

Il “primo canzoniere” di Cariteo: filologia e macrotesto

Alessandro Carlomusto
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

ORCID 0000-0003-2874-8048

DOI: 10.54103/consonanze.161.c328

Abstract

L'articolo ripercorre le tappe del ragionamento che ha condotto chi scrive all'edizione critica dell'*Endimion a la Luna* del Cariteo, soffermandosi più diffusamente di quanto fatto nella *Nota al testo* dell'edizione su alcune implicazioni storiche e teoriche della dimostrazione lì svolta. Sono due i testimoni fondamentali che si contendono il ruolo di base per l'edizione (il codice *Marocco*, esemplato *ante* 1494, e la stampa *princeps* impressa nel 1506): la soluzione editoriale proposta accorda al manoscritto il ruolo di testimone da porre a fondamento dell'edizione, ma integra, sulla base di considerazioni filologiche e macrotestuali, quattro sonetti recati dalla sola stampa. Tale scelta, solo in apparenza eclettica, consente di osservare una struttura e una lezione plausibilmente più vicina all'ultima volontà d'autore (o che comunque testimonia tracce di un lavoro autoriale più avanzato) e lascia intravedere suggestive geometrie costruttive, percepibili compiutamente nella forma ricostruita più di quanto sia materialmente osservabile nei testimoni recanti il canzoniere cariteano.

Parole chiave: Cariteo; lirica; filologia.

Abstract

The aim of this paper is to explain more extensively the criteria which led me to the critical edition with commentary of Cariteo's *Endimion a la Luna*, in particular discussing some historical and theoretical implications of the thesis

demonstrated in the Introduction of the book. We have two sources of the text: a manuscript datable before 1494 and a print published in 1506. I chose the manuscript as basis for my edition, integrating it with four sonnets (which are missing in the codex due to incomplete transcription but are very important for the “narrative” construction) taken from the print. This solution, apparently inconsistent, results in a collection of poems closer to the last will of the author and lets us see an architecture perceivable much better in this reconstructed form than in what we can read in the extant sources.

Keywords: Cariteo; lyric poetry; philology.

Prospetto delle sigle impiegate:

- Br: Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A VI 23.
 Bu: Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 09/2690 [codice Zichy].
 F: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II X 54.
 Fr: Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2723.
 M: Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 4 (A I 4).
 O: Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 99.
 P: Paris, Bibliothèqe Nationale, ms. Ital. 560.
 Pr: Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 201.
 V: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5159.
 V¹: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5170.
 Vu: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 729.
 T: Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco per la tutela del libro manoscritto e stampato.
- Sc: *Opere del Chariteo* (col.: «Fine de la Opreta di Chariteo impressa in Napoli per Ioanne Antonio de Pavia Anno MCCCCCVI a di XV di Ianuario»).
- Sm: *Tutte le opere volgari di Chariteo* (col.: «Impressa in Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamano con somma diligentia di P. Summontio nel anno MDVIII del mese di novembre»)

Obiettivo di questo intervento è quello di ripercorrere i presupposti dell'edizione critica che ho allestito per la collana «Poesia del Quattrocento», diretta da Italo Pantani,¹ dell'*Endimion a la Luna* (d'ora in poi *EaL*), prima

1. Cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto).

redazione del canzoniere cariteano che, conclusa intorno al 1493, è dotata di tratti individui che la rendono titolare di una propria fisionomia poetica e storico-culturale, indipendente dalla successiva e accresciuta versione datata 1509 (dentro cui il corpus dell’*EaL* pur tra tagli e modifiche è confluito)² e meritevole pertanto di essere letta autonomamente.³ In particolare vorrei soffermarmi su alcuni snodi del ragionamento che ha portato alla soluzione editoriale da me proposta per riflettere su alcune implicazioni anche teoriche del caso in questione.⁴ Sintetizzerò dunque in primo luogo le tappe della dimostrazione affidata alla *Nota al testo* della mia edizione, per poi aggiungere qualche riflessione intorno all’*EaL* quale si presenta nella forma criticamente ricostruita. Solo a partire da quest’ultima, infatti, paiono osservabili importanti tratti della fisionomia poetico-culturale dell’*EaL*, la cui lettura e valutazione, se affidate all’assetto presentato singolarmente dai suoi testimoni, resterebbero imperfette.

Escluse le stampe *descriptae* dalla *princeps*, i testimoni che raccolgono unitariamente l’*EaL* sono il manoscritto siglato T (confezionato *ante* 1494) e la stampa Sc, che si contendono dunque il ruolo di testo da porre a fondamento dell’edizione.

Una prima valutazione specifica hanno richiesto le differenze di assetto che sul piano strutturale, pur in una complessiva uniformità, i due testimoni esibiscono.

