



Fecha de recepción: 26/04/23

Fecha de aceptación: 26/05/23

Artículo

# La poesia di corrispondenza nei canzonieri aragonesi di *vecchia guardia*

## Epistolary Verse in the Aragonese *Canzonieri* of the *Vecchia Guardia*

**Citaci3n:** AMORINO, Erika (2024), «La poesia di corrispondenza nei canzonieri di *vecchia guardia aragonesa*», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 13, pp. 66-90. <https://doi.org/10.14198/rcim.2024.13.04>

**Erika Amorino**

Sapienza, Universit di Roma

[erika.amorino@uniroma1.it](mailto:erika.amorino@uniroma1.it)

<https://orcid.org/0000-0002-9907-8005>

### Riassunto

Muovendo da alcune considerazioni desunte dal celebre volume sulla lirica aragonesa di Marco Santagata, il contributo fornisce nuove prospettive sulla poesia meridionale mediante la specola privilegiata della corrispondenza in versi. Il *corpus* esaminato si compone di tutti i testi con destinatario prelevati dai canzonieri di *vecchia guardia*, etichetta con cui, da Carlo Dionisotti in poi, ci si riferisce a poeti come Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo, Pietro Jacopo De Jennaro e Giuliano Perleoni. Pur rientrando nella gamma di questa classificazione, il caso di Francesco Galeota, spesso ignorato anche dagli studi specializzati, costituisce un discorso a parte, non solo per le particolarit contenutistico-formali che il suo canzoniere offre, ma altres per l'interesse che i componimenti rivestono relativamente al discorso sulla corrispondenza in versi.

**Parole chiave:** lirica aragonesa; poesia di corrispondenza; canzoniere; vecchia guardia aragonesa.

### Abstract

Based on considerations taken from Marco Santagata's celebrated study of Aragonese lyric poetry, this article provides new perspectives on southern Italian poetry through the privileged lens of correspondence in verse. The *corpus* examined includes addressees found in the old-guard ("*vecchia guardia*") *canzonieri*, which, from Italian scholar Carlo Dionisotti onwards, refers to poets such as Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo, Pietro

**Conflicto de intereses:** La autora declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo est sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY ,4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2024 Erika Amorino



Jacopo De Jennaro, and Giuliano Perleoni. Despite the inclusive nature of this list, Francesco Galeota, often ignored even by specialized studies, needs a separate mention, not only due to the peculiarities of his *canzoniere's* content and form, but also due to the special interest that his compositions exhibit in relation to the typology of epistolary in verse.

**Keywords:** Aragonese lyric poetry; epistolary poetry; *canzoniere*; Aragonese *vecchia guardia*



## LA LIRICA VOLGARE AI TEMPI DI FERRANTE I D'ARAGONA

L'avvento al trono tutt'altro che pacifico di Ferrante d'Aragona, primogenito illegittimo di Alfonso il Magnanimo, significò una svolta importante dal punto di vista letterario nella storia del Meridione. A differenza del padre, il nuovo sovrano favorì e sussidiò l'italianizzazione degli apparati burocratici e della produzione letteraria, spostando l'impegno del mecenatismo regale verso gli scritti in volgare, i quali ricavarono sempre maggiore spazio in tutti i versanti: dalla trattatistica alla novellistica, fino a giungere, ovviamente, alla poesia.<sup>1</sup> A proposito di quest'ultimo aspetto, il fattore che più di tutti incentivò l'espansionismo linguistico del volgare e del toscano, fu, come è noto, l'esempio di Petrarca: in quegli stessi anni, infatti, germinavano a Napoli iniziative come quella di Francesco Patrizi, vescovo di Gaeta dal 1463, che venne incaricato da Alfonso Duca di Calabria, a sua volta guidato dalla colta moglie Ippolita Sforza, a redigere un commento del *canzoniere* petrarchesco, aprendo così «uno spiraglio su quella cerchia di lettori che nelle *Rime sparse*, manoscritte o a stampa, con o senza commento, cercavano allora un modello di poesia» (Dionisotti 1974: 95).<sup>2</sup>

L'attenzione del re e degli altri membri della nobiltà locale a questo tipo di letteratura incoraggiò la produzione squisitamente volgare, di cui una cerchia di poeti si rese protagonista. Tale gruppo è stato identificato da Carlo Dionisotti come *vecchia guardia aragonese*:<sup>3</sup> un circolo di letterati, alcuni dei quali funzionari, che, accomunati non solo da criteri anagrafici o dalla posizione sociale, si distinsero per la comune imitazione dei *Fragmenta*.<sup>4</sup> L'approccio di questi poeti al modello di Petrarca è stato poi sistematizzato dall'imprescindibile contributo di Marco Santagata (1979). Se l'etichetta di *vecchia guardia* comprendeva indistintamente i nomi di Francesco Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo, Pietro Jacopo De Jennaro, Francesco Galeota e Giuliano Perleoni, il merito dello studioso è quello di aver operato una ripartizione all'interno del gruppo, nel quale si possono riconoscere due tendenze: una, maggioritaria, che egli chiama *cortigiana*, favorevole ad

1. Senza dilungarmi in questioni ampiamente dibattute in altre sedi, rimando al volume di Cappelli & Delle Donne 2021: 99-166.

2. Su tale commento, si veda Paolino 1999: 153-311. Per un profilo dell'umanista si veda almeno Quintiliani 2014: 730-732.

3. L'espressione si ricava da Dionisotti (1963: 198), il quale designa con questo appellativo tutti i lirici napoletani del Quattrocento fino a Sannazaro compreso.

4. Nonostante le incertezze biografiche, si può ipotizzare che tutti questi poeti nacquero intorno agli anni '30 e '40 del '400.

annoverare riferimenti decodificabili dai lettori e in cui gli ambienti culturali, e più nello specifico la corte napoletana, entrano nella narrazione e fungono da piano comune di conversazione; l'altra, *anticortigiana* e *antirealistica*, che tende a escludere non solo ogni riferimento geografico-ambientale, ma pure la dimensione sociale e i testi di corrispondenza, per aderire più fedelmente al racconto lirico-soggettivo.<sup>5</sup> Da una parte si pone dunque Galeota, cui si adattano i caratteri del *Colibeto* e della *retroguardia*; dall'altra ci sono invece Caracciolo e Aloisio, ai quali compete il ruolo di *avanguardia*; essi, infatti, identificando il proprio contrassegno nel *libro*, esibiscono precocemente i segni del petrarchismo maturo di Sannazaro e Cariteo. Nel mezzo si situano Rustico e De Jennaro, le cui raccolte non possono essere considerate un deposito di materiali, ma nemmeno assimilabili alla forma romanzo: la narrazione individuale si risolve, secondo Santagata, in una cronaca diaristica relativa alla loro educazione sentimentale, in cui giocano un ruolo fondamentale i protagonisti della vita politica e intellettuale napoletana.

Al di là delle affermazioni di Santagata, è possibile constatare che tutti i poeti di *vecchia guardia*, in maniera più o meno evidente, esibiscono la propensione al dialogo con amici che, se analizzato in maniera sistematica, può definire l'espressione del linguaggio lirico di ciascun canzoniere in una più ampia prospettiva d'insieme. Infatti, le correnti *cortigiana* e *anticortigiana*, certamente funzionali a un ordinamento dell'argomentazione, meritano ad oggi alcune riconsiderazioni. Il proposito delle pagine a seguire muove dall'individuazione dei testi con destinatari presenti nei canzonieri di *vecchia guardia*, e intende da un lato valutare la teorizzazione di Santagata, dall'altro circoscrivere il laboratorio letterario aragonese e le esperienze poetiche che lì nacquero. La corrispondenza in versi, infatti, è una modalità poetica che, seppur priva di costanti formali o tematiche tali da poterla codificare nella categoria del genere letterario (Giunta 2002a: VII), lavora e si riconosce sulla base di una funzione e pertanto può dirsi un modo di far poesia «collettivamente gestito» (Pantani 2013: 55).

## LA POESIA DI CORRISPONDENZA NEI CANZONIERI DI VECCHIA GUARDIA

Nella disamina condotta sui canzonieri napoletani, Santagata ha cercato di dimostrare come Aloisio e Caracciolo rifiutino di inquadrare la loro poesia in una cornice sociale costruendo una raccolta chiusa, lontana dall'immediato consumo del pubblico e fruibile, piuttosto, solo come totalità provvista «di sue regole interne e pertanto non manipolate a seconda delle esigenze di una lettura strumentale, socializzata» (Santagata 1979: 246). Per lo studioso il recupero di Petrarca è attuato da Aloisio, ma soprattutto da Caracciolo, in «funzione polemica verso l'apetrarchismo cortigiano», e si oppone all'operato di autori come De Jennaro e Perleoni: il recupero del modello petrarchesco tende a escludere non solo ogni riferimento geografico-ambientale, ma pure i testi di corrispondenza (Santagata 1979: 246). Per valutare o riformulare almeno in parte questa interpretazione mi avvarrò, come anticipato, dei versi con destinatario contenuti nei canzonieri degli autori di *vecchia guardia*, ma escluderò, per un primo momento, il *Colibeto* di Galeota, al quale riserverò uno spazio distinto nelle pagine che seguono.

5. Questa teoria, che sottende a tutta l'argomentazione, è espressa in maniera chiara in Santagata 1979: 242 e ss.

### *L'autobiografia come materia: Aloisio e Caracciolo*

Vero e proprio apripista per l'intera generazione, il *Naufragio* di Aloisio è il primo «canzoniere petrarchista ad apparire sulla scena napoletana» (Santagata 1979: 17).<sup>6</sup> La raccolta, trädita dal ms. cl 3220 della Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna (cc. 1-96), narra dell'amore per Carina Massillia e si organizza in quattro libri contenenti 97 testi supportati da accurate didascalie. Tra questi, Aloisio destina ad amici e colleghi solo sei componimenti, tutti sonetti:<sup>7</sup> I.16 a Giovan Francesco Caracciolo, II.1 a Giacomo Caracciolo, II.12 a un amico ignoto – cui domanda a quale donna, fra le tre proposte, sia da assegnare il primato della bellezza –, III.6 a un certo Lucio rimproverato per esser troppo dedito all'amore; infine due testi contenuti nella quinta parte del canzoniere, posta a chiusura del codice, per cui vale la pena indugiare in qualche riflessione. In questa ultima sezione, infatti, il racconto evolve «da canzoniere doloroso, ma in vita, a “canzoniere sepolcro”» (Santagata 1979: 36) e ai testi dell'autore si accompagna una selezione di componimenti consolatori (15 in tutto), inviati dagli amici più cari uniti in cordoglio per la repentina morte dell'amata in un naufragio.<sup>8</sup> La vicenda amorosa si colloca in un arco cronologico piuttosto alto, che va dal 1465 al 1471,<sup>9</sup> ed è contemporanea a esperienze poetiche collettanee come quelle del *Cansonero del conte di Popoli*.<sup>10</sup> La vicinanza dell'opera a un ambiente letterario così fervente è confermata dalla dedica del *Naufragio* al Barone del Muro:<sup>11</sup> proprio a una sua iniziativa potrebbe ricondursi l'allestimento della sezione finale in cui egli compare come autore di un componimento.<sup>12</sup> Significativo è inoltre che il Barone e Caracciolo siano gli unici poeti cui Aloisio decida di replicare: i testi in questione, gli ultimi due di corrispondenza cui ho fatto riferimento, possono esplicitamente esibire il nome del destinatario nella rubrica (come accade in V.8 al Barone del Muro), oppure possono costituire un dialogo implicito ricomponibile attraverso l'individuazione di controcanti tematici, lessicali e stilistici (come in V.9 con Caracciolo).

