

Para citar este artículo / To cite this article:

RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2022), «Cuanti sonetti ha il *Cansonero* del conte di Popoli? A proposito dell'*hapax* metrico "Amor, che nei beli ochi de custei"», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, pp. 212-234. <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.05>

QUANTI SONETTI HA IL *CANSONERO* DEL CONTE DI POPOLI? A PROPOSITO DELL'*HAPAX* METRICO «AMOR, CHE NEI BELI OCHI DE CUSTEI»

HOW MANY SONNETS ARE THERE IN THE COUNT OF POPOLI'S *CANSONERO*? ABOUT THE METRIC *HAPAX* «AMOR, CHE NEI BELI OCHI DE CUSTEI»

Francisco José Rodríguez-Mesa

Universidad de Córdoba, Spain

francisco.rodriguez.mesa@uco.es

<https://orcid.org/0000-0002-7411-6669>

RIASSUNTO

Il cosiddetto *Cansonero* del conte di Popoli, custodito presso la Bibliothèque Nationale de France (ms. Ital. 1035), rappresenta la principale testimonianza della denominata «lirica di koinè», un filone poetico tradizionalmente definito prendendo come base i temi e i modi popolareggianti di una parte significativa dei suoi frutti poetici e che emerse nella Napoli aragonese attorno al decennio del 1460. Nonostante l'importanza che riveste questa silloge e sebbene il *Cansonero* conti su diverse edizioni (complete e parziali), certe domande fondamentali sulla raccolta rimangono senza risposta. Tra le principali lacune da colmare, spiccano quelle che riguardano le frontiere tra i diversi componimenti raccolti nel manoscritto e la permeabilità di esso a temi e strofe provenienti dalla lirica colta di stampo petrarchista, che dal secondo terzo del xv secolo irruppe nel panorama poetico partenopeo. In vista di questi due aspetti, in questo studio proponiamo l'analisi di quello che le edizioni del *Cansonero* hanno finora presentato come l'unico *hapax* metrico della silloge: un caso particolare di sonetto raddoppiato dall'incipit «Amor, che nei beli ochi di custei» (f. 40^r). Questo



componimento verrà analizzato dal punto di vista strofico, tematico ed ecdotico per cercar di spiegare la sua vera natura.

PAROLE CHIAVE: *Cansonero*; conte di Popoli; lirica di koinè; Napoli aragonese; *hapax* metrico

ABSTRACT

The Count of Popoli's *Cansonero*, kept at the Bibliothèque Nationale de France (ms. Ital. 1035), constitutes the primary example of «koine poetry», a Neapolitan poetic tradition from the 1460s, traditionally defined alluding to the popular themes and modes of a significant part of its compositions and which emerged in the Neapolitan Kingdom. Despite the importance of this work and the fact that the *Cansonero* has been edited several times (as both complete and partial editions), some fundamental questions about this anthology remain unanswered. Some of the main gaps in scholarship that need to be addressed concern the borders between the different compositions collected in the manuscript and their permeability to themes and meters coming from Petrarchan poetry, which flourished in the Aragonese court of Naples from the mid-15th century. Considering these two aspects, in this study I aim to analyse what the editions of the *Cansonero* have so far presented as the only metrical hapax of the sylloge: a particular case of double sonnet whose first line is «Amor, che nei beli ochi di custei» (f. 40^r). This poem will be studied from a metrical, thematic and philological point of view in order to try to better classify and understand it.

KEYWORDS: *Cansonero*; count of Popoli; *koine* poetry; Aragonese Naples; metric *hapax*

Il *Cansonero*, la cui compilazione fu commissionata da Giovanni Cantelmo, sesto conte di Popoli, e tramandato dal ms. Ital. 1035 della Bibliothèque Nationale de France¹ è considerato l'opera più rappresentativa della cosiddetta «lirica di koinè». Quest'etichetta è stata adoperata per descrivere un filone poetico in volgare italiano, testimoniato con una certa intensità in terre partenopee circa dall'inizio del decennio del 1460.

Queste coordinate cronologiche sono tutt'altro che casuali, poiché dalla fine degli anni Cinquanta del xv secolo, dopo la morte di Alfonso il Magnanimo e l'incoronazione di Ferrante come sovrano, il regno di Napoli vedeva mutamenti nell'orientamento della propria lirica in volgare. Così, se sotto lo scettro del primo monarca della casa di Aragona la produzione lirica del Mezzogiorno della penisola italica non differiva in eccesso —nemmeno dal punto di vista linguistico— dai modi di poetare della penisola iberica, con l'ascesa al trono di Ferrante la lingua italiana e le sue forme poetiche conquistano la scena letteraria partenopea.² In vista di questa drastica mutazione non sarebbe esagerato affermare che Napoli, dall'essere una sorta di exclave ispanico dal punto di vista culturale durante il regno del Magnanimo, si allinea con i gusti e i modi di poetare del resto delle corti italiane con l'arrivo al potere di Ferrante.³

1 Il ms. Ital. 1035 è disponibile per la consultazione online tramite la piattaforma *Gallica* della BNF, vedi <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100254657?rk=42918;4> (10/09/2021).

2 Per capire questa mutazione è rilevante tenere conto della diversa personalità dei primi due sovrani partenopei della casa di Aragona. Mentre il Magnanimo era a tutti gli effetti un sovrano di formazione iberica, Ferrante (anche se di origini valenziane) arrivò a Napoli da bambino e lì crebbe e si educò.

3 Il mutamento di stagione culturale che portò con sé la variazione delle tendenze letterarie promosse dalla corte partenopea tra i regni del Magnanimo e di Ferrante è stato ampiamente descritto, sia da autori contemporanei agli avvenimenti stessi (Beccadelli 1538, IV: 18 o Da Bisticci 1970-1976, I: 91-101), sia da studi sulla monarchia aragonese a Napoli (Voigt 1893, Farinelli 1899: 262-265, Croce 1922: 33-54, Soria 1956), sia da lavori specifici —e più recenti— sull'ambito culturale o letterario (Rovira 1990, Gargano 1994, Bentley 1995).