T	Sc
<i>Prologo a Cola d’Alagno</i>	<i>Prologo a Cola d’Alagno</i>
<i>Prima parte</i> (I 1-31)	I 1-31
<i>Secunda parte</i> (II 1-21)	II 1-21
<i>Terza parte</i> (III 1-9)	III 1-9, 10-13
Carte bianche (29v-31v)	Silloge di 32 strambotti
Silloge anepigrafa di 33 strambotti	<i>Prologo ad Alfonso d’Avalos</i>
<i>Prologo ad Alfonso d’Avalos</i>	<i>Canzone al principe di Capua</i>
<i>Canzone al principe di Capua</i>	<i>Canzone intitolata Aragonia</i>
<i>Canzone intitolata Aragonia</i>	

2. Cfr. Cariteo, *Rime*.

3. Per questo è stata accolta in Comboni-Zanato 2017, 348-357 (la scheda è a cura di Enrico Fenzi).

4. Le considerazioni che svolgerò devono molto all’occasione di incontro e di discussione propiziata dal seminario di cui qui si pubblicano gli Atti. In particolare desidero ringraziare Gabriele Baldassari, Andrea Comboni e Massimo Danzi per le osservazioni e le sollecitazioni espresse in quella sede.

Gli elementi che distinguono l'assetto dei due testimoni sono di un certo rilievo:

1. presenza in Sc di quattro sonetti (III 10-13), laddove T si arresta al sessantunesimo componimento, prima di una serie di carte bianche;
2. in Sc mancano gli strambotti nn. 4 e 32 della serie di 33 testi letta da T, ma vi compare uno strambotto in più, che ha il n. 30 (*Poiché la Luna e 'l Sol con l'altre stelle*) nella serie di 32 che appare in Sc.

Fermando l'attenzione sul canzoniere vero e proprio, va detto che i quattro sonetti assenti in T e letti da Sc sono una presenza fondamentale nel disegno macrotestuale di questa prima redazione. I quattro sonetti sono pienamente integrati nella tematica che domina la *Terza parte* dell'*EaL*, anzi ne costituiscono il compimento e in qualche modo la chiusura.⁵ *EaL* III 1 dichiara infatti una svolta poetica rispetto agli altri due libri, ognuno dei quali dotato di una sua fisionomia tematicamente coerente:

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 castitate aduna,
e viva è degna de divino onore.
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!

Questa sezione è attraversata dalla volontà di celebrare le «parte» del «celeste valore» di Luna, dietro la rinuncia alla mercede fino a quel momento agognata.

T, prima della serie di carte bianche che si frappone tra *liber* e silloge di strambotti, chiude la serie del canzoniere con III 9:

Un'alma diva in forma umana adoro
che non sol nominarla io non ardisco,

5. Rimando ai cappelli introduttivi della mia edizione e a Carlomusto 2021.

ma solo in lei pensando impallidisco,
e 'n vederla mi sfaccio e discoloro.

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

Così mi insegna Amor di sofferire
li soi disdegni et ire e crudeltade,
ond'io vorrei, né posso omai fuggire;
anzi in la prima e ne la estrema etade
vivendo, mi convien sempre morire
d'amor, de desiderio e di pietade.

Il sonetto a mio giudizio non è dotato delle caratteristiche di un testo di chiusura.⁶ L'accento dei vv. 9-11, che sancisce l'impossibilità di liberarsi da una *tabe* amorosa destinata a protrarsi fino all'«estrema etade» (motivo in linea di principio interpretabile in funzione conclusiva), resta in tal senso isolato all'interno di un componimento che assembla motivi, sì, ricorrenti nell'*EaL*, ma non convergenti nel senso della liquidazione della vicenda amorosa.

I quattro sonetti 10-13, oltre che riprendere movenze dai componimenti precedenti, variamente s'incentrano su un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo in direzione di madonna, ormai assimilata a una delle «figure angeliche (...) e quei che divi son di poi la morte» (*EaL* III 10, 7-8). L'incompiutezza di questa esperienza è sancita dalla liquidazione della vicenda amorosa esposta in III 13, dove molte delle sostanze apparse lungo tutto l'*EaL* sono convocate in una allocuzione ribattuta in anafora, finalizzata alla separazione definitiva da un amore che non può essere altro che «danno» (parola-rima che chiude sonetto e canzoniere).⁷ Il verso conclusivo, con l'auspicio che sia data «altrui parte» del «danno», è interpretabile come richiesta di compartecipazione al lettore, o quantomeno di parziale alleggerimento della pressante infelicità tramite redistribuzione del gravame amoroso tra altri soggetti. Richiesta non dissimile da quella formulata dal poeta nella zona proemiale del canzoniere, lì rivolta ad

6. A differenza di quanto sostiene Morossi 2000, 18.

7. Per la funzione esplicitaria del sonetto e la convergenza in tal senso col sonetto sanazariano *O mondo, o sperar mio caduco e frate*, adibito a tale ufficio sin dalla prima redazione delle rime del napoletano, sia consentito l'ulteriore autorimando a Carlomusto 2023, 122.