6. L'opera dell'Aloisio può leggersi nell'edizione di Milella (2005-2006). Si veda anche Milella 2017: 25-33.

7. Escludo i testi rivolti a personaggi politici che sono concentrati soprattutto nella terza sezione. Ricordo solo che tra i destinatari si annoverano i membri più importanti della famiglia reale: re Ferrante (destinatario di ben 4 testi – III.1, 2 e 14; e IV.1 – e sotto il cui nome si apre sia il terzo, sia il quarto libro), Alfonso Duca di Calabria (III.3), Ippolita Maria Sforza (III.4 e 15), Eleonora d'Aragona (III.16). Per Santagata questa sezione, giacché manca di una nervatura narrativa forte, è quella che con più naturalezza si predispone a ricevere e raccogliere testi extravaganti o comunque legati alla tradizione cortigiana (Santagata 1979: 82-83).

8. A proposito di questa sezione si veda il contributo di Volta 2019: 109-122.

9. Il termine *ante quem* è fornito dalla data di morte del Panormita (1471), autore di un testo contenuto nella sezione.

10. Mi riferisco al manoscritto Parigino 1035, edito da Maria Corti in De Jennaro (1956: 1-39) e successivamente da Gil Rovira (2007). Rimando infine anche al contributo di Milella (2005).

11. Sulla riflessione riguardante la probabile autorialità del codice si veda Milella 2005-2006: 112-138 della nota al testo, ma anche Milella 2017: 146.

12. Purtroppo l'identificazione del nobile rimane misteriosa. Pèrcopo (1833: 806-12) ha ipotizzato che potesse riconoscersi Mazzeo Ferrillo (si veda Patroni Griffi 1997: 181-183). Tale identificazione contrasta però con quella di Flamini (1892) e Torraca (1925), i quali ritenevano che l'autore dei componimenti fosse un non meglio noto Errichetto Fortis; l'ipotesi è stata ridiscussa da Santagata (1979: 387-388), secondo il quale proprio lo scambio con Aloisio metterebbe in crisi l'identificazione del Pèrcopo in quanto databile non oltre il 1471, anno in cui Ferrillo non era ancora feudatario di Muro.

Proprio il sonetto del Barone, preceduto dalla didascalia *El signor baron de Muro Sonetti mandati dagli amici a l'autore fatti in laude e la soa dona confortandolo*, apre la sezione collettanea a c. 89<sup>r</sup>:

- Rafrena il duol che tanto opprime il core,  
 rafrena il pianto che a doler te accende,  
 omai che 'l suspirar più non s'intende  
 ove è chi fo del secol nostro onore.
- 5 Non languir più, ché, per tuo van dolore,  
 già Lachesis il fil più non istende  
 che Antropòs troncò, ond'or resblende  
 quel vivo Sole in più fervente amore.
- 10 E si de l'alma nave il Ciel nasconde  
 la tua carena in più sicuro porto,  
 in mar tranquillo et aure si siconde,  
 chiamarla più qua giù le fai gran torto,  
 de perigliosi venti ognor tra l'onde,  
 ma, per trovarla llà, fa' che sie accorto.

Risalendo alla c. 81<sup>r</sup>, si trova la risposta per le rime del poeta, introdotta da una titolazione esplicativa, la quale annuncia che il testo replica a *quelle ultime parole* del Barone:

*Resposta ad un sonetto del Segnor baron de Muro per quelle ultime parole, scusandose ch'el non se po' dalle lagrime contenere*

- Quella angiola che 'n cielo portò 'l mio core  
 e me lasciò tra 'l fuoco ch'or più accende,  
 so' certo ben che mei sospiri intende,  
 e gode aver tra gli altre el primo onore;
- 5 e credo che pietà del mio dolore,  
 non solo al mondo, ma fin là se stende,  
 or che a llei, nanci al sommo Sol, resblende  
 quale fo lo mio desio e 'l casto amore.
- 10 Piango la vela d'òr che un scoglio asconde  
 de mia Carina ch'ei gionta a buon porto  
 con aure a me crudele, a llei seconde  
 ma prego quel che fo tradito a torto,  
 nel pelago ov'io so' tra rapide onde,  
 che a regere el temon me faccia accorto.

Il sonetto è condotto su due linee: quella della nave (di) Carina infranta sullo scoglio, e quella della fine della vita come porto sicuro perché conclusione dei tormenti. Il poeta risponde affermando che non è affatto inutile, come sosteneva invece il nobile, rievocare l'amata dal cielo, perché quella può benissimo ascoltare i suoi sospiri (vv. 3-4). Nonostante gli sforzi degli amici, una morte così violenta rende l'amante inconsolabile, costretto ancora nel pelago «ad regere el temon» della sua incerta navicella. Aloisio non nomina il destinatario, né si rivolge a un *tu*, ma è solo l'indicazione paratestuale che rende evidente il gioco contrappuntistico della risposta, la quale, oltre a riproporre lo schema metrico e le tematiche del missivo, presenta le parole rima nello stesso ordine.

Quello di esplicitare il referente nelle rubriche è da ritenersi un procedimento tipico di Aloisio, che funziona anche per altri destinatari; in particolare esso si ritrova nel testo posto a chiusura del primo libro diretto a Caracciolo.<sup>13</sup> Lì il poeta informa che *per malinconia de incurabele morbo agravato, dimorando ne li bagni de Poçolo, che sia de la vita soa ad Ioanfranceco Caraçolo, suo amicissimo*, e solo grazie alla rubrica sappiamo essere rivolto all'amico. Un altro componimento destinato a questo poeta, però sprovvisto di didascalia, si ritrova invece nella V sezione a c. 81<sup>v</sup>:

- Secco è quel sugo che al pegaseo fonte  
 gustar me fea la mia celeste Musa,  
 rotta è la lira, ogni altra vena è chiusa,  
 salvo el liquor ch'or stilla da mia fronte.
- 5 Sono le mei virtù gnude e disgiunte,  
 l'ingegno losco, con la mente ottusa,  
 poi fatta è del ciel dea quella Medusa  
 che me fea col bel viso or giazio or monte.
- Solo sospiri, lagrime e lamenti
- 10 me ingombran, *signor mio*, con gran dolore,  
 e la memoria de l'angelica alma.
- Tra Reggio e 'l Far percossa è d'aspri venti  
 la mia barchetta in tempestoso errore  
 senza speranza de trovar mai calma.

A c. 89<sup>v</sup>, sotto la dicitura *Johannes Franciscus Caraçolus suo Johanni Loisio*, si legge la risposta dell'amico:<sup>14</sup>

- Con altri remi ormai, con altri venti,  
 per altro mar solcar convien toa barca,  
 con altre vele e d'altro peso carca:  
 de sospiri, de lagrime e lamenti;
- 5 con altre sarte et altri regimenti,  
 là dove ogni ragione è gnuda e parca  
 d'ogni conforto, e de dolceça scarca,  
 con altro stil ancor, con altri accenti,  
 poiché procella la toa colma nave
- 10 de perle, de smiraldi e de topacio,

13. Si veda il testo I.16 («*Quel delicato e prezioso legno / che me menava tra gli scogli stanco, / e' m'ha sì forte rilassato il fianco / ch'io vedo presso della morte il segno. / Or già fogito da quel dolce sdegno / in quisti boschi solitarii, manco / noiosi a gli ochi del mio viso bianco, / pianger di e notte, per posar, me ingegno. / Ecco che Progne a sospirar me invita, / e sotto un fagio ancor la sua compagna: / cossi trapasso mia dogliosa vita. / Lo verde tempo il nostro duol non stagna, / anzi radoppia in nui pena infinita: / Fortuna me molesta, Amor me insagna*»).

14. L'altro testo compare invece con la rubrica indicante solamente il nome del suo autore, *Franciscus Caraçolus*, a c. 90<sup>v</sup>: «*Gòdite, Morte, omai la verde spoglia / de che natura e 'l mondo ogi se lagna / godi collei che sola di scompagna / la nostra etate, e me scrivendo addoglia; / godane el cielo e 'l mondo se ne spoglia / de la sua dolce et onesta compagna; / godi, superba Morte, la bella agna / che 'n terra chiude a mia perpetua doglia. / Ben puoi dolerte omai del tuo tesoro, / io dico, Tiphe, poiché gli è attufata / la cara nave che 'l tuo bel lavoro / monstrava in terra, fra le piante un loro. / Eulo, / Nettuno e tu, lunon turbata, / facciam de pianto un nuovo concestor!*»).



toffò nell'onde e chiuse in breve scoglio  
 – quello che sì piangendo ognora lave  
 del pianto ove giamai tu non sì sacio –  
 per far compagna eterna al tuo cordoglio.

Nonostante manchi la didascalia consueta che informa sul destinatario, e nonostante non ci sia la ripresa rimica tra i due testi, è possibile ricostruire il dialogo grazie alla presenza di importanti connessioni lessicali e tematiche, definite principalmente dallo stesso argomento funebre e metapoetico, e sorrette dalla struttura metrica (ABBA ABBA CDE CDE). Francesco suggerisce all'amico di cercare un'altra ispirazione poetica dal momento che «ogni altra vena è chiusa». Tutto ciò che rimane al povero amante sono *sospiri, lagrime e lamenti*, terna già presente nel testo di Aloisio al v. 9, ma che ricompare qui al v. 4.

