



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI  
CULTURE E CIVILTÀ*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI  
SCIENZE UMANISTICHE*

*DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI FILOLOGICI, LETTERARI E LINGUISTICI*

XXX CICLO / 2017

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

*Metrica, sintassi e retorica nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*

S.S.D. L-FIL-LET/12 LINGUISTICA ITALIANA

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutori: Prof. Arnaldo Soldani  
Prof. Giuseppe Chiecchi

Dottorando: Dott. Jacopo Galavotti



## SOMMARIO

Introduzione	5
I. Intorno a Domenico Venier	5
II. Struttura	8
III. Descrizione del corpus	10
IV. Metodi, giustificazioni, ringraziamenti	18
Capitolo I. Procedimenti inarcati	23
I. Inarcature senza perturbazione dell'ordine delle parole	28
II. Inarcature con anastrofe	75
III. Inarcature con dilatazione tra i sintagmi	106
IV. Inarcature con epifrasi	121
V. Inarcature con forme di parallelismo	125
VI. Sei letture	130
VII. Osservazioni	137
Capitolo II. Scansione sintattica: parametri e criteri	145
I. Coordinazione	146
II. Subordinazione	151
III. Inarcatura	163
Capitolo III. Il sonetto: questioni metriche e analisi sintattica	165
I. Schemi metrici	165
II. Rapporti tra partizioni metriche	178
III. Tipi di subordinazione	180
IV. Tipologie del sonetto	185
Appendice al capitolo III. Tabelle metrico-sintattiche dei sonetti	221
Capitolo IV. Canzone e ode: questioni metriche e analisi sintattica	229
I. Schemi metrici	230
II. Tipologie sintattiche	251
III. Canzoni-ode e schemi indivisibili	297
Appendice al capitolo IV. Tabelle sintattiche delle canzoni	309
Capitolo V. Altri metri	315
I. Sestina	315
II. Ballata	333
III. Madrigale	346
IV. Ottava lirica	367
V. Varietà metrica dei libri di rime: capitoli, sciolti, barbari	374
Appendice al capitolo V. Tavola metrica dei madrigali	386

Capitolo VI. Oltranza e oltraggio. Sul manierismo di Luigi Groto	393
I. Figure di suono	396
II. «Progettazione del segno grafico»	402
III. «Schemi verbali iterativi e posizionali»	413
IV. «Schemi verbali mobili e a doppio percorso»	442
V. Figure di pensiero	448
VI. Artifici della rima e figure di imitazione	454
VII. Considerazioni conclusive	458
Capitolo VII. Ripetizione e redenzione. Appunti per le <i>Rime</i> di Celio Magno	469
I. Figure dell' enfasi	472
II. Alcune figure dell'ordine delle parole	477
III. Riprese – riscritture	486
Bibliografia	497
Appendice I. Tavole di concordanza delle rime di Domenico Venier	529
Appendice II. Indice delle <i>Rime spirituali</i> di Gabriele Fiamma secondo l' <i>editio princeps</i>	537

## Introduzione

### I. *Intorno a Domenico Venier*

Il 19 agosto 1561 Federico Badoer veniva arrestato per motivi economici. Era la fine dell'Accademia Veneziana o Accademia della Fama, che aveva voluto, col suo ambizioso progetto enciclopedico, provare a diventare organo culturale ufficiale della Serenissima.<sup>1</sup> Prima e dopo quell'effimera ma importante esperienza, cui ufficialmente non aderirono ma di cui certo furono numi tutelari Girolamo Molin<sup>2</sup> e Domenico Venier, era la casa del secondo a fornire uno dei più importanti luoghi di ritrovo intellettuale per molti di quelli che avrebbero partecipato a quell'esperienza, veneziani o che per Venezia transitavano (come chiunque avesse a che fare col mercato della stampa nei decenni centrali del Cinquecento). A partire dagli anni '40 sino alla morte di Venier, in questa sorta di accademia informale<sup>3</sup> si riunivano intellettuali e poeti come Bernardo Tasso, Sperone Speroni, Girolamo Molin, Dionigi Atanagi, Lodovico Dolce, Girolamo Ruscelli, musicisti come Girolamo Parabosco<sup>4</sup> e Girolamo Fenaroli,<sup>5</sup> in seguito i più giovani Giacomo Zane, Orsatto Giustinian, Celio Magno, poetesse e cortigiane come Gaspara Stampa,<sup>6</sup> prima e Veronica Franco, poi.<sup>7</sup> Ci si confrontava sulla filosofia neoplatonica, l'amore, l'astrologia, il senso della morte, la musica, ma un ruolo centrale spettava alla poesia, discussa e recitata. Domenico Venier, nato nel 1517, alla metà del secolo aveva l'età giusta per raccogliere, dopo la morte di Bembo, la sua eredità poetica assumendo il ruolo di

---

<sup>1</sup> Sull'Accademia Veneziana vedi almeno Rose 1969, Pagan 1974, Bolzoni 1981, 1987 e 1995, 3-25. Osserva per altro Bolzoni 1981, 145: «Il progetto culturale dell'Accademia, nelle sue componenti più moderne, continuava dunque a vivere anche quando l'istituzione era ormai fallita». In generale sulla cultura delle accademie si possono vedere i lavori di Benzoni 1977, 1978, 144-99 e 1983.

<sup>2</sup> È noto che Molin scrisse a Bernardo Tasso, affinché questi affidasse all'Accademia la stampa, presso Paolo Manuzio, del suo *Amadigi* (cfr. Bolzoni 1981, 124 e 127).

<sup>3</sup> Sul circolo di Venier cfr. almeno Richter 1969, Feldman 1991 e 1995, Taddeo 1974, Erspamer 1983, Quaintance 2015.

<sup>4</sup> Cfr. Longo 1987, 20-22.

<sup>5</sup> Cfr. Marshall 2009.

<sup>6</sup> Cfr. Erspamer 1983, 191 e Tower Tylus 2010, 1-45.

<sup>7</sup> Cfr. Rosenthal 1992 e Zorzi 1993, in part. pp. 73-96.

animatore culturale, e per la sua poesia non mancharono riconoscimenti, plausi e imitazioni.<sup>8</sup>

I poeti di quel circolo non solo parteciparono spesso alle raccolte antologiche del pieno Cinquecento (con l'eccezione significativa di Molin), ma, su iniziativa di Venier, produssero anche volumi che dovevano conferire alla memoria degli amici scomparsi l'importanza che meritavano,<sup>9</sup> nel tentativo di eternare quel dialogo che nella poesia e nella sua interpretazione trovava una delle sue principali espressioni. In questo contesto sono nate le rime per la morte di Irene di Spilimbergo del 1561, volute da Giorgio Gradenigo di lei innamorato;<sup>10</sup> nel 1562 le rime, alle quali è premessa una biografia scritta da Girolamo Ruscelli, di Giacomo Zane – la cui morte prematura fornisce lo spunto per la riflessione sulla morte offertaci nel ritratto di quel salotto steso da Valerio Marcellino nel suo *Diamerone* del 1564 –;<sup>11</sup> le rime di Girolamo Molin nel 1573, con una lettera di Celio Magno e una biografia di Giovan Mario Verdizzotti; le rime di Girolamo Fenaroli nel 1574, con una lettera di Marcantonio Silvio a Venier.<sup>12</sup> La stampa in

---

<sup>8</sup> Venier, ad esempio, è dedicatario dell'*Arte poetica* di Muzio, corrispondente di Bembo, Aretino, Bernardo Tasso, Della Casa, lodato nel *Rinaldo* da un giovanissimo Torquato Tasso e dal Ruscelli dei *Tre discorsi* per le sue traduzioni da Ovidio, personaggio dei *Diparti* di Parabosco, del *Diamerone* di Marcellini, della *Tipocosmia* di Citolini. Osserva però Erspamer 1983, 193-94 che «l'etichetta di caposcuola non gli fu attribuita e non gli spetta [...] in tutto ciò Domenico occupa una posizione di preminenza solo in quanto protettore di letterati e organizzatore di cultura. Come verseggiatore egli fu uno dei più abili e originali, ma non fu un dittatore o un *phare*».

<sup>9</sup> Un'altra operazione celebrativa in cui i poeti di quel circolo furono coinvolti, tramite la mediazione di Venier, è la raccolta di rime volute da Veronica Franco per la morte di Estor Martinengo nel 1575, cfr. Salza 1913, 383-84, Rosenthal 1992, 91-98, Quaintance 2015, 157-58.

<sup>10</sup> Cfr. Favretti 199, 29-39; Corsaro 1998.

<sup>11</sup> Cfr. Rabitti 1997, 9-56.

<sup>12</sup> Courtney Quaintance 2015, 192n. nota però che le *Rime* di Fenaroli ebbero due diverse impressioni [«two variations»], con due diverse lettere di dedica, una di Silvio a Venier, l'altra di Roberto Figolino a Federico Corner. Sul rapporto di amicizia tra Silvio e Fenaroli, cfr. Marshall 2009. Le notizie intorno a Girolamo Fenaroli (o Fenaruolo) non sono molte e sono quasi tutte provenienti da studi di storia locale bresciana. Nato a Brescia, pare intorno al 1500, trasferitosi a Venezia come musicista (per questo aspetto cfr. ancora Marshall 2009), è morto a Roma, dove si trovava alla corte del cardinale Alessandro Farnese. Le *Rime* escono, come detto, nel 1574. I suoi legami col circolo di Venier sono testimoniati anche dalla menzione nel *Diamerone* di Marcellino del 1564. Ottavio Rossi 1620, 435-37 lo cita insieme a Lorenzo Gambara, poeta latino e suo collega alla corte del cardinale Farnese, e dice che il Fenaroli era un ecclesiastico, dottore in diritto civile e canonico e che scriveva «versi nobilissimi in volgare italiano». Rossi gli attribuisce anche un poema in ottave sul sacco di Brescia del 1512. Le notizie date da Rossi, arricchite di qualche riferimento bibliografico, passano a Cozzando 1694, 135-36 e a Peroni 1818, II, 46-47. Fenaroli è anche autore di quattro satire, a stampa nei *Sette libri di satire* raccolti da Francesco Sansovino (1560), poi ristampati nel 1573 e nel 1583: I. A Vettor Ragazzoni, *Ho letto un libro di riputazione*; II. A Antonio Pace, *Pace, battaglia de la vita mia*; III. A Adriano Willaert, *Dapoi c'ho inteso certo che volete*; IV. A Domenico Veniero, *O come avrei del buono e dell'accorto*, quest'ultima

volume conferiva così nuova unità a testi nati come esercizio costante di traduzione dell'occasione in dialogo poetico, riscattando la corrispondenza dalla deperibilità. Come ha dimostrato Monica Bianco, la struttura delle biografie premesse alle opere di Zane e Molin, e in parte di quella di Fenaroli, segue il modello delle biografie pitagoriche, in particolare Giamblico, esaltando negli scomparsi la virtù, la cultura filosofica, la temperanza, la forza d'animo, oltre alle capacità poetiche. L'amicizia si esprime nella realizzazione di un «canzoniere-cenotafio»:

La biografia premessa all'edizione postuma delle rime è il luogo in cui continua e si inverte il dialogo tra amici; essa custodisce, per così dire, le rime, crea un filtro rispetto all'atto di pubblicazione; essa dota l'edizione di un'interpretazione autentica.<sup>13</sup>

Venier e i poeti del suo *entourage* si dimostrano straordinariamente sensibili non solo, com'è ovvio, alla lezione bembiana, ma anche a quella di Trissino, alle innovazioni di Bernardo Tasso, di Della Casa, di Annibale Caro, alla ricerca di arcaismi e artifici, al ventaglio ampio – o non così ristretto – delle possibilità espressive della lirica volgare ormai adulta. Ai poeti attivi in quel contesto e alle loro sperimentazioni soprattutto formali guardarono in molti: Fiamma, Groto, i napoletani Rota, Paterno, Carafa, ma almeno anche Torquato Tasso, che giovanissimo dava da correggere il suo *Rinaldo* a Venier.<sup>14</sup> Scomparso Venier nel 1582 nessuno recuperò le sue poesie sparse in antologie manoscritte e a stampa per consegnarle alla memoria, allo stesso modo in cui lui aveva fatto con i suoi amici e sodali, ma quell'esperienza, sia per la presenza di testi in morte di

---

interessante perché riguarda Federico Badoer menzionato come appena eletto «Avogadore», riferendosi probabilmente alla nomina all'Avogaria di Comun del 1553. Domenico Venier nel sonetto 216, *Ahi che pungente stral di duol armato*, pubblicato in appendice alle *Rime* di Molin del 1573, lamenta che la morte di Molin, avvenuta il 26 dicembre 1569, abbia seguito di poco quella di Fenaroli. Nelle poesie in morte che chiudono l'edizione del 1574, il sonetto di Don Cesare Carafa *Deh che struggendo va l'alme sembianze* (c. 73v) menziona insieme la morte di Molin e Fenaroli, mentre quello del Conte Marcantonio Martinengo *Quel sacro eccelso e pellegrino ingegno* (c. 74r), parla del dolore di Venier e di Molin, il quale era dunque era ancora vivo alla data della sua morte. La morte è dunque da datare al 1569 (come giustamente Quadrio 1739-52, II, 252, che la situa «poco innanzi al 1570», e Bianco 2000 CXn.) e non al 1574 come ancora sostenuto da Ariani 2007, 982 e dalla pagina dedicata a Fenaroli nel database online *Enciclopedia Bresciana* ([www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=FENAROLI\\_Gerolamo](http://www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=FENAROLI_Gerolamo) [consultato l'ultima volta il 4/12/2017]).

<sup>13</sup> Bianco 2012, 231 e 243, ma *passim*.

<sup>14</sup> Cfr. Tasso, *Rinaldo*, IX 30 (ed. Navone 2012).

Molin e Venier, sia per il modello del canzoniere come «sepolcro» torna ad essere centrale quando Celio Magno realizza il proprio canzoniere, ormai anziano, nel 1600, chiudendo insieme un secolo e i conti con i modelli della sua formazione.

## II. *Struttura*

Gli autori oggetto di questo studio sono Girolamo Molin, Domenico Venier, Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Celio Magno, Orsatto Giustinian e Luigi Groto (Cieco d'Adria). Si tratta in sostanza degli autori più significativi già oggetto degli inquadramenti soprattutto di Edoardo Taddeo e Francesco Erspamer,<sup>15</sup> i quali hanno sottolineato la centralità del circolo di Venier e hanno rilevato all'interno della grande mole di rime prodotte in quel contesto, in estrema sintesi, due principali correnti, una volta alla sperimentazione sulle figure artificiali, l'altra invece diretta alla *gravitas* e alla riflessione morale, senza però che queste due opzioni si escludessero mai a vicenda. La mia scelta, condotta sulla loro scorta, mi è parsa sufficientemente motivata da ragioni letterarie e linguistiche, ovvero dalla convinzione che nel vasto panorama delle esperienze coeve (dal ritorno ai classici di Bernardo Tasso al lamento d'amore di Gaspara Stampa) questa scelta potesse rappresentare alcune significative tendenze del petrarchismo nella seconda metà del Cinquecento. A questo si aggiungono, come detto, ragioni storico-biografiche che individuano un preciso rapporto tra gli autori presi in esame nella reciproca consuetudine e nel costante riferimento al magistero di Domenico Venier e Girolamo Molin. Anche chi non ha avuto una frequentazione assidua del palazzo di Venier in Santa Maria Formosa, come Groto e Fiamma, non manca nella sua opera di recuperare esplicitamente alcuni dei suoi componimenti, facendone un modello degno di imitazione per la lingua e lo stile. La selezione, *ça va sans dire*, è dovuta anche a ragioni pratiche: la necessità di ridurre il corpus a dimensioni governabili e la disponibilità dei testi in edizioni affidabili. L'unico autore tra quelli citati che non dispone ad oggi di un testo

---

<sup>15</sup> Taddeo 1974, Erspamer 1983. Vedi anche i panorami generali di Ariani 2007 e Brusagli 2007, ma ancora fondamentale il quadro offerto da Dionisotti 1967 nei saggi *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento* (201-226) e *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (227-54).



critico è Fiamma, delle cui *Rime spirituali* però esistono ben tre edizioni pubblicate in vita (1570, 1573 e 1575), che mantengono sostanzialmente inalterato, anche nei pochi errori, un testo che dunque si consegna allo studioso in una veste stabile e affidabile.

Questo lavoro è dedicato a un'analisi formale dell'opera di quei poeti che sono stati dalla tradizione critica indicati come più rappresentativi di questa ben individuata stagione poetica. Sulla scorta di recenti studi su quell'aspetto del linguaggio poetico che è la metrica, ho condotto il lavoro considerando come primarie (come in effetti centrali erano considerate nel dibattito critico contemporaneo) sia le scelte metriche in sé – con l'apporto delle soluzioni innovative o nuove perché deliberatamente arcaizzanti – sia soprattutto le modalità di organizzazione del discorso poetico all'interno delle diverse forme metriche. Ho cercato così di mettere in luce alcuni aspetti di quella divaricazione tra sperimentalismo artificioso e riflessione spirituale e morale e le sue eventuali ricadute sulle scelte compositive generali, di sottolineare attraverso questi dati il rapporto tra le forme e i temi, e di rilevare alcune tra le molte trame dell'intertestualità e dell'imitazione.

Il primo capitolo è dedicato all'analisi dell'inarcatura; il secondo fornisce la premessa metodologica agli spogli di carattere metrico-sintattico che occupano i capitoli successivi, dedicati alle diverse forme metriche: il terzo capitolo al sonetto, il quarto alla canzone e all'ode, il quinto agli altri metri. Il sesto capitolo è dedicato a Luigi Groto e alla sua esuberanza retorica: ho descritto le figure più artificiali mettendole in dialogo con la sua prosa e la sua poesia latina, e soprattutto con i suoi precedenti antichi, moderni e modernissimi. L'ultimo capitolo è un breve *excursus* su alcune soluzioni stilistiche di Celio Magno, analizzate nel loro rapporto con la struttura del canzoniere.

Ancora una premessa. In quasi tutti i miei spogli ho lavorato su un'ampia selezione, piuttosto che su un solo canzoniere nella sua interezza proprio per cercare di ricostruire un quadro complessivo di fenomeni ricorrenti all'interno di un contesto di dialogo e scambio reciproco, nella convinzione che le differenze si evidenzino solo attraverso uno sguardo d'insieme. La modalità di raccolta dei dati

linguistici e stilistici, come spiegherò poi, renderà in ogni caso confrontabili i risultati qui acquisiti con eventuali futuri sviluppi della ricerca, che potranno includere, oltre a un'analisi degli autori in esame in tutta la loro produzione, anche un'esplorazione delle zone limitrofe: le rime di Gaspara Stampa, Bernardo Tasso,<sup>16</sup> Luca Contile, Veronica Franco, Girolamo Fenaroli, di Pietro e Giorgio Gradenigo, solo per fare qualche nome, e i molti autori minori o minimi che costellano le antologie del secondo Cinquecento.

### III. Descrizione del corpus<sup>17</sup>

Girolamo Molin (1500-1569).<sup>18</sup> Nessun testo di Molin si trova nelle antologie cinquecentesche a stampa, e in vita dell'autore la sua poesia ha avuto dunque una circolazione unicamente manoscritta, se non per le rarissime stampe musicali.<sup>19</sup> Le *Rime*, aperte da una lettera dedicatoria di Celio Magno al

---

<sup>16</sup> A un'analoga ricerca sulle *Rime* di Bernardo Tasso sta lavorando ora Giovanna Zoccarato.

<sup>17</sup> In questo lavoro, salvo dove diversamente indicato, si indicano i testi solo con il riferimento all'autore e al numero del componimento nelle edizioni di riferimento. Le edizioni non indicate in questo paragrafo saranno fornite di volta in volta.

<sup>18</sup> Dai profili biografici di Molin, Greggio 1894 e ora Tomasi 2011, risulta che non sia ancora accertato il giorno di nascita. In attesa dei risultati dei lavori d'archivio ora avviati da Martina Dal Cengio, la mia ipotesi, basata sugli elementi interni alle rime è che si possa situarne la data di nascita sotto il segno del toro dunque fra il 21 aprile e il 20 maggio, oppure sotto quello della bilancia, tra 23 settembre e 22 ottobre. L'allusione agli influssi celesti come causa della sua incoercibile tendenza all'amore è un tema ricorrente in Molin, cfr. p.es. 82, 13-14: «ma gli anni del piacer mi levan poco: / così fa chi d'Amor nasce soggetto» e ancora, nei sonetti «varii», la preghiera rivolta a Dio «che la fatal mia stella / sia vinta a i raggi del paterno zelo» (242, 13-14). Nella sesta stanza della canzone 87, il poeta lontano dalla donna per motivi bellici chiede al capitano di rimandarlo da lei almeno per l'inverno, promettendo di ritornare a primavera, menzionando il segno del Toro e la «stella» che lo legherebbe al comandante: «ch'anco Marte al suo amor ritornar suole; poi, giunto in Tauro il sole, / pronto ritornarò, ch'onor mi sprona / e stella e sangue a voi mi piega e dona». Non mi pare insomma implausibile che la stella fatale sia da identificare con Venere. Nell'astrologia rinascimentale si trovano infatti riferimenti alla violenza d'amore cui sottostanno i nati sotto il Toro e la Bilancia, segni dominati appunto da Venere (cfr. Ficino 1991, 258: «Veneris habitaculum Taurus atque Libra»), p. es. Ficino 2003, 82-83: «*ma Marte non doma mai Venere*: perché se Venere tiene la signoria della natività dell'uomo, concede affetto di Amore: e se Marte prossimamente vi si aggiunge, fa con la caldezza sua lo impeto di Venere più ardente. In modo che se nascendo uno, Marte si truova nella casa di Venere, come è Libra, e Tauro, colui che nasce, per la presenza di Marte sarà sottoposto molto a le fiamme di Amore».

<sup>19</sup> Tomasi 2011 indica il manoscritto marciano Lat. XIV 165 (4254). Feldman 1995, 113 e n. riporta gli unici due testi moliniani diffusi in stampe musicali prima della morte: *Amor quanta dolcezza* (ballata 109) in Jhan Gero, *Il secondo libro di madrigali a tre voci*, (Venezia, Antonio Gardano, 1556) e *Come vago augellin ch'a poco a poco* (madrigale 127) in Francesco Portinaro, *Il primo libro di madrigali a quattro voci* (Venezia, Girolamo Scotto, 1563) e poi anche in Antonio Molino, *I dilettevoli madrigali a quattro voci* (Venezia, Claudio da Correggio, 1568). Notizie sul

procuratore Giulio Contarini e da una *Vita del clarissimo M. Girolamo Molino descritta da Monsignor Gio. Mario Verdizzotti*, vennero stampate postume presso Comin da Trino nel 1573. Esse includono 251 componimenti ripartiti per temi e per metri sotto le seguenti rubriche: *Sonetti amorosi* (83), *Canzoni amoroze* (8 + 1 ode + 2 ballate + 1 sestina), *Canzonette amoroze* (5 odi + 14 madrigali + 13 ballate), *Stanza amorosa* (1 strambotto), *Capitoli amorosi* (2), *Sonetti morali* (11), *Canzoni morali* (2), *Sonetti in materia di stato* (8), *Canzoni in materia di stato* (3), *Sonetti in morte* (23), *Canzoni in morte* (2), *Madrigale in morte* (ma è una ballata), *Sonetti spirituali* (14), *Canzoni spirituali* (2 + 1 ballata), *Sestina spirituale* (1), *Sonetti in varii soggetti* (46), *Canzoni in varii soggetti* (2), *Madrigali in varii soggetti* (2), *Sonetti di diversi ai quali M. Girolamo Molino risponde* (2 scambi), *Sonetto del Signor Curtio Gonzaga al Molino* (1 scambio). Chiudono l'edizione due sezioni di *Sonetti di diversi in risposta di altri di M. Girolamo Molino* e *Rime in morte di M. Girolamo Molino*. Dopo l'errata corrige si trova un ultimo sonetto di Domenico Venier. Il testo critico delle *Rime* di Girolamo Molin allestito da Rocco Bianchi si legge nell'ATL, di cui seguo la numerazione. In quell'edizione mancano gli elementi paratestuali (testi introduttivi e titoli delle sezioni) e i tre sonetti di corrispondenza che si trovano nella *princeps* a cc. 112r-114r (= P2r-P4r), che io numero, proseguendo la numerazione dell'ATL, 249, 250 e 251.<sup>20</sup> Il canzoniere di Molin include dunque 188 sonetti, 19 canzoni, 17 ballate, 16 madrigali, sei canzonette o odi, due capitoli, due sestine (di cui una tripla), uno strambotto. Per la mia schedatura sulle inarcature ho selezionato 100 sonetti, 11 canzoni, otto madrigali, due sestine, dieci ballate, un capitolo e tre odi, prelevati in numero proporzionale dalle varie sezioni che compongono la raccolta.<sup>21</sup> Ho consultato costantemente il testo della

---

rapporto di Molin con la musica si trovano in Blackburn-Lowinsky-Miller 1991, dove si evidenzia il suo rapporto di protettore del musicista Giovanni Del Lago negli anni '40, che non solo gli indirizza una lettera che è una sorta di manuale di «definizioni di musica» (897-914), ma gli dedica (201-2) una raccolta di lettere rimasta inedita, gli autori ipotizzano per mancanza di fondi per la pubblicazione da parte di Molin, in conflitto con la famiglia per questioni economiche (1002-3).

<sup>20</sup> A una nuova edizione critica e commentata attende ora Martina Dal Cengio. Un'edizione parziale è già in Dal Cengio 2016.

<sup>21</sup> I testi studiati, secondo la numerazione dell'ed. Bianchi sono: Sonetti: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 13, 15, 18, 19, 22, 23, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 45, 46, 49, 51, 53, 55, 57, 60, 62, 65, 67, 69, 70, 72, 74, 80, 82, 131, 133, 134, 136, 139, 141, 144, 146, 147, 149, 151, 155, 157, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 174, 176, 177, 181, 182, 185, 187, 189, 190, 192, 200, 202, 203, 205, 209, 211, 212, 216, 217, 218, 221, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 236,

cinquecentina in uno degli esemplari della stampa conservato alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia (OP. CICOGLIA 0075 .8) e in quello presente nelle Rare Books and Special Collections della Hesburgh Library della University of Notre Dame (USA), (Rare Small PQ4630.M5 R56 1573).

Domenico Venier (1517-1582). L'importante animatore culturale veneziano del cuore del Cinquecento e uno dei più stimati poeti della sua epoca non ha mai raccolto le sue poesie in volume, né, come anticipavo, nessuno dei suoi sodali ha intrapreso una pubblicazione postuma, come lui stesso aveva contribuito a fare per Zane, Molin e Fenaroli, oltre ad aver stimolato altre iniziative editoriali antologiche come le rime in morte di Irene di Spilimbergo curate da Atanagi e Giorgio Gradenigo nel '61. La maggior parte dei componimenti editi in vita si trova nella raccolta *Rime di diversi nobili poeti toscani*, uscita in due volumi nel 1565 per le cure di Dionigi Atanagi,<sup>22</sup> ma dobbiamo tenere conto della circolazione manoscritta nell'ambito delle sue ampie frequentazioni letterarie. La prima edizione a stampa si deve alle cure dell'abate Pier Antonio Serassi, pubblicata a Bergamo presso Pietro Lancellotto nel 1751, il cui saggio introduttivo è ancora la migliore biografia disponibile dell'autore.<sup>23</sup> Nell'ATL è incluso il testo critico di molte poesie inedite realizzato da Angela Nuovo. Per il mio studio mi sono potuto servire, grazie alla cortesia dell'autrice, dell'edizione critica – purtroppo ancora inedita – realizzata da Monica Bianco come tesi di dottorato.<sup>24</sup> Complessivamente la produzione comprende 276 componimenti. Per il mio studio ho considerato l'intera produzione edita, sia quella già riscontrabile nel manoscritto marciano It. IX 589 (9765), nato come canzoniere d'autore e rimasto semplice quaderno di lavoro,<sup>25</sup> sia quella dispersa e di corrispondenza. Salvo casi particolari, escludo perciò tutte le rime inedite, le

---

239, 241, 242, 243, 250, 251; Canzoni: 84, 85, 86, 89, 95, 143, 152, 154, 179, 195, 245; Madrigali: 106, 108, 111, 114, 121, 123, 125, 248; Sestine: 94, 198; Ballate: 92, 100, 102, 103, 107, 116, 118, 124, 180, 196; Capitolo: 130; Odi: 96, 98, 105.

<sup>22</sup> Sulla quale cfr. Zaja 2001.

<sup>23</sup> Altre informazioni in Zorzi 1993, che riporta anche il testo della denuncia, poi caduta, che Venier subì, di assumere solo domestici che non frequentassero la chiesa (cfr. anche Ambrosini 1999, 208-11).

<sup>24</sup> Bianco 2000. Per la tradizione delle rime di Venier cfr. anche Baldassarri-Bianco 2004, 331-36, che riproduce Bianco 2000, III-V e LXXI-LXXII.

<sup>25</sup> Cfr. Balduino 2008, 13-19 (ma il saggio è del 1976), Bianco 2000, LXXIII-LXXIV.

rime incompiute o frammentarie, e di quelle presenti in più di una redazione considero la più recente, a meno che non ne esista una versione edita, nel qual caso si privilegia la edita anche se ne esistono rimaneggiamenti manoscritti successivi. Il corpus per lo spoglio sulle inarcature è dunque costituito da 137 testi, 125 sonetti, sei canzoni, cinque madrigali, uno strambotto.<sup>26</sup>

Giacomo Zane (1529-1560). Delle rime di Zane, morto prematuramente di malattia nel 1560,<sup>27</sup> e la cui morte è oggetto del dialogo *Diamerone* (1564) di Valerio Marcellino ambientato nel salotto di ca' Venier, esiste l'edizione critica di Giovanna Rabitti basata sulla *princeps* stampata a Venezia dai Fratelli Guerra nel 1562.<sup>28</sup> La *princeps*, aperta da una lettera di dedica di Dionigi Atanagi a Monsignor Carlo da Ca' Pesaro e da una biografia del poeta scritta da Girolamo Ruscelli, include 198 componimenti più sei frammenti, 13 sonetti di altri in risposta a Zane, nove sonetti in morte e una prima appendice di otto testi rifiutati. Zane aveva già partecipato ad alcune iniziative antologiche e il nucleo conclusivo delle *Rime* era già edito nelle rime in morte di Irene di Spilimbergo del 1561. Rabitti ha aggiunto infine una seconda appendice di quattro testi dispersi. Nell'edizione critica sono purtroppo numerosi i refusi e dunque nei casi di errori o incongruenze si è dovuto fare riferimento alla *princeps*, che ho consultato nella versione digitalizzata dell'esemplare posseduto dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (6. 23.F.13).<sup>29</sup> Il testo critico, esclusi i testi di altri e comprese le appendici, include 210 componimenti, 186 sonetti, 21 canzoni, due madrigali, una

---

<sup>26</sup> Questi i testi, secondo la numerazione dell'ed. Bianco: Sonetti: 1, 3, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 17, 21, 23, 27, 28, 29, 30, 40, 75, 114, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276; Canzoni: 9, 151, 211, 218, 219, 268; Madrigali: 171, 185, 186, 190, 207; Strambotto: 198. Nell'Appendice I si trova una tavola di corrispondenza tra questi numeri e quelli delle altre edizioni correnti, Serassi 1751 e ATL.

<sup>27</sup> Cfr. la *Vita* di Ruscelli, che descrive la «febre [...] maligna», che lo colpì «non avendo ancor egli finiti i 31 anni» (Rabitti 1997, 90).

<sup>28</sup> Rabitti 1997. Su di lui vedi anche gli altri lavori della studiosa: 1989a, 1989b, 1990.

<sup>29</sup> Si tratta di uno degli esemplari che non presentano la *Vita* del Ruscelli. Le *Rime* infatti, come sottolineato da Rabitti 1997, 19 e 57-60, presentano due impressioni differenti, ma senza varianti nei testi poetici.

sestina. I componimenti da me spogliati per lo studio sulle inarcature sono 100 sonetti, 12 canzoni, due madrigali, una sestina.<sup>30</sup>

Gabriele Fiamma (1533-1585). Delle *Rime spirituali* del canonico regolare lateranense, predicatore e poi vescovo di Chioggia dal 1584 alla morte,<sup>31</sup> non esistono edizioni più recenti di quella settecentesca curata da Gianantonio Gradenigo. Ho dunque provveduto a una trascrizione parzialmente ammodernata della *princeps* del 1570 (poi ristampata senza modifiche sostanziali nel 1573 e nel 1575). Il volume è aperto da una prefazione e corredato da un ampio autocommento che circonda il testo, e concluso da una serie di componimenti volgari, latini e greci di altri autori in lode di Fiamma. L'edizione di Gradenigo restituisce un sonetto disperso di Fiamma ad Angelo Nicolini e uno di Laura Battiferri a Fiamma.<sup>32</sup> I componimenti sono 152, anche se nella tavola ne figurano solo 150, ma l'errore è forse motivato dalla voluta emulazione dei *Salmi*, modello dichiarato nella prefazione d'autore.<sup>33</sup> Va però notato che l'ultimo testo, una traduzione del Salmo 103, è indicato prima del testo come suggello della conclusione delle rime, ed è forse da considerare soprannumerario.<sup>34</sup> La numerazione progressiva da me proposta (vedi l'Appendice II in fondo a questo volume) arriva in ogni caso a 151 (122 sonetti, otto canzoni, dieci salmi, otto odi,

---

<sup>30</sup> Seguendo la numerazione dell'ed. Rabitti, i numeri sono: Sonetti I, II, III, VI, VII, X, XI, XIII, XVI, XVIII, XXII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLII, XLIV, XLV, XLVII, XLVIII, L, LI, LIV, LVI, LIX, LXIII, LXIV, LXVI, LXVII, LXIX, LXXII, LXXIV, LXXV, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVII, LXXXIX, XCI, XCIII, XCV, XCVIII, CI, CIV, CVI, CVIII, CX, CXII, CXIII, CXV, CXVII, CXVIII, CXX, CXXI, CXXIII, CXXIV, CXXVII, CXXX, CXXXI, CXXXIII, CXXXIV, CXXXVII, CXXXVIII, CXLII, CXLIV, CXLVII, CXLIX, CL, CLV, CLIX, CLXIII, CXLIV, CLXXI, CLXXIII, CLXXVI, CLXXVII, CLXXIX, CLXXX, CLXXXI, CLXXXII, CLXXXIII, CLXXXIV, CLXXXVII, CLXXXVIII, CXCI, CXCIII, Appendice I, 32, Appendice II, 1, 2; Canzoni: XIX, XX, LX, XCIV, CXXV, CXXXIX, CLII, CLVI, CLXVIII, CLXIX, CXCVI, CXCVIII; Madrigali: Appendice I, 34, 36; Sestina: CXLVI.

<sup>31</sup> Cfr. Pistilli 1997. Su Fiamma vedi anche Ossola 1976, Zaja 2009 e 2010.

<sup>32</sup> Gradenigo 1771, 225-30. L'edizione ospita anche un repertorio delle stampe che ospitano testi dispersi e una biografia dell'autore.

<sup>33</sup> Alla Tavola dei componimenti posta dopo la prefazione manca il sonetto 51 *Invitto spirito, e pure membra honeste*. Il testo però compare nella tavola delle edizioni 1573 e 1575. Fiamma ha anche lavorato a una pubblicazione autonoma delle sue traduzioni dei *Salmi*, di cui Cristina Ubaldini (2012) ha ristampato la parte edita. Sulla struttura delle *Rime* cfr. comunque Zaja 2009.

<sup>34</sup> «Hora, gratiosi lettori, essendo giunto l'autore al fine di questa sua fatica, consacrandola a Dio, per gloria del quale egli si è mosso a farla, e per cui dobbiamo tutti adoprare l'ingegno e lo stile, et ogni altra perfezione della vita nostra, ha voluto finirla e suggellarla con quel Salmo di David che incomincia: *Benedic, anima mea, dominum, et omnia, qua intra me sunt, nomini sancto eius*» (Fiamma 1570, 510).

tre sestine, di cui una doppia) perché i *Versi d'Orfeo*, traduzione in versi di un passo di Eusebio di Cesarea, sono stati conteggiati entro la canzone dentro la quale sono inseriti tra la prima e la seconda stanza (*Opre famose, e chiare*). La forma delle *Odi* e dei *Salmi* varia metricamente tra canzoni, endecasillabi sciolti, capitoli, canzoni-ode sul modello soprattutto di Bernardo Tasso. Le poesie da me analizzate per lo spoglio delle inarcature sono 100 sonetti, nove canzoni, un madrigale, tre sestine, un capitolo, quattro canzoni-ode, un testo in endecasillabi sciolti.<sup>35</sup>

Celio Magno (1536-1602). Il maggiore lirico di questa stagione attende ancora la propria edizione critica.<sup>36</sup> La raccolta delle sue *Rime* è stata pubblicata a Venezia presso Andrea Muschio nel 1600. La seicantina include anche il canzoniere di Orsatto Giustinian, di cui dirò tra poco, a testimonianza della forte amicizia e vicinanza tra i due autori. L'edizione è aperta da una lettera di Magno a Zaccaria Contarini e da una premessa precauzionale dello «Stampatore a' lettori» circa l'uso poetico di espressioni come «Destino et Fato».<sup>37</sup> Un testo critico provvisorio delle *Rime* approntato da Francesco Erspamer nel 1990, che include tutti i testi di Magno presenti nella citata edizione consortile con Giustinian, si trova nell'ATL ed è ora leggibile anche nel database online *Biblioteca Italiana*. Il testo curato da Erspamer ha il pregio di includere inoltre tutta la tradizione estravagante e inedita, se pure non presenta apparati filologici<sup>38</sup> e, probabilmente a causa della trascrizione sul supporto digitale, non è impeccabile e va confrontato con la stampa Muschio. Io ho visto l'esemplare conservato a Venezia alla Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia (PIANO I C 1406). Tenendo conto del solo vero e proprio canzoniere, i testi sono 137, 117 sonetti, 15 canzoni e

---

<sup>35</sup> I componimenti, secondo la mia numerazione progressiva, sono: Sonetti: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140; Canzoni: 9, 46, 75, 89, 114, 141, 143, 149, 150; Capitolo: 23; Odi: 72, 87, 145, 151; Madrigale: 148; Endecasillabi sciolti: 10; Sestine: 21, 106, 121.

<sup>36</sup> Cui attende ora Giacomo Comiati.

<sup>37</sup> Magno-Giustinian 1600, \*\*1r. Si tratta di una normale precauzione post-tridentina: simili avvertimenti precedono p. es. le rime di Guarini, 1598, a4v.

<sup>38</sup> Sulla tradizione delle *Rime* del Magno cfr. Erspamer 1983a. Sull'elaborazione delle rime anche Erspamer 1989.

cinque madrigali. A questi si aggiungono 12 scambi di sonetti e uno di una canzone sotto la rubrica *Proposte di diversi al Magno con le sue risposte*, 11 sonetti nelle rime *Del Magno a diversi* e cinque sonetti del fratello Alessandro. Includo nel mio corpus per la schedatura delle inarcature tutti i 117 sonetti del solo canzoniere, 11 canzoni e cinque madrigali, escludendo i testi di corrispondenza.<sup>39</sup>

Orsatto Giustinian (1538-1603). Per le *Rime* di Giustinian, traduttore dell'*Edipo tiranno* di Sofocle per la rappresentazione inaugurale del Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, amico di Celio Magno e dedicatario dell'edizione 1597 della sua canzone *Deus*, seguò l'edizione curata da Ranieri Mercatanti, basata sulla citata *editio princeps* che include anche le *Rime* di Magno. Ai testi della stampa il curatore ha aggiunto gli inediti manoscritti (in parte probabilmente autografi) e la tradizione estravagante.<sup>40</sup> Purtroppo l'edizione non è affatto impeccabile e ho dunque ricontrollato sulla cinquecentina i casi dubbi o palesemente erronei. Mercatanti, ad esempio, non indica la posizione dei fregi e delle iniziali decorate che hanno consentito a Simona Mammana di evidenziare che anche il canzoniere di Giustinian, come quello di Molin, è organizzato in sezioni tematiche, pur mancando rubriche che lo esplicitino. Le sezioni individuate da Simona Mammana sono «rime amorose (seguite da una sorta di breve corollario madrigalistico), coniugali, funebri, varie, spirituali e di corrispondenza».<sup>41</sup> Dopo il sonetto proemiale di dedica a Celio Magno, le amorose includono 67 sonetti, una canzone, un capitolo, nove madrigali; le coniugali, 15 sonetti; le funebri, 12 sonetti; le varie, 19 sonetti; le spirituali, sette sonetti e un madrigale; le rime di corrispondenza includono 22 sonetti; chiude la raccolta un carme latino di Ottavio Menini a Giorgio Gradenigo con la traduzione di Giustinian in endecasillabi sciolti. In totale abbiamo 143 sonetti, dieci

---

<sup>39</sup> I componimenti, secondo la numerazione dell'ed. Erspamer sono: Sonetti: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136; Canzoni: 9, 27, 42, 43, 55, 69, 70, 86, 99, 109, 137; Madrigali: 94, 95, 96, 97, 98.

<sup>40</sup> Sulla tradizione delle rime di Giustinian vedi le integrazioni di Mammana 2000 e 2001a.

<sup>41</sup> Mammana 2001.



madrigali, una canzone, un capitolo e un componimento in sciolti. Considero per lo spoglio delle inarcature solo rime incluse nel canzoniere, per un totale di 100 sonetti, una canzone, dieci madrigali, un capitolo.<sup>42</sup>

Luigi Groto (1541-1585). Della smisurata produzione lirica del Cieco d'Adria, poligrafo e irregolare intellettuale polesano,<sup>43</sup> curatore ad esempio del *Trofeo della vittoria sacra* pubblicato dopo Lepanto,<sup>44</sup> considero in questo studio la sola prima parte, più volte ristampata in vita dell'autore e l'unica nota prima dell'edizione in tre parti curata da Ambrogio Dei nel 1610. Seguo il testo della recente edizione critica curata da Barbara Spaggiari, che si segnala per un'impostazione fortemente conservativa per quel che riguarda grafie e punteggiatura.<sup>45</sup> Per questa ragione sono talvolta intervenuto, sempre segnalandolo in nota, dove grafie e punteggiature originali mi parevano contrastare la perspicuità del testo. Per la prima parte delle *Rime*, la *princeps* è del 1577. Di questa edizione, nei casi in cui fosse necessario un confronto con la stampa, ho consultato l'esemplare conservato dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro (BP 5-1-14). I 328 componimenti della prima parte includono 147 sonetti, 120 madrigali, 52 strambotti più un testo in 11 ottave, tre capitoli, due canzoni,<sup>46</sup> un'ode, una sestina doppia con triplo congedo, un testo in versi barbari sul modello di Claudio Tolomei. I componimenti di cui ho censito le inarcature

---

<sup>42</sup> I componimenti, secondo la numerazione dell'ed. Mercatanti sono: Sonetti: I, II, III, IV, V, IX, XII, XIII, XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX, LI, LIII, LIV, LV, LVII, LVIII, LIX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, XCIII, XCIV, XCV, XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX, C, CI, CII, CV, CVII, CVIII, CX, CXI, CXII, CXIV, CXV, CXVI, CXVIII, CXIX, CXX, CXXIII, CXXIV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXXI, CXXXIII, CXXXIV, CXXXVII, CXXXIX, CXLI, CXLVI, CL, CLVI, CLX, CLXIII, CLXVIII, CLXXIV; Canzone: XXXV; Capitolo: L; Madrigali: LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, CXXXIII.

