



NOTE SULLA STRUTTURA DELL' *ENDIMION A LA LUNA* DI CARITEO

ALESSANDRO CARLOMUSTO – *Sapienza Università di Roma*

Gli studi sulla prima redazione del canzoniere di Cariteo hanno mostrato di leggere l'*Endimion a la Luna* come una raccolta imperniata su un nucleo ristretto di temi continuamente reiterati, senza che vi siano articolazioni interne, né tantomeno connessioni intertestuali. Il presente contributo si propone di illustrare le strutture macrotestuali del primo *Endimione* di Cariteo: da una parte, mettendo in luce le strategie di connessione intertestuale attraverso cui il poeta cerca di armonizzare i diversi pezzi della raccolta; dall'altra, analizzando le allusioni contenute nei testi liminari del canzoniere, i quali esibiscono richiami a testi di analogo rilievo strutturale, trascelti sia dai *Fragmenta* petrarcheschi, sia da alcuni canzonieri di ambiente aragonese.

Studies on the first edition of Cariteo's *Endimione* have always considered it as a collection of poems based upon a small amount of themes continuously repeated, without internal articulations nor intertextual connections. This article aims at illustrating the macrotectual structures of the first *Endimione* edition by Cariteo: on one hand it highlights the intertextual strategies through which Cariteo tries to harmonize the different materials; on the other hand, it analyzes the literary allusions disseminated through the opening and closing poems, which reference texts in the same position from Petrarch's *Canzoniere* as well as from some important Aragonese poetic collections.

I PREMESSA

La scheda dedicata da Enrico Fenzi a «Benet Garret, detto Cariteo» ha definitivamente sancito la necessità di assegnare all'*Endimion a la Luna* (la forma più antica del canzoniere cariteano: d'ora in poi *EaL*) una valutazione *iuxta propria principia*, prescindendo dall'assetto che la lirica del catalano assumerà nell'*Endimione* consegnato all'edizione Mayr del 1509.¹ Lo studioso, ragionando sulle scansioni della materia dell'*EaL*, sostiene che esso, «data anche la sua relativa brevità, non ha articolazioni interne o sequenze intermedie», mentre a proposito di un altro dei requisiti che la tradizione degli studi ha stabilito come essenziale perché si possa parlare di un vero e proprio canzoniere, vale a dire la tessitura di connessioni intertestuali, così si esprime:

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

¹ Cfr. ENRICO FENZI, *Benet Garret, detto Cariteo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di ANDREA COMBONI, TIZIANO ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 348-357. L'unica edizione moderna disponibile di *Tutte le opere volgari del Chariteo* è quella di ERASMO PERCOPO, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.

² Cfr. E. FENZI, *Benet Garret, detto Cariteo*, cit., p. 354.

Una lettura ravvicinata del canzoniere sembra presentare invece un quadro ben più articolato. Sebbene non si possa certo parlare dell'*EaL* come «dell'avventura organica di un'anima»,³ l'impressione è che le sequenze intermedie e le connessioni intertestuali, oltre che essere irrefutabilmente presenti, risaltino come meccanismo a cui Cariteo ricorre in maniera significativa per strutturare e dare una fisionomia specifica alla propria raccolta lirica, con oscillazioni tra zone a maggiore e a minore tenuta organica, ma comunque con evidente consapevolezza struttiva. Le pagine che seguono s'incaricano innanzitutto di percorrere il tracciato dell'*EaL* mettendo in luce tutti gli espedienti di aggregazione di testi contigui, o anche talvolta rispondentisi a distanza. Lungo il percorso di lettura, ci si soffermerà poi su alcuni testi in posizione liminare che evidenziano allusioni a componimenti di analogo rilievo strutturale presenti tanto nei *Fragmenta* petrarcheschi, quanto presso alcuni canzonieri coevi di ambiente aragonese: segno, questo, della volontà di marcare la funzione strutturalmente forte dei testi dotati di ruolo incipitario ed esplicitario.

L'*EaL* ci è tramandato dal codice *Marocco*,⁴ manoscritto di proprietà di Ferrandino principe di Capua allestito presumibilmente non oltre il gennaio 1494, e da una stampa datata 1506, impressa a Napoli per l'editore De Caneto. Il contenuto dei due testimoni si presenta coincidente nella sua articolazione tripartita: dopo una lettera dedicatoria all'amico Cola d'Alagno, compare il «libro inscripto Endimion a la Luna», canzoniere diviso in tre parti esplicitamente segnalate nel manoscritto mediante rubriche, e implicitamente nella *princeps*, dove la prima lettera di ogni relativo componimento proemiale si presenta minuscola e isolata dai primi tre versi, com'era consuetudine nelle edizioni De Caneto.⁵ Resta da sottolineare come la stampa del 1506 rispetti la consistenza numerica e l'ordine coi quali i testi si presentano nel codice *Marocco*, salvo introdurre, agglutinati all'ultimo pezzo dell'*EaL* manoscritto, quattro sonetti, in maniera tale che il totale dei componimenti sale da 61 a 65, quantità quasi coincidente con la seconda parte dei *Sonetti et canzoni* di San-

³ La celebre formulazione è di GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione alle Rime di Dante* (1939), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 319.

⁴ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, vol. II, pp. 15-31; PAOLA MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, in «Studi di Filologia Italiana», 58 (2000), pp. 173-197.

⁵ Cfr. PIETRO MANZI, *La tipografia napoletana del '500. Annali di Sigismondo Mayr – Giovanni A. De Caneto – Antonio de Frizis – Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1535)*, Firenze, Olschki, 1971, p. 130.

nazaro.⁶ Proprio dell'assetto testimoniato dalla stampa terranno conto le considerazioni macrotestuali che seguono. Non potendo in questa sede discutere analiticamente i rapporti fra i testimoni fondamentali dell'*EaL*,⁷ sarà opportuno qui limitarsi a dire, con Contini, che la *princeps* riproduce «con notevole cura un esemplare vicinissimo al nostro codice, ma posteriore o almeno un po' arricchito»,⁸ e in quanto tale meritevole di essere valorizzato per una lettura macrotestuale della prima forma del canzoniere di Cariteo. Ciò pare confermato in via indiretta dal modo con cui l'*EaL* confluisce compattamente nell'*Endimione* definitivo: a parte pochissime integrazioni e limitati spostamenti interni,⁹ la prima raccolta s'inserisce immutata nella nuova e più ampia compagine, mantenendo gli originari testi-confine (rispettivamente *EaL*, 1 ed *EaL*, 65) nelle medesime posizioni delimitanti il nucleo originario di liriche. Questo fatto induce a pensare che Cariteo, nel momento in cui perfeziona l'allestimento del suo canzoniere definitivo, individui la propria produzione lirica più antica secondo gli estremi già della *princeps*, tenendo conto del punto ω ivi esibito e assente nel codice *Marocco*.

2 PROLOGO A COLA D'ALAGNO

Converrà in prima battuta soffermarsi sulla lettera prefatoria. Come si sa, tra i lirici aragonesi tali dedicatorie spesseggiano, facendosi di solito latrici di

⁶ La circostanza è già stata notata da TOBIA TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della princeps delle rime di Sannazaro*, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018, pp. 15-16, dove lo studioso così suggestivamente afferma: «Se ricordiamo che la *Rime* di Della Casa, il "libro" più cesellato del Cinquecento, è formato di 64 componimenti, ne potremmo desumere che Sannazaro e Cariteo avessero preceduto Monsignore, sia pure con minore rigore di simmetrie, nell'approccio quantitativo decisamente alessandrino rispetto al modello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*». Ciò comporta che si riconosca solo alla "Seconda parte" dei *Sonetti et canzoni*, e non all'intero organismo letto dalla *princeps*, il profilo di canzoniere organicamente strutturato, secondo una persuasione risalente a CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXL (1963), pp. 161-211, poi ribadita con ulteriori argomenti da CESARE BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del "Canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di Filologia Italiana», LV (1997), pp. III-126. L'idea della tenuta unitaria dei *Sonetti et canzoni* sannazariani è invece sostenuta negli studi di ROSANGELA FANARA, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et Canzoni di Iacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000; EAD., *I Sonetti et Canzoni di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze e profili storiografici*, a cura di UBERTO MOTTA, GIACOMO VAGNI, Bologna, Emil di Odoya, 2017, pp. 151-172; EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa Multimedia, 2017. L'esito più aggiornato della ricerca sul Sannazaro lirico è consegnato al volume I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro, a cura di GABRIELE BALDASSARI, MICHELE COMELLI, «Quaderni di Gargnano», n. 4 (2020) doi https://doi.org/10.13130/quaderni_digargnano-04-01. L'edizione di riferimento resta quella di IACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di ALFREDO MAURO, Bari, Laterza, 1961, da cui si cita.

⁷ Per i quali rinvio all'edizione critica e commentata a cura di chi scrive e attualmente in corso di stampa: da tale lavoro, che elegge a testimone-base per la lezione il codice *Marocco* (a esclusione ovviamente dei testi nn. 62-65), sono tratti i componimenti analizzati nel presente studio, trascritti secondo criteri interpretativi: scioglimento delle abbreviazioni, divisione delle parole, introduzione di punteggiatura e segni diacritici, uniformazione in *i* dei grafemi *i* e *j*, distinzione fra *u* e *v*. Ho poi ammodernato l'uso delle maiuscole, delle *h*, delle *i* con valore puramente diacritico e delle nasali preconsonantiche, i nessi latineggianti *-bsc-* (° *-sc-*), *-ct-* e *-pt-* (° *-tt-*), *-nct-* (° *-nt-*), *-nsc-* (° *-sc-*), *tj-* (° *-zi-*), *-xt-* (° *-st-*).

⁸ Cfr. G. CONTINI, *Il codice de Marinis*, cit., p. 18.