Quest'allineamento produsse due filoni letterari differenziati.⁴ Da un lato, sorse una pleiade di lirici colti, detti «lirici di avanguardia» o «poeti della vecchia guardia» che per la prima volta in terre napoletane imitavano i modelli del petrarchismo quattrocentesco in voga nelle corti settentrionali dall'inizio del secolo;⁵ dall'altro lato, nacque una corrente poetica in cui i modi popolari o, quanto meno, popolareggianti possono dirsi preminenti, almeno per quanto riguarda certi aspetti relativi alla scelta linguistica, tematica e strofica. Da un punto di vista strettamente linguistico, infatti, questo secondo filone si contraddistingue per l'uso di una variante del volgare che si arricchisce di notevoli impronte dialettali e di altri elementi estranei agli usi del toscano dettato dalla grande tradizione letteraria.⁶ Queste novità e quest'eterogeneità linguistica sono state considerate talmente importanti da battezzare questo filone poetico con la suddetta etichetta di «lirica di koinè».

Nonostante l'importanza di questa corrente lirica, gli studi sul *Cansonero* finora portati a termine non possono dirsi né numerosi né tantomeno definitivi.⁷ In effetti, anche se contiamo su un'edizione relativamente recente della silloge ad opera di Manuel Gil Rovira (1991, 2007), ci sono ancora importanti lacune da colmare che

4 Bisogna dire che —nonostante le divergenze— entrambe le correnti poetiche hanno certi punti in comune, come il fatto che alcuni autori, quali Pietro Jacopo De Jennaro, coltivarono entrambi i filoni.

5 La denominazione di «lirici di avanguardia» o «della vecchia guardia» si adopera per parlare di quei poeti colti la cui produzione si sviluppa nel regno partenopeo durante l'ultimo terzo del Quattrocento. In Questa pleiade si annoverano Giovanni Aloisio (autore del *Naufragio*, vedi Milella 2006), Giovan Francesco Caracciolo (che scrisse *Amori e Argo*, vedi Giovanazzi 1999), Rustico Romano (che compose il *Perleone*, vedi Rodríguez-Mesa 2021), Francesco Galeota (con il suo *Colibetto*), Giannantonio de Petrucciis (con i suoi sonetti, vedi Picchiorri 2013) e Pietro Jacopo de Jennaro (Corti 1956).

6 Secondo l'algoritmo coniato da Maria Corti, quest'eclettismo linguistico potrebbe ridursi alla formula «dialetto + Petrarca + latino [... +] spagnolism[i]» (1956: XXXVI), sebbene non tutti gli elementi funzionino agli stessi livelli né si presentino nella stessa misura in tutti i frutti che la lirica di koinè diede (Rodríguez-Mesa 2016).

7 L'oblio sofferto dalla silloge, se comparata con altri esempi della lirica italiana del Quattrocento, è specialmente significativo se si tiene presente che non se ne parla nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (Comboni e Zanato 2017). Quest'opera, ambizioso studio dei libri di rime italiani del xv secolo, ignora quelle raccolte che contengono componimenti di più di un autore, forse perché più comuni del panorama iberico che di quello italiano (Rodríguez-Mesa 2018).

hanno a che vedere, principalmente, con tre questioni: la data di composizione delle poesie; il filone letterario al quale ognuna di esse risale e, quindi, le diverse correnti poetiche presenti nella raccolta e, soprattutto, le frontiere tra i diversi componimenti che compongono il manoscritto.

Rispetto alla datazione di questo codice, la critica ha ripetutamente ignorato una questione fondamentale: trattandosi di una silloge formata da poesie di autori diversi, bisogna tener conto che la data della stesura del manoscritto stesso (circa 1468-1478) non deve per forza coincidere con quella della composizione dei microtesti, come Corti sostenne sulla base di una serie di interpretazioni errate delle opere di Pietro Jacopo De Jennaro (Corti 1956: XVII). D'altra parte, per quanto riguarda l'insieme dei componimenti, bisogna notare che il ms. Ital. 1035 mostra esempi strofici di due tradizioni poetiche ben differenziate, una popolare e una colta. È vero che queste due correnti sono rappresentate in modo molto diseguale in termini quantitativi, con una netta prevalenza delle strofe risalenti alla tradizione popolare, ma questo non deve impedirci di riconoscere la presenza non casuale di testi appartenenti alla tradizione colta, quali i sonetti.

La risoluzione di questi problemi, tuttavia, non potrà affrontarsi in maniera affidabile finché non si colmi la terza e più pressante delle lacune, vale a dire finché non si fissino in modo chiaro e definitivo le frontiere tra i diversi componimenti raccolti nella silloge. Secondo il modo in cui il testo del manoscritto è presentato nelle sue edizioni più attuali, il *Cansonero* raccoglie 112 poesie; poiché il codice manca di paratesti di numerazione e quasi completamente di rubriche di separazione tra le diverse liriche, questo numero risponde ai criteri fissati dai curatori delle diverse edizioni.⁸ Tuttavia, l'inesattezza nel delimitare le frontiere di alcuni di questi componimenti è già stata provata negli ultimi anni (Rodríguez-Mesa 2017).

Nel presente studio ci proponiamo di gettare luce su una questione attinente le due ultime lacune citate; cioè, le frontiere tra i diversi componimenti che conformano

⁸ Con l'eccezione delle rime di De Jennaro pubblicate da Corti (1956), i primi ad affrontare la segmentazione dei componimenti del *Cansonero* furono Altamura (1953, 1962, 1978) e Gil Rovira (1991, 2007), poiché l'edizione curata da Mazzatinti (1885) non fa alcun cenno alle divisioni tra i componimenti.

il *Cansonero* e lo studio delle due tradizioni poetiche che, dal punto di vista metrico, coesistono all'interno della silloge. Così, per poter determinare con chiarezza il peso e la configurazione delle forme strofiche colte all'interno del codice è essenziale delimitare il numero di sonetti presenti nel ms. Ital. 1035.

I sonetti —in quanto unico esempio presente nel manoscritto di forma metrica che risale alla poesia colta— sono maggioritariamente concentrati nell'ultima parte della silloge. In effetti, se consideriamo la numerazione e la divisione dei componimenti del lavoro curato da Gil Rovira, tra le ultime ventitré poesie della raccolta si trovano ben sedici dei diciannove sonetti che quest'edizione del codice presenta. Lo schema di questi sonetti è, in linea di massima, piuttosto regolare; infatti, dei suddetti diciannove componimenti di questo metro ne troviamo sedici che potrebbero essere definiti «classici», cioè sonetti di quattordici versi che seguono —anche se in misura diversa— il modello più diffuso di questa forma strofica.