Se però Caracciolo ha nel *Naufragio* la funzione di interlocutore favorito e quasi esclusivo testimone della vicenda amorosa, a sua volta Aloisio non ricopre tale ruolo di prim'ordine: questa posizione sembra piuttosto riservata a Girolamo Carbone. Ricordo brevemente che la raccolta di Caracciolo, *Amori e Argo*, è testimoniata da due redazioni differenti, rispettivamente una stampa postuma pubblicata nel 1506 per le cure di Girolamo Carbone (d'ora in poi S),<sup>15</sup> e un manoscritto, il Barberiniano latino 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>16</sup> (d'ora in poi B), che precede la *princeps* di qualche anno, collocandosi sullo scorcio del Quattrocento (Santagata 1979: 56). Dal raffronto di S e B emerge che le due redazioni hanno in comune 316 testi, ma la suddivisione in *Amori* e *Argo* appartiene alla sola cinquecentina. Nello specifico, con il passaggio dal manoscritto alla stampa si assiste a due tipi di variazioni fondamentali: da un lato, l'espunzione di una grande quantità di testi –159 rifiutati, 12 introdotti *ex novo*–, dall'altro la ripartizione dei rimanenti e dei nuovi in 2 sezioni distinte, *Amori* e *Argo* appunto, che si riconoscono come due organismi autonomi: il primo più narrativo, il secondo «da considerarsi invece come una caratteristica silloge incentrata sul tema degli occhi dell'amata» (Giovanazzi 2017: 191). Occorre specificare che in B i versi con destinatario sono 16, nella stampa del 1506, invece, 9. A differenza del canzoniere di Aloisio, non sono presenti nella raccolta (né in quella manoscritta, né in quella a stampa) componimenti attribuibili a poeti diversi dall'autore. Ebbene, dei 16 testi presenti in B, solo 8 sopravvivono nella redazione successiva, tutti privi di rubrica e collocati nella

15. L'edizione fu pubblicata nell'aprile del 1506 a Napoli, presso Giovanni Antonio De Caneto. Essa si apriva con la lettera firmata dal curatore che esortava il dedicatario, Prospero Colonna, a serbare memoria del poeta; alla dedica seguiva un sonetto dell'umanista Pietro Gravina (*Al canto d'un suave almo poeta*). Della *princeps* esiste un'edizione critica moderna, si veda Giovanazzi 2008-2009.

16. Il codice, consultabile sul sito della Biblioteca Vaticana al link [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.lat.4026](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4026), si configura come un unico organismo di testi che si estende dalla c. 1<sup>a</sup> alla c. 145<sup>a</sup>; esso contiene 211 dei 220 componimenti degli *Amori*, e 105 dei 108 testi di *Argo*, più 159 rime testimoniate esclusivamente dal manoscritto. Per l'edizione critica del manoscritto, si veda Gorruso 1998-1999.

prima sezione degli *Amori*. I sonetti che rimangono immutati sono 3: *Am.* 40, 105 e 155, rispettivamente dedicati ad Aloisio, Sannazaro e Guido Mazzoni;<sup>17</sup> quattro testi, invece, (*Am.* 24, 29, 36, 180) sostituiscono in maniera quantomeno sospetta il destinatario in Girolamo Carbone. Un solo componimento è aggiunto apparentemente *ex novo* in S (*Am.* 174) e si rivolge sempre al Carbone.

Secondo Santagata, la selezione, l'aggiunta e infine la riorganizzazione dei due canzonieri sono funzionali a rifiutare una troppo realistica narrazione dell'esperienza amorosa, che ancorerebbe la vicenda alla dimensione cortigiana. Inoltre, le operazioni volte all'esclusione di riferimenti geografico-ambientali servono al poeta per operare una netta distinzione e isolare la propria esperienza amorosa dalle raccolte dei colleghi e «dall'invasione, tipica del petrarchismo del secolo, della cornice biografica e sociale» (Santagata 1979: 221). A mio avviso, tali affermazioni richiedono oggi alcuni approfondimenti, specialmente se si prende in considerazione l'ipotesi che la riorganizzazione del canzoniere, cui seguì la stampa definitiva, potrebbe essere avvenuta non solo secondo la volontà dell'autore, ma anche per interpolazione del curatore Carbone: accogliere questa ipotesi significa dare diverso valore alle poche rime di corrispondenza che Caracciolo scrisse.

Le ragioni che mi spingono a ritenere che la stampa sia in gran parte riconducibile alla volontà del curatore sono tre. La prima, già nota, riguarda la dedica a Prospero Colonna che introduce la *princeps*: lo stesso Santagata, e in seguito Barbara Giovanazzi, avevano sottolineato l'illegittimità della sua assegnazione al nobile romano, rimanendo tuttavia ancorati all'idea che gli interventi dell'umanista fossero da limitare al solo apparato paratestuale, poiché da S sono esclusi i testi rivolti ai membri della nobile famiglia romana che certo Carbone avrebbe avuto interesse a inserire. L'ipotesi, a mio avviso, non è del tutto solida: basterebbe ammettere che l'eliminazione e la riorganizzazione dei testi da parte dell'autore, come è altamente probabile, fosse avvenuta all'altezza di una redazione intermedia e successiva a B, e che quindi i componimenti fossero stati eliminati prima che Carbone potesse mettere mano al canzoniere per la pubblicazione del 1506.

Il secondo indizio relativo al ruolo centrale giocato dall'intervento dell'umanista, finora sottostimato, si rileva a partire dai testi di corrispondenza contenuti nella stampa. In B XXXIV (*Am.* 24) al posto di Carbone figurava un imprecisato «Signor mio caro», mentre in B XXXVI e LX (*Am.* 29 e 36) un non meglio identificato Tancredi. Chi siano effettivamente questi personaggi non posso dirlo con certezza, ma qualche riflessione sui testi è certo possibile. Il primo componimento, *Am.* 24, funge da sonetto di anniversario.<sup>18</sup>

17. Quest'ultimo, rinomato scultore che soggiornò a Napoli tra il 1489 e il 1495, data cui probabilmente risale lo stesso componimento, fu lodato da diversi umanisti napoletani per l'incredibile opera del *Compianto sul Cristo morto* della chiesa di Sant'Anna di Monte Oliveto a Napoli; si veda Bortolotti 2008: 703-706.

18. Trascrivo i componimenti della stampa, qui e in seguito, sulla scorta dell'edizione di Giovanazzi (2017). I testi presenti nel manoscritto sono invece trascritti sulla base di Gorruso (1999).



**S**

Fuggie, *Carbon mio caro*, omai lo inganno,  
la dubia speme, il giazo e 'l cieco ardore,  
le lacrime, i sospiri e 'l dolce errore  
de quisto mio crudele e tuo tiranno,

5 il qual servendo circa il *decimo anno*,  
de uno in uno contando giorni e l'ore,  
ne porto ferro avvenenato al core  
per guidardon del mio continuo affanno.

10 Prima che gionghe ad più matura etate,  
*comenza* di te stesso aver mercede,  
ché in tutto è fier chi n'ha di sé pietate;  
la gente che per scorta che non vede,  
sola condur *se* lassa per le strade,  
cade sovente *in fossa* ove men crede.

**B**

Fugie *Signor mio caro*, omai lo inganno,  
la dubia speme, il giacio e 'l cieco ardore,  
le lacrime, i sospiri e 'l dolce errore  
de *questo* mio crudele e tuo tiranno,

5 il qual, servendo circa il *decimo anno*  
d'uno in uno contando giorni e l'ore,  
ne porto ferro avvenenato al core  
per guidardon del mio continuo affanno.

10 Prima che gionghi ad più matura etade,  
*comincia* di se stesso aver mercede,  
ché in tutto è fier chi n'ha di sé pietade;  
la gente che per scorta che non vede,  
sola condur *si* lassa per le strade,  
cade sovente *al buscio* ove men crede.

È possibile notare che l'unica variante degna d'interesse riguarda il destinatario del componimento che muta appunto in Carbone, il quale, come detto, sostituirà il nome del fantomatico *Signore* pure in *Am.* 180 (B CCCCXLVIII)

**S**

Fugge quisto figliol ch'ha nome Amore,  
che pria per gli occhi al cor fa pia requesta,  
cieco che cieca sempre e, poi che resta,  
de dubia speme il pasce e cieco ardore;

5 fugge dove in sospetto et in timore  
i soi soggetti de continuo infesta,  
cibo, colore toglie e somno desta,  
pensier, sospiro, lacrima e dolore.

10 Piglia duce, *Carbon*, ch'agia ochio intero,  
chiara linterna in man che venga teco,  
però che bene oprar mai non fo sero;  
quantunche vada per campagna cieco,  
per camino espedito e per sentiero,  
convien che cada e chi camina seco.

**B**

Fugi questo figliol che ha nome Amore,  
che prima per ochi al cor fa pia rechiesta,  
cieco che cieca sempre e, poi che resta,  
de dubia speme il pasce e cieco ardore;

5 fugi dove in suspetto et in timore  
i suoi seguazi de continuo infesta,  
cibo, colore toglie e sonno desta,  
pensier, sospiri, lacrime e dolore.

10 Piglia duce, *Signor*, ch'agia ochio intero,  
chiara linterna in man che venga techo,  
però che bene oprar mai non fo sero;  
quantunche vada per campagna cieco  
per camino espedito e per sentiero,  
convien che cada e chi camina seco.

Questi testi, legati alla tematica amorosa, consentono al canzoniere di configurarsi come altamente specializzato; l'unica funzione del destinatario, come già in Aloisio, è perciò quella di testimoniare la veridicità dell'episodio narrato. Pare quindi automatico che tale ruolo sia ricoperto da colui che ha curato l'edizione a stampa: è quindi sotto l'egida di Carbone che la vicenda amorosa è tutelata. Il nome dell'umanista sostituisce anche quello di un certo *Tancredi* in *Am.* 29 (B XLVI) e *Am.* 36 (B LX). Nello specifico, quest'ultimo componimento funge da terzo e ultimo punto della mia argomentazione. Il testo infatti, sebbene sia presentato come nuovo, ricompare identico all'altezza di *Am.* 174 con la stessa menzione di Carbone:

## Am. 36

Nesciun de ingrato e rigido tiranno  
 per guidardon servendo ebbe tormento  
 quant'io dal mondo a piogie, a neve, a vento  
 quando i raggi del sol più caldi fanno,  
 5 ch'io temo, lasso, pria, se i ciel non hanno  
 qualche santa pietà del mio lamento,  
 'nanzi tempo mancar per quel ch'io sento,  
 dì e nocte oppresso da continuo affanno;  
 perché nel laberinto ov'io son, lasso,  
 10 senza lume de sera e senza scorta,  
 trovo pietà scolpita in duro sasso,  
 trovar vorrei, Carbone, omai la porta,  
 ché n'è ben tempo, via più che di passo,  
 dove, cieco, orbi Amor ne guida e porta!