⁹ Su cui ragguaglia E. FENZI, *Benet Garret, detto Cariteo*, cit., p. 350.

significative riflessioni autocritiche sulle poesie che accompagnano.¹⁰ La lettera inviata da Cariteo a Cola si apre con un argomento e un tono conversativo che sembrano provenire direttamente dalle discussioni che avevano luogo in seno all'Accademia pontaniana:

In una più che in qual se vole altra operatione, ad mio iudicio, la Natura, madre di tucte le cose, ha mostrato incredibile et maravegliosa potentia, generoso signor mio: ché, sì come per farne vedere il suo copioso ingegno, ha creato tanta diversità di volti in li mortali, così ancora varie opinione et varie sententie nelle humane mente ha collocate; tali che fra mille a pena ne vedemo uno che a li costumi de l'altro si possa adsimigliare. Parte de li homini in fama popolare, parte in lo exercitio de le arme, alchuni, benché pochi, in studio de littere, altri in persequire le fere per li boschi, altri in thesaurizare et multi in servire al delicato amore ogne loro opera et diligentia han dedicata. Ma qual di questi sia più o meno laudabile non pertene a me al presente iudicarlo; vero è che sì come a ciascun creato la natura ha dato il suo vizio, così il mio animo al iugo de amore sommectere volse.¹¹

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

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

Qui il poeta si trova a riflettere sulla vicenda amorosa vissuta e consegnata all'*EaL*, registrando come il troppo ardente desiderio abbia prodotto una sorte di discesa all'inferno; essa è conseguita dal mancato apprezzamento da parte di Luna nei confronti delle lodi pronunciate a piena voce dal poeta. Nelle proposizioni evidenziate sono toccati alcuni dei più importanti nuclei concettuali di ognuna delle tre parti del canzoniere. Nella fattispecie, come si vedrà, lo sviluppo della *Prima parte* vede a un certo punto affermarsi a più riprese un'idea di amore come di un'esperienza "infernale". La *Secunda parte*, che prende l'abbrivio dalla elezione di Luna a musa ispiratrice (*EaL*, 32) si chiude con la rinuncia al canto dettata proprio dalla sordità dell'amata (*EaL*, 52). Infine, un preciso rimando alla *Terza parte* può essere rinvenuto nel pas-

¹⁰ Cfr. MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 174-181.

¹¹ Avverto che la trascrizione della lettera a Cola d'Alagno è qui eseguita secondo i seguenti criteri: introduzione dei limiti di parole, di maiuscole, minuscole, accenti, apostrofi e punteggiatura secondo l'uso moderno. Si distinguono poi *u* e *v* e si elimina la distinzione tra *i* e *j*, uniformate in *i*.

saggio relativo al tentativo, poi rivelatosi fallito, di sollevare il proprio desiderio cantando le lodi di Luna e le pene provate amando (*EaL* 53).

L'*EaL* è dunque affidato al dedicatario affinché egli possa topicamente correggerlo e pubblicarlo senza timore degli invidiosi. La parte conclusiva della lettera apre a una dimensione colloquiale, tra affettuosa consuetudine e conversazione accademica: Cola viene scelto come ideale affidatario delle fatiche poetiche di Cariteo poiché partecipa in pieno della condizione di innamorato, e dunque reca su di sé il contrassegno della nobiltà d'animo:

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

Tale raffigurazione di Cola trova altre occorrenze presso testi non inclusi nell'*EaL*, ma leggibili nella redazione ultima del canzoniere,¹² dove l'Alagno è ritratto come saggio e cordiale interlocutore del poeta, in una dinamica di condivisione intellettuale che conferma una volta di più la necessità, allorché ci si accosta a questo tipo di testi, di non «dimenticare che, sebbene a un livello di altissimo decoro stilistico, tanto Sannazaro che Cariteo sono poeti di corte», nella cui officina lirica «si può osservare quanto fitto sia il dialogo e lo scambio che rinvia a una fruizione socializzata della produzione poetica».¹³

Il prologo continua con una considerazione sulla natura del sentimento amoroso

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

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

La lettera sembra poi svolgere la funzione di garantire l'unitarietà di un canzoniere che, nel suo articolarsi in tre parti (ognuna delle quali, come ve-

¹² *Endimione*, canz. VIII e son. CXCIV dell'edizione Percopo.

¹³ TOBIA TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali*, cit., p. 19.

dremo, dotata di spiccati tratti individuali) molto probabilmente assemblate per aggregazioni successive,¹⁴ non nasconde il proprio assetto di macrotesto strutturato.

3 PRIMA PARTE: AMORE COME CONDANNA

Il sonetto d'apertura dell'*EaL* è stato fotografato da Fenzi nella sua funzione proemiale, «in quanto dichiarazione di poetica che postula l'unità [...] della vicenda d'amore appunto nel segno della sua irrisolvibile, obbligata immobilità»:¹⁵

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

Il componimento proemiale del canzoniere si incarica infatti di definire la natura esclusivamente dolorosa del sentimento d'amore, senza lasciare spazio né a possibili svolte positive nel rapporto con l'amata – qui significativamente assente – né a itinerari di pentimento o rigenerazione etico-religiosa. L'allocuzione invita il dio a considerare sé stesso come responsabile dei lamenti dell'amante poiché è proprio lui in realtà a lamentarsi mediante la voce del poeta (vv. 1-8). Questo concettoso gioco di identificazione e diffrazione tra Amore e amante lascia spazio, nelle terzine, alla constatazione della situazione di incomunicabilità in cui versa l'io lirico, il cui canto dunque può assolvere solamente alla mera funzione di sfogo dei tormenti: da questa presa di coscienza trae spunto lo scatto finale del sonetto, in cui l'amante si emblemizza nella figura del cigno che produce il suo proverbiale canto in punto di morte.

Il sonetto impone una sosta, poiché rivela un'oltranzistica rete di rimandi a componimenti della tradizione lirica di analogo valore incipitario, configurandosi come testo scientemente adibito a una funzione inaugurale. La scelta di aprire il canzoniere nominando «Amore nel capoverso, *in medias res* e senza tante ambagi» è soluzione che colloca da subito il pezzo iniziale del-

¹⁴ Ipotesi avanzata per primo, su basi paleografiche, da G. CONTINI, *Il codice de Marinis*, cit., p. 24.

¹⁵ ENRICO FENZI, *Et avrà Barcellona il suo poeta. Benet Garret, il Cariteo*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, p. 129.

l'*EaL* sulla scia di una consolidata tradizione quattrocentesca.¹⁶ Da questo abbrivio prende corpo l'allocuzione del poeta ad Amore, che si articola in un unico periodo tale da occupare l'intera fronte del sonetto. Il concetto espresso nella prima quartina è che i gridi di dolore del poeta hanno molestato il dio, sì da determinarne un atteggiamento oscillante: «or più sfrenato, or più restio» (v. 4).

Se appaiono evidenti i segnali di richiamo tematico-formale al sonetto d'apertura del canzoniere petrarchesco,¹⁷ i due tratti che definiscono la natura imbizzarrita del dio – ora impetuoso, ora avaro di sé – si apparentano a un altro testo strategicamente incipitario nei *Fragmenta*; vale a dire *Si traviato è 'l folle mi' desio* (*RVF*, VI), con cui ha luogo l'autentico avvio della narrazione. Com'è noto, il *desio* è lì emblemizzato dall'immagine tradizionale del cavallo indomito, sordo ai richiami del soggetto-cavaliere; questi è del tutto in balia del desiderio che, rapinoso, si fa appunto *restio* (cfr. *RVF*, VI, v. 8 «ch'Amor per sua natura il fa restio»), indomabile, refrattario a qualsiasi richiamo all'ordine. La parola-rima così semanticamente rilevata estende le risonanze della propria ascendenza culturale allo *sfrenato* dello stesso verso, nel quale sarà dunque da individuare la radice del lemma *freno* – proprio anch'esso della metaforologia del cavallo – sicché Amore si configura nei suoi atteggiamenti non dissimile dai tratti attribuiti da Petrarca al *desio* di *RVF*, VI. Il complicato statuto logico della condizione in cui l'amante dichiara di versare può essere agevolmente reso piano se si richiama alla mente un altro ipotesto petrarchesco qui attivo. La circostanza particolare è che la fonte cui ci si riferisce – la coppia *RVF*, CCXXXV-CCXXXVI – è a sua volta solidale con *RVF*, VI: se si accetta l'immagine di Cariteo come poeta umanista, saggio amministratore di un'ampia tradizione poetica,¹⁸ bisognerà similmente riconoscerne – s'intende con adeguate dimostrazioni – la competenza di scaltrito lettore del testo petrarchesco, capace non solo di scavalcare all'indietro l'aretino attingendone direttamente le fonti,¹⁹ ma altresì in grado di porsi di fronte ai *Fragmenta* cogliendone «il sistema di rimandi e travasi interni che, dall'uno all'altro numero del libro, offrono corridoi, ponteggi e saliscendi in grado di connettere tra loro parti anche remote dell'organismo».²⁰ In questo senso, l'aggettivo *importuno* del v. 2 ci mette sulla strada giusta, in quanto traccia

¹⁶ Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 196-197, che indica in Giusto de' Conti il capostipite di questa tradizione incipitaria, ed elenca continuatori come Galli, Boiardo, Cornazano e Niccolò da Correggio.

¹⁷ Rimando alle osservazioni sul sonetto cariteano presenti in TIZIANO ZANATO, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di ALFONSO DE PETRIS, GIUSEPPE DE MATTEIS, Ravenna, Longo, 2006, p. 84, dove lo studioso, dopo aver rilevato numerosi punti di contatto, sul piano formale, tra *RVF* I e *EaL* I, nota che «dei motivi veicolati da *Rvf* I interessano al poeta la concezione dell'amore come "duol" (v. 10) e "van desio" (v. 5), cui si unisce la speciale richiesta di perdono alla quale s'è accennato (è Amore che deve perdonare sé stesso) e soprattutto la riflessione sui propri versi, utile valvola "per sfogare il duol" (v. 10), come conferma l'immagine finale del canto del cigno morente».

