

NICOLE VOLTA

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),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICOLE VOLTA

Le rime per Beatrice Cassia nel Perleone di Rustico Romano

La raccolta di rime Perleone (1492) di Rustico Romano si inserisce nella vivace temperie culturale favorita a Napoli dalla reggenza aragonese, di cui conserva tracce evidenti non soltanto nell'occasionalità mondana di molti dei suoi componimenti, ma anche nelle corrispondenze poetiche con altri esponenti della lirica napoletana tardoquattrocentesca. Il canzoniere, suddiviso in cinque sezioni e preceduto da un apparato paratestuale di illustrazione dell'opera, non ha goduto di alcuna fortuna critica nel corso del Novecento, contrariamente a quanto è accaduto per i lavori dei contemporanei Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo e Pietro Jacopo De Jennaro. Il presente contributo intende fornire un inquadramento dell'opera attraverso l'analisi macrotestuale, tematica e stilistica di una delle cinque sezioni, la terza, dedicata a Beatrice Cassia e composta di undici sonetti, due canzoni e due sestine.

Il *Perleone* di Rustico Romano, raccolta di liriche pubblicata a stampa nel 1492 a Napoli per i tipi di Aiolfo de Cantono, si presenta come un tipico prodotto letterario tardoquattrocentesco, costitutivamente legato al circuito letterario cortigiano degli Aragonesi, di cui Rustico era cancelliere regio.¹ Si tratta di una delle numerose testimonianze di un petrarchismo che andava ricercando il proprio orizzonte di senso nella prossimità del pubblico cui si rivolgeva.² La lettura della silloge consente infatti di delineare con una certa approssimazione la rete amicale e cortigiana in cui si muoveva Rustico Romano, nome bucolico di Giuliano Perleoni, giunto a Napoli negli anni '70 del Quattrocento.³ Va subito ricordato che tale specifico tessuto sociale sarebbe andato sfrangiandosi pochi anni dopo la pubblicazione del libro, con la caduta del Regno di Napoli:⁴ alla luce di questo rivolgimento storico, e delle sue conseguenze sociali, andrà letta parte della sfortunata situazione filologica della silloge, di cui si conservano ad oggi solo ventuno esemplari della *princeps* più un

¹ *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone recolte tra le opere antiche et moderne del humile discipolo et imitatore devotissimo de vulgari poeti Giuliano Perleonio dicto Rustico Romano: minimo tra regii cancelleri: et de presente date in luce ad persuasione et mandato del Illustrissimo suo S. lo S. infante don Federico de Aragonia P. daltamura: duca dandri et c. et complacencia de alchuni amici*, in Napoli, per Aiolfo de Cantono da Milano, 10 marzo 1492. Per quanto riguarda l'attività di tipografo di Aiolfo de Cantono e la produzione napoletana della sua stamperia, cfr. A. CIONI, *Cantoni, Aiolfo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. XVIII, 1975. Del *Perleone* è stata approntata di recente un'edizione, a cura di F. J. Rodriguez Mesa, liberamente accessibile online (<https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/14915/2017000001588.pdf?sequence=1&isAllowed=y>): essa tuttavia si basa sulla collazione di due soli esemplari della *princeps* (sui ventuno conservati), non individua nessun manoscritto, e presenta diversi errori di trascrizione e interpretazione del testo. Il quale, d'altra parte, è stato finora oggetto diretto di due sole ricognizioni: l'articolo monografico di R. MIRANDA, *Il Perleone di Giuliano Perleoni: un canzoniere del secondo Quattrocento napoletano*, «A.I.O.N., Annali Istituto Universitario Orientale, Dip. di Studi del mondo classico e del Mediterraneo», 45, 2, 2003, 545-585; e la voce di C. A. ADDESSO, *Giuliano Perleoni*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017, 441-460.

² Gli studi sulla lirica quattrocentesca, che vivono tutt'oggi un'*impasse* critica dovuta all'assenza di edizioni correnti delle principali raccolte, hanno da tempo rilevato l'importanza della dimensione cortigiana in cui fioriscono le sillogi liriche: i meriti di tali acquisizioni si devono agli studi storico-linguistici condotti nella seconda metà del secolo scorso, soprattutto attorno alle corti ferraresi e napoletane, da P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, e M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

³ Sebbene vada considerata con le dovute cautele, la raccolta fornisce maggiori indicazioni sulla biografia del poeta di quanto non facciano gli sparuti documenti notarili sopravvissuti fino ad oggi. La migliore ricostruzione biografica è ancora quella condotta da E. PERCOPO, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, «Archivio storico per le province napoletane», XIX, 2 (1894), 757-776, sui fondi aragonesi della Biblioteca Nazionale di Napoli, andati perduti dopo la Seconda guerra mondiale.