Amore: «Quanto serria miglior col tuo veneno / tentar gli *altri* tranquilli in lieta pace! / Ch'io per me son una ombra e poca terra» (*EaL* I 12-14).

Secondo la terminologia introdotta da Gorni e accolta nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*,⁸ questo mi pare piuttosto il punto *omega* del canzoniere: una prova del fatto che l'autore lo ritenesse tale (almeno per la sua produzione lirica più antica) ci viene dal comportamento di Sm, canzoniere-monumento della poesia cariteana, che stampa materiali sicuramente licenziati dall'autore e che, in una compagine accresciuta fino a contare 247 componimenti, accoglie compattamente, introdotta da sei sonetti in funzione proemiale, un'ampia selezione dell'*EaL*, a rappresentare la fase più giovanile della lirica cariteana, delimitata proprio dai punti *alfa* e *omega* già di Sc.

Un quadro siffatto a prima vista inviterebbe a ritenere che Sc, rispetto a T posteriore di almeno dodici anni e più completo sul piano macrotestuale, debba porsi a fondamento di un'edizione dell'*EaL*. Tuttavia la mancanza in T dei quattro sonetti non implica necessariamente che il manoscritto testimoni una fase redazionale anteriore: essa potrebbe dipendere da una trascrizione incompleta del corpus. L'analisi dei dati che di seguito sintetizzo mi ha condotto a privilegiare quest'ipotesi.

Innanzitutto è argomentabile che la *princeps* fu stampata al di fuori del controllo autoriale: Sc infatti reca due prologhi, uno a Cola di Ugo d'Alagno, preposto al *Libro inscripto Endimion a la Luna*, e uno ad Alfonso d'Avalos, identico a quello già esibito da T, che difficilmente poterono essere approvati dall'autore, dal momento che, declinando il *topos* dell'invito al dedicatario affinché questi corregga i versi ricevuti, testimoniano un dialogo vivo e affettuoso soprattutto con Alfonso, morto nel 1495: tale circostanza rende scarsamente plausibile che Cariteo possa aver approvato l'impressione di Sc.

Se poi la collazione non ha fatto emergere errori condivisi – impedendo così la postulazione di un archetipo –, Sc si presenta testualmente più scorretto di T. Il seguente drappello di errori aumenta la sensazione che Cariteo fosse impartecipe alla stampa:

l 20, 12 venta] uenuta Sc

l 25, 20 seperato da l'ossa] sperato da lossa Sc

l 25, 21 vita trista] uista trista Sc

8. Cfr. almeno l'*Introduzione* a Comboni-Zanato 2017.

l 27, 22 riscalda] rinasca Sc

l 31, 8 et a la] et la Sc

Ciò mi ha indotto a ritenere che la generale revisione linguistica operata da Sc (provata da numerose varianti) dipenda non da un ipotetico lavoro correttorio dell'autore sul manoscritto utilizzato in tipografia, ma da quello del tipografo stesso.⁹

In questa direzione sembrano andare altresì le varianti testuali, due delle quali suscitano particolare interesse:

l 23, 6: mi pose il vago] mhaue scolpita Sc

l 24, 9 matormenta] mi tormenta Sc

Quanto al primo caso, la lezione di T, vergata su rasura, sostituisce con tutta probabilità quella esibita da Sc, come inducono a credere il confronto tra spaziatura e grandezza delle lettere¹⁰ e il fatto che l'iniziale lettera *m*, comune alle due lezioni, risale alla scrizione originaria. Nel secondo caso abbiamo su T un intervento calcato direttamente su un originario «mi tormenta», con prostesi di *a* comune nel napoletano del Quattrocento.¹¹

Come spiegare queste oscillazioni tra T e Sc? Nel quadro di rapporti che si viene delineando, mi pare più plausibile l'attribuzione di un carattere più avanzato alle lezioni di T, che ospita scelte materialmente osservabili, piuttosto che ammettere un'alternanza, dalle ragioni e dalle modalità non comprensibili, tra una lezione prima rifiutata dal codice e poi riemersa nella *princeps*.