¹⁸ Cfr. RINO CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, «inventio» ed «elocutio» nel canzoniere di Cariteo*, in «Filologia e critica», 3, 1978, pp. 19-94.

¹⁹ Cfr. su questo ROBERTO GIGLIUCCI, *Rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI et al., Milano, Rizzoli, 2004, p. 554.

²⁰ Cfr. RENZO BRAGANTINI, *Il sonetto VI (Si traviato è 'l folle mi' desio)*, in *Lectura Petrarce*, XXVIII-2008/XXIX-2009, Padova-Firenze, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti-Ente Nazionale F. Petrarca/Olschki, 2010, p. 459.

lessicale che serba memoria di *RVF*, CCXXXV, dove l'io poetante così afferma (vv. 1- 4):

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

dove naturalmente il *monarcha* indicato coincide con «la donna-Amore del Libro». ²¹ Se poi si passa al sonetto successivo (236), che col precedente compone un dittico «dominato dalla debolezza e non-volontà», ²² si riconosceranno movenze da Cariteo strategicamente riprese per comporre il quadro della sua contraddittoria, ma non per questo paradossale, condizione

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

I vv. 1-2 definiscono lo stato del poeta, che si trova «sì com'uom ch'arde e 'l foco à 'n seno» (v. 2), cioè, come glossa Bettarini in maniera non solo brillante, ma anche del tutto trasferibile a quanto visto per *EaL*, 1, «dentro di sé (in situazione organica indipendente dalla volontà)». ²³ Proseguendo con la lettura di *RVF*, CCXXXVI, l'io lirico addebita ad Amore il fatto che quest'ultimo gli sottragga «di man [...] il freno», con ciò riproponendosi una spia della metafora, già centrale in *RVF*, VI, del desiderio come cavallo indomito, al quale infatti rimanda di nuovo la nota di Bettarini. Sul piano dei contatti col sonetto cariteano, le terzine petrarchesche si commentano quasi da sé: nella prima, il poeta invita Amore a riconoscere il fatto che, se l'anima tenta una disperata sortita, è in realtà Amore stesso il responsabile, essendo quest'ultimo a spronare l'amante. In tale funzione, il dio è coadiuvato da madonna, come sancisce la terzina conclusiva, sicché sarà l'amata medesima a doversi perdonare per le colpe dell'io lirico. Cariteo dunque, partendo dalla costellazione figurale ricavata dai succitati sonetti petrarcheschi, ne approfondisce in direzione più arguta le implicazioni, immaginando che il dio

²¹ Cito la nota di commento di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium Fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, p. 1077.

²² Ivi, p. 1066.

²³ Ivi, p. 1078.

Amore letteralmente risieda dentro di lui, approfittando dell'indebolimento della ragione e della volontà patito dal poeta.

A quanto appena rilevato bisogna aggiungere un'altra importante allusione al modello petrarchesco: agisce infatti, tra le maglie delle quartine, la memoria discreta ma raffinata di *RVF*, XXXIV, vv. 1-8:

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:
dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' investato io

dove si notino la memoria prosodica del verso d'attacco, l'identità della rima in *-io* con condivisione di alcuni rimanti,²⁴ e la disposizione chiasmica dei pronomi personali al v. 8; spie formali di una più profonda consonanza, poiché entrambi i sonetti prelevano un mitologema ovidiano (Apollo-Sole in Petrarca, Canente-cigno in Cariteo) in funzione di identificazione esemplare.²⁵ Se poi si richiama alla mente l'ipotesi per la quale *RVF*, XXXIV sarebbe il primo sonetto di una raccolta primitiva delle liriche petrarchesche,²⁶ il testo d'apertura del canzoniere di Cariteo si pone ancor di più come espressione di un'oltranzistica accumulazione di segnali incipitari petrarcheschi. Non si tratta certo di inferire da tale agnizione la possibilità che Cariteo potesse accedere a tale supposta raccolta, quanto piuttosto di mettere in rilievo una volta di più l'impressionante arte allusiva del catalano, capace di indovinare nel testo di Petrarca i motori propulsori della storia d'amore variandoli nelle proprie realizzazioni poetiche.

Se le quartine hanno messo in luce la ferma volontà di richiamarsi al modello petrarchesco, le terzine rivelano dal canto loro un fitto e strategico dialogo con la poesia coeva. La prima terzina in particolare costituisce terreno di convergenza fra diverse presenze: il motivo del canto come sfogo dei tormenti conosce infatti una sorta di specializzazione incipitaria fra i canzonieri aragonesi, poiché esso si riscontra nei sonetti proemiali del *Naufragio* di Giovanni Aloisio e degli *Amori* di Giovan Francesco Caracciolo:²⁷

²⁴ La traiettoria variantistica che conduce alla redazione definitiva del sonetto rende più esplicita l'allusione: così recitano infatti i vv. 1 e 4: «Amor, se 'l sospirar, se 'l van *desio* [...] | t'han fatto la pietà *porre in oblio*».

²⁵ Già Percopo chiosava l'ultima terzina allegando il seguente passo: *Met.*, XIV 430 «Carmina iam moriens canit exequialia cygnus»; tale memoria si può estendere ai vv. 429-430 «illic cum lacrimis ipso *modulata* dolore | *verba sono tenui* maerens fundebat» in riferimento al v. 2 «le voce triste in doloroso accento».

²⁶ Cfr. ERNEST HATCH WILKINS, *The making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 81-87, 146-150; THOMAS E. PETERSON, *The Fabulous Petrarch: «La raccolta del 1342» as the Source of the Fabulous in «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Annali d'Italianistica», 22 (2004), pp. 61-84.

²⁷ Cito rispettivamente da MARINA MILELLA, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli «Federico II», a. a. 2005-2006; e da BARBARA GIOVANAZZI, *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato, Università di Trento, a. a. 2008/2009.

Altro il mio *cor* per guiderdon non brama,
 sol *per sfogarlo* in queste rime *canto*,
 non per desio de gloriosa fama
 (*Naufragio*, I I, 9-II)

Quanto ho già scripto è *per sgombrar il core*
 di tanti affanni e sospirato sempre,
 no già per fama de tranquilla palma
 (*Amori*, I, 9-II)

La comune fruizione del motivo si giova altresì di precise tangenze verbali, così come dell'identica sede metrica in prima terzina, sicché Cariteo pare tenere presenti i due testi a un tempo, deponendone la rinuncia alla fama per accentuare ulteriormente l'entropia sofferta dall'io lirico.

Il presupposto propriamente fisico della difficile identificazione tra il poeta e Amore è rinvenibile nel sonetto successivo, che col primo costituisce coppia incipitaria in funzione di antiporta del vero e proprio *initium narrationis*:

Ben veggio Amor gli effetti aspri mortali
 de la tua man che 'l cor m'afflige e preme,
 e come invan si spera e 'nvan si teme,
 e 'l vie maggior si elege di duo mali.
 La forma pueril, gli adunchi strali
 provo di piombo e quelli d'oro insieme;
 ma di cacciarti altrove nulla speme
 mi resta, ch' a l'intrar perdiste l'ali.
 (*EaL*, 2, 1-8)

si noterà come nella seconda quartina l'io lirico lamenti l'impossibilità di liberarsi da Amore, avendo quest'ultimo preso stanza nel corpo del poeta in maniera irreversibile, poiché «a l'intrar» (v. 8) perse le ali. Si spiega benissimo dunque come in *EaL*, 1 possa essere Cupido il responsabile dei lai del poeta. Peraltro la stessa alternanza di disposizioni sopra rilevata – Amore che oscilla fra i due atteggiamenti *sfrenato* e *restio* – sembrerebbe trovare una precisazione nell'utilizzo alternato di frecce di piombo e d'oro rilevato dal poeta in *EaL*, 2, 5-6: topicamente, lo strale dorato è quello che fa innamorare, contrariamente a quello plumbeo che fa rifuggire dal sentimento amoroso, con perfetta aderenza dunque alle oscillazioni denunciate in *EaL*, 1, 4. Non mancano del resto altri elementi di solidarietà fra i due componimenti iniziali dell'*EaL*: la voce *Amor* al primo verso, adibita in entrambi i pezzi a destinatario dell'allocuzione; l'esibizione della parola-rima *premo / preme* (cfr. 1, 10; 2, 2) reggente identico complemento oggetto *cor*; il tratto della *vanitas*, contrassegno del *disio* in clausola in 1, 5 e attribuito alla coppia – già petrarchesca – di *spes* e *timor* in 2, 3.²⁸

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

²⁸ Opzione incipitaria già in Petrarca: cfr. *RVF*, I, v. 6 «fra le vane speranze e 'l van dolore».

volgendo io gli occhi stanchi in oriente [...]
vidimi di man manca uscir la luce
 (EaL, 3, 2; 5)

alzai gli occhi a mirare intento e fiso
quel volto che già vidde in paradiso
prima che intrasse l'alma in questa vita.
Simile il vidi a la beltà infinita [...]
Ond'ella, per pietà del mio tormento
lieta ver me se mosse a salutarme,
e con più ardente fiamma il cor m'accese.
 (EaL, 4, 2-5)

cossì, lasso, a tutt'ore il cor si dole,
trafitto da mortali aspre quadrelle
bramando di veder le luce belle [...]
E discernere non sa la dubia mente
qual sia pena minor: pascere la vista
ne la mia Luna o contemplarla assente
 (EaL, 5, 5-7; 9-11)

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

Mirando io intento il candido pianeta
che mi governa e rege in dubio stato [...]
Io, con la mente timida, inquieta,
vedendo il volto suo così turbato,
rimasi pur com'om che spaventato
ne l'aere vede un ludico cometa
 (EaL, 7, 1-2; 5-8)