<sup>43</sup> Una biografia e una bibliografia delle opere di e su Groto si trovano in Spaggiari 2014, XI-CCXIV. Sul processo per eresia che lo vide coinvolto cfr. Mantese-Nardello 1974 e Sanavio 2016.

<sup>44</sup> Cfr. Dionisotti 1967, 202 e 223-24, Mammana 2007, Gibellini 2008.

<sup>45</sup> Spaggiari 2014. I criteri di edizione sono alle pp. CCXIV-CCXVII.

<sup>46</sup> Nella tavola metrica Spaggiari 2014, II, 1614, censisce tra le canzoni anche due stanze singole, 22 e 31, che io considero dei madrigali. 31 viene in effetti riportato per errore due volte, tra le canzoni e tra i madrigali di 12 versi (II, 1613). Includo tra i madrigali anche una quartina isolata a schema AaBB, 133, che Spaggiari indica come «quartina a rime bacciate» (ma su questo tornerò).

includono 100 sonetti, due canzoni, 77 madrigali, 27 strambotti, una sestina doppia, due capitoli, un'ode.<sup>47</sup>

#### IV. *Metodi, giustificazioni, ringraziamenti*

I procedimenti di schedatura e di commento ai dati che occupano gran parte di questo lavoro si basano sul presupposto che l'eccezionalità di un fenomeno o viceversa il suo rilievo sistematico si possano osservare solo valutandone l'incidenza complessiva. Una prima ammenda dovrò fare allora per non aver condotto i miei spogli sui canzonieri nella loro completezza, ma su un campione che pure ho ritenuto sufficientemente ampio e rappresentativo. Gli studi pubblicati negli ultimi anni consentono di confrontare i risultati ottenuti con una considerevole mole di materiale, inscrivendo questo studio all'interno di quella che si configura ormai come una storia dettagliata della morfologia delle forme metriche. Ora, si può dare confronto solo tra dati raccolti in maniera omogenea. Per la mia ricerca ho scelto dunque di seguire la strada inaugurata dagli studi di Marco Praloran sull'ottava epico-cavalleresca e soprattutto da quello di Arnaldo Soldani sul sonetto petrarchesco e proseguita con gli studi di Alessia Di Dio, Gaia Guidolin, Gabriele Baldassari, Leonardo Bellomo e altri,<sup>48</sup> integrandone dove necessario le premesse e adattandole alle formazioni sintattiche prima d'ora non analizzate nella loro relazione col metro. Il confronto con la tradizione e tra contemporanei mi pare tanto più necessario all'interno di una realtà come il

---

<sup>47</sup> I componimenti, secondo la numerazione del primo volume dell'ed. Spaggiari, sono: Sonetti: 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 48, 54, 59, 60, 62, 66, 68, 73, 78, 79, 82, 84, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 103, 104, 105, 109, 115, 116, 134, 138, 139, 140, 143, 145, 153, 155, 165, 168, 171, 174, 175, 177, 179, 180, 192, 194, 196, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 212, 213, 215, 217, 220, 258, 259, 265, 280, 289, 297, 298, 299, 302, 306, 308, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 322, 325, 326, 328; Canzoni: 41, 111; Madrigali: 1, 5, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 44, 45, 46, 49, 52, 55, 58, 65, 69, 70, 75, 76, 77, 86, 96, 98, 99, 101, 107, 108, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 142, 147, 148, 150, 156, 158, 160, 161, 162, 167, 170, 183, 184, 187, 189, 190, 197, 198, 219, 221, 230, 243, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 286, 291, 303, 304, 311; Strambotti: 71, 112, 164, 208, 210, 222, 223, 225, 226, 228, 231, 233, 234, 236, 239, 242, 244, 261, 267, 269, 271, 272, 276, 279, 283, 293, 294; Sestina: 64; Capitoli: 51, 151; Canzone-ode: 83.

<sup>48</sup> Almeno Praloran-Tizi 1988; Soldani 2009; Praloran 2008; Di Dio 2010; Guidolin 2010; Baldassari 2015; Bellomo 2016; Juri 2016; Facini-Soldani 2017; Soldani c.s.

petrarchismo, realtà certo «plurale»,<sup>49</sup> ma la cui pluralità non può non fondarsi – semplificando, ma nemmeno troppo – sul referente linguistico e formale costituito dall’asse Petrarca-Bembo. In una certa misura la necessità, ai fini di una riduzione statistica di tratti di stile di autori diversi, di uno sguardo dall’alto che almeno in prima battuta neutralizzi alcune specificità dell’oggetto di studio trova giustificazione nella natura relazionale del petrarchismo come fenomeno sociale oltre che letterario.<sup>50</sup> Questo non significa che io non avverta i limiti di quella che è in parte un’astrazione formalizzante e intenda ignorare, sotto la maschera protettiva dello specialismo storico linguistico, gli altri livelli del testo, l’individualità storica degli autori, le trame tematiche, le strutture architettoniche o narrative dei canzonieri.<sup>51</sup> Ritengo però fondamentale un approccio linguistico e metrico quando si tratti di petrarchismo perché proprio lo studio della configurazione metrico-sintattica di un testo può dire molto della consapevolezza formale dell’autore, del suo grado di dipendenza e da quale tradizione (pur nei limiti concessi alla lirica del XVI secolo), e insomma darci attendibili coordinate per situarlo entro una geografia altrimenti dispersiva ed entro quella storia di lunga durata che è la storia degli istituti formali, all’interno delle quali uno schema metrico, la scelta di un certo tipo di inarcatura, il privilegio accordato a una determinata modalità di esordio del testo possono significare una scelta di campo altrettanto quanto le scelte tematiche, i tratti autobiografici o le modalità dell’imitazione. Che lo stile di un autore e più in generale il petrarchismo cinquecentesco possano essere studiati come “sistemi” non implica in alcun modo

---

<sup>49</sup> Il riferimento è prima di tutto all’antologia Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, a Gigliucci 2005 e Forni 2011.

<sup>50</sup> Oltre al classico Baldacci 1974, cfr. Jossa-Mammana 2004 e Quondam 2006, *passim*, ma 72: «Anche quando non è riusato direttamente [...] Petrarca resta comunque il referente primario di ogni atto comunicativo: perché è il garante di ogni possibilità di comunicare senso denotativo e connotativo; perché è il collante identitario e unitario dell’infinita serie di pratiche che marciano il vastissimo territorio di una cultura iperattiva; perché, in quanto metro unico di paragone, rende possibile la percezione e la misurazione dell’indice di varietà o innovazione (di lingua stile forma) di ogni esperienza dei nuovi e nuovissimi; perché, infine, assume la funzione di mediatore generale della comunicazione, correlando l’esperienza individuale di ciascuno dei nuovi protagonisti all’esperienza di tutti gli altri».

<sup>51</sup> Penso agli studi di Santagata 1989 sui dispositivi leganti del *Canzoniere* petrarchesco, alle dense note di Gorni 1993, 113-33, all’analisi macrotestuale di Silvia Longhi 1979, e, sugli stessi autori oggetto di questo studio, di Gabriele Gatti 1995, Giovanna Rabitti 1997, 9-56, Massimo Frapolli 2001, Andrea Campana 2014, alla lettura delle trame numeriche nei canzonieri cinquecenteschi proposta da Simone Albonico 2006, solo per citare alcuni tra i più fecondi studi che hanno cercato di spiegare come si costruisce e come si legge una raccolta poetica cinquecentesca.

che essi siano sistematici, o che un elemento possa essere sostituito da una sua rappresentazione simbolica. Indicare per esempio che un sonetto è del “tipo 3” aiuterà a inquadrarlo nel più vasto gruppo dei sonetti che presentano una configurazione che prevede un legame di tipo sintattico tra le quartine; configurazione di cui, così individuata, si potrà riconoscere un vario sviluppo diacronico e una varia diffusione sincronica. Non sostituirà quell’individuo testuale, ma potrà dire qualcosa del suo rapporto con un antecedente, del modo in cui un autore ritiene si debba trattare quella determinata materia, del suo controllo sui meccanismi costruttivi del testo poetico, della sua posizione in merito alla riflessione teorica sulla correttezza o meno di certe soluzioni. Le tabelle che accompagnano questo lavoro sono una mappa di soluzioni formali, un capitolo breve di storia delle forme che, pur con tutti i limiti derivanti dall’applicazione di categorie linguistiche a procedimenti probabilmente percepiti dagli autori soprattutto come retorici, ci aiuta a individuare con buona approssimazione dei percorsi, delle deviazioni, delle scelte. Quand’anche quella mappa fosse ritenuta di eccessivo puntiglio, di difficile decifrazione, supporto di un dato che può parere di immediata evidenza, si consideri che la pendolarità costante tra la norma e lo scarto, tra il generale e il particolare, tra la somma e gli individui, ha almeno, in definitiva, il prezioso scopo di rendere meno impressionistica la lettura di un testo, di avvicinare con strumenti un po’ più affilati il difficile oggetto di studio della stilistica: la dialettica di solidarietà e contraddizione tra la forma e il contenuto del testo letterario. Non c’è, io credo, nulla che imponga maggiore scetticismo di fronte all’immediata evidenza.

Ancora una giustificazione. Mi è occorso talvolta di correggere o contraddire gli studiosi che mi hanno preceduto, di contestarne impostazioni generali o più spesso minimi dettagli, di sottolineare quando un testo critico necessitava di venire corretto o emendato. Nonostante una salutare dose di ambizione e presunzione, senza le quali non c’è ragione di intraprendere alcun percorso di ricerca, vale la pena di ribadire con altrettanto necessaria umiltà che questo lavoro nasce in dialogo con tradizioni ampie e consolidate di studi, e che a tutti coloro che hanno battuto la strada che io mi sono trovato a percorrere va tutto il mio rispetto e la mia gratitudine.

Un ringraziamento va ai professori, ai colleghi e amici delle Università di Verona e di Notre Dame, ma un pensiero particolare non può non andare a tutte le persone che hanno contribuito con il loro aiuto e i loro preziosi consigli alla realizzazione di questo lavoro, talvolta a loro insaputa, a chi mi ha consentito di accedere a lavori inediti o in corso di stampa, a chi ha discusso con me del significato del lavoro di ricerca sul Rinascimento, a chi ha col lume delle proprie competenze gettato un'ombra dolorosa e stimolante sulle mie mancanze: Zyg Baranski, Stefano Bazzaco, Lucia Berardi, Monica Bianco, Maria Sole Costanzo, Martina Dal Cengio, Chiara De Paoli, Laura Facini, Francesco Ginelli, Amelia Juri, Giacomo Morbiato, Massimo Natale, Flavia Palma, Paolo Pellegrini, Stefano Pezzè, Irene Tani, Gaia Tomazzoli. L'ordine alfabetico concede una volta tanto il posto speciale che le spetta alla persona che ha trasformato una scrivania in un seminario permanente negli ultimi mesi di realizzazione di questo lavoro, Giovanna Zoccarato, amica grande.

Ad Andrea Afribo e Stefano Carrai, lettori attenti, revisori generosi.

Alle biblioteche che hanno reso possibile questa ricerca: Biblioteca Arturo Frinzi, Biblioteca Franco Riva, Biblioteca Walter Busch, Biblioteca Luigi Ambrosoli, Biblioteca Elisa Bianchi, Biblioteca di Romanistica, Biblioteca di Filosofia, Biblioteca di Santa Marta, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere (Verona), Biblioteca di Palazzo Maldura (Padova), BAUM (Venezia), Biblioteca Civica Gambalunga (Rimini), Biblioteca Comunale (Riccione). Alle biblioteche che mi hanno reso possibile l'accesso ai loro fondi antichi, manoscritti e a stampa: Hesburgh Library (Notre Dame), Biblioteca Nazionale Marciana, Biblioteca del Museo Correr, Fondazione Querini Stampalia (Venezia), Biblioteca Civica, Biblioteca del Seminario Vescovile (Verona), Biblioteca Civica Bertoliana (Vicenza), Biblioteca Oliveriana (Pesaro), Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze). A *Google Books*, *Internet Archive*, *Worldcat*, *Biblioteca italiana* e *Lyra* che hanno fatto il resto.



## Capitolo I

### Procedimenti inarcanti

In questo capitolo analizzo il rapporto tra la sintassi e il metro osservando nel dettaglio le diverse modalità con cui la frase semplice supera i confini del verso.<sup>1</sup> Come punto di partenza per lo studio dell'inarcatura restano fondamentali le osservazioni di Menichetti,<sup>2</sup> che ha individuato i fattori da tenere in considerazione qualora se ne vogliano indicare i «gradi d'intensità». In base al grado di coesione del legame rotto si parla di inarcatura «lessicale» (tmesi), «infrasingmatica» (all'interno delle quali Afribo<sup>3</sup> distingue quella «intrafrastica»), o «sintattica». A un estremo l'inarcatura in tmesi, talmente episodica da non essere significativa; all'estremo opposto, il caso in cui entrambi gli elementi in innesco e in rejet occupino l'intero verso, scivolando verso l'«inarcatura sintattica», che non è altro che una forma di saldatura ottenuta con la perfetta corrispondenza nella disposizione della sintassi, anche se della frase semplice, entro il metro. Restano così esterni a questa definizione i normali fenomeni di rottura di legami più deboli, cioè tra frasi dello stesso periodo o tra proposizioni coordinate.<sup>4</sup> Oltre alle funzioni grammaticali Menichetti indica altri fattori:

la lunghezza delle parole e/o dei sintagmi direttamente implicati, l'estensione dell'innesco e del riporto [...], l'intensità di eventuali pause contigue, la coincidenza o meno dell'innesco e del riporto con la cesura [...], l'intreccio e la forza delle anastrofi e degli iperbati nella zona interessata, il grado di apparente compiutezza logico-sintattica del primo verso [...], la dimensione dei versi [...], il fatto di passar sopra al solo limite del verso oppure anche a una giuntura interstrofica [...] o ad una partizione interna alle strofe.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Sull'enjambement, oltre ai testi via via citati, sono da segnalare anche Quilis 1964, Cremante 1967, Spaggiari 1994.

<sup>2</sup> Menichetti 1993, 477-505.

<sup>3</sup> Afribo 2001, 186.

<sup>4</sup> Con alcune eccezioni che riguardano le proposizioni complete, le relative restrittive e le dittologie, di cui diremo.

<sup>5</sup> Menichetti 1993, 487.

Sulla base di questi criteri, Menichetti propone una gradazione di intensità delle varie forme di inarcatura, ragionevole, ma difficile da applicare estensivamente per l'estrema varietà delle forme che la sintassi può assumere e per il costante incrocio tra diverse figure. Una delle questioni poste da questo tipo di analisi è proprio quella di trovare (ammesso che sia possibile) il livello in cui si separano i procedimenti inarcanti, come pratica istituzionale della scrittura in versi italiani,<sup>6</sup> dal loro uso stilistico. Si tratta proprio della differenza che passa tra l'idea più inclusiva di «procedimento inarcante» proposta da Soldani e una lettura stilistica del significato dell'«enjambement». Questo non vuol dire che l'intensità di un'inarcatura non costituisca un elemento stilisticamente relevantissimo, ma che all'impossibilità di una resa quantitativa si deve ovviare mostrando la ricchezza di modalità con cui sono utilizzate le figure di continuità della sintassi, a seconda della presenza o meno di una o più strategie di attenuazione, e dell'effetto di squilibrio o invece di legamento così ottenuto.

I due fattori più rilevanti per una tipologia dell'inarcatura sono il tipo di costituenti coinvolti e il loro ordine, naturale o artificiale. Sempre Menichetti ha osservato che in presenza di un ordine marcato dei costituenti «occorre [...] chiedersi quanto dell'effetto che essa produca vada addebitato davvero all'inarcatura e quanto invece dipenda dalla sintassi e dalla disposizione anomala dalle parole», rispondendo che «appartiene all'inarcatura solo ciò che non dipende né dalla sintassi né dalla retorica; ciò che è di queste ultime va *detrato* dalla valenza d'intensità della prima».<sup>7</sup>

L'osservazione è condivisibile se si limita l'osservazione al singolo fenomeno, ma è difficile applicarla quando si voglia verificare la concorrenza tra varie componenti stilistiche del testo. A Menichetti obietta Soldani che

---

<sup>6</sup> Si vedano le belle pagine di Agamben 2002, 19-21, che identifica nell'enjambement il tratto distintivo della poesia: «Né la quantità, né il ritmo, né il numero delle sillabe – tutti elementi che possono occorrere anche nella prosa – forniscono, da questo punto di vista, un discrimine sufficiente: ma è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement zero*), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile» (19). Va però sottolineato che Agamben resta legato – e lo si vede quando individua in Petrarca un poeta «in cui l'enjambement zero costituisce la regola» – a un'idea “forte” di enjambement, che qui si include nella più ampia categoria di procedimento inarcante. Ma lo stesso Menichetti 1993, 504: «anche nelle sue manifestazioni più neutrali, anodine, l'inarcatura costituisce una *proprietà specifica* del discorso in versi» (corsivi nell'originale).

<sup>7</sup> Menichetti 1993, 480.



in presenza di anastrofi o iperbatî l'enjambement apporta nella sequenza linguistica un di più di perturbazione, se non altro perché aggiunge un ulteriore punto di discontinuità in una linea del discorso già frammentata; e [...] la *dispositio* 'naturale' o 'artificiosa' di qualsiasi *pattern* sintattico [...] provoca a sua volta un diverso senso complessivo dell'inarcatura che ne separa i costituenti.<sup>8</sup>

Sulla base di questi presupposti ho condotto la mia schedatura facendo riferimento alla griglia tassonomica allestita da Soldani e ripresa da Bellomo,<sup>9</sup> organizzando le figure in quattro grandi categorie a seconda della presenza o meno di una perturbazione dell'*ordo verborum*: senza perturbazione, con anastrofe, con dilatazione dei componenti, con forme di parallelismo. All'interno delle singole categorie gli esempi sono disposti per punti in base agli elementi della frase coinvolti, ordinati secondo il livello di coesione tra loro. Considero dirimente anche la distinzione, messa in rilievo da Soldani sempre sulla scorta di Menichetti, tra enjambement anaforico o cataforico, cioè tra l'enjambement dove l'elemento in innesco è inatteso, e quello dove invece l'inversione dei costituenti o l'ordine naturale della sintassi lascia prevedere o almeno intuire il tipo sintattico di prosecuzione. Lo spoglio è stato condotto sui sonetti, sulle canzoni, le sestine, le odi e i madrigali indicati nella descrizione del corpus riportata nell'introduzione. Per valutare la varietà dei procedimenti inarcanti all'interno della tradizione e della poesia contemporanea si è fatto riferimento come termini di confronto agli studi citati sui *Fragmenta* (lì confrontati con Dolce stil novo, Dante lirico e comico e diversi lirici trecenteschi), sullo sciolto didascalico del Cinquecento, e sul Magnifico (confrontato con uno spoglio parziale di De Jennaro, Boiardo, Sannazaro, Giusto de' Conti, Buonaccorso da Montemagno, Poliziano, Serafino Aquilano e Luigi Pulci).<sup>10</sup>

In relazione a un'altra osservazione di Menichetti<sup>11</sup> sulla necessità di confrontare ogni figura con l'uso dei contemporanei, Afribo ha sottolineato che anche dove non c'è inarcatura vera e propria possono trovarsi «altre

---

<sup>8</sup> Soldani 2009, 109.

<sup>9</sup> Soldani 2009, 107-203; Bellomo 2016, 103-60.

<sup>10</sup> Si tratta rispettivamente di Soldani 2009, Soldani 1999a, Bellomo 2016.

<sup>11</sup> Menichetti 1993, VIII.

manifestazioni facenti strettamente parte anch'esse dell'asincronia tra metro e sintassi». <sup>12</sup> È il caso, ma su questo torneremo nel dettaglio nei prossimi capitoli, di un discorso disteso su più versi, fortemente cataforico, con ricca prolessi delle subordinate. Nell'ultimo paragrafo, in ogni caso, alcune letture mostreranno come le diverse forme si integrino tra loro e si realizzino in singoli individui testuali, mettendone in risalto o contrappuntandone il contenuto semantico. È inoltre evidente che occorre confrontare le osservazioni sul secondo Cinquecento col momento aureo di normalizzazione della lingua poetica – per cui ho spogliato anche circa la metà (70 sonetti e quattro canzoni) delle *Rime* di Bembo (1548) <sup>13</sup> – e col più ardito innovatore della lirica medio cinquecentesca, Della Casa, di cui ho spogliato i 64 testi delle *Rime* (1558). Come sottolineato da più parti, <sup>14</sup> Della Casa è il maggiore rappresentante di una poesia nuova. Nelle sue rime, parallelamente a strategici e memorabili enjambement, si trova una strategia di complessa impaginazione del testo: l'intensità delle inarcature ne risulta così non dico più rilevata in sé, ma integrata nel più ampio «sistema» della *gravitas*, dove la gestione complessiva del testo somma «discorso lungo», «rompimento de' versi» e varie forme di inversione come facenti parte di una medesima strategia testuale. Un'altra premessa viene da uno studio di Luca Zuliani. <sup>15</sup> Nel suo importante libro sul rapporto tra metrica, sintassi e musica, lo studioso ha condotto uno spoglio sistematico delle inarcature nei sonetti di Giacomo Da Lentini, *Vita Nuova*, Petrarca, Bembo e Della Casa, basandosi soprattutto sulla posizione dell'inarcatura nel componimento e sull'estensione di innesco e rejet. Egli, questa l'ipotesi che ha orientato l'analisi, sostiene che a influenzare la sintassi del sonetto medievale, Petrarca incluso, è una particolare modalità di esecuzione vocale del

---

<sup>12</sup> Afribo 2001, 167.

<sup>13</sup> La scelta delle *Rime* del 1548 (l'ed. Dorico), su cui è condotta l'edizione Dionisotti 1966 da cui si cita, è imposta dal fatto che costituisce l'edizione considerata come definitiva e con molta probabilità il punto di riferimento per la generazione degli anni '30, a cui appartiene la maggioranza degli autori del corpus. Questo non significa che non accolga le ragioni di Andrea Donnini che nella sua edizione critica del 2008 mette a testo il manoscritto viennese. Il suo fondamentale commento, accanto a quelli di Dionisotti e Gorni 2001 (quest'ultimo alle *Rime* del 1530), è stato oggetto di costante consultazione. I testi da me spogliati, secondo la numerazione di Dionisotti sono: sonetti: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 19, 21, 23, 26, 28, 30, 32, 34, 38, 40, 41, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 59, 61, 63, 66, 68, 70, 74, 76, 79, 81, 84, 86, 88, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 164; canzoni: 25, 55, 72, 142.

<sup>14</sup> Penso soprattutto ad Afribo 2001 e Petteruti Pellegrino 2013.

<sup>15</sup> Zuliani 2009.

testo, corrispondente al «periodo musicale regolare», che tende a sezionare le quartine in distici, secondo una «struttura ritmica “2+2”, in cui il primo distico termina in sospeso e viene completato dal secondo».<sup>16</sup> Il rejet veniva ad assumere dunque un particolare rilievo laddove fosse situato tra i distici e fosse anche inusualmente breve, mentre nel Rinascimento, e con una svolta decisa proprio nella produzione più tarda di Bembo e poi in quella di Della Casa, le partizioni musicali perdono rilievo e la sintassi acquista totale libertà di movimento, sino al punto in cui l'intensità delle inarcature non pare più tanto legata alla posizione, quanto alle rotture della sintassi. Le osservazioni di Zuliani sono di particolare utilità proprio perché ho scelto di adottare un sistema di schedatura che si basa primariamente sul livello di coesione del sirrema spezzato, senza però trascurare l'importanza dei dispositivi attenuanti messi all'opera nei diversi contesti. La precisazione è utile perché dove quei correttivi facevano parte del complesso sistema di armonizzazioni messo all'opera da Petrarca che lì travea origine da una precisa modalità esecutiva, nel Cinquecento il loro riutilizzo si slega da ragioni musicali, e sarà da far risalire, negli autori – si intende – sufficientemente padroni dei propri mezzi, a scelte stilistiche che si inquadrano entro l'opposizione bembiana tra «gravità» e «piacevolezza».<sup>17</sup> Questo non significa che i sonetti non venissero musicati o recitati, ma che una struttura in distici riconoscibile non era più richiesta come condizione necessaria, ma diventava un'opzione consapevole, tanto più che «le forme musicali colte della polifonia rinascimentale cominciarono a usare i testi letterari senza rispettarne la struttura metrica».<sup>18</sup> Non bisogna dimenticare l'importanza assunta dalla vocalità all'interno del circolo di Domenico Venier, ma è difficile dimostrare se e quanto la recitazione ad alta voce e il canto monodico – dunque non solo la polifonia madrigalistica – che lì erano pratiche comuni possano aver influenzato il rispetto ancora molto spesso accordato a una partizione delle quartine di sonetto in distici<sup>19</sup> e, come

---

<sup>16</sup> Zuliani 2009, 60.

<sup>17</sup> Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, IX (Dionisotti 1966, 146): «due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza».

<sup>18</sup> Zuliani 2009, 220.

<sup>19</sup> Sul ruolo della musica nel circolo di Domenico Venier è da vedere Feldman 1991. In particolare: «the academy was also visited by solo singers of less professional cast, who declaimed poetry while accompanying themselves on the lute or lyre» (480) e, relativamente alle performance di Gaspara Stampa, «Such melodies were entirely apt for the poet-reciter, for whom

approfondiremo meglio nei prossimi capitoli, la generale scarsità di enjambement interstrofici, che superano la media petrarchesca (8,33%), e di poco, solo in Molin (9,86%), mentre l'incidenza risulta più che raddoppiata, ma isolatamente rispetto al Cinquecento, proprio in Della Casa (18.52%).<sup>20</sup>

### I. *Inarcature senza perturbazione dell'ordine delle parole*

Considero in un primo momento i fenomeni di inarcatura di elementi della frase disposti secondo l'ordine naturale. Nell'intero corpus non si danno casi di inarcature lessicali, ma ne ho riscontrate alcune nel Groto drammaturgo (p. es. «mezzo- / dì», *Adriana*, a. I, s. II, 76-77).

#### 1. *Nome / aggettivo*

Se si escludono i casi in cui l'aggettivo ha funzione predicativa (vedi *infra*), questo tipo non presenta numerose occorrenze all'interno del corpus, ma comunque di più che le episodiche comparse nei trecenteschi e quattrocenteschi. È molto meno diffuso del suo corrispettivo 'aggettivo / nome', e rispetto a questo manifesta una maggiore forza di rottura, in virtù della sua forte anaforicità, del suo potenziale di riapertura di una linea frasale apparentemente compiuta.<sup>21</sup> Proprio per questo la sua diffusione è significativa nelle *Rime* di Della Casa. Vediamo alcuni esempi: «Io mi vivea d'amara gioia e *bene / dannoso* assai, ma desiato e

---

the display of original verse was the main point» (501), «the practice I postulate for Stampa would match melodic phrases to poetic lines, rather to syntactic structures» (502). Più in generale sul rapporto tra oralità e poesia nel Rinascimento, vedi il recente Dall'Aglio-Richardson-Rospoher 2017.

<sup>20</sup> I dati petrarcheschi sono desunti da Soldani 2009, 292. Il dato su Della Casa nel contesto cinquecentesco viene da Juri 2017, 153, ma cfr. anche Grosser 2017, 211. Il fatto che i due studi presentino dati percentuali discordanti, oltre a ribadire la necessità della discrezione del critico nell'interpretazione delle strutture sintattiche, non può che confermare la difficoltà di districare la lingua casiana con le categorie sintattico-argomentative proposte da Soldani per la scansione del sonetto petrarchesco.

<sup>21</sup> Afribo 1998, 335: «È come se questo tipo di inarcatura fosse dotata di due impulsi contemporanei e concorrenti: uno verso la stasi e il pattern, e l'altro verso il flusso periodale; e come se avesse una doppia (cioè ambigua anche) figurazione, quella sì di una linea chiusa ma di una linea chiusa tutta apparente».

caro», Cas 7, 1-2;<sup>22</sup> «cui l'aura dolce, e 'l sol tepido, e 'l rio / *corrente* nutre, aprir tra l'erba fresca», Cas 30, 10-11; «che cruda tigre ad amar diemmi, e *scoglio / sordo*, cui né sospir né pianto move», Cas 45, 2-3 (si noti la prosecuzione di un verso epifrastico, dunque con brusca riapertura dopo intonazione conclusiva). A fronte di rare occorrenze, la figura si trova due volte nella canzone di Bembo in morte del fratello, e sono due rotture secche, aspre, con *rejet* molto breve: «alorch'io partia teco i miei *pensieri / tutti*, e tu meco i tuoi sì dolcemente», Bem 142, 28-29 (anche se qui va sottolineato che la dislocazione dell'aggettivo indefinito in posizione postnominale è da considerare marcata); «s'uom de' perdere in breve il suo *refugio / dolce*, e poi rimaner a pena e scempio», Bem 142, 115-116.

Tra i veneziani riscontriamo una decina di occorrenze in Venier e Molin – in quest'ultimo quasi esclusivamente nelle canzoni – anche nella forma di una rottura repentina: «Gl'anni miei lievi si cangiaro in *salma / grave* a la vita; il pro tornommi in danno», Mol 89, 184-185 (vedi anche «salme / terrene», Mol 154, 117-118); «Angela in carne umana e *Serafina / vera* del ciel, che già nel mondo errante», Mol 189, 1-2; «ciascuna lingua dir: “Perdut'ho un *figlio / più caro!*”, et l'altra: “Il mio novello padre!”», Ven 130, 10-11.

Più spesso in veste attenuata, o perché il *rejet* viene prolungato («che dolce spira e l'erbe impingua e i *fiori / teneri e verdi e di sì bei colori*», Mol 133, 2-3; «Venetia tutta et quanto abbraccia il *sito / universal de la mondana sfera*», Ven 143, 7-8), o perché la figura è integrata in un giro sintattico più ampio e il suo potenziale disequilibrio anaforico si contempera con il senso di attesa già procurato da una contestuale inarcatura cataforica («acciò **da tal peccato / sì grave a Dio** l'uom **vinto** al fin perisse», Mol 142, 92-93; «**Quante volte il pensier**, lasso, **et la mente / trista rivolgo** al mal, penoso et grave», Ven 218, 1-2). In due occorrenze viene spezzata una dittologia (vedi *infra*) portando però in

---

<sup>22</sup> In questo capitolo indico sempre la fonte dell'esempio con una sigla (Bem = Bembo; Cas = Della Casa; Fia = Fiamma; Giu = Giustinian; Gro = Groto; Mag = Magno; Mol = Molin; Ven = Venier; Zan = Zane), a cui segue il numero del componimento e il numero dei versi. Nel caso di Groto, qui e sempre, faccio riferimento alla *Prima parte delle Rime*. Le eccezioni saranno segnalate. Uso anche le seguenti abbreviazioni per indicare gli elementi grammaticali coinvolti nelle figure: Avv = avverbio; C = complemento; Gen = genitivo; I = complemento indiretto; O = complemento oggetto; Pred = complemento predicativo; Rel = frase relativa; S = soggetto; SN = sintagma nominale; SP = sintagma preposizionale; SV = sintagma verbale; V = verbo.

innesco il nome, con distribuzione ‘a occhiale’:<sup>23</sup> «ma più l’*ondoso seno / nostro* cospere, onde virtute or dorme»,<sup>24</sup> Mol 143, 132-133; «ivi ancor, *scaltra maga / ipocrita*, si fa destra e pudica», Mol 139-140. Solo cinque occorrenze in Fiamma e in Zane, ma piuttosto rilevate (si vedano: «Questo viver mortale è quasi un *fiume / e rapido e corrente*», Zan CXXV, 65-66;<sup>25</sup> «Spiega, mondo maligno, i tuoi *tesori / falsi* e palesa i tuoi finti piaceri», Fia 56, 1-2). La figura è assente in Giustinian e in Groto, rara e attenuata in Magno: «Né piango perché *sorte / larga e benigna* abandonar mi spiaccia», Mag 86, 7-8; «nascendo Irene incominciar tal *canto / descritto* negli eterni alti decreti», Mag 27, 56-57 (forse qui con aggettivo da intendersi in funzione predicativa).

## 2. Dittologia in enjambement

Le coppie di sintagmi coordinati sono uno degli elementi caratteristici di tutta la tradizione romanza, messo a frutto dalla poetica della «pluralità» petrarchesca<sup>26</sup> ed ereditato dalla lirica successiva. Specialmente le dittologie sinonimiche<sup>27</sup> sono spesso utilizzate in punta di verso e proprio per la loro formularità non tollerano facilmente di venire spezzate, se non quando parte di un’enumerazione. Proprio contro quest’orizzonte d’attesa corrivo, per ingannare la consuetudine del lettore, Della Casa mette in gioco varie strategie di depistaggio, espandendo una dittologia in tricolon («O fera voglia, che ne *rodi e pasci / e suggi* il cor, quasi affamato verme», Cas 18, 9-10), disponendo i rispettivi complementi di specificazione a chiasmo («ch’i’ riconosco **di tua face il lampo / e ’l suon de l’arco**, ch’a piagar mi vène», Cas 32, 26-27), oppure prolungando l’innesco per tutto il primo verso, rendendo inattesa l’aggiunta («che *la mia dolce terra alma natia / e Roma* dal penser parto e dispergo», Cas 35, 3-4). E va notato che in due dei sonetti più largamente assunti a modello della *gravitas* stilistica, *O sonno* (54) e *Questa vita mortal* (64), la figura ricorre due e tre volte

<sup>23</sup> La definizione è tratta da Serianni 2009, 246n.

<sup>24</sup> Qui però, come nel precedente esempio da Bembo, la posizione postnominale del possessivo è marcata.

<sup>25</sup> Si noti non a caso la trama tutta casiana del verso, che somma «Questa vita mortal», 64, 1 e «rio / corrente», 30, 10-11.

<sup>26</sup> Cfr. Alonso 1965, 305-58 e 1971.

<sup>27</sup> Sulle quali cfr. Sberlati 1994.

rispettivamente. Già Bembo aveva proposto soluzioni simili, ma meno intense: «che *gli onorati sette colli aprici / e tutto 'l fiume* di vaghezza ingombra», Bem 26, 2-4; «e posimi *dal fasto e dagl'inganni / e dagli occhi* del vulgo assai lontano», Bem 98, 5-6; «te piango, e piangon meco *i liti, i sassi / e l'erbe*, che per te crebber già molto», Bem 145, 3-4.

Nei veneziani dobbiamo osservare che, se pure lo stilema è presente, di solito si trova in forme piuttosto attenuate, aprendo serie enumerative («chi mi contende or *gli atti dolci onesti, / e gli occhi vaghi, e i capei crespi ed irti?*», Zan XVI, 12-13; «tosto poi *rotte et sparse, / poste in fuga, sommerse, incise et arse*», Ven 211, 51-52), oppure, e le occorrenze sono numerose, in frasi coordinate in cui il verbo della prima è in punta di verso e quello della seconda all'inizio («te gradi 'l mondo, ond'ella *l'arco tese / e t'aventò le sue saette amare*», Mol 163, 3-4, con distribuzione chiasmica), e quelle, molto deboli, in cui i due elementi coordinati occupano l'intero verso: «tu ch'eri *specchio de l'umana vita / e la speranza d'ogni ben sicura?*», Mol 157, 3-4. La tendenza espansiva a disporre più elementi dello stesso tipo coordinati su versi successivi, spesso occupandoli interamente, di fatto annulla ogni discrasia metro/sintassi. L'inarcatura, come è normale, è particolarmente debole anche nel caso di versi settenari («com'huom, che *cortesia, / gratia e pietate oblia*», Fia 114, 16-17), specie quando i due sintagmi coordinati occupano un verso ciascuno («Tu *de la santa fede / e del divino amore*», Fia 89, 40-41).

Nelle dittologie aggettivali la brevità del rejet può far risaltare per intensità la figura, come in «Tu con sembianti *alteri / e dolci* ognihor comparti le parole», Fia 141, 45-46; mentre l'effetto è più attenuato dall'attesa cataforica del sostantivo cui la dittologia aggettivale si riferisce: «del cieco mondo, et pien tutto di *torte, / lubriche* strade, al ciel per dritto calle», Ven 203, 10-11; «Poiché d'uccider tenti i suoi più *degni / e cari* figli insin nel grembo a Dio», Mag 31, 13-14; «Con questo rosignuol, lo cui *pietoso / E gratissimo* stil fa uscir l'Aurora», Gro 206, 1-2.

Ci sono alcuni casi più particolari. Coppie verbali o nominali con replicazione dell'aggettivo: «sollecita che 'l sol *pronto si mova / e pronto da noi parta*, acciò ch'io torni», Mol 45, 12-13; «che benedetti sien *tutt'i miei guai / e*

*tutte l'hore* in voi seguendo spese», Ven 7, 3-4; «E quando altro non fosse, a queste palme, / a questi lauri e mirti ond'è coperto», Mag 70, 90-91; il caso si presenta anche in forma di sinonimia più vicina alla *correctio* che alla dittologia, quasi una graduale messa a fuoco dell'immagine: «torno a sperar che tanto tuo tormento, / tante tue pene indarno non sian gite», Mol 181, 7-8; dittologie espanse, con mossa dell'acasiana, in un tricolon il cui rejet inatteso viene però espanso sino alla cesura o su tutto il verso: «che non si desti lei che dorme e posa / e sogna in bel giardin di teco starsi», Mol 85, 17-18; «ch'ogni piaga, ogni dolore / e sangue che si versa, è del mio core», Mag 98, 8-9; casi di tricolon in cui la coppia è in rejet: «trappone Amor, bench'è talhor sì forte, / sì grave et sì possente», Mol 151, 6-7; «spirino intorno a la tua tomba, e palme, / allori e mirti ombra le faccin sempre», Zan CLXIX, 86-87; doppia coppia aggettivale: «Se mai piangesti gli honorati et chiari / illustri, eccelsi heroi, che un tempo fero», Mol 146, 1-2.

Segnalo qui anche i casi in cui il riporto è costituito da un possessivo, pur non essendo perfettamente sovrapponibili alla dittologia aggettivale, data la natura sintatticamente diversa di aggettivi qualificativi e determinanti: «Ma tu, Signor del ciel, mira l'occolto / suo toscò, come involto», Mol 143, 159-160; «Or me stesso riprendo e di sì stolto / mio vaneggiar gli anni cangiati e' l pelo», Giu II, 9-10; «Quand'io penso, Signor, a l'infinita / mie colpe, a gli error miei, temo e pavento», Mol 181, 1-2, dove una coppia aggettivale si sovrappone a quella nominale.<sup>28</sup>

### 3. Sintagma nominale / complemento di specificazione

Questo tipo presenta differenti configurazioni e gradi d'intensità, ma vengono in larga parte recepite le strategie petrarchesche e già tradizionali di attenuazione. In particolare il rejet si prolunga quasi sempre almeno fino alla cesura: «Nova fenice poi m'accendo al sole / de' bei vostri occhi e pero ivi, e respiro», Mol 4, 5-6; «sostegno tuo, ha spento il colpo fiero / di Morte et di Fortuna, a te sì avari», Ven 146, 7-8; «Rotta è l'alta colonna, alto sostegno / di senno et di valor, et è salita», Ven 147, 1-2; «Omai, Signor, d'avanzo ho fatto

<sup>28</sup> Bellomo 2016, 115 riporta questa tipologia in coda alla categoria 'determinante / nome'.



*prova / d'umana industria*; ogni nostra opra cessi», Zan CLIX, 12-13; «Ben io fuggo a ragion nemico *stuolo / di gravi cure* in queste ombre secrete», Mag 5, 5-6.

In altri casi il prolungamento arriva fino a fine verso, specialmente con espansioni di tipo relativo: «e 'l volto e 'l petto e *quelle membra ignude / di lei che 'l velo il dì nasconde e chiude*», Mol 84, 54-55; «che 'l cor manda per gli occhi: *inditio espresso / del miserrimo stato in ch'io son messo*», Ven 218, 6-7 «ond'io son seco avinto, altro che 'l *morso / di lei, che qua giù rompe ogni ritegno*», Zan LVI, 13-14; «né fisai gli occhi al *fuggir lieve e presto / di quest'ombra di ben c'ha nome vita*», Fia 27, 3-4; «Deh, se vi punse allor pietosa *cura / del mal, ch'a morte avea le membra offese*», Giu XXXIX, 9-10. L'espansione può essere anche ottenuta con avverbi e aggettivi («tal ch'ogni duro *core, aspro et feroce, / di genti in tutto di pietà rubelle*», Ven 219, 15-16), specialmente in Zane, che si avvicina a certe sequenze petrarchesche:<sup>29</sup> «Viva mia Nave, e dolce e cara *speme / de l'amoroso mio guadagno certo*», Zan LIX, 1-2; «Non seguir più *l'insegne / di questo disleal signor crudele*», Zan, CXXV, 106-107; «qui fermerommi a *l'ombra / d'esti verdi fioriti arbor vivaci*», Zan XIX, 92-93 (ma vedi già in Bembo, ad es., «Giovio, che *i tempi e l'opre raccogliete / del faticoso e duro secol nostro*», Bem 138, 1-2).

Un altro espediente è quello del raddoppiamento del rejet («Mentr'io volli seguir *l'antica norma / del senso e del mortal terreno incarco*», Fia, 47, 1-2; «in qual duol rimanete, *il lume spento / del chiaro ingegno e de' begli occhi suoi*», Giu, XCIX, 10-11), ottenuto anche con forme di correctio: «quelle accorte maniere, e quei *costumi / non di donna mortal, ma di celeste*», Zan CLXXXI, 9-10. Più raramente con una moltiplicazione degli elementi: «Come l'antiche Ebreo vinser *le genti / di Giabin, di Nabuc e d'altri Regi*», Fia 150, 78-79; «scopra in sì verd'età *frutti maturi / di prudenza e valor, di senno e d'arte*», Giu CXIX, 13-14; «Soave e dispostissima *vaghezza / Di color, membra, voce, e virtù chiede*», Gro 38, 9-10.

Il rigetto del complemento di specificazione viene sfruttato spesso tra i settenari di canzoni e madrigali, specialmente nel ribattimento musicale della rima baciata: «di giovar noi, sol nutre *invidia e brama / d'onor tumidi e fama*», Mol

---

<sup>29</sup> Cfr. Soldani 2009, 117.

143, 8-9; «com'anco *lo splendore / de la stella maggiore*», Zan LX, 22-23. Ma ovviamente, non solo in rima: «udite *il grave suono / di queste alte parole*», Fia 87, 57-58.

Molto spesso l'inarcatura è incrociata con le inversioni della sintassi a creare un effetto di legato, specie se si stende su due interi versi col verbo alla fine: «Rosa gentil, tu poi se in vaga *schiera / di donne e di donzelle* a noi ti mostri», Mol 84, 11-12; «ingrato letto; e in te sanguigna *schiera / di sozzi, avidi vermi* il ciel destine», Mag 18, 3-4; «quasi un sol risplendendo, il vero *esempio / de le celesti, antiche Dee* rinovi», Giu LXX, 13-14. È frequente che il genitivo si riferisca a un complemento anticipato rispetto al verbo, che può essere sia l'oggetto («spirto, che mai si vide, *empia ferita / di morte* ha spento e a me, lassa, smarrita», Ven 147, 6-7; «Piangea madonna, ed *un ruscel* corrente / di *tepid'acque* il lagrimar facea», Zan LXXII, 1-2), sia un complemento indiretto («Et mi parto sicura che *nel regno / de l'inferno* non è pena sì forte», Ven 156, 12-13; «ma dal foco infernal, *da le tempeste / d'abisso*, vengon l'acque e le scintille», Fia 14, 5-6).