## Am. 174

Nesciun de ingrato e rigido tiranno  
 per guiderdon servendo hebbe tormento,  
 quant'io dal mondo a piogie, a neve, a vento,  
 quando i raggi del sol più caldi fanno,  
 5 ch'io temo, lasso, pria se i ciel non hanno  
 qualche sancta pietà del mio lamento,  
 'nanzi tempo manchar, per quel ch'io sento,  
 dì e nocte oppresso da continuo affanno;  
 perché nel labirhinto ov'io son, lasso,  
 10 senza lume di sera e senza scorta,  
 trovo pietà scolpita in duro sasso,  
 trovar vorrei, Carbone, omai la porta,  
 che n'è ben tempo assai più che di passo,  
 dove, ciecho, orbi Amor ne guida e porta!

Né Santagata né Giovanazzi sembrano notare questa ripetizione. Pertanto è lecito domandarsi: se si accetta il controllo dell'autore sull'edizione, come si spiega la ricomparsa del componimento all'interno della stessa stampa e a distanza di quaranta carte? Una tale constatazione lascia aperta una serie di questioni che portano a credere, ancora una volta, che gli interventi di Carbone siano più rilevanti di quanto si è ritenuto finora.<sup>19</sup> Certo, la ripetizione degli stessi testi a distanza di qualche foglio potrebbe denotare banalmente la sciatteria dello stampatore. Ma, anche alla luce delle argomentazioni precedenti, credo non si possa dare per assodato che l'iniziativa della stampa fosse avvenuta con l'avallo dell'autore. Per la stessa ragione ritengo che anche la questione riguardante l'espunzione degli 8 testi di corrispondenza nel passaggio da B a S rimanga totalmente aperta e che l'indagine del rapporto dell'autore con i suoi destinatari sia ancora tutta da scrivere.

### *L'autobiografia come poetica: De Jennaro e Perleoni*

Se Aloisio e Caracciolo sono i rappresentanti della linea anticortigiana, Giuliano Perleoni e Pietro Jacopo De Jennaro ricoprono una posizione di mezzo tra le tendenze del *colibetto* e quelle del *libro*. Da una parte, Pietro Jacopo De Jennaro è autore di un canzoniere<sup>20</sup> documentato quasi esclusivamente dal ms. XIII g. 37 della Biblioteca Nazionale di Napoli, ascrivibile alla seconda metà del XV secolo, in cui racconta l'amore per Madonna Bianca.<sup>21</sup> Nel

19. Il caso della ripetizione del sonetto non è l'unico all'interno della stampa De Caneto. Questa volta, però, Giovanazzi (2009: 110-111) sembra notarlo: alla medesima carta, 57<sup>v</sup>, troviamo Am. 175 («*Ne la stagion che l'aira se renfresca*») presentato come nuovo sonetto, ma che in realtà è una ripetizione di Am. 50, rinvenibile a c. 21<sup>v</sup>.

20. In questa sede non darò conto della produzione bucolica, o di quella didascalica di De Jennaro, né terrò conto del fatto che egli è protagonista di iniziative come quella del già citato ms. Ital. 1035, che conserva sette lettere, nove barzellette e due strambotti di tono popolareggiante.

21. Trascritto da un copista in carcere, dove era rinchiuso per aver preso parte alla congiura dei baroni, il testimone conserva, oltre al canzoniere di De Jennaro (cc. 114<sup>r</sup>-173<sup>r</sup>), alcune egloghe dello stesso poeta e l'*Arcadia* del Sannazaro. Grazie alle indicazioni riportate a c. 1<sup>r</sup>, conosciamo un termine *ante quem* che coinciderebbe con il 25 settembre 1489. Per la descrizione del codice rimando all'edizione di De Jennaro (1959: clxxxvii-cxcvi), nonché alla voce di Montuori (2017: 275-286). La dedica a Giovanni Tommaso Moncada, anteposta alla raccolta, esibisce inoltre proiettualità e consapevolezza e porta a constatare che il poeta avesse in mente di costruire un canzoniere d'autore.

canzoniere, ai versi amorosi si alternano testi encomiastici e occasionali: l'esperienza del singolo si legittima all'interno della dimensione sociale in cui si iscrive e lo stesso amante apprende dettagli importanti sul conto dell'amata alla presenza di personaggi politici legati alla corte.<sup>22</sup> Ben 15 su 117 sono poi i componimenti con destinatario un poeta, di cui uno ad Aloisio (14), contenuto pure nella *Corona* in morte di Carina; uno a un «romano» (24);<sup>23</sup> due testi a Piattino Piatti (62 e 76); uno ad Antonello Petrucci (102); uno a Jacopo Tolomei (103); sei, infine, i testi con destinatari ignoti (82, 85, 87, 92, 97), ma che annovero nel computo perché hanno per argomento questioni poetiche. La parte più consistente delle corrispondenze è, come si vedrà, rappresentata dai versi indirizzati a Giuliano Perleoni destinatario privilegiato, amico e consigliere di questioni relative alla vicenda amorosa.

Tutte le rime di Rustico, al contrario di De Jennaro, sono documentate dall'unico incunabolo *Compendio di sonetti e canzoni... intitolatto il Perleone*, stampato nel 1492 per i tipi di Aiolfo de Cantono da Milano.<sup>24</sup> La raccolta comprende l'intera opera poetica dell'autore divisa in cinque parti, la cui continuità è rappresentata, oltre che dal raggruppamento dei testi per argomento, ma distinti per metri, pure dalla loro numerazione, che si sviluppa in successione ininterrotta.<sup>25</sup> Pertanto i quattro canzonieri amorosi, che ripercorrono rispettivamente gli amori per Diana Lazia, Beatrice Cassia, Angela di Belprato e Fulvia Agrippina,<sup>26</sup> sono preceduti da una prima sezione di rime occasionali (*in le cose extravagante*, che comincia a p. LXXXV) che costituiscono il fulcro del discorso sulla corrispondenza in versi. Rustico, forse anche sulla scorta del modello proposto dall'Aloisio, opera un'attenta separazione e, avvalendosi di rubriche epesegetiche, raccoglie ben 85 testi di diversi metri: 57 sonetti, 5 canzoni, 3 ternari, 2 polimetri, 1 ballata e 1 sestina. Escludendo i numerosi componimenti encomiastici e occasionali, i testi con un poeta come destinatario sono 16, cui se ne aggiungono tre collocati nelle altre sezioni della raccolta. Il primo poeta menzionato tra i destinatari è De Jennaro, tuttavia, a fronte dei quattro sonetti

22. Mi riferisco al testo 21, in cui l'amante viene al corrente del matrimonio di Madonna in presenza di Eleonora d'Aragona, o al sonetto 26 in cui Ippolita Maria Sforza dimostra di essere a conoscenza del sentimento da lui provato.

23. Non credo si tratti di Rustico, come ipotizza Maria Corti, perché il poeta nel canzoniere è sempre specificato in qualità di destinatario; credo, invece, possa trattarsi di Raimondo Matteo Romano cui anche Perleoni indirizza il *sonetto 20*.

24. Della stampa restano oggi ventuno esemplari (alcuni dei quali lacunosi), censiti in *Incunabula Short Title Catalogue. The international database of 15th-century European printing*, Londra, (consultabile al link <https://data.cerl.org/istc/ip00287000>). Soltanto di pochi componimenti, di carattere per lo più politico-encomiastico, sono stati individuati testimoni manoscritti: si veda il codice Vat. Lat. 9371 (cc. 59<sup>r</sup>-62<sup>r</sup>) in cui è trascritta l'«Egloga facta in la morte del S[ignor] Duca de Millano collocutori Phylemone et Thelemo»; poi il codice viennese di Aloisio, di cui abbiamo già parlato, riporta un componimento di Rustico nella sezione in morte di Carina, a c. 92<sup>r</sup>, «uno amico in la morte de sua innamorata»; infine il ms. Riccardiano 2752, di cui tratteremo nelle pagine che seguono, alle cc. 30<sup>v</sup> e 92<sup>r</sup>, contiene rispettivamente i sonetti 88 (appartenente alla seconda sezione dedicata a Diana Lazia) e la canzone 107 (componimento incipitario della sezione dedicata ad Angela de Bel Prato).

25. L'opera è consultabile sul sito di *Biblioteca italiana*, al link <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/ip00287000>, mentre un'edizione moderna è opera di Rodríguez-Mesa (2021).

26. Rari, finora, gli approfondimenti critici sulla raccolta di Perleoni. Si veda Miranda 2003: 545-585; Adesso 2017: 441-460; Rodríguez-Mesa 2021: 1-46. Altri contributi relativi alle specifiche sezioni sono quelli di Volta (2018 e 2020); si veda infine Amorino 2020: 57-78.

dell'amico, nel *Perleone* sono conservati solamente 2 componimenti (sonetti 16 e 32). Altri testi sono quelli indirizzati ad Aloisio, già ricordato nella *Corona* consolatoria (sonetto 17); a Raimondo Matteo Romano (sonetto 20); a Francesco Galeota (sonetti 21, 23 e 33, di cui il primo *Responsivo*, come indica la rubrica);<sup>27</sup> un testo destinato al duca Costanzo Sforza e scritto al posto di Alfonso Duca di Calabria, per cui la rubrica informa trattarsi di un *Responsivo a un dubio* e ancora *per il S. Costanzo de Arminio quando fu in Napoli* (sonetto 24); tre testi a un certo Filenio Partenopeo (sonetti 34 e 54, e, unico che rientra nella quinta sezione, 158);<sup>28</sup> un responsivo a Girardo Bonincontri (sonetto 36); un testo responsivo a una *gentil donna* (sonetto 39), la quale deve identificarsi con una poetessa di nome Francesca; due testi a Giovan Francesco Caracciolo (sonetti 56 e 57), dei quali uno *responsivo per le consonanze*, ma per cui non è noto il missivo; un sonetto a Francesco Scales (il 94 della quarta sezione); infine un sonetto a Bernardino da Gaeta (il 203 della quinta sezione). Le tematiche, come nel canzoniere di De Jennaro, spaziano dall'elogio alla consolatoria, dalla riflessione metapoetica al tema dell'amicizia; su tutti primeggia, naturalmente, l'argomento amoroso, quasi sempre visto come fonte di sofferenza che genera la compassione reciproca tra amici, i quali sono a un tempo poeti e amanti. Proprio la natura di amore e la riflessione sul sentimento costituiscono l'argomento privilegiato dei due canzonieri e la materia di scambio più proficua tra i poeti.<sup>29</sup>

Il primo testo di De Jennaro indirizzato a Perleoni è il S. XVIII. *Scrive ad un suo carissimo amico chiamato Rustico, dicendoli che Amor in tal modo l'ha distrinto per questa novella Diana, che quanto più lo strazia amando, tanto più accesamente ama*

- Rustico mio, Amor m'ha sì distrinto  
col laccio, di sperar giamai non sazio,  
che quanto più me trae nel fiero strazio,  
tanto costei bramar sono più avinto.
- 5     D'angelico disire è 'l cor sì cinto,  
ornato d'un finissimo topazio,  
per cui el cielo oriental ringrazio,  
poiché da lui son combattuto e vinto.
- 10    Nuova Diana in terra, e tu già 'l sai,  
che mille volte el dì mi guida a morte,  
non curando di me né de mie guai,  
sola è costei, che per mia cruda sorte  
convien che di lei canti, e pur non mai  
s'avederà ch'io chiegia altro che morte.

