caratteristiche semantiche e fonologiche.

nel segno – diciamo – della tensione metrico-sintattica. Anche qui compaiono due inarcature: la seconda sul passaggio tra i vv. 7-8, dove la riscrittura estesa di cui abbiamo appena parlato mantiene comunque l'*enjambement* («fu pria / traficto» → «fer pria / diadema»); mentre la prima già nella redazione manoscritta investe i tre versi iniziali, dal 5 a 7, poiché separa il verbo (*ornasti*) dal suo complemento (*di quella aspra corona* → *di quelle orride punte*) intrudendo un lungo inciso («ahi fiero pegno, / crudel membranza in sì lontana via!»), che produce uno slargo sintattico, una lunga sospensione intonativa, e anche una nota tenuta di pathos emotivo¹¹. Aggiungiamo che – lo ricordo – le due quartine sono legate, a loro volta, dall'arcata macrosintattica, con l'anteposizione del vocativo e delle sue espansioni rispetto alla principale ritardata nella seconda frazione. Otterremo così il senso complessivo di una sintassi che entra sistematicamente in dialettica con le strutture metriche, strofe o versi che siano, e traccia una linea enunciativa che mette in piena evidenza la voce della soggettività, che subisce i colpi della donna e li esprime in queste forme gravi. Mentre nella sirma la prospettiva cambia del tutto. L'andamento più pacato e meditativo porta, infatti, a riallineare la due dimensioni discorsive, metrica e sintassi, le cui misure tornano a collimare, perché il tempo del soggetto si conforma al tempo della realtà scandito dalla metrica. Si realizza così una chiara divaricazione formale tra le due parti principali del sonetto, che del resto fa il paio con l'organizzazione retorica: dove – come abbiamo visto – all'impronta antinomica della fronte si contrappone quella antifrastica della sirma, e insomma si hanno due diverse realizzazioni delle figure della contraddizione semantica: l'antitesi e l'ossimoro per caratterizzare la donna, l'antifrase e il rovesciamento per caratterizzare l'amante.

11. Cfr. P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro*, cit., p. 159: «La crisi di un discorso poetico concepito come "enunciazione" in termini lineari è evidente nell'uso insistente e personale che il Sannazaro fa dell'inciso, certo recupero di un modulo petrarchesco tra i più caratteristici ma che, come ogni recupero petrarchesco di questo tipo nell'ambito dell'"imitazione" cinquecentesca, indica il profilarsi di una sensibilità e un ideale stilistico nuovi. In questo stilema si incanala pertanto sia la tendenza a una spiccata effusione patetica, alla perplessità psicologica, sia la ricerca di operare all'interno del periodo poetico forti stacchi di piani e aperture prospettiche nuove, di produrvi marcate ma insieme rotonde sospensioni. Al di là della puntuale motivazione psicologica l'ufficio dell'inciso sembra allora quello di dilatare e complicare il giro melodico, variandone il profilo senza spezzarne la continuità e fusione [con citazione proprio del son. 26]. È perciò caratteristico che l'inciso tenda a inserirsi laddove la struttura sintattica è già particolarmente complessa».



Concludo la mia lettura spostando l'attenzione sulla terzina finale, dove ciò che conta è la revisione del verso di chiusa, mirata ancora una volta a dare maggiore coerenza al tracciato argomentativo. Ovvio che a monte di entrambe le versioni stanno gli *explicit* sentenziosi di Petrarca, sul tipo di «Ché bel fin fa chi ben amando more» (140, 14), «ch'un bel morir tutta la vita honora» (207, 65), «ché ben muor chi morendo esce di doglia» (207, 91), ricalcati anche altrove nei *Sonetti et canzoni*, ad es. nella chiusa di alcune stanze della canz. 25 (che precede immediatamente il nostro testo): vv. 11 «ché bello era il morire in lieta vita», 66 «ché via meglio è 'l morir che pianger sempre», e della canz. 41: vv. 13 «ché a chi mal vive, il viver troppo è noia», 65 «ché bel fin è morir com' uom si trova», 90-91 «ché desiar non dee più lunga etade / chi pò gioven morir in libertade». Osserviamo però che quando nella stesura primitiva del son. 26 Sannazaro concludeva che chi muore *escie d'affanni*, entrava in contraddizione con la fantasia di essere morto prima che quegli affanni iniziassero: 12-13 «Spento fuss'io, si non dai teneri anni, / almen *dal cominciar* de mei sospiri!». Perciò la correzione della *princeps* sana l'incongruenza, asserendo che «ben finisce chi *non prova affanni*», ossia chi, appunto, le pene d'amore non le ha mai vissute. La coerenza letterale in questo modo è ripristinata; ma è ribadita anche la radicalità del messaggio del testo nel suo complesso, che non ammette mai compensi o fuoriuscite dalla condizione di dolore. Come è in fondo confermato da un effetto ulteriore del processo correttivo del v. 14: il fatto cioè che sostituendo *muor* con il sinonimo *finisce* si crea un'ultima antitesi con il *cominciar* del verso precedente. A dire che unica condizione per la felicità è che la fine (della vita, del dolore), per assurdo, preceda l'inizio (di tutta la storia).