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

Quando talor cantando il mio dolore
riconto a la mia Luna che m'ascolta,
il pianto in riso spesso ella rivolta
e in gelata neve il cieco ardore.
 (EaL, 8, 1-4)

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

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

Dopo il son. 9, che si configura come sosta dedicata alla condizione ossimorica dell'amante (doppiato in tal senso dal son. 15), appare il primo importante snodo strutturale dell'EaL, cioè la canz. 10, dove l'amante, dopo aver dato sfogo in luoghi aspri e solitari ai propri tormenti, rievoca le circostanze che originariamente produssero l'irreversibile ostilità dell'amata. In particola-

re le coincidenze fraseologiche tra 8, 1-4 e 10, 53-58 (questi ultimi vv. riportati di seguito):

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

ci mettono sull'avviso che il poeta allude alla propria consuetudine di sottoporre alla fruizione di Luna le proprie intonazioni. Inoltre, pare evidente l'evoluzione logica tra i due momenti, poiché se nel son. 8 la donna stigmatizza come non credibile un canto di lode disinteressato – che dunque non si rivolge alla donna per ottenerne i favori – nella canz. 10 il poeta, a fronte di analoga incredulità (vv. 60-63: «E con dolce vagheza | mi disse un dì ridendo: | – Nè donna né donzella | fu vista mai sì bella | come tu scrivi –»), manifesta a Luna che proprio lei è l'oggetto del desiderio, nella speranza, poi rivelatasi fallace, che rivelando l'autentica natura del proprio amore egli possa ottenere l'agognata ricompensa.

talché quella per ch'io
 ardo, quando ebbe intesa
 la voglia tanto audace,
 con un volto minace
 di revocare ogn'alta e forte impresa,
 superba allor si tacque,
 onde un gelato ardore al cor mi nacque.
 (*EaL*, 10, 72-78)

Dopo un testo di ringraziamento rivolto al dio Sonno per aver concesso l'appagamento onirico del desiderio amoroso – d'ora in poi unica dimensione in cui potrà darsi euforia, giusta la definitiva chiusura opposta dall'amata nella canz. 10 – di cui si riportano i v. 9-11:

Per tua mercé dormendo contemplai
 quella beltade e quel suave, ascoso
 candor che nel mio cor sempre traluce.

s'innesci una microsezione (testi 12-14) che si potrebbe porre sotto il titolo di *Amor fallace*. La ball. 12, di conserva col son. 13, segnala come l'inganno perpetrato da Amore consista nel tentativo di incoraggiare l'amante dietro false promesse di ricompensa:

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

Insidioso Amor sempre fallace,
 fraudulente speranze è vana fede,

con perfide promesse di mercede
mi volete forzar d'esser audace?

(*EaL*, 13, 1-4)

L'audacia a cui è ingannevolmente spinto l'amante, si noti, è esattamente l'atteggiamento che abbiamo visto così pesantemente sanzionato da Luna nella canz. 10. Al fine di perpetrare il proprio inganno, Amore si serve delle lusinghe dei «begli occhi suavi» di madonna, in un evidente richiamo peraltro alla precedente visione onirica. La voce *Amor*, che campeggia nel v. 16 alla scadenza dell'emistichio settenario, ricompare al primo verso del son. seguente (così come nel madr. 14: «Io vidi, *Amor*, li toi fallaci inganni»), stabilendo tra i pezzi 12-13 legame per *capfinidad*. Di ciò che nella ballata era revocato in dubbio, il sonetto 13 prende definitivamente atto: Amore è *fallace* poiché tenta, attraverso lo sguardo di Luna («e so ch'un dolce sguardo porta appresso | mille repulse, sdegni e ire amare» da confrontare col «Dolce mirar, pien d'amoroso face» di 13, 5), di spingere l'amante a farsi intraprendente. Riconosciuto l'inganno, l'io lirico allontana da sé tali blandizie chiedendo, in termini rassegnati se non masochistici, che l'ostilità dell'amata si mantenga coerente, essendo egli conscio dell'impossibilità di ottenere mercede (13, 9-14):

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

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

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

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

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

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

la sestina 17 è canonicamente deputata a rappresentare l'ossessività del desiderio eminentemente carnale, come s'incarica di certificare il congedo (vv. 37-39):

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

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

Forse che voi col parlar crudo e fiero,
 con repulse sdegnose e fervide ire,
 col superbo tacere e volto altiero
 credete spaventar l'alto desire?
 Ritorne indietro il vostro van pensiero,
 ch'Amor non sa temer pena o martire,
 e quant'io da virtù men premio spero,
 più cresce l'animoso e cieco ardire.
 (EaL, 18, 1-8)

Se 'l parlar perturbato e pien di orrore,
 diverso da l'umano e lieto volto,
 ha possuto privare un core stolto
 d'ogne speranza e d'ogne vano errore,
 non pò mancar de l'abundante ardore
 ch'io tegno dentro a l'alma sempre occolto,
 ma temo ch'io serrò tosto sepolto,
 sì m'afflige il mortale aspro dolore.
 (EaL, 19, 1-8)

Il son. 18 peraltro intrattiene una relazione di continuità con la coppia 8-10, sostanzialmente ospitando la reazione dell'amante in risposta sia alle parole ostili di Luna (son. 8), sia all'episodio narrato in *EaL*, 10, in una sorta di riassunto di quanto visto finora nel tracciato macrotestuale. Reagendo al «parlar crudo e fiero» di Luna – in cui è da identificare il discorso indiretto che innerva il son. 8 – l'amante mostra di non paventare né le «repulse sdegnose e fervide ire» (v. 2, da allineare a *EaL*, 14, 2-3), né il «superbo tacere e volto altiero» (18, 3), con cui allude alla posa assunta dall'amata in 10, 73-77 «[...] quando ebbe intesa | la voglia tanto audace, | con un *volto minace* | di revocare ogn'alta e forte impresa, | *superba allor si tacque*». L'argomentazione svolta in 18, 7-8 «e quant'io da virtù men *premio* spero, | più cresce l'animoso

e cieco ardire» si pone come diretta risposta al rilievo fatto da Luna in 8, 9-11 «Chi more amando e *premio non desia*, | e pascesi di star sempre digiuno, | la ragion vòl che creduto non sia». La seconda terzina del son. 18 («Ragion non già, ma l'importuna sorte, | mi spinge a ricercar di veder voi, | ch'io so che vo cercando la mia morte») è ancora più esplicita nel suo collegarsi a quanto affermato dall'amata in 8, 12-14 («E la *ragion* ancor mostra a ciascuno | che finger di patér per gran follia | è disonore e non remedio alcuno»): il poeta oppone dunque l'instabilità della propria condizione irrazionale alla logica della partita doppia amorosa – richiesta e ricompensa – espressa dalle parole dell'amata.

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

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

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

L'accenno a uno scenario infernale prepara il terreno alla grande canzone 20, con cui si dà avvio alla *transumptio* metaforica che contrassegnerà il resto della *prima parte* dell'*EaL*, vale a dire l'identificazione della condizione dell'amante con quella dei dannati infernali. La seconda canzone dell'*EaL* si colloca a dieci numeri esatti dalla prima, ponendosi come snodo altrettanto importante nell'economia del canzoniere, non tanto sul piano narrativo (nessun episodio vi è rappresentato), quanto per l'intento di rappresentare l'idea di amore che percorrerà, da qui in poi, la *Prima parte* dell'*EaL*. Il testo svolge una dimostrazione *per exempla* della seguente tesi: la condizione dell'innamorato è assimilabile a quella dei dannati. Così, gli stati d'animo che l'amante patisce sono sistematicamente correlati alla pena di un illustre personaggio mitologico trascelto fra quelli che, in vario modo e per ragioni differenti, nella tradizione hanno sofferto le pene del Tartaro.²⁹

È dunque evidente – argomenta l'ultima stanza – che l'innamorato, per definizione, soffra pene infernali (vv. 53-65):

Chi vol dunca veder il mal che preme
quell'anime infelice e tormentate
nel più profondo dil tartareo regno,
venga a mirar tutte le pene insieme

²⁹ Cfr. GIOVANNI PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 51-58, dove è offerta una raffinata lettura della canzone cariteana, analizzata in un costante raffronto con l'omologa 'canzone dei supplizi' sannazariana (*Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*, la n. 75 dei *Sonetti et Canzoni*).

dentro il mio cor, ch'eternamente pate,
 anzi 'l morir, per merito condegno.
 Qui si vede l'ingegno
 dil vano Amor, crudel, fallace e lieve,
 e 'l modo come tratta i soi seguaci,
 e come li fa audaci.
 Qui pò veder che 'n questa vita breve,
 se non m'inganna il vero e ben discerno,
 a sé stesso ciascun è un diro inferno.

Dopo la canz. 20, si apre una sezione composta da 5 testi (21-25) tenuta insieme dalla condivisione della forma metrica e dalla configurazione tematica generale. Si tratta infatti di canzoni frotolate di varia estensione, che rappresentano i tentativi esperiti dall'amante di impostare con l'amata una comunicazione per via epistolare, essendo egli impossibilitato a godere della vista di madonna. Le sei frottole dell'*EaL*, tutte inserite nella *Prima parte* dell'*EaL*, si rifanno al particolare sviluppo di questa forma metrica conosciuto a Napoli nella seconda metà del Quattrocento e che va sotto il nome di gliommero,³⁰ e le cinque qui compattamente confluite hanno tutto il sapore di un agglutinamento di testi volto a riavviare un discorso che pareva terminato con l'amara conclusione della canzone 20, la quale non avrebbe sfigurato come testo esplicitario di una prima raccolta di rime.³¹ L'intento di questa inserzione parrebbe consistere nella volontà di dar conto di quel particolare settore dell'attività artistica di Cariteo costituito dai versi scritti per le rappresentazioni alla corte aragonese, in occasione tanto delle private ricreazioni dei sovrani, quanto delle celebrazioni ufficiali.³²

Ognuno di questi componimenti è una vera e propria lettera:

Ma voi, fenestre chiare, ove reluce

³⁰ Cfr. almeno MAURO BERSANI, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVI (1983), pp. 59-77; NICOLA DE BLASI, *A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in «Studi Rinascimentali», V (2007), pp. 57-76.