Altri elementi a supporto dell'ipotesi da me privilegiata (e cioè che T, oggetto di controllo redazionale e linguistico, sia portatore dell'ultima volontà d'autore in merito all'*EaL*) provengono dall'analisi del corpus degli strambotti. In quest'area infatti s'infittiscono le varianti testuali, coerentemente con quanto osservato in relazione alle differenze di selezione e ordinamento degli strambotti. Ciò fa supporre un originale in movimento, la cui direzione (l'unica riscontrabile) pare essere quella osservata nelle revisioni operate su T:

9. Cfr. il paragrafo sugli *Aspetti linguistici* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 106-115.

10. Fatto già notato da Morossi 2000.

11. Cfr. almeno Santagata 1979, 123.

- 3, 1 tu vidi il mio martire] mi vedi ognhor morire Sc
 10, 4 piangendo canto il mio tormento] cantando piango e mi lamento Sc
 10, 5 queta] lieta Sc
 10, 7 lieto] cheto Sc
 10, 8 giamai posar non] serrar mai non si Sc
 11, 5 morto mi trovaranno] certo son di morire Sc
 11, 7 di mie piaghe] dil mio dolor Sc
 12, 5 Ov'è il petto] Doue il parlar Sc
 20, 3 fuggir] correr Sc
 20, 4 invano] indarno Sc
 21, 3 male] danno Sc
 23, 4 d'anima] dil mio cor Sc
 24, 3 ogni impietoso cor si torna] ogni animo crudel diuenta Sc
 24, 5 sì caldamente] con tanto ardore Sc
 26, 3 dolce] gioco e Sc
 27, 4 guidardon] premio homai Sc
 28, 3 servir] uoler Sc
 28, 4 ancor potrà adolcir] seruendo adolcira Sc
 28, 6 sì fermo in un volere intero] fidel for di speranza firmo
 28, 7 Questa speranza vien] Questo pensier mi uien Sc
 30, 5 grave ardor mio] mio graue ardor Sc

Che Sc sia complessivamente più arcaico riesce poi confermato dall'analisi della tradizione extravagante degli strambotti. Molti dei codici latiori di questa produzione (F, Fr, O, V¹, Vu) sono databili su basi paleografiche e codicologiche alla fine del XV secolo,¹² ciò che fa pensare a una prima diffusione degli strambotti attraverso una o più sillogi, anche di ampie dimensioni.¹³

12. Cfr. la *descrizione dei testimoni* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 74-77.

13. Si pensi ai 24 testi traditi da O e alla testimonianza offerta nella *Vita del facundo poeta vulgare Seraphyno Aquilano per Vincentio Calmeta composta*: «essendo Seraphino in Milano [nel 1490], prese amicitia cum uno notabile gentiluomo neapolitano chiamato Andrea Coscia (...) el quale molto suavemente cantava nel liuto, e tra li altri modi una sonata in la quale dolcemente strambotti de Cariteo, poeta non mediocre de' nostri tempi, exprimeva. La qual cosa non solo Seraphino el modo li tolse (più limatione agiongendoli), ma a componere

Tali codici condividono varianti contrapposte alla lezione dei due testimoni fondamentali, inducendo a supporre l'esistenza di una fase redazionale anteriore alla rielaborazione autoriale confluita in T e Sc:

30, 8 con la tua chiara angelica T Sc] con chiaro lume de la tua O V V¹ Vu
21, 4 sempre T Sc] spesso F O V Vu

I legami testuali vanno a braccetto con le relazioni tra i contesti culturali di origine di questi codici,¹⁴ per cui F e Vu testimoniano l'interesse per la poesia volgare da parte dell'Accademia romana di Paolo Cortesi, di grande rilevanza per la fortuna dell'Aquilano anche in quanto attesta il magistero esercitato su quest'ultimo da Cariteo nell'arte dello strambotto (e già noto ai contemporanei). In queste dinamiche relazionali è coinvolto anche il *milieu* urbinato, che esprime Vu (dedicato dal compilatore Filippo Sclafenati a Elisabetta Gonzaga) e V (trascritto da Bruni de' Parcitadi, rimatore riminese assai legato alla corte di Urbino). Assai stretti sono poi i rapporti tra queste raccolte e le sillogi di ambiente mediceo-laurenziano Fr e O, i cui contenuti riaffermano

quella continuità che non solo fu un dato di fatto per i rapporti familiari, politici e culturali di Paolo Cortesi e di altri con Firenze, ma che divenne a un certo punto chiara affermazione teorica negli scritti del Cortesi e del Calmeta, là dove si parla della poesia volgare.¹⁵

Ciò che conta in funzione cariteana è che un certo numero di strambotti circolò in maniera frammentaria tra Roma, Urbino e Firenze nella fase redazionale da me chiamata *alfa s*, e ancora di più sul piano ecdotico che, confrontando i testi traditi da questi codici con i luoghi interessati da varianti tra T e Sc, troviamo che essi convergono quasi sempre con la forma della stampa:

3, 1 tu vidi il mio martire] mi uegga [uedi Sc] ognor morire Fr O
10, 4 piangendo canto il mio tormento] cantando piango e mi lamento
Sc F V piangendo canto il mio lamento O

stramotti cum tanto ardore se dede, che de conseguire gran fama in quello stile ebbe summa felicitate» (il brano è tratto dalla biografia riportata in Aquilano, *Strambotti* [Rossi], 300).