Come succedeva già tra Maramauro e il conte d'Altavilla, primi coltivatori trecentisti del sonetto a Napoli,⁹ le ottave di questa strofa nel ms. Ital. 1035 presentano solo la modalità della rima incrociata, per cui è nelle sestine che appaiono le particolarità. In accordo con queste caratteristiche, troviamo quattro varianti strofiche. Il modello più usato, le cui terzine corrispondono allo schema CDECDE, appare in un totale di otto occasioni,¹⁰ cioè nella metà dei sonetti «classici» del codice. Il secondo di questi, con un totale di sei esempi, è quello che segue il modello CDCDCD.¹¹ Al terzo posto, a pari merito con una sola occorrenza, ci sono i modelli CDEEDC¹² e CDEDCE.¹³

Rispetto al rapporto di frequenza esistente tra le modalità del *Cansonero* e le fonti tradizionalmente attribuite alla lirica colta partenopea sotto la dinastia aragonese,

9 Per approfondire negli usi metrici di questi due autori, vedi Torraca 1925, Sabadini 1965 e Coluccia 1975 e 1983.

10 LIII, LXXXIX, XCI, XCIV, CI, CIII, CIV y CIX. Per la numerazione dei componimenti adoperiamo i lavori curati da Gil Rovira (1991, 2007).

11 XLIX, C, CII, CV, CXI y CXII.

12 CX.

13 XCII.

Corti affermò che «il petrarchismo napoletano della seconda metà del quattrocento nasce sulla linea di un nuovo e diretto influsso dei toscani e di Giusto dei Conti» (1956: XLI). Per quanto riguarda l'autore de *La bella mano*, anche se colpisce l'inclusione di un suo sonetto nel *Cansonero* (LXXXIX), la sua influenza sulla metrica degli autori del nostro codice potrebbe essere definita come scarsa, poiché la forma di sonetto che Giusto preferisce, quello con sestina CDEDCE, appare in una sola occasione in tutto il manoscritto, un fatto attribuibile forse più al caso che all'imitazione. Le somiglianze con le forme petrarchesche, invece, meritano uno studio più dettagliato. Per avvicinarci a questi casi, guardiamo i modelli di terzine più ricorrenti nei *Rerum vulgarium fragmenta* in relazione al ms. Ital. 1035 e il numero di occorrenze di ogni variante:

| | <i>Cansonero</i> | <i>Rvf</i> ¹⁴ |
|-----------|--------------------------|--------------------------|
| 1º | CDECDE (8) | CDECDE (116) |
| 2º | CDCDCD (6) | CDCDCD (109) |
| 3º | CDEDCE (1) CDEEDC (1) | CDEDCE (65) |
| 4º | - | CDCCDC (7) |
| 5º | - | CDDDC (4) |
| 6º | - | CDEEDC (1) CDEDEC (1) |

Come si può vedere, le tre forme di terzine più frequenti nei *Rvf* sono quelle che appaiono nel *Cansonero*, anche se la presenza della variante a rima invertita (CDEEDC) colpisce in relazione al paradigma petrarchesco. Naturalmente, non intendiamo stabilire un rapporto di modello e imitazione tra queste opere, tanto meno in modo diretto. Una tale affermazione sarebbe troppo rischiosa, soprattutto a causa dell'enorme mancanza di dati che circonda sia la maggior parte dei poeti coinvolti nel

14 Prendiamo qui in considerazione esclusivamente i sonetti del *Canzoniere* petrarchesco che presentano quartine di rima incrociata.

ms. Ital. 1035 sia l'attribuzione dei sonetti stessi.¹⁵ Questi dati quantitativi dimostrano però quanto accennato prima, vale a dire, che tutti i sonetti presenti nella silloge che si possono descrivere come «classici» hanno una struttura regolare e che essa risponde a modelli che coincidono con configurazioni poetiche testimoniate nel Quattrocento.

A questo primo gruppo di sonetti, che abbiamo denominato «classici», si oppongono nelle edizioni del *Cansonero* altri tre casi che potremmo definire «varianti complesse». Questi esempi meritano un'analisi più dettagliata poiché, pur essendo sotto l'etichetta del sonetto —che fa pensare quasi immediatamente alla tradizione letteraria colta— sfuggono ad essa.¹⁶ Questa seconda categoria può essere suddivisa, a sua volta, in due gruppi, poiché ci sono due tipi di «sonetti complessi» inclusi nella silloge.

Il primo gruppo è composto dai sonetti numerati LI, «Se'l celi o distino o ventura» (f. 20^r), e XC, «Treze conforme al più ricco metallo» (f. 37^r). Ecco i due testi:

Se'l celi, o distino, o ventura,
om(n)e pianeta, la virtù celesta
credo ce fosse quando nacque'sta,
rem(m)ir chi'l non crede in soa figura,
et pare veramente depentura;
triumfi son tucti in sua potesta,
sì belli oc(c)hi tene ad sua requesta,

15 Tra tutti i sonetti, solo due componimenti —a parte il già citato LXXXIX, di Giusto de' Conti— contengono indicazioni per azzardare un'attribuzione. L'esempio più chiaro è quello di CIX, dopo l'ultimo verso del quale (f. 43^r) si trova la rubrica «D(omi)no Leonardo Lama». Più incerto è il secondo dei casi, LI, che è preceduto (f. 19^v) dall'iniziale «F», in base alla quale Mazzatinti (1885: 72) lo attribuì alla penna di Francesco Galeota o di Francesco Spinelli.