In Venier l'inarcatura si accompagna, direttamente o indirettamente, anche alle figure di correlazione: «Non punse, arse o legò *stral, fiamma o laccio*, / *d'Amor* giamai sì **duro et freddo et sciolto**», Ven 144, 1-2; «Com'è vaga **la luce** e terso *l'oro / de' suoi begli occhi* et de le *chiome bionde*», Ven 23, 9-10.

In un panorama largamente maggioritario di effetti di legato, sono rarissimi i casi di inarcatura forte, con rejet molto breve seguito da pausa: «Ricca gente e beata *ne' primi anni / del mondo*, or ferro fatto, che senz'oro», Cas 61, 7-8; «ma se ben cessa in me *la prova* esterna / *del duolo*, et più non piango et non sospiro», Ven 134, 12-13; «Signor, dal più *profondo / del cor*, pien di timor, sospiro e grido», Fia, 46, 47-48; «Spento addolcì col suon *le pene* amare / *Del centro*, e l'ombre fosche fe' serene», Gro, 207, 7-8; «Accendi nel mio petto un vivo *foco / De la legge*, di cui come guardasti», Gro, 328, 9-10.

Solo in un caso riscontro il raddoppiamento della figura su tre versi, con enfatica sottolineatura di un retorico *ubi sunt?*: «Ove son or quei *raggi almi* e celesti / *del sol del suo bel volto?* ove il *tesoro / de' vaghi capei d'oro?*», Mag 42, 23-25.

#### 4. Aggettivo / complemento

Come in Petrarca e nei quattrocenteschi, l'enjambement che divide un aggettivo dal complemento che lo regge è più raro del tipo precedente, e la casistica è molto simile. Il rejet di solito arriva fino alla cesura o a coprire un intero settenario: «Ahi, ch'io son tanto *pieno / d'un amaro infinito*», Mol 86, 71-72; «ch'un numero d'affanni e pene *uguale / a quel di questa sabbia* il cor sostiene», Fia 45, 3-4. «Quell'altro, anch'ei da spron d'amor *sospinto / del patrio nido*, col destrier feroce», Mag 109, 61-62.

Il rejet può venire espanso in relativa («a che *scarsa* or mi séte / di *quell'ond'ogni pregio in terra avete?*», Zan XX, 104-105), o con aggettivi («onde già mi partì *ricco et adorno / de la tua santa e pretiosa veste*», Fia 110, 3-4), oppure in bimebrazioni, anche coordinando due diversi complementi («che 'l cor teco mi trae per via *ripiena / di continui sospir, di lunghi guai?*», Zan XLVIII, 7-8; «però con modi che *contrari* sono, / a *gli studi del mondo, a la fatica*», Fia 75, 43-44; «pon mente a l'alma mia trista, *smarrita / per molti error da le tue sante strade*», Mol 185, 5-6). Può anche venire espanso da un altro complemento: «felici essequie avrò, *pianto e bagnato / da la pietà del ciglio almo e sereno*», Mag 71, 13-14. La figura può anche spezzare una frase participiale: «per far vero tener ciò che, *constretto / dal tuo merito stesso*, il mondo crede», Ven 268, 3-4.

È notevole che si trovino più frequentemente che nel caso precedente rotture molto forti con rejet ridotti seguiti da pausa più o meno intensa, che in Molin per esempio non si riscontravano mai nel tipo 'SN / genitivo': «Canzon, dirai che quel ch'io parlo è *vero / di me*, ma quel ch'Amor d'altrui mi disse», Mol 85, 91-92; «Volgi a me gli occhi, sconsolato e *stanco / da gli anni*, anzi deluso, Mol 195, 76-77» (con correctio); «Mentr'io tengo pur gli occhi e 'l cor *rivolto / A voi*, donna più ch'altra al ciel diletta», Ven 188, 1-2; «Fu tanto il valor *mostro / da voi*, la forza unita», Ven 211, 102-103; «se non tra i falli e 'l mio gir torto, *privo / di scorta*, il piè affrettar, benché già stanco?», Zan CXIII, 10-11; «Non incolpar più la lucerna *indegna / Di colpa*, quando il foglio ella non arse», Gro 99, 1-2.

### 5. Sintagma nominale / infinitiva o aggettivo / infinitiva

In virtù della sua autonomia sintattica, l'infinito preposizionale, quando rimandato in rejet, genera un'inarcatura solitamente debole, che tende a occupare l'intero verso di riporto. Mi limiterò a pochi esempi. Con sintagma nominale in innesco: «che 'n tale obbietto Amor mostri *possanza / d'arder chi 'l mira e non conosca lei*», Mol 202, 13-14; «Per troppo ardente *sete / di rivedere il vostro amato aspetto*», Ven 185, 1-2. Con aggettivo: «Signor mio caro, il mondo *avaro e stolto / in procurar pur nobiltade e oro*», Cas 58, 1-2; «Febo son io, che già men già *superbo / d'aver Fiton con mille piaghe ucciso*», Zan CXXXIX, 53-54; «od arte più *possente / a cose oprar meravigliose e nove*», Mag 55, 88-89.

Va considerato come infinito sostantivato quello qui usato da Molin «Solo (e duolmene assai) scema *il diletto / del mio dolce languir, che 'l cor non trova*», Mol 34, 12-13.

### 6. Comparativo / secondo termine di paragone

Il tipo era presente in Petrarca e nel Dante comico, Bellomo lo segnala anche in Lorenzo, Buonaccorso e De Jennaro.<sup>30</sup> In Bembo si trovano rare occorrenze: una con «più» rimandato dopo il rejet, che è sostanzialmente un inciso («da questo *grave* mio tenace incarco, / *più* che non lece e *più* ch'i' non vorrei», Bem 142, 108-109); un'altra in cui viene raddoppiato il primo termine e rimandato nel secondo emistichio del terzo verso il secondo («*Più* gioverà mostrarvi umile e piano / e volontariamente preso andarne, / com'ho fatt'io, *che contrastar invano*», Bem 14, 9-11); e un'ultima con rejet breve («ciò leggendo, dirà: – *più* felici alme / *di queste* il tempo lor certo non ebbe», Bem 141, 10-11). Rispetto alle ultime due inarcature, la prima presenta un profilo anaforico, mentre la forma più tipica di questa inarcatura prevede un aggancio comparativo nel verso d'innesco che la rende normalmente cataforica. Solo nelle disperse casiane si trovano un'occorrenza con rejet fino alla cesura («ned io l'Ibero o *più* Cesare accuso / *che 'l loro aspro vicin*, ma piango, e duolmi», Cas 67, 12-13); e un caso dove il primo termine è raddoppiato e si incrociano più forme di inarcatura («ed

---

<sup>30</sup> Bellomo 2016, 114.

ella il feo, né *più* benigno effetto / vide uom giamai, né stato have in sé *tanto* / alcun *quant'io vi debbo*, anima illustre», Cas 68, 12-14). Il tipo resta dunque poco comune e ne vengono privilegiate le varianti più forti.

Nei veneziani troviamo, sì, le forme attenuate con rejet esteso come nella tradizione: «Or, qual vi si può dar *maggiore* esempio / *de gli animali a cui natura è scorta*», Mol 152, 212-213; «Veggio pur *quant'io* bramo il *più* bel viso, / *ch'occhio mortal vedesse unqua fra noi*», Ven 155, 9-10; «Ma *più* fina di pianto, e *miglior* esca / non ho trovato ancor *di quella morte*», Zan XXII, 12-13; «E trahe rete pomposa di *più* prede / *Che uccellator, cui verno aspro consenta*», Gro 35, 10-11. Si riscontrano però anche le forme più innovative viste sopra, come le sequenze prolungate, di preferenza ad occupare intera una terzina di sonetto: «Quanto *più* si desia / veder donna gentile / casta ed a un tempo umile / *ch'altra più vaga, ma superba e ria!*», Mol 86, 56-59; «ché a fedel servo è via *più* crudo effetto / non dar credenza al suo verace ardore, / *ch'aprirli a morte mille volte il petto*»; Mag 46, 12-14; «ciò *più* d'onor mi fia vero e perfetto, / *che* co 'l crin cinto d'apollinea fronda / *gir da mill'altri ogn'or cantato e letto*», Giu CVII, 12-14; anche con la replicazione in versi contigui della stessa figura: «Deh perché, s'egli in sé non *minor* fede / *che saver* mostra, in voi *minor* pietate / *che beltà*, donna, in ver' di lui si vede?» Ven 261, 9-11.

All'opposto troviamo rejet anche molto brevi: «Né *più* leggiadra mai, né mai *più* bella / *di lei* fu donna ancora» Zan XCIV, 1-2; «Ma perché so che 'l mio martir, *peggiore* / *Di morte*, con la morte finirei», Gro 184, 2-3; spesso inseriti entro una concomitante inversione e allontanamento di soggetto, oggetto e verbo: «né in *più* bel nodo e caro / *del nostro* voi stringer potea, né volse», Mol 95, 54-55; «Qual *più* saldo, gelato et sciolto core / *di questo mio* trafisse, accese o strinse», Ven 145, 1-2; «Da che quest'urna io verso, atto *più* degno / *del tuo* giamai non vidi in altro figlio», Mag 109, 33-34.

Le inarcature con rottura di avverbio e congiunzione saranno analizzate di seguito. Segnalo però qui la presenza di casi in cui le due figure si sovrappongono, cioè le inarcature che separano i nessi comparativi di origine temporale «anzi [...] che», «più tosto [...] che» o «prima [...] che», p. es.: «ch'i' voglio *anzi* per voi tormento e morte, / *che* viver e gioir in altra sorte», Bem 15, 8-

9; «ch'io voglio *anzi* di lei rimaner privo / *che* 'l duol, in me da la tua morte impresso», Mol 215, 6-7; «se non ch'ellesse *anzi* per vinto darse / *che* perder seco, et nel pugnar si rese», Ven 206, 7-8; «ma *pria* verrà ch'oppressi / gli spirti a morte io giaccia / e senza pesci 'l mare / dolci avrà l'acque amare, / *ch'* Amor di tanto ben degno mi faccia / o *ch'*io non pianga sempre / in dolorose tempore», Giu XXXV, 72-78; «Né la discordia lor fu *prima* queta, / *Che* havesser posto in ciel sommo periglio», Gro 87, 3-4. Da ultimo segnalo «Et vi vo', con amarvi, *anzi* sdegnosa / sempre ver' me *che*, d'amar voi lasciando, / *quanto* haver si può più dolce et pietosa», Ven 159, 12-14.

### 7. Determinante / nome

Questo tipo di inarcatura, introdotta dal Dante comico e da Petrarca, si ritrova in tutti gli autori del corpus, ma poco diffusamente. In Della Casa (oltre all'incipit «Questa vita mortal, che 'n una o'n due / brevi notturne ore trapassa, oscura», Cas 64, 1-2) troviamo due casi in serie, con un possessivo e un numerale, entro una sintassi spezzata: «con sì fatto desio com'i' le tue / dolcezze, Amor, cercava; e or di due / begli occhi un guardo, or d'una bianca mano», Cas 47, 23-25. Nei veneziani, però, nella quasi totalità dei casi il determinante è un aggettivo dimostrativo. Mi limito a pochi esempi, con il rejet attenuato con espansioni aggettivali o relative («quel dì crudel che mi ridusse a questa / vita peggior d'ogni altra morte assai», Mol 89, 107-108; «se i miei gran falli son cagion di questi / tormenti tuoi, che mi fan santo e mondo?», Fia 119, 7-8); con dittologia dimostrativa in innesco e rejet settenario («e gli atti e le parole, e queste e quelle / doti pregiate e belle», Mag 55, 114-115); con uno stacco più duro («Di ch'ella mossa; «In guiderdon di questa / tua fede, in premio di cotanto amore», Ven 152, 9-10, con parallelismo asimmetrico, per cui vedi *infra*).

Il determinante è interrogativo in questi quattro casi: «quante n'avrete voi grazie! Ed io *quante* / cure spero adempir d'onesta brama!», Mol 136, 13-14 (ancora con parallelismo, vedi *infra*); «sempre a se stesso esser simile, in *quanto* / varia Fortuna, è sovrhuman valore!», Ven 196, 7-8 (modifica un aggettivo e non un nome, ma con lo stesso effetto); «Con quanta sete, ohimè lasso, con *quanto* / ardor nel fresco April de' miei verdi anni», Fia 17, 1-2; «Quanti favori e *quante* /

*gratie*, chi 'l ciel governa», Fia 9, 84-85. È invece indefinito in questi tre: «per sé s'augmenta. Et pò, se vòl *ciascuna / persona* far di un tanto ben acquisto», Ven 219, 91-92; «e colmo qui fra noi se n' già di *tutti / quei doni* onde virtù beato uom face», Mag 89, 27-28; «Ma tu prego, mia dea, perdona *tanta / colpa* e serena le turbate ciglia», Mag 124, 12-13.

Solo per esigenza di rima questa anadiplosi in Groto: «Hor che stupor, che *queste, / queste bellezze* in crudeltate impresse», Gro 99, 9-10.

#### 8. Preposizione / nome

Estranea ai *Fragmenta*, ma presente in *Trionfi* e *Commedia*, questa inarcatura non ha occorrenze nello studio di Bellomo. Qualche occorrenza negli sciolti didascalici del Cinquecento.<sup>31</sup> Ne ritrovo una in Casa («di gemme e d'ostro, o come virtù *senza / alcun fregio* per sé sia manca e vile» Cas 47, 90-91) e una in Molin, considerando preposizionale questo uso di *intorno*, non seguito dalla preposizione *a*: «Sacri selvaggi Dei, ch'errando *intorno / le selve* e questo erboso almo paese», Mol 136, 1-2.

#### 9. Verbo modale / infinito e simili

Il costrutto è raro nella tradizione lirica, ma presente nella *Commedia*, in Lorenzo e in Boiardo e negli sciolti didascalici. A differenza, come vedremo, della variante con iperbato che separa modale e infinito, resta poco frequente nel petrarchismo cinquecentesco. Come sottolinea Bellomo,<sup>32</sup> sono equivalenti in questa categoria i verbi modali e tutti i verbi che costituiscono con l'infinito un unico «complesso verbale», cioè le costruzioni fattitive e i verbi a ristrutturazione.<sup>33</sup> A meno di errori, mi risultano solo tre occorrenze in Bembo («vento fatal sì tosto non *devrebbe / aver divelta*, l'un penser mi dice», Bem 155, 7-8), e nessuna in Casa. Nei veneziani trovo una decina di occorrenze in Molin («novo sermon *dovesse / far* di costei qual già de l'altra scrisse», Mol 143, 88-89; «degn sol del gran toscò; e pur *vorrei / lodarla*, sì ch'io non ne fossi indegno»,

<sup>31</sup> Soldani 1999, 313.

<sup>32</sup> Bellomo 2016, 116.

<sup>33</sup> Cfr. GGIC, II, 499-519. Nei miei spogli si tratta di *potere, dovere, volere, desiderare, sapere e solere*.

Mol 209, 7-8), sporadiche in Venier («come anchor non *potrebbe / caper* il mar in seno angusto et stretto», Ven 211, 118-119), Fiamma e Groto, e negli ultimi due solo nelle odi («Fin quando mi *vorrai / celar* quei del tuo amor cortesi rai?», Fia 72, 3-4; «Se alcun nov'arte *vuole / udire*, oda la mia», Gro 83, 1-2).

#### 10. *Ausiliare / participio e simili*

Quella che pone in innesco l'ausiliare e il participio in rejet è una tipologia rara, presente sporadicamente nella *Commedia* e nei *Fragmenta*, rara anche nel Quattrocento e nel poema didascalico del Cinquecento. Così nelle mie schede sul petrarchismo: nessuna occorrenza in Della Casa, solo due in Bembo («secolo, quando Giove ancor non s'*era / contaminato* del paterno oltraggio», Bem 122, 10-11), una in Molin, però significativamente in un incipit ricco di suoni aspri («Assai dovea bastarti, Amor, d'*avermi / trafitto* per costei l'alma, ch'appresso», Mol 41, 1-2), una in Venier («Così quanti d'honor gradi v'*haria / dato* la nostra e la romana gente», Ven 161, 12-13), due in Zane («Piagne la terra, che sì tosto l'*aggia / priva* d'ogni suo ben sorte empia e fella», Zan CLXXXVII, 5-6) e una in Giustinian («che la madre d'Amor quel giorno *avrebbe / detto* a se stessa: “Io son di lei men bella”», Giu XXVIII, 7-8).

#### 11. *Avverbio / congiunzione*

Ben attestato nella *Commedia* e sperimentato variamente nei *Fragmenta*, il tipo con avverbio in innesco e «che» in riporto è presente anche in Lorenzo.<sup>34</sup> Nelle mie schede il tipo è raro: un'occorrenza in Bembo e due in Casa («*in guisa* nutre e pasce / l'anima, *che* di lui mai non mi pento», Bem 72, 25-26; «perché dolcezza *altronde* in me destille / *che* da' begli occhi, ond'escon le faville», Cas 21, 2-3; «e tutti i miei pensier mi spiacquer *poi / ch'i'* non potea trovar scorta o consiglio», Cas 47, 8-9). Con i nessi modali, locativi e temporali sono utilizzati i tipi petrarcheschi con anticipazione dell'avverbio, che sfruttandone «la mobilità strutturale» riescono in «una figura di tesa eleganza sintattica».<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. Bellomo 2016, 117.

<sup>35</sup> Soldani 2009, 120.



Nei veneziani, con l'eccezione di una decina di occorrenze in Molin, il tipo è sporadico, e del tutto assente, se non vedo male, in Magno. I nessi di tipo causale e modale sono più stretti, con avverbio in punta di verso e congiunzione immediatamente all'inizio del verso successivo: «ma 'l dolce lume *poi / ch'* esce da gli occhi tuoi», Mol 84, 46-47; «Aprimi gli occhi, e 'l ventre insieme. *Poi / Che* tu sola due gratie far mi puoi», Gro 250, 7-8; anche con locuzioni avverbiali: «ma poi m'affreno, e ne sospiro *in quanto / che* quel ch'io dir vorrei vero non sia», Mol 51, 3-4; «queste tre forze *in modo / ch'* arso non fosse il nodo», Ven 268, 35-36.

Anche i nessi temporali di preferenza restano piuttosto stretti: «Dormito ho, donna, sospirando, *in tanto / che* lontana da noi torceste il piede», Mol 67, 1-2; «ciascun piegate a consentirvi, *in tanto / che* non schivi per voi fiamma novella, Mol 70, 3-4 (qui il nesso sembra valere *fintantoché* o *nella misura in cui*); «Qual poi divenni allor, misero, *allora / ch'* ella, con gli altri suoi per inviarsi», Mol 89, 101-102; «Et ben veggio hor che nol fa speme, *alhora / che* scocca in lei, d'aprirle il sen, ma cura», Ven 178, 9-10; «et più chiara splendea la luna, *alhora / ch'*a l'apparir de la vermiglia Aurora / *oscurar vidi* ratto et questa et quelle», Ven 192, 2-3 (dove il verbo retto dalla congiunzione viene rimandato ulteriormente); «Cada il tuo seme e muoia il nome, *pria / che* l'età de' presenti sia fornita», Fia 114, 37-38; «ti porta lieti i dì come fe' *allora / che*, reggendo equal freno, ebbe in te nido», Giu CXV, 7-8; «c'huom perda quel che anchor non hebbe, e *pria / che* gli occhi apra, li chiuda?», Gro 255, 3-4. Ci sono però alcune occorrenze con elementi interposti tra avverbio e congiunzione, con effetto complessivo simile all'iperbato («*allor*, Bernardo mio, doppio n'accende / *ch'* uom crede col suo ben farsi felice», Mol 203, 5-6; «Ben le stelle mi furo *allor* nemiche, / *ch'*io non potei mostrar l'animo pio», Zan CLXIX, 64-65; «E sarà *prima* oscuro e freddo il Sole, / *ch'*io, fuor che'n pianto, in altro spenda il tempo», Fia 21, 23-24).

## 12. Avverbio / frase consecutiva

Separo dal tipo precedente, per la loro larga diffusione nel corpus, le inarcature che spezzano il nesso consecutivo «(co)sì / che» o «tanto / che». Anche qui si tratta a rigore di inarcature sintattiche con riporto di una subordinata, ma

l'anticipo di parte del nesso rende la figura debolmente legante. Sempre raro in Casa (una sola occorrenza: «pien di duol *sì* verace, / *ch'*ogni mia prova in acquetarlo è vana», Cas 46, 58-59), il tipo largheggia invece in Bembo, con una quindicina di occorrenze («viver quest'anni, e *sì* di ghiaccio armarme / *che* fiamma non potesse omai scaldarme», Bem 2, 2-3; «le lagrime son *tali e* i dolor *tanti*, / *ch'*al più misero e tristo invidia porto», Bem 54, 13-14; «nel cor profondo, e con *sì* dolce affetto, / *ch'*a parole contarsi altrui non lassa», Bem 134 11-12).

Anche nei veneziani il tipo è largamente presente, con una quindicina di occorrenze per ciascuno in Molin, Venier e Magno, e oltre venti nella selezione da Zane, Fiamma, Giustinian e Groto. Possiamo vedere per prima la tipologia più forte con il nesso rotto immediatamente a cavallo dei versi: «Amor mi detta: – O cara e dolce *tanto*, / *che* m'è soave il sospirare e 'l pianto», Mol 51, 6-7; «Foss'almen la mia sorte anch'essa *tale* / *ch'*una parte de l'anno et grave et tardo», Ven 218, 41-42; «In me lo sdegno di madonna è *tale* / *che* m'apre il core, e va per via spedita», Zan LI, 5-6; «rotto hanno al fin lo smalto duro *tanto*, / *che* fea le voglie mie d'ogni ben schive», Fia 109, 5-6; «beltà scopre in sé *tanta*, / *che* Dea par de le Grazie e de gl'Amori», Giu LXXVI, 11-12; «E di me vi dolete però *tanto*, / *Che* quando il ballo mi vi giunse a canto», Gro 161, 2-3.

Molto più spesso invece il nesso consecutivo si presenta con le forme di anticipo già viste in Bembo: «O donna a cui dié 'l ciel *tanta* ventura / *che* nessun pregio in voi riman secondo», Mol 95, 18-19; «so che nullo accidente è *così* duro / *che* sostenerlo et superar nol possa / un cor costante, un animo sicuro», Ven 165, 12-14; «da voi *tal* fiamma nasce e *tai* concetti, / *che* quanto io détto e scorgo mai d'Amore», Zan LXXIV, 12-13; «*Tanto* lo rendi forte, / *che* non teme la morte», Fia 149, 29-30; «e col senno e valor *tanto* v'alzate, / *ch'*altra a voi par non fu giamai né fia», Giu XXIV, 3-4; «e *tal* virtù da la sua grazia piove / *che* mia vita e mia gloria indi deriva», Mag 113, 7-8; «Lo tuo petto è *sì* bello, / *Che* può giostrar con gli alabastri fini», Gro 45, 1-2 (e la figura è replicata modularmente per quattro volte nel breve madrigale).

### 13. Avverbio / preposizione

Il tipo è assente nei *Fragmenta* e in generale raro nella tradizione (lo si ritrova in Cino, nei *Trionfi*, nella *Commedia*, a volte anche nei quattrocenteschi). Anche nel mio corpus le occorrenze sono numeratissime. Lo ritrovo una sola volta in Bembo («giovene cervo uscir col giorno *fuori / del* solingo suo bosco almo natio», Bem 3, 3-4), una volta in Molin e Venier («può rosa giudicar che spunti *fora / dal* suo stelo natio, ma meglio ancora», Mol 84, 52-53, «che la parte, ch'apprende et coce *drento / di sé* nostro alimento», Ven 218, 69-70), tre volte in Zane («ma s'ei non solca questo mar *insieme / con* voi, fia 'l suo camin dubbio ed incerto», Zan LIX, 5-6), due volte in Fiamma («mi par vederti: e *avante / al* carro, ov'hai l'illustre ornato seggio», Fia 145, 80-81), tre in Magno («ché non fia gente così alpestra e *lunge / dal* nostro mar che non ne pianga al grido», Mag 27, 149-150), una in Groto («La bella mano, *in loco / di* darmi vino a ber, mi diede foco», Gro 167, 7-8).

### 14. Dimostrativo / relativa

Come osserva Soldani, la «compiuta autonomia sintattica della relativa» rende debole questo tipo di inarcatura, e ne giustifica la diffusione comunque non intensiva, in tutta la tradizione.<sup>36</sup> Si tratta, a rigore, della rottura tra un antecedente e la sua subordinata, ma il valore restrittivo della relativa rende questo legame piuttosto forte. Bellomo osserva che il tipo dopo il Trecento è in progressiva dismissione,<sup>37</sup> e in effetti anche nel mio corpus è raro. Due occorrenze in Bembo, ma nessuna in Della Casa: «e mi rassembri 'l volto di *colei, / che* scolpita ho nel cor con maggior cura», Bem 19, 3-4. Nelle mie schede il tipo non ricorre mai in Fiamma e in Magno, ma si segnala con cinque occorrenze Zane: «se pur che vada si può dir *colui / che* portato ne vien co' piedi altrui», Ven 218, 94-95; «e così poco è *quello, / che* con finto esser non inganni gli occhi», Zan CXXV, 58-59; «non sei, che già nol mostri: è spenta *quella / che* tal ti fece. Ah cruda, ah fera

---

<sup>36</sup> Soldani 2009, 121.

<sup>37</sup> Bellomo 2016, 118.

stella», Zan CLXXXII, 6-7; «E non m'inganno già: quest'è pur *quella*, / *Che* meco a un parto partorì Latona», Gro 310, 7-8.<sup>38</sup>

### 15. Nome / relativa restrittiva

Estendo gli spogli della categoria precedente anche al caso in cui l'antecedente sia un nome. La categoria non è considerata negli spogli di Soldani e Bellomo,<sup>39</sup> tuttavia, mi pare che non si possa parlare di assenza di inarcatura in quei casi in cui un nome in punta di verso è preceduto da aggettivo dimostrativo e seguito immediatamente da relativa restrittiva (p. es. «Ben debb'io paventar *quelle* crude armi / *che* mille volte il cor m'hanno reciso», Cas 32, 12-13). Se pure la relativa è una subordinata, solo in sua presenza possiamo considerare completo il sintagma nominale, col quale dunque la relativa intrattiene un rapporto molto stretto. Il tipo è perfettamente normale in poesia e, certo, fortemente cataforico. La forza dell'inarcatura mi pare ridursi quando il nome è introdotto da un articolo, anche determinativo. Va poi considerato il fatto che anche le relative restrittive in poesia possono essere allontanate dal loro antecedente, e ne vedremo alcuni casi quando tratteremo delle dittologie con iperbato.

Mi limiterò ad esemplificare una tipologia frequente in poesia e attestata in tutto il corpus, cioè le espressioni temporali del tipo «l'ora / che», «il giorno / che». Il tipo spesseggia già nei *Fragmenta* (p. es. «per uscirmi di braccia, come *il giorno* / *ch'* Apollo la seguia qua giù per terra», *Rvf* 22, 35-36; «Et son fermo d'amare *il tempo et l'ora* / *ch'* ogni vil cura mi levâr d'intorno», *Rvf* 85, 5-6, ma vedi anche 13, 5-6; 119, 81-82; 291, 5-6; e certo l'incipit di *Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno*, *Rvf* 61, 1-4). Come in Petrarca anche nel nostro corpus il tipo si dispone di preferenza, ma non esclusivamente, in apertura di

---

<sup>38</sup> Non so se possa essere assimilabile a questa categoria un caso isolato in Giustinian in cui il rejet è costituito da un complemento di specificazione, ma innescato da un pronome dimostrativo: «disse: "È simil la nostra fiamma a *quella* / *di questi*, ch'or nel mondo han sì bel nome"», *Giu* LXII, 10-11. È poi da vedere anche la sequenza di una canzone di Molin dove una figura simile compare due volte in quattro versi, anche se nel primo caso l'antecedente della relativa è un pronome personale (ammesso che non si possa leggere «loro» nel senso di *coloro*), nel secondo caso il pronome non è dimostrativo ma indefinito: «poi de l'entrata aperto l'uscio a *loro* / *che* punir li dovean di cotal atto, / rise ciascun del caso; e v'eran *molti* / *che* patteggiato avrian d'esservi colti», *Mol* 85, 70-73.

<sup>39</sup> Bellomo 2016, 116 riporta comunque sotto la categoria 'dimostrativo / relativa' questo esempio da Poliziano: «Costei per certo è la più bella *cosa* / *che* 'n tutto 'l mondo mai vedesse 'l sole», dove l'antecedente è appunto un nome.

quartina di sonetto: «Pensar quinci si può, qual fia *quell'ora*, / *ch'i'* vedrò gli occhi, ch'or mi son contesi», Bem 63, 12-13; «Ben mi scorgea *quel di* crudele stella / e di dolor ministra e di martìri, / *quando* fur prima vòlti i miei sospiri», Cas 41, 1-3 (il tipo presenta un inatteso iperbato che lega i due distici); «Ferma stella fatal m'addusse, *il giorno* / *quando* da prima in voi le luci apersi», Mol 2, 1-2; «Misero, che far debbo? Hoggi ha '*l'anz'anno* / *ch'*infermo caddi, et non mi levo anchora», Ven 164, 1-2; «Mostrami tu *il sentiero* / *che* de' con stil sicuro e vago aprirsi», Zan CXCVIII, 10-11 (in Zane non ci sono espressioni temporali di questo tipo, ma sì, come in quest'esempio, locative); «O sempre amaro, e tenebroso *giorno*, / *che* 'l nostro eterno Sol spinse sotterra», Fia 121, 13-14 (essendo una sestina, la ripetizione della parola-rima si accompagna alla ripetizione della figura a 28-29, 39-40 e con «notte», altra parola-rima, a 41-42); «Oggi, misero, pur si chiude *l'anno* / *che* rapir l'alma mia diletta e cara», Giu XCVIII, 1-2; «Ecco – dirmi pareva, – pur giunta *l'ora* / *ch'*io le tenebre a te sgombri d'intorno», Mag 51, 5-6. Non ci sono espressioni temporali o locative di questo tipo in Groto, dove però il tipo 'nome / relativa restrittiva' è comunque presente una decina di volte: «Andrà mostrando *hor quella*, *hor questa dote*, / *Che* 'l ciel t'infuse; hor la tua mente humile», Gro 18, 5-6.<sup>40</sup>

Le tipologie che seguono non riguardano più fenomeni di rottura di legami che implicano normalmente una successione immediata e diretta dei sintagmi coinvolti,<sup>41</sup> ma si prestano, come vedremo, all'intromissione di altri elementi e ad un progressivo indebolimento fino all'inarcatura sintattica, e dunque alla tendenziale coincidenza di sintassi e metro. Per queste ragioni si tratta di pratiche istituzionali, direi fisiologiche, e dunque larghissimamente presenti in tutto il corpus. Non paia un'ovvietà se ricordo che la percezione di un andamento naturale anche in caso di inversione o allontanamento di elementi linguisticamente legati, come ad esempio il rimando del verbo in fondo al verso di riporto, rientra nella specificità del discorso poetico, che entro un certo limite tollera alcune

<sup>40</sup> Va sempre tenuto presente che nel sistema interpuntivo cinquecentesco la relativa anche restrittiva è sempre preceduta da virgola.

<sup>41</sup> Cfr. Soldani 2009, 121 e Bellomo 2016, 118-119.

figure, a rigore di ordine artificiale, come perfettamente normali, come dimostrato dalla larga presenza nel corpus. Evidentemente però questo aumento della libertà di movimento dei costituenti della frase, si appoggia alle loro caratteristiche linguistiche ed è ammissibile, senza turbamento, solo in determinate condizioni, che cercherò di osservare volta per volta.

#### 16. *Congiunzione subordinativa / resto della frase*

Rientrano in questa categoria i casi in cui una congiunzione subordinativa o un avverbio interrogativo vengono posti in innesco. Riscontro solo due occorrenze in Casa e una in Bembo («Già lessi, e or conosco in me, *sì come* / Glauco nel mar si pose uom puro e chiaro», Cas 62, 1-2; «che farò qui senza te, lasso? e *quando* / udirò cosa più, che mi conforti?», Bem 147, 3-4). Poche occorrenze nei veneziani (assente in Fiamma): «Cieco chi si sommette e non sa *come* / grave è del vostro amor prender baldanza», Mol 23, 5-6 (anche se qui *come* ha valore di aggettivo interrogativo); «così morbi gravosi et doghe *quante* / ne sono et di Fortuna ogni percossa», Ven 219, 127-128; «Dopo lunga via, *quando* / mi parve d'ogni insidia esser lontano», Zan CXXXIX, 11-12; «Né ciò tanto devria dolerti *quando* / potessi altrove riparar tuo stato», Mag 55, 63-64; «S'humana industria rivolgesse *quanto* / Gira l'occhio del giorno», Gro 41, 1-2. Da vedere anche un caso isolato in Molin dove in innesco è posto *tanto* in funzione avverbiale a introdurre una cosiddetta «consecutiva giustapposta»: <sup>42</sup> «d'odore o beltà, *tanto* / né l'uno e l'altro onor suo pregio vale», Mol 84, 37-38.

#### 17. *Soggetto / resto della frase*

Si tratta del tipo forse più diffuso in assoluto nella lirica italiana, al punto che nel mio corpus sono pochi i testi che non lo presentano almeno in un caso. Secondo Soldani, «il sintagma soggetto gode [...] di uno status di “autonomia”, che in ultima analisi lo oppone al Sv e alle sue espansioni». <sup>43</sup> Di inarcatura ‘S / V’ vera e propria, in senso forte, si parlerà solo quando il soggetto si trova in punta di verso, e specialmente quando è costituito da un pronome (vedi il prossimo

---

<sup>42</sup> Per la definizione rimando al prossimo capitolo.

<sup>43</sup> Soldani 2009, 122.

paragrafo). Nei restanti casi si tratta di inarcature deboli, anche molto deboli o sintattiche, dove il sintagma nominale e il sintagma verbale, sono entrambi estesi in vario modo a coprire intero il proprio verso o anche sezioni più ampie. Cercherò di limitare l'esemplificazione al minimo indispensabile, indicando però i tipi che rappresentano una novità rispetto alla tradizione e gli usi stilistici che mi pare identifichino specifiche pratiche autoriali. Data la ricchezza del materiale non riporto occorrenze da Bembo e Della Casa, poiché questi mettono all'opera le stesse strategie, anche se com'era prevedibile, si osserva in Casa una maggiore concentrazione di inarcature forti, in virtù di una sintassi franta, complessa, asimmetrica. Mostro, uno per tutti, l'incipit del sonetto 50 (su cui tornerò nuovamente): «**Curi** le paci sue *chi vede Marte* / gli altrui campi *inondar* torbido insano, / e *chi sdruscita navicella* invano / *vede* talor *mover* governo e sarte, // **ami**, Marmitta, il porto. Iniqua parte», Cas 50, 1-5. Tra i vv. 1 e 2 il soggetto dell'infinitiva («Marte») è in innesco, ma l'infinitiva dipende da una relativa in funzione di soggetto che ha per verbo «curi»; il secondo distico fa presagire un chiasmo perfetto (verbo-soggettiva : soggettiva-verbo), senonché il verbo principale («ami»), di cui la relativa introdotta da «chi» costituisce il soggetto, viene rimandato all'inizio della quartina successiva, ed è un rejet bisillabico seguito da un inciso vocativo, dunque da una pausa molto forte.

Nei veneziani, nella grande maggioranza dei casi il soggetto in innesco è espanso sino a coprire l'intero verso: tramite relativa («*Ché quel pensier, che mai da me non parte, / specchio entro a sé mi fa del dolce viso*», Mol 28, 9-10); anche con intonazione incidentale («*l'altro, cui pur reggea lo spirto istesso, / manca per morte et fa da noi partita?*», Ven 214, 10-11); tramite aggettivi, con particolare frequenza in Zane, («*così Madonna fiera e disdegnosa / volse turbar le quete mie fortune*», Zan, XVI, 3-4); tramite genitivi («*ché 'l fin del nostro amor, del nostro stato, / si solve in pianger sol la nostra sorte*», Mol 94, 99-100); altri complementi (*l'anime scosse, dopo lunga spene, / lodavan lui di gioia e d'amor piene*», Mol 144, 6-7); tramite raddoppiamenti o altre forme di pluralità («*ond'i lor campi e 'l sacro aonio chiostro / sparsi fiorian con sì felice acquisto*», Ven 130, 7-8; «*l'uno e l'altro parente e i miei più cari / tutti or che fanno? in qual si trova parte*», Zan CLXVIII, 4-5; «*Amor, zelo, pietà, timore, e doglia / le diero alhor sì grave assalto*

insieme», Fia 136, 9-10). Molto spesso il verbo viene ritardato, oppure rimandato in fondo al verso di riporto: «Ahi che pungente *stral* di duol armato / per man d'invida Morte il cor mi *passa*», Ven 216, 1-2; «fortuna avara; e quest'umana *vita* / troppo senza spronarla al suo fin *vola*», Mag 122, 10-11; «Quinci dal sonno omai quest'*alma* desta / de l'umane speranze il fren *raccolga*», Giu CXXVI, 9-10; «Sì che *l'udirli*, e *'l non poterti udire* / Con varia fiamma parimente *sface*», Gro 18, 13-14).

Tutte queste figure vengono spesso espanse oltre la misura del singolo distico. Qualche esempio: «Questa mia *fiamma* che celata io porto / e dentro mi consuma a parte a parte, / tante di sé faville *ha* fuor consparte», Mol 13, 1-3; «Vera *beltà* non più veduta in terra, / *valor, senno, onestade e leggiadria* / son le saette mie, *son* il mio ardore», Zan CVIII, 9-11; «Qui, dove il feminil *braccio* e *'l consiglio*, / Signor, sol da te fatto accorto e saldo, / *salvò* il popol, commesso a la sua cura», Fia 150, 29-31; «La *man*, ch'ad alto onor destini e degni, / e già mille tue lodi intorno ha sparte, / *spieghi* ancor le mie glorie in dotte carte», Mag 20, 5-7. Nel sonetto (ma estensioni simili si raggiungono nella canzone) la figura può dunque riempire un'intera terzina, come nell'esempio appena visto in Zan CVIII, o anche una quartina: «*Questa* che qual più fosse o bella o saggia / non seppe il mondo, e fu più saggia e bella / d'altra, tornando or a la par sua stella / *sprezza* questa mortal vita selvaggia», Zan CLXXXVII, 1-4; «*Fiamma* d'amor ne' suoi begli occhi ascosa, / *quella*, ch'esca divina accender suole, / degn'*opre*, alti *desir*, sagge *parole* / la *fer* nel mondo a noi mirabil cosa», Mag 37, 5-8. Prolungato con relative, attributi e apposizioni, il sintagma nominale può da solo occupare una partizione metrica, distendendo la frase sino alla successiva, secondo modalità leganti che approfondirò nei prossimi capitoli, che risentono certamente della lezione petrarchesca: «Vera *virtù*, che *'l camin* largo e piano / de le sue glorie a te cortese aprio / e, se non altro, accende in me desio / di seguir l'orme tue, benché lontano, / *strinse* noi sì che per rar'uso umano», Giu CLXVIII, 1-5. Il caso limite è costituito da lunghe serie nominali che arrivano a coprire larghe porzioni di testo, sino a occupare un intero sonetto con un unico periodo, o anche lunghe parti di canzone, come in questo esempio: «*Cor* di bontate ardente, / di Natura e di Dio fedel seguace; / sublime *ingegno*, il cui felice volo / dovunque giunger brama ha



facil varco, / tanto umil più, quanto più in alto sale; / nobil *costume* a cui d'onor  
sol cale, / d'ogni men degna e bassa voglia scarco; / *senno e valor* nel mondo o  
raro o solo / e di bell'opre un glorioso *stuolo*: / *furon* doti di lui ricche e superbe»,  
Mag 99, 30-39. È chiaro che in questo contesto è difficile parlare ancora di  
inarcatura, perché nonostante l'allontanamento del verbo principale, la tensione è  
allentata dall'identità sintattica dei distici. Magno infatti, per rompere il passo  
uniforme della lettura di un semplice elenco di versi-sintagma, introduce  
un'inarcatura più forte («il cui felice volo / [...] ha facil varco»), che però non  
annulla la sospensione generata dall'attesa del verbo principale, ma vi si affianca.

In virtù dell'“autonomia” sintattica di cui parlavo in apertura, le figure  
censite intersecano quasi sempre altre inarcature, anzi si può dire che nella  
maggior parte dei casi sui due “pilastri” del soggetto e del verbo si regge l'arcata  
della sintassi, l'impalcatura sulla quale possono poi assumere rilievo ritmico e  
stilistico le rotture di altri elementi. Capita infatti che un'inarcatura tagli  
l'incidentale o la relativa appositiva riferita al soggetto («*Quest'altra* poi, ch'in  
pareggiarla **avanza** / **sé stessa**, tal *si veste e si colora*», Mol 133, 35-36; «*L'arco*  
di quelle ciglia, a cui **son** gli occhi / vostri **sopposti**, è quel ch'adopra Amore»,  
Ven 14, 1-2), sino ai due casi, in Magno, dove si incastrano due inarcature S/V:  
«E quasi *il tempio* in cui d'Apollo **il nume** / **riverì** Delo *era* il suo proprio nido»,  
Mag 99, 107-108; «*Tu* dunque, mentre il tuo **pregio** divino / **m'infiamma** il cor,  
*gradisci* il pronto affetto», Mag 109, 15-16.

La semplicità di realizzazione del tipo lo rende sfruttabile per accompagnare  
equilibrati parallelismi («e dove *tu*, volubile e leggiere, / *duri* in un stato picciol  
tempo e spesso / *questa*, che per mio ben m'ha il ciel concesso, / *mostra*,  
amandomi, ogn'or di fede intera», Giu LXXXIX, 9-13); lo ritroviamo dunque  
spesso nei metri ricchi di settenari («ch'*ogni male, ogni bene* / da lei sola *mi*  
*viene*», Giu XXXV, 64-65). Un madrigale concettoso di Groto è tutto disposto su  
distici inarcati SN / SV, con una elementare forma di accumulazione funzionale  
alla resa dello schema additivo finale:

*Gli elementi*, ond'ha vita ognun di noi  
*Si consumano* in me, donna, per voi.  
*Il foco*, appoggio al natural calore,

*Si spenge a quel, con cui m'infiamma amore.*  
*L'aer, che fa ch'io spiri,*  
*Si consuma in sospiri.*  
*L'acqua, che ministrar gli humor costuma,*  
*In pianto si consuma.*  
*La terra, ond'ho le membra, in preghi, e 'n passi,*  
*Per piani, e poggi consumando vassi.*  
*Così la nostra inessorabil guerra*  
*In me consuma foco, aere, acqua, e terra.*  
 (Groto 76)

Questo tipo di inarcatura accompagna la disposizione ordinata delle varie forme di correlazione: «qual *saetta*, **focil**, RETE hai migliore / *m'apri*, **m'accese** et M'INTRICÒ d'impaccio; / et *la piaga*, **l'incendio** et LA CATENA / *piove*, **sfavilla** et STRINGE sì che *'l petto*, / tutto sangue et bollor, *respira a pena*», Ven 149, 7-11.