³¹ La suggestione proviene da diversi segnali che la canzone lancia: il tono di definitiva presa di coscienza, il numero tondo della raccolta che una tale chiusa avrebbe sancito, la sua simmetria numerica (dieci numeri di distanza) con l'importante snodo della canz. 10, la quale peraltro non è priva di elementi già di sapore 'infernale', per i quali mi permetto di rimandare ad ALESSANDRO CARLOMUSTO, *La canzone Tra questi boschi agresti di Benet Garret detto Cariteo: sondaggi intertestuali in Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, a cura di ANDREA CAMPANA e FABIO GIUNTA, Roma, Ad editore, 2020, url <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (consultato il 06/03/2021); infine la simile consistenza numerica riscontrabile col cosiddetto 'primo canzoniere' di Sannazaro: la silloge del ms. Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che allinea 24 componimenti strutturalmente ben collegati. Sulla silloge cfr. R. FANARA, *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro*, cit.; TOBIA TOSCANO, *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, cit., pp. 49-81.

³² Diverse sono le cronache relative a tali occasioni celebrative: se ne riporta qui un solo esempio, riferito alle nozze di Ferdinando II d'Aragona e tratto da CRISTIANA ANNA ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*. Firenze: Olschki, 2012. pp. 14-15: «Hor questa sì universal allegrezza, oltre il danzare, e banchetteggiare non vi mancorno mille sollazzevoli intermedi de musiche d'ogni sorte di farse, d'egloghe, ch'ivi s'intesero; et il Pontano, et il Sannazaro, che ivi erano ferno recitare non sò quanti di quelli loro gliommeri napolitaneschi, et Carideo, che Barcinio è chiamato dal sannazaro nell'Arcadia, essendo costui segretario del Rè fè cantare mille sue frottole, fatte da lui in lode della sua luna, di cui egli sotto il nome d'endimione era mirabilmente invaghito[...]» (corsivi miei).

quella candida luce dil mio sole,
queste poche parole, dolce, umile,
 d'un amoroso stile, basso e piano,
ch'Amor da propria mano ha designate,
 con *lettere di pietate*, ove descritti
 son li pensieri afflitti di mia mente;
 porgetele umilmente nel matino,
 a quel volto divino immortale,
 a ciò che del mio male abia notitia.
 (EaL, 21, 58-67)

Quel misero te scrive,
 che suspirando vive e more insieme,
 e per fallace speme poi rinasce,
 di lacrime si pasce e di martiri.
 (EaL, 22, 1-4)

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

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

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

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

Ormai l'amante, privo di qualsiasi speranza, arriva ad augurare la dannazione all'anima di madonna (vv. 37-39 «Già non ti contradico, cruda, ingrata, | vatene, alma dannata, al nigro inferno, | ove di duolo eterno serra' satia»). Di qui lo scatto conclusivo della canzone, in cui il poeta, al fine di recuperare la vista dell'amata, s'immagina condannato anch'egli all'inferno, dove tuttavia potrà «goder mirando la beltade» dell'amata (v. 46) e recuperare la propria felicità, provocando addirittura, in una sottile e fantasmatica vendetta, l'invidia di Luna. Ella, per potersi negare nuovamente allo sguardo dell'amante, dovrà chiudere per mano propria gli occhi a quell'anima ormai perduta (vv. 53-61):

e 'n loco tenebroso e infelice,
 serrò lieto e felice; e si pentita

non sei di darne vita dolorosa,
 essendo invidiosa dil mio bene,
 e vòì darne le pene ch'al presente
 sostengo, lasso! Assente dal tuo ameno
 volto, chiaro e sereno e pien di gloria,
 potrai con poca noia contentarte:
 sèrrame gli occhi intenti a adorarte!

Rileva notare come la felice invenzione figurale di un amante fedele a Luna anche fra le pene dell'inferno muove dal presupposto, fissato a partire dalla canz. 20, dell'equivalenza fra sentimento d'amore e dannazione. Il ritorno della forma-sestina (*EaL*, 26, la seconda del canzoniere) importa una nuova variazione sul motivo del destino inemendabile dell'io lirico, braccato dal pensiero ossessivo dell'amata e da quest'ultima costretto a vani tentativi di fuga. Il testo non manca di raccogliere vari elementi dai testi precedenti: sorvolando sui collegamenti meno appariscenti, basterà notare che le tipologie di connessione intertestuale conoscono qui un'escursione che va dal collegamento *capfinido* con *EaL* 25 (v. 61 «serrami *gli occhi* intenti ad adorarte!»; *EaL*, 26, 1 «Tentato ho di ingannar *gli occhi* e la mente»), alla riproposizione dell'atteggiamento ingannevole e incostante di Luna (*EaL*, 24, 23-24 «e con l'arte si sforza d'inquietarme | con sempre dimostrarne vario il volto»; *EaL*, 26, 25-26 «*Quel'almo*, altiero, eterno e vago lume | che mi mostra ogni giorno un altro viso»), fino a un raffinato collegamento a distanza, che certifica il tentativo di collegare anche da lontano i pezzi nell'organismo macrotestuale. I congedi delle due sestine sin qui viste

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

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

offrono una caratterizzazione di Luna dietro cui si avverte la medesima fonte: si tratta di un verso dell'*Alethia* di Claudio Mario Vittorio, parafrasi tardo-antica del racconto genesiaco dalla creazione del mondo alla distruzione di Sodoma e Gomorra.³³ Ai vv. 100-101 del primo libro di quest'opera si legge «*lunaque, noctis honor, proprio seu lumine fulsit, | seu veniente globo radios percussa refudit*». Se l'epiteto *noctis honor* poteva venire altresì da Marziano Capella,³⁴ è nel testo di Vittorio che esso si trova associato alla notazione – lì dubitativa, in Cariteo recisamente affermativa – intorno alla facoltà lunare di brillare di luce propria; il poeta assegna, rispettivamente, l'epiteto *noctis honor* a 16, 37 e il tratto dello splendore autoalimentato al congedo di *EaL*, 26, sancendo un'abile connessione intertestuale fondata sulla fruizio-

³³ Cfr. CLAUDIO MARIO VITTORIO, *Alethia. Precatio e primo libro*, a cura di ISABELLA D'AURIA, Napoli, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II, 2014.

³⁴ *De nuptiis Philologiae*, IX 911, 14-15 «*Cynthia noctis honos lampade menstrua | auratis decuir praevia cornibus*»; *ibid.*, v. 133 «[*Cynthia*] *temnit noctis honorem*».

ne di un medesimo modello, smembrato e redistribuito nella stessa sede di due pari metro. La fonte può apparire peregrina, ed è con tutte le cautele del caso che si propone questo riscontro: tuttavia, gli acclarati interessi di poesia sacra nutriti da Cariteo, e approdati a esercizi di riscrittura creativa di episodi biblici,³⁵ invitano a considerare più che possibile tale lettura, pur essendo al contempo plausibili eventuali mediazioni.

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

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

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

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

Fra i restanti 4 sonetti è la coppia finale (30-31) che dimostra un saldo legame. Il componimento n. 30 insiste sulla natura divina e sugli effetti soprannaturali dell'amata. Partendo dall'*interpretatio nominis* di Luna, la quale (vv. 4-8)

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

³⁵ Per una prima ricognizione della produzione religiosa di Cariteo, cfr. CRISTIANO AMENDOLA, *Gareth Benet, detto il Cariteo*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di MARCO BALLARINI, PIERANTONIO FRARE, GIUSEPPE FRASSO, GIUSEPPE LANGELLA, Milano, IPL, 2018, pp. 417-420.

quando tutte le fiamme insieme aduna

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

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

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

Se 'l ver se stima con tranquilla mente,
Amor fu crudelissimo inventore
di morte e del mortale aspro dolore,
e d'ogni mal che l'om vivendo sente.
Amor se chiama morte veramente:
quel che non ama vive, e colui more
che si consuma in amoroso ardore,
e a la propria morte ognor consente.
In quel punto ch'io fui d'Amor soggetto,
fui senza vita, e pur vivo discesi
ne l'inferrali orribili tormenti.
La fredda gelosia col van sospetto,
le speranze e i desiri in foco accesi,
mi menan tra mill'altre ombre nocenti.