14. Cfr. su questo punto almeno Delcorno Branca 1983.

15. Cfr. Aquilano, *Strambotti* (Rossi), 442.

- 10, 5 tu dormi queta] tu dormi lieta Sc F V tu dormi pure O
 10, 7 un lieto] un cheto Sc F un quieto V in quieto O
 10, 8 giamai posar non] serrar mai non si Sc F O V
 11, 5 morto mi trovaranno] certo son di morire Sc V Vu
 12, 5 ove 'l pecto] doue il parlar Sc O
 21, 3 male] danno Sc F O V Vu
 23, 4 d'anima] del [dil Sc] mio cor Sc F O
 24, 3 ogne impietoso cor si torna] ogni animo crudel diuenta Sc O
 27, 4 il guidardon de] il premio homai de Sc O
 28, 4 ancor potrà adolcir] seruendo adolcira Sc O
 28, 6 sì fermo in un volere intero] fidel for di speranza firmo Sc O

Gli unici casi di parziale scostamento da tale tendenza riguardano luoghi come 10, 4 e 10, 5 e limitatamente a O, che del resto mostra anche altrove una tendenza alla rielaborazione testuale (senza che possano escludersi possibili casi di errore, come ad esempio 10, 7). Da ciò mi è venuto fatto di dedurre che la costante coincidenza in lezione di queste miscellanee (tutte precedenti la stampa e tutte legate tra loro) con Sc è argomento a supporto della relativa maggior arcaicità della fisionomia testuale della *princeps*, rendendo plausibile l'ipotesi che una raccolta di strambotti fatta circolare tra gli ambienti sopra descritti negli anni Ottanta,¹⁶ sarebbe poi giunta nello scrittoio da cui si sarebbe dipartito prima l'antigrafo di Sc, e infine, non poco ritoccato, il manoscritto T.

Questa la sintesi del ragionamento che mi ha portato a giudicare T testimone dell'ultima volontà d'autore (in merito a questa prima raccolta), dunque da privilegiare come fondamento testuale e linguistico dell'edizione. Proseguendo in maniera rigorosamente coerente su questa strada se ne dovrebbe dedurre tuttavia un doloroso corollario: la retrocessione dei sonetti III 10-13 ad appendice, per la loro provenienza da testimone riconosciuto più arcaico (testualmente e nell'ordinamento). La mia convinzione che i quattro sonetti finali non siano finiti in T per mera incompletezza di trascrizione mi ha invece portato a adottare una soluzione che prevedesse la pubblicazione dell'*EaL* secondo la lezione e la patina linguistica di T,¹⁷ e

16. Per gli elementi che supportano la datazione proposta, cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 99-101.

17. Va anche detto che T, in quanto manufatto confezionato in ambiente aragonese *ante* 1494, è sicuramente più vicino allo scrittoio d'autore, mentre Sc sconta il passaggio

l'acquisizione in chiusura del terzo libro dei testi conclusivi del canzoniere, distinti solamente col carattere corsivo del numero arabo. Criterio differente ho adottato per la silloge di strambotti, dando esclusivo credito alla più completa serie tramessa da T, in appendice alla quale ho pubblicato il solo testo assente dal codice (*Poi che la Luna e 'l Sol con l'altre stelle*) con il numero Sc 30.

A questo punto si potrebbe argomentare, contro tale proposta editoriale, l'opportunità di dare a testo proprio Sc; soluzione che avrebbe il vantaggio di salvaguardare tutt'intera, con la garanzia del documento costituito dalla *princeps*, la struttura del canzoniere vero e proprio e insieme di mettere a disposizione oggi l'assetto secondo il quale questa prima raccolta delle rime cariteane circolò tra i lettori antichi, assicurando anche grazie alle ristampe veneziane della *princeps* la conoscenza del Cariteo. Ciò è storicamente assai importante soprattutto quanto al Cariteo autore di strambotti, che solo per la via della stampa poterono farsi apprezzare fuori dai circuiti sopra ricordati e dalle generazioni successive, dal momento che l'edizione di *Tutte le opere volgari del Chariteo* (Napoli, Mayr, 1509)¹⁸ esclude dal proprio corpo le ottave, tanto commendate da imitatori e appassionati.

Si tratta dunque qui di scegliere tra i due poli del prestigio storico del testimone e dell'ultima volontà dell'autore.¹⁹ In una prima fase di questa ricerca, confesso, ero abbastanza portato a ritenere che fosse più coerente e fondato stabilire il testo sulla base di Sc. Ma una volta che il sistema di rapporti tra i due testimoni fondamentali veniva chiarendosi così come ho sintetizzato sopra, mi sono orientato decisamente verso il rispetto di quella che più plausibilmente si lascia osservare come la più avanzata volontà d'autore.