⁴ Cfr. almeno N. DE BLASI, A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, *Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna*, 236-325.

manipolo di manoscritti che attesta un'assai risicata tradizione extravagante.⁵ A ciò si aggiungano le segnalazioni dell'erudito settecentesco Lorenzo Giustiniani, che ebbe accesso a una stampa del 1496 e fu a conoscenza di altre edizioni, stampate nel triennio 1493-1495:⁶ la notizia va interpretata come la prova forse definitiva del legame tra l'opera di Perleoni e la compagine culturale che circondava la corte aragonese, dispersa e ormai disgregata dopo i fatti del 1495.

La pubblicazione tardiva della raccolta, collocabile all'altezza della morte del suo autore,⁷ può in parte spiegare la poco consueta suddivisione interna in cinque sezioni, giacché vengono raccolte insieme «le opere antiche et le moderne» in una sorta di consuntivo poetico di una produzione più che decennale, messe insieme e date alle stampe al termine della parabola esistenziale del poeta. D'altro canto, la forza strutturale del *Perleone* risiede proprio nella sua parcellizzazione, orchestrata quasi sicuramente dall'autore, che espunge intenzionalmente tutte le liriche di natura extravagante e occasionale, raccogliendole nella prima sezione («in la Prima saranno certe operette extra vagante recolte tra le compilate de molti anni basse e impolite sopra varii propositi propri e de Amici e accumulate con alcune moderne de più alto Stile», c. A2r).⁸ Ciò che resta sono quattro sezioni programmaticamente coese, dedicate ad altrettante donne amate dal poeta, probabilmente in ordine di tempo:⁹

In la II saranno de le prime fantasiole antiche scritte de Amore e recolte adesso per memoria de una sua prima diletta qual chiamava Diana Latia. In la III parte saranno alcune cosette pur antiche ma di miglior vena sfogate per lo amore, acquisto e perdita de un'altra sua seconda innamorata: Beatrice Cassia. In la III saranno de le opere attribuite in vita e le compilate in la acerba e deplorata morte de la nobile e formosa reginal damicella Angela de Bel Prato. In la V e ultima parte saranno le ope fatte da VII anni in qua per gloria de la Magnifica e Generosa donna M. Fulvia Agrippina. (*ibid.*)

⁵ Mi riferisco ai seguenti manoscritti (rintracciati in seguito a una ricerca in biblioteche e archivi), che contengono alcune liriche di Perleoni: Vat. Lat. 9371 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), cc. 59r-62v, *Egloga facta in la morte del conda S[ignor] Duca de Millano collocatori Phylemone et Thelemo* (Perleone 27); Riccardiano 2752 (Firenze, Biblioteca Riccardiana), c. 30v, c. 92r, rispettivamente il sonetto *Piacquemi el riso, el gioyr dolce et lieto* (Perleone 88), e la canzone *Più volte, un dolce, un solitario affianno* (Perleone 107); 3230* (Wien, Österreichischen Nationalbibliothek), c. 92r, *Vinto da un grave e miserabil sonno* (Perleone 18). Fatta eccezione per la canzone, che ora si trova nella quarta sezione (IV, 13 [107]), gli altri componenti sono poi tutti confluiti nella sezione extravagante della raccolta a stampa (sez. I).

⁶ Cfr. L. GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsini, 1793, 72-77.

⁷ PERCOPO, *Nuovi documenti...*, 775 individua un documento che attesta Perleoni ancora vivente nel 1493: sulla base di questa notizia si può ipotizzare che il poeta fosse ancora vivo al momento della stampa dell'opera. Se così non fosse, si potrebbe comunque congetturare una sistemazione della raccolta in vista di una pubblicazione.

⁸ Per le ragioni indicate nella nota 1, qui e altrove nel saggio, non si è fatto ricorso all'edizione approntata da F. J. Rodriguez Mesa, ma si è preferito fornire il testo sulla base di un esemplare dell'*editio princeps* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. E.6.3.107), su cui si è condotto un parziale ammodernamento linguistico, secondo i seguenti criteri: regolarizzazione dei segni di interpunzione, degli accenti, degli apostrofi, delle minuscole e delle maiuscole; distinzione *u* e *v*; separazione di *scriptio continua*; scioglimento di & e *et* in *e* (davanti a consonante); soppressione di *b* etimologica o pseudoetimologica; uniformazione di *y* e *j* in *i*, riduzione a *-i* della doppia *-ii*; risoluzione dei dittonghi latineggianti *ae*, *oe* in *e*; del gruppo *ph* in *f*, e del gruppo *mph* in *mf*; assimilazione dei nessi *-bv-*, *-bg-*, *-bs-*, *-bt-*, *-ct-*, *-mm-*, *-ps-*, *-pt-*, *-ns-*, *-dv-* e *-dg-*; riduzione di *-ti*, *-cti*, *-pti* + voc. a *-zi* + voc; attribuzione alla *x* del valore di *-s-* davanti a consonante, sua assimilazione davanti a *-c-*, sua conservazione in posizione intervocalica.