16 Intendiamo qui per forme strofiche colte quelle che, nel Quattrocento, erano ammesse nella lirica illustre. Vale a dire, i metri presenti nei *Rvf* di Petrarca (sonetto, canzone, sestina, ballata e madrigale) e i periodi (ternari e quaternari), frequenti tra gli imitatori quattrocenteschi dell'aretino. Tuttavia, le varianti del sonetto contenute nel ms. Ital 1035 vanno ancora oltre concezioni molto più larghe del canone lirico elevato, come quelle di Antonio Da Tempo, nella cui *Summa* (1977) arrivava ad accettare il sonetto, la ballata, il rondò, il madrigale, il sirventese e la frottola (denominata dall'autore «motus confectus») (Beltrami 2009: 115-116).

ad chi li guarda il cor per forcza fura.
Chi vole videre in terra paradiso,
la gloria felice (et) vita eterna
reguarda pur quel angelico viso.
L'ayro se alegra (et) li ucellicti verna
quando fore essce (et) fa sì adorno viso
che chi l'ascolta è gloria superna.
Dingna è questa perna
esser sengnora de l'anticha Grecia:
non so se dico dea or Lucrecia.

Treze conforme al più ricco metallo,
fronte spaciosa (et) tinta in fresca [neve],¹⁷
gigli disiuncti, tenucti (et) breve,
occhi de carbone spento (et) di cristallo,
guancie vermiglie (et) fra loro intervallo,
naso no(n) multo, concavecto (et) lieve,
denti de perne, parolecte greve,
labra no(n) tumefacte (et) de corallo.
Mento di piccol spagio (et) non disteso,
gola ritonda, non grossa, non soctile,
pecto da dui belli pomi resuspeso,
humerj, braza, man, dita gentile,
corpo l'exemplo ad paradiso preso,
bel pié, corpo (et) stricto a sé solo simile.
Uno andare signorile,
che a ciaschun passo par che dir s'ingegna:
«Solo in me alberga Amor, triunpha (et) regna».

In entrambi i componimenti le modifiche sul sonetto di base si producono secondo la stessa procedura: sia LI che XC cominciano con l'ottava di rima incrociata

¹⁷ Il ms. presenta «vene», anche se secondo il significato del verso e lo schema di rima dovrebbe essere «neve», come qui riportato.

che contraddistingue i sonetti della silloge e continuano con una sestina di due rime alterne, ma questo schema è chiuso da un settenario che rima con l'ultimo verso della sestina e che, a sua volta, introduce un distico endecasillabo a rima baciata. Va da sé che, a differenza di quanto detto rispetto ai sonetti previamente analizzati, la struttura risultante in questi due componimenti è estranea al canone strofico più diffuso nella lirica colta del xv secolo. Tuttavia, lo schema risultante di queste aggiunte —cioè, ABBAABBACDCDCdEE— risponde alla configurazione tipica del sonetto caudato, già testimoniato nella lirica italiana sin dal Trecento e i cui esempi arrivano anche alla poesia del primo Cinquecento.¹⁸

Quanto appena evidenziato riguardo LI e XC riveste non poca importanza, perché implica che, perfino nelle varianti che abbiamo denominato complesse, le diverse tipologie del sonetto presenti nella silloge coincidono con modalità testimoniate nella prassi poetica dell'epoca. Questo tratto, però, non sembra applicabile alla struttura dell'unico sonetto a cui non abbiamo ancora fatto cenno, quello con l'incipit «Amor che nei beli ochi de custei»,¹⁹ numerato XCIX e presente nel f. 40^r del manoscritto:

Amor che nei beli ochi de cust[ei]
alberghi como luochu a te più degno,
damme saper, ardir, forcza (et) ingegno,
che io possa almen in parte lodar l[ei].
Ninpha formata dai superni dei,

18 Secondo Elsheikh (1977: 36-38; 87-88), le prime testimonianze di questo metro sarebbero due sonetti allegati ad una lauda su S. Torpè presenti nel cod. Vat. Capponiano 200. La struttura del *Cansonero* coincide con quella che Santagata (1984: 83) descrive come predominante, anche se non succede lo stesso con la tematica, poiché il sonetto caudato divenne una delle forme metriche privilegiate dalla poesia comica, dai tempi di Antonio Pucci alle opere di Francesco Berni «con riprese fino a Carducci» (Beltrami 2009: 286).

19 Anche se sul manoscritto si può leggere chiaramente «custui» (v. 1) e «lui» (v. 4), abbiamo corretto la lezione per introdurre in entrambi i casi i pronomi al femminile perché, da una parte, lo schema della rima A si fonda sulla terminazione *-ei*, e, dall'altra parte, il significato del componimento fa pensare ad una dedicataria donna (si veda il riferimento alla «ninpha» nell'incipit della seconda quartina).

gentil ligadro e de belltà sustegno,
cun grato aspecto angelico e benignio
da ronper sassi (et) (con)vertir judei.
Oltra le tue bellecze, che sun tante
quante son stelle en ciel e'n terra fronde,
may homo vidi simil de (con)stanza,
pelegrino magnianimo e alante,
dui ligadri ochi ha che'l sol per lor s'asconde,
nel ornato parlar Palade avancza.
Chi vuol veder un caro e bello tesoro
de più ricchezcze e de gioye ponpose,
carbun, topacij e gemme pretiose,
perle, zaffini, ballasi argento (et) oro;
chi vuol veder un angelico choro,
la luna e'l sul, le stelle luminuse,
gigli, viole, fiur, gesmini e rose,
e quante may dolcezze al mundo foro;
chi vuol veder ogni suaue odore,
chi vuol veder in terra un paradiso,
chi vuol veder quanto ha il ciel de valore,
chi vuol veder Polito e Narcisso,
e vuol veder zo che può fare Amore
de Don Diego mire il vago viso.

Se cercassimo nella tradizione poetica italiana una qualche testimonianza simile potremmo dire che XCIX rimanda ad una forma particolare del cosiddetto sonetto raddoppiato. Ciononostante, quest'etichetta è generalmente adoperata per far riferimento ad una modifica della forma strofica praticata, tra gli altri, da Guittone e da Monte Andrea²⁰ e di scarsa fortuna posteriore, che consiste nel prolungare il fronte della composizione aggiungendo coppie di endecasillabi in rima AB fino a un

²⁰ Si pensi, ad esempio, ai sonetti 161, 162 o 248 di Guittone (Egidi 1940) o al 34 di Monte Andrea (Spognano 1974: 325).

massimo di dieci, combinati o meno con l'estensione della sirma secondo le stesse linee guida. Pertanto, lo schema tradizionale di questa variante corrisponderebbe a un componimento che, come il sonetto classico, sarebbe suscettibile di essere diviso in due parti: una iniziale, con un numero indefinito di versi in rima AB e che si rifarebbe alle quartine, e una finale, anch'essa con un numero variabile di versi in cui la rima potrebbe seguire gli schemi CDCDCD...; CDCDCDCD...EFEFEF... o CDECDECDE... In altre parole, uno schema che, in modo più o meno evidente, ricorderebbe le terzine classiche.