La rievocazione sintetica del percorso di allestimento dell'edizione critica intende porsi come premessa, abbrivio per tornare più diffusamente, rispetto a quanto fatto nella *Nota al testo*, su alcuni punti. Il risultato editoriale potrà apparire (e a taluni è apparso) di tipo eclettico e scarsamente coerente soprattutto con il pieno rilievo accordato alle strutture macrotestuali del canzoniere. Tuttavia mi preme ribadire, con qualche elemento nuovo, come la natura articolata ma unitaria del *liber* (*EaL* + strambotti + canzoni aragonesi) si lasci leggere e interpretare compiutamente, meglio

nella tipografia dello stampatore pavese Antonio De Caneto, subendo interventi di varia natura sul tessuto linguistico. Sulla questione si veda il paragrafo *Aspetti linguistici* in Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 106-115.

18. Per le differenze che intercorrono tra le due redazioni del canzoniere cariteano, oltre all'apparato evolutivo da me allestito nella mia edizione (che ovviamente rileva solo per i componimenti condivisi), cfr. Fenzi 1970.

19. Le denominazioni tengono presente Giunta 1997.

che nei due testimoni che lo recano materialmente, nella forma *ricostruita* editorialmente.

Sulle strutture macrotestuali del canzoniere vero e proprio ho già detto altrove.²⁰ È un canzoniere elegiacamente diviso in tre parti, e sviluppa non certo una trama, quanto piuttosto una situazione lirica che prevede il passaggio da parte dell'amante per diversi stadi, in corrispondenza di ognuna delle tre sezioni. Il primo stadio, dopo una fugace promessa di benevolenza da parte di Luna, perviene presto alla identificazione tra condizione dell'innamorato e pena dei dannati. Il secondo è tutto percorso da una defatigante e fallimentare ricerca della mercede, che avrà come solo esito possibile la rinuncia all'amore – e alle bellezze che quel sentimento seppero suscitare – e una rassegnata invocazione della morte. Il terzo progetta un sollevamento del canto che pervenga a una lode e a un *servitium* senza ricerca di premio (si veda per questo almeno il son. III 1 riportato sopra).

Tale prospettiva conduce a una contraddizione che esplode ben presto, nel giro di pochi componimenti, dapprima con la rappresentazione di un trittico di testi imperniato su un'esperienza di distacco dell'anima dal corpo, nel tentativo di raggiungere un'amata ormai divina (III 10-12), infine con la liquidazione della vicenda amorosa contenuta nel sonetto esplicitario, che richiama variamente le sostanze già disseminate lungo la *Terza parte* chiedendo la liberazione dal tormento amoroso (III 13):

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

20. Rimando, anche per l'esemplificazione che sostanzia il discorso, a Carlomusto 2021.

Il tutto attraverso la mobilitazione di risorse volte a strutturare organicamente la raccolta: connessioni intertestuali, sequenze intermedie, testi liminari di spiccato carattere macrotestuale (anche attraverso strategie allusività).

A tali meccanismi di assemblaggio, pur in una minore coerenza e articolazione, non è estranea la silloge di strambotti, che lascia trasparire aggregazioni di testi su basi tematiche, figurali, formali. Rimandando anche in questo caso agli esempi discussi in altra sede,²¹ indugio qui sui due strambotti che chiudono la serie (32-33):

Poiché a madonna il mio cantar dispiace
 mai più le voce mie non s'auderanno.
 Ingrato Amor, superbo, aspro, fallace,
 quest'è il reparo dil mio grave danno?
 Ché sperando trovar riposo e pace
 comincia nova guerra e novo affanno.
 Cerca chi per te cante un'altra volta:
 lassa star questa afflitta alma sepolta.

Donna, quant'io più parlo o scrivo o canto
 vostra chiara beltade e 'l mio dolore,
 tanto più cresce il mio angoscioso pianto
 e più s'indura il vostro ingrato core.
 Dunque mi converrà tacere alquanto,
 poi ch'al mio lamentare è sordo Amore:
 crescendo il vostro sdegno col mio affanno,
 a che noiare altrui col proprio danno?

Tale rinuncia riafferma più esplicitamente, in tono più alto e definitivo, la volontà del poeta, espressa in *EaL* III 13, di chiudere la partita amorosa; questa liquidazione riuscirebbe meno perentoria, dunque meno efficace, se la leggessimo nell'ordinamento di Sc, che come detto manca dello strambotto 32.