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

Sono innanzitutto da registrare le connessioni formali che legano il son. 31 al suo diretto precedente (*EaL*, 30): su tutte la ripresa della rima in *-ente* – che chiude il son. 30 e apre il son. 31, instaurando legame *capfinido* tra i due testi – e la similarità del procedimento di *interpretatio nominis*, in 30 riservato a Luna (v. 4), in 31 applicato ad Amore (v. 5). La valenza macrostrutturale del componimento riesce confermata dal suo inequivocabile profilo di *résumé* della vicenda sin qui evocata, dalle cui tappe il son. 31 trascoglie figure e movenze significative. In primo luogo, *EaL* 31 si collega in modo evidente alla coppia 1-2: la presa d'atto secondo la quale Amore è fonte «d'ogni mal che l'om vivendo sente» (31, 4) costituisce un allargamento della prospettiva – dal soggetto lirico a ogni essere umano – delineata nell'allocuzione al dio espressa in 1, 5-6 («a te stesso perdona e al van desio | come prima cagion del mal ch'io sento»). Amore è «crudelissimo inventore | di morte e del mortale aspro dolore» (31, 2-3), con recupero dell'aggettivazione impiegata per gli «effetti» procurati dalla mano del dio (son. 2, 1-2 «Ben veggio, Amor, gli

effetti *aspri, mortali* | de la tua man»). Ancora, col son. 1 si dà aggancio di tipo formale, poiché la rima in *-ore*, insieme col rimante *more*, è condivisa dai due sonetti che delimitano la *Prima parte* dell'*EaL*; non priva di suggestione, inoltre, la circostanza che nei sonn. 1-2 – giocati, si ricorderà, su medesima struttura allocutiva rivolta al dio alato – la voce *Amore* compare 3 volte (una nel son. 1, due nel successivo): stesso numero del son. 31, che dunque pare raccogliere e replicare le occorrenze della coppia d'apertura. Nelle terzine, rievocando il momento della cattura amorosa, il poeta descrive la propria condizione riproponendo la figuratività della dannazione infernale: la «fredda gelosia» (v. 12) e l'incendio amoroso, nel loro accostarsi ossimorico, si fanno responsabili dell'altrettanto ossimorico status dell'amante morto in vita e trascinato per colpa della passione tra le ombre dei condannati all'inferno (*EaL*, 31, 14 «mi menan tra mill'altre ombre nocenti»), come del resto era già stato sancito almeno a partire dal verso finale della 'canzone dei supplizi' (*EaL*, 20, 72 «ma son più giù tra più dolenti spirti»).

4 *SECUNDA PARTE: LA FALLITA RICERCA DELLA MERCEDE*

L'esordio della *Secunda parte* dell'*EaL* (son. 32) annuncia un cambio di passo, esplicitando la scaturigine degli «amorosi e dolci versi» (v. 2): non Apollo, né le Muse, ma le bellezze dell'amata sono le fonti ispiratrici del canto del poeta:

Volete saper come et da qual parte
mi vengon gli amorosi e dolci versi,
da l'aspro ingegno mio tanto diversi,
che notte e giorno scrivo in varie carte?
Le Muse o Apollo non m'han fatta parte
di lor canti suavi, ornati e tersi,
ma poi che a mirar voi le luci apersi,
donna, mi venne il molle ingegno e l'arte.
La fronte, l'auree trezze e liete ciglia,
gli occhi chiari, la bocca e 'l niveo collo,
le man, il giovenile et bianco petto,
l'alma virtù, l'angelico intelletto,
ch'empion la terra e 'l ciel di meraviglia,
son le mie nove Muse e 'l sacro Apollo.

La fonte properziana qui strategicamente eletta (tratta dall'eglia che apre il secondo libro della raccolta) è sottoposta da Cariteo a sapiente amplificazione,³⁶ poiché le «nove Muse e 'l sacro Apollo» (mentre in Properzio, al posto delle prime, compariva la sola Calliope) sono sostituite, nella funzione di stimolo al canto poetico, dal pari numero delle 10 bellezze elencate ai vv. 8-12. La consapevolezza metapoetica dell'euforico esordio, incaricandosi di segnalare uno scarto rispetto alla maniera e alla tematica dominanti nella *Prima parte*, è confermata dalla contrapposizione tra gli attuali «amorosi e dolci versi» e «l'aspro ingegno» (cfr. *EaL*, 1, 2 «aspro lamento») consueto del poeta, nonché dalla definizione della propria arte come «molle

³⁶ Il riscontro, già notato nel commento di Percopo, è con II I 1-4 «Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores, | unde meus veniat mollis in ora liber. | Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: | ingenium nobis ipsa puella facit».

ingegno». Anche per questo nuovo inizio si può individuare un precedente incipitario nella lirica aragonese: si tratta del secondo sonetto del *Canzoniere* di De Jennaro,³⁷ dove il poeta, come recita la relativa didascalia, «non invoca per auxilio le Muse, anzi solamente Amore»:

Non Calliope, Euterpe, Urania e Clio,
né l'altre sagre del pegaseo fonte,
non Minerva né Apollo, il quale al monte
Parnaso è primo venerando idio,
invoco a questo acerbo scriver mio,
nel qual convien ch'io mostri i sdegni e l'onte
piangendo, amando, e l'amorose ponte
soferte da la speme e dal disio,
ma te, spietato e dolce mio inimico;
Amor, che sai ben chiaro in quanto strazio
son visso e vivo al guardo di Medusa.
Dunque or m'aita sì che 'l suol mio antico
discriver possa, e ne rimanga sazio,
perché tu sei mio Apollo e la mia Musa.

L'elezione di madonna, piuttosto che di Amore (come fa invece De Jennaro), a fonte di ispirazione si dispone peraltro in continuità con una piccola ma solida tradizione della poesia volgare, se si possono rintracciare simili esempi di abbrivio del canto lirico in Boccaccio (*Filostrato*, I II, vv. 7-8 «tu mi se' Giove, tu mi se' Apollo, | tu se' mia musa, io l'ho provato e sollo») e in Giusto de' Conti (*Bella Mano*, II, vv. 1-6 «A l'alta impresa [...] | soccorra chi m'ha posto in dura sorte [...] | Porga mia spene quella bella e bianca | man che mi strugge»).³⁸

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

Tacete omai, soave e dolce rime,
e voi, amorose, oneste, altiere lode;
deponete il cantar che nulla prode,
poiché non è chi con amor ve stime.
Scender convien dal chiaro stil sublime
in li più bassi canti.
Voi, dolorosi pianti,
rendetemi le lacrime mie prime,

³⁷ Cito da PIETRO JACOPO DE JENARO, *Rime e lettere*, a cura di MARIA CORTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

³⁸ Su questi ultimi due esempi, cfr. ITALO PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006, pp. 100-101. Alle pp. 225-231 dello stesso volume si rimanda per la numerazione e gli *incipit* dei componimenti di Giusto, mentre il testo critico è quello provvisorio stabilito da Italo Pantani e diffuso in occasione del Convegno nazionale di studi su *Giusto de' Conti di Valmontone*, ottobre 2006.

ché 'l misero non prova maggior bene
 che piangendo sfogar l'amare pene.
 (*EaL*, 52, 1-10)

Sempre a smentire quanto affermato nel son. 32, il poeta si rifiuta di eleggere a materia del poetare le bellezze e virtù dell'amata, dapprima individuate come le matrici stesse dei versi, e ora trasformatesi in fonte di danno (vv. 11-17; 21-24):

Non si parlo omai più de l'intelletto
 antico e alto in età giovenile,
 dil viso e de le man bianche e sottile,
 dil latteo collo e dil marmoreo petto:
 parlar di morte è 'l mio maggior diletto,
 di strani e vari mali,
 e di piaghe mortali. [...]
 Tante perfezione e sì diverse
 in un viso sì dolce e sì sereno,
 in tosco e mortifero veneno,
 senza cagion per me si son converse

Il riscontro evidenzia come molte delle voci elencate nel son. 32 siano alluse o riprese direttamente, disegnando in tal modo, fra gli estremi del secondo libro dell'*EaL*, una traiettoria che dall'esordio euforico del son. 32, col tentativo di innalzamento del canto, perviene alla presa d'atto che, mancando qualsiasi segnale benevolo da parte di madonna, non si può che desiderare la morte. Infatti, l'esilio dal bene tanto agognato e l'impossibilità di liberarsi dal desiderio concupiscente riportano il poeta a invocare la morte, unico rimedio a questa condizione senza via d'uscita (vv. 41-50):

Quella che tene in mano il viver mio
 pregai che prolongasse i giorni mei.
 Conceder non mi 'l volse, or no 'l vorrei,
 ché degno di tal ben più non son io;
 e poichè sì lontan mi 'l trovo, oblio
 sol mi serria remedio.
 Amor mi tien l'assedio,
 tal ch'uscir non mi lice dal desio.
 Abrevia, morte, dunque il tuo camino,
 poichè morir d'amore è mio destino.

Del resto, i componimenti posti tra i due estremi della *Secunda parte* dell'*EaL* non fanno altro che registrare la contraddizione dell'io lirico, il quale si dibatte tra la velleitaria ricerca di ricompensa amorosa e la consapevolezza dell'irrimediabile scacco, ricorrendo a vari meccanismi connettivi. Già il son. 33, contenente l'invito rivolto ad Amore affinché colpisca anche madonna (e non solo l'amante, troppo facile bersaglio) è in controtendenza rispetto a quanto prometteva il testo d'esordio (vv. 7-11):

Poi che d'altrui martir tanto ti giova,
 non voler ch'io sol viva in *tanti mali*.
 Drizza l'insegna a più famosa impresa:

vence costei, che par sì dolce in vista,
e contra te fo sempre amara e forte.

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

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

Ancora all'insegna dell'ardimento si pone l'apertura del son. 35, dove il poeta sente che «il volto, il collo, il petto e la man bianca | a l'impresa mi fanno il core altiero» (vv. 1-4); subito dopo, un più indugiante pensiero del «ben ch'io mai no spero | veder» produce nell'amante paralisi e scolorimento quasi mortali. Il son. 36 prosegue sulla stessa strada; quelle bellezze che dovevano innescare «gli amorosi e dolci versi» (32, 2) sono precisamente alluse nella rassegna di complimenti al termine della quale l'amante deve dolorosamente registrare la propria condizione di scacco (vv. 1-8; 12-14):

Donna, vostr'*occhi* fanno al Sole scorno
quando più mostra puro il chiaro aspetto,
dal vostro roseo *volto*, almo perfetto,
si rasserena l'aere d'ogn'intorno.
Possete fare a meza notte il giorno
col tenero, suave e casto *petto*;
l'altre virtute, ingegno e intelletto
han di novo sbblendore il mondo adorno. [...]
Or che vòl dire: è forse mia ventura,
o costume d'Amore, o culpa vostra,
che 'n tanto lume io vivo in vita oscura?