In contrasto con queste procedure per «raddoppiare» il sonetto di base, il componimento del *Cansonero* non è il risultato di un'ampliamento indipendente delle quartine da una parte e delle terzine dall'altra, al contrario il suo schema di rima (ABBAABBACDECEDEFGGFFGGFHIHIHI) risponde a un raddoppiamento del sonetto da un punto di vista molto più letterale di quanto il *modus poetandi* del Trecento implicasse. In effetti, XCIX ha la struttura di un sonetto completo, composto da un'ottava e una sestina, seguito da un altro con caratteristiche simili, tranne che per lo schema di rima delle terzine. La divisione del componimento in due parti indipendenti, dunque, porterebbe allo schema ABBAABBACDECEDE + ABBAABBACDCDCD.

In quest'occasione, quindi, non sarebbe possibile —come nelle poesie di Guittone e Monte Andrea— dividere il componimento in due strutture strofiche minime omogenee e correlate tra di loro, poiché non abbiamo una successione di quartine seguita da un gruppo di terzine, ma due gruppi di due quartine separati tra loro da una successione di altre due terzine, che si ripetono alla fine del componimento. In altre parole e in vista di quanto detto fin qua, XCIX si presenta come l'unico *hapax* metrico di tutto il *Cansonero*, ma la sua eccezionalità va ben oltre, poiché non è stata trovata traccia dell'uso di questa stessa forma strofica in nessun'altra raccolta di rime né alcun cenno all'esistenza di questa variante del sonetto tra gli studi della metrica italiana.

Tuttavia, la forma strofica non è l'unica anomalia di questo componimento. Anche dal punto di vista del contenuto, XCIX è divisibile in due parti nettamente

differenziate tra di loro, al punto di poter considerarle praticamente indipendenti. La prima di queste parti si rifarebbe ai primi quattordici versi e, cioè, a quello che potremmo definire il primo sonetto. In questa sezione il poeta si rivolge ad Amore per chiedergli «saper, ardir, forca et ingegno» (v. 3) abbastanza per riuscire a lodare la donna amata. La difficoltà di quest'impresa deriva dal fatto che la dedicataria non è soltanto perfetta per quando riguarda il «grato aspecto angelico» (v. 7) ma, al di là di questi pregi, eccelle per le virtù morali, la costanza (v. 10) o la grazia nel parlare, qualità in cui supera la dea Atena (v. 14). Questa descrizione rimanda ai temi della poesia amorosa e, infatti, molteplici sono i poemi affini a questo contenuto nei canzonieri quattrocenteschi composti sulla scia dei *Rvf*.

Il quindicesimo verso del componimento inaugura, però, una tematica alquanto diversa. Così, i quattordici versi restanti di XCIX si articolano in base all'anafora «Chi vuol veder» (vv. 15, 19, 23, 24, 25, 26), tramite la quale il poeta si meraviglia degli effetti che l'amore ha causato su un tale «Don Diego», il cui nome si cela fino all'ultimo verso (v. 28). Sebbene non conosciamo la vera identità di questo personaggio, è palese che si tratta di qualcuno vincolato alla corte degli Aragonesi a Napoli.²¹ Questa dedica o, quanto meno, quest'allusione ad un personaggio veramente esistito e con ogni probabilità facilmente identificabile dal pubblico a cui il poema era indirizzato contrasta profondamente con i tratti evidenziati nella descrizione del contenuto dei primi quattordici versi. Così, se la tematica della prima parte di XCIX sembra allinearsi con la lirica amatoria di impronta petrarchista, la seconda sezione del componimento è molto più vicina a quella poesia di occasione che tanti poeti di avanguardia coltivarono anche in forma di sonetti.²²

21 Nella sua edizione del *Cansonero*, Mazzatinti (1885: 139-140) identifica quest'allusione con Diego Vela, la cui presenza presso la corte partenopea è testimoniata già prima del 1478 e, dunque, durante il periodo nel quale Giovanni Cantelmo stava raccogliendo i componimenti che avrebbero costituito la silloge.

22 L'esempio più vasto e chiaro di questa tendenza è rappresentato dalla prima sezione del *Perleone* di Rustico Romano (Rodríguez-Mesa 2021: 23-25, 63-124).

La riflessione a cui ci spinge quanto detto fino a qui è chiara: se sia dal punto di vista metrico sia per quanto riguarda la tematica XCIX è chiaramente divisibile in due sonetti che, d'altronde, sarebbero perfettamente coerenti con gli schemi del *Cansonero*, ci sono ancora dei motivi per affermare che si tratti di un componimento unico e non di due sonetti indipendenti? Per dare una risposta definitiva a questa domanda è necessario considerare anche le caratteristiche ecdotiche del componimento e, quindi, ricorrere al codice.