A questo punto, in maniera del tutto consequenziale, chiudono le due canzoni di lode degli aragonesi. La prima dedicata al rampollo Ferrandino principe di Capua, la seconda celebrativa della dinastia tutta e intitolata *Aragonia*. Il sollevamento del canto – auspicato ma fallito nella *Terza parte* dell'*EaL* – può essere dunque garantito da un cambio di oggetto. Non più l'amata, ma la materia regale della dinastia regnante:

21. Cfr. Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto), 44-45.

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

S'io pur vo' dir l'amorose faville
 del nostro Endimione in versi onesti,
 non mi deb'io partir dal proprio accento:
 con l'importuno amaro aspro lamento
 li celati pensier dogliosi e mesti
 posso far manifesti,
 replicando le lode ad una ad una
 de la mia casta pura et aurea Luna.
 (*Capua*, 1-6; 21-28)

Alza la testa al polo
 e forza e ardir prende, anima lieve,
 e 'l basso e tenue stile omai depone.
 Un'altra via si deve
 tentar, per donde io possa alzarmi a volo
 et esser celebrato in Helicone.
 (*Aragonia*, 1-6)

Colpisce, a differenza di consimili esercizi da parte dell'amico Jacopo Sannazaro, la quasi totale obliterazione del *topos* dell'inadeguatezza del canto, ciò che, riducendo di molto il tasso di convenzionalità retorica, fa intuire come Cariteo qui stia conducendo una sincera riflessione metapoetica, tematizzando la carriera sin qui percorsa con precisi riferimenti, anche stilematici, alle poesie per Luna.²² La continuità di linguaggio, pur nella correzione di tiro stilistica, fa pensare che in fondo l'idea di Amore sussuma in Cariteo gli stessi oggetti cui si rivolge, pur essendo questi – Luna e gli Aragonesi – disposti in una successione di importanza progressiva. Tale modo di intendere la propria dimensione di poeta è peraltro del tutto in continuità con il comportamento dei colleghi d'arte e di corte. Può essere

22. Di seguito i riscontri con i vv. 24-28 della canzone al Capua: I 1, 2 «l'importuno amaro aspro lamento»; I 7, 11 «celai li mei pensier dogliosi e mesti»; I 10, 4-5 «posso far manifesti / li mei tormenti occolti»; III 1, 3-4 «replicate cantando ad una ad una / le parte del celeste suo valore»; II 10, 18 «de la mia casta pura e aurea Luna».

istruttivo affiancare agli esempi di poesia politica cariteana sopra riportati l'attacco della canzone 89 dei *Sonetti et canzoni* del sodale Sannazaro (vv. 1-14; 31-38):

Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno
che fur mia scorta a l'amoroso passo,
quel mio dir frale e basso
alzar, cantando in più lodato stile.
Or m'è già presso il quartodecim'anno
de' miei martir, che in questo viver lasso
mi riten, privo e casso
di libertà, quel bel viso gentile;
né posso ancor lo ingegno oscuro e vile
dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica,
per industria o fatica
liberar sì che alquanto si rileve.
Onde la mente, che di viver brama,
veggendo il tempo breve,
non ardisce sperar più eterna fama.
(...)

Basti fin qui le pene e i duri affanni
in tante carte e le mie gravi some
aver mostrato, e come
Amore i suoi seguaci al fin governa.
Or mi vorrei levar con altri vanni,
per potermi di lauro ornar le chiome
e con più saldo nome
lassar di me qua giù memoria eterna.

Si tratta di uno dei punti più qualificanti del processo con cui, nel canzoniere sannazariano,

la vicenda sentimentale e quella politico-cortigiana si intrecciano in nodi sempre più vincolanti, la prima, a mente della canzone aragonese 89 (*Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*), percepita come ostacolo al dispiegamento di più elevato canto atto a garantire l'immortalità del poeta.²³

A proposito della medesima canzone così si esprime Guido Cappelli:

23. Cfr. Toscano 2020, 92.

La prassi poetica alla corte aragonese sembra dunque mescolare coscientemente la vicenda biografico-amorosa e quella politica, la dimensione privata e quella pubblica, l'esperienza individuale e quella collettiva, in un intreccio in cui la vita stessa della poesia è legata a quella politica.²⁴

Detto altrimenti: il *liber* contiene la storia della poesia e, si direbbe, dell'uomo pubblico Cariteo, fotografata nella sua fase ascendente, nel momento in cui presumibilmente gli incarichi politici venivano facendosi di responsabilità via via più alta. Se guardiamo alle date, sappiamo che per la composizione delle rime di questo primo canzoniere di Cariteo (la cui presenza a Napoli è attestata sin dal febbraio 1471) l'unico ancoraggio cronologico interno è costituito dal riferimento al ruolo decisivo svolto da Pontano nella pace tra Ferrante I e Innocenzo VIII, siglata l'11 agosto 1486:

Allor la providenzia
volando al cor del Principe Romano,
chiamerrà per la pace un santo e puro
e nitido Pontano,
che vincerà con la dolce eloquenzia
ogni animo feroce acerbo e duro
(*Aragonia*, 181-185)

Dunque il testo che presumibilmente venne composto per ultimo (e come tale compare nella successione del *liber*) si colloca nello stesso periodo in cui Cariteo conobbe la sua ascesa politica, dal momento che a partire dal 18 agosto 1486 egli ricevette l'incarico di *perceptor iurium regii sigilli magni*, subentrando ad Antonello De Petrucciis dopo che questi era stato imprigionato per aver preso parte alla Seconda Congiura dei baroni.²⁵ In tale veste ci si poteva dunque aspettare da Cariteo un impegno di scrittura di più chiara adesione al programma politico ideologico aragonese (come testimoniano peraltro i numerosi ideologemi pontaniani disseminati nelle due canzoni politiche).