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

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

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

non di beltà, ma di pietade e fede,
 ch'io no mi stanchi mai pur mi rechiede,
 mostrandomi il suo celo or chiaro or bruno.
 (EaL, 39, 1-8)

L'impossibilità di retrocedere dalla propria militanza amorosa è rivendicata nel son. 42:

Benché d'ogne speranza Amor mi priva
 di possere alcun tempo aver *mercede*,
 non si mutarà più, mentre ch'io viva,
 la mia costante, intera e ferma *fede*.
 Quest'una, che vivendo in terra è diva,
 contempla la mia mente, adora e *crede*;
 né si vedrà ch'io parlo o cante o scriva
 d'altra che sol di lei che mi possede.
 (EaL, 42, 1-8)

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

Or nelle braccia io tengo il corpo adorno
 d'ogne valore, or son con la mia dea,
 or mi concede Amor lieta vittoria -.
 Così parlar dormendo mi pareo;
ma poi che gli occhi apersi e vidi il giorno,
in ombra si converse ogne mia gloria.

mentre il secondo riflette amaramente sul sogno appena vissuto:

ma poi che aprendo gli occhi vedo il giorno,
cognosco che mia gloria è ombra e sonno. [...]
 Non vedde giorno mai più bella luce,
 ch'io quella notte che mi venne in sonno
 la Luna ignuda, ornata dil suo Sole.
 (EaL, 41, 23-24, 37-39)

Il son. 43 prosegue sul percorso sin qui tracciato, da una parte rovesciando la prospettiva inaugurata nell'esordio della *Secunda parte*, dall'altra riproponendo immagini e lessemi della coppia 39-42 (vv. 1-4; 9-14):

Una volta cantai soàvemente,
 e cantando ad Amore il core apersi;
 or son noiosi e aspri li mei versi,
 or grido lacrimando amaramente. [...]
 Costei che nel mio core io sempre veggio,
 ove s'è *altiera* e s'è *superba* siede,
come dea in un terreno e umil seggio,
 ivi tocca con mano la mia *fede*,
 cognosce che *lei amando altra non cheggio*,

e nuda di pietà morir mi vede.

dall'altra riproponendo immagini e lessemi della coppia 39-42: qui al v. 10 infatti madonna troneggia sul cuore dell'amante «altiera e superba» (cfr. 39, 10) e lo fa «come dea in un terreno e umil seggio» (v. 11, da confrontare con 42, 5) mettendo alla prova la «fede» (v. 12, parola-rima condivisa con 42, 4) dell'amante e la di lui indisponibilità a cambiare amore.

Dopo alcuni componimenti in cui si allenta la tensione macrotestuale (*EaL*, 44: preghiera a Dio affinché dia assistenza all'amata in pericolo; *EaL*, 45: gelosia dell'amante e distanza siderale della diva-Luna da sentimenti così bassi; *EaL*, 46: accusa alla Fortuna di negare finanche la consueta oscillazione tra guerra e pace), la coppia 47-48 è stretta in dittico dall'immagine dell'io lirico trascinato in balia di Amore:

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

Di martir in martir, di pena in *pena*
mi volve Amore e l'invida fortuna,
seguendo il risplendor di quella Luna
che dietro al mio morir cieco *mi mena*.
(*EaL*, 48, 1-4)

Segue un'ulteriore coppia (49-50) formata da due sonetti che si apparentano per la comune ambientazione notturna: il primo dei due testi definisce il contrasto tra il riposo di tutto il creato e l'irrequietudine dell'amante:

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

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

Or son queste contrade chete e sole,
ognun gli affanni soi dormendo oblia,
ognun riposa, e la nemica mia
si sogna esser crudel come ella sòle.
E si è pur desta al son di mie parole,
dalle indurate orecchie or le desvia,
per non aprire a la Pietà la via
che, contra 'l suo voler, di me si dole.

(EaL, 50, 1-8)

Il poeta è ormai al culmine del dolore, oltre il quale non può darsi altro che il tentativo di liberarsi dall'amore per Luna, quale sarà affidato alla conclusiva coppia di canzoni, adibita a certificare il fallimento della prospettiva amorosa descritta in questa *Secunda parte*: la prima rinunciando alla mercede via via invocata (si veda il congedo ai vv. 61-64):

Per me non cheggio omai mercede alcuna,
 canzon, da la mia Luna,
 ma prego il ciel che presto ambi dui toglia,
 lei di molestia, e me di tanta doglia.

la seconda, come già visto, dicendo addio alle bellezze dell'amata ed evocando per l'io lirico un destino di morte.

5 TERZA PARTE: L'IMPOSSIBILE LODE DI LUNA

Così come i testi che inauguravano le due precedenti sezioni, anche il son. 53 si dota di un intreccio di autorizzazioni poetiche per avviare una riflessione sui propri versi:

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

L'avvio virgiliano, già notato da Percopo (*Buc.*, X 54 «crescent illae, crescentis, amores»), è presto amplificato con la dichiarazione di una svolta poetica: oggetto del poetare saranno «le parte del celeste suo valore» (v. 4), in direzione di una poesia della lode che, occhieggiando da vicino il Dante della *Vita Nova*, rinuncia alla mercede poiché l'inarrivabile bellezza di Luna «un tale amor richiede» (v. 14). La prima terzina, adibita all'enunciazione degli argomenti del rinnovato canto, elenca fra di essi le *preclare lode* di Luna, la *fede* dell'amante e i di lui *lamenti e suspir*; come si vede, e come confermeranno i testi successivi, permane l'invischiamento del poeta nella propria malattia d'amore, che s'insinua anche in un sonetto-manifesto di rinnovamento come quello appena letto. La seconda quartina del testo, dove si invita il proprio desiderio ardente a raggiungere un'amata ormai francamente tratteggiata come divinità in terra, contiene i due elementi che percorreranno in funzione connettiva la *Terza parte* del canzoniere cariteano: per l'appunto la divinità di Luna e l'ardore del poeta. Ciò avviene sin dal son. 54:

ché, bench'io mora acceso di furore,
 non per mio fallo o per maligna sorte,
 ma nanzi tempo per soverchio *ardore*
 (EaL, 54, 9-11)

Io, superato dal continuo *ardore*,
 in dubio tra paura e ardimento,
 - Dami remedio al grave mal ch'io sento -
 dissi, come om ch'aspetta vita e more.
 Tacque madonna e 'l mio Signor rispose:
 - Qual premio pò sperar per darte vita? -
 Diss'io:- Ch'io la farrò cantando eterna -
 - Non è costei de le mundane cose-
 lui replicò - né li bisogna aita
 per aver fama chiara e sempiterna.-
 (EaL, 55, 5-14)

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

Nel letto poi radoppian i sospiri,
 l'angoscia e 'l duol si paventoso e fiero,
 che tra speme e paura ognor despero
 e moro, ovunque il corpo *ardente* io giri.
 (EaL, 57, 5-8)

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

Io che so ben quant'è 'l pericol mio
 di m'apressare al *foco che m'incende*
 alor che più risblende,
 sempre ch'ingannar posso il gran desio,
 soglio fugir di lei
 per non sentir più forti i dolor mei
 (EaL, 58, 5-10)

Tanto più lieto son quanto più *m'ardo*:
 il morir in natura è già converso,
 e al mio male ogne soccorso è tardo.
 (EaL, 59, 12-14)

Il son. 60 segnala un piccolo cambiamento di rotta, spostando almeno parzialmente il focus dall'incendio amoroso al vario palesarsi della divinità di Luna, qui accennato in uno scambio di battute fra i due personaggi (vv. 4-14):

disse la Luna mia: - Che fai? che pensi? -
 - *Alma mia diva* - io dissi - disconvensi
 a celeste immortal divino ingegno
 dimandar quel che sa per gioco e sdegno,
 non per pietà di tormentati sensi.

Voi state sempre dentro a l'alma mia,
 ove mirate apertamente il vero
 di quanto Amor mi pinge in fantasia.
 Ivi vedete l'alto mio pensiero,
 e come *amando il cor* brama e desia
 quel che vivendo mai veder no spero. -

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

Un'alma diva in forma umana adoro
 che non sol nominarla io non ardisco,
 ma solo in lei pensando impallidisco,
 e 'n vederla mi sfaccio e discoloro.
Amando ardendo il proprio *cor* devoro,
 (EaL, 61, 1-5)

al son. 62, che apre una terna in cui è descritta un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo, dove lo spirito è sollevato al cielo e può *vedere* (verbo centrale in questa microsezione) le creature celesti (vv. 1-8; 12-13)

L'alto pensier che fuor da umana sorte
 sòl transportar l'audace mio desio,
 menò volando al ciel lo spirto mio,
 lasciando le mie membra in terra morte.
 La mia *vista* mortal non fu sì forte
 che sostenesse il primo eterno Dio,
 ma le figure angeliche *vid'io*,
 e quei che divi son di poi la morte. [...]
 Fra tante forme chiare e luminose,
 simile a lei io non ne *vidi* alcuna,

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

Quando col resplendor del chiaro riso
 l'alma mia luce rasserena il giorno,
 e con parlar suave volge intorno
 le stelle che di vita mi han diviso;
 io non posso patér mirarla fiso,
 ma spesso gli occhi in lei volgo e ritorno,
 ondè tremando d'amoroso scorno
 mille varí color mostro nel viso.
 L'alma resta languendo di dolceza,
 oscuri gli occhi e tormentato il core,
 per due contrarie passione estreme;
 di veder tal beltà summa allegrezza,
 del desperar gravissimo dolore:
 così son misero e beato insieme.