27. Non ho rintracciato tra le rime del Galeota né il componimento missivo né altri testi indirizzati a Perleoni; probabilmente il poeta li escluse in quanto per la sua raccolta preferì altri metri al sonetto. Non ci sono dubbi, tuttavia, sul fatto che i due entrarono in contatto nell'ambito della corte aragonese; nota è infatti la comune impresa, i quali accompagnarono in Francia Federico d'Aragona nel 1483, scortando pure San Francesco di Paola; del viaggio parla Pèrcopo (1894: 759).

28. Corti (1977: 355-356), identifica con Filenio Gallo il Fileno a cui sono indirizzati i tre sonetti; tuttavia, la rubrica del sonetto 34 *ad Phyleno Parthenopeo* sembrerebbe scoraggiare l'identificazione, considerata l'origine senese del Gallo.

29. Già Corti tentò di ricostruire questo dialogo all'interno della sua edizione, e in anni più recenti anche Domínguez Ferro ha posto attenzione sull'argomento in un breve articolo (2016: 213-219). Le studioso, però, non sono andate oltre la proposta di ordinamento; pertanto, credo sia fondamentale ritornare sullo scambio alla luce di ulteriori approfondimenti.

A questo componimento Rustico risponde con il sonetto 32, la cui rubrica informa: S. XXXII *responsivo a Pietro Jacopo de Jenuaro*

- Petro, già como per esemplo in versi,  
cantando al suon de tua canente cetra,  
m'apristi il colpo de l'alta faretra  
che a torto piango e con disio sofferisi!
- 5 Ben vegio in quanta gloria ormai riversi,  
poi che un soccorso tal per te se impetra  
da quella unica dea che mai se aretra  
a chi la scorge in luochi aspri e diversi.
- 10 Felice spirto, se dal terzo cielo  
tal amorosa fiamma in te s'infonde,  
ch'esser te fa possente a caldo e gielo;  
questa Diana stella, in cui se asconde  
forma mortal sotto celeste velo  
ti splenda sì che mai ti allumi altronde.

Se dal punto di vista formale Perleoni non segue le rime del collega, pur rispettandone lo schema metrico (ABBA ABBA CDC CDC), la risonanza tematica è invece puntuale. Nella prima quartina De Jennaro esordisce appellando ed elogiando l'amico (cosa che farà anche Rustico), dopodiché si descrive come imprigionato nel laccio di Amore e incastrato nella speranza inappagabile, ma non meno irremovibile, di poter essere ricambiato: quanto più Amore lo fa soffrire, tanto più egli rimane legato al sentimento. A sua volta Perleoni risponde di comprendere perfettamente i versi al punto che questi riaccendono «l'alta faretra», causa della sua sofferenza passata. Il cuore di Pietro è ornato di «finissimo topazio» —simbolo in Petrarca di castità e dedizione—, perciò egli non potrà fare a meno di rimanere fedele e cantare questa Diana, che pure lo conduce a morte. Rustico risponde invocando la guida di Diana, riconosciuta nella stella del mattino che risiede nel terzo cielo, affinché soccorra l'amico e risplenda in lui e mai lo «allumi altronde». Al testo di Rustico, De Jennaro ribatte a sua volta con il sonetto 27, recuperando il precedente e conformandosi pure alle nuove rime:

S. XXVII, *el quale è resposta ad un sonetto che l' scrive Rustico parlando de madonna Bianca*

- Quanto più miro li poetanti versi  
di tua siringa al suon di dolce cetra,  
tanto più scorgo dall'impia feretra  
uscir il stral, ch'a mio mal pria sofersi.
- 5 V'abonda e sorge, anzi par che riversi  
el fonte in te, ch'altrui sovente impetra,  
d'Apollo o di Minerva, ove se arretra  
mia lira per deserti aspri e dispersi.
- 10 Piovemi un fuoco dal ciprigno cielo  
che l'alma accende e 'l mio cor, lasso, fonde  
tal ch'io divento a mezza state un gielo.  
Ogn'altro ben fortuna mi nasconde  
sol che seguir la fiera, ca 'l suo velo  
me uccide e sana, e mai son vivo altronde.

La prima corrispondenza sembra interrompersi qui perché non pare vi sia risposta di Rustico. Dalla rubrica, tuttavia, si evince che la Diana cui si faceva riferimento nei componimenti precedenti non è altro che un *senhal*, di chiaro stampo guinizelliano, utilizzato per designare l'amata. Diana Lazia è inoltre il nome della protagonista della seconda sezione del *Perleone* (primo canzoniere amoroso). L'occorrenza di questo appellativo anche nella raccolta di De Jennaro fornisce dunque nuove prospettive interpretative perché, oltre a segnalare la presenza mai banale di un repertorio comune dal quale gli autori potevano attingere, comunica pure che il mittente si rivolge al destinatario conformandosi al suo linguaggio e alla sua materia. La comunanza delle espressioni rispecchia poi quella dell'esperienza, perché entrambe le donne amate appaiono disinteressate a ricambiare il sentimento, e per questo si identificano con la solitaria divinità che abita le selve, restia a qualsiasi tipo di amore. A conferma dell'atteggiamento scostante o petroso ricorrono stilemi, di matrice dantesca, che esprimono il carattere frustrante della passione: è questo il caso della rima *sazio-topazio*, ma soprattutto delle parole rima come *impetra-arretra-faretra*.

Già da questo primo dialogo credo possibile ricavare alcune informazioni: la prima che Perleoni non risponde per le rime, ma ne applica delle nuove, cui poi, nel sonetto successivo, De Jennaro, che è poeta più specializzato, si conforma. L'altra questione riguarda, in ottica macrotestuale, l'ordine dello scambio: i sonetti della tenzone non ricorrono uno di seguito all'altro, come dovrebbe essere in una raccolta d'autore, ma il secondo testo (son. 24) si ritrova circa dieci componimenti dopo. Tra un componimento e l'altro, allora, si dovrà notare la presenza di un ulteriore sonetto di proposta, sempre destinato a Rustico:

*S. XX. Domanda a Rustico se ingegno, lingua o sapere porria mai narrare la innata virtù e bellezze de la sua diva innamorata, et etiam tutta soa passione.*

- Dimmi, Rustico mio, qual lingua o stile,  
qual penna, qual dottrina o qual ingegno  
o qual mano, arte, voce o pensier degno,  
o qual sapere al mondo or più sottile
- 5     potrebe a noi contar quanto è gentile  
in costumi, in parlare et in disdegno  
questa che, sola, dal celeste regno  
venuta è al mondo come cosa umile.
- Dimmi, non è 'l suo fronte un vivo sole?
- 10    Gli occhi non son due stelle pien di grazia,  
che fanno el ciel sereno e notte chiara?
- E dimmi, chi fia mai o qual paruale  
ch'esprimer possan come Amor mi strazia  
dietro a costei, ch'a mia salute è avara?

Il testo riflette su una questione metapoetica assai ricorrente nella poesia della tradizione: il poeta chiede al collega e amico come può rendersi in parole, e quindi in versi, la gentilezza e la bellezza dell'amata che è ineffabile. Alla domanda, tuttavia, non sembra possibile rispondere e infatti l'amico non risponde: nel *Perleone* non si trovano testi riferiti a questo sonetto. Solo un altro componimento rivolto a De Jennaro (son. 16 c. 26<sup>r</sup>) è conservato nella sezione estravagante:



*Sonecto XVI, responsivo ad P. Ia. de Jennaro*

- Al suono già de le tue rime accorte  
 iace la musa mia quasi smarrita  
 membrando quale amor ti porse aita,  
 anzi, lo amaro esilio da sua Corte.
- 5     Suspitar, dunque, aver tue stelle torte,  
 ogni amorosa lira in te sbandita  
 ragione è ben non lei che al Ciel n'è gita,  
 e chiude e sprezza le tartaree porte.
- 10    Deh, non fugar dal tuo stanco intelletto  
 Amor, ma lieta in te fa' si trasforme  
 la doglia, che te sia digno soggetto.  
 Oh mente, che a laudar viepiù me informe  
 in rime quella ch'un divino aspetto  
 fia sempre al mondo tra più clare forme.

Come appare evidente dalla didascalia, il componimento rappresenta una risposta a un missivo, ma non si riesce a identificare quale questo possa essere. Il contenuto del testo di Rustico ha fatto sì però che Corti ipotizzasse un collegamento con il componimento 106 di De Jennaro, vale a dire l'unico testo del canzoniere che tratta della morte dell'amata Bianca:

- Serrato hai, morte, i pia begli occhi in terra  
 e scolorato il più ligiadro volto,  
 quil vivo spirto al ciel degno raccolto,  
 che fe' d'amor sì dolce et aspra guerra.
- 5     Jace fra teniri anni ogie sotterra  
 el sagio corpo, e 'l sol lucente è tolto  
 et hai dal mundo el più bel fiore colto,  
 se la mortal novella in me non erra.
- 10    De, perché almeno in quillo estremo punto  
 non me concesse il Ciel che lacrimando  
 sequito avesse suo fonereo letto?  
 Felice Bianca mia, non più cantando  
 scriverò del tuo nome benedetto,  
 poi senza guida in mar crodel so' giunto.

Dal punto di vista contenutistico la *lira sbandita* (v. 6) e le *tartaree porte* (v. 8) di cui parlava Rustico, potrebbero dare ragione all'ipotesi di corrispondenza: qui De Jennaro fa riferimento alla vena creativa e all'intelletto che, privato della sua musa, non potrà più comporre i versi di una volta. Tali riscontri tematici sono però molto deboli: il testo in questione è perciò da ritenersi autonomo, non solo perché sprovvisto di rubrica esplicativa, ma anche perché non presenta apostrofe all'amico e concordanza di rime e metro.