All'opposto di questa elementare modularità, si evidenziano alcuni casi di enjambement con il SN in punta di verso. Questo talvolta accade, ed è il caso meno accusato, perché il SN è soggetto di una subordinata, e si veda come il rejet riassume la rottura prolungandosi: «com'elle furo, acciò 'l mio duro *scempio* / *sia* norma eterna e degli amanti esempio», Mol 89, 74-75; «Vivo alabastro e rose, onde quel *foco* / *nasce* che m'arde il cor soavemente», Zan LXIV, 1-2 (con iperbato della relativa); «Ma tra questi bei colli, ove *natura* / *spiega* in più vaghe pompe i suoi tesori», Mag 6, 5-6. Possono però anche trovarsi forme di sintassi più nervosa, in virtù di inversioni e pause, e per la successione di periodi brevi, cui non è estranea la lezione casiana («s'aperse un tempo ed or *nube* atra e densa / *l'adombra*, meco ti restringi, e pensa», Mol 60, 6-7; «così di lor più bella, gli *occhi* nostri / *gradiscon* te, qual rosa a primavera», Mol 84, 13-14; «temendo al fine esser forzato, *il core* / *pensò*, se 'n dono al vincitor si desse», Ven 206, 11-12; «Canzon, sei tarda, e *'l mio Signor* veloce / *move* desir più ardenti, Zan XIX, 106-107; «Errai, m'accuso: falso, empio *sospetto* / *fe'* torto al ver; pentito, il cor se n' dole», Mag 124, 1-2).

Un appunto, per concludere, sui casi in cui il soggetto è costituito da una frase soggettiva. Si tratta evidentemente di una forma di inarcatura sintattica che esula dall'ambito della frase semplice, ma la sua diffusione è larghissima e merita

una rapida esemplificazione:<sup>44</sup> «e *chi vol consolar sua vita trista / miri l'esempio di maggior affanno*», Mol 60, 10-11; «*Qual più cara è là su corona et palma, / quella havrà 'l suo gran merto unico et solo*», Ven 136, 5-6; «*Chi de la donna sua mai non si dole, / non sa quanti dilette abbia un tormento*», Zan CIV, 12-13; «*Chi nel vostro cantar s'affissa alquanto / cessa d'Orfeo stupir che già movesse*», Giu 45, 1-2. In alcuni casi il soggetto è costituito da un'infinitiva («*veder vostra sembianza / di pianto il sen mi bagna*», Ven 185, 11-12) anche coordinata con un sintagma nominale: «*Una sol alma in due congiunti cori, / sol l'un per l'altro aver l'anima grata / mi fa vita menar lieta e beata*», Giu LXXXIX, 5-7). Segnalo da ultimo due occorrenze di frase scissa inarcata in Molin: «*Quel che dir se ne può, ch'a mio ben tocchi, / è ch'io non temo Amor che d'altra lampa*», Mol 15, 12-13; «*e quel che d'amar lei più n'assicura / è ch'ella più del suo favor consente*», Mol 35, 12-13.

#### 18. *Pronome / resto della frase*

Soldani segnala questo come «un tratto codificato dello stile petrarchesco» e innovativo rispetto alla tradizione.<sup>45</sup> Bellomo lo registra in tutto il corpus dei quattrocenteschi, ma non con alta frequenza,<sup>46</sup> e lo stesso negli sciolti didascalici del Cinquecento.<sup>47</sup> Le inarcature con pronome in punta di verso si ritrovano anche nella lirica petrarchista, ma non spesso. Nel mio corpus riscontro tre occorrenze in Della Casa (*ella, io, voi*) e tre in Bembo (*alcuna, costui, io*): «ora splende colei, cui par *alcuna* / non fu mai sotto 'l cerchio de la luna», Bem 151, 6-7; «d'ignobil selva. Dunque i versi, ond'*io* / dolci di me ma false udì' novelle», Cas 53, 9-10.

<sup>44</sup> Va osservato che la GGIC, II, 633 distingue le subordinate in argomentali (completive, soggettive, interrogative indirette) e avverbiali (temporali, causali, consecutive, ipotetiche, concessive, finali, comparative): le argomentali «fungono da complemento del verbo della frase principale in quanto soddisfano le valenze o argomenti del predicato», mentre le avverbiali «non sono richieste dal verbo principale e sono aggiunte alla frase principale sulla base di criteri semantici». Inoltre le frasi introdotte dal pronome relativo «chi», in virtù della sua natura “doppia” non differiscono sostanzialmente da frasi introdotte da un pronome espanso in relativa («i pronomi relativi indipendenti svolgono insieme il ruolo di pronome relativo, ruolo che appartiene logicamente alla subordinata relativa, e quello di antecedente della frase relativa, ruolo che appartiene logicamente alla frase principale», GGIC, I, 483; vedi anche Fiorentino 2011).

<sup>45</sup> Soldani 2009, 125.

<sup>46</sup> Bellomo 2016, 123-24.

<sup>47</sup> Soldani 1999a, 313.

Nei veneziani troviamo tre occorrenze in Molin (*quella, ella, io*), sei in Venier (*io, questi, egli, questa*), cinque in Zane (*quelle, voi, questi, ello, ella*), due in Fiamma (*noi, io*), tre in Giustinian (*io*), due in Magno (*ella, io*), cinque in Groto (*io, cui, vui*, gli ultimi due in rima tra loro): «possente, i' 'l so, contro a' miei guai; sol *questa* / può d'ogni grave noia il cor levarme», Ven 276, 10-11; «opra è de le tue mani, Irene, ed *ella* / si sta con noi, tu sorda fuggi e schiva», Zan CLXXXII, 3-4; «Cui Citherea rispose: – Adunque *vui* / Credete, ch'io per vincervi hor non sia», Gro 247, 5-6.

### 19. Verbo / complementi

L'inarcatura che separa il verbo dai suoi complementi è tanto diffusa quanto quella 'soggetto / verbo', e si realizza secondo modalità altrettanto varie. «Il verbo costituisce il vero punto di snodo della frase»<sup>48</sup> e in virtù di questo «possiede una notevole autonomia intonativa»,<sup>49</sup> per cui il suo allontanamento da complementi nucleari o dall'oggetto può realizzarsi senza disarticolare l'andamento naturale della lingua.

Possiamo osservare come prima cosa che il complemento oggetto in rejet è spesso espanso in relativa sino a coprire interamente il proprio verso: «questa fera e crudele a morte *spinse / un, che l'amò via più che gli occhi suoi*», Bem 59, 13-14; «io pigro ancor, pur col tuo specchio *amendo / gli error che torto han fatto il viver mio*», Cas 48, 13-14; «purgale or, sì ch'in loro altri non *trove / cosa ch'offenda alcun giudizio sano*», Mol 1, 7-8. Lo stesso avviene con complementi nucleari («s'a Lui si volge, il cui martirio *valse / più che gli error' di tutto 'l mondo insieme*», Ven 1, 13-14; «Pensier maligno e rio, ch'*adduci l'alma / lunge dal vero bene, ov'ella aspira*», Fia 13, 1-2); o con complementi non nucleari («tante ne *leggon le mie fide scorte / negli occhi, ond'è la face sua più viva*», Bem 15, 6-7; «Peccai, stolto; e pentito a mercé *vegno, / com'uom ch'al vero cede e vinto tace*» Mag 85, 1-2). Le espansioni possono anche essere di tipo diverso: con altri complementi («Bella nimica mia, perché *v'armate / sì spesso gli occhi incontr'a me di sdegno*», Zan XI, 1-2); con aggettivi («Tu sei tutto saper; tu

<sup>48</sup> Soldani 2009, 125.

<sup>49</sup> Bellomo 2016, 124.

*illustri et orni / i più chiari del ciel puri intelletti*», Fia 7, 9-10; «Vid'io, dove il Muson vago *discende / tra ricche sponde a bei colli vicine*», Giu LXXVI, 1-2); raramente con un genitivo («se la tua cetra infin *serba et ritiene / l'alta virtù del Thrace almo cantore*», Ven 273, 5-6); più spesso con un raddoppiamento («potesse indi mancar, non *avria 'l cielo / più Paradiso o ben pari a costei*», Mol 26, 13-14; «se mie voglie raffreno; et se mi *stringe / con sì fero dolor, con tanta rabbia*», Ven 219, 191-192; «Dal segno argente a i seggi, ond'Austro *parte / Le selve sacre, e le città famose*», Gro 41, 4-5); oppure, specie in Fiamma e Groto, ma in un caso anche in Magno, con altre forme di pluralità («*Cercan le genti accese in ogni loco / herbe, frutti, riposi, ombre, onde e venti*», Fia 61, 9-10; «Quinci altri col suo dir ne' petti *infonde / allegrezza, timor, speranza e doglia*»; Mag 55, 149-150 (con doppia antitesi); «Così di lei cantando, e di me, *canto / D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle*», Gro 2, 13-14). Vale la pena di sottolineare che anche i casi, in Venier e Groto, di bipartizioni distributive («Anni volgete, e *tolgan rapid'hore / La bellezza a madonna, a me il cordoglio*», Gro 54, 1-2); o tripartizioni legate alle figure di correlazione: «Né scoglio, o monte, o nube unqua *ritenne / Lo suo notar, correr, volar, che chiama / Rio il mar, la terra angusta, e l'aria bassa*», Gro 153, 1-14.

Gli esempi fatti sin qui mostrano in larga parte distici conclusi e dalla sintassi piuttosto lineare, con il verbo portato in punta di verso a favorire la rima e a fare da baricentro equilibrato tra soggetto e complementi. Che il verbo si trovi in punta di verso è in effetti la situazione più frequente, specialmente se è l'inizio di una subordinata (si vedano ancora: «Ella, dico, se 'l sa, *che, sorta, stese / le luci intorno e del mio mal s'avide*», Mol 89, 121-122; «Quanto è creato alfin convien *che caggia / per man di Morte, ch'ogni cosa atterra*», Ven 256, 1-2; «Aventuroso loco, il qual *pascesti / di quel cibo i famelici miei spirti*», Zan XVI, 9-10); oppure si trova entro una serie concitata di frasi brevi («Stabile è qui 'l possesso, et *non pò torse / quel ch'è già stato, et non si vive in forse*», Ven 218, 179-180; «ne l'orecchie il mio nome? *have ei più albergo / tra le mura paterne? corre ei spesso / per le bocche de' miei? Quivi io sempre ergo*», Zan CLXVIII, 12-14, «Vattene, fera, ove i tuoi lacci *ordisci / fra spine, e spene: ivi nel volgo errante*», Fia 41, 12-13).

Come si è visto negli ultimi due esempi, un rejet prolungato sino alla cesura a cui segue un nuovo periodo è una situazione tipica delle terzine di sonetto, che in molti casi si strutturano in modo perfettamente bipartito. Riporto due esempi in cui l'inarcatura V/C si riproduce due volte in tre versi adiacenti: «Che più, s' ancho *non cape* human pensiero / *gli ampi merti di voi*, che *spiegan* l'ali / *sovra quanti più lunge udir si fero?*», Ven 210, 12-14; «Ma se *destar* si vuol da selce dura / *foco per ferro*, io pur devea *temere* / a l'indurato cor *fiamma futura*», Zan I, 9-11.

Capita spesso che, sempre col verbo in punta di verso, l'inarcatura riguardi un elemento incidentale che va a separare gli elementi di una sovraordinata: «**Io**, come vile augel *scende* a poca esca / *dal cielo in ima valle*, **i miei dolci anni** [vissi]», Cas 61, 13-14; «**mirate** in mezzo l'alma, che si *lagna* / *di voi, d'Amore, e vederete* come», Zan XLIV, 9-10; «**Come servo fedel**, *chiedendo* anch' io / *grazia*, a la patria mia **me stesso offersi**», Giu IV, 1-2.

L'inarcatura che interessa una subordinata può poi inserirsi in un periodo ulteriormente complicato. Qui ad esempio viene posta in un iperbato tra copula e predicato nominale: «né men seco è la via, che ne *conduce* / *per dritto calle al ciel*, **chiusa et smarrita**», Ven 141, 7-8. Gli elementi separati possono anche essere ulteriormente perturbati da un'inversione. In questo esempio il complemento di luogo, espanso dalla relativa oggetto dell'inarcatura più forte, dipende dal verbo rimandato in fondo al verso del rejet: «è perché **nel terren** ch'in sé *converse* / *le belle membra*, **siam concette e nate**», Mag 38, 10-11. Il caso inverso crea certo meno scompensi e non richiede particolare sforzo al lettore. Qui Giustinian, descrivendo un gioco di prestigio, separa il verbo da un complemento nucleare per mezzo di un inciso (per cui vedi comunque *infra*), a sua volta inarcato, rimandando il complemento oggetto nel terzo verso: «*Trovi* (e chi fia ch'a tal miracol **fede** / **presti?** pur il vid'io) *tra mille foglie* / *quella che 'l mio pensier tacendo toglie*», Giu CXI, 1-3.

Tra il verbo e il complemento oggetto possono disporsi altri elementi a distanziarli, o col verbo all'inizio dell'innesco e l'oggetto rimandato in fondo al verso di rejet («*dammi*, qual huom nel proprio caso esperto, / fido al bisogno e liberal *soccorso*», Ven 75, 12-13; «*Sento*, mentre di te ragiono e scrivo, / mio

sommo amor, nel cor contrari *effetti*», Fia 31, 1-2); oppure col solo oggetto rimandato in fondo per via di inversioni: «Perché nebbia di sdegno or *mi contende* / de la mia Nave *la superba vista?*», Zan L, 1-2; «ristorò 'l danno allor che stringer *volve* / tra noi di vero amor *nodo* sì forte», Mag 13, 3-4; «Un nobile scoltore *ha* di te *fatto* / In viva pietra un natural *ritratto*», Gro 101, 1-2. Lo stesso può avvenire quando viene allontanato un complemento nucleare dal verbo tramite un complemento circostanziale: «è ben ardito, se di *gir* non teme / con soma grave *al periglioso varco*», Fia 66, 7-8. Quest'ultima figura con accumulo di complementi può estendersi oltre il distico, come, tipicamente, nei metri ricchi di settenari, dove però l'inarcatura è come sempre più debole: «ma qual altro occhio *invia* / *luce* sì dolce e pia / *in noi con fiamme* così ardenti e crude?», Zan LX, 31-33.

Piuttosto raro il caso in cui il rejet sia molto breve, anticipando la cesura alle prime sedi dell'endecasillabo, seguito immediatamente da pausa: «Or d'averti sprezzato indarno ei *chiere* / *perdon*: poiché tenersi alma sicura», Zan I, 12-13; «ed io per cagion lor ratto il piè *mossi* / *ver' te* –. Ciò detto, ei sparve, io mi riscossi», Zan CXXXIX, 131-132; «Con dolce forza in ciel rapisce e *tiene* / *lo spirto*, e 'l fa compagno al santo coro», Fia 49, 5-6; oppure con normale cesura *a minore*: «or del suo gran Camillo in sé *rivolga* / *l'altre lodi*, e in farle ognor più conte», Mag 14, 12-13; «Come al ferir giusta pietà non *vinse* / *il ferro istesso*, e intenerir nol feo?», Mag 34, 5-6.

## 20. *Verbo passivo / compemento d'agente*

Isolo questa tipologia da quella precedente, di cui è un sottotipo. Non rientrano qui i casi – sporadici, ma presenti in tutti gli autori – di complemento d'agente retto da un participio passato o da un aggettivo in funzione predicativa, che ho censito sotto la categoria 'aggettivo / compemento' (p. es. «Così deluso il cor più volte, e *punto* / *da l'aspro orgoglio*, piagne: e già non have», Cas 5, 9-10). Stante la rarità nei *Fragmenta*, non stupisce la sua presenza limitata nel corpus.<sup>50</sup> Riscontro solo un'occorrenza in Bembo («se non quand'egli è *colto* in mezzo 'l fianco / *da buon arcier*, che di nascosto scocchi», Bem 3, 10-11), due in Venier,

<sup>50</sup> Cfr. Soldani 2009, 128. Bellomo 2016 non riporta la categoria nei suoi spogli.

entrambe nella stessa canzone, una in Zane e Giustinian e tre in Magno, sia con le già viste modalità di attenuazione («che *mi fu preso il core / da man candida et bianca*», Ven 268, 17-18; «mentre *arricchir si vede / da l'alte grazie a sé d'intorno sparte*», Mag 69, 44-45); sia con rejet più brevi seguiti da pausa («*ch'arso non fosse il nodo / dal foco, over dal sangue il foco spento*», Ven 268, 36-37 (con notevole distribuzione chiastica); «*forse tanto rigor fia spento e casso / da quel bel petto e fia gioioso il pianto*», Giu XLIX, 7-8); oppure con inversione del soggetto posposto (vedi il punto successivo): «*crude in quanto si niega / da voi gioia e conforto*», Zan XX, 83-84.

#### 21. *Verbo / soggetto (con verbi inaccusativi, passivi etc.)*

Avvicinabile al tipo precedente è il caso, molto meno frequente (una settantina di occorrenze totali), in cui un soggetto è rimandato in rejet, ma in strutture dove la sua posizione non marcata è postverbale. Non si tratta dunque di un'inversione, ma della sequenza linguistica standard. In particolare sono i soggetti di verbi inaccusativi, e in certe condizioni anche delle frasi interrogative.<sup>51</sup>

La figura prevede le solite forme di attenuazione, come raddoppiamenti («*Ma o pur non da voi si prenda a scorno / il mio dir roco e i versi incolti e bassi*», Bem 92, 12-13; «*Vero Sol, per cui sol risplende e luce / la gran face del ciel, l'occhio del mondo*», Fia 75, 1-2); o altre plurimembrazioni («*ben son a te, non men ch'a lor, devute / sacre tombe, colossi, altari e tempi*», Ven 141, 12-13; «*Prima che lieto i' sia, fian giunti a un loco / Freddo, caldo, sol, ghiaccio, e neve, e foco*», Gro 64, 78-79); espansioni in relativa («*Non tardar più, ch'a te non forse avegna / quel che fè dir l'altrui novella indegna*», Mol 85, 9-10); con aggettivi («*Sol fu per gratia un tempo a noi concesso / sì raro spirto eletto et pellegrino*», Ven 257, 5-6); oppure genitivi o altri complementi («*qual semplici donzelle a cui sia tolto / ghirlanda di bei fior vaga e ridente*», Giu CII, 7-8; «*Scorgeasi fuor dal suo benigno aspetto / un vivo raggio del bel lume interno*», Mag 99, 41-42); anche con anastrofe («*Cadde il Bembo, et cader seco fu visto / de la sua maggior gloria il secol nostro*», Ven 130, 1-2; «*e pasci il mondo; e come ognihor si vede / ne*

<sup>51</sup> Cfr. Soldani 2009, 128 e Bellomo 2016, 127.



l'altrui vita *la tua vita impressa*», Fia 5, 13-14); eccezionalmente con più complicate inversioni («tutti or che fanno? in qual *si trova* parte / l'orgogliosa d'Amor mia *donna schiva?*», Zan CLXVIII, 5-6; «e già *sacrati sono / lauri e palme* in Parnaso **al suo bel nome**, Mag 27, 88-89).

Come anche in alcuni esempi appena visti, e come già nei precedenti paragrafi, ho schedato anche le occorrenze dove ad essere inarcate sono delle complete, in particolare dove il verbo è in punta di verso, ma si tratta di procedimenti molto deboli: «è d'uopo, per sanarla: ed è *ben dritto / che mi risaldi il cor* chi lo m'impiega», Zan LXIV, 13-147; «Giacque il vostro grand'avo, e *fu ben dritto / largo pianto versar* d'acerba doglia», Mag 32, 1-2. Anche questa inarcatura può inoltre interessare un'incidentale: «Questo **don**, per cui sol *mirabil fora / il pregio suo, può dirsi* un raggio in lui», Mag 99, 78-79.

Le uniche due occorrenze che riscontro in Della Casa si trovano in rapida sequenza: «come *colpa non sia* de' suoi begli occhi / *quant'io languisco*, o come altronde *scocchi / l'acuto stral* che la mia vita offende», Cas 15, 2-4.

Sono da segnalare poi alcuni esempi delle poche inarcature con rejet più breve seguito immediatamente da pausa: «semplice io torni e *non* però *m'inganni / più 'l mondo*, e m'erga a te com'io mi sveglio, Mol 192, 3-4 (con epifrasi); «s'a quel suon, s'a quei rai *si fòran mossi / i monti*, e fermo avriano il corso loro», Zan XVIII, 12-13; «s'al dì *non s'accompagna / la notte*, e l'acque fian d'umor ignude» Zan XX, 80-81 (si noti negli ultimi due esempi la replicazione in componimenti ravvicinati di un medesimo *pattern* sintattico e, nel rejet, anche prosodico).

## 22. Frase / *correctio*

Anche limitandosi alla *correctio* che si attua entro elementi della frase semplice e non dunque tramite coordinazione avversativa tra periodi, la figura è in Petrarca attestata largamente, poiché «risponde [...] ad alcuni tratti profondi del suo stile» e alla «compresenza di istanze opposte, quando non contraddittorie». <sup>52</sup> Nei quattrocenteschi, Bellomo osserva rare occorrenze, ma che recepiscono in

---

<sup>52</sup> Soldani 2009, 129.

parte le innovazioni petrarchesche: figure prolungate su più versi, e *correctiones* che impongono una riformulazione, dove il *rejet* è introdotto da *anzi*.<sup>53</sup>

Nel mio corpus le figure di *correctio* sono ben presenti, una decina di occorrenze in tutti i veneziani, con l'esclusione di Giustinian, che ne presenta solo tre. Anche in questo caso, sembra riscontrabile in Della Casa una decisa virata, dato che l'incidenza della figura è più che raddoppiata rispetto al corpus di Bembo, in maggioranza con la più normale sequenza *non... ma...: «ove non fonti, ove non lauro od ombra, / ma falso d'onor segno in pregio è posto», Cas 25, 10-11* (notevole l'ellissi del verbo nel primo membro); *«non vago fior tra l'erbe o verde alloro, / ma quercia fatti in gelida alpe, od elce», Cas 46, 69-70; «Già in prezioso cibo o 'n gonna d'oro / non crebbe, anzi tra querce e 'n povera esca», Cas 61, 37-38*. In Bembo la *correctio* con *anzi* ricorre due volte: *«Forse non degna me di tanto onore.– / – Anzi nessun; pur se ti fidi in noi», Bem 8, 9-10; «or ho tutt'altro e più me stesso a noia, / anzi a disdegno, e sol pianger m'avanza», Bem 153, 10-11*. In Della Casa si assiste anche all'uso di giri sintattici prolungati su più versi, dove la correzione dell'attacco negativo viene ritardata da una sintassi a sua volta interessata da altre inarcature, con effetto enfatico e declamatorio: *«Arsi; e non pur la verde stagion fresca / di quest'anno mio breve, Amor, ti diedi, / ma del maturo tempo anco gran parte», Cas 32, 1-3; «fin ch'io ne senta il cor, non dico sazio, / però che nulla riva è sì profonda / qualora il verno più di piogge abonda, / ma sol bagnato un poco». Cas 45, 80-83*. Tematicamente la *correctio* si collega di preferenza ai peggioramenti nell'atteggiamento dell'amata nei confronti del poeta. È notevole come Della Casa riutilizzi la *correctio* associata alla figura della «quercia» (nei già visti 46, 69-70 e 61, 37-38), prima per implorare l'immobilità della donna sfuggente, e poi per significare la semplicità dell'età dell'oro: la virata dall'erotico al morale del suo canzonieretto si evidenzia anche nel cambio di segno dei medesimi stilemi.

Nei veneziani si riscontrano le forme di correzione più consuete, nella forma *non (solo)... / ma (anche)...*, ma non si tratta della maggioranza dei casi: *«Nave non più, qual fosti, dolce e pia, / ma di lagrime colma e di dolore», Zan XLII, 5-6; «La virtù non è in quel che fuori appare, / ma ne l'interne vive alme*

---

<sup>53</sup> Bellomo 2016, 128-29.

scintille», Fia 19, 5-6; «*Né* in Tempe colti son, *né* in Helicon, / *Ma* in quel c'hai dentro, e in quel che mostri fuori», Gro 8, 5-6. Tra queste forme “canoniche” sono comunque da segnalare le forme di moltiplicazione di innesco e rejet: «*non* di gemme, o di pietre, o d'ostro, o d'oro, / *ma* di virtù, d'honor, di fê, di spene», Fia 49, 3-4; «O nata *non* al fuso, al subbio, o a l'ago, / *Ma* a gli scetri, a i libri, e a scriver carte», Gro 14, 12-13. In Molin un esempio disteso su tre versi: «*non* le provincie *pur* del vostro regno, / *ecco* la Stiria e gli altri luoghi insieme / che v'accolgon devoti entro al lor seno!», Mol 229, 8-10. La limitazione può anche precedere la negazione: «V'amo, donna, et di me *sol perch'io v'amo*, / *non per altra cagion*, nemica sete», Ven 159, 1-2.

La correzione può implicare non un'esclusione, ma una differenza causata dal passaggio del tempo: «A pena a quella vista, *allor* soave / *ed or* sì amara, potè l'occhio alzarsi», Zan XXVII, 9-10; «*Già* lode o scusa almen *furo* i tuoi strali: / *or* biasmo e colpa; onde con debil forza», Mag 110, 9-10. Oppure esprimersi sotto forma di concessione: «*benché* già tutto piaghe et sanguinoso, / *pur* con l'usato ardir pugna et combatte», Ven 219, 68-69; «sia 'l mio sepolcro; e *se non d'altra stima* / *d'un generoso ardir* pegno sicuro», Mag 1, 7-8.

Tra le varianti della figura possiamo vedere quelle fortemente anaforiche che non presentano forme di negazione in innesco: «ch'oppresso tiemmi, saldarò l'offesa, / *non già* la piaga, che mi feste al core», Mol 9, 13-14; «Se da questo mortal breve soggiorno, / *ma* d'immensi martir' pieno et d'affanni», Ven 137, 1-2; «Vano fe' 'l bel desio contraria sorte, / *non già* 'l valor; ch'in aspre fiamme e fere», Mag 109, 44-45 (si noti che il modulo è identico a quello usato da Molin).

Vicine alle forme petrarchesche introdotte da *anzi* sono quelle che non esprimono una negazione, ma un'aggiunta, che può essere poi circostanziata da una condizionale: «Poi, come le sue sorti il ciel destina, / *e via più contra amor*, a cui men serba», Mol 89, 7-8; «Fenaruol mio, può dar conforto solo / *et via maggior* se 'l tempo in ciò fia corta», Ven 213, 3-4; «Baciarmi cento e mille volte a l'ora, / *e più*, se più baciarmi ancor tu puoi», Giu LIII, 5-6.

Una delle poche occorrenze di Giustinian è utilizzata per collegare una quartina e una terzina di sonetto («disse: “*Non son per te* gl' atti dolenti / *ma ben per altri* in lei d'amor prodotti», Giu XL, 8-9), mentre Magno distende,

rimandando il verbo al v. 8 la stessa figura su due intere quartine «*Non* dentro a l'alte e ben guardate mura, / tra nobil turba e marmi e bronzi ed ori, / *né* tra purpurei manti e falsi onori, / che serva e cieca ambizion procura; / *Ma* tra questi bei colli, ove natura / spiega in più vaghe pompe i suoi tesori, / tra quest'onde, quest'erbe e questi fiori / *siede* pace tranquilla e gioia pura», Mag 6, 1-8.

Ho deciso di non prendere in considerazione le coordinazioni avversative tra periodi, che però sono significativamente piuttosto diffuse. Scrive Bellomo: «anche allargando la prospettiva oltre il dominio della frase semplice, credo però che il quadro non subirebbe grossi mutamenti».<sup>54</sup> Si potrebbe dire lo stesso per quel che riguarda il Cinquecento, cambiandolo di segno. Negli autori qui studiati la *correctio* è funzionale sia all'inquadramento delle progressive tappe del comportamento imprevedibile dell'amata, sia alla sottolineatura enfatica di ciò che è giusto e di ciò che è sbagliato nei testi di ispirazione morale (si pensi al sonetto incipitario delle *Rime* di Magno). Dove viene sfruttata la correzione come forma argomentativa, è normale che la si riscontri sia al livello della sintassi di frase, sia a quello di sintassi del periodo. Per questo vale la pena di osservare alcune forme di *correctio* che coinvolgono subordinate complete, anche in sequenze prolungate: «che *non pur* cerca soggiogarsi il mondo, / *ma* di por *anco* al fondo / la verace di Dio cristiana fede», Mol 154, 16-18 «et di nostre ruine *anchor* non satio, / *anzi più sempre* vago, / *non pur* di noi volle aspettar ne l'alto / mar l'animoso assalto, / *ma* con l'alate antenne / su per l'onda spumosa, / gonfio d'orgoglio, ad incontrarlo venne», Ven 211, 41-47; «chi devea non provar sì tosto morte, / *anzi*, viver qua giù perpetua vita», Ven 217, 3-4 «Furor, onde l'huom sempre infermo resta / (Misero) *e pur* si tien sano e felice», Fia 37, 7-8; «*Non* cheggio, almo Signor, che sia men grave / quel, che l'alma tormenta, aspro flagello, / *ma* che mi sani e che mi spetri il core», Fia 71, 9-11; «Cingere a me la fronte / D'hedera *non* cerch'io con versi mei, / *Ma* cinger di mercede il cor di lei», Gro 1, 9-10 (si noti come l'avversativa si accompagni al chiasmo).

Come osservato già per altri tipi di inarcatura, Luigi Groto tende a portare queste forme di seriazione all'estremo, costruendo un intero sonetto, il 2, sulla

---

<sup>54</sup> Bellomo 2016, 128.

replica dello stesso modulo, così da mettere in sequenza gli elementi da richiamare in coda nella figura dello schema additivo.

### 23. Copula / complemento predicativo

La separazione del predicato nominale dalla copula genera un'inarcatura piuttosto forte quando si trovino in successione immediata («che m'ardi, s'io ti miro, e per te *sei / freddo smalto*, a cui giunse alta ventura», Bem 19, 7-8) o con l'immissione del soggetto o di un complemento di misura sillabica ridotta («di me medesimo, e per te solo *er'io / caro* a me stesso; or teco ogni mia gioia», Bem 152, 18-19). Nelle uniche due occorrenze che riscontro in Della Casa, una al termine di una terzina di sonetto, l'altra al termine di una stanza di sestina, l'anastrofe del complemento retto dal predicativo accentua l'elegante cadenza conclusiva: «lo stral tuo dolce? e ben *fôra* costei / di sì forte arco e di chi 'l tende *onore*», Cas 40, 10-11; «cangiato il gusto, e come *son* questi anni / da quei *diversi* in povertate e 'n guerra!», Cas 61, 29-30.

Anche nei veneziani le occorrenze sono sporadiche e nella maggioranza dei casi sono coinvolti versi settenari dove vengono portate in punta di verso le voci *sia, fia, sei*: «benché tu ognor mi *sia / più dispietata e ria*», Mol 96, 6-7; «A me disse: – Tu *sei / il mio parto giocondo*», Fia 87, 38-39; «E poi che l'alma *fia / sciolta* da me, di puro ardor ripieno», Mag 9, 115-116; «poi che ne le fortune ogn'or mi *sei / tranquillo porto e dolce aura seconda*», Giu LXXXII, 3-4.

Non mancano le forme con rimando del predicativo in fondo al verso del rejet («Né da maravigliarsi è che ciò *sia / de* le forze perdute in me *cagione*», Ven 218, 33-34; «che, vivend'ella, *furo / più de* l'usato assai *certi e pungenti*», Zan CXCVI, 15-16) oppure con inversioni che arretrano la copula verso l'interno del verso d'innescò (e *fia* per alma pace / *sparso* ogni seme onde 'l mal nostro scese», Mol 92, 77-78; «Gode Vinezia *esser* del chiaro ingegno / felice *madre*, e lieta abbraccia e mira» Mag 23, 9-10; «ché la toga *esser* mostra / in bel campo d'onor *pari* a la spada», Mag 109, 130-131).

Col solito procedimento di seriazione Groto allinea le uniche due occorrenze che riscontro nello stesso componimento: «*Sono* i begli occhi tuoi / Di

duo soli lucenti *sfere* calde; / *Son* le tue man dapoï / D'una neve bianchissima *due falde*», Gro 119, 1-4.

#### 24. *Verbo / complemento predicativo*

L'enjambent che separa il verbo dal complemento predicativo è una delle figure che marca lo stacco di Petrarca dalla tradizione precedente,<sup>55</sup> mentre «nel complesso non è molto frequente» nei quattrocenteschi.<sup>56</sup> Nel Cinquecento il tratto è ormai codificato, con dieci occorrenze in Bembo e quindici in Della Casa. Il tipo ricorre anche nei veneziani, raggiungendo una cinquantina di occorrenze in Molin. La forma è di media intensità quando a venire separato dal verbo è un predicativo in funzione argomentale o accessoria,<sup>57</sup> specialmente quando verbo e predicativo si trovano in successione immediata. Vediamo solo pochi esempi con un predicativo del soggetto: «di vostra compagnia, *sem fatti quasi / selve* senz'ombra, o senza corso *rivi*», Bem 110, 10-11; «cibo e sostegno mio, col qual *ho corso / sicuro* assai tutta l'età più fresca», Cas 11, 10-11; «Quand'io *mi rappresento / lieto* dinanzi a voi, mentre io vi miro», Mol 105, 1-2; «l'Arpie, Busiri e 'l marin mostro, *scese / vivo* a l'inferno, Alceste al mondo rese», Ven 172, 6-7; «fermasse il corso, e in un col ciel si *stesse / immoto* a contemplar l'alta beltade», Mag 55, 46-47.

Altrettanto frequenti con i predicativi dell'oggetto (assenti, se non vedo male, in Casa): «tu m'insegnasti, e quanto *aver* la mente / di cure *scarca* e di sospetti *sgombra*», Bem 66, 10-11; «fa ch'inzani al pensier *mi rappresento / cinta* di raggi la fatal tua stella», Mol 84, 48-49; «e la nuda sua forma il cor gli *stende / sì cara*, che ritrar non la pò stile», Zan XCIV, 31-32; «Nel sen materno io *giacqui / ne' duri* lacci de' peccati *involto*», Fia 46, 62-63; «S' io non t'adoro, Cinzia, e non *ti tegno / più* che quest'occhi e più che 'l cor *gradita*», Giu XV, 1-2. Possono venire coinvolte, come si vede, forme di attenuazione come l'espansione consecutiva, oppure e più spesso inversioni (come qui in Molin, Fiamma e Giustinian) che rimandano in fondo al verso il complemento che ha il legame più stretto con l'innesco, disponendo la frase perfettamente su due versi. L'intensità

<sup>55</sup> Cfr. Soldani 2009, 133.

<sup>56</sup> Bellomo 2016, 129.

<sup>57</sup> Cfr. GGIC, II, 193-203.

infatti si riduce quando tra il verbo e il predicativo sono intromessi altri elementi: «dove *si stan* bellezza e leggiadria / *assise* quasi nel lor seggio altero», Zan VI, 3-4; «*piangerò* la mia dura, iniqua sorte, / ne le tenebre mie *chiusa e sepolta*», Giu CX, 10-11.

Anche se si potrebbe obiettare che non è sempre facile distinguere nettamente tra la funzione attributiva o predicativa di certi aggettivi, è senz'altro vero che quando reggono altri complementi e vengono così espansi per un intero verso, l'inarcatura si indebolisce sensibilmente rispetto ai casi osservati al punto 1, realizzando una figura completamente diversa: «*la donna tua*, ch'anzi 'l suo tempo *parte / schiva* di te bianco le chiome e 'l mento», Mol 46, 7-8; «*Cantiamo i bei crin d'oro e i raggi ardenti / di lume pregni* di quel vero Sole», Zan LXXXIX, 1-2; figura che può anche prolungarsi col ribattimento di un settenario: «Quand'io *contemplo il viso vostro vero / Sì bel*, ma sì *severo*, / *Colmo* insieme di spasmo, e di spavento», Gro 183, 1-3.

Di più largo uso, e già ben presente in Petrarca, è l'inarcatura, più debole, di complementi predicativi usati «in funzione extranucleare».<sup>58</sup> Normalmente seguiti da pausa, questi complementi svolgono una funzione sostanzialmente appositiva, e, spesso occupando un intero verso, hanno un'intonazione rilevata e una certa autonomia, costituendo un rilancio della predicazione e della sintassi per via non ipotattica, in modo che l'inarcatura non presenti uno stacco forte, ma passi «pressoché inavvertita»:<sup>59</sup> «e vo dietro al desio di piaggia in piaggia, / *tolto e disperso* dal tuo santo ovile», Mol 182, 3-4; «non ho per me riparo al male o schermo, / *stanco, debile e 'nfermo*», Zan CLIII, 21-22; «ma son fermo d'amarti per te stesso, / sol degno *obietto* del mio amor interno», Fia 52, 12-13; «Ben deggio aver di pianto umido il volto, / *privo* di te, vago augelletto e raro», Mag 41, 1-2 (riferito al soggetto sottinteso).

## 25. Nome / apposizione

Negli esempi di predicativi in funzione appositiva portati sia da Soldani che da Bellomo, mi pare possano identificarsi alcuni casi di vera e propria

---

<sup>58</sup> GGIC, II, 211.

<sup>59</sup> Bellomo 2016, 130.

apposizione, la quale si differenzia dal complemento predicativo perché non partecipa della predicazione, ma fa parte del sintagma nominale.<sup>60</sup> La distinzione è in certi casi molto labile e stilisticamente, se non grammaticalmente, inconsistente, come ad esempio in un caso come: «*le piante irriga e nudre i fiori e l'erba, / vita, ornamento a gli arbori ed al verde*», Zan CLXIX, 14-15. Si riscontrano però casi in cui sono separati un nome e le sue apposizioni senza che l'apposizione partecipi della predicazione. Le rare occorrenze si dividono sostanzialmente a metà. Da una parte la figura serve a focalizzare un sintagma in modo enfatico, specialmente all'inizio o alla fine di un sonetto: «*Giovane illustre, a chiare imprese nato, / moderno esempio de gli antichi heroi*», Ven 140, 1-2; «*sol di merci preziose e care, / oro, zafir, perle e rubini ho cura*», Zan XXXIX, 13-14 (si noti l'inversione oggetto-verbo); «*Veggio de le tue man l'opre divine, / il Sol, le stelle, il ciel, la terra e l'onde*», Fia 105, 10-11 (con la consueta plurimembrazione); «*Ove, o Roma, son or l'altere imprese, / fonti de la tua gloria? Ove il fecondo*» Mag 109, 1-2.

Le restanti occorrenze si trovano nelle canzoni, e questo ben si spiega con la possibilità di prolungare un sintagma nominale per “riempire” il metro. Dove è coinvolto un verso settenario, specie se in rima baciata, la messa a fuoco si accompagna a un esito leggero e musicale: «*Ambizione, al bel viver rubella, / misera e cieca ancella*», Mol 143, 12-13; «*a queste erbette sole, / del mi' essilio ricetto*», Zan XIX, 23-24; «*canto, e la tua virtute, / cagion d'ogni salute*», Fia 141, 12-13; «*Ch'essa splende or là su, più che mai bella, / gradita dea novella*», Mag 42, 72-73; «*Occhi, primo ardor mio, / fonti d'ogni valore, / specchi del sommo bene!*», Mag 69, 98-100.

## 26. Frase / interiezione

Una tipologia non considerata da Soldani e Bellomo, ma importante per il petrarchismo cinquecentesco, è quella che prevede l'inarcatura di un'interiezione come *lasso*, *misero* o simili. Un'interiezione è un'espressione incidentale, e può

<sup>60</sup> Cfr. Cignetti 2010: «A differenza del complemento predicativo, che si presenta a volte in forme simili ma dipende dal sintagma verbale, l'apposizione dipende sempre dal sintagma nominale»; e GIA, I, 294: «Il SN può contenere un altro SN che modifica il nome testa allo stesso modo di un SA attributo».



riferirsi anche a elementi extratestuali,<sup>61</sup> ma nella scrittura poetica si riferisce sempre a un elemento interno al discorso. Mi concentro qui su quei casi in cui l'interiezione – in genere espressione di «emozioni spiacevoli»<sup>62</sup> – si riferisce chiaramente a un elemento precedente, ed è seguita immediatamente da un'altra frase dopo pausa, in una funzione che è insieme di commento e di legatura sintattica. Si veda ad esempio: «Mentre 'l tuo fero orgoglio a sdegno m' ebbe, / *perfido*, e nulla del mio mal t'increbbe», Giu XXVIII, 2-3. Qui «perfido» non è predicativo di «orgoglio»,<sup>63</sup> ma si riferisce al «tu» allocutivo; quel che conta è soprattutto che l'interiezione riferita al soggetto logico del v. 2 obbliga a una riapertura del discorso e a una brusca rottura del dettato, ed è significativa perché si trova a cavallo dei due distici di una quartina. La stessa figura ricorre, per l'appunto, a cavallo di confine metrico anche in Bembo («L'alma, cui grave duol di e notte ingombra, / non par omai che più conforto ascolte, / *misera*, e le speranze vane e stolte», Bem 106, 5-7; «e l'immagine sua l'alma riempie, // *trista*; la qual mirando fiso in lei», Bem 151, 11-12) e diventa un tratto distintivo in Della Casa (anche se non tutte le partizioni che iniziano con «lasso» sono da considerarsi legate alle precedenti): «e mentre ella per me s'attende invano, / *lasso*, ti parti tu, non ancor pieno», Cas 12, 12-13 (con «lasso» riferito a «me»). Mi permetto in proposito una digressione sulle rime casiane. Si leggano i versi 7-9, a cavallo di quartine e terzina, del sonetto 62: «ed elle mi gravaro / i sensi e l'alma, ahi, di che indegne some! // *Lasso!* E sovziemmi d'Esaco». Come chiosa Tanturli,

*Lasso* a inizio di sirima, si richiama con un bisticcio a *lessi* di I; ma anche continua l'esclamazione di 8, obbligando a una lettura senza stacco tra fronte e sirima, in contrasto a quello forte segnato, oltre che dalla metrica, dal contenuto e dal bisticcio fra gl'inizi delle due parti.<sup>64</sup>

So di muovermi su un terreno filologicamente impervio, ma farei comunque notare che nella stampa del 1558, tra il v. 8 e il 9 non c'è alcun segno di

---

<sup>61</sup> Cfr. GGIC, III, 408.

<sup>62</sup> GGIC, III, 417.

<sup>63</sup> Si può comunque osservare che in determinate condizioni espressioni come *lasso* e *misero*, che sono di natura aggettivale, presentano una forma ibrida tra un predicativo extranucleare e una vera e propria interiezione, come *ahimé*.

<sup>64</sup> Tanturli 2001, 188.

punteggiatura, e anche in un caso analogo, il sonetto 7, dove la seconda terzina inizia sempre con *lasso*, anche se è preceduta da virgola, la pausa va riconsiderata in relazione alla punteggiatura circostante. Così la stampa:

E 'l dolce riso, ou'era il mio refugio,  
Quando l'alma sentia piu graue doglia;  
Repente ad altri Amor dona & dispensa,  
*Lasso*: & fuggir devria di questa spoglia  
Lo spirito oppresso da la pena intensa;  
Ma per maggior mio mal, procura indugio.<sup>65</sup>

Il marcato segno di pausa dopo *Lasso* lo lega anche qui, a mio avviso, alla terzina precedente, obbligando a una lettura continuata. Riguardo al sonetto 62, Sertorio Quattromani annota che «il senso corre insino» al v. 8, ma poi alla voce *Lasso* commenta «era ragionevole, che raccontate le sue infelicità, avesse a sospirare», anche lui attribuendo logicamente l'interiezione a ciò che precede, e non a ciò che segue.<sup>66</sup> Nel sonetto 7, Tanturli ha però sostituito, e così anche Carrai, i due punti con una virgola, mentre Fedi li ha conservati, così come ha fatto per il 62.<sup>67</sup> In quel sonetto, Fedi annota inoltre che il modello di *lasso* in questa posizione è *Rvf* 216,<sup>68</sup> di cui riporto la parte centrale (5-9):

In tristo humor vo li occhi comsumando,  
e 'l cor in doglia; et son fra li animali  
l'ultimo, sí che li amorosi strali  
mi tengon ad ogni or di pace in bando.  
*Lasso*, che pur da l'un a l'altro sole,  
et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l piú corso  
di questa morte, che si chiama vita.