⁹ L'individuazione della cronologia amorosa, che coprirebbe vent'anni di vita del poeta (1470-1493) si deve ad ADESSO, *Giuliano Perleoni...*, 441.

Di sicuro interesse risulta il ricco apparato paratestuale di cui è provvista la stampa, in parte sicuramente allestito dall'autore, come nel caso delle rubriche ai componimenti: la sua peculiarità andrà considerata anche in relazione al disegno complessivo del prodotto librario, e fornisce inoltre indicazioni significative circa la coscienza tecnica in materia di raccolte liriche dell'autore e degli attori che lavorarono all'allestimento dell'edizione. Lo spoglio del materiale paratestuale ha consentito, per esempio, di evidenziare l'occorrenza assai poco diffusa del termine *canzoniere*, che ricorre in due posizioni rilevanti del libro, rispettivamente nella *Nota al lettore* che precede il frontespizio e nell'*explicit*:¹⁰

Qualunque si diletterà in lo presente Canzoneri e prenderà piacer aver notizia de tutti li sugetti de le materie trattate, non se indigne trascorrere ante omnia la sequente tavola e a quella quando bisogna per sua introduzione ricorrere.
(c. A1v, *Nota al lettore*)

Fine con la divina grazia del canzoneri ditto il Perleone del Rustico Romano impresso in la città di Napoli per Aiolfo de Cantono da Milano a di X de marzo M.CCCCLXXXII Anno Cristi.
(c. q6v, *Explicit*)

L'analisi dell'oggetto libro e della sua *mise en page* permette in via preliminare di condurre alcune riflessioni sulla struttura e sull'ipotetica concezione d'autore della raccolta; ma, accanto al dato bibliografico, si deve necessariamente ragionare sul dato testuale. In questa sede si è scelto volutamente di restringere il campo d'indagine alla sola terza sezione della raccolta, dedicata a Beatrice Cassia, sia in virtù della sua brevità, che consente riflessioni mirate, sia per il suo valore esemplare, che la rende una specola privilegiata da cui avanzare riflessioni generali sulla raccolta. La sezione si compone di quindici testi, secondo il seguente ordine: una canzone, una sestina, due sonetti, una sestina, nove sonetti, una canzone. Tali scelte metriche rientrano pienamente nel novero del Canzoniere petrarchesco, e segnalano una chiusura metrica consapevole, non perseguita da Perleoni nella prima sezione del libro, la cui natura di raccogliitore di materiali eterogenei consente al poeta di aprire il ventaglio metrico a forme non previste dal magistero petrarchesco (nei fatti, quattro capitoli ternari, due polimetri di terzine sdruciole con endecasillabi frottolati, un capitolo quadernario).

Per quanto concerne il presente contributo, la volontà di inserirsi in quel filone di studi del petrarchismo incentrato sull'assetto macrotestuale delle raccolte liriche tra Quattro e Cinquecento¹¹ deriva in parte dall'approfondimento di alcune indicazioni fornite da Marco Santagata nel suo storico studio sulla lirica aragonese;¹² dall'altra dialoga con la poderosa operazione critica condotta di recente sui canzonieri quattrocenteschi, quella fornita nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, in cui la componente macrotestuale costituisce una delle principali linee di sviluppo e di analisi delle

¹⁰ Su cui cfr. *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento...*, XIII, dove si precisa che del termine *Canzoniere* non vi è traccia nei titoli di raccolte quattrocentesche e che l'occorrenza in Perleoni è quasi un *unicum*.

¹¹ La bibliografia in merito è ampia e variegata, con alcuni picchi di complessità e un certo tasso di variazione metodologica e di risultati. Cito almeno E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983; *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali – Edizioni Panini, 1989; R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990; N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto, 2000; EAD., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», 4 (2003), 155-176; T. ZANATO, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris, G. De Matteis, Ravenna, Longo, 53-111.