All'interno del ms. It. 1035 il componimento occupa integralmente il f. 40^r:

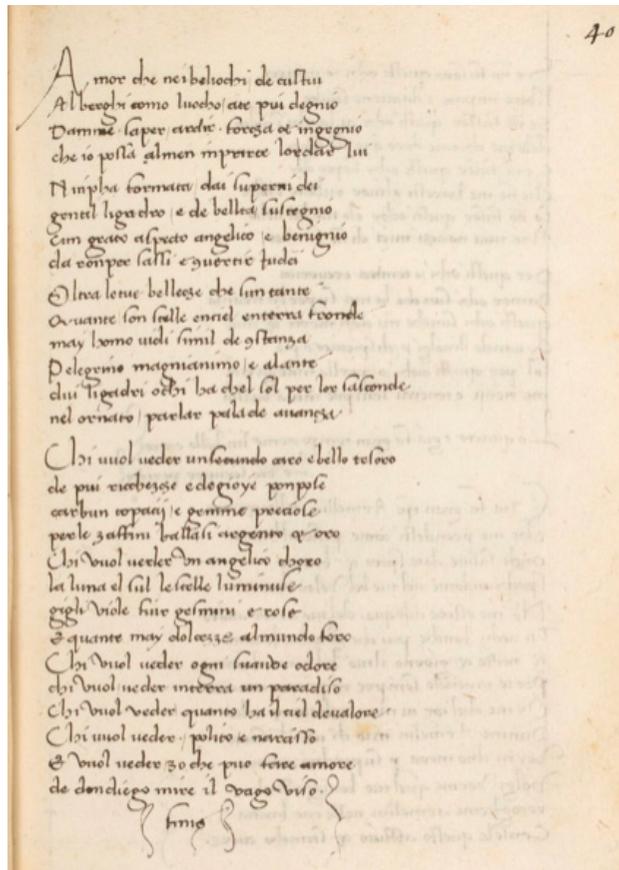


Figura 1: BNF, ms. It. 1035, f. 40^r

Diversi sono gli elementi di questa pagina che, dal punto di vista ecdotico, sono rilevanti per cercare di stabilire l'unità o l'indipendenza delle due parti finora discusse. Forse quella che spicca in maniera più immediata ha a che fare con l'ambito paratestuale ed è l'esistenza della rubrica «finis» soltanto dopo il ventottesimo verso e non tra il quattordicesimo e il quindicesimo. Tuttavia, la già menzionata difficoltà a fissare le frontiere tra le diverse rime e, dunque, per stabilire il numero esatto di componimenti raccolti nella silloge è conseguenza diretta del fatto che il ms. Ital. 1035 è estremamente irregolare per quanto riguarda l'uso di rubriche che indichino l'inizio o la fine delle rime. Tra i numerosi esempi di questa prassi, per indicare un caso significativo nelle vicinanze del f. 40^r che possa anche essere di utilità per illustrare altri aspetti ecdotici riguardanti XCIX, vediamo il modo in cui è impostato il f. 39^v:

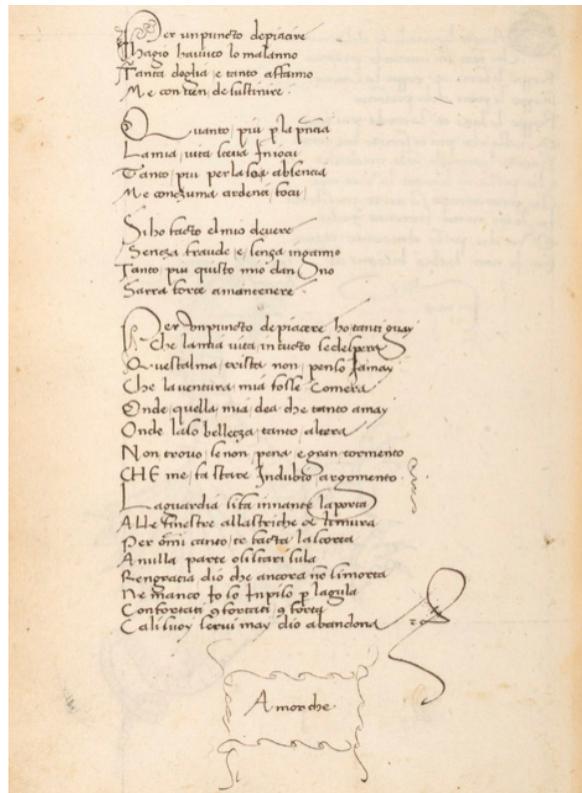


Figura 2: BNF, ms. Ital. 1035, f. 39^v

In questa pagina solo la segnalazione «Amor che» nella parte inferiore può considerarsi un paratesto che aiuti a capire che il foglio successivo si apre con un nuovo componimento, per cui l'ultimo verso contenuto qui («Ca li suoy servi may dio abandona») dovrebbe corrispondere con la chiusura di una lirica diversa. Ciononostante, non c'è alcuna rubrica che faccia capire la frontiera tra i due componimenti che, effettivamente, questa pagina raccoglie: il primo, la barzelletta con strambotto numerata XCVII («Per un puncto de piacere»), e il secondo, il rispetto numerato XCVIII («La guardia si fa innante la porta») e i cui confini sono chiari poiché si presenta due volte all'interno della silloge.²³ Questo fenomeno, però, non è esclusivo né particolare delle due pagine citate, ma si tratta —com'è già è stato detto— di una tendenza rintracciabile nell'insieme del codice, al di là del tipo di strofa che ogni pagina possa raccogliere.²⁴

La seconda particolarità ecdotica che, in vista del f. 40^r del manoscritto, si potrebbe presentare come significativa per quanto riguarda XCIX concerne il modo in cui la pagina stessa del codice pare rispecchiare la divisione del componimento nelle stesse due parti indicate. Così, il fatto che la «C» maiuscola iniziale del quindicesimo verso della pagina abbia una grandezza maggiore rispetto al resto delle lettere con cui si aprono i versi potrebbe essere considerato come una prova dell'inizio di un nuovo componimento e lo stesso potrebbe dirsi dello spazio che, in 40^r, si osserva tra i versi quattordicesimo e quindicesimo, marcatamente più ampio di quello che si trova tra gli altri versi contenuti nella pagina. Tuttavia, basta esaminare il f. 39^v tenendo presenti questi tratti per rendersi conto che nessuna di queste due procedure prova in maniera definitiva l'indipendenza tra due componimenti. In effetti, nella barzelletta con strambotto raccolta nella prima parte di 39^v ognuna delle tre strofe che compongono sia la barzelletta sia lo strambotto si apre con una maiuscola che in alcuni casi possiede

23 La prima occorrenza si trova nel f. 18^v.

24 In effetti, se 39^v presenta due poemi che si potrebbero dire popolareschi in base al metro adoperato e 40^r contiene due sonetti, 42^r mostra la fine di un sonetto (CV, «Animi gentil socto il bel pianeta») e un rispetto (CVI, «Fine d'ogni dolore, hoscuro morte») senza alcuna rubrica intermedia.

una dimensione superiore a buona parte delle iniziali di altri componimenti della raccolta.²⁵ D'altronde, la separazione tra le quattro strofe dello stesso poema è di gran lunga maggiore dello spazio che c'è tra la fine di XCVII e l'inizio di XCVIII e, allo stesso modo, questi spazi sono palesemente più ampi della separazione che 40^r mostra tra il quattordicesimo e il quindicesimo verso di XCIX.