Quello che fa Casa è radicalizzare il procedimento, sfruttando l'interiezione come strumento di legatura inaspettato e asimmetrico, non più come inizio di periodo, com'era in Petrarca, che in questo sonetto replica semplicemente a inizio di

---

<sup>65</sup> Della Casa 1558, 4.

<sup>66</sup> Della Casa 1728, II, 56-57.

<sup>67</sup> Cfr. Tanturli 2001, 20, Carrai 2014, 23 e Fedi 1978, I, 9.

<sup>68</sup> Cfr. Fedi 1978, I, 78.

terzina quello che altrove fa in incipit, come in *Rvf* 65, *Lasso, che mal accorto fui da prima*, e non diversamente da *Rvf* 56, dove il «Lasso, nol so» del v. 9 risponde, ma certo con autonomia sintattica, alle domande retoriche della quartina che precede. Luigi Baldacci ha sottolineato la derivazione bembiana di questo stilema (già rilevato nel Settecento da Anton Federico Seghezzi), ridimensionandone la portata, osservando come in Della Casa venga a volte «tradita, nei momenti minori, una volontà determinata all'infrazione delle strutture, sicché più d'una volta l'*enjambement* e l'infrazione stessa appaiono prodotti col facile espediente di un'esclamazione conclusiva». <sup>69</sup> Credo sia utile in proposito osservare come Casa tentasse di reagire al proprio «espediente». Una prova che questo stilema fosse considerato un proprio “marchio di fabbrica” dallo stesso Della Casa si trova nella successione dei sonetti 49 e 50. Nel 49, l'interiezione unisce le due terzine: «Ma io rassembro pur sublime augello / in ima valle preso, e queste piume / caduche omai pur ancor visco invoglia, / *lasso*; né ragion pò contra il costume», Cas 49, 9-12; nel sonetto successivo, a essere rimandato tra i distici della seconda quartina è «lassa» come voce verbale: «ami, Marmitta, il porto. Iniqua parte / elegge ben chi il ciel chiaro e sovrano / *lassa*, e gli abissi prende: ahi cieco umano», Cas 50, 5-7, e si noti la ripresa della medesima opposizione, certo tipicamente casiana, alto-basso: «sublime augello» e «ima valle» in 49, «ciel» e «abissi», in 50. A me pare si possa trattare di una sorta di *equivocatio* a (breve) distanza, di eco comprensibile solo una volta fatto l'orecchio a questa strategia testuale: una forma di connessione e insieme di reazione all'automatismo, di, mi si passi il termine, autoironica sprezzatura stilistica (proprio come la famosa inarcatura del sonetto al sonno, 54, 5-6, «*langue e posa / non have*» aggirava, certo con maggiore evidenza, l'istituto della dittologia sinonimica). <sup>70</sup> In una zona limitrofa del suo piccolo canzoniere, troviamo un medesimo legame intratestuale costituito dalla replica della stessa inarcatura, che si accompagna a una ripresa dello stesso tema, cioè che sia falsa la necessità di coronare la virtù con un segno di riconoscimento (che per Casa è l'«ostro» della veste cardinalizia): «*come non sia valor, s'altri no 'l segna / di gemme e d'ostro, o come virtù senza / alcun fregio per sé sia manca e vile*», Cas 47, 89-90; «*Come splende valor, perch'uom no 'l*

<sup>69</sup> Cfr. Baldacci 1974, 182-84, cit. a p. 184.

<sup>70</sup> Cfr. Bozzola 2012, 194-95.

fasci / di gemme o d'ostro, e come ignuda piace / e negletta virtù pura e verace», Cas 48, 1-2.<sup>71</sup>

È notevole allora che nei veneziani l'inarcatura dell'esclamazione si trovi invece soprattutto entro i confini metrici: «me tra gli altri a cui darle, onde m'haveste, / *lasso*, in torlemi poscia a dar più doglie?», Ven 28, 7-8; «così *me* freddo a mezza state rende, / *miser*, il grave et denso humor, che 'l passo», Ven 218, 55-56; «Il riso, il gioco, il van diletto tanto, / *miser*, mi piacque, che percosse e danni», Fia 17, 5-6; «Quando improvviso astor giunse, e 'l rapio, / *miser*, fra gli artigli aspri e pungenti», Mag 4, 5-6.

Del tutto eccezionali invece i casi tra i distici di una quartina («quel caro, amato pegno ch'empia sorte, / *lasso*, a me tolse e in sì poch'ore e corte», Giu CL, 2-3, e si veda l'altro caso in Giustinian, *supra*) o tra quartina e terzina («né ragion per *mio* ben contraria s'ode, / *lasso*, e pur veggio il mio gran danno espresso», Mol 5, 8-9).

In un caso, Venier e Zane ripropongono, ma forse ognuno per conto proprio, lo stesso gioco di parole visto sopra in Della Casa: «poich'estinto si giace et sol *mi lassa*, / *lasso*, il Molin, da me cotanto amato!», Ven 216, 3-4; «**Lasso** il *mio* Sol: né di vederlo spero, / *lasso*, fin quando e 'n tenebra e 'n orrore», Zan CXLIX, 9-10.

## 27. Verbo / avverbio

Rispetto alla tradizione precedente e successiva, almeno fino al Quattrocento, anche per quanto riguarda l'inarcatura tra verbo e avverbio, Petrarca si dimostra un innovatore sostanzialmente isolato. Il tipo è acclimatato nel Cinquecento, ma resta raro, intorno alle cinque occorrenze in tutti gli autori del corpus (ma nessuna in Fiamma e in Giustinian).

In Bembo e Casa troviamo casi di avverbi polisillabici seguiti subito da pausa, ma secondo una tipica strategia di «rompimento de' versi» con prolungamento fino alla cesura: «Ma chi poria tacer, quand'altri il chiama / *sì dolcemente?* Amor mi spinse e torse», Bem 61, 12-13; «forse averrà, perch'io

---

<sup>71</sup> Il legame tra i due testi è segnalato ancora una volta da Baldacci 1974, 217-19, e vedi anche p. 189 sulla «abitudine del Casa a recuperare e rifondere esiti parziali precedentemente sperimentati».

pianga i miei danni / *più lungamente*, e siano in mille carte», Bem 142, 38-39; «prima partio, di ferro ebbe 'l cor cinto / *veracemente*; e quegli anco fu duro», Cas 14, 11-2;<sup>72</sup> «con tanto studio, e già scritto il distorno / *assai sovente*, e come io so l'adorno», Cas 60, 2-3. Isolati invece i casi rejet brevi o brevissimi: «chieder mercé; questo fec'io dapoi / *sempre*, né men però languisco et ardo», Bem 68, 10-11; «cui tosto Atropo squarcia e no 'l ricuce / *giamai*, altro che notte ebbe uom mortale?», Cas 50, 10-11.

Nei veneziani la rarità della figura si accompagna al fatto che viene sfruttata quasi esclusivamente per il suo potenziale di rottura, in virtù della sua forte anaforicità, della brevità degli avverbi inarcati, e del forte legame tra il verbo e l'avverbio di predicato.<sup>73</sup> In Zane troviamo alcuni dispositivi di attenuazione, come il raddoppio di una locuzione avverbiale («altrui pregiar, e tener vil me stesso / *oltre ogni legge, oltre ogni uman costume*», Zan LXVII, 9-10) e il rimando dell'avverbio in fondo al verso di rejet («s'attende mieter gioia / da tristo e doloroso seme *invano*», Zan CXXV, 39-40). Solo in Magno e Groto ricorrono avverbi polisillabici in *-mente*: «Vidigli chini starse / *dolcemente* talora», Mag 69, 66-67; «E mentre le due stelle apparse miri / *Novellamente* in ciel, tanto t'amiri», Gro 197, 3-4.

Tutte le restanti occorrenze – e tutte quelle che riscontro, a meno di errori, in Molin e Venier – hanno un rejet molto breve (spesso *più*) seguito immediatamente da una pausa, più o meno forte. Alcuni esempi: «e pronto da noi parta, acciò ch'io torni / *tosto* a quel bene ond'ho tutt'altro a noia», Mol 45, 13-14; «semplice io torni e non però m'inganni / *più* 'l mondo, e m'erga a te com'io mi sveglio», Mol 192, 3-4; «anzi d'un mal più lieve un più sospira / *talhora* et più di duol si mostra pieno», Ven 219, 52-53; «né da sé la diparte unqua né cessa / *mai* d'haverla in pensier; ma se l'afferra», Ven 271, 5-6; «Io di mie voglie in questi panni adempio / *poco*: pur vo così lunge cercando», Zan CXXXVII, 12-13; «di qual tormento opprime / *più* l'alma, induce diletto oblio», Mag 55, 97-98; «Di produr perle Arabia non si vanti / *Più*, né più 'l Gange, onde 'l sol novo ascende», Gro 90, 1-2.

<sup>72</sup> Lo stesso avverbio in enjambement a 33, 3-4, poi ripreso da Curzio Gonzaga, come segnala Afribo 2009, 213.

<sup>73</sup> Cfr. GGIC, II, 350-84.

## 28. Avverbio / resto della frase

Più frequenti, almeno il doppio delle occorrenze e diverse anche in Giustinian e Fiamma, sono i casi in cui l'avverbio si trova in innesco e in particolare i casi degli avverbi di frase, che sono dotati di maggiore autonomia e anche nella lingua standard sono preceduti da una pausa.<sup>74</sup> Più che a una differenza tra avverbi di predicato o di frase, in ogni caso, la minore forza di questa inarcatura sarà da imputare al suo carattere cataforico, rispetto a quanto avveniva col caso inverso. Se è vero «la posizione iniziale è tipica dell'avverbio di frase»,<sup>75</sup> è vero anche che nella lingua poetica è lecito aspettarsi forme retoriche di inversione. Ad esempio, nella sua esemplificazione, Bellomo riporta un caso come «prender ammirazion che *tanto fiso / mirò* l'imagin sua Pigmalion»,<sup>76</sup> dove mi pare ravvisabile un'inversione 'avverbio di predicato / verbo', piuttosto che la normale anticipazione di un avverbio frasale. Ma questo dal punto di vista retorico e dell'impatto della figura non fa alcuna differenza.

Soldani osserva che l'intensità dell'inarcatura è «inversamente proporzionale alla distanza della pausa sintattica precedente».<sup>77</sup> Il caso più accusato sarà dunque quando l'avverbio si trova isolato in punta di verso: «di me trionfa a pieno arbitrio, e *parte / s'avanza* in far le sue brame contente», Bem 52, 10-11; «Se non ch'al suo sparir m'agghiaccio, e *poi / con vista* d'uom, che piange sua ventura», Bem 86, 9-10; «voi d'Amor gloria sète unica, e *'nseme / cibo* e sostegno mio, col qual ho corso», Cas 11, 9-10; «Io son sì avezzo a pianger sempre, o *raro / tregua* d'aver con le mie cure ardenti», Mol 37, 1-2 (con chiasmo inarcato, per cui vedi *infra*); «sua cara compagnia n'è tolta, e *certo / per noi* dir si può 'l mondo e sordo e muto!», Mol 167, 13-14; «sottrarti vivo a mille rischi et *poi / morte* qui trovi in sì sicuro stato?», Ven 140, 7-8; «et con occhio ben san riguarda, *tosto / da gli* altri il vero ben conosce et vede», Ven 219, 82-83; «vo caminando ognor, né però *mai / termine* veggio al camin de' miei guai», Zan CXIII, 2-3; «ma, se cotanto ben mi nega, *almeno / da te* mi sciolga e' n libertà mi renda», Giu XV, 12-13; «mostrasse un segno di pietate, *allora / avrei* d' ogni mio

---

<sup>74</sup> Cfr. GGIC, II, 384-411.

<sup>75</sup> GGIC, II, 407.

<sup>76</sup> Bellomo 2016, 131-132.

<sup>77</sup> Soldani 2009, 135.

mal largo conforto», Giu XX, 7-8; «Dinegommi, discolpami. *Dipoi* / Dimostra di degnarti del desire», Gro 103, 13-14.

L'inarcatura si indebolisce se la pausa sintattica precedente risale fino alla cesura, o se il verso d'innescò è un settenario: «Non membrar le mie colpe, e poi ch'*adietro* / tornar non ponno i mal passati tempi», Bem 164, 9-10; «là'v'io ricaggia, e par ch'*a poco a poco* / di mio stesso voler mi sforzi e 'nganni», Cas 23, 7-8; «né già viver potrei, se non che *poi* / ritorna, e ne' tormenti», Cas 46, 18-19; «Chi 'l pensò mai che *così tosto insieme* / fosser le nostre schiere armate e nove», Mol 147, 5-6; «che 'l rimedio *egualmente* / m'apporta, invece di soccorso, morte», Ven 151, 8-9; «Lascia il dritto camin chi *follemente* / Vuol seguir ciò ch'a suo gran rischio tende», Ven 260, 1-2 (da notare che Venier è l'autore che più di tutti utilizza in rima gli avverbi polisillabici in *-mente*, che possiamo interpretare come un tratto della sua vena arcaizzante); «foco, dond'ardo, *in tutto* / m'arma col suo valor contr'ogni oltraggio», Zan XX, 62, 63; «“Fanno”, dice. “E col pianto il ciel *talhora* / amico fassi?” E mi risponde, “fassi”», Fia 20, 13-14; «in spiegar tanto bel: sì come *ancora* / a dir quant'io per voi mi struggo ed ardo», Mag 56, 13-14; «Ahi, che la poppa, ond'io *sì dolcemente* / già tenero bambin presi alimento», Giu XCV, 1-2.

Si scivola verso l'inarcatura sintattica quando l'avverbio è allontanato dalla frase da una subordinata o da un'incidentale: «e *forse* (o desir cieco ove m'adduci?) / lacriman or sovra 'l mio lungo affanno», Cas 45, 49-50; «ma *spesso*, alzata da sicura speme, / fin di qua giuso in grembo a Dio ne salse», Ven 1, 10-11; «*così*, mia dura sorte in parte vinta, / avrà più certa speme il cor dolente», Mag 71, 5-6; «e ch'*or*, mentre per lei languisco e moro, / solo il pensar di lei l'alma consola», Giu XLVII, 7-8.

In Molin e Magno, nel caso di metri ricchi di settenari, l'avverbio in punta di verso viene talvolta separato dalla frase da altri elementi circostanziali, in sequenze che superano il distico e in cui si sovrappongono altre forme di inarcatura: «fermo un suo ben quanto è più caro: e *spesso* / del guidardon promesso / **disperde** il frutto e le speranze **inerba**», Mol 89, 9-11; «*tosto*, qual fiamma che gran vento ammorza, / **così spente** a gran forza / di duol, lasso, **restar**

le gioie mie», Mol 89, 89-91; «come tu *spesso ancora*, / mentre il piè ratto ei move, / il corso a l'acque sue cantando **affrene**», Mag 43, 30-32.

Infine non molto frequenti i casi, assimilabili a questa tipologia, in cui l'avverbio modifica un aggettivo o un altro avverbio: «cresce in me sempre, in me crescendo *anchora* / **più sempre** il foco, et maggior forze acquista», Ven 205, 10-11; «Bella la mia nimica *oltra misura* / mi si mostra **crudel**, quasi fuggendo», Zan XL, 1-2; «suo santo zelo: e l'uno e l'altro *a pieno* / **pregiata** al mondo e **cara** a Dio la rende», Mag 26, 13-14; «t'adoro: e prego t'apra *oltr'ogni stile* / **felici** gli anni in lungo corso il sole», Mag 103, 13-14 «Né lingua culta sì, nè 'ngegno *tanto* / **Chiaro**, né stil sì adorno», Gro 41, 22-23.

### 29. Verbo / infinito e simili

La separazione dell'infinitiva dal verbo reggente genera un'inarcatura debole, in virtù della debolezza del legame e della relativa autonomia sintattica dell'infinitiva. Per queste ragioni questo tipo spesseggia in tutto il corpus. Possiamo vedere qualche esempio di inarcatura con successione immediata dei due elementi: «s'io te n'ho svelta? e poi ch'io *mi ripento* / *d'aver a te creduto* e 'l mio mal sento», Bem 54, 6-7; «dov'Amor trionfando armato io *scersi* / *spiegar* su' insegne nel bel viso adorno», Mol 2, 3-4; «illustri, eccelsi heroi, che un tempo *fero* / *girtene* altera, sì che 'l grande impero», Ven 146, 2-3; «Fedel aiuto a la mia stella *piacque* / *dar* al quasi sdruscito e rotto core», Zan XIII, 12-13; «La somma dunque tua pietà *si mova* / *a dar* soccorso a la mia vita frale», Fia 46, 69-70; «sofferendo pugna e *si conforta* / *di ricovrar* sua libertà primiera», Mag 49, 7-8, «Per merto a morte, e con suoi chiodi *chiede* / *Darla* a me, ch'ella amò qual fiera un fiore», Gro 68, 7-8.

Spesso però tra reggente e infinitiva vengono introdotti altri elementi in virtù di inversioni o inserzioni incidentali, ma senza che la sintassi ne risulti eccessivamente turbata, anche perché il rejet, costituito da un'intera frase, non è mai seguito da una pausa immediata: «Già *m'hai veduto* a questo fido orrore / *venir* co' miei pensieri amici appresso», Bem 4, 9-10; «a voi mi rendei vinto; e non *m'increbbe* / privo di libertà pur *viver* anco», Cas 6, 3-4; «né pur l'aura *s'udia*, per tal diletto, / *muover* le frondi, o suono alcun de l'acque», Mol 69, 10-



11; «ch'ogni hor non pene, anz' i martir' verranno / per troppo affanno a trarla un dì di pene», Ven 180, 7-8; «m'apparecchiava dopo alcun riposo / salir quell'alto poggio e faticoso», Zan CXXXIX, 38-3; «e spero col tuo aiuto e col mio pianto / sanar le piaghe ond'io mi dolgo tanto», Fia 46, 30-31; «Or ch'io sperava, o dolce mia guerriera, / co 'l tornar vostro, esser tornato in vita», Giu XXXIV, 1-2; «Mi faceste (né pur so la cagione) / E prendere, e legare, e por prigione», Gro 123, 2-3.

La figura si può inoltre estendere su più versi anche in lunghe sequenze, memori di certi «periodi dalla campata lunga ma ariosa» di Petrarca,<sup>78</sup> con l'introduzione di incidentali che rimandano oltre il distico l'infinitiva: «ancor venne pietade. E ben *torrei* / senza mirar la cruda mia consorte / *girmen* per via con lei», Cas 45, 39-41; «Se *ti fan* gli occhi dolcemente rei, / che furan l'alme e i cor ch'uom non s'avede, / da madonna scolpir *ritrar* il piede», Mol 223, 1-3 («scolpir» è sostantivato); «ragion il freno, ond'ei *non habbia* poscia, / come colui ch'oltra 'l dever trascorre, / a *trasportarmi* a sempiterna angoscia», Ven 75, 2-4; «Giordano, occhio de' fiumi, il Tebro io *scerno*, / e l'Indo, e 'l Gange, e l'Istro, e 'l Nilo e 'l Tago / *correr* ogni uno a meraviglia vago», Fia 103, 1-3; «Vidi poi dietro a lei divota schiera / di quanti in Adria fan dolce soggiorno / *doppiar* con sacre faci il lume al giorno», Mag 26, 5-7. Con diverso impatto, come al solito, dove l'intromissione riguarda versi brevi: «*devem* grati et devoti / dinanzi a i sacri altari / ciascun *offrir* non solo incensi et voti», Ven 211, 9-11.

Al limite inferiore di intensità, le sequenze che vengono prolungate con più infinitive coordinate, come ad esempio: «Chi *mi vedesse* in questa valle ombrosa / *errar* pensoso, a passi torti e lenti, / e *fermarmi* talor con gli occhi intenti / o giù *posarmi* in qualche parte erbosa», Mol 134, 1-4; «e *si scorgean* ognor, dolce a vederle!, / smeraldi *far* le sponde, / e 'n puro argento *liquefarsi* l'onde», Zan XIX, 58-60.

### 30. *Complemento circostanziale / resto della frase*

L'ultima categoria che prenderò in considerazione prima di passare alle forme con inversione è quella che comprende le inarcature con un complemento

---

<sup>78</sup> Soldani 2009, 136.

circostanziale in innesco, la cui posizione preverbale o postverbale è normalmente libera.<sup>79</sup> Riducendo all'osso l'esemplificazione, data la presenza cospicua del tipo in tutto il corpus, comincerò a riportare alcune occorrenze che interessano un solo distico: «Pur potess'io; ma *con la vista vostra* / m'abbaglia sì, ch'a forza le mie pene», Bem 13, 12-13; «Da lor fui pria trafitto; e *con queste armi* / chiuda le piaghe mie colei ch'aprille», Cas 21, 5-6; «vincer non può, *con ostinato affetto* / morendo a sé procaccia onor intero», Mol 3, 7-8; «et *con schiere là su d'angioli intorno* / lieto s'asside in que' beati scanni», Ven 137, 5-6; «e *da man destra con voci alte e liete* / entra a salvarti in porto di quiete», Zan CXXV, 111-112; «che *nel profondo oscuro* / non fanno i morti le tue lodi conte», Fia 46, 10-11; «se Dio n'ha in guardia? *In sacro, occulto loco* / scoprio sol egli il cavo ferro e 'l foco», Mag 31, 2-3; «Ahi, ch'*in questo terren, breve soggiorno* / l'uom sol di pianto e di miserie abonda», Giu CXXVI, 5-6; «Signor, che *'n più d'un tempo, e 'n più d'un loco* / Giuraste in vive voci, e 'n mute carte», Gro 124, 1-2.

Raramente la figura ricorre più volte di seguito legando più versi 'a catena': «Come qui *sopra 'l sasso, in un congiunta,* / dicea gran turba: «Ahi che *pur troppo in fretta* / da queste membra è l'anima disgiunta!», Ven 138, 12-14. Come si sarà notato, l'intensità è comunque graduata dalla lunghezza del sintagma in innesco (cioè dalla distanza della pausa che lo precede), che è minima se l'intero verso di innesco è privo di pause.

Come già in Petrarca,<sup>80</sup> però, si danno casi di estensione del complemento o dei complementi su più di un verso. Questa modalità di «discorso lungo» è rara in Bembo, ma non in Della Casa, dove si accompagna ad altre inversioni, in sequenze come: «*Nel duro assalto, ove feroce e franco* / **guerrer**, così com'io, perduto avrebbe, / a voi *mi rendei vinto*; e non m'increbbe» Cas 6, 1-3. Riscontro solo pochi esempi del tipo nei veneziani, anche qui accompagnato da altre inarcature: «e *dal favore* onde ciascun **v'addita** / **per vero padre** de la patria nostra / *mirate* augurio de la gloria vostra», Mol 211, 10-12; «*Con varie voci*, hor questa hor quella **corda** / **tocca** da bella man sul cavo legno, / mirabilmente il canto al suon *s'accorda*», Ven 193, 9-11. Più spesso il fenomeno si verifica con i settenari, sfruttando la facile amplificazione dei complementi («se 'n più matura

<sup>79</sup> Cfr. GGIC, I, 34.

<sup>80</sup> Cfr. Soldani 2009, 137.

etate, / di caldi rai meridiani ornata / si fosse a noi mostrata», Zan CXCVI, 73-75; «allor che sovra i mostri empî terreni / tra sì spessi baleni / fulminando atterrò lor posse frali», Mag 55, 6-8; «Dentro a crin d'oro sciolto, / per mia rara ventura, / scopersi il più bel volto», Giu LXXI, 1-3), oppure occupando intero un verso per ogni complemento, senza più nessun turbamento nel rapporto sintassi-metrica: «e fra mille tormenti e mille danni, / mentre per arricchir sudi et affanni, / de le ricchezze tue te stessa privi», Fia 41, 2-4 (qui infatti un complemento e una subordinata sono trattati allo stesso modo); «Fin a l'età, che dal ferro si noma, / Né 'n regno alcuno, né 'n alcuna parte / Beltà fu udita, o letta in versi, o in prose», Gro 41, 17-19.

L'anticipo del complemento può arrivare fino ad occupare intera una partizione metrica, rimandando il verbo a quella successiva con una leggera e costante tensione (il fenomeno è ancora più evidente nel caso di anticipo di complementi nucleari, vedi *infra*): «*Fra donne illustri*, a cui già parte diede / Adria del popol suo caro e gradito, / che fra l'Alpi e 'l Timavo e 'l salso lito / d'un superbo torrente in ripa siede, // *la bella Irene mosse* prima il piede», Zan CLXXXIII, 1-5; «*qui*, dove già le dee del sacro monte / mi t'offerse in don con lieto volto / e m'invitaro al bel Castalio fonte, // *a questo verde lauro*, onde m'è tolto / sperar corona a l'infelice fronte, / *t'appendo e lascio*, ad altro fin rivolto», Mag 10, 9-14 (cfr. anche Mag 21, 1-5)

## II. *Inarcature con anastrofe*

### 1. *Aggettivo / nome*

Rispetto alla variante già vista con consecuzione diretta 'nome / aggettivo', questo tipo è molto più frequente. La sua grammaticalizzazione risale a Petrarca,<sup>81</sup> e di lì diviene un tratto normale della lingua poetica del Quattro<sup>82</sup> e del Cinquecento.<sup>83</sup> Sulla scorta di Afribo si può osservare che proprio in virtù della prevedibilità dello stilema – prevedibilità nel doppio significato di alta frequenza

<sup>81</sup> Cfr. Soldani 2009, 141-42.

<sup>82</sup> Cfr. Bellomo 2016, 135.

<sup>83</sup> Cfr. Afribo 1998, 334.

assoluta e di cataforicità della effettiva realizzazione – sorprende l’equilibrio in Della Casa tra i due tipi, che rovescia appunto questa tendenza. Equilibrio che però non ha paragoni nel panorama contemporaneo, e non ha seguito nei veneziani, dove invece largheggia appunto il tipo ‘aggettivo / nome’. Vediamo qualche esempio: «pena giù nel *dolente / cerchio* di Stige e ’n quello eterno foco», Bem 72, 16-17; «ancor potrà la *folta / nebbia* cacciare, ond’io», Cas 47, 108-109; «così d’amor *perfetto / specchio* esser può chi mai non cangia affetto», Mol 111, 7-8; «Corso, ben corso er’io per questa *corta / via* de la vita, et con veloce passo», Ven, 1, 1-2; «Di duo leggiadri lumi un *infiammato / guardo* fé’ tanta a quel riparo offesa», Zan III, 5-6; «L’ira, ch’è fatta donna a questa *indegna / gente*, è cagion che s’è dal mondo tolto», Fia 39, 12-13; «Mentre il godea vicin, per altro *vano / pensier* del lume suo molto i’ perdei», Mag 73, 5-6; «dolce sposa diletta, se per *rea / sorte* a la madre anch’io presso cadea», Giu XCI, 2-3; «Disse: – Hor se questi apprenderà il *paterno / Studio* di adurre a gli hemisperii il giorno», Gro 31, 2-3.

Stante la frequenza delle dittologie aggettivali in punta di verso, non sarà necessario un ampio dossier per mostrare che spesso gli aggettivi vengono raddoppiati: «Sostien molta virtù *noiosa e ria / sorte* talor, ma frale e vinta forza» Bem 44, 12-13; «Nel duro assalto, ove *feroce e franco / guerrier*, così com’io, perduto avrebbe», Cas 6, 1-2; «Non è, certo, fra quanti al *crudo et empio / regno* d’Amor giamai soggetti furo», Ven 10, 9-10; «Ahi, ch’innocenti fur le *dolci e pie / note* dal mio bel sole in carta espresse», Mag 79, 1-2; «ch’a te pur torni omai, *cara e gradita / moglie*, e rompa sì lunga, aspra dimora?», Giu LXXXVI, 3-4.

Oltre al raddoppiamento, si riscontrano anche altri dei dispositivi tipici petrarcheschi, ma solo occasionalmente: raddoppiamenti con aggettivazione ‘a occhiale’ («cader vedransi. O *fosca, o senza luce / vista mortal*, cui sì del mondo cale», Cas 51, 10-11; «dammi ond’io scopra una *perversa infida / maga infernal* che, sotto falso velo», Mol 143, 5-6); ulteriori moltiplicazioni aggettivali («O sonno, o de la *queta, umida, ombrosa / notte* placido figlio; o de’ mortali», Cas 54, 1-2 «Per cui l’*eterna, gloriosa et alma / gioia* del ciel, ch’al ciel l’invita e

tira», Fia 13, 5-6; «con *armato, possente, saldo e accorto*<sup>84</sup> / *campion* a mortal guerra in campo vegno», Fia 81, 10-11); rafforzamenti avverbiali dell'aggettivo («e 'ncontr'a tal nemico, e sì *pungenti / arme*, da procurar schermo migliore», Cas 16, 3-4; «vago amante ebbe un tempo *assai seconda / fortuna* e nel su' amor gradita spene», Mol 89, 4-5; «Nacque sol per pietà del *mio già duro / stato*; e fe' col morir su l'aspro legno», Mag 129, 12-13; «Vedi hor se tra *le mie più pretiose / Spoglie* starai solennemente accolto», Gro 165, 7-8); replicazione dello stesso modulo in più versi contigui («piangi, Roma, hor che fra *più degni et chiari / figli*, c'havesti mai per *saldo et vero / sostegno tuo*, ha spento il colpo fiero», Ven 146, 5-7; «Pianserlo *le più belle / alme* non sol, ma fur de *le più crude / fere* per la pietate uditi i pianti», Mag 70, 65-67).

## 2. Complemento di specificazione / nome

L'inarcatura che separa il genitivo dal suo sostantivo è più rara rispetto a quella con consecuzione diretta. Soldani osserva che in Petrarca non si riscontra mai in forma semplice, ma sempre con contestuali complicazioni di ordine sintattico e retorico.<sup>85</sup> Anche nel Quattrocento la figura è «inusitata».<sup>86</sup> Nel Cinquecento il tipo resta raro. In Bembo le quattro occorrenze che riscontro sono tutte mitigate dalla lunghezza dell'inesco, raddoppiato («*cote d'amor, di cure e di tormento / ministra*, che quetar mai non ne lasci», Bem 54, 3-4), o espanso: «*O de le meraviglie a nostra etade / la maggior di gran lunga*, in onorarvi», Bem 70, 12-13 (qui è un complemento partitivo retto da un aggettivo al grado comparativo, ma l'effetto è il medesimo). Di segno opposto le occorrenze in Della Casa, dove il tipo viene sfruttato poche volte, ma sempre in contesti molto accusati, e concentrati tutti nell'ultima parte, a partire dalla canzone 46. Ad esempio in «*O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali*» (Cas 54, 1-3), il poeta separa i distici della quartina in modo inaspettato, perché la natura sostantivale di «mortali» si rivela solo con l'arrivo dell'attributo in rejet, ingannando l'attesa di un enjambement

<sup>84</sup> Fiamma 1570 qui legge «accorto, et saldo», per le ragioni della correzione vedi *infra* la tavola metrica in appendice al terzo capitolo.

<sup>85</sup> Cfr. Soldani 2009, 143.

<sup>86</sup> Bellomo 2016, 136.

aggettivo-sostantivo simile a quello tra i due precedenti. Altre occorrenze sono: «Mendico e nudo piango, e *de' miei danni / men vo la somma tardi omai contando*», Cas 55, 1-2; «e lungo pianto, e non *di Creta e d'Ida / dittamo*, signor mio, vien che confortè», Cas 57, 3-4.

Nei veneziani il tipo resta raro, e generalmente non si riscontrano forme troppo accusate, ma sempre trattenute, con orchestrazioni della sintassi che risentono dell'esempio petrarchesco e bembiano, cioè con eleganti inversioni sintattiche («*che de l'interno mio grave lamento / sian nel cospetto tuo le voci udite*», Mol 181, 3-4; «*spirti, sempre gli accolse, et di pietate / mostrò loro et d'amor continui segni*», Ven 132, 10-11 (con epifrasi); «*com'ei già fu, né di quei cari sguardi / mi fosse il raggio più contesto a gli occhi!*», Zan CXLVI, 26-27), oppure con raddoppiamenti: «*purgar d'Adamo e de la prima madre / la colpa*, di supplicio eterno degna», Fia 54, 7-8; «*che talor d'empio orgoglio e di disdegno / una lagrima sola il foco ammorza*», Giu XLIX, 13-14; «*Del mar d'Hadria, e del monte d'Helicon / Pregio, e splendor de la toga, e de l'armi*», Gro 308, 3-4 (notevole qui il chiasmo asimmetrico tra i genitivi e i due nomi, per cui vedi comunque *infra*).

Un discorso diverso vale per Celio Magno, che tra le sue ben 25 occorrenze annovera, certo, forme di inversione sintattica come «*menava Febo, e di lauri e di mirti / per man di lui porgeva ai crin corona*» (Mag 99, 116-117), ma anche varianti più secche, entro una sintassi franta e concitata di ascendenza casiana: «*Chi può vita chiamar de' teneri anni / l'ignara mente? E qual mortale oltraggio*», Mag 3, 9-10; «*ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo foco / un carbon spegne, or un lacciol ti solve*», Mag 55, 27-28.

La figura, soprattutto in Fiamma, viene sfruttata anche in canzoni, madrigali e odi, dove l'innescò occupa intero un settenario: «*così d'amor perfetto / specchio esser può chi mai non cangia affetto*», Mol 111, 7-8; «*Di questo nobil foco, / di questo ardor gentile / canto l'alta cagion, gli effetti santi*», Fia 89, 14-16; «*Ché qui di spirti egregi / nobil corona in mesta compagnia*», Mag 70, 84-85.

### 3. Complemento / aggettivo che lo regge

Assente prima dei *Fragmenta*, e anche lì rara, così come resta eccezionale nel Quattrocento, l'inarcatura che separa un complemento dall'aggettivo che lo regge ha poche occorrenze anche nel Cinquecento.

Due occorrenze in Casa e tre in Bembo: «vidi la fronte, *di celeste onore / segnata* e più che sol puro serena», Bem 10, 3-4; «e posimi *dal fasto e dagl'inganni / e dagli occhi del vulgo* assai lontano», Bem 98, 5-6 (con spezzatura del tricolon che prosegue la serie di complementi nel verso di rejet); «eterni frutti? Ahi vile augel *su l'ale / pronto*, ch'a terra pur si riconduce!», Cas 51, 13-14.

Non più di cinque casi per ciascuno dei veneziani, uno solo in Giustinian e nessuno in Zane, generalmente in forme attenuate come nella tipologia precedente («*di sua nobil fortuna e del mio stato / contenta*, assai gradi l'amato stile», Mol 94, 16-17; «*da gravosi martiri / miseramente oppresso*», Ven 268, 47-48; «*d'ogni speme e salute / l'alme son senza te spogliate e prive*», Fia 89, 49-50; «Quante fiate *a' rai di quel bel volto / intento* e di me stesso in dolce oblio», Mag 89, 9-10. Un esito di una certa intensità in Molin, dove viene spezzata una participiale: «s'uom che si volga a te, *d'ogni sua colpa / pentito*, abbracci (e può contrita un'alma», Mol 198, 4-5.

### 4. Aggettivo / avverbio che lo modifica

La tipologia è solo dantesca,<sup>87</sup> ed è significativo allora che la si riscontri, pur episodicamente, nei veneziani: «vidi in quel punto, e fu ben *cruda* aurora / *troppo* a menar quel dì per tempo desta», Mol 89, 105-106; «dimori l'huom, non è *minor* la doglia / *punto* di quel che soglia», Ven 218, 89-90; «E mentre le due stelle *apparse* miri / *Novellamente* in ciel, tanto t'amiri», Gro 197, 3-4.

### 5. Participio / ausiliare e simili

Soldani osserva che il tipo «appare ormai grammaticalizzato» in Petrarca, sulla scia del Dante comico.<sup>88</sup> Bellomo, oltre a registrarne la rarità nella lirica

---

<sup>87</sup> Cfr. Soldani 2009, 144.

<sup>88</sup> Soldani 2009, 144.

(sostanzialmente solo due casi nella *Bella mano*), ne attesta la presenza nelle *Stanze* di Poliziano (un caso), nell'*Innamorato* (1) e nel *Morgante* (2), in controtendenza rispetto alle pur sperimentali *Selve* del Magnifico, dove invece non è attestato.<sup>89</sup>

Escludendo i casi in cui ausiliare a participio vengono distanziati (vedi *infra*), il tipo è del tutto assente in Della Casa, e ha solo un'occorrenza in Bembo: «*distretto* 'l verso o le prose *consparte* / *ho* pur talora, or me ne pento assai», Bem 63, 3-4, dove l'innescio ha un raddoppiamento del participio con chiasmo dei complementi oggetto. Nei veneziani il tipo resta rarissimo (assente in Giustinian) e probabilmente sfruttato solo per facilitare la rima portando il participio in punta di verso:<sup>90</sup> «poi che sol mi lasciasti, a tal *condutto* / *m'ha* la mia sorte che null'altro frutto», Mol 89, 37-38; «Chi si dolse giamai ch'altri *campato* / *fosse* d'atra tempesta et giunto in porto?», Ven 137, 12-13; «chiama morte de l'alma, ove *impedita* / è ne l'opre miglior dal terren velo», Zan CLXXX, 3-4; «Quando, disciolto il laccio che *legato* / *mi tien* fra le speranze e 'l van diletto», Fia 82, 9-10; «Per costei *ricondutti* / *fian* d'Aracne e d'Apelle i pregi al mondo», Mag 27, 32-33; «Il pretioso vino, che a me *porto* / *Fu* in casa vostra a ber, lasso, m'ha morto», Gro 167, 2-3.

## 6. *Infinito / verbo modale*

Figura rarissima nella tradizione, ed eccezionale anche nel Cinquecento (non più di una o due occorrenze in tutti gli autori, nessuna in Molin). Seguendo una proposta di Bellomo distinguo i casi in tre tipi.<sup>91</sup>

Vediamo per primi quelli in cui c'è successione diretta 'infinito / modale': «colpa d'Amor, che *porre* / *le devria* freno, ed ei la scioglie e sprona», Cas 46, 77-78; «soccorso a me nel mal che *tormentarme* / *suol*, ch'a voi faccia in quel che si

---

<sup>89</sup> Lo stilema, più che un segnale «di apertura a movenze stilistiche meno selette» (Soldani 2009, 144), come era prima di Petrarca e come Bellomo 2016, 136-37 suggerisce possa a tornare a essere nel Quattrocento, sembra specializzarsi, almeno nella forma di immediata consecuzione participio / ausiliare, come proprio della poesia narrativa, come testimonia la presenza in tutti i contesti citati dallo studioso del verbo «dire» e di riferimenti alla «storia» e al «libro».

<sup>90</sup> È certo però che la presenza di forme di separazione mediante iperbato del participio dall'ausiliare (cfr. *infra*) testimoniano della «sicura percezione della scindibilità del sintagma» (Soldani 2009, 144) avvenuta in Petrarca.

<sup>91</sup> Cfr. Bellomo 2016, 137-38.



v'infesta. Ven 276, 13-14; «tue luci, indi *partirsi / non sa né può*, che sol più dirne spero?», Zan CXCVIII, 8-9; «Felice la felice Arabia *haversi / Dèe*: felice la steril può tenersi», Gro 328, 6-7.

Poi quelli in cui un nesso 'infinito + complemento' si trova nel verso di innesco: «son tali, che *quetar ben mille offesi / possono* e di mille alme scacciar fora», Bem 63, 9-10; «tale e tanta virtù *render oscura / non porria* quel che l'empie menti accoglie», Fia 132, 5-6; «né certo il suo *trovar seggio più fido / potea*, né 'l mio tra quanto scopre il giorno», Mag 112, 12-13; «Che *fare un'huom morire / Non può* né gran piacer, né gran martire», Gro 150, 5-6.

Infine l'unico caso in cui il complemento retto dall'infinitiva viene rimandato in rejet a distanziare il verbo modale:<sup>92</sup> «Ambiziosa voglia *avere spento / la tua fiamma non deve*: a riso, a gioco», Zan 147, 5-6.

#### 7. *Infinito / verbo reggente e simili*

Simile alla figura precedente, quella che separa il verbo reggente non modale dall'infinitiva è una tipologia più frequente. Non mancano occorrenze in cui il verbo reggente è un *verbum sentiendi*, come tipicamente in Petrarca<sup>93</sup> e spesso nei quattrocenteschi,<sup>94</sup> ma la figura non sembra specializzarsi in questa direzione. Tra gli esempi seguenti sono comunque notevoli quelli di Venier e Zane che incorniciano il verbo reggente tra le due complete, riprendendo un modulo petrarchesco: «eguali a quei che *contrastar ignudi / vider* le selve fortunate d'Ida», Cas 29, 10-11; «sallo Amor, sassel'ella che *levarsi / vidi* in quel punto, e fu ben cruda aurora», Mol 89, 104-105; «duro et aspro *ammollir* con sofferenza / *vedrassi*, et dolce *far* d'ogni alto amaro», Ven 219, 73-74; «il mio nimico *aver* sempre a le spalle / *pareami*, o ch'ei sempre *attendesse* al varco», Zan CXXXIX, 4-5; «ché da l'empia *assaltarme / vidi* con alte ingiurie a ciascun varco», Mag 86, 48-49; «S'io amo altra che voi, che ogni hor *languire / Mi veggia*, e mi sia letto», Gro 111, 5-6.

---

<sup>92</sup> Come ricorda Bellomo 2016, 137n, sulla scorta di Roggia 2003, sempre entro un regime di anastrofe del sintagma verbale rispetto al modale reggente, e non di iperbato.

<sup>93</sup> Cfr. Soldani 2009, 145.

<sup>94</sup> Cfr. Bellomo 2016, 138.

Si può dire in generale che l'allentamento di questo legame sintattico sia percepito come naturale, e prova ne siano un paio di occorrenze in cui la figura si estende oltre la misura del distico: «*Di riaprirsi* Amor questo rinchiuso / fianco, e *raccender* la sua fiamma spenta / *cerca*: tu dammi, ond'ei resti deluso», Bem 118, 9-11; «*ch'aver* più lunghe o corte / l'ore del viver mio / poco *disdegno o curo*», Mol 86, 27-29.

Come si evince dagli esempi precedenti, il caso più frequente, com'era nel caso dei modali, è quello in cui il verbo reggente si trova immediatamente all'inizio del verso di rejet, ma in alcuni casi il verbo reggente è rimandato in fondo al verso, con notevole effetto di legato: «l'arco et l'esca et prigion, *ch'uscir* di pena / saldo et gelido et franco indarno *aspetto*», Ven 149, 13-14; «ed a' venti fallaci *sciôr* le vele / sopra l'onda infedel primo *sofferse*», Zan CLXXIII, 3-4; «et *a spiantar* la tua fiorita gente, / Signor, con la sua forza immensa *aspiri*», Fia 84, 3-4; «e dice: – *Ad agguagliar* canto sì degno / il pensier, non che l'opra, indarno *aspira*», Mag 23, 13-14; «*Se portar* nel mio rozo, incolto stile / i dotti carmi tuoi tragici *tento*», Giu CXXIII, 1-2; «*Che a ritrar* la sua imagine celeste / Humana man presuntuosa *vegna*», Gro 99, 7-8.

#### 8. Complemento oggetto / verbo

L'inarcatura con inversione del complemento oggetto e del verbo è tra le più diffuse in assoluto e si realizza secondo una casistica molto ampia, a seconda che la figura coinvolga o meno altri elementi (soggetto, relative, avverbi, altri complementi). La sperimentazione petrarchesca raggiunge una larghezza difficilmente paragonabile, e di fatto non paragonata nel Quattrocento. Vediamo come lavorano su questa figura i petrarchisti del nostro corpus, ripartendo la casistica a seconda degli elementi coinvolti nella figura.