Il dialogo tra i due poeti rimane quindi lacunoso, ma a partire dai dati disponibili si possono avanzare alcune conclusioni sommarie. Sebbene Santagata tenda a rimarcare gli elementi comuni, credo vi siano almeno due importanti differenze tra De Jennaro e Perleoni. La prima riguarda le capacità compositive: De Jennaro appare più abile di

Rustico nel gestire la tenzone, al punto da conformarsi alle rime dell'amico che invece non aveva rispettato le regole della ripresa. La spiegazione potrebbe individuarsi nella diversa statura culturale dei poeti: Rustico è infatti un semplice segretario, il quale, nella dedica all'opera indirizzata a Federico, dichiara di essere «umile discepolo et imitatore dei vulgari poeti».<sup>30</sup> A conferma di questa dicitura, sempre nella dedica, il poeta giunge ad attaccare coloro che consideravano indispensabile una profonda conoscenza del latino, screditando la «materna lingua» che pure aveva dato prova di eccezionali imprese, come quella del Petrarca. Affermazioni simili mi pare tradiscano un'esclusione da tutta quella cultura umanistica che pure a Napoli era prevalente. D'altra parte De Jennaro, che appartenente alla nobiltà di seggio, esibisce una più consapevole padronanza degli strumenti poetici, sicuramente derivata da un alto grado d'istruzione, in quanto membro della nobiltà cittadina. Un ulteriore elemento di disgiunzione agisce invece sul piano macrotestuale: i poeti sembrano concepire i versi con destinatario in maniera differente, e questo è evidente anche solo se si prende in considerazione che De Jennaro salva tutti i componimenti dialogici, mentre Rustico opera una selezione. Se infatti nel *Perleone* i versi con destinatario non interferiscono con la vicenda amorosa, ma hanno un mero valore documentario e perciò necessitano di essere catalogati in una sezione distinta, per De Jennaro, invece, la poesia di corrispondenza rientra nella narrazione, dove l'amante si definisce soprattutto in base alle relazioni amicali e al dialogo con essi. Tale principio di composizione, in ultima analisi, non comporta una svalutazione della poesia lirica, ma, anzi, entra nel meccanismo del racconto divenendo parte essenziale della rappresentazione dell'io.

### *La poesia cortigiana e la retroguardia aragonese: il caso di Galeota*

Ho volutamente escluso dall'argomentazione Francesco Galeota per la particolarità che il suo caso rappresenta. Secondo l'interpretazione di Santagata, la sua raccolta ritrarrebbe il prototipo della poesia cortigiana nella quale predominano i caratteri del *Colibeto*, termine con il quale lo stesso autore indica una molteplicità di testi di qualsiasi argomento (*quodlibet*), caratterizzati da un'estrema varietà metrica e stilistica. Eppure, nonostante la modestia dell'opera, Galeota è di fatto uno dei personaggi più rilevanti della letteratura e della politica napoletana del '400. La produzione poetica dell'autore è testimoniata da due codici: il ms. Est. ital. 1168 della Biblioteca Estense di Modena (d'ora in poi E) e il ms. XVII.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli (d'ora in poi N), il quale dovrebbe coincidere con il codice copiato da Giovan Marco Cinico intorno al 1490. Quest'ultimo, pubblicato da Giovan Battista Bronzini (Galeota 1986: 17-157; 1988: 35-119), comprende ben 277 testi poetici (perlopiù strambotti) e 76 lettere in prosa.<sup>31</sup> Non solo le lettere, ma anche la maggior parte dei componimenti hanno un dedicatario e una rubrica, fatto che chiarisce il carattere eminentemente sociale di tale poesia comprovato pure dalla scelta dei metri. Nel *Colibeto*

30. Perleoni fu segretario di Federico almeno a partire dal 1487. Non vi sono date certe sul suo approdo a Napoli, tuttavia sia la presenza di un suo sonetto all'interno della corona in morte di Carina (databile, come detto, entro il 1471), sia alcuni indizi sparsi all'interno del canzoniere, fanno pensare che fosse a Napoli a partire dagli anni '70. Sulla biografia del poeta sono comunque ancora fondamentali le ricerche archivistiche di Percopo (1894: 740-779).

31. Il ms. E, invece, è più ricco e infatti conserva 389 testi, tra cui 84 epistole in prosa e 305 componimenti in versi.

le incursioni di metrica aulica sono limitate:<sup>32</sup> l'autore per la sua raccolta impiegò modi cantabili e forme popolareggianti, in particolare strambotti e barzellette di ottonari. Tale scelta si comprende meglio se si tiene conto che, oltre ai manoscritti prima menzionati, le rime di Galeota sono custodite pure negli *zibaldoni cortigiani*, i quali conservano sia testi del *Colibeto*, sia versi riferibili a una tradizione stravagante. Nello specifico, mi riferisco al ms. 2752 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in poi R),<sup>33</sup> al ms. Vat. lat. 10656 della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi V),<sup>34</sup> infine al già menzionato ms. *Fonds Ital.* 1035 della Bibliothèque Nationale de France, noto come il *Cansonero del Conte di Popoli* (d'ora in poi P).

Prima di addentrarmi nell'analisi specifica di alcune corrispondenze, vorrei ricordare che E ed N conservano un totale di 7 tenzoni (costituite da più strambotti) tra Galeota e i diversi rappresentanti della nobiltà locale: due scambi con il Barone della Favarotta, uno con il Conte di Santangelo (Antonio Caracciolo), quattro con il Barone del Muro; a questi testi, si aggiungono due rari sonetti a un ignoto amico. Per quanto riguarda i miscellanei, in V non ho rintracciato versi di corrispondenza; in P, invece, è presente un solo testo d'interesse, una barzelletta con strambotto che inscena una diatriba tra Galeota, Cola di Manforte e De Jennaro. In ultimo, a esclusione dei sonetti all'amico ignoto, R tramanda —in maniera anche più completa— tutte le tenzoni delle sillogi autoriali già menzionate, più due sonetti inediti a Masuccio Salernitano.

Dal raffronto di E, N e R sono emerse alcune importanti differenze; la prima riguarda la disposizione delle corrispondenze: R ed E sembrano allontanarsi da N perché nella trascrizione delle tenzoni seguono lo stesso ordine, eccezion fatta per un solo scambio, quello tra il Barone del Muro e il poeta (*Francesco, figliuol mio, più non se po' / Il mondo infermo inpegiorar non po'*) che in E è l'ultima delle tenzoni (cc. 169<sup>v</sup>-170<sup>r</sup>), mentre in R la prima (c. 29<sup>r</sup>). Il fattore che invece accomuna E a N è l'assenza di alcuni componimenti in R presenti: mi riferisco, oltre ai già citati sonetti a Masuccio Salernitano, ad alcuni strambotti relativi alla tenzone con il Barone della Favarotta, *Dimme Francesco se amore ne inclina* (in E a c. 28<sup>v</sup>, in N a c. 1<sup>r</sup>, ma acefalo), che sarebbe invece preceduto da un testo del Galeota, in R testimoniato (c. 122<sup>v</sup>) sotto la rubrica *Strambotto mandato da Messer Francesco Galioto al barone dela favarotta stando al sepulcro In venerdì santo*, il cui *incipit* è *Pensando ad ogni mio grave peccato*. Nella sua edizione, Bronzini non tenne conto di R, perciò, pensando si trattasse di un errore, corresse la rubrica del testo del Barone scrivendo *Proposta* anziché la più corretta dicitura *Risposta*. In questa stessa tenzone, inoltre, mancano ben due strambotti del Barone; mi riferisco ai componimenti presenti a c. 123<sup>r</sup> di R. Tale scambio, oltre a essere il più lungo,<sup>35</sup> ha grande valore documentario: innanzitutto mostra una scelta di argomenti

32. Si incontrano solo 9 sonetti, 9 canzoni —per di più con rimalmezzo—, una ballata, un madrigale, due capitoli e due egloghe.

33. Per cui sono fondamentali i contributi di Parenti (1979: 119-279) e Schirru (1994: 199-239) e (1995: 117-175). Dei 128 testi di Galeota contenuti nel codice (alcuni dei quali tramandati dal solo Riccardiano), Cianflone (1955) ha pubblicato 100 strambotti collazionando il ms. 2752 con il codice napoletano.

34. Per la trascrizione del manoscritto, si veda Bronzini 1979: 251-262; 1980: 43-53, 219-237, 357-371; 1981: 389-400; 1982: 213-247, 389-400, 547-570 e 1983: 413-445, 591-618, oltre a barzellette e sirventesi anonimi, il testimone accoglie due opere di Boccaccio (*Teseida* e *Filostrato*) e la disperata *Cerbero invoco* del Saviozzo.

35. A differenza delle altre tenzoni, le quali si risolvono in massimo quattro strambotti, in questo caso si parla di un totale di 17 testi, almeno nel testimone più completo R, dove l'*altercatio* si dispiega dalla c. 122<sup>v</sup> alla c. 125<sup>r</sup>.

singolare, che spazia da questioni filosofiche a riflessioni metapoetiche —fatto curioso, visto che il Barone non era certo un poeta di professione—; in secondo luogo proprio i testi forniscono notizie circa la modalità di tenzonare che doveva costituire, come si vedrà, una vera e propria *performance* recitata davanti a un pubblico. Ho già specificato che in N e in E mancano diverse ottave della tenzone, tra cui il primo strambotto; trascrivo dunque questo testo, e tutti gli altri, per la prima volta sulla scorta di R.<sup>36</sup>

*Strambotto mandato da Messer Francesco Galioto al barone dela Favarotta stando al sepulcro in venerdì santo*

Pensando ad ogni mio grave peccato  
 cossì como me trovo ad una grotta  
 agio sentuto che tu si arrivato  
 et ogni gente te dà la ballotta,  
 5 però che vedo che l'hai meritato  
 per la tua vita che descetta e dotta,  
 tu sei lo ben venuto, el ben trovato,  
 dolce Barone de la Favarotta.

*Resposta del Baron de la Favarotta*

Dimme, Francesco, s'Amore ne inclina  
 dicimo che l'amore è necessario  
 e se la necessitate n'è regina,  
 dicimo che l'amare è volontario,  
 5 se voluntate ne conduce e mena,  
 nostro disio, adunca, n'è contrario:  
 me pare, se non ha parte divina,  
 l'omo a se medesimo è suo avversario.  
 Tutto è soperchio per cose mondane:  
 10 prender troppo affanno o pena alcuna.  
 Io ben conosco che so' cose vane  
 amore e bene ch'ogniuno rasona;  
 de quisto mondo tutti simo strani,  
 de la partenza nullo se n'aduna.  
 15 Beati quilli che ne son lontani!  
 Remettono ogni cosa à la Fortuna.  
 Ma sta Fortuna è Dio a li menti sani,  
 ché Dio me pare che ne leva e duna.