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

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

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

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

Il testo conclusivo dell'*EaL* chiama a raccolta gli enti variamente sparsi lungo la *terza parte* (e non solo) del canzoniere per chiedere loro una estrema, seppur parziale, partizione dalla sofferenza amorosa.³⁹ Non mancano poi connessioni col componimento incipitario dell'*EaL*, se è evidente «la ripresa, in quest'ultimo sonetto, della rima *A* in *-io* del sonetto proemiale, che diven-

³⁹ Di seguito i riscontri: «svegliati *pensieri*» (65, 1), «alto *pensier*» (62, 1); «spirti accesi» (65, 1), «lo *spirto* mio» (62, 3); «fervido *desio*» (65, 2), «audace mio *desio*» (62, 2); «tardo *oblio*» (65, 3), «da l'odio, da l'orgoglio e da l'*oblio*» (59,2); «o *voce*, o *suspir mei* mai non intesi» (65, 4), «e 'l suon de li lamenti e *suspir mei*» (53, 11); «*begli occhi* [...] primo *furor*» (65, 5-6), «*Quei begli occhi* suavi che mi fanno | languire in tal *furor*» (12, 5-6); «Amor, per cui *riposo* io mai non presi» (65, 8), «anzi nel desperar prendo *riposo*» (59, 8); «O *speranza* crudel, sempre *fallace*» (65, 9), «Pien di *false speranze* e van desiri» (57, 1); «fai che 'l timido cor divente *audace*» (65, 11), «desiderio *audace*» (61, 7), «audace mio desio» (62, 2).

ta B, recuperando le parole *mio : desio*». ⁴⁰ La costruzione retorica del sonetto, giocata sulla ripetizione anaforica dei vocativi, trova il suo inequivocabile precedente in *RVF*, CLXI (*O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*), ⁴¹ non senza la più che probabile mediazione di un sonetto di Giusto de' Conti: si tratta di *Bella Mano*, 33:

O mondo, o voglia ardita onde mi dole,
o van pensier che la mia mente allaccia,
e tu, donde arde il core e spesso aghiaccia,
fra noi per meraviglia vivo sole;
o pompa delle angeliche parole,
che a forza de soi corpi l'alme caccia;
o despiatato artiglio, onde mi abbraccia
Amor, che mi ha pur gionto ove lui vòle;
o rinovati mei passati affanni,
o fiera stella, che'l diaspro induri,
ver cui già far difesa a mi non vale;
e voi, occhi beati e troppo duri,
nemici congiurati ne' mei danni,
deh, perché a-ttorto, perché tanto male?

che si fa sentire non solo condividendo col modello petrarchesco simile movenza di chiusura (*Bella Mano*, 33, 14 «*deh, perché a-ttorto, perché tanto male?*»), ma anche fornendo quella coppia di rimanti (“affanni” : “danni”) che, vòlti al singolare, Cariteo impiega come ultima rima dell'*EaL*. La funzione esplicitaria di *EaL*, 65 nell'economia del macrotesto è poi confermata in via indiretta dal contatto col punto ω del canzoniere di Sannazaro, il sonetto *O mondo, o sperar mio caduco e frale* (*Sonetti et canzoni*, 98):

O mondo, o sperar mio caduco e frale,
o ciel sempre al mio ben tenace e parco,
o vita, onde d'uscir non trovo il varco,
e veggio che pur sei breve e mortale;
o fati, o ria fortuna, a cui non cale
di questo mio noioso e grave incarco;
o faretra spietata, o crudel arco
perché tarda vèr me l'ultimo strale?
Che almen questa bramosa e calda voglia,
giungendo al fin del sestodecim'anno,
si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!
Benedetto quel dì, che'l duro affanno
caccerà fuor de la terrena spoglia
l'anima, che per duol non teme il danno!

⁴⁰ Cfr. E. FENZI, *Benet Garret*, cit., p. 352.

⁴¹ Risccontro già segnalato nella nota di commento *ad loc.* di Percopo.

costantemente adibito a tale ufficio sin dal ‘primo canzoniere’ sannazariano, la silloge del ms. Sessoriano n. 413.⁴² La versione del sodale napoletano, sebbene più esplicitamente connotata nel senso della liquidazione della vicenda amorosa, si appaia al presente esercizio cariteo non solo perché si serve della medesima struttura anaforica – e per questa via dei medesimi ipotesti – ma altresì in quanto condivide l’ultima rima “affanno” : “danno”, in tal modo, e significativamente, ponendo fine alla vicenda amorosa con la stessa parola, a suggello di due percorsi lirici che si confermano una volta di più intrecciati fra loro.⁴³

Alla luce di quanto osservato, non possono essere revocate in dubbio le varie tensioni strutturanti dell’*EaL*, che pur non disegnando una parabola esistenziale e poetica organica (bisognerà attendere la redazione definitiva per questo), testimoniano inequivocabilmente gli intenti costruttivi dell’autore.

⁴² Cfr. ROSANGELA FANARA, *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016, a cura di U. Motta, G. Vagni, Bologna, Emil di Odoia, 2017, p. 159; TOBIA TOSCANO, *Il primo ‘canzoniere’ di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, cit., pp. 67-68.

⁴³ Sui rapporti tra Cariteo e Sannazaro rimando, anche per la bibliografia pregressa, ad ALESSANDRO CARLOMUSTO, *Due poeti in gara. La lirica di Cariteo e Sannazaro tra modelli comuni e ricerca individuale*, in *Canone e anticanone nella tradizione linguistica e letteraria*, a cura di Marilena Ceccarelli, Brunilde Maffucci, Carlotta Mazzoncini, Roma, Tab edizioni, 2020, pp. 67-89.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADDESSO, CRISTIANA ANNA, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*. Firenze: Olschki, 2012.
- AMENDOLA, CRISTIANO, *Gareth Benet, detto il Cariteo*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di Marco Ballarini, Pierantonio Frare, Giuseppe Frasso, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018, pp. 417-420.
- BALDASSARI, GABRIELE (a cura di), *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*, a cura di Gabriele Baldassari, Michele Comelli, «Quaderni di Gargnano», n. 4 (2020) doi <https://doi.org/10.13130/quaderni-digargnano-04-01>.
- BERSANI, MAURO, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVI (1983), pp. 59-77.
- BRAGANTINI, RENZO, *Il sonetto VI (Sì traviato è 'l folle mi' desio)*, in *Lectura Petrarce*, XXVIII-2008/XXIX-2009, Padova-Firenze, Accademia Galileana di Scienze Lettere ed Arti-Ente Nazionale F. Petrarca/Olschki, 2010, pp. 459-469.
- CARLOMUSTO, ALESSANDRO, *La canzone Tra questi boschi agresti di Benet Garret detto Cariteo: sondaggi intertestuali* in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, AdI editore, 2020, url <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>.
- ID., *Due poeti in gara. La lirica di Cariteo e Sannazaro tra modelli comuni e ricerca individuale*, in *Canone e anti canone nella tradizione linguistica e letteraria*, a cura di Marilena Ceccarelli, Brunilde Maffucci, Carlotta Mazzoncini, Roma, Tab edizioni, 2020, pp. 67-89.
- CONSOLO, RINO, *Il libro di Endimione: modelli classici, «inventio» ed «elocutio» nel canzoniere di Cariteo*, in «Filologia e critica», 3, 1978, pp. 19-94.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Introduzione alle Rime di Dante (1939)*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- ID., *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e di Storia in onore di Tammara De Marinis*, Verona, Valdonega, 1964, vol. II, pp. 15-31.
- DE BLASI, NICOLA, *A proposito degli gliuommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in «Studi Rinascimentali», V (2007), pp. 57-76.
- DE JENARO, PIETRO JACOPO, *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- FANARA, ROSANGELA, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et Canzoni di Iacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.
- EAD., *I Sonetti et Canzoni di Iacopo Sannazaro: tracce di una diacronia del macrotesto*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, a cura di Uberto Motta, Giacomo Vagni, Bologna, Emil di Odoja, 2017, pp. 151-172.

- EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa Multimedia, 2017.
- FENZI, ENRICO, *Et havrà Barcellona il suo poeta. Benet Garret, il Cariteo*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 117-140.
- FENZI, ENRICO, *Benet Garret, detto Cariteo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di ANDREA COMBONI, TIZIANO ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 348-357.
- GIGLIUCCI, ROBERTO, *Rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di GIAN MARIO ANSELMI et al., Milano, Rizzoli, 2004, pp. 543-607.
- GORNI, GUGLIELMO, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MANZI, PIETRO, *La tipografia napoletana del '500. Annali di Sigismondo Mayr – Giovanni A. De Caneto – Antonio de Frizis – Giovanni Pasquet de Sallo (1503-1535)*, Firenze, Olschki, 1971.
- MOROSSI, PAOLA, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Ma-rocco*, in «Studi di Filologia Italiana», 58 (2000), pp. 173-197.
- PANTANI, ITALO, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.
- PARENTI, GIOVANNI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- PERCOPO, ERASMO, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- PETERSON, THOMAS, *The Fabulous Petrarch: "La raccolta del 1342" as text and Source of the Fabulous in "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Annali d'Italianistica», 22 (2004), pp. 61-84.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere. Rerum vulgarium Fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005.
- SANNAZARO, IACOPO, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- SANTAGATA, MARCO, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- TOSCANO, TOBIA, *Ancora sulle strutture macrotestuali della princeps delle rime di Sannazaro*, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018, pp. 13-47.
- ID., *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano n. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*, cit., pp. 67-68.
- VITTORIO, CLAUDIO MARIO, *Alethia. Precatio e primo libro*, a cura di ISABELLA D'AURIA, Napoli, ClíoPress, 2014.
- WILKINS, ERNEST HATCH, *The making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
- ZANATO, TIZIANO, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di Alfonso De Petris, Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2006, pp. 53-111.



PAROLE CHIAVE

Cariteo; Lirica; Aragonese; Macrotesto



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessandro Carlomusto è dottorando in Italianistica presso l'Università di Roma «La Sapienza». Si occupa di poesia rinascimentale. Ha da poco pubblicato l'edizione dell'*Endimion a la luna*.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Note sulla struttura dell'Endimion a la Luna di Cariteo, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XV (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per  fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.