Il tipo “puro”, in cui sono inarcati solo il verbo e il complemento oggetto, espanso tutt'al più con raddoppiamenti, moltiplicazioni e aggettivi, non è il caso più frequente, e si realizza generalmente quando la frase inarcata è una subordinata o un'incidentale, come in «chiude un bel sasso, e **me**, che 'l marmo asciutto / *vedrai bagnar*, te richiamando, **ascolta**», Bem 142, 8-9, dove però la figura è doppia e incrociata. Questo tipo è in Della Casa uno degli strumenti di

realizzazione di una sintassi franta, come in una celebre quartina: «soccorri al core omai che langue e *posa / non have, e queste membra stanche e frali / solleva: a me ten vola o sonno, e l'ali / **tue brune sovra me distendi e posa***», Cas 54, 5-8, dove la sintassi deborda progressivamente sul verso successivo, e tra v. 7 e 8 si interrompe il pattern O/V instaurato ai versi precedenti con l'immissione di un possessivo, un aggettivo qualificativo e un complemento di luogo. Nei veneziani si trova qualche occorrenza di questo tipo («Dolci fiamme, che in me *sì dolci note / destan*, mentre da lor sorger vi miro», Zan XCIII, 9-10; «di Mosè vibrò 'l sangue e i suoi lamenti / *fece udir*, pria ch'aprisse i gran torrenti», Fia 100, 6-7; «ove i di più fioriti / *spesi*; e par che 'l prendesse Apollo a sdegno», Mag 86, 57-58), ma l'inarcatura è più spesso accompagnata da forme di raddoppiamento, ulteriore espansione, oppure alleggerita dalla musicalità del settenario («poi che *ricche cittadi e regni e stato / cercasti*, mutò il ciel costume e sorte», Mol 94, 63-64; «poi che 'l corpo, la vita, il sangue e 'l core / *hai dato per far me sempre contento?*», Fia 52, 3-4; «*tanto ardor, tanta fede / o non stima o non crede*», Giu XXXV, 38-39; «*or questa preda or quella / cacciando*, col bel piè l'erba premesse», Mag 43, 44-45; «Che *tramontana, sole, aura, e nocchiero, / Là ne trarrai*, dove posar porremo», Gro 317, 13-14). Ho poi escluso dall'esemplificazione le inarcature sintattiche in cui l'oggetto è rappresentato da una completiva.

SO/V(C) o S/O/V(C). A precedere il complemento oggetto può essere il soggetto: «**L'altro** *la faccia bianca e sbigottita / dal tuon, che qui sì grande si sentio, / depinga col liquor d'un alto oblio*», Bem 23, 5-7. Il tipo è raro nella forma in soli due versi: «**Tu** *la lingua e l'ingegno / snoda e m'avviva sì ch'io nulla taccia*», Mol 143, 15-16; «**Salda colonna** *nobil tetto altero / sostien sola sovente, e s'ella manca*», Zan CLXIX, 37-38; «così **'l celeste Re** *l'antica prova / hoggi per me rinnova*», Fia 150, 51-52; «a morte giunto, e **voi** *la morte mia / piangete al fin, ma d'alcun pro non fia*», Giu LXI, 6-7; «Così **tu** *la tua fé candida e tersa / macchiasti*; e guasto del tuo pregio il fiore», Mag 84, 9-10). Più spesso si presta, specie con espansioni relative, a costruzioni di più ampio respiro: «**Costei**, ne' cui begli occhi Amor indora / i suoi più certi strali, *il vago aspetto, / che fia sempre da me qua giù diletto, / di mostrarmi promette ad ora ad ora*», Zan CXXIII, 1-4; «Come alhor, quando **il rio crudel tiranno** / *quei che sprezzaro il*

grande idolo d'oro / *diede* in preda a la fiamma ardente e viva», Fia 150, 43-45; «Questa scesa tra noi celeste **Dea**, / ch' ogni più nobil alma ammira e cole, / *le sue rare bellezze* altere e sole, / lungo un bel rio cantando un dì *scorgea*», Giu V, 1-4; «**Questi** a la mensa orribile raccolto / di Licaone *il real tetto* irato / *arse*, e fe' lui vestir ferigno volto», Mag 45, 9-11; «**Quel**, che la sposa al greco hoste rapio, / *Tre dive* all'hor, che usciro al paragone, / *Vide*: Pallade, Venere, e Giunone», Gro 27, 1-3. Da notare una sequenza in una canzone di Venier dove si alternano in rapida successione un'inarcatura O/SV e due SO/V: «quanto *salda colonna* / *mosse* mai **debil vento** et **onda scoglio**; / et **io** *la fiamma* ognihor, ch'arder mi sòle, / *fuggo* per mio costume, / come **farfalla** *il lume* / *suol fuggir* sempre et helitropio il sole», Ven 186, 7-12.

OS/V. Come nell'ultimo esempio, capita sporadicamente che l'oggetto preceda il soggetto nel verso d'innescò, e l'eccezionalità della figura si evince dal fatto che una delle quattro occorrenze che riscontro è di fatto obbligata nel complicato sonetto tautogrammatico di Groto: «sì 'l *core* anch'**io**, che per sé leve fôra, / *gravato ho* di terrene esche mortali», Cas 62, 13-14; «se tosto *aiuto* **man celeste e pia** / a me *non porge*, in chi sperar più deggio?», Zan CLIII, 18-19; «romito *seggio* **amiche stelle e care** / *m'han fatto haver*, perché **del viver** *gli anni* / *passi*, intento a' miei studi, e' gravi affanni», Fia 96, 5-7 (riporto anche il v. 7 dove si replica il modulo nella forma GenO/V); «Dunque, dacché *dicevol detti* **Dio** / *Dinegommi*, discolpami. Dipoi», Gro 103, 12-13.

O/SV o O/S/V. Sempre rara, ma con almeno un'occorrenza in quasi tutti gli autori (fanno eccezione Giustinian e Groto), è la tipologia con soggetto che precede il verbo, ma rimandato nel verso di riporto. Sembra in generale risentire del «largo dispiego di pluralità» petrarchesco:<sup>95</sup> «l'*empia fortuna*, *i sospir vostri e i lutti* / sì **raro don** di Clio *scemi e tranquille*», Bem 124, 13-14; «*la grave arsura mia*, *la sete immensa*, / **larga pietà** *consperge e ricompensa*», Cas 45, 89-90; «fa ch'*un cor* vinto e di suo strale impresso / **morte e ragion** *non turba e non raffrena*», Mol 5, 13-14; «dove l'alma poggio *letitia et canto* / **gli angioli** *far* infin qua giù *s'udio*», Ven 138, 7-8; «Se *la mia lunga*, *inviolabil fede* / **colpo** di rea fortuna unqua *non mosse*», Zan CXXVII, 1-2; «ma *il divin braccio*: a cui tutti

---

<sup>95</sup> Soldani 2009, 147.

gli honori / **voi**, miei Signori, *por dovete in braccio*», Fia 97, 7-8; «Desta da l'onde fuor *la bianca Aurora* / **Febo** invitava a far col di ritorno», Mag 51, 1-2.

O/VS o O/V/S. Il soggetto può anche essere rimandato dopo il verbo. Questa doppia inversione rispetta però il forte legame del verbo con l'oggetto e questo può spiegare la maggiore frequenza del tipo, di cui vediamo alcune realizzazioni: «cagion sarà, ch'i miei brevi desiri / *finisca morte*, che già m'ode e vede», Bem 59, 7-8; «Qual *chiuso albergo* in solitario bosco / pien di sospetto *suol pregar* talora / **corrier** di notte traviato e lasso», Cas 45, 16-18; «sempre ne' miei diletti *alcuna noia* / *trappone Amor*, bench'è talhor sì forte», Ven 151, 5-6; «*Incenso, amomo, mirra, Arabi odori* / sempre al sepolcro *incenda* / di questa dea pietosa **man cortese**», Zan CXCVIII, 79-81; «e par che dica: – *Un don povero, e vile* / *gradisce quel gran Re*, se il core è santo», Fia 31, 10-11; «E come *l'opre e i nomi illustri e degni* / *difender può* da tante ingiurie e scempi / solo **il favor** de' pellegrini ingegni», Mag 19, 12-14; «morta, ohimè, giace e *quel semblante raro* / *chiude e nasconde invida tomba oscura*», Giu XCVII, 7-8; «Ma *petto, bocca, man, gote, occhi, chiome,* / *Guasta d'ingrata, e di superba il nome*», Gro 45, 13-14. Nel seguente esempio da Molin il sintagma verbale composto da modale e verbo viene scisso dal soggetto, con ulteriore perturbamento: «m'ha la mia sorte che *null'altro frutto* / **PUÒ la mia vita** SPERAR, del suo ben priva», Mol 89, 38-39. Lo stesso, ma con ordine inverso (Infinito-S-Modale) in Magno: «Giace or estinto; e *qual rifugio o scudo* / TROVAR, lasso, **io** POTRÒ contra l'assalto», Mag 99, 121-122.

IO/V(S). Ad anticipare in posizione tematica l'oggetto può essere un complemento di termine, quello che la GGIC definisce «complemento indiretto»,<sup>96</sup> ma il tipo si riscontra solo in Zane, Giustinian e Groto: «Arsi, mentre ch'A ME cortesi *i rai* / *girò 'l mio Sol* d'ogn'altro più lucente», Zan CXXXI, 5-6; «Mentre AL MIO DOLCE AMOR *l'istoria antica* / *leggo* di duo fedeli e veri amanti», Giu LXII, 1-2 (si noti anche l'iperbato del genitivo, vedi *infra*); «Trove (e chi fia ch'A TAL MIRACOL *fede* / *presti?* pur il vid'io) tra mille foglie», Giu CXI, 1-2; «A VOI, E NON AD ALTRA, *il cor mio schietto* / *Donai*, né me ne pento», Gro 111, 5-6. In Groto ritroviamo anche una delle soluzioni petrarchesche, quella a lui congeniale

---

<sup>96</sup> GGIC, I, 61-66.

del «parallelismo modulare»,<sup>97</sup> anche se qui disposto chiasmaticamente: «**L'augel digiuno** A TITIO *il cor vivace / Divora sempre*; e A ME *sempre il mi' duolo*», Gro 78, 9-10.

OI/V (S) o O/VI(S) o O/IV(S). Più spesso invece il complemento di termine viene posposto rispetto all'oggetto. Vediamo per primi i casi in cui entrambi i complementi si trovano nel verso d'inesco, anche qui solo in Zane, Giustinian e Groto: «un colorir, che *sdegno* A LA NATURA / *fece* d'esser così vinta da l'Arte», Zan CLXXXVIII, 9-10 (con iperbato del genitivo); «E, mentre *gloria* A LEI, *diletto* A NOI / *porgerà* 'l vostro dir soave tanto», Giu CLXXIV, 9-10; «Non più *fiamme*, non più, donna, A QUEL CORE / Dove adorata séte, / **L'antico re d'Assiria arder facea**», Gro 55, 1-3 (con espansione in relativa dell'indiretto).

Vediamo ora invece i casi in cui l'indiretto si trova nel verso di riporto, prima del verbo («*Chiara fiamma*, che 'l cor novellamente / A' BEI PENSIER D'AMOR *m'accendi e desti*», Zan LXXII, 1-2; «Quinci nasce il desio che *dolce guerra* / AL COR *mi face*, né mai stringe pria», Zan CVIII, 12-13; «L'almo tuo spirito, che' *miei freddi affetti* / AL VERO STUDIO col suo amore *accenda*», Fia 7, 13-14; «*ghirlanda* in onor suo tessuta e colta / A LUI co 'l buon voler lieto *appresento*», Giu CXII, 13-14) oppure a seguire: «Se, per donarmi a te, *chiaro disdetto* / *ho fatto* A LUI, sopra 'l mio scampo intendi», Bem 118, 5-6; «di che *pegno cortese* / spesso *ne deste* A CHI DI LEI SI DOLSE», Mol 95, 58-59; «*e soccorso e consiglio* / non *chieda* A TE, se tu salvar lo puoi?», Mol 195, 33-34; «Pur al fin torni, e 'l tuo *bramato aspetto* / *rendi* A LA PATRIA: che festosa e lieta», Mag 106, 1-2; «Morte questa non è che 'l *corpo frale* / *rende* A NATURA e di miseria scioglie», Mag 136, 1-2; «Cortesi spirti, che *propitii orecchi* / *Porgete* A QUESTE ROZE, E ROCHE RIME», Gro 1, 1-2. Da vedere un caso, ancora in Zane, in cui la distribuzione di due nessi OI viene inarcata con intromissione del verbo nella seconda occorrenza, nella quale si raddoppia O e si triplica I: «ch'*ombre e lumi* A' RICCAMI, e *spirto e vita* / *diede* A' MORTI COLORI, AL SUON, AL CANTO», Zan CLXXXIV, 9-10.

O/VC(S). Simili a quelli appena visti sono i casi in cui in posizione postverbale viene posto un altro complemento, non necessariamente nucleare,

---

<sup>97</sup> Soldani 2009, 147.

bilanciando attorno al verbo che apre il rejet la distribuzione dei complementi, quasi sempre a coprire l'intero verso (escludo dal computo il caso, frequentissimo, in cui a essere riportato dopo il verbo è un genitivo retto dall'oggetto: questi casi saranno trattati sotto gli enjambement con iperbato): «tosto avrai tu, chi *suoi novi lamenti / giunga* AGLI ANTICHI TUOI **la notte e 'l giorno**», Bem 4, 7-8; «non saprei dir; ma *chiaro e dolce raggio / giugnesti in questa fosca etate acerba*», Bem 142, 178-179; «dal cielo in ima valle, *i miei dolci anni / vissi in palustre limo*; or fonti e querce», Cas 61, 14-15; «l'arco depose, e *le maggior sue prove / mostrava ne le piaghe e strazi miei*», Mol 19, 7-8; «Signor, *questa aspra mia ferita indegna / guarda da quel tuo seggio eterno altero*», Zan CLIX, 3-4; «Mentre piango i miei falli e *l'aria intorno / empio d'alti sospir, d'aspri lamenti*», Fia 20, 1-2 (con parallelismo inarcato); «e *le sue lodi tante / canti con l'alma in un lieta e tremante*», Fia 87, 65-66; «Per questi colli errò, *quest'aria intorno / infiammò co' sospir del nobil zelo*», Mag 33, 9-10; «ma, seco unita, ancor *l'umana salma / alzò da morte ad immortale stato*», Mag 132, 10-11; «Ma se sol'amo voi, *l'empio sospetto / Lasciate in preda* A L'AURE, A L'ONDE *gire*», Gro 111, 37-38 (qui il verbo regge un infinito che viene allontanato in punta di verso).

O/CV(S) o O/C/V. Il complemento (ma includo anche le comparative e le consecutive rette dall'oggetto) può anche separare l'oggetto dal verbo ritardando la chiusura del giro sintattico già perturbato dall'anastrofe. Per le sue potenzialità espansive il tipo largheggia, specie se il complemento intromesso occupa un settenario: «E non *le vostre prose elette e prime, / come gemma s'indora o seta inostra, / distendete* a fregiarla, onde la nostra», Bem 128, 5-7 (con intromissione di una comparativa); «S'io vissi cieco, e *grave fallo indegno / fin qui commisi, or ch'io mi specchio e sento*», Cas 18, 1-2; «e *la città di Marte, / fatta dal vero Dio più ch'altra nota, / per seggio elesse. Ivi usò studio ed arte*», Mol 143, 122-124; «*Poiché pianti et sospir' gravi et dolenti, / sì ch'in più parti il cor sentia spezzarsi, / per la bocca et per gli occhi indarno ho sparsi*», Ven 169, 1-3; «Voi che *l'arco d'Amor, li strali e 'l foco / ne' duo begli occhi et nel bel ciglio havete*», Ven 199, 1-2; «Sopra un bel lito, che *l'arena d'oro / per ampia sponda a largo mar porgea*», Zan XXVII, 1-2; «Tu pur sai *quante pene e quai martiri / tra così lungo errore / abbia sofferto in seguitar costei*», Zan CXXV, 17-19; «pur ier misero io nacqui;

ed oggi *il crine / di neve ho sparso*, e già son giunto al fine», Mag 86, 44-45; «E se *quest'occhi lassi / nel bel volto, ch'adoro, / dopo il pianto talor fermar potessi*», Giu XXXV, 66-68; «Voi esser quella anchor, che *le vivande / Di giorno in giorno a la prigion mi mande*», Gro 120, 5-6. Riporto, da ultimo, quattro versi di Fiamma dove i due distici propongono un chiasmo O/CV (con ulteriore C in epifrasi) e CO/V: «*O quanti aspri tormenti / e nel viver sofferse, e nel morire. / Con queste chiavi il suo bel regno eterno / aperse; onde lo teme*», Fia 75, 87-90.

OC/V(S). Veniamo ora alla tipologia con C immesso tra O e V, ma nel verso d'innescò. La figura è, come già in Petrarca, meno frequente del tipo precedente (ma fa eccezione Magno, con cinque e otto occorrenze rispettivamente): «passando vago, e *fama* in ciascun lato / *mercando*, hai poco men cerco e girato», Bem 74, 2-3; «quel che *le selve*, pria gran tempo note, / *sprezzò* superbo e lasciò i boschi e i lidi», Mol 94, 50-51 (la stessa figura a 43-44, favorita dall'identità di parola-rima imposta dal metro della sestina); «Né perché *tanto ben nostro* in poc'hore / *Compia*, a ragion però l'alma se'n dole», Ven 258, 12-13; «Quante volte *i miei mali* ad uno ad uno / *racconto* lor, pur come se presente», Zan CLIII, 37-38; «ch'*ogni contezza, ogni arte* in ogni gente / *infonde*, e solo ha d'ogni honor la palma», Fia 7, 7-8; «ch'*alcun oltraggio* in questo paradiso / *natura non consente*», Mag 43, 50-51; «*lei* prima col pensier di parte in parte / *vo figurando* e nel mio cor dipingo», Giu III, 3-4; «E *un serpe* in tanto con lo incauto piede / *Preme*, che a l'huom si volge, e il morde a un punto», Gro 297, 3-4.

CO/V(S). La figura anticipa rispetto al verbo entrambi i complementi, invertendo però l'ordine e avvicinando O a V. Non mi risultano occorrenze in Bembo e Casa. Alcuni esempi dai veneziani: «Sì **dal tuo amore** *scampo / potess'io aver*, com'ho il tuo error scoperto», Mol 92, 27-28; «che **d'acuti dolor** *l'afflitte membra / punge* et sovra me sembra», Ven 218, 9-10; «Ma s'ella **in mesti** *i miei più allegri giorni / cangia* or, che spento è nel suo cor quel foco», Zan CXLVI, 31-32; «**Ne'suoi verd'anni** *il bel paese Ebreo / lasciò*, di Dio seguendo il gran consiglio», Fia 132, 9-10; «quando **in inferno fral** *l'anima bella / rinchiuse* a far dolente, aspro soggiorno», Mag 12, 7-8; «Se un ama, **ne l'amato ancor** *l'ardore / movi* con fiamma equal, né patir mai», Giu XVII, 9-10; «Poi che



**da gli occhi mei l'aspetto vostro / Lontan portaste**, per sì lungo tratto», Gro 147, 1-2.

O/AvvV o O/GerV. Soldani elenca alcune «scarsissime» occorrenze con avverbio modale o gerundio interposto tra oggetto e verbo.<sup>98</sup> Anche nel mio corpus trovo scarse attestazioni (ma tre nel solo Molin): «e, per lei che m'è tolta *aspro lamento / ognor versando*, a gli occhi altrui m'involò», Mol 33, 12-13; «che *le sue membra sparte / morendo basci* e del mio pianto lavi», Mol 179, 36-37; «Se pur maggior, Menin, *fama e tesoro, / poetando et orando, aver procuri*», Giu CVIII, 1-2.

Alcuni casi con avverbi di quantità o temporali: «sono al morir? *un dardo / almen avesse* et una stessa lima», Bem 142, 150-151 (da notare anche l'epifrasi); «Ma tu, signor, ché non *più salda rete / omai distendi?* e qual più adentro punge», Cas 45, 94-95.

Altre volte sempre con modali o gerundi, ma con altri elementi, complementi o incidentali, interposti tra O e V: «la lunga schiera de gli amici *cose / nel cor tacitamente mi favella*», Zan CLXVIII, 38-39; «eterno pose, ohimè, silenzio; e i lumi, / **per non aprirgli più, mancando, chiuse**», Mag 9, 119-120.

ORel/V(S). L'oggetto può venire espanso anche da una relativa. Includo in questa casistica anche un caso da Bembo dove la subordinata è implicita, con infinito preposizionale: «*Rimedio alcun da rallegrar la vita / non chiude* tutto 'l cerchio de la luna», Bem 142, 24-25. Vediamo per primi alcuni casi in cui la figura occupa solo due versi (limite a un paio di esempi, da Zane e Giustinian, il caso, non raro, in cui l'oggetto sia costituito da un pronome dimostrativo): «sì *tutto quel che luce a l'alma porga* / il desir cieco in tenebre *rivolge*», Cas 47, 56-57; «ma *la nube del duol che 'l cor m'adombra / non levò già*, ché la sua interna piaga», Mol 89, 178-179; «*l'infinito dolor, ch'io ne dimostro, / mostri meco* egualmente ogni cor tristo!», Ven 130, 3-4; «e *quel, ch'a gli altri è più duro e noioso, / tua quiete chiamavi* e tuo riposo», Zan CXC VIII, 51-52; «mentre *le stelle, ond'hai la fronte adorna, / contemplo*, e i raggi suoi mostro a le genti», Fia 128, 9-10; «Se *'l tempo, o mio bel sol, ch'io v'ho presente / misuro*, e quel che ne son lungi e privo», Mag 122, 1-2; «e *tutto quel, ch'altrui più gioia rende*,

---

<sup>98</sup> Soldani 2009, 147-48.

/ quasi amaro veneno *a schivo prende*», Giu XXXIII, 6-7; «E 'l danno, **che sostengon l'herbe al ghiaccio**, / *Sostien* mia gioia al lungo, e al breve sole», Gro 64, 23-24.

La relativa, come abbiamo già osservato altrove, è uno strumento semplice da utilizzare, prolungata e moltiplicata, per mettere a fuoco il tema, dilatando la sintassi. Come in Petrarca, prevale la funzione descrittiva:<sup>99</sup> si veda come Casa la utilizzi per legare due terzine, inarcando inoltre un tricolon aggettivale che riapre un sintagma che pareva concluso dall'epifrasi («*Quella leggiadra Colonnese e saggia / e bella e chiara, **che co' i raggi suoi / la luce de i Latin spenta raccende***, // *nobil poeta canti e 'n guardia l'aggia*», Cas 55, 9-12). Lo stesso possiamo osservare in Molin («*Tu **quel ch'un novo Orfeo sembrava in terra** / col dolce canto in lui dal ciel piovuto, / e per natia bontà pien d'alto merto, // **togliesti**: il nostro Ippolito è sotterra*», Mol 167, 9-12), in Venier («*Vergine bella, humil, cortese et pia, / di raro ingegno et di celeste canto / giunto a par suon, che di sue mani uscia, // **perduto ha 'l mondo et seco in breve quanto***», Ven 173, 9-12). Possiamo vedere infine un esempio da una canzone di Magno, dove la relativa si inarca e rimanda il verbo al verso successivo, anche senza oltrepassare un confine metrico: «*Ostri, pompe e tesor, **ch'uman desio / più ch'altro ammira e d'acquistar procura***, / *stimò* vento fallace e scorta infida», Mag 70, 23-25.

O/RelV(S). La relativa può inoltre rimandare ulteriormente il verbo, cominciando nel verso di riporto: «*che con gran doglia dal suo cor **la pietra, / c'hor sì l'impetra***, *avverrà al fin **ch'ei toglia***», Fia 97, 13-14. La relativa può anche occupare per intero il verso di riporto («*né fia, credo, chi 'l sangue, il foco e 'l nodo, / che 'l fianco allaga et mi consuma et stringe, / **stagni, spenga o rallente*** altri che Morte», Ven 144, 12-14; «*A che **la vostra bella alma sirena, / che 'l cor vi prese col suo dolce canto, / pur chiamate nel mar del vostro pianto***», Mag 28, 1-3), sino ad arrivare, in Zane, a una colata di oggetti espansi in relativa per 11 versi mentre la figura è di solito utilizzata per espandere piuttosto il soggetto): «*Quegli occhi, che più volte invidia al sole / han fatto, di splendor più chiaro ardenti; / **quei sì dolci, soavi, e cari accenti**, / che diero al canto nove alte parole; // **quelle maestre man**, che trasser sole / da mute corde angelici concenti, / che dier*

---

<sup>99</sup> Cfr. Soldani 2009, 150.

pingendo a quell'arte ornamenti, / onde, Apelle, il tuo nome ancor si cole; // *quelle accorte maniere, e quei costumi* / non di donna mortal, ma di celeste, / empia Morte pur *chiudi*, ohimè, sotterra», Zan CLXXXI, 1-11.

OGen/V(S) o O/GenV(S) o GenO/V(S). Vediamo ora il caso in cui l'oggetto sia accompagnato da un genitivo.<sup>100</sup> Il tipo con successione lineare e oggetto e complemento di specificazione entrambi in innesco è assente in Petrarca, ed è eccezionale anche nel mio corpus dove ritrovo solo un caso ciascuno in Bembo, Venier, Zane, Magno e Giustinian (e sono in realtà, a parte in Magno e Giustinian, complementi partitivi e di denominazione): «voi perché non *alcun segno di pietade* / *darmi* talor, ch'io vinca il duro scempio», Bem 50, 12-13; «raddoppia i raggi, et *la stagion del verno* / *rende* men fredda et più serena intorno», Ven 209, 3-4; «e *parte de' suo' onori* / *vederò* sparsi ne le mie parole», Zan XIX, 27-28; «e *'l suon di così giusti, aspri lamenti* / *portin* pietosi in ogni parte i venti», Mag 99, 19-20.

Attestato sempre eccezionalmente in tutti gli autori (manca solo in Giustinian e Groto) il tipo con genitivo rimandato in rejet:<sup>101</sup> «*Le nubi e 'l gielo e queste nevi sole* / **de la mia vita**, Amor, da me *non hai*», Cas 32, 56-57; «Solo Amor nudo ancor *l'avarò stile* / **del mondo** *aborre*, e ne le selve e lidi», Mol 94, 67-68; «spirto, che mai si vide, *empia ferita* / **di morte** *ha spento* e a me, lassa, smarrita», Ven 147, 6-7; «ch'a sua povera mensa *i doni e l'oro* / **de' Sanniti rifiuta** e in sé ne ride?», Mag 109, 82-83. Il genitivo può poi occupare da solo un verso, quando nella figura sono coinvolti versi settenari: «tu *le sue lodi vere* / **d'ingegno, di virtù, di pensier casti** / *scoprir*, poi che da lor piagando l'alme», Zan CXCVI, 10-12; «come nel campo de l'infamia *i fiori* / **di vero honore** e *i frutti* / *nascer fai* per noi tutti», Fia 75, 7-9 (con epifrasi).

Il genitivo può anche essere invertito rispetto all'oggetto, creando figure dalla dizione retoricamente molto impostata. Il tipo è rarissimo: «*Rigido* già **di bella donna** *aspetto* / *pregar* tremando e lacrimando volli», Cas 32, 34-35 (con

---

<sup>100</sup> Escludendo, come ricordato sopra, il caso in cui il genitivo sia rimandato oltre il verbo, che abbiamo incontrato in alcuni esempi in cui concomitava con altri elementi.

<sup>101</sup> L'unica occorrenza che riscontro in Bembo è però dubbia, perché potrebbe trattarsi di un complemento di privazione piuttosto che di un genitivo (cioè non «le speranze [...] del cor», ma «del cor [...] sgombra», equivalente a «dal cor») «misera, e le speranze vane e stolte / *del cor*, già stanco in aspettando, sgombra», Bem 106, 7-8.

iperbato dell'aggettivo); «Giustitia il resse, e **del valor suo pegno / ne diè** con l'opre, ond'ei vinse e confuse», Mol 251, 9-10; «Cidon, **del borgo tuo più lieto impero / credea tener**, né tal sperai d'averti», Zan CLXXI, 5-6. Viene però sperimentato otto volte da Magno («se **del regnar le troppo ingorde voglie / tener sapea** con man più parca a freno!», Mag 109, 142-143), in due casi con genitivo espanso in relativa: «E **di lui** CHE L'ERESSE *il nome eletto / portando* ovunque il sol porta il suo lume / qui la Fama talor *le stanche piume / posi*, come in suo proprio almo ricetta», Mag 14, 5-8 (riporto anche i versi 7-8 in cui viene replicato un modulo O/V); «ché **del bel viso** OND'ARDO *il foco e i rai / con troppo ingorde luci un dì furai*», Mag 47, 2-3.

O/OV. Il complemento oggetto può essere raddoppiato e la dittologia spezzata da un'inarcatura. Come già osservato per le dittologie inarcate, il tipo è raro, a meno che non inizi una enumerazione: «O per cui tante invan lagrime e 'nchiostro, / tanti al vento sospiri e lode spargo», Bem 50, 1-2; «Lieo, Eurito, Albion, Bergione et Nesso, / duo leon, la gran cerva, e 'l fier cenghiale, / Diomede, Lacinio et Caco estinse», Ven 172, 9-11; «gli occhi leggiadri, impressi d'onestade, / le soavi parole, i dolci modi / or gli disegna, e mostragli in che nodi», Zan XVIII, 5-7; «de la carne e del senso ogni desio, / ogni vil cura havea posta in oblio», Fia 95, 2-3; «Sol degno chi le selve, i campi, e Marte / Pastor bifolco, e capitan dispose», Gro 41, 46-47 (qui con *rapportatio*).

OPred/V o O/PredV. L'ultimo caso che prendiamo in considerazione è quello in cui tra oggetto e verbo si intromette un predicativo dell'oggetto, diffuso in tutto il corpus (si segnalano Venier con sei occorrenze e Magno con nove). Il predicativo può restare sul verso d'innescio: «**de le mie forme la tua guancia impressa / portavi**, anzi pur l'alma e 'l cor profondo», Bem 142, 56-57 (con anche iperbato che anticipa il complemento retto dal predicativo); «Ma perché *il dì* che te n'andasti **acerbo / più ch'altro in mente serbo**», Mol 89, 69-70; «*Lume d'ogni alto pregio in voi* **raccolto / veggio**, et del bel, che 'n questa e 'n quella eletta», Ven 188, 5-6; «si trova l'alma: e *'l ben* **fallace o certo / scorger non sa**, né può mirarlo aperto», Mag 52, 2-3.

Oppure il predicativo può venire rimandato in rejet, eventualmente estendendo la figura oltre i due versi: «Lasso: e soviemmi d'Esaco, che *l'ali /*

d'amoroso pallor **segnate** ancora / **digiuno** per lo cielo *apre e distende*», Cas 62, 9-11 (che presenta sia predicativo dell'oggetto che del soggetto); «misero, il grave et denso humor, che *l passo* / **chiuso** d'ogni stagion dentro in me *tiene*», Ven 218, 56-57; «Se di freddi pensier mai sempre *il core* / **armato** *tenni* incontra ogni diletto», Zan I, 1-2 (con iperbato tra «di freddi pensier» e il predicativo che lo regge); «Molte spinto d'amor *leggi diverse* / **palesi** a Mosè *feo*», Fia 151, 29-30; «spesso *i fiumi* nel corso, e *i monti e i sassi* / **seguaci** *far* di sua rara dolcezza», Mag 55, 100-101; «*gioia* di girlo a trovar poi defunto / **più larga** *avrà* quando al suo fin pervegna», Giu CLXVIII, 13-14; «*Un cor* di temprà humana / **Lieto** *s'offre* a una fiera, che lo sbrana», Gro 83, 77-78.

#### 9. Complemento nucleare / verbo

Come abbiamo già osservato, non si può parlare di inversione nel caso in cui a venire anticipato sia un complemento circostanziale. Va comunque rilevato che la natura nucleare di alcuni complementi, specialmente quelli di luogo, si comprende solo alla comparsa del verbo, a seconda insomma delle valenze che richiedono di venire riempite dai complementi che lo circondano. Questa distinzione è comunque produttiva perché nel caso di anticipo di un complemento nucleare si attiva la necessità di riconsiderare ciò che precede come innaturalmente separato da ciò che segue (lo stesso del resto avviene coi sintagmi nominali, la cui natura di soggetto o oggetto in molti contesti si chiarisce solo al termine del periodo). Anche qui distingueremo i casi a seconda che siano coinvolti o meno altri elementi, e non sono certo escluse sovrapposizioni. Il tipo “puro” si trova normalmente nel caso di subordinate («Alcun è che *de' suoi più colti campi* / non *miete* altro che pruni, assenzo e toscò», Bem 55, 31-32; «pietra, erba o fior che *da s' inferno stato* / *mi scampi*, e canti poi con lieto stile», Mol 94, 88-89; «Né cosa vien qua giù, che *da Lui* prima / non *nasca*, com'ancor ruscel non corre», Zan LXXXIX, 9-10); oppure con eventuali raddoppiamenti: «*ne i monti e per le selve oscure e sole* / *fuggendo* gir come nemico sòle», Cas 44, 2-3; «*come in proprio suo nido, a gran periglio* / *move* et, per te seguir, lascia me stesso», Ven 182, 10-11; «*De le vostre avventure e de la vita* / *gioir conven*, ch'a voi porta la morte», Fia 121, 37-38; «*ch'a sol più ardente, a più sereno giorno,* /

*trapassar mi sembrò da l'ombra fosca*», Mag 60, 13-14; «*Hor de le serve deste, hor di me stesso / Mi lamento*, che altrui tanto credei», Gro 140, 5-6.

SC/V o S/C/V. Vediamo ora i casi in cui il complemento si intromette tra soggetto e predicato, tipologia che costituisce un'innovazione petrarchesca<sup>102</sup> e resta infrequente nel Cinquecento: «e **l'aura in poppa** con soave forza / *spira*, senza alternar di pioggia e d'orza», Bem 32, 2-3; «così **madonna** (ahi lasso!) *a le mie note / s'assorda*, e sol m'avanza in tale stato», Mol 94, 94-95; «né, fin che **gli occhi al viso almo et lucente / faccian ritorno**, il cor misero spera», Ven 191, 12-13; «fu tuo voler alcuno; **io nel tuo core / entrava**, e vi scorgeva ogni tua voglia», Zan CLXVIII, 46-47; «Desta gli affetti miei; fa, che **'l mio core / a te** la notte e 'l die / *sospiri*, e l'opre mie sian pure e nove», Fia 46, 79-81 (con intrusione di un altro complemento); «Madonna, et **io nel suo bel volto amato / dolce ambrosia gustava**, a pien beato», Giu XXX, 2-3; «Così **'l divino spirto in mortal velo / visse**, del mondo onor, speme del cielo», Mag 70, 57-58.

CS/V o C/SV o C/VS. Di più stabile tradizione, la figura che prevede lo spostamento del soggetto a separare complemento e verbo è attestata diverse volte in tutti gli autori (più di dieci occorrenze nel solo Magno). Il soggetto può trovarsi nel verso d'inesco: «*con tal ingegno* **Amor**, *con sì nov'arte / fe'* la catena, che ne lega e stringe», Bem 25, 33-34 (con raddoppio del complemento a cornice); «Però che *da lei sola* **ogni mio fato**, / quasi da chiaro del ciel lume, *pende*», Cas 21, 9-10 (con ulteriore intromissione di un comparativo in rejet); «quando *a l'albergo* **Amor secreto e fido / giunse** là 'v'io giacea nel letto adorno», Mol 85, 4-5 (con separazione tra il complemento e i suoi aggettivi); «*D'egual senno* **amboduo, d'egual bontate / foste**, a communi studi amboduo volti», Ven 143, 9-10 (con lo stesso raddoppio a cornice visto sopra); «Che *a quello in grana* **la cerussa vostra / Non passi** vergognando, o non s'accenda», Gro 171, 10-11.

Più spesso il soggetto è rimandato in rejet, prima del verbo: «e qua ne ven, ove *a diletto e gioco / l'erba, il fiume, gli augei, l'aura ti chiama*», Bem 21, 13-14; «son proprio luoghi ove *a mondani errori / alma involar sì può nobile e schiva*», Mol 133, 7-8 (con iperbato tra il soggetto e i suoi aggettivi); «Veggio, et del bel, che *'n questa e 'n quella eletta / Zeusi cercò* per farne una perfetta», Ven

---

<sup>102</sup> Cfr. Soldani 2009, 153.

188, 6-7; «Com'esser può ch'in *quel benigno aspetto / sì fera voglia e sì crudel s'asconda?*», Giu LVII, 5-6; «*e dentro a' lor secreti / ciascun t'invita e chiede*», Mag 43, 17-18.

Oppure il soggetto può trovarsi spostato dopo il verbo: «*in quei begli occhi rei / ancor venne pietade. E ben torrei*», Cas 45, 38-39; «*forza avrà al fin che, traboccando, in fossa / cada la vita mia di virtù spenta*», Mol 233, 3-4; «*s'i' 'l dissi, contro a me crudele e fello / s'arme ogn'uom di furore*», Zan CLVI, 5-6; «*Tra duo contrari, ognun per sé possente, / si trova l'alma: e 'l ben fallace o certo*», Mag 52, 1-2; «*Non è ver, che dal core / Germogli ogni pensiero*», Gro 83, 49-50 (e lo stesso modulo sintattico è replicato più volte nello stesso componimento).

C/VO(S). Con il complemento oggetto che segue naturalmente il verbo, la figura è presente in tutti gli autori. Qualche esempio: «*credo che 'l mio Bellin con la figura / t'abbia dato il costume anco di lei*», Bem 19, 5-6; «*breve canzone, e a madonna avante / porta i sospiri di canuto amante*», Cas 32, 69-70; «*Qual m'è gratia, madonna, hoggi ch'in voi / tener posso a mia voglia il guardo fiso?*», Ven 155, 12-13; «*Io da la mia virtute / non spero haver salute*», Fia 72, 19-20; «*m'apria le braccia, e da' coralli amati / sugger mi dava allor nettar celeste*», Mag 68, 10-11; «*Maga gentil, ch'in bel corporeo velo / bella non men rinchiudi anima e pura*», Giu LXX, 1-2 (con iperbato di aggettivo e complemento oggetto).

C/OV(S). L'oggetto può venire invece invertito rispetto al verbo, con l'effetto complessivo di sbilanciare la frase all'indietro, anticipando i complementi e, solitamente, espandendoli con genitivi e relative: «*e poco inver' gli abissi onde egli è pieno / i puri e santi tuoi pensier sospinse*», Cas 49, 3-4; «*Egli non pur d'ogni molesta cura / l'anime trae, ma dal corporeo manto / per tanto spazio ancor le leva e fura*», Mol 236, 9-11 (modulo replicato per due volte con *correctio*); «*Gode ella in sé che dal tuo nobil petto / frutti ognor più fecondi e dolci mieta, / e da spirti divini in mortal velo / chiedo il ristoro omai di tanti affanni*», Mag 106, 5-8 (si noti nei quattro versi il chiasmo C/OV-C/VO). La solita facilità nell'anticipo dei complementi rende ben disponibile la figura nei settenari: «*del novo ben concesso / Dio ringratiando et del mal già permesso*», Ven 211, 15-16 (con epifrasi che fa rimare due complementi); «*d'alto furore e*

*d'ira / il cor pietoso armando*», Fia 87, 26-27; «Poi ch'al mio gran martire / **rimedio alcun non trovo**», Giu XXXV, 1-2.

CRel/V. Tra il complemento e il verbo può trovarsi una relativa. Come abbiamo visto, l'inarcatura C/V in buona parte dei casi spezza una subordinata, spesso relativa, inclusa in un periodo sintattico più ampio, e perciò è infrequente che l'innescò ospiti lunghe espansioni del complemento. Osservo qui i casi, dunque decisamente rari, in cui la relativa si trova, o almeno comincia, in innescò: «*Per la via, **che 'l gran Tosco amando corse**, / dice non ir; che 'ndarno oggi si brama*», Bem 61, 9-10; «*mia sete, e dal timor, **ch'entro m'agghiaccia**, / me salva al fin ne le paterne braccia!*», Mol 195, 119-120; «*da quel, **che spargi in noi, cortese rivo / l'alimento vital spera et aspetta***», Fia 5, 5-6 (con relativa intrusa tra dimostrativo e complemento); «*è perché nel terren **ch'in sé converse / le belle membra, siam concette e nate***», Mag 38, 10-11 (con relativa a sua volta inarcata); «*in te, **ch'a nulla passion soggetto**, / de l'umane miserie il fel non senti*», Giu CL, 10-11; «*Al desio, **che mi tien co 'l suo bitume. / Contradico, contrasto, e poi consento***», Gro 316, 3-4. In Molin anche un caso dove il complemento di luogo è di fatto costituito dalla sola relativa indipendente: «*e co' legni spalmati **ove men credi / trascorrer può**, ché n'hai poca difesa*», Mol 152, 72-73.

Vediamo da ultimo un passo di Della Casa in cui la relativa occupa per intero un distico di quartina, che si chiude poi, cambiando passo, su un'inarcatura repentina C/V, che la lega alla successiva: «*Di là, dove per ostro e pompa e oro / fra genti inermi ha perigliosa guerra, / fuggo io mendico e solo, e di quella esca / ch'i' bramai tanto, sazio, a queste querce // ricorro, vago omai di miglior cibo*», Cas 61, 1-5. Un antecedente si trova in un passo di Bembo: «*In poca libertà con molti affanni, / di là 'v'io fui gran tempo, al dolce piano, / che cesse in parte al buon seme Troiano, / venni già grave di pensieri e d'anni*», Bem, 98, 1-4.

C/RelV o C/Rel/V. Infrequente anche il caso in cui la realativa sia completamente rimandata nel verso di riporto, di solito a occuparlo interamente, anche ulteriormente moltiplicata: «*da questo pien di scorno laberinto, / là 've molt'anni errando irmi scorgeste, / cerco stanco ritrarmi a vie più oneste*», Zan CXVII, 5-7; «*Al vivo Sole, a quei celesti ardori / ch'ardono i cori, ancor che sien di ghiaccio, / talhor mi sfaccio, et esco in tutto fuori*», Fia 97, 1-3; «*Da duo*



*begli occhi* al sol di luce eguali / e ch'aprir senza lui potriano il giorno, / ove han Bellezza ed Onestà soggiorno, / *esce* Amor, a ferir destro, in su l'ali», Mag 115, 1-4.

CGen/V o GenC/V. Raggruppo qui i casi, come in Petrarca «di scarsa incidenza»,<sup>103</sup> in cui il complemento è accompagnato da un genitivo. Registro il tipo solo in Molin, Zane, Giustinian, e Grotto. Il genitivo precede il complemento: «**De l'immortalitate** *al sacro tempio*, / con men sonoro stil molti, cantando, / tra questi lacci e questo ardor *poggiaro*», Zan CXXXVII, 9-11 (con intromissione di un altro complemento); «cetra, che già **d'Irene** *al dolce canto / temprata fosti*, or qual più lode e vanto», Giu XCIX, 2-3; «S'io **de l'inferno** *a la tomba acre, ed atra / Andrò*, come idolatra», Gro 77, 1-2; oppure si intromette tra determinante e complemento: «*Da' tuoi* **de l'alma, e del corpo thesori** / *Li colgo, e tesso*: e tu te ne corona», Gro 8, 7-8; o infine segue il complemento sul verso d'innescio: «Amor, che *nel bel viso* **di costei** / *s'annida*, e da le luci ardenti piove», Mol 19, 1-2; «Or *in forma* **di madre** et or **d'amante** / *m'appari* e sol per te mie voglie adempio», Giu LXX, 9-10.