La rubrica specifica l'occasione dello scambio, che sarebbe il venerdì santo, data che giustifica il tema scelto. Al saluto iniziale di Galeota, naturalmente elogiativo, il Barone risponde proponendo l'argomento, il metro e nuove rime: il tema è il rapporto tra

36. Ho operato alcune modifiche sul testo che sintetizzo qui brevemente: soppressione dell'*h* etimologica e sua eliminazione dai grafemi *cho* / *gho*, ecc; distinzione tra *y* e *j* in *i*; sostituzione dell'*et* latineggiante davanti a consonante; risoluzione dei nessi latineggianti *-ct-* *-mn-* *-pt-* e riduzione di *-ti*, *-cti*, *-pti* in *-zi* e *-tti*; attribuzione alla *x* del valore di *s* davanti a consonante e sua assimilazione davanti a *c*; ho infine regolarizzato i segni di interpunzione, gli accenti, gli apostrofi, le minuscole e delle maiuscole secondo l'uso moderno.

libero arbitrio, Fortuna e Amore, che dovrà essere dibattuto in due strambotti a rima alternata, di cui il secondo testo con coda. La risposta del Galeota è allora puntuale e per le rime:

- Tanto fo grande quella disciplina  
 ch'Amor me fece e no li fui falsario,  
 che ha fatta tempestosa onda marina  
 lo cor mio volubile e disvario.
- 5 Dolce Barone, quist'amor camina  
 fra noi per volontà lascivo e vario;  
 ver è ch'amor perfetto il ciel destina,  
 ma piange come a passer solitario.
- 10 Per selve e boschi, per monti e per piani  
 Fortuna sempre mai veglia e digiuna,  
 e regna fra noi miseri mondani;  
 de sotto a le pianete de la luna  
 sono inclinati tutti i corpi umani,  
 a quelle, da che sono in ne la cuna,
- 15 quil Dio che rege tutti i ciel soprani  
 l'ave ordinati e messi ad una ad una;  
 de llà del gran paese de Indiani  
 regna l'arbitrio franco e qui Fortuna.

Nel primo strambotto il poeta controbatte alla questione della volontà che soggiace all'atto dell'innamoramento, affermando che per lui il sentimento è stato talmente forte da averlo reso estraneo a sé stesso: non è infatti l'amore nobile che destina al cielo, ma — come si evince dal secondo testo — un sentimento soggetto alla Fortuna, che impera tra miseri e mortali. A questo, il Barone ribatte con altri due strambotti, testimoniati unicamente da R; li trascrivo dunque per la prima volta specificando in nota i luoghi in cui ho operato interventi sul testo:

- L'amare non me pare necessariu  
 perché Amore ne sperona e mina,  
 è uno disio cieco et involuntariu<sup>37</sup>  
 che l'apetito falso ce ne inclina.
- 5 Ogniuno a ssé medesimo è contrariu  
 non sequendo la regula divina:  
 lo mondo è quello demonio adversrii  
 che ne conduce ad ultima ruina.
- 10 Io ben conosco le cose mundane,  
 non è Fortuna chi le leva e duna,  
 e vegio ancora che li menti sani  
 non sentino per grandi pena alcuna  
 ca so' appartati rimoti e lontani  
 de quille cose che loco rasuna.

37. R riportava la lezione *volontariu; involontariu*, invece, mi sembra più corretto anche per il significato della frase.

- 15 Ancor<sup>38</sup> che simo de sto mundo strani  
 de la partensa ogniuno sende aduna,  
 ma li pensieri mi sono<sup>39</sup> sì vani  
 che ne fanno la mente oscura e bruna.  
 Oh gente tra miseri et infami,  
 20 Dio è morte, è vita, Dio solo è Fortuna.

La riflessione del Barone vira verso significati moraleggianti: l'amore non è una cosa necessaria, ma anzi è un sentimento malevolo che induce a falsi bisogni allontanando gli uomini da sé stessi: si tratta di sentimenti effimeri dunque, fallaci, perciò le menti sane devono riconoscere l'inganno e rifuggirlo.

La disputa continua poi nelle ottave successive, dove questa volta è il poeta esperto a prendere l'iniziativa e, ricollegandosi alla precedente contesa tramite riferimenti intertestuali, domanda al Barone se nacque prima Amore o Gelosia.

*Preposta de Francisco Galioto al Baron de la Favarotta*

- La dolce lira toa che m'hai mandata  
 m'ha tolto d'ogni bascia fantasia:  
 la tua grande virtù m'hai dimostrata,  
 scrivendo a me, ch'io scrivere dovia.  
 5 S'io non abasto a la toa rima ornata,  
 basta la voglia e non è colpa mia.  
 Declara: ne la cosa tanto amata  
 qual nacque innante, Amor o Gelosia?

*Resposta*

- La ruzza rima mia mal mesurata  
 non merita da te veduta sia.  
 Te prego, s'io facesse alcuna errata,  
 menda e correggi tu tanta paccia.  
 5 Respondo a la preposta toa limata,  
 perché, tacendo, fora scortesìa,  
 e dico: quando Gelosia fo nata,  
 Amor li corpi soi fatto avia.

La risposta del Barone è riuscita effettivamente a nobilitare il poeta, il quale sente di essere scampato a ogni «bascia fantasia» e prega l'amico di reindirizzarlo qualora fosse di nuovo indotto all'errore. Dovendo quindi rispondere per galateo poetico, Galeota propone una nuova questione: è nato prima Amore o prima Gelosia? Il Barone commenta la «ben compassata» risposta di Francesco, e afferma che è da Amore che Gelosia prende vita, perché Gelosia è figlia di Amore. L'alternanza delle due voci continua poi, senza risolversi, per altri sei strambotti, fino a che entrambi dichiarano la fatica e l'incapacità di proseguire la disputa in versi e rimandando, dunque, l'esito della contesa a un terzo:

38. Ho espunto la *a* di *ancor* perché altrimenti il verso sarebbe stato ipermetro.

39. Ho aggiunto la *o* a *son* perché altrimenti il verso sarebbe stato ipometro.



*Preposta*

- Vedendo la toa resposta replicata,  
 s'io fosse d'altri, tuo esser voleria:  
 non pote errare un'anima beata,  
 né se corregge per chi non poria.
- 5 Barone, tu non vai fora de strata  
 ché de natura non tiene eresia:  
 Amor, che Gelosia sorella è stata,  
 che fossero d'un parto teneria.

*Resposta*

- Parlare in rima per cosa forzata  
 a chi per altri fatti se disvia,  
 tengo la testa mia cossì occupata  
 in altri impacci et altra frenesia
- 5 la vista intellettiva m'è scurata  
 e cieca parpitando va à la spia;  
 per contentar ad tutta la brigata  
 e pe non star più in questa porfia,  
 da chi te piace fa sia declarata
- 10 la mia grossera e to dolce poesia.

*Preposta*

- La mano in tanto scrivere è stancata  
 e 'l core mio ch'aspetta e che desia;  
 poi ch'a tte piace che sia giudicata  
 la voglia nostra che non fo mai bria,
- 5 la vita per servire apparecchiata  
 sarà che per te sempre s'armeria,  
 da la mia parte io l'agio arbitriata  
 al conte che per sua gran cortesia  
 iudica e sua sententia observata
- 10 se darà fine ad tanta deceria.

*Resposta*

- Lo mio intelletto sta confuso e nata  
 in altri mari con Fortuna ria;  
 la vena del mio dir è già mancata  
 e la toa abonda de dolce armonia;
- 5 la mia fontana in tutto è deseccata,  
 de l'acqua de Parmaso ha carastia;  
 la carne toa per certo fu impastata  
 de angelica e soperna monarchia.  
 Io disse e dico sia sentenza lata,
- 10 da chi te pare lo remetto a ttia:  
 lo signor Conte è da Casa Magnata,  
 parlerà netto senza allegoria.

Dalla rapida lettura di questo scambio emergono diversi spunti: innanzitutto gli esatti riferimenti circa le modalità in cui questi testi venivano diffusi. Si può immaginare che essi fossero scritti in maniera istantanea (ragion per cui Galeota può dire che la sua mano «in tanto scrivere è stancata»), per poi essere declamati anche da persone diverse dagli autori («da chi te piace fa sia declarata») e ascoltati da tutta la cerchia di astanti («per contentar a tutta la brigata»), che a sua volta avrebbe dichiarato un vincitore. La questione di decretare un vincitore sembra confermata già dal primo testo del Galeota, il quale fa riferimento all'approvazione di cui gode il Barone che infatti riceve da tutti la *ballotta*, vale a dire la pallina con la quale si esprimeva il consenso durante una votazione. In questo caso la scelta del vincitore viene però rimandata addirittura a un terzo, un tale Conte de Casa Magnata, che ha sicuramente grande competenza e parlerà in maniera chiara e senza ricorrere a un linguaggio emblematico.<sup>40</sup>

### UN QUADRO COMPLESSIVO

Dall'analisi sinottica condotta sui canzonieri di vecchia guardia si possono ricavare alcune valutazioni, seppur provvisorie, utili a delineare un quadro d'insieme. Anzitutto, esaminando le categorie individuate da Santagata, si è potuto verificare come sia Aloisio sia Caracciolo non operino una totale esclusione dei referenti esterni alla vicenda amorosa dalle loro raccolte. Nello specifico, il caso di Aloisio dimostra come l'opera possa aprirsi al consumo senza rinunciare alla venatura più intimistica che certo la differenzia dalle strategie più impiegate dalla rimeria cortigiana. Attraverso il confinamento dei testi di corrispondenza in un'unica sezione, l'autore «restituisce la parola alla collettività tenuta fuori dalla prima parte del canzoniere (ma non dalla macrocornice e dall'epistola al Barone, probabile promotore anche di questa ulteriore fase di raccolta)» (Milella 2006: 36). La *Corona*, infatti, pur nel delimitato perimetro tematico, documenta che i legami di Aloisio con la cultura napoletana erano vasti e diversificati, e che i nomi degli amici impegnati nel destinargli versi provenivano da tutti i piani della cultura: dai circoli umanistici —si pensi a Panormita o Altilio—, alle vedette della poesia volgare: Caracciolo, De Jennaro, Perleoni, Galeota. Il fatto poi che Aloisio inserisca componimenti di altri poeti rappresenta un dato assolutamente eccezionale, soprattutto se si tiene conto che un canzoniere, costitutivamente selettivo, non ammette la regolare presenza di rime diverse da quelle dal suo autore (Giunta 2002: 74-94).

Per quanto riguarda Caracciolo, invece, si può constatare con certezza che egli si rifugiò in una concezione personalissima dell'attività lirica, avulsa dalle influenze della corte; nonostante questo è scorretto affermare che non annoverò nel suo canzoniere rime di corrispondenza ed è quindi limitante giudicarlo isolato anche da un punto di vista culturale: a dimostrazione di ciò concorre soprattutto la diversa valutazione dei testi con destinatario nel passaggio da B a S che, stando a quanto dimostrato, non possono dirsi totalmente riconducibili alla volontà dell'autore.