C'è, però, un terzo elemento in questa pagina del manoscritto che sembra essere più decisivo del resto delle questioni ecdotiche fin qua esposte. È vero che, visto l'insieme del codice, lo spazio che il f. 40^r mostra tra entrambe le parti del componimento non sembra determinante per segnare i confini tra le rime, ma è utile per osservare i particolari di ciò che potremmo chiamare il ritmo di scrittura che l'autore materiale del manoscritto sembra aver seguito nel momento in cui copiò i versi di questa pagina. Così, se si analizza l'insieme di 40^r dal punto di vista dell'inclinazione di ognuno dei versi, si può vedere che la pagina è divisa in due parti: la prima dall'inizio al quattordicesimo verso, dove la scritta sembra incurvarsi verso l'alto man mano il componimento avanza (figura 3, linea blu),²⁶ e la seconda dal quindicesimo verso in poi, dove questa tendenza è subito corretta fino al punto che lo stesso v. 15 è totalmente perpendicolare ai margini destro e sinistro del foglio (linea arancione):²⁷

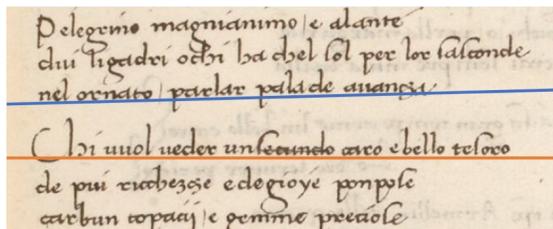


Figura 3: BNF, ms. Ital. 1035, f. 40^r (particolare)

25 Basti paragonare le tre lettere iniziali delle due strofe intermedie della barzelletta e dello strambotto (vv. 5, 9 e 13) con l'iniziale dell'incipit del rispetto presente nella stessa pagina.

26 Si veda, in modo particolare, l'inclinazione che mostrano i vv. 13 e 14. Nelle figure 3, 4 e 5 le righe colorate che mostrano la curvatura dei versi sono una nostra aggiunta. Si noti, in questi tre casi, che la linea arancione segna un angolo di 90° rispetto ai lati destro e sinistro del foglio.

27 Si noti, infatti, che questa correzione subita della curvatura fa in modo che la separazione sia maggiore verso la fine che non all'inizio dello spazio che si presenta tra i vv. 14 e 15.

A nostro avviso, questi cambiamenti di tendenza potrebbero segnare i diversi punti del codice dove l'autore materiale si fermò prima di continuare con la copia del resto dei componimenti. Se quest'ipotesi fosse certa, sembra più logico pensare che lo scriba non avrebbe fatto un'interruzione del proprio lavoro (molto minuzioso nella maggior parte del codice) nel mezzo di un poema, bensì che avrebbe pausato la propria attività dopo aver finito di copiare una lirica completa. A confermare questa teoria sembrano contribuire le altre due occasioni in cui una simile caratteristica è riscontrabile nel ms. Ital. 1035., entrambe nel f. 42:

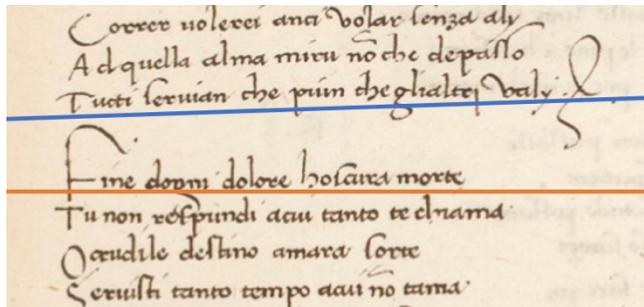


Figura 4: BNF, ms. Ital. 1035, f. 42^r (particolare)

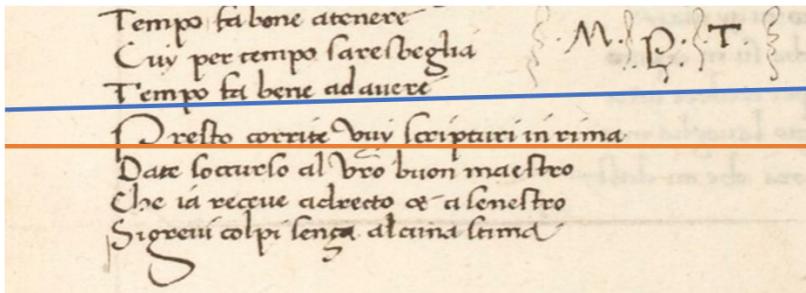


Figura 5: BNF, ms. Ital. 1035, f. 42^v (particolare)

In entrambi i casi, la correzione della curvatura del verso avviene all'inizio di un nuovo componimento, infatti, in 42^r (figura 4) segna la separazione tra l'ultimo verso di CV e l'incipit di CVI («Fine d'ogni dolore, hoscara morte»), mentre in 42^v (figura 5) si presenta subito prima dell'inizio di CIX («Presto, corrite vuy, scripturi in rima»).

Considerate le caratteristiche di queste altre due occorrenze, sembra probabile che la diversa curvatura dei versi di 40^r celi l'esistenza di una frontiera tra due componimenti indipendenti tra di loro.

In vista delle prove esposte in queste pagine, sia dal punto di vista della metrica e della tematica sia sul piano ecdotico ci sono sufficienti argomenti per affermare che il f. 40^r del ms. Ital. 1035 non contiene un *hapax* metrico che in un qualche modo potrebbe rifarsi al sonetto raddoppiato, ma due sonetti isolati e indipendenti tra di loro di struttura perfettamente regolare. Entrambi questi sonetti possiedono la solita ottava di rima incrociata connaturale al *Cansonero*, sebbene il primo di essi, dall'incipit «Amor, che nei beli occhi di costei», si chiuda con una sestina di tre rime alterne mentre il secondo, che comincia con «Chi vuol veder un caro e vero tesoro», si conclude con due terzine di due rime alterne.