C/CV. Registro in questa tipologia non solo la rottura di dittologie di complementi identici, ma anche la separazione tra complemento nucleare in innescio e verbo ad opera di un altro complemento, non necessariamente nucleare. Per il primo tipo, si veda: «devete dir: – omai *di sì bel volto*, / *d'alma sì saggia*, è **ben ragion ch'io scriva**.–», Bem, 128, 13-14; «Si dirà poi, ché *tra sì bionde chiome / e 'n sì begli occhi* Amor giamai **non scenda**», Cas 39, 12-13; «è ch'io non temo Amor che *d'altra lampa / né da raggio più bel* l'arco in me **scocchi**», Mol 15, 13-14; «Qual'è che *del bel volto onesto e santo / e d'ogni altro mio ben seco* **mi priva?**», Giu LXXXV, 5-6; «né *di sì nobil mostro, / di sì raro miracol di natura / si vanterà* giamai l'età futura», Mag 55, 70-72.

Per il secondo tipo: «vedesti mai ch'*a quel bel viso adorno / per sì vaghi color* **possa agguagliarsi**», Mol 85, 20-21; «l'eterna gioia, ch'*agli spirti eletti / con la sua chiara vista* in ciel **comparte**», Fia 6, 13-14; «in questa vita, *d'ogni oltraggio e danno / contra 'l tempo crudel* **si fa vendetta**», Mag 67, 13-14.

---

<sup>103</sup> Soldani 2009, 155.

## 10. *Complemento indiretto / verbo*

Registro qui alcuni esempi di enjambement con inversione del complemento indiretto, senza coinvolgimento nell'inarcatura di altri complementi. Si tratta di una figura presente in tutti gli autori del corpus, ma di scarsa diffusione (con l'eccezione di dieci occorrenze in Zane): «*a la cui fama, al cui chiaro volume / non fia che 'l tempo mai tenebre asperga*», Cas 53, 3-4; «*dove cantar m'udisti, a la mia vita / pon mente ed odi le penose note*», Mol 94, 41-42; «*Com'è ch'a la pietà vostra infinita / così gran torto in guiderdon farei?*», Ven 11, 5-6; «*ch'a le mie dure some / altro aiuto non porgo*», Zan XX, 94-95; «*Per te quel verme, ch'a la mia speranza / rodendo le radici, mi consuma*», Zan LXVI, 9-10; «*Egli è dolce Signor, ch'al nostro affanno / con gran pietà soccorre*», Fia 151, 25-26; «*a le perle, ai rubin che 'l biasman tanto / ben mille baci in sua vendetta rende*», Mag 54, 7-8; «*Al suon, non mai sì dolce udito altronde, / tenea Giove dal ciel gli orecchi intenti*», Giu C, 5-6; «*A duo begli occhi, e a due chiome dorate / Mi faceste (né pur so la cagione) / E prendere, e legare, e por prigionie*», Gro 123, 1-3.

Si segnalano due lunghe sequenze, una nella canzone *Alma cortese* (142) di Bembo e una in un sonetto di Magno, dove il complemento indiretto è espanso in relativa per una sequenza lunga di quattro versi, rimandando il verbo all'inizio del quinto: «*A lei, che l'Appennin superbo affrena, / là 've parte le piaggie il bel Metauro, / di cui non vive dal mar Indo al Mauro, / da l'Orse a l'Austro simil né seconda, / va prima: ella ti mostre o ti nasconda*», Bem 142, 210-214; «*A quelle belle man che m'impigarò / col proprio arco d'Amor sì forte il petto; / a quelle onde in tal laccio il cor fu stretto / che più che libertà m'è dolce e caro; // queste spoglie onorar non sia discaro*», Mag 76, 1-5.

## 11. *Complemento predicativo / copula*

Il tipo è presente in tutto il corpus (tranne che in Molin), ma dal paio di occorrenze in Bembo e Casa («*S'al viver fui veloce, perché *tardo* / sono al morir? un dardo*», Bem 142, 149-50, con chiasmo e antitesi; «*Ché qualor torno al mio conforto, e presto / son, lasso, di nutrir l'alma digiuna*», Cas 5, 5-6), la diffusione

si intensifica da Venier in poi: «io, come augel che, scorto a l' hora ch' arse / tutte son le campagne ombrosa e spessa», Ven 114 5-6; «Leggera soma a così salda Nave / è un cor, benché di zelo e fé sia carco», Zan LIX, 9-10 (con anticipo anche del complemento indiretto); «Occhi, perché sì lieti oltra l' usato / sete, se pianto sol piacer vi suole?», Giu XII, 1-2. Soprattutto si fanno più frequenti le coppie dittologiche in innesco, simili a quel che vedremo per l' inarcatura con verbi diversi dalla copula: «et mi dimostreria ch' aspre et noiose / son quelle sol da cui l' animo è tocco», Ven 219, 44-45; «Ogni tua pena, Amor, diletto e gioco / mi fia: deh fa' sol ch' abbia», Zan CCIV, 13-14; «Di cui madre, nudrice, scorta e duce / fu quella c' hor nel ciel Regina siede», Fia 129, 12-13; «Tutta grazia e beltà, tutta onor vero / fu quell' alma gentile», Mag 42, 49-50; «onde tua vista a pien cara e gradita / fosse ad Amor, ch' in que' begli occhi ha vita», Mag 55, 182-183; «Dur, freddo, agil, quai marmi, nevi, augelli / Già fui[;]<sup>104</sup> cera, Etna, statua hor mi somiglia», Gro 4, 5-6; «Al peccar pronto, e del peccato altero / Fui: hor ne piango fuor, dentro ne gemo», Gro 315, 5-6 (si noti la replica dell' identica figura oppositiva tra passato e presente).

## 12. Complemento predicativo / verbo

Il tipo è ben attestato in tutto il corpus, con decine di occorrenze (con l' esclusione di Groto, dove ne trovo solo otto). Come per l' ordine diretto dei costituenti, possiamo distinguere tra i casi in cui a essere anticipato è un predicativo sottocategorizzato dal verbo e quelli in cui la funzione è extranucleare, talvolta difficile da distinguere da un' incidentale di carattere participiale. Vediamo alcuni esempi del primo tipo: «da indi in qua né lieto né sicuro / non ebbi **un giorno** mai, né d' aver curo», Bem 142, 14-15; «e chi dal giogo suo servo sicuro / prima partìo, di ferro ebbe 'l cor cinto», Cas 14, 10-11; «quand' esser può che mitigato o spento / **ti** veggia in me, che non sia sempre tardo?», Mol 7, 3-4; «Né sì dolce com' hor né sì cortese / **voi**, madonna, ver' me vid' io giamai», Ven 7, 1-2; «**L' acqua** d' ogni vaghezza ignuda e cassa / mi sembra, e i lieti pesci orridi mostri», Zan LXXVIII, 5-6 (con parallelismo); «miser, mi piacque, che percosse e

<sup>104</sup> Introduco tra quadre, rispetto all' edizione critica, un segno di pausa forte, senza il quale non è chiaro il cambiamento di verbo principale.

*danni / stimai solo il veder gli oscuri panni*», Fia 17, 6-7; «*sicura d'ogni mal che 'l mondo apporte / qui vive, e poi beata in ciel salita*», Mag 136, 10-11; «**Tu piena** di sì vivo, ardente zelo / ver me *ti mostri*, e sì pietosa cura», Giu LXX, 5-6 (con epifrasi); «S'io amo altra che voi, che 'n Lethe *spento / Caggia il mio nome*, e mai non possa uscire», Gro 111, 3-4.

Come anticipavo al punto precedente, spesso i predicativi si presentano in coppie, a chiudere il verso con una dittologia. Non sono rare forme di ulteriore moltiplicazione a occupare l'intero verso, specie con i predicativi extranucleari che mettono a fuoco l'intensità o la contraddittorietà dello stato d'animo dell'io. Per i predicativi in funzione extranucleare vedi: «*e nudo e grave e solo e peregrino / vo misurando i campi e le mie pene*», Bem 48, 10-11; «*Errai gran tempo, e del camino incerto / misero peregrin molti anni andai*», Cas 47, 1-2; «*Marte, perché sì pertinace e fero / mi richiami a seguirti, or ch'io credea*», Mol 32, 1-2; «*Saldo et gelido più che marmo et ghiaccio, / libero et franco, i' non temeva, stolto*», Ven 144, 5-6; «*o tristo, o lieto, o misero, o felice, / sempre amando terrò l'antica strada*», Zan CXXVII, 10-11; «*di furor, di sospetto e d'ira carico / vissi qual fiera, sotto humana forma*», Fia 47, 3-4; «*veggal da ciò: ch'ancor chiuso e sepolto, / l'anime fuor dal freddo marmo infiamma*», Mag 40, 13-14; «*ma nol trovando, ohimè, languido e smorto / provo doppio tormento e doppie pene*», Giu XLVIII, 7-8.

### 13. Complemento d'agente / verbo passivo

L'inarcatura che separa il complemento d'agente dal verbo è molto rara: nessuna occorrenza in Casa e in Venier, il massimo sono tre occorrenze in Groto: «S'Amor m'avesse detto: – ohimè, *da morte / fieno i begli occhi prima di te spenti*», Bem 157, 1-2; «*da quel che crebbe in me d'ignaro e vile / vinta è la parte più nobile e saggia*», Mol 182, 5-6; «*Così da questo duro, aspro viaggio / afflito son per tante e varie strade*», Zan CLIII, 1-2; «*de le su' imprese; che dal nudo arciero / ei fu ben mille volte al giogo messo*», Mag 109, 116-117; «*da soverchio piacer ch'al cor ne presi, / fatto ancor via più audace, in don gli chiesi*», Giu XXVII, 6-7; «**Ma** lungo è il mio morir, perché *da l'acque / Scese da gli occhi mei, temprato è 'l foco*», Gro 201, 12-13 (si noti che qui la forte incarcatura

anaforica tra complemento d'agente e participio è dovuta all'obbligo della ripetizione delle identiche rime ACQUE e FOCO).

#### 14. *Soggetto / verbo (con verbi inaccusativi, passivi e simili)*

A meno di errori, non riscontro questa tipologia di inarcatura, comunque non particolarmente accusata, né in Bembo né in Della Casa. Nei veneziani possiamo distinguere le poche occorrenze a seconda che il soggetto e il verbo si trovino in successione immediata, oppure siano dilatati tramite ulteriori inversioni o introduzioni di relative o altri elementi (e questa pratica ha un precedente in Petrarca).<sup>105</sup> Per il primo tipo: «ch'i vizi in colmo e *la sua fede* meno / *vede venir*, e vendicarsi intende», Mol 152, 25-26 (però con contestuale forte rottura della locuzione verbale); «*mille*, non ch'una, di quell'alme oppresse / *tratte in luce sarian* dal vostro canto», Giu XLV, 7-8; «Anzi sapendo, quanto *i mei affanni* / *Ti son grati*, vorrei viver mill'anni», Gro 184, 7-8. Per il secondo tipo: «ché *vita* molto amara / poco *aver si de' cara*», Mol 86, 32-33; «*Medicina* miglior a la mia piaga / è *d'uopo*, per sanarla: ed è ben dritto», Zan LXIV, 12-13 (con inserzione del complemento indiretto); «Ohimè *quel senno*, a cui prudenza in terra / *agguagliar non si pòte*, / ove sen fuggì teco, o nobil donna?», Zan CXCVIII, 53-55; «et il *giudicio human*, ch'erra si spesso / ne l'opre tue, da te *fia vinto e oppresso*», Fia 46, 75-76; «le rose e i gigli, così *'l vanto* a prova / de' capei negri al lucid'oro è *tolto*» Mag 53, 13-14 (con sintassi complicata da numerose inversioni).

#### 15. *Verbo / soggetto*

Considerando la relative libertà del movimento del soggetto, non stupirà l'alta frequenza della figura, con decine di occorrenze in tutti gli autori.<sup>106</sup> Le occorrenze in cui la figura è ridotta alla sola inarcatura di verbo e soggetto è generalmente implicata in proposizioni subordinate, o coordinate che seguono immediatamente una pausa: «Se col liquor che *versa*, non pur *stilla*, / sì *largo*

<sup>105</sup> Cfr. Soldani 2009, 157.

<sup>106</sup> Anche qui non fornisco esempi dell'inarcatura debole in cui il soggetto è costituito da un'infinitiva o da una frase introdotta da un pronome doppio, che tendenzialmente occupano intero il verso di rejet.

*ingegno, spegner non potete*», Bem 130, 1-2; «né perch'io fugga e mi dilunghi, è sana / la doglia mia, né pur men grave in parte», Cas 14, 7-8. La figura però è spesso sottoposta alle consuete forme di attenuazione, come raddoppiamenti o insistite pluralità: «Surga chi dorme, e non sia che l'aggrave / terreno incarco o bassi altri desiri», Mol 187, 5-6; «M'arde, impiaga, ritien, squarcia, urta et preme / foco, stral, nodo, artiglio, impeto et peso», Ven 148, 1-2; «io nimico a me stesso: e quinci viene / l'acerba servitute e 'l mio dolore», Zan CXXIV, 10-11; «Godi, poiché saran contrarii ogn'hora / Il conto de la morte, e la tua historia, / Il remo di Caronte, e la tua penna», Gro 302, 12-14.

Nella grande maggioranza dei casi sono coinvolti nella figura anche altri costituenti. Vediamo dunque le diverse modalità secondo cui si dispongono gli elementi nucleari della frase rispetto al verbo e al soggetto, e inoltre quali elementi non nucleari intervengono a dilatare la figura separando verbo e soggetto.

OV/S, VO/S, V/OS, V/SO. Cominciamo con le inarcature che coinvolgono il complemento oggetto, che può trovarsi prima del verbo: «Gridai ben io, ma **le voci fe' scarse** / il sangue, che gelò per la paura», Bem 9, 12-13; «son, ch'**altro cor non apre, avampa o cinge** / dardo, face o catena hoggi sì forte», Ven 144, 10-11; «Né fia che **'l nodo** mai spezze o rallenti, / ond'io son seco avinto, *altro che 'l morso*», Zan LVI, 12-13 (dove a ritardare il soggetto è posta una relativa retta dall'oggetto); «**l'alimento vital spera et aspetta** / ogni natura, a te cara e diletta», Fia 5, 6-7; «Così **'l suo lume addoppia e gli altri ammorza** / l'alma figlia di Marte; e sovra Atene», Mag 109, 138-139 (con raddoppio della coppia OV); «**la dolce, amata vista** or mi contende / il ciel, che meco mai pace non vuole», Giu XXXIII, 3-4.

L'oggetto può invece dilatare verbo e soggetto venendo portato in punta di verso: «per cui *spera saldar* **tanti suoi danni** / Roma, e fra più che mai lieti soggiorni», Bem 84, 5-6; «*Piangea cantando* **i suoi gravi tormenti** / un rossignuol sovra una riva ombrosa», Mol 69, 1-2; «Perché non ode **il lungo mio lamento** / sola *colei* che per mio mal mi prese?», Zan LXXXV, 7-8; «chiuse a voi non daran **giusto martoro** / d'infamia i colpi a morte aspra simili», Giu CVII, 7-8; «ch'**ogni soccorso tenta, ogni suo ingegno,** / infermo che vicino a morte

giace», Mag 83, 5-6 (con due complementi oggetto disposti “a occhiale” attorno al verbo); «Non *move, erge, apre, il corpo, i piedi, l’ale* / Nel mondo *pesce, fiera, augel*, che tanto», Gro 153, 1-2.

Raramente l’oggetto viene rimandato nel verbo di rejet, prima del soggetto: «E così *tinge e verga* / ben **mille carte** omai *l’aspro mio duolo*», Cas 45, 11-12; «né *potea haver* qui tra l’humano stuolo / **premio equal** *sua virtute* inclita et alma», Ven 136, 7-8 (con anche complemento circostanziale in punta di verso); «di rado scorgo, ché a quest’occhi *cela* / **sì dolce vista** *nebbia oscura e grave*», Zan XXXVII, 10-11; «*Non ha*, se dritto miri, / **più bel don** da natura *umana mente*», Mag 55, 86-87.

Più spesso l’oggetto è posposto al soggetto, creando un effetto vicino all’iperbato: «Le bionde chiome, ov’anco *intrica e prende* / Amor **quest’alma**, a lui fidata ancella», Cas 31, 1-2; «veramente diria ch’a lei *concesse* / Pluto **il partir** dal suo regno dannato», Mol 143, 90-91; «com’un ampio e gran mare onde *prendeste* / voi, donna, **il nome**, un picciol ruscelletto», Ven 29, 7-8; «or che del tuo partir *versar mi face* / Amor, **doglia, pietà, lagrime e inchiostri**», Zan CLXIX, 4-5 (la stessa figura con «Amor» soggetto anche a XIX, 2-3 e CXV, 1-2, e cfr. allora «Parmi ch’in fronte lor *m’apra e dinote* / Amor **tai detti** in suon d’alta armonia», Giu LI, 5-6); «qual lucente Diana allor che *stende* / la notte intorno a lei più fosca **l’ale**», Mag 53, 3-4; «*Vi fecero* oltre a i debiti alimenti / La manna **i baci**, e la rugiada **i denti**», Gro 22, 15-16 (con doppia sequenza SO).

CV/S(O), VC/S(O), V/CS(O), V/SC(O). Oltre all’oggetto, possono essere coinvolti altri complementi nucleari, posti in anastrofe prima del verbo: «E perché in te **dal sangue** *non discorda* / *virtute*, a te, Cristoforo, mi vòlgo», Cas 58, 9-10; «Ma più dirò: che, quando **a noi** *ritorna* / *il verde tempo usato*», Mol 84, 65-66; «Voi d’amor seco et me, ch’**in noi** *discende* / Gioia ch’in sé tutt’altre gioie apprende», Ven 258, 2-3; «s’i’ ’l dissi, che **mia morte, e ’l mio fin** *sia* / una *catena, un laccio od un coltello*», Zan CLVI, 3-4 (di particolare rilievo poiché viene anticipato il complemento predicativo); «**De’ suoi dolci** *t’escluda almi riposi* / Imeneo sacro, e ti bestemmi e danni», Mag 18, 9-10 (con iperbato tra l’inizio e la testa del complemento di privazione e aggiunta epifrastica di una

dittologia verbale); «A lieta mensa **incontro a me sedea** / *Madonna*, et io nel suo bel volto amato», Giu XXX, 1-2.

Più spesso un complemento, anche non nucleare, è posto tra il verbo e il soggetto, o in punta di verso: «Poi che *non valse* **a le tue fiamme nove** / *il ghiaccio*, ond'io credea viver sicuro», Bem 44, 5-6; «lasso: e *fuggir devria* **di questa spoglia** / *lo spirito* oppresso da la pena intensa», Cas 7, 12-13; «Chi vide mai *fuggir* **di stretta gabbia** / *frettoloso augellin*, l'ali battendo», Mol 177, 1-2; «et *sonò* **d'ognintorno in voce mesta** / *l'aria*: “In quest'ora il più sublime spirito», Ven 128, 12-13; «ché mai *s'accorda* **con la fiamma mia** / *il freddo affetto* che 'n sé chiude e serra», Zan XXXVIII, 5-6; «Vergine *fu* **nel parto e prima e poi**, / *quella ch'io canto*; e nel'età fiorita», Fia 130, 9-10 (in questo caso più che di inversione si tratta propriamente di dislocazione a destra del soggetto); «*Spira* **al mio debil legno in mare incerto** / *l'aura* del tuo favor; che giunto in porto», Mag 107, 12-13; «*Cantava* **d'Adria in mezzo a le sals'onde** / *nova del ciel sirena* in tali accenti», Giu C, 1-2.

Oppure è rimandato in rejet prima del soggetto: «La spoglia il mondo mira. Or *non s'arresta* / **spesso nel fango augel** di bianche piume?», Cas 52, 9-10; «non si perde per gli anni, anzi *ritorna* / **più che mai bello**, *il bel* che si v'adorna», Ven 21, 2-3 (con predicativo in rejet); «*spira* entro a quella mente, e 'n **lei ragiona** / **per bocca di pietate** *il mio duol fero*», Zan CVI, 10-11; «Che già *strutta saria* / **A gli stessi occhi suoi** *la donna mia*», Gro 83, 29-30.

La dilatazione viene ottenuta, e spesso in Magno, attraverso l'anastrofe di un genitivo retto dal soggetto: «come può dirsi ancor ch'incerto *sale* / **di viva rosa** *il vanto*», Mol 84, 35-36; «ma tosto in terra da quel ben *lo chiama* / **di condur altri seco** *alto desio*», Fia 53, 9-10; «che 'l seno aprendo sembran dir: – Tal *era* / **di colei che qui giace** *il volto adorno*», Mag 38, 3-4; «*vinceria* l'acque tue dal ciel cadenti / **de le lagrime mie** *la pioggia amara*», Mag 62, 13-14.

Come per l'oggetto, anche un complemento nucleare può, occasionalmente, venire posto dopo il soggetto: «né vòl ch'i' pèra, e perché già *mi tocchi* / **Morte col braccio**, ancor non mi difende», Cas 15, 7-8; «che suol gli occhi allettar, più *non ha loco* / *il secondo piacer* **ne la mia vita**», Mol 80, 7-8; «frenò 'l corso Hippocrene, et *si coperse* / **Febo d'oscuro e tenebroso nembo**»,



Ven 128, 3-4; «questo ferro prendete, e là 've *siede / l'imagin vostra nel mio cor dipinta*», Mag 46, 5-6; «Chi diè color sì begli? egli. Che *tiene / Il mondo hor di sì alta spene?* pene», Gro 203, 6-7.

VAvv/S. Nei casi precedenti abbiamo visto che tra verbo e soggetto si intrude a volte un avverbio temporale, di scarso peso sillabico e di scarso rilievo semantico. In solo tre casi tra verbo e soggetto si inserisce un avverbio modale o un gerundio: «*S'appagherà tacendo e adorando / mio cor*, infin che terra il suo vel copra», Bem 140, 12-13; «*ch'era per affogar veracemente*, / come diluvio, *il mondo* in ogni canto», Ven 139, 3-4; «*Entraro* alhor ne l'alma *arditamente / i miei nimici*, e da lei trasser fuore», Fia 35, 5-6.

V/S/O, V/O/S, O/V/S, C/V/S, V/C/S, V/S/C e simili. La mobilità degli elementi portanti della frase genera anche sequenze che superano la misura del distico: «*Mostrommi* entro a lo spazio d'un bel volto / e sotto un ragionar cortese, umile, / per farmi ogni altro caro esser a vile, / *Amor*, quanto pò darne il ciel, raccolto», Bem 81, 1-4; «E poi ch'a mortal rischio è *gita* invano, / e senza frutto i cari giorni ha spesi / *questa mia vita*, in porto omai l'accolgo», Cas 17, 9-11; «Né di tanto splendor priva, *m'incende* / con men cocente o men chiara facella / *l'alma mia luce*; e fa sì come stella», Cas 31, 5-7; «esca fui preso: e ben *dee viver* franco / *antico servo stanco* / **suo tempo** estremo almen là dove sia / cortese e mansueta signoria», Cas 32, 63-66; «Ben *si nudrio* del latte il qual GUSTARO / GLI ANTICHI ILLUSTRI E I DUOI TOSCHI MAGGIORI / *questi*, cantando i suoi leggiadri amori», Mol 205, 1-3; «*né piegò* pur un poco unqua *né scosse* / *vento* de' miei sospir', donna, finhora / **quella vostra profonda, alta durezza**», Ven 12-14; «l'era presso cantando: – Oh qual *fa scorno* / a l'inchiostro e candor del foglio adorno / de' tuoi begli occhi *il dolce bianco e 'l nero!*», Mag 114, 2-4 (notevole il chiasmo dei genitivi negli ultimi due versi); «Con varia fiamma parimente *sface* / Ogn'alma hor con diletto, hor con desire, / Sendo hor cagion di gioia, hor di martire / *Quel viso tuo*, ch'a tutti gli occhi piace», Gro 19, 1-4.

Com'è ovvio la situazione si presenta con una certa facilità nei settenari: «Lasso, ben *si difese* / per qualche spatio armata / *l'alma* di freddo smalto», Ven 268, 7-9; «Come da rose e fior caduchi *coglie* / *sollicit'ape* e presta / liquor, che d'essi poi più si mantene, / così fuor di noi *resta* / cosa de l'opre nostre e nostre

voglie», Zan CXXV, 81-85; «Dunque veloce *scenda* / da' più sublimi scanni / *Spirto divin*, per cui *suoni e risplenda* / e *spieghi* al cielo i vanni / *il tuo nome gentile*», Fia 143, 113-117; «con man cava lor fresche e lucid'onde / *ti porgon*, liete e pronte, / *le vaghe ninfe* ognor del vicin fonte», Mag 43, 24-26.

### III. *Inarcature con dilatazione tra i sintagmi*

#### 1. *Nome [...] aggettivo*

Il tipo è molto raro e, come osserva Soldani, l'allontanamento dell'aggettivo dal nome lo spinge «ad assumere una connotazione predicativa» che rende debole l'iperbato:<sup>107</sup> «Corsemi *un caldo* alor di vena in vena / *dolce et acerbo* e passò dentro al core», Bem, 10, 5-6; «tal io l'ora ch'Amor *libera e piena* / sopra i miei spirti *signoria* vi diede», Cas 2, 7-8; «Perché, come il più bel corpo *la luce* / quindi e quindi comparte *bella et alma*», Fia 65, 9-10. Ciononostante, possiamo osservare come si creino in talune situazioni notevoli perturbazioni dell'intonazione quando tra aggettivo e nome sono poste incidentali o complementi retti dall'aggettivo: «Il tuo candido fil tosto *le amare* / per me, Soranzo mio, *Parche* troncaro», Cas 12, 1-2; «che *cosa*, a par di te, sarebbon gli orti / de le tre suore altrui *noiosa e schiva*», Mol 200, 7-8; «Né mirerà, né mira il mondo *cose*, / Né mai mirato ha, come voi, *sì rade*», Gro 41, 40-41.

#### 2. *Determinante [...] nome*

La separazione tra determinante nome si riscontra di regola nella forma in cui il determinante apre il verso d'innescò e il nome apre il verso di rejet, allineandoli verticalmente: «a *questa*, novo in terra e dolce mostro, / *donna* gentil, che non di perle e d'ostro», Bem 138, 6-7; «a *quella tua*, che in un pasce e consuma, / *esca* fui preso: e ben dee viver franco», Cas 32, 62-63; «*Quante* in sé regga e copra / *genti e città* l'Europa a Dio devote», Mol 154, 43-44; «Et *qual* fia che s'attenda / *frutto* da voi, che 'l vostro», Ven 211, 99-100; «e di *quanti* abbia fuor di te sofferti / *disagi*, mal pensier giunger pò al vero», Zan CLXXI, 3-4; «et a

---

<sup>107</sup> Soldani 2009, 162.

*quel*, che 'l ciel serra, / *eterno ben* di giunger fa disegno», Fia 145, 26-27; «*Questa*, che quasi un sol tra noi riluce, / *Donna*, anzi Dea qua giù celeste e vera», Giu XXIX, 1-2. In Zane e Fiamma si trovano due casi in cui il nome è rimandato in chiusura del verso di rejet: «*tai* da te lungi, dolce aere natio, / patito ho sempre *affanni acerbi e grevi*», Zan CLXVIII, 117-118; «*quel* pien d'ira e di sdegno / del sommo Re *tremendo irato viso*», Fia 143, 58-59. In Magno, invece, troviamo il determinante all'inizio del secondo emistichio: «ma tosto e tu vedrai *quanta* s'asconda / in donna *fraude*, e ch'è via più costante», Mag 123, 12-13.

### 3. Nome [...] genitivo

La separazione di un nome dal suo genitivo è attestata con diverse occorrenze in tutto il corpus, sia con ordine diretto dei componenti, sia inverso. La forma in cui la riscontriamo più spesso, come già in nei quattrocenteschi, Petrarca e nella tradizione a lui precedente, è quella con intromissione del verbo:<sup>108</sup> «ch'ella parlasse; ond'io, che *tema e cura* / **non ho** mai d'altro, a guisa d'uom che fura», Bem 11, 6-7; «ch'a sera è 'l mio dì corso, e ben *l'errore* / **scorgo** or *del vulgo* che mal scerne il vero», Cas 52, 7-8; «mentre *il mio amore e le bellezze note* / **scrissi** di lei, che fra le selve e i lidi», Mol 94, 14-15; «la bella man, ch'a tutte *il pregio* **tolse** / d'ogni *eccellenza*, hor fredda et morta giace», Ven 174, 12-13; «Lagrima amare, che *da gli occhi* **uscite** / *del più bel viso* che piangesse mai», Zan LXXIX, 1-2; «e *l'antica virtù, chiara e possente*, / **vinca** de' nostri; e ch'empia in Occidente», Fia 84, 6-7; «Ciò detto, Amor *de' suoi tesori* **aprio** / *l'ampie ricchezze* al suo Brunor diletto», Mag 20, 12-13; «Mentre al mio dolce amor *l'istoria antica* / **leggo** di duo fedeli e veri amanti», Giu LXII, 1-2; «**Armati** poi contra *l'armata* **fôro** / *De gli avversarii nostri* a un tempo, e a un loco», Gro 179, 10-11.

Il genitivo può talvolta essere costituito da un'infinitiva: «ma, stando teco, a me più spazio ancora / **darà** di star col mio sommo diletto», Mol 46, 12-13; «né l'altezza di lui *tema* **m'apporti** / di poterlo *asseguir*, ch'un'alma accesa», Ven 219, 207-208; «Dove s'io mai giungessi, e poi *desio* / **Mi venisse** di far da voi *partita*», Gro 148, 14-15.

<sup>108</sup> Cfr. Bellomo 2016, 146 e Soldani 2009, 163.

In Bembo, Casa e Molin, la separazione avviene anche a opera di una relativa, che precede o segue il verbo: «*Di que' bei crin, CHE TANTO PIÙ SEMPRE AMO, QUANTO MAGGIOR MIO MAL NASCE DA LORO, / sciolto era il nodo, che del bel tesoro*», Bem 9, 1-3; «*né del martiro CHE MI DUOL SÌ FORTE / in quei begli occhi rei / ancor venne pietade. E ben torrei*», Cas 45, 37-39; «*la memoria fuggìo, CHE VIVRÀ ETERNA, / del mio ben ito e d'esta vita amara*», Mol 89, 95-96; «*qui de la pace CH'È NEL CIELO ETERNA / gusto il sembiente: ahi, mio destino avaro*», Mol 134, 12-13.

Tra gli iperbati dove è intruso un solo elemento possiamo vedere i singoli casi in cui a separare è posto un predicativo («*lasso, le porte men RINCHIUSE ancora / del mio ricetto vidi*», Cas 45, 25-26), un complemento indiretto («*celando 'l paradiso / A ME del suo bel viso*», Giu XXXII, 12-13), un aggettivo reggente un'infinitiva («*Ch'un solo sguardo A RADDOLCIRVI INTENTO / di que' begli occhi, onde 'l crudel v'invesca*», Mag 16, 12-13), un participio («*Questi a la mensa orribile RACCOLTO / di Licaone il real tetto irato*», Mag 45, 9-10).

A intrudersi tra i due costituenti possono essere anche più sintagmi: «*che de l'alta contesa A NOI fa fede / de le tre dive, onde il pregio si diede*», Mol 62, 6-7; «*de' più bei fior', de' più bei frutti colti, / COL GRAN MERITO VOSTRO aguagliar l'arte!*», Ven 27, 13-14; «*se chiari indicî IN LOR MIRANDO ho scorti / d'alta pietà che chiuda un gentil core*», Zan XCIII, 7-8; «*Di riso albergo già, di pianto GLI OCCHI / m'ha fatto or nido, e notte amare i giorni*», Zan CXLVI, 16-17; «*Con sue candide man del proprio petto / FILLI CORTESE il chiuso velo aperse*», Mag 92, 1-2.

Tra gli esempi già elencati si trovano casi in cui a essere separati sono il complemento oggetto, anticipato rispetto al verbo, e il genitivo retto dall'oggetto. Vediamo ancora due esempi del tipo: «*Là 've chiuse fur l'ossa un largo rio / versò la gente d'angoscioso pianto*», Ven 138, 5-6; «*indi, se d'aspro duol ch'altri sostenne / ti punse il cor giamai pietate alcuna*», Mag 62, 5-6.

La figura può poi estendersi oltre la misura del distico, solitamente con inversione dei componenti, e dunque con il genitivo ad anticipare l'elemento che lo regge: «*Perché non ho del Re cortese e santo, / che morto pianse il suo nimico fiero, / lo spirto acceso e 'l cor puro e sincero, / e gli accenti soavi e 'l dolce*

*canto? // Ché mille ardenti fiamme in ogni canto / accenderei d'amor celeste e vero, / e del gran nome ond'io salute spero / udir farei con frutto il pregio e 'l vanto», Fia 29, 1-8; «Di quei celesti avventurosi strali / che vero ardente amor per la tua bocca, / guerrier di Dio, ne le nostr'alme scocca, / e piaghe imprime in lor, dolci e vitali, // questo è pur l'arco, e qui scopri con quali», Mag 21, 1-5; «Ahi, che del partir vostro acerbo e duro, / per gir sì lungi, o mio bel Sole adorno, / omai propinquo è 'l destinato giorno», Giu XXXII, 1-3; «Del cieco sol, che pinse il lungo pianto / D'Ilio, e del suo contorno / Fora vostra beltà condegna soma», Gro 41, 43-45.*

#### 4. SN [...] relativa

Come già sottolineato per Petrarca,<sup>109</sup> anche nel nostro corpus, nella grande maggioranza dei casi in cui una relativa è separata dal nome da cui dipende, l'allontanamento avviene con l'inserimento di un verbo, generalmente in punta del verso d'innescio. Vediamo alcuni esempi, considerando anche i casi, identici, in cui la relativa dipende da un pronome: «e giunse ove la luce **terminava**, / che gli diè albergo in mezzo al vivo ardore», Bem 25, 12-13; «Varchi, Ippocrene il nobil cigno **alberga** / che 'n Adria mise le sue eterne piume», Cas 52, 1-2; «Ma, se pur da costei la colpa **viene** / in cui pietà per men certezza manca», Mol 44, 12-13; «sciogli la lingua; e 'l nodo alhor **fia sciolto** / che m'ha prigion. Ciò solo esser pò schermo», Ven 175, 12-13; «Né fia che 'l nodo mai **spezze o rallenti**, / ond'io son seco avinto, altro che 'l morso», Zan LVI, 12-13 (con contestuale allontanamento incrociato di verbo e soggetto); «ma senz'ardor in tanto incendio i' **vivo**, / che m'agghiaccio, pensando a quelle ardenti», Fia 61, 12-13; «Colui **s'elegga** poi / ch'in amar primo ha più per te sofferto», Mag 55, 140-141; «Di colpa, quando il foglio ella **non arse**, / In cui la bella donna ritrahevi», Gro 99, 2-3.

La grande libertà di movimento della relativa, specie quando non restrittiva, rende comunque possibili diverse altre soluzioni, su strade già battute da Petrarca. Vediamo come il verbo venga rimandato all'inizio del verso di rejet: «Se gite disdegnosa, tremo e loco / **non trovo**, che m'asconda, e non ho scampo»,

<sup>109</sup> Cfr. Soldani 2009, 165-67.

Bem 28, 5-6; «Ma mira e dimmi pria se *giglio o rosa* / **vedesti** mai *ch'a quel bel viso adorno* / per sì vaghi color *possa agguagliarsi*», Mol 85, 19-21; «*Nuvolo* inanzi gli occhi *oscuro et fosco* / **non è che 'l vero mi contenda o cele**», Ven 218, 187-188; «di sprezzar morte, e *'l falso, oscuro manto* / **squarciar** *che 'l ver contende al senso cieco*», Mag 109, 75-76; «Sciolgo l'enigma, et *un maggior di quello* / **Faccio**, *che a pena interpretar si puote*», Gro 286, 1-2. Lo stesso con ulteriore inarcatura di altri elementi del sintagma verbale: «Veggio il ciel che minaccia e **sparge il mondo** / tutto **d'orror**, *che di contese è pieno*», Mol 152, 21-22.

Specie dove sono coinvolti dei settenari, l'allontanamento del verbo nel verso di rejet può rimandare la relativa ancora di un verso generando campate che superano la misura del distico: «ma, se *la luce sospirata e fida* / **torni a mostrarmi** in guida / (*che fu già primo ardor de la mia vita / e sarà incendio del mio cor estremo*)», Mol 95, 11-14; «Et questa gloria a *Lui* consacro et dono / *che, pio ver' quelli ond'era in croce messo, / m'insegnò l'atto in ch'io simil gli sono*», Ven 270, 12-14; «E ingegno di natura, o studio d'arte, / Né *donna* mai, né mai *ninfa* **compose**, / *Che nel legato bello in honestade / Non vi sia inferiore*», Gro 41, 32-35.

L'iperbato può essere dato dall'intromissione di una subordinata o di un altro elemento incidentale o parentetico (vedi comunque *infra*): «e fo come *augellin*, **campato il visco**, / *che fugge ratto a i più nascosti rami*», Cas 19, 9-10; «Son queste, Amor, *le vaghe trecce bionde*, / tra fresche rose e puro latte **sparte**, / *ch'i' prender bramo, e far vendetta in parte*», Cas 34, 1-3; «Amor, *che di costei la fama intese*, / *cui nulla è par che di beltà contenda*», Mol 128, 1-2; «*lodavan lui di gioia e d'amor* **piene** / *che fece il creder lor verace e certo*», Mol 144, 7-8; «Questi son pur *quei colli* (occhi miei vaghi / allarghiam qui pur noi l'alma e la vista!) / *dov'è già Roma gloriosa, or trista*», Mol 217, 1-3; «ecco confuso *il gioco* / (ché gioco è ben) *con che n'aggira il fato*», Mol 154, 133-134; «Questo è *l'oggetto glorioso e divo* / – dico fra me – *che bea gli spirti eletti*», Fia 31, 5-6; «La portò in grembo a *l'acque* / (Fresche allhor, come l'altre, e senza pregio) / *Che 'l lido nostro hor fan caldo, et egregio*», Gro 21, 3-5.

In alcuni casi l'iperbato è dato dall'inversione di un complemento e dell'aggettivo che lo regge: «Terrene stelle *al ciel care e dilette*, / *che de lo splendor suo v'orna e onora*», Cas 20, 5-6; «viver *de lo splendor contento e pago* / *che spargean de begli occhi i chiari lampi*», Mol 89, 113-114; «ma, *dal gran foco cinta*, / *ch'arse ogni schermo*, alfin rimase vinta», Ven 268, 12-13.

Ancora può venire rotta una locuzione temporale del tipo di *il giorno che*: «Ben mi scorgea *quel dì* crudele stella / e di dolor ministra e di martiri, / *quando fur* prima *vòlta* i miei sospiri», Cas 41, 1-3; «*quel dì* fia sempre a noi più ch'altro amaro / *ch'abbandonasti* il tuo mortal soggiorno», Mol 161, 3-4.

Non rara è anche la figura che Soldani definisce «doppio iperbato a intarsio»,<sup>110</sup> con intromissione del nome entro un sintagma verbale (tra ausiliare e participio, tra modale e infinitiva, tra verbo e complemento nucleare) e rimando della relativa in rejet: «RENDETE amanti *a questa donna ONORE*, / *che 'l bel regno d'amor sì chiaro rende*», Mol 35, 1-2 (con epanadiplosi<sup>111</sup> del verbo); «non resti e SIA *'l piacer* quinci RIMOSSO / *che ti fa del mio mal bramosa e vaga*», Mol 72, 7-8; «e NACQUER *quelle genti A MIGLIOR SORTE* / *che le selve abitano*, e fu lor stile», Mol 94, 56-57; «FURO in quest'una tutti *i pregi MISTI*, / *che sparsi l'altre ornano*», Zan CXCVI, 46-47; «Sì direm poi COM'È *'l dolor SOAVE* / *che forgi*; e come il foco opri e *'l martello*», Fia 71, 12-13; «Come SOFFRIR *quel colpo* il ciel POTEÒ, / *ch'in terra il fior d'ogni sua grazia estinse?*», Mag 34, 7-8. Simile a questo un'occorrenza in Zane dove l'oggetto è separato dal verbo per l'immissione del pronome indefinito reggente la relativa: «né VESTIRÀ *nessun LA MORTAL GONNA*, / *che tenga gli occhi al giusto*», Zan CXCVIII, 59-60.

##### 5. Aggettivo [...] complemento

Distinguo i casi in cui il complemento è separato dall'aggettivo che lo regge, a seconda che l'aggettivo preceda il complemento o lo segua, con inversione. Il secondo tipo è un'innovazione petrarchesca,<sup>112</sup> e nel Cinquecento diventa maggioritario, pur nella non larga diffusione assoluta del tipo (comunque

<sup>110</sup> Soldani 2009, 166.

<sup>111</sup> O «reddito», cfr. Lausberg 1969, 141 e Mortara Garavelli 1988, 197-98.

<sup>112</sup> Cfr. Soldani 2009, 168.

in crescita rispetto ai «rarissimi esempi» riscontrati da Bellomo).<sup>113</sup> Con ordine diretto: «Ché qualor torno al mio conforto, e *presto* / son, lasso, *di nutrir* l'alma digiuna», Cas 5, 5-6; «e chi stil di ritrarvi o *degno* inchiostro / *di voi* non ha, far sì ch'altri conosca», Mol 95, 90-91; «temo, né so qual più l'animo *involto* / mi tenga *in dura et travagliata sorte*», Ven 218, 18-19; «nostra venuta, l'acque *chiare e monde* / uopo è portar *d'ogni color terreno*», Zan CXXV, 76-77; «dolce ricetta e *ben difeso* porto / *da gli assalti de 'venti*; onde qui sorto», Fia 58, 2-3; «Onde le luci *intente* / portai sempre *a fuggir* le reti e 'l visco», Mag 9, 85-86; «Non è ver, che *velato* / Il ciel *d'oscura benda*», Gro 83, 55-56.

Con ordine inverso: «ch'io spererei *de la pietate* ancora / veder *tinta* la neve di quel volto», Bem 7, 9-10; «fuggo io mendico e solo, e *di quella esca* / ch'i' bramai tanto, *sazio*, a queste querce», Cas 61, 3-4; «e *de le piaghe*, ond'attendea mercede, / vi mostrava *sanguigno* il petto e 'l manto», Mol 67, 7-8; «*se de lo stral, facella et nodo*, Amore, / *ferito, arso et legato* a morte giaccio», Ven 149, 3-4 (con correlazione); «*D'abiti oscuri e di funebri veste*, / *di pianto e morte*, e *di quel ch'uom più fugge*, / d'intorno ho scorto il tuo paese *pieno*», Zan CLXXI, 12-14 (con enumerazione); «i sepolcri s'aprir; *d'elette prede* / fu con scorno e con duol la morte *priva*», Fia 120, 7-8; «quinci mostrar, che *dal benigno aspetto* / abbiate dentro sì *diverso* il core», Mag 46, 10-11.

Da notare l'inizio di un sonetto di Groto dove l'anticipo di un complemento ampliato per via di relative rimanda l'aggettivo che lo regge all'inizio della seconda quartina: «*Con questo rosignuol*, lo cui pietoso / E gratissimo stil fa uscir l'Aurora / Vaga di udirlo innanzi tempo fora, / E nel letto lasciar freddo lo sposo: // Titone *irato*, e forse anchor geloso», Gro 206, 1-5.