¹² Cfr. SANTAGATA, *La lirica aragonese...*

raccolte.¹³ In particolare, riprendendo le riflessioni di Santagata, che muoveva da alcune indicazioni di Maria Corti, va precisato che «l'accettazione riconosciuta di una compresenza di livelli stilistici (che è poi compresenza di livelli tematici o, se si vuole, di sottogeneri) significa negare a priori l'organicità della raccolta, o meglio negarne una strutturazione modellata sui *Fragmenta*». E così è, data la presenza di sezioni distinte – anche tematicamente –, sebbene vada stemperata la successiva affermazione dello studioso, secondo cui le cinque sezioni del *Perleoni* sarebbero «del tutto autonome e indipendenti tra loro», una linea peraltro ripresa nell'analisi dell'*Atlante*.¹⁴ L'esordio della sezione per Beatrice è significativo in tal senso, perché si pone in un *continuum* temporale e diegetico con la sezione precedente, dedicata all'amore per una prima donna, Diana Lazia:¹⁵

Mentre da l'impio nodo el Ciel mi sciolse,
Amor, che a fforza in amistà ritorna
come chi d'esser vinto al fin si scorna,
di nuova vigoria provar mi volse.
(*Perleone* III, 1, vv. 1-4)

L'«impio nodo» fa riferimento al primo amore, quello per Diana Lazia, noto al lettore proprio in virtù della lettura sequenziale della raccolta: la prima sezione si era chiusa infatti con la lapidaria ricapitolazione dei sette anni d'amore e la successiva presa di distanza da quell'esperienza («La fiamma è spenta e 'n cenere dispersa / se vede al sommo de l'argente coma; / l'antiquo e nuovo rimembrar di Roma, / per cui la mente mia sett'anni è arsa, / mi fé l'impresa alfin parer sì scarsa / ch'al tornan dirupai l'indegna soma», *Perleone* II, 22 71-76). Non sarà irrilevante constatare che la scelta di chiudere una sezione con una canzone è compiuta da Perleoni nella stragrande maggioranza dei casi: si trovano canzoni di chiusura nelle sezioni I, II, III e V. La presenza del metro lungo in posizione liminare di raccolta può rammentare da un lato l'opzione petrarchesca della Canzone alla Vergine, e dall'altro una consuetudine quattrocentesca figlia del magistero contiano, che predilige l'inserimento di capitoli ternari in chiusura (dovuta in parte alla diffusione di manoscritti del Canzoniere petrarchesco a cui erano posti in coda i *Trionfi*).¹⁶

Più inconsueta risulta l'apertura della terza sezione, affidata anche in questo caso a una canzone (*Principio de amore per Beatrice Cassia*, recita la rubrica): nonostante la relativa atipicità della scelta, non bisogna dimenticare che la canzone *I' vo pensando* (Rif 264) avviava la seconda parte del Canzoniere petrarchesco; e sebbene la partizione non fosse correntemente percepita nelle prime edizioni a stampa del Canzoniere, il fatto attesta, se non altro, la percorribilità di tale opzione lirica anche in contesti successivi. Stando poi agli studi di Francesco Erspamer sui contesti proemiali delle raccolte liriche,¹⁷ risulta evidente la scarsa incisività strutturale di III, 1, in cui non è possibile individuare nessuna delle

¹³ Cfr. *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento...*

¹⁴ Questa e la precedente citazione si trovano in SANTAGATA, *La lirica aragonese...*, 179.

¹⁵ Sui nomi delle donne amate, specie le prime due, la critica ha ipotizzato un velato rimando alla loro provenienza geografica: per Diana Lazia il facile riferimento alla regione fa ipotizzare un'origine romana, anche in virtù della provenienza romana del poeta; su Beatrice Cassia la risoluzione è meno lineare, giacché il rimando alla via Cassia potrebbe far supporre una provenienza toscana. Cfr. ADESSO, *Giuliano Perleoni...*, 449.

¹⁶ Sulla ricezione petrarchesca nel Quattrocento si veda l'insuperato lavoro di C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medievale e umanistica», XVII, 1974, 61-113, ma anche I. PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002; sul magistero di Giusto de' Conti si veda ID., *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno editrice, 2006, e *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008.