Anche per De Jennaro e Perleoni è stata rivalutata la presenza dei versi di corrispondenza e ricostruita, tramite i controlli incrociati e l'analisi testuale, il fitto dialogo tra

40. Chi sia questo Conte di Casa Magnata non posso dirlo; mi limito a segnalare che il componimento immediatamente successivo, in tutti e tre i testimoni, è del Conte di Santangelo, vale a dire Antonio Caracciolo, il quale, però, non sembra rispondere realmente alle questioni proposte dalla tenzone appena sintetizzata.

i due. Da questa è curiosamente emersa non tanto la loro contiguità delle esperienze poetiche, già evidenziata da Santagata, ma piuttosto la discrepanza: se nella compagine del canzoniere De Jennaro comprende tutti i testi indirizzati a Rustico, il *Perleone* all'opposto opera una selezione. Inoltre, per ciò che concerne l'aspetto formale e la modalità comunicativa, De Jennaro, che è sempre il proponente, sembra essere il solo a rispettare le regole della tenzone poetica, seguendo la disposizione delle rime e conformandosi laddove il corrispondente ne propone di nuove.

Se dai canzonieri d'autore finora menzionati risulta chiaro che la scelta dei testi e il loro ordinamento riconduce a un'accurata, ora più ora meno, volontà dell'autore, il caso di Galeota apre infine a considerazioni aggiuntive. Alfieri della linea cortigiana, secondo la ben nota interpretazione di Santagata, lo studioso non approfondisce, come per gli altri poeti, la struttura del canzoniere, e perciò manca di riconoscerne l'unicità che il caso rappresenta. Grazie alla specifica analisi condotta sulla tenzone tra Galeota e il Barone della Favarotta, credo però siano emerse almeno tre questioni rilevanti, sulle quali vale la pena indugiare, ma per cui sono costretta pure a rimandare ad approfondimenti futuri.

Tra tutti quelli analizzati, il *Colibeto* è l'unico canzoniere che, differendo dell'archetipo petrarchesco, conserva le tenzoni per intero rinunciando all'esclusiva voce del poeta protagonista. Mi sembra inoltre utile sottolineare che, sempre a differenza dei canzonieri di vecchia guardia, la selezione operata da Galeota annovera scambi e testi indirizzati non già a poeti di professione, ma ad aristocratici appartenenti alla nobiltà locali, i quali, oltre a promuovere questo tipo di iniziative, si dilettono nel fare poesia raggiungendo esiti estremamente interessanti. Ulteriori considerazioni riguardano la peculiarità strutturale delle tenzoni del Galeota, le quali avvengono nel metro dello strambotto e in rima siciliana: è questa, a quanto mi risulta, l'unica attestazione di utilizzo dello strambotto per una corrispondenza poetica nella tradizione letteraria italiana. L'ultima questione degna di nota è invece di carattere contenutistico. Ciò che emerge dallo scambio, più o meno improvvisato, è che attraverso di esso il poeta mette in luce «problemi di opinione e di comportamento, che venivano di fatto discussi nei salotti dell'alta società» (Bronzini 1986: 26). Galeota è considerato il più fecondo strambottista del Quattrocento in quanto riuscì a ridurre la complessità degli argomenti e dei modelli della tradizione lirica alla misura di otto versi: dall'espressione dei sentimenti dell'innamorato, all'immedesimazione con le eroine ovidiane, passando per le tenzoni, le frottole, ma anche le novelle; insomma, l'uso che egli fece del metro è «analogo a quello che nel Cinquecento molti faranno poi delle stanze, cioè dell'ottava rima» (Flamini 1919: 51-52, n. 2). Le esperienze liriche illustrate nella sua poesia hanno valore universale perché si cristallizzano in immagini e situazioni ripetitive, attinte da un repertorio fisso che, a imitazione della poesia popolare, operano con infinite variazioni sul tema, risolvendo in un immobilismo capace di comunicare a un'ampissima comunità di uditori. La prevedibilità di tali soluzioni poetiche diviene motivo di dibattito col fine di intrattenimento galante e di «causerie cortigiana» (Formentin 1987: 16), dove gli aristocratici che promuovono queste iniziative letterarie si esercitano in prima persona.

Poiché Galeota favorì la comparsa di alcuni destinatari a scapito di altri e privilegiò un modello fortemente condizionato da forme e *topoi* della poesia popolareggiante, il poeta è stato ignorato per secoli e declassato al ruolo di improvvisatore, diletteante e facile verseggiatore. Tuttavia, ciò che da sempre ha causato il degradamento credo possa diventare ora motivo di approfondita analisi, capace di restituire un'idea quanto più avvertita non

solo di uno dei protagonisti di questa stagione letteraria, ma anche dei gusti del pubblico cortigiano e quindi dell'intero sostrato culturale.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- ADDESSO, Maria Cristina (2017), «Giuliano Perleoni (Rustico Romano)», in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 441-460.
- AMORINO, Erika (2020), «La metafora nautica nel canzoniere di Giuliano Perleoni», *Studi (e testi) italiani*, 44-45, pp. 57-78.
- BORTOLOTTI, Guido Luca (2008), «Mazzoni Guido», in DBI, 72, pp. 703-706.
- BRONZINI, Giovan Battista (1979, 1980, 1981, 1982, 1983), «Serventesi, Barzellette e strambotti del Quattrocento dal Cod. Vat. Lat. 10656», *Lares*, 45, pp. 251-262; 46, pp. 43-53, 219-237, 357-371; 47, pp. 389-400; 48, pp. 213-247, 389-400, 547-570; 49, pp. 413-445, 591-618.
- CAPPELLI, Guido Maria & Fulvio DELLE DONNE (2021), *Nel regno delle lettere: Umanesimo e politica nel Mezzogiorno aragonese*, Roma, Carocci.
- CIANFLONE, Gregorio (1955), *Francesco Galeota strambottista napoletano del '400. In appendice: Edizione circa 100 strambotti inediti*, Napoli, Conte.
- CORTI, Maria (1969), *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- DE JENNARO, Pietro Jacopo (1956), *Rime e Lettere*, Bologna, Commissioni per i testi di lingua.
- DIONISOTTI, Carlo (1963), «Appunti sulle rime del Sannazaro», *Giornale storico della letteratura italiana*, 140, pp. 161-211.
- DIONISOTTI, Carlo (1974), «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», *Italia Medioevale e umanistica*, 17, pp. 61-113.
- DOMÍNGUEZ FERRO, Ana Maria (2016), «Poesía de correspondencia en la corte de Ferrante: Pietro Jacopo de Jennaro y Rustico Romano», *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, 1, ed. Carmen Blanco Valdés, Linda Garosi, Giorgia Marangon, Francisco José Rodríguez-Mesa, Firenze, Franco Cesati, pp. 213-219.
- FLAMINI, Francesco (1892), «Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere», *Giornale storico della letteratura italiana*, 20, pp. 1-90.
- FLAMINI, Francesco (1919), *Notizia storica dei Versi e Metri italiani, dal Medioevo ai tempi nostri*, Livorno, Raffaello Giusti Editore.
- FORMENTIN, Vittorio (1987), *Le lettere del Colibeto*, Napoli, Liguori Editore.
- GALEOTA, Francesco (1986-1988), «Canzoniere ed epistolario (dal Cod. XVII. 1 della Biblioteca Nazionale di Napoli)», a cura di Giovanni Battista Bronzini, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 104, pp. 17-157; 106, pp. 35-119.
- GIL ROVIRA, Manuel (a cura di) (2007), *Canzonero 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, Università degli Studi di Trento [tesi di dottorato].
- GIOVANAZZI, Barbara (2017), «G. Francesco Caracciolo», in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 191-199.
- GIUNTA, Claudio (2002), *Due saggi sulla tenzone*, Padova, Antenore.
- GORRUSO, Francesca (1999), *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel Codice Barb. Lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II [tesi di dottorato].

- MILELLA, Marina (2005), *I versi di Giovanni de Trocculi nel «Canzonero» del Conte di Popoli, con scritti di Santino Bonasera e Nicola De Blasi*, Napoli, Erreci Edizioni.
- MILELLA, Marina (2006), *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II [tesi di dottorato].
- MILELLA, Marina (2017), «Giovanni Aloisio», in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 25-33.
- MIRANDA, Rosaria (2003), «Il Perleone di Giuliano Perleoni: un canzoniere del secondo Quattrocento napoletano», *A.I.O.N. Annali Istituto Universitario Orientale*, 45, pp. 545-585.
- MONTUORI, Francesco (2017), «Pietro Jacopo De Jennaro», in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 275-286.
- PANTANI, Italo (2013), *Responsa poetae. Corrispondenze poetiche esemplari da Vannozzo a Della Casa*, Roma, Aracne.
- PAOLINO, Laura (1999), «Per l'edizione del commento di Francesco Patrizi da Siena al canzoniere di Petrarca», *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2/1, pp. 153-311.
- PARENTI, Giovanni (1979), «“Antonio Carazolo desamato”. Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752», *Studi di Filologia Italiana*, 37, pp. 119-279.
- PATRONI GRIFFI, Filomena (1997), «Ferillo, Mazzeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, pp. 181-183.
- PÈRCOPO, Erasmo (1893), «Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 18, pp. 806-812.
- PÈRCOPO, Erasmo (1894), «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 19, pp. 740-779.
- QUINTILIANI, Matteo Maria (2014), «Patrizi, Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, pp. 730-732.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2021), *El Perleone de Rustico Romano: un cancionero de la Nápoles aragonesa*, Granada, Comares.
- SANTAGATA, Marco (1979), *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- SCHIRRU, Giancarlo (1994-1995), «Profilo linguistico dei fascicoli VIII e IX del ms. Riccardiano 2752», *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, 8, pp. 199-239; 9, pp. 117-175.
- TORRACA, Francesco (1925), *Rimatori napoletani del Quattrocento*, in *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il Solco.
- VOLTA, Nicole (2020), «Le rime per Beatrice Cassia nel Perleone di Rustico Romano», in *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, ed. Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore. <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [consulta: 26/04/2023].
- VOLTA, Nicole (2020a), «Per una via al petrarchismo: note sulle sestine di Giuliano Perleoni», in *Laureatus in urbe: Il seminario annuale di studi petrarcheschi (Università degli Studi di Roma Tre, 24 maggio 2018)*, ed. Silvia Argurio e Valentina Rovere, Roma, Aracne, pp. 135-158.
- VOLTA, Nicole (2021), «Un caso di poesia funebre aragonese: la corona in morte di Carina», in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, ed. Sabrina Stroppa e Nicole Volta, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, pp. 109-122.