24. Cfr. Cappelli 2020, 192.

25. Su questo, anche per i documenti riportati, cfr. Cariteo, *Rime* (Pèrcopo), XX-XXI.

Ora, tale percorso evolutivo si fa leggere nella maniera più trasparente, a mio modo di vedere, nella veste editoriale da me ricostruita.²⁶ Ciò che mi conferma in questa idea è un dato che emerge a lavoro concluso (nella speranza di non peccare di eccessiva sottigliezza): la parabola ascendente del poeta-funzionario Cariteo è "narrata" (o, per meglio dire, "rappresentata") lungo un percorso che fa cifra tonda solo nella forma da me ricostruita (*EaL* + Strambotti + canzoni = 65 + 33 + 2 = 100). La circostanza potrebbe non essere più che una suggestione: cionondimeno, a valle del lavoro filologico e interpretativo fatto, non sembra, almeno agli occhi dell'interprete, una coincidenza casuale.

26. In questo senso faccio mie le parole di Beltrami 2010, 124: «L'edizione è *ricostruttiva*, non nel senso che pretenda di ottenere una ricostruzione certa dell'originale, o di uno stato della tradizione precedente quello documentato e che si vuole ricostruire, ma nel senso che esprime il risultato dell'interpretazione delle testimonianze, e ciò con l'insieme formato dall'introduzione, dall'allestimento del testo, dall'apparato e dal commento. Come scrive Contini [in Contini 1986, 22], "il ricostruito è più vero del documento", ovvero il testo critico non è un dato certo, ma, in quanto frutto di elaborazione e responsabilità intellettuale, è vero della verità probabile della conoscenza storica, necessariamente provvisoria e revocabile in dubbio».

Bibliografia

- Aquilano, *Strambotti* (Rossi) = S. Aquilano, *Strambotti*, a c. di A. Rossi, Parma 2002.
- Baldassari-Comelli 2020 = G. Baldassari, M. Comelli (a c. di), *I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*. Atti del XVIII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda 20-21 settembre 2018, Milano 2020: <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano/issue/view/1624/303>>.
- Beltrami 2010 = P. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna 2010.
- Cappelli 2020 = G. Cappelli, *Poesia ideologica alla corte d'Aragona: Sannazaro e altri*, in Baldassari-Comelli 2020, 183-203.
- Cariteo, *Rime* (Pèrcopo) = *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, secondo le due stampe originali*, 2 voll., a c. di E. Pèrcopo, Napoli 1892.
- Cariteo, *Endimion a la Luna* (Carlomusto) = Cariteo (Benet Garret), *Endimion a la Luna*, a c. di A. Carlomusto, Alessandria 2021.
- Carlomusto 2021 = A. Carlomusto, *Note sulla struttura dell'"Endimion a la Luna" di Cariteo*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» 15 (2021): <<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1205/1206>>.
- Carlomusto 2023 = A. Carlomusto, *Due canzonieri paralleli: l'"Endimion a la Luna" di Cariteo e la silloge sessoriana di Sannazaro*, in M. Landi, M. Riccucci (a c. di), *Iacopo Sannazaro tra latino e volgare*. Atti del Convegno di studi in ricordo di Marco Santagata, Pisa 8-9 luglio 2021, Pisa 2023, 113-125.
- Comboni-Zanato 2017 = A. Comboni, T. Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze 2017.
- Contini 1986 = G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli 1986.
- Delcorno Branca 1983 = D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, III, Firenze 1983, 423-450.
- Fenzi 1970 = E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'"Endimione"*, «Studi di filologia e letteratura» 1 (1970), 9-83.

- Giunta 1997 = C. Giunta, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, «Anticomoderno» 3 (1997), 169-198.
- Morossi 2000 = P. Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana» 58 (2000), 173-198.
- Santagata 1979 = M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979.
- Toscana 2020 = T.R. Toscano, *Dai manoscritti alla "princeps": indizi sui tempi e le modalità di allestimento del «libro» per Cassandra Marchese (= "Sonetti et canzoni" 33-98)*, in Baldassari-Comelli 2020, 71-116.