¹⁷ Cfr. F. ERSPAMER *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4 (1987), 109-114.

tre categorie rilevate dallo studioso («messaggio», «mittente», «destinatario»); così sembra invece possibile nel primo sonetto della raccolta (*Perleone* I, 1), in cui il pubblico è chiaramente identificato, vi è una rielaborazione storica del passato (come in *Rvf*1) e l'io lirico si configura nella sua funzione di poeta:

Fin ch'al vulgo piacer vidi bisogna,
 semplice lira usai, bassa e palese,
 poco estimando biasmi e lor riprese
 che con l'ignari errar non par vergogna;
 or ch'io pur canto al suon d'ogni zampogna
 digno è ch'altra bilanza el mio stil pese,
 né tempo è da prezzar novelle offese
 poi ch'el falso riluce e 'l ver si sogna.
 (*Perleone* I, 1, vv. 1-8)

Ritornando alla canzone esordiale della terza sezione, essa presenta uno schema non petrarchesco (sei stanze, di schema ABBAABbCcDEDcE, più congedo ABBAAbCC). Si tratta di una canzone velatamente dantesca nell'erranza dell'io in seguito alla conclusione del primo amore per Diana Lazia: il modello di *Inf.* I può del resto essere stato suggerito a Perleoni anche dal facile rimando al nome *fictus* della donna amata in questa sezione, Beatrice. Sul disamore erratico per Diana s'innesta il paragone dantesco, per cui l'io, finalmente fuori dall'«ombra» di un'«oscura valle» (v. 16)¹⁸ e in procinto di salire «un pogio tant'alto» (v. 15), non si cura di guardarsi le spalle, venendo nuovamente preso d'«assalto» da Amore (v. 18):

Ben mi credea saglir pogio tant'alto
 fuggendo l'ombra d'una oscura valle
 che disposto a l'error vuolger le spalle
 non più temesse de contrario assalto.
 (*Perleone* III, 1, vv. 15-18)

Il secondo testo, una sestina,¹⁹ avvia la «loda» della donna attraverso i moduli, tipici di tale forma metrica, della moltiplicazione iperbolica («Né tanto bella o sì leggiadra donna / anzi più da gradir qua sotto al sole», v. 1, ripreso poi dalla strofa successiva, «Né bella apparve mai davanti al sole», v. 10) e dell'*adynaton* («faria aghiacciare il foco, arder la neve», v. 5, con riferimento alla sestina *Rvf*30, v. 10).²⁰ In un contesto ancora esordiale, così come si registra in *Rvf*4, il poeta tesse un elogio del tempo natale della nobildonna:

Felice parto e glorioso tempo,
 che al mondo nacque questa gentil donna,
 c'ha gli occhi de smiraldo e 'l petto neve!
 (*Perleone* III, 2, vv. 7-9)

Nella terza e nella quarta strofa il poeta ripercorre, più dettagliatamente rispetto a III, 1, le circostanze dell'innamoramento: l'incontro, avvenuto presso un non precisato Tempio di Minerva,

¹⁸ Ma «oscura valle» è anche tessera petrarchesca (cfr. *Rvf*28, v. 11).

¹⁹ Sulle sestine di Perleoni mi permetto di rinviare al mio *Per una via al petrarchismo: note sulle sestine di Giuliano Perleoni*, in *Laureatus in Urbe. Atti del secondo Seminario petrarchesco*, di prossima uscita.

²⁰ Sul rapporto formale tra sestina e *adynaton* nel Medioevo, cfr. M. SHAPIRO, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980

produce l'innamoramento, grazie alla vista dei capelli («l'oro», v. 13), della giovinezza di lei («gli fiori sparsi in verde etade», v. 13), e, naturalmente, degli occhi («il vago lampeggiar» di «duo lumi celesti», vv. 14-15). Gli effetti più nefasti della fisiologia d'amore («e'l cor m'era d'un iaccio e gli occhi neve», v. 19; «prima m'arse a le parole e 'l volto», v. 24) proseguono nelle strofe successive, dove, attraverso la modulazione petrarchesca «da inde in qua» di *Rvf* 126, si introduce la dimensione temporale della storia, ripercorsa nella memoria dal *punto* dell'innamoramento al presente (così «l'ardere e 'l tremare a caldo e neve», v. 26; «E vedrassi el mio nodo in foco e neve», v. 30; poi sottolineato ancora nel congedo: «tu puoi di nostra etade in umil volto / esser lo foco e neve al fin del tempo», vv. 38-39). Nelle ultime due strofe s'introduce una terza dimensione temporale, il tempo dell'attesa e della speranza: un futuro desiderato e auspicato, in cui l'amore del poeta si eternizza («e l'arder d'ogni etade», v. 35), e in cui la realizzazione del desiderio amoroso è rinviato al momento della morte («e lei chiuda col tempo / le mie parte caduche al fin del sole», vv. 29-30). Riporto per facilitare la lettura l'intera strofa:

Da inde in qua cambiar costumi e volto,
e l'ardere e 'l tremare a caldo e neve,
glorioso me fia per questa donna,
che d'ogni mia fortuna e de la etade
priego sia porto, e lei chiuda col tempo
le mie parte caduche al fin del sole.
(III, 2, vv. 25-29)

Sarà bene sottolineare che la sestina in questione è il componimento che maggiormente declina un elemento forte del macrotesto dei *Fragmenta*, ossia la capacità del sentimento del tempo petrarchesco di mutarsi in categoria formale.²¹ Nel *Perleone* sembra mancare una vera riflessione sul tempo e, più in generale, sulla temporalità della sezione: a farne le spese è l'assetto strutturale, che accumula numerose connessioni di equivalenza, per citare una categoria critica individuata da Santagata, ma non accoglie molte connessioni di trasformazione, le uniche in grado di restituire alla vicenda dell'amore per Beatrice un inabissamento anche diegetico.²²

Dopo alcuni testi di raccordo (rispettivamente un sonetto di lode III, 3, e un sonetto sul giorno dell'innamoramento, 4), segnalati da rubriche generiche (*per la dicta Beatrice* e *per la medesima*), è ancora una sestina (III, 5, *facta in mare de absentia de la medesima*) ad avviare una sezione di lontananza in mare, che continua nei successivi sei testi, tutti sonetti (III, 6-11, *facti in mare*), quattro dei quali (III, 8-11) vanno a costituire un sottoinsieme tematicamente affine caratterizzato dalla presenza di animali, con cui l'io lirico dialoga: un gatto, un falcone e due rondini. La presenza di animali in testi lirici non rappresenta a quest'altezza cronologica un'innovazione tematica: pur raccogliendo un'indubbia

²¹ Ricca è la bibliografia sull'argomento. Ricordo almeno G. FOLENA, *L'orologio del Petrarca*, «Libri e documenti», V (1979), 1-11; M. SHAPIRO, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980; T. BAROLINI, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, «Modern Language Notes», 104 (1989), 1-38; E. FENZI, R.V.F. CXXVI, «Chiare fresche et dolci acque», «Italianistica», XX (1991), 455-486; M. PICONE, *Tempo e racconto nel 'Canzoniere' di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, 681-692.

²² Per queste categorizzazioni, cfr. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979: «Le connessioni intertestuali del *Canzoniere* petrarchesco possono essere divise, in prima istanza, in due classi: A. connessioni di trasformazione; B. connessioni di equivalenza. Rientrano nel gruppo A le relazioni implicanti un processo, cioè un rapporto tra i testi dinamico [...]. Le connessioni che ho chiamato di equivalenza (B) consistono nella ripetizione parallelistica in testi continui di elementi simili» (13 e 22).

eredità petrarchesca,²³ il Quattrocento lirico declina un bestiario più eterogeneo e connotato verso una spendibilità del singolo testo entro i circuiti cortigiani in cui circolavano i testi. Le scelte di Perleoni non virano al bizzarro, ma attestano piuttosto una medietà diffusa;²⁴ più singolare, ma non esclusivo, è l'uso degli animali come interlocutori diretti, attestato nel *Perleone* solo nella sezione per Beatrice, dove i testi costituiscono un nucleo tematico compatto.

Venendo al dettaglio dei testi, il gatto (*Perleone* III, 7) è senz'altro presenza anomala, sebbene vada interpretata come un richiamo alla più generica condizione di animale domestico, caro alla donna amata e pertanto interpellato a dividerne la lode. Nella prima quartina, infatti, la donna viene indicata come il «tesoro» comune, nonché il «conforto» (v. 3) sia per l'animale che per il poeta; ma il presente, che si configura per sottrazione del bene, getta entrambi nel dolore, causato all'io da imprecisate «gelosie, paure o fletto» (v. 5), al gatto da una «doglia» che lo trasfigura (v. 7). Le interrogative patetiche continuano nella prima terzina, in cui l'io chiede al gatto «sì tacito» (v. 9) una consolazione che non arriva, rendendo più profondo il suo dolore. Il sonetto forma un dittico di *lamentatio* con il testo precedente, che appellava le parti del corpo dell'io sulla scorta del noto *Rvf*275:

Non voi, tristi occhi mei, che pur sovente
 piangete e in van mirate in su quest'onde,
 e tu, lingua, chiamar cui non risponde:
 ah, che? se i voci e mie sospir non sente?
 O vedovelle mani, o braccia stanche,
 misere urechie mie d'ascoltar prive
 l'angelica armonia che me disface,
 vedrò mai il dì ch'al mio bel furto arrive
 e colga ancor di lei come feci anche
 el dolce frutto de mia vera pace?
 (III, 6, vv. 5-14)