Con la separazione di ciò che le edizioni della silloge mostravano come XCIX si è riusciti, da una parte, a fissare in maniera definitiva il numero di sonetti presenti nella raccolta (venti anziché diciannove) e, dall'altra, sono stati stabiliti i confini tra di loro. D'altronde, i dati esposti in quest'articolo provano che —nonostante l'insistenza della critica nel catalogare il *Cansonero* come un esempio di silloge consacrata alla poesia popolare o popolaresca— la totalità dei sonetti raccolti nel codice presenta schemi testimoniati dalla poesia colta già dal Trecento. Questo fatto comporta che, in vista di questi nuovi dati, si renderebbe necessaria una nuova analisi sull'ambito di appartenenza del manoscritto dal punto di vista dei filoni poetici in esso rappresentati e del modo in cui confluiscono tra di loro.

Tuttavia e al di là di questi fattori, se c'è una questione di più ampia portata che è stata provata lungo queste pagine —e sulla quale abbiamo già insistito in lavori precedenti—,²⁸ è il fatto che il *Cansonero* del conte di Popoli continua ad essere tutt'oggi una silloge che merita di essere studiata in un modo molto più approfondito e sistematico, anche perché gli esiti di un tale studio non soltanto getterebbero luce sulla

28 Vedi Rodríguez-Mesa 2014, 2017, 2018, 2021.

cosiddetta «lirica di koinè», ma sarebbero anche di grande utilità per capire il grado di permeabilità tra le diverse sfere poetiche del secondo quattrocento napoletano. Non bisogna dimenticare che dai movimenti culturali in gestazione durante questo periodo sorse la linfa di cui si nutrirono quei grandi poeti partenopei del Cinquecento, come Sannazaro e Cariteo, che contribuirono alla diffusione europea di forme liriche nate in terre napoletane.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- ALTAMURA, Antonio (a cura di) (1953), *Testi napoletani del Quattrocento*, Napoli, Casa Editrice Silvio Viti.
- ALTAMURA, Antonio (a cura di) (1962), *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli, Fausto Fiorentino.
- ALTAMURA, Antonio (a cura di) (1978), *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- BECCADELLI, Antonio (1538), *De dictis et factis Alphonsi regis*, Basilea, Johannes Herwagen und Johannes E. Froben.
- BELTRAMI, Pietro G. (2009), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BENTLEY, Jerry H. (1995), *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida Editori.
- COLUCCIA, Rosario (1975), «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina», *Medioevo Romano*, 2, pp. 44-153.
- COLUCCIA, Rosario (1983), «Due nuove canzoni di Guglielmo Maramauro, rimatore napoletano del sec. XIV», *Giornale storico della letteratura italiana*, 160, pp. 161-202.
- COMBONI, Andrea, & Tiziano ZANATO (a cura di) (2017), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- CORTI, Maria (1956), *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- CROCE, Benedetto (1922), *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza.
- DA BISTICCI, Vespasiano (1970-1976), *Le vite* (2 voll.), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.
- DA TEMPO, Antonio (1977), *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, Bologna, Commissioni per i testi di lingua.
- EGIDI, Francesco (a cura di) (1940), Guittone d'Arezzo, *Le rime*, Bari, Laterza.
- ELSHEIKH, Mahmoud Salem (1977), *Leggenda di San Torpè*, Firenze, Accademia della Crusca.
- FARINELLI, Arturo (1899), «Rassegna di Benedetto Croce, "Ricerche ispano-italiane"», *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, 7, pp. 261-292.
- GARGANO, Antonio (1994), «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonese: problemi e prospettive di ricerca», *Revista de Literatura Medieval*, 6, pp. 105-124.

- GIL ROVIRA, Manuel (1991), *El «Cansonero del Conte di Popoli», Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*, Madrid, Tesis doctorales de la Universidad Complutense.
- GIL ROVIRA, Manuel (a cura di) (2007), *Cansonero del Conte di Popoli*, Madrid, Centro de lingüística aplicada Atenea.
- GIOVANAZZI, Barbara (2009), *Per l'edizione degli «Amori» e di «Argo» di Giovan Francesco Caracciolo*, Trento, Tesi di Dottorato di Ricerca dell'Università degli Studi di Trento.
- MAZZATINTI, Giuseppe (1885), *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Caserta, Iaselli.
- MILELLA, Marina (2006), *Naufragio*, Napoli, Tesi di Dottorato di Ricerca dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II».
- PICCHIORRI, Emiliano (a cura di) (2013), Giovanni Antonio de Petrucci, *Sonetti*, Roma, Salerno.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2014), «El soneto acróstico “Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno” y la transmisión de material poético en Nápoles entre los reinados del Magnánimo y Ferrante», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91/8, pp. 881-892. <https://doi.org/10.3828/bhs.2014.56>
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2016), «Koiné, “ma non troppo”. Apuntes acerca de la lengua de algunos autores presentes en el Cansonero del conde de Popoli», *Scriptura*, 23-25, pp. 195-211.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2017), «Las fronteras en el Cansonero del conde de Popoli: acerca de la *barzulletta* “Viva, viva, viva amore” y de su estrambote (ff. 9^v-10^r)», *Estudios Románicos*, 26, pp. 229-241.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2018), «El Cansonero del conde de Popoli: ¿un cancionero napolitano “fecho al hispánico modo”?», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, pp. 135-146. <https://doi.org/10.5209/CFIT.56794>
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2021), *El «Perleone» de Rustico Romano : un cancionero de la Nápoles aragonesa. Estudio y edición crítica*, Granada, Comares.
- ROVIRA, José Carlos (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- SABATINI, Francesco (1965), *Napoli angioina. Cultura e civiltà*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- SANTAGATA, Marco (1984), «La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento», *Rivista di letteratura italiana*, 2, pp. 53-106.

- SORIA, Andrés (1956), *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*, Granada, Universidad de Granada.
- SPOGNANO, Raffaele (1974), *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron.
- TORRACA, Francesco (1925), *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il Solco.
- VOIGT, Georg (1893), *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlino, Georg Reimer Verlag.