Ov'è il nostro tesoro, ove il conforto
 che te contento e me fea viver lieto?
 Lasso, qual gelosie, paure o fletto
 mi hanno sì viso demagrato e smorto?
 qual doglia a te?
 (III, 7, vv. 3-7)

A differenza del gatto, il falcone non è chiamato per la vicinanza emotiva a madonna, ma per un ruolo d'intermediario cui l'io non può assolvere, essendo conchiuso nel *corpus carver* che lo costringe a terra: l'incontro con il volatile consente di instaurare un paragone tra la condizione dell'io, costretto a una metaforica navigazione lenta («Mio legno è grave», v. 9), e lo stato del falcone, libero di volare su mare e terra, e dunque di raggiunger l'amata (vv. 2-3). Il falcone quindi è qui assunto quale animale nobile e «altero», degno rappresentante dell'io presso Beatrice:²⁵

²³ Numerosi sono gli studi dedicati al bestiario dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: cfr. almeno almeno J. LACROIX, *Un bestiaire d'humaniste: "il Canzoniere" de Pétrarque*, «Revue des langues romanes», x, 1 (2006), 217-238; V. MOUCHET, *Il "Bestiario" di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella "Commedia" e nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Fregene-Roma, Spolia, 2008; C. FILIPPINI, *Le bestiaire dans les Rerum Vulgarium Fragmenta de Pétrarque*, «Petrarchesca», 6 (2018), 129-162.

²⁴ Le ricerche sui canzonieri quattrocenteschi scontano il problema delle mancate edizioni. Per alcuni spogli di bestiarî in raccolte coeve a Perleoni, cfr. M. MALINVERNI, *Note per un bestiario lirico tra quattro e cinquecento*, «Italiq», II (1999), 7-31 (consultato il 2 aprile 2019: <http://journals.openedition.org/italique/67>).

²⁵ L'immagine dello sparvierio selvatico, tradizionalmente considerato esempio di *magnanimitas*, viene ricordata anche dal bestiario «moralizzato» del *Fiore di virtù* (Venezia, Nel Beretin Convento della Ca Grande, 1474, c. 51r: «E puose apropiare e asemiare la virtù del Magnanimità al Falcone: lo se lasarave inanci morire da

Felice aucello, che con l'ali aperte
fendendo l'aere a mia vista t'invole
e viepiù in ver la terra *altero* vole,
che non so io con tutte vele aperte.
(III, 8, vv. 1-4, corsivo mio)

Nel sonetto successivo per la prima volta gli animali prendono la parola, laddove nei casi precedenti erano stati solo muti interlocutori della *lamentatio* dell'io: le rondini di *Perleone* III, 9 richiamano in filigrana *Rvf* 8, «il solo della raccolta in cui il locutore non coincide con l'autore», bensì con delle colombe,²⁶ che prendevano parola per denunciare la propria condizione di vittime, qui negata dagli uccelli, il cui compito è invece «sapere e reportar novelle» (simile peraltro all'incarico del falcone):

non già per darne in preda in le tue mano,
diurno appoggio a l'umide mascelle,
ma per sapere e reportar novelle
d'una nuova angioletta in viso umano.
(III, 9, vv. 3-6).

Il testo successivo, una risposta *per le rime*, chiude la sequenza degli animali (*Responsivo ad le Rendine*, III, 10), dando indicazioni geografiche sia sul luogo in cui avviene l'incontro con le rondini, ossia nel tratto di mare tra l'isola di Gorgona, al largo di Livorno, e il «bel sito toscano» (v. 3); sia sul luogo in cui risiede l'amata, il «porto mio neapolitano» (v. 7).

A legare l'ultima sequenza di testi (III, 12-14) è ancora una volta la rubrica: si tratta di sonetti «secreti e trasposti», ossia maturati nella più profonda intimità dell'io; e come tali, si costituiscono come un ripiegamento sulle proprie sofferenze. Il sonetto 12 riprende e spiega l'«angoscioso pensier» con cui si apriva il precedente, a segnalare nuovamente alcune, più visibili, connessioni di equivalenza tra i testi. Il sonetto 11, ancora «in ditta assenza», costituisce infatti il *trait d'union* tra la sequenza di lontananza e quest'ultima, improntata alla dimensione solipsistica e dolorosa dell'io: il testo riprende ancora il tema della lontananza, resa più acerba dall'assenza di un'«effigie» dell'amata (v. 5), e dall'impossibilità di sentirne parlare o leggerne notizie (v. 6). Le terzine, legate dalla ripetizione del verbo *parere*, che sfuma la consistenza di realtà relegandola a una percezione dell'io già peraltro avanzata nelle quartine («parmi», v. 9, «parmi», v. 11, «par», v. 12), avanzano le sensazioni dubbiose dell'amante, che proiettano scenari dolorosi. Così il componimento successivo, il sonetto 12, sembra riprendere e reiterare il precedente, spiegando la natura dell'«angoscioso pensier» (III, 11, v. 1), che sarà poi oggetto anche dei sonetti 13 e 14:

Che maladetto sia quel primo incontro
de duo begli occhi el di che mi ligaro
po' che m'hai posto a suspirar per sempre!
(III, 12, vv. 9-11)

Chiude infine la sezione di rime per Beatrice una lunga canzone delle visioni composta da 17 stanze (una canzone *allegorica, Morale et Segreta, dove vole essere da pochi inteso*), con schema

fame che lo manzase de una carne marza, e non pîa mai se non oselli grossi. Sancto Augustino dice: lo Leone non fa guerra cum le formiche e l'Aquila non pîa mosche», cap. XXVIII). Cfr. ancora ivi, 3.

²⁶ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 41.

AbCcBAdEeDFfGgHH (la prima strofa è preceduta da una ballata con ripresa di sei versi, di schema AbCcBA). Sebbene si snodino al suo interno numerose visioni che non sembrano far preludere a una chiusura definitiva, la quinta e la sesta stanza annunciano l'ultima svolta diegetica delle «opere per Beatrice»: «l'alma», cioè la donna amata, è «partita», «scurato il sole», e dunque «perduto è 'l mio tesor, sparsa è la luce / e sol Morte me aspetta» (vv. 81-82).

In conclusione di questa breve lettura dei testi della sezione per Beatrice Cassia, è possibile ravvisare alcune tendenze a livello di struttura e di costruzione anche macrotestuale. Particolare rilievo va riconosciuto alle rubriche dei testi, che contribuiscono a compattare le sezioni testuali attraverso l'esplicitazione dei nessi diegetici e tematici, altrimenti demandati a semplici connessioni di equivalenza, talvolta presenti, sebbene non perfettamente indicative di una reale volontà autoriale di ripensamento macrotestuale. L'inserimento di rubriche, oltre a consentire un facile riconoscimento del contesto geografico culturale in cui nasce la raccolta per via dell'esplicitazione di numerose occasioni alla base dei testi poetici, si presenta altresì come una prassi piuttosto diffusa in ambito aragonese, adottata da Giovanni Aloisio nel manoscritto 3230* della Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna (non autografo ma probabilmente fatto allestire dall'autore),²⁷ e da Pietro Iacopo De Jennaro nel suo canzoniere, trasmesso anch'esso solo in forma manoscritta.²⁸

La studio del *Perleone*, che nell'*Atlante dei canzonieri* passa giustamente attraverso il riconoscimento di sequenze testuali definite «intermedie», deve necessariamente superare alcune utili schematizzazioni critiche che derivano dagli studi petrarcheschi, per giungere all'identificazione di caratteri che sono propri della raccolta: solo attraverso un'attenta riconsiderazione del testo e delle sue componenti paratestuali, messe in dialogo con i canzonieri coevi e con la compagine intellettuale partenopea, sarà possibile restituire il senso dell'operazione di raccolta e ordinamento delle liriche.

²⁷ Su cui cfr. M. MILELLA, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, Tesi di dottorato, sotto la dir. di N. De Blasi, Università degli studi di Napoli Federico II, a.a. 2005- 2006, che ha prodotto un'edizione critica e commentata del testo purtroppo rimasta inedita. Ringrazio l'autrice per avermi concesso la lettura della tesi.

²⁸ L'adozione di rubriche è invece dismessa nelle rime di Giovan Francesco Caracciolo (1506), ma anche nelle raccolte successive di Cariteo (1506 e 1509) e Sannazaro (1530): fatta eccezione per un manoscritto tardoquattrocentesco che attesta una forma embrionale del canzoniere cariteo (su cui cfr. G. CONTINI, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e storia in onore di Tammaro De Marinis*, Verona, Stamperia Valboldolenga, 1964, 15-31), le raccolte citate escono tutte a stampa nel primo decennio del Cinquecento. Tale discriminazione di datazione e di supporto materiale alla pubblicazione (le raccolte sono infatti tutte a stampa) può essere indicativo di un mutato gusto di impaginazione e struttura delle raccolte liriche, in cui la rubrica ai testi non veniva più considerata una presenza necessaria.