#### 6. Comparativo [...] secondo termine di paragone

Pochissime occorrenze, e solo in Venier, Zane e Magno: «*Non ha tante* quant'io pene et tormenti / *stelle* il ciel, l'aere *augelli* et *pesci* l'onde», Ven 10, 1-2; «Et *più m'ammiro* assai nel simigliarte / sì che de gli occhi altrui s'inganna il viso / che 'l favellar le sia tronco et reciso / *che s'in parlar l'udissi ancho imitarte*», Ven 264 5-8; «né *più* dal Cielo io chieggio, / tanta gioia m'ingombra, /

<sup>113</sup> Bellomo 2016, 148.



*che di mirarvi al corso, onde fugaci», Zan XIX, 94-96; «Ardo amante felice, e del mio foco / nessun altro saria più dolce e caro», Mag 117, 1-2.*

### 7. Ausiliare [...] participio

Abbiamo osservato come le inarcature ‘ausiliare / participio’ siano rare, e appena più frequenti quelle ‘participio / ausiliare’, se pure in Petrarca è avvenuta la grammaticalizzazione di questi stilemi. È invece più frequente la figura che prevede l’allontanamento dei due componenti coinvolti.<sup>114</sup> Vale a dire che, quando ausiliare e participio sono adiacenti, la spezzatura del forte legame ne risulta accentuata, mentre attraverso l’iperbato la coesione sintagmatica si allenta e l’effetto che si ottiene è di legato sintattico piuttosto che di rottura e squilibrio. Vediamo dunque come possa intrudersi un elemento disponendo verticalmente ausiliare e participio all’inizio dei rispettivi versi: «Deh come *ha* il folle poi cangiando l’esca / *cangiato* il gusto, e come son questi anni», Cas 61, 28-29; «Tre volte *avea* l’augel nuncio del giorno / *rischiarato* la voce e desto il grido», Mol 85, 1-2.

Si verificano inoltre anche forme di «iperbato forte», con intromissione di più elementi e rimando del participio in fondo alla frase, che si riscontrano sia nella prosa<sup>115</sup> sia nelle rime di Bembo, e nei veneziani: «poi che l’*avete* a l’orgoglioso et empio / stuolo *ritolta* e *pareggiate* l’onte», Bem 76, 5-6; «Adunque m’*hai* tu pur, in sul fiorire / morendo, senza te, frate, *lasciato*», Bem 143, 1-2; «“Qui *se’* pur, gloriosa anima eletta, / sciolta dal tuo mortal” – diceano – “*giunta*», Ven 138, 9-10; «*Havean* le genti, di pietà rubelle, / al mondo, al lor Signore, a Dio nemiche, / già *profanati* i sacri eterni altari», Fia 150, 1-3; «che *fosser* dentro a questa nobil fossa / d’altri che del Molin *rinchiuse* l’ossa?», Mag 70, 95-96.

Come per le inarcature con successione diretta, le componenti possono essere invertite, anticipando il participio: «la tua pietà, perch’io *tolto* A LE LEGGI / *m’abbia* D’AMOR, e disturbato i seggi», Bem 116, 6-7 (con ulteriore incastro dell’iperbato del genitivo); «Padre del ciel, se pur da te *sbandita* / per giust’ira

<sup>114</sup> Fenomeno già sottolineato da Soldani 2009, 168 e da Bellomo 2016, 148-49.

<sup>115</sup> Definizione e descrizione del fenomeno si trovano in Bozzola 1999, 142-144.

non *hai* quella pietade», Mol 185, 1-2; «giungi a la mia la bocca, et indi *tolta*, / fin che spirito avrem, non *sia* più mai», Giu LIII, 13-14; «Perché da lei su le tue labbia *impressi* / I saporiti suoi baci più spessi / *Siano*, e più dolci: et io mi strugga in tanto», Gro 134, 6-8.

#### 8. Verbo modale [...] infinito e simili

Anche tra verbo modale e infinito, ancora più che nella categoria ‘ausiliare [...] participio’, è possibile l’interposizione di altri elementi. Valgono anche qui le stesse ragioni del caso precedente, per cui la preferenza viene accordata alle forme “leganti” con iperbato, rispetto a quelle con consecuzione immediata, rare perché percepite come molto più intense. Includo nell’esemplificazione anche l’allontanamento della reggente dall’infinitiva in contesti simili ai modali.<sup>116</sup>

L’iperbato può essere ottenuto mediante l’intromissione di uno o, più spesso, più sintagmi: «*sapess*’io almen con sì pietosi accenti / quel, che dentro si chiude, *aprir* di fore», Bem 42, 5-6; «*faria* di me, né *poria* umano ingegno / *trovar* al viver mio scampo o ritegno», Bem 72, 13-14; «né *poria* lingua, od intelletto umano / *formar* sua loda a voi par, né simile», Cas 1, 5-6; «Allor *potea* dinanzi al suo bel viso / *provar* morendo ogni tormento caro», Mol 41, 9-10; «o pure Amor: sì come *suol* talhora / colpo di ferro in fredda selce et dura / *farne* uscir fuoco a viva forza fuora», Ven 176, 9-11; «né *pòte* il vento de’ suoi fieri orgogli / *spegner* quel foco, anzi più ognor l’accende», Zan XLVII, 12-13; «Dunque *potrà* sotto mentita insegna / *Trarmi* l’horribil mostro a le sue squadre», Fia 14, 9-10; «Grida allor: – Ben *dei* sempre in questa parte, / misero cor, *lagnarte*», Mag 42, 13-14; «*potrà* non meno la futura etate, / da sì breve di lei rozza pittura, / *comprender* la sua immensa, alma beltate», Giu III, 12-14; «(Come ogni dritto chiede) pur *dovete* / Voi *esser* quella anchor, che le vivande», Gro 120, 4-5.

Oppure possono venire inserite intere frasi: «Ché *potranno* talor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / *ritoglier* l’alme col mio duro exempio, / e quella strada, ch’a buon fine porti, / *scorger* da l’altre, e quanto

---

<sup>116</sup> Oltre ai modali veri e propri – *dovere*, *potere*, *volere* (in un caso *piacere* nella forma esortativa «piacciati», ad esso equivalente) – si tratta dei costrutti percettivi retti da *vedere*, *sentire*; dei verbi a ristrutturazione *sapere* e *solere* (in un caso la perifrasi sinonimica *essere costume*); di usi equivalenti di *cercare*, *tentare*, *convenire*, *promettere*, *temere*.

adorar Dio», Bem 1, 9-13; «per *poter* poi, quando s'ì rio tal volta / con tai due sproni il mio signor mi punge, / *correr* veloce, e con ben salda lena», Cas 9, 9-11; «*piacciati*, prego, a l'ultimo mio giorno, / di cui già parmi che s'appressi il tempo / s'ì mi sento gravar le membra e l'alma, / *salvarmi*, e non guardar l'andata vita», Mol 198, 7-10; «questo sol *può*, sforzando ogni divieto, / *farmi* san d'egro et vivo ancho di morto», Ven 168, 13-14, «Come *suol* peregrino accorto e saggio, / se 'l camin prende per alpestri monti, / per far con manco affanno il suo viaggio, / *mover* iscarco i piè veloci e pronti», Fia 149, 49-52; «Questo ben *dee*, qualora / quinci te n' passi altrove, / d'alto *rapirti* a le sue sponde amene», Mag 43, 27-29; «*Costume* è d'ogni amante, / per far parer più grave il suo martire, / *fingersi* di morire», Giu LXVI, 1-3; «*Potrò* tal'ora stanco, / (Del figlio usando il ministerio alterno) / *Posarmi*, o gir sol per diletto attorno», Gro 31, 4-6.

Sporadiche le forme di doppio iperbato a intarsio: «veglio omai son, né *posso* A LA PARTITA / *molto esser* LUNGI (ahi lasso!)», Mol 195, 110-111; «Onde, folle, *potendo* / DI TANTE PREDE HOMAI, DI TANTO STRATIO / *restar* CONTENTO ET PAGO», Ven 211, 37-39; «ch'a sé ti chiama; e col suo essemplio *vuole* / DE LE SANTE OPRE *agevolarti* I PASSI», Fia 79, 13-14; «E *volea* in somma DE LA SUA BELTATE / DI SÉ qua giù *scoprir* MERA SCOLTURA», Gro 220, 7-8.

Sono presenti, ma non in tutti gli autori, anche forme di inversione 'infinitiva / modale': «di quel *nudrimi*, ond'io son s'ì lontano, / col penser *cerco*; anzi più doglia abbraccio», Cas 45, 54-55; «*illustrar* di sua gloria il mondo cieco / *promette* e *farlo*, ad un, Cesare e Giove», Mol 149, 13-14 (con contestuale epifrasi); «e *temprar* con la gioia alhor sentita, / con quei dolci anni questi acerbi et rei / *tento*, ma nullo al duol rimedio impetro», Ven 218, 155-157; «perdon: poiché *tenersi* alma sicura / *non pò* da l'aspre tue percosse fiere», Zan I, 13-14. Si veda ancora in Zane il raddoppiamento delle infinitive: «*farti* d'eterne e chiare / immagini *devevi* a l'alma specchio, / ed ivi entro *mirar* il vero e 'l bello», Zan CXXV, 52-54.<sup>117</sup>

La possibilità di distanziare indefinitamente modale e infinitiva rende possibile il rimando del verbo oltre i confini della partizione metrica, come riscontriamo in Bembo e poi in Venier: «Sì come *suol*, poi che 'l verno aspro e rio

<sup>117</sup> Non considererei questa figura una vera e propria epifrasi perché le due azioni si pongono in chiara successione sul piano temporale.

/ parte e dà loco a le stagion migliori, / giovene cervo *uscir* col giorno fuori / del solingo suo bosco almo natio, / et or su per un colle, or lungo un rio // *gir* lontano da case e da pastori», Bem 3, 1-6; «Già, non men ch'operando, a te *conviensi* / con quella viva voce, onde si deste / ragion ne i ciechi addormentati sensi, // *discacciar* questa abhominevol peste», Ven 3, 9-12 (e vedi anche 30, 9-12).

Lunghe campate, ma mai a ridosso di un confine metrico, si realizzano anche con altri costrutti verbali che reggono l'infinitiva: «qui *la vegg'io* dipinta / nuda, d'ogni altro più dolente trista, / squallida e torta in vista / d'un angue che la rode intorno cinta, / co' crin negletti ed irti / *mirar* il ciel con guardo oscuro e bieco», Mol 143, 113-118 (costrutto percettivo); «Tutto cenere et sangue il cor già *teme*, / ne' lacci involto et da fier'unghia preso, / caduto al pian sott'un gran sasso steso, / *d'esser* vicino al fin de l'hore estreme», Ven 148, 5-8 (costrutto con *verbum timendi*); «né tra' fior *senta* augello / sopra qualche arboscello / mai nel tempo novello / *empier* il ciel di canto e d'armonia», Zan CLVI, 24-27 (ancora costrutto percettivo).

#### 9. Avverbio [...] congiunzione o avverbio [...] preposizione e simili

La possibilità di scindere avverbi e congiunzioni con interposizioni di altri elementi, con effetti simili all'iperbato, è stata già discussa nel paragrafo sulle inarcature con successione lineare. Mi limito a segnalare qui la rottura di due locuzioni preposizionali, nel primo caso con inversione del costrutto: «Io fin ch'*a l'alma*, dietro a i sensi avezza, / non habbia *intorno* un tal presidio cinto», Ven 219, 135-136; «Come s'avien che pianta *fuor* si porti / *del proprio campo*, nel cui fertil seno», Zan CLXVIII, 61-62.

#### 10. Frasi incidentali

Considero sotto questa categoria le forme di iperbato causate da frasi incidentali o parentetiche, solo nel caso in cui separino elementi della frase semplice o elementi legati da un rapporto sintattico diretto, e solo nel caso in cui si tratti di vere parentetiche, cioè siano slegate da ogni legame di natura sintattica con la frase che interrompono (alcuni esempi sono già stati osservati nei paragrafi

precedenti). Questo elimina dal computo sia le incidentali che separano le proposizioni di un periodo, sia le subordinate circostanziali pronunciate con intonazione incidentale, che sono state ripartite sotto le altre categorie, a seconda degli elementi separati in ciascun caso. Si noti comunque che non sempre la presenza di segni di parentesi, frequenti nel sistema di punteggiatura estremamente analitico di Fiamma e di Groto, esclude un reale rapporto di reggenza. Oltre all'inserzione dei verbi di dire all'interno dei discorsi diretti (che non sempre, evidentemente, coinvolge un'incarcatura), le incidentali sono il luogo dell'appello fatico al destinatario, reale o fittizio, del testo, del grido di sdegno o della professione di modestia.

Vediamo dapprima i casi in cui avviene l'intromissione di uno o più interi versi incidentali, dove la rottura provocata dalla lunghezza dell'inserzione è controbilanciata e indebolita dalla sua perfetta corrispondenza con il metro. In Della Casa l'incidentale si somma alle relative come strumento per rimandare il verbo principale dopo la prima quartina: «*Le chiome d'or, ch'Amor solea mostrarmi / per meraviglia fiammeggiar sovente / d'intorno al foco mio puro, cocente / (e ben avrà vigor cenere farmi), // son tronche, ahi lasso: o fera mano e armi*», Cas 30, 1-5; «*Quel vago prigionero peregrino, / ch'udendo vostra angelica parola / sua lontananza e suo carcer consola / (e 'n ciò men del mio fero have destino), / Permesso tutto e 'l bel monte vicino // vincer potrà, non pur Calliope sola*», Cas 39, 1-5 (da notare anche l'epifrasi finale). Lo stesso in Molin: «*Questo desio ch'al cor per gli occhi scende / e per costume in lui tanta radice / fonda, che d'indi poi nega e disdice / levarsi (e forse men quanto più offende), // allor, Bernardo mio, doppio n'accende*», Mol 203, 1-5. Un lungo inciso costituito da una battuta di discorso diretto anche in Zane: «*Poiché tant'oltre scorso / mi sente, leva gli occhi al ciel devoti, / e porge caldi voti: / – Cangia questa beltà, che sì m'offende, / se duol di me ti prende, / Padre – dicendo. A pena il prego tacque*», Zan CXXXIX, 100-105.

Altri esempi del tipo, riscontrato solo in Molin, Venier e Zane: «*così le tue giornate / (o cara libertate!) / vivi tranquille e liete*», Mol 245, 49-51 (vengono separati l'oggetto e il verbo); «*come da questi avventurosi liti / (se non ch'è 'l ciel di te lor troppo avaro / poiché gli torni a riveder sì raro) / non hai finhora i nostri*

prieghi *uditi?*», Ven 253, 5-8, dove vengono distanziati un complemento extranucleare e la frase, come anche in «Chi sì cald'esca *accese* / (né del suo ardor mi lagno) / allor *in quella fronte* altera e piana?», Zan XX, 49-51.

Una maggiore frequenza assoluta presentano le intromissioni di frasi incidentali che occupano solo un emistichio o più ampie porzioni di testo che comunque iniziano prima della fine del verso d'innescio: «che *le tre dive* (o sé beato allora!) / tra' suoi be' colli ignude *a mirar ebbe*», Cas 36, 13-14; «*anzi* (per quel di lei ch'entro mi suona) / *brama*, al cader di questa vita stanca», Mol 74, 9-10 (con separazione di avverbio e verbo); «poscia *cangiar* vi piacque, / né so per qual cagion, *costumi e voglia*», Mol 98, 5-6; «Non se' tu *quella* (e non è molto ancora / ch'io 'l vidi pur fin a l'estremo piano) / *che* sì fieri nemici intorno avesti», Mol 152, 141-143 (nella stessa canzone vedi anche 54-55); «Questi son pur *quei colli* (occhi miei vaghi / allarghiam qui pur noi l'alma e la vista!) / *dov'è* già Roma gloriosa, or trista», Mol 217, 1-3; «Così *vince* madonna (o rare et sole / gratie, ch'infuse in mortal corpo furo!) / *et le stelle et la luna et l'alba e 'l sole*», Ven 192, 12-14; «de le mie pene è *'l men* (se no 'l sapessi!) / *quanto è corso finhora*, e 'l più ne manca», Ven 218, 202-203; «Ben perì *suon* (qual suona il nome stesso), / di cui piangemo, *angelico et divino*», Ven 257, 1-2; «E di lor una: – Ahi vergine – dicea, / – degna sol per virtute ardente e chiara», Mag 27, 7-8; «“Mira pur quei celesti e dolci rai, / se di bearti a pien ti giova e piace,” / (sempre al cor mi dicei) “ché ben verace», Giu XVIII, 5-7; «Quel, ch'Amor mi ragiona e in petto io celo / di te, per farne istoria al mondo chiara, / fedelissima sposa amata e cara, / (tua modestia il consenta) or qui rivelo», Giu XC, 1-4; «Trovi (e chi fia ch'a tal miracol fede / presti? pur il vid'io) tra mille foglie», Giu CXI, 1-2; «Le dolci labbra (don ch'Amor destina / a'più casti desir) l'anima brama», Giu CXXXIV, 9-10.

Il tipo ricorre con una certa frequenza in Luigi Groto, come luogo della voce autoriale in funzione di commento, ma solitamente in forma molto debole o sintattica, separando spesso reggente e completiva: «Né fia (tale stral provo, ardore, e briglia), / Ch'io sani, intepidisca, il piè rapelli», Gro 4, 7-8; «Non mova a gara, a pompa, ad honorarte, / (Se non in tutto, almeno in qualche parte) / Di penne un bosco homai, d'inchiostro un lago», Gro 15, 6-8; «E mentre un passo

non potete solo / (Qua giù, che par che a voi mal si confaccia) / Per terra trar, gite per aria a volo», Gro 109, 12-14; «Mi faceste (né pur so la cagione) / E prendere, e legare, e por prigione», Gro 123, 2-3; «Sappi (se di saper tuo cor desia / Onde tal copia sia) / Che sono gli occhi de la donna mia. / Sappi (se vuoi saper la lor virtute) / Che influsso han d'honestate, e di salute», Gro 197, 5-9; «Del suo natal terreno / (O varia sorte come ruoti) in loco», Gro 291, 8-9.

Due volte in Della Casa all'attacco con avverbio dubitativo si accompagna un immediato ripensamento, quasi a mimare la difficile messa a fuoco del problema: «e forse (o desir cieco ove m'adduci?) / lacriman or sopra 'l mio lungo affanno», Cas 45, 49-50; «Forse (e ben romper suol fortuna rea / buono studio talor) ne la dolce onda», Cas 46, 76-77.

In Fiamma le parentetiche brevi sono piuttosto diffuse, a sottolineare l'umiltà nei confronti del divino o le sferzate moraleggianti: «ma s'io (la tua mercede) / serbo la vita, havrò le voci pronte», Fia 46, 12-13; «Indi poi servo lungo tempo fui, / (Tu 'l sai, Signor) io non dirò di cui», Fia 46, 67-68; «ma, sorda a le sue voci, il duro essiglio / sol ama e cerca (o desir vano, e fiero) / che de l'eterno ben chiuda la via», Fia 78, 12-14, «Con gli occhi asciutti (ahi voler duro et empio) / il mio Signor vedrò morir sul legno?», Fia 120, 13-14; «Quand'io canuto e bianco / (se tanto il ciel mi serba) / lascerò il corpo travagliato e stanco», Fia 143, 73-75; «che tra quel sommo ben (credo che 'l sai) / ov'altrui scorgi, tu loco non hai», Fia 145, 101-102.

### 11. *Iperbato del complemento predicativo*

Del predicativo abbiamo già osservato l'ampia libertà di movimento, e dunque i casi che rubricheremo sotto la categoria dell'iperbato non sono numerosi, e riguardano quasi esclusivamente l'allontanamento del verbo da un predicativo argomentale o accessorio: «Io, che già *vago e sciolto* avea pensato / *viver* quest'anni, e sì di ghiaccio armarme», Bem 2, 1-2; «Vattene: a che *più fera* che non suoli, / se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena, / con nove larve a me *ritorni e voli?*», Cas 8, 12-14; «Fatto son nel mirarvi, almo mio sole, / *l'augel di Giove*, e in voi quanto più miro», Mol 4, 1-2; «Fatto son d'animal sacro e gentile / qual mi creasti tu, *fera selvaggia*», Mol 182, 1-2; (si noti come il modulo venga

riproposto quasi identico); «*Fammi*, signor del ciel, benché già veglio, / teco *fanciul*, che col montar de gli anni», Mol 192, 1-2; «Ché non *far* anzi lei, perch'io tutt'arsi, / *conta* in perpetuo a le future genti?», Ven 169, 7-8 (*far conta* vale qui *rendere nota*); «*Riman*, tosto ch'appar sì vaga in vista, / Ogni cor *preso*, et fassi a te soggetto», Ven 187, 9-10; «*farti* d'eterne e chiare / imagini devevi a l'alma *spoglio*», Zan CXXV, 52-53; «deh, *rendi* l'alma che ti prega humile, / con la tua luce, *luminosa* in parte»; Fia 68, 7-8; «vi potrà *far* con sue bellezze sante, / qual sia 'l mio stato in questo essilio *accorta*; Mag 72, 10-11; «*resa* talor la mente, / quasi per furto, infra le Muse *paga*», Mag 86, 72-73; «ch'ei *far* vi può, giungendo al mio lavoro / sua nobil lima, assai *vaghe e gentili*», Giu CVII, 3-4; «*Cieca* al sol, da cui luce il mondo prende, / *nascesti* e d'umil forma in corpo frale», Giu CXX, 1-2.

Pur non essendo particolarmente accusato, è raro il caso dell'iperbato di un predicativo in funzione extranucleare: «distorte: or *vinto e stanco*, / poi che varia ho la chioma, infermo il fianco, / *volgo*, quantunque pigro, indietro i passi», Cas 47, 99-101; «Indi lo spazio a misurar *converse* / ch'al suo viver segnava il cielo avaro; / *s'assiser* presso a la gradita cuna», Mag 27, 43-45.

Anche eccezionale è la separazione per via di iperbato tra la copula e il nome del predicato. Escludendo dalla categoria i casi di intromissione di altri complementi, che pur nell'effetto dilatante mantengono abbastanza stabile la linea intonativa, mi limito ad elencare le occorrenze di separazioni ad opera di subordinate, che obbligano a una «pausa innaturale»: <sup>118</sup> «*Tenace e saldo*, e non par che m'aggrave, / è 'l nodo, onde mi strinse a voi la Parca», Bem 112, 1-2 (con inversione 'predicativo / copula'); «*Danno* (né di tentarlo ho già baldanza) / fuggir *mi fôra* il vostro ardente raggio», Cas 9, 1-2 (ancora con inversione); «*Non sia* mai, fin che vivo il pie' mi guida, / *stanco* il duolo, anzi ognihor più forza acquisti», Ven 131, 12-13; «né men seco è la via, che ne conduce / per dritto calle al ciel, *chiusa et smarrita*», Ven 141, 7-8; «*Fora* (se 'n stato fosse a questa etade) / De la vostra *minore*», Gro 41, 13-14.

---

<sup>118</sup> Soldani 2009, 173.



#### IV. Inarcature con epifrasi

L'epifrasi si distingue sintatticamente dall'iperbato perché separa due elementi coordinati e non più in rapporto di dipendenza sintattica. Questo crea un effetto non solo di dilatazione, ma insieme di rilancio e di aggiunta. Questo tipo di fenomeno si verifica di preferenza nelle canzoni, e sembra dunque specializzarsi come modalità di innalzamento elegante del dettato. Distinguo le inarcature con epifrasi a seconda degli elementi separati: aggettivi, sintagmi nominali, verbi, frasi subordinate.

##### 1. Tra aggettivi

Il caso non si presenta nella mia selezione da Bembo, ma si quattro volte in Della Casa, di cui due a cavallo dei distici di una quartina: «che *men fredda* di lui morte sarebbe / *e men aspra*; ch'un dì pace non ebbe», Cas 6, 6-7; «di gemme o d'ostro, e come *ignuda* piace / *e negletta* virtù pura e verace», Cas 48, 2-3.

Nei veneziani le occorrenze sono rare (nessuna in Venier, Magno e Giustinian), isolate in Molin, Zane, Fiamma, due in Groto, entrambe nella canzone 41: «Se, quel ch'ognun pregò, l'aria *tranquilla* / Giove n'aperse e d'ogni nebbia *sgombra*», Mol 89, 176-177; «Non pò più non seguir quel *vago* volto / *e micidial* che l'alma gli trafisse», Zan CLXIV, 9-10; «Queste d'ira e d'orgoglio *armate* squadre, / *ignude* di valor, che 'l Trace move», Fia 85, 1-2 (dove la mancanza di congiunzione rende possibile però una lettura predicativa; da notare il chiasmo tra le due figure aggettivo-complemento); «Del vostro *ornato* bel di castitade / Fora, *e giusto* scrittore», Gro 41, 48-49.

##### 2. Tra sintagmi nominali e preposizionali

Il tipo non è raro, e in questo è evidente l'influenza della lezione petrarchesca. Ciononostante le differenze di diffusione sono notevoli, dai pochi casi isolati in Venier e Molin, alla decina abbondante di Della Casa e, con una certa sorpresa, di Fiamma e Groto. Vale la pena distinguere le diverse

realizzazioni e di organizzare gli esempi sulla scorta della casistica sintattica studiata da Soldani.<sup>119</sup>

Cominciamo dal caso in cui tra i sintagmi viene introdotta una relativa o una participiale: «*leggiadre membra, avolte in nero panno, / e pensier santi, e ragionar celeste*», Bem 126, 3-4; «*D'un lieto sguardo e d'un sereno ciglio, / cui par nel regno tuo luce non hai, / a te mi doglio, ch'ivi entro ti stai, / e d'un bel viso candido e vermiglio*», Cas 29, 5-8 (con intromissione di relativa e sintagma verbale).

Nei veneziani ritroviamo il caso in cui due complementi sono separati dall'aggettivo che li regge: «*Poiché per via d'occulte insidie false / piena et d'aperte ingiuriose offese*», Ven 204, 1-2; «*Donna di real sangue ornata in terra, / e d'alto merto e di virtù divina*», Fia 62, 1-2; «*Né, perché d'amor priva / e di pietà la miri*», Giu XXXV, 53-54. Simile a questo, in Fiamma troviamo anche due sostantivi che reggono lo stesso genitivo («*come nel campo de l'infamia i fiori / di vero honore e i frutti*», Fia 75, 7-8) e viceversa, due genitivi retti dallo stesso sostantivo: «*per far de la sua forza al mondo fede, / e de la sua virtute eterna e diva*», Fia 120, 3-4.

In Zane il soggetto separa tra di loro una serie di complementi oggetto: «*destano in me viòle / le vostre luci sole, / qualor vi miro, e pensier santi spesso / ghiaccio, onde tremo, e foco, che mi sface*», Zan LX, 67-70.

In altri casi isolati viene intromesso un complemento extranucleare, un gerundio, un'incidentale: «*Usato di mirar forma terrena / quest'anni adietro e torbido splendore*», Bem 10, 1-2; «*ne le giornate faticose e dure / (o beato partir dal cieco volgo!), / e ne' luoghi riposti, ove dimori*», Mol 141, 7-9; «*dove Amor la faretra, / piangendo, e l'arco rotto avea non meno*», Mag 42, 83-84.

Come già in Petrarca, la forma più frequente è quella con intromissione del predicato che regge i due complementi separati: «*de le mie forme la tua guancia impressa / portavi, anzi pur l'alma e 'l cor profondo*», Bem 142, 56-57 (qui la coordinazione è avversativa, e all'epifrasi si associa la *correctio*); «*sono al morir? un dardo / almen avesse et una stessa lima*», Bem 142, 150-151; «*e men aspra; ch'un dì pace non ebbe / l'alma con esso, né riposo unquanco*», Cas 6, 7-8; «*Qual*

---

<sup>119</sup> Cfr. Soldani 2009, 175-77.

*dura quercia in selva antica, od elce / frondosa* in alto monte, ad amar fôra, / o l'onda che Caribdi assorbe e mesce», Cas 41, 9-11; «non mente, arbore farsi, / misera, o sasso; e lacrimando dico», Cas 46, 64-65; «i segni al collo da' legami offeso / stringea con lieve mano, al petto, al fianco», Zan CXXXIX, 17-18; «passi, intento a' miei studi, e' gravi affanni / oblii del mondo, e l'egre cure amare», Fia 96, 7-8; «sciolte, sparse, confuse, il duol interno / mostrate fuori, e l'aspre alte mie pene», Fia 108, 3-4; «L'amor, la fede insegni, / e 'l ver, che tanto piace», Fia 143, 33-34; «quindi le stelle ammira / e la luna e le nubi alte e pendenti», Mag 69, 31-32; «tu da l'infernal mostro / l'alma difendi e da' perpetui affanni», Mag 86, 132-133; «ché ragion nol consente, Amor nol vuole, / né la vostra pietà rara, infinita», Giu LXIII, 13-14; «Ma il crudo alato arciero al maggior caldo / Nel mio cor siede, e al più costretto ghiaccio», Gro 64, 7-8; «Vince l'eterno inessorabil freddo / De la mia donna, e l'indomabil ghiaccio», Gro 64, 35-36 (ben quattro le occorrenze nella stessa sestina, di cui due sulla stessa rima, con evidente ripetizione formulare).

Epifrasi con enumerazione: «*queste rime, devoto, e questo ingegno / vi sacro e questa mano e questa mente*», Bem 92, 3-4; «*Giordano, occhio de' fiumi, il Tebro io scerno, / e l'Indo, e 'l Gange, e l'Istro, e 'l Nilo e 'l Tago*», Fia 103, 1-2; «*Cipri, Creta, Verona, Istria il tuo nome / adora e Brescia, e'n un Cattaro e Zara*», Giu CXIV, 9-10; «*Né lingua culta sî, nè 'ngegno tanto / Chiaro, né stil sî adorno / Trovar si può, né sî ricco idioma*», Gro 41, 22-24.

Solo due i casi di epifrasi in associazione con un iperbato: «*spirti, sempre gli accolse, et di pietate / MOSTRÒ loro et d'amor CONTINUI SEGNI*», Ven 132, 10-11; «*S'ami te stessa, dove il tuo valore / POSSI, e l'ira SFOGAR, non ti torrai*», Gro 180, 5-6.

A volte vengono coordinati tra loro elementi non appartenenti alla stessa categoria sintattica, generando quello che la retorica definisce zeugma: «*Ond'è, ch'un'alma fai lieta e dolente / insieme spesso, e tutta gelo e foco?* Bem 30, 5-6 (coordina in funzione predicativa due aggettivi con due sostantivi); «*Or quanto col giudizio e con lo stile / vagliate e nel parlar, cui nulla assembrà*», Mol 95, 73-74 (coordina due complementi di mezzo e uno di limitazione rappresentato da un infinito sostantivato); «*or che l'agricoltor messe feconda / lieto attendeva e gir di*

*spiche adorno*», Giu CXXVI, 3-4 (coordina un complemento oggetto e una completiva). Da ultimo riporto tre versi di Groto dove c'è zeugma tra complementi oggetto e interrogativa indiretta, ma non si può parlare, a rigore, di epifrasi, perché i tre elementi sono coordinati di seguito, ma, nello stesso tempo, la cadenza epifrastica del v. 7, causata dall'inversione dell'aggettivo «legato» rispetto al complemento che lo regge «in oro», dà al verso 8 l'apparenza di una ulteriore aggiunta inattesa: «Io dico, a chi le mira, – Ecco vedete / *Oro in oro* legato, e rete in rete. / *E se più ricovrar potrassi un core*, Gro 30, 6-8.

### 3. Tra predicati

Come osserva Soldani, si dà vera epifrasi quando i due predicati sono separati da un complemento di cui condividono la reggenza, o da un verbo da cui sono retti entrambi, altrimenti ci troviamo di fronte a due frasi coordinate.<sup>120</sup> Eppure anche tra proposizioni coordinate possono talvolta verificarsi andamenti comparabili all'epifrasi, ad esempio quando ad intrudersi tra i due è un vocativo («Tu, dov'or sei, dal ciel qui *mira* in parte, / Fortunio, e *prendi* con l'estremo lutto», Mol 161, 9-10); oppure il soggetto: «De le mie voglie in lei *rotto ha lo stuolo* / oblio d'Amor, e *tolto ogni mia gioia*», Zan CXLVI, 13-14; «*De' suoi dolci t'escluda almi riposi* / Imeneo sacro, e *ti bestemmi e danni*», Mag 18, 9-10; o entrambi: «Hor, che, la tua mercè, *vince* il discorso, / Signor, e *fa servir* la carne e 'l sangue», Fia 47, 12-13.

I casi di epifrasi vera e propria sono solo tre: «Gloriosa cittade, a cui *destina* / e tante grazie il ciel *dispensa e piove*», Mol 216, 1-2 (con condivisione del complemento oggetto); «con quel che proprio è tuo *drizzar* la dei / qualor senso terren torta l'adduce, // e *pura farla, e sgravar gli anni rei*», Mol 192, 10-12 (con infiniti retti dallo stesso modale, particolarmente forte perché si trova a cavallo di due terzine); «onde quel gran pianeta *accender* suole, / e *far* la terra e 'l ciel chiaro e lucente», Fia 98, 3-4 (con infiniti retti dallo stesso modale).

---

<sup>120</sup> Soldani 2009, 178.

#### 4. Tra frasi subordinate

Anche in questo caso, perché possa darsi epifrasi tra due subordinate coordinate, occorre che l'elemento interposto le regga o sia retto da entrambe. Di seguito i pochi casi che ho riscontrato: «ch'ei prova *di veder* la donna mia, / ovunque io vado, *e d'ascoltarla sempre*», Bem 81, 13-14; «*illustrar di sua gloria il mondo cieco / promette e farlo, ad un, Cesare e Giove*», Mol 149, 13-14; «l'aschio, la guerra *a far ingiurie* attende, / *a sparger sangue, a dar altrui di morso*», Fia 39, 7-8; «*vergognarmi talor meco convegno / de le tue lodi et arrossirmi alquanto*», Giu CXLVI, 3-4.

#### V. Inarcature con forme di parallelismo

In linea con Soldani,<sup>121</sup> non schedo le forme di parallelismo in cui i membri coinvolti combacino perfettamente con i versi (com'è tipico, ad esempio, delle comparazioni), considerando inarcatura solo in presenza di un eventuale squilibrio nella distribuzione dei *cola*.

##### 1. Con alternanza

Si tratta spesso di forme di parallelismo che riguardano due *cola* distribuiti in maniera asimmetrica tra i due versi di un distico: «possono e di mille alme *scacciar fora / DESIR VILI e 'ngombrar* D'ALTI E CORTESI», Bem, 63, 10-11; «*che co' begli occhi suoi le selve* ADORNA / DI FRONDE, e *con le piante l'erba* INFIORA» Bem 88, 3-4; «*non lasciar* LA MIA GUARDIA e *non s'allenti / LA TUA PIETÀ,* perch'io tolto a le leggi», Bem 116, 5-6; «Però che *sparsa e tolta / L'ALTA PURA DOLCEZZA* e *rotto in tutto / fu 'L PIÙ FIDO SOSTEGNO* al viver mio», Bem 142, 10-12; «Di riso albergo già, *di pianto* GLI OCCHI / m'ha fatto or *nido, e notte amare* I GIORNI», Zan CXLVI, 16-17; «e *nel mezo a' sospetti, a le paure / l'alma ASSICURI, e nel martir* CONFORTI», Fia 88, 3-4; «– *Oh quanta GRAZIA or dal ciel PIOVE! Oh quanto / oggi per cotal parto* IL MONDO ACQUISTA», Mag 27, 58-59;

---

<sup>121</sup> Cfr. Soldani 2009, 181-82.

«*vive faville* GLI OCCHI *ed oro schietto* / LE CHIOME, onde 'l mio laccio Amor compose», Mag 56, 3-4; «*Quel vince* OGNI BEL FUORI / DI VOI; *questo L'oscura*», Mag 69, 17-18; «Cui debbo doppiamente: *perché* PRIMA / Mi generò, POI più, *perché* mi uccise», Gro 258, 13-14.

Non mancano però figure di maggiore estensione, in cui i membri coinvolti possono succedersi e alternarsi in modo più complesso, ma senza che i membri di ciascun *colon* interessato dal parallelismo siano disposti chiasticamente: «bene udirà del nostro mar l'un corno / e l'altro, Rota, il gentil vostro affetto, // che *l suo proprio tesoro* in altri APPREZZA, / e *quel che tutto a voi solo conviene / per onorarne me*, DIVIDE E SPEZZA», Cas 60, 7-11; «Ahi che *le ghiande e la fresc'acqua pura* / SDEGNA, e *l piacer e 'l vin* SEGUE, e *le piume*, / l'egra e vil gente che virtù non cura», Fia 42, 12-14 (con epifrasi); «*con povertate estrema* AL SOMMO BENE, / *con la guerra* A LA PACE, e *con le pene* / A LIETA E DOLCE VITA», Fia 75, 32-34; «Mi veggia, e mi sia *letto* / LA TERRA IGNUDA, e *tetto* / IL CIEL DI NUBI ASTRETTO», Gro 111, 6-7.

Le sequenze disposte parallelamente coinvolte in questa successione asimmetrica possono anche moltiplicarsi: «A *questa fredda* TEMA, a *questo ardente* / SPERAR, a *questo tuo diletto* E GIOCO / a *questa pena*, Amor, perché dai loco», Bem 30, 1-3; «campi d'inferno: *ivi a te stessa* incresci, / *ivi senza riposo i giorni* mena, / *senza sonno le notti*, *ivi* ti duoli», Cas 8, 8-10; «Ond'ella TACE, ed *ei*, che dentro avampa, / L'ADORA, e *io* col pensier fisso e con gli occhi / SPECCHIO MI FO de la sua viva stampa», Mol 15, 9-11; «O *fa'* CHE LA MIA NAVE IL CAMIN VOLGA / A PIÙ TRANQUILLA STRADA, o tu *consenti* / CHE LIETO IN GREMBO A MORTE IO MI RACCOLGA», Zan LIV, 9-11; «*Questa poco ha pietà* DE LE MIE PENE, / *quei* MI SFORZA AD AMAR CHI M'ODIA, e *l core* / PORIA FUGGIR, E CARE HA LE CATENE», Zan CXXIV, 12-14; «*Incenso, amomo, mirra, arabi odori* / SPIRINO intorno a la tua tomba, e *palme*, / *allori e mirti* ombra le FACCIN sempre», Zan CLXIX, 85-87.

## 2. Con chiasmo

Schedo come parallelismo con chiasmo le figure dove gli elementi interessati dalla figura sono disposti a membri invertiti nelle due sequenze

successive. Da una parte l'esito può essere quello di una elegante chiusura circolare del discorso, com'è il caso di Bembo: «crespo dorato crin, che fai sì *vaga* / L'ALTRUI BELLEZZA e 'L MIO FOCO *maggiore*», Bem 13, 3-4; «Ma sia che pò: dopo 'l gelo *ritorna* / LA RONDINETTA e I BREVI DÌ *sen' vanno*», Bem 55, 41-42; «Sogno, che dolcemente m'hai *furato* / A MORTE e DEL MIO MAL *posto in oblio*», Bem 88, 1-2; «S'al viver FUI **veloce**, perché **tardo** / SONO *al morir?* un dardo», Bem 142, 149-150. Si veda questa complessa sequenza casiana, già osservata per altri fenomeni, dove non c'è – com'è tipico in lui – perfetta corrispondenza tra i membri coinvolti: «*Curi le paci sue* CHI VEDE MARTE / gli altrui campi inondar torbido insano, / e CHI SDRUSCITA NAVICELLA invano / VEDE talor mover governo e sarte, / *ami*, Marmitta, **il porto**. Iniqua parte / elegge ben chi **il ciel chiaro e sovrano** / *lassa*, e **gli abissi prende**: ahi cieco umano», Cas 50, 1-7; ma ancora: «Si *lieta* avess'io L'ALMA, e d'ogni parte / IL COR, Marmitta mio, *tranquillo e piano*», Cas 51, 1-2; «così l'anima purgo, e cangio GUERRA / *con pace*, e *con digiun* SOVERCHIO CIBO», Cas 61,17-18 (qui già il verso d'innescio dell'inarcatura con chiasmo O/CCO era interessato a sua volta da un chiasmo OVVO).

Soldani nota che in Petrarca questo complesso «riavvolgimento del discorso su se stesso»<sup>122</sup> esprime di preferenza l'azione di Laura. Questa modalità di accumulo complesso, in definitiva statica e turbata insieme, un'analisi proliferante ma bloccata, viene messa a punto soprattutto da Zane: «S'ella **ha** di me PIETÀ, *pietate* ancora / TE **mo**va; s'a salvarmi or ella attende», Zan CXXX, 9-10 (qui al parallelismo sintattico SOVS/OV si associa il chiasmo lessicale<sup>123</sup> dovuto alla ripetizione di «pietà»); «A lei **gioia** è 'L MIO MALE, a lei **diletto** / son LE MIE PENE, e QUANTO IO MI LAMENTO, par **che piacer** l'**arrechi** e **che** l'**appaghe**», Zan CL, 9-11; «ch'or *de la sua beltà, del suo valore* / fan l'**onde** intorno risonar e '**l lito** / *de le sue glorie* mille voci piene», Zan CXCVI, 4-6.

Altri esempi: «di Mosè **vibrò** 'L SANGUE, e i suoi LAMENTI / **fece udir**, pria ch'aprisse i gran torrenti», Fia 100, 6-7; «sicura d'ogni mal che 'l mondo apporte

<sup>122</sup> Soldani 2009, 183.

<sup>123</sup> Per questa figura, detta «chiasmo complicato o antimetabole o antimetatesi», vedi Mortara Garavelli 1988, 246-47 e Lausberg 1969, 216.

/ **qui** VIVE, e poi **beata in ciel salita**», Mag 136, 10-11; «or *col guardo m'UCCIDE* e **'l mio tormento** / *in gioco* PRENDE, acerba oltra misura», Giu LIV, 7-8.

### 3. Con correlazioni

Le forme di correlazione (*come... così...; tanto... quanto...; l'uno... l'altro...*) si dispongono nella grande maggioranza dei casi in maniera perfetta entro i confini versali. In Bembo e Casa le corrispondenze interessate da fenomeni di inarcatura sono sporadiche: «Lasso, ch'i' piango e 'l mio gran duol *non* move / *tanto* presente mal, *quanto* futuro», Bem 44, 1-2 (fuori dalla mia selezione cfr. Bem 36, 1-3); «ma *non* COMMOSSER *mai* contrari venti / onda di mar, *come* le nostre menti / con le tempeste sue CONTURBA Amore», Cas 16, 6-8. In Casa si trova però anche un caso di complicato incastro sintattico, dove la comparativa si innesta a separare in iperbato il primo termine: «Né per Borea  *giamai* di queste querce, / *come* TREMO io, TREMAR l'orride foglie», Cas 56, 12-13.

Nei veneziani ho riscontrato alcuni casi di corrispondenza asimmetrica, ma non inarcata, in cui il primo membro occupa un emistichio e il secondo un intero verso, o viceversa. Di seguito invece esemplifico le correlazioni inarcate: «*quanto* MI PASCO *più tanto* l'affetto / CRESCE, e mi s'empie il cor di tal diletto», Mol 49, 6-7; «lo qual, mancando poi, *tanto* n'elice / frutto più rio *quanto* gioir *più* attende», Mol 203, 7-8; «ch'ove il vigor natio, che 'l tempo allenta, / *scema* a l'inferno, il mal *cresce* in sua possa», Mol 233, 5-6; «*Tanto* de l'altre qui *più* nobil opra, / donna, è la vostra *et più* l'avanza, *quanto* / *più* 'l bel del cielo a quel del mondo è sopra», Ven 40, 9-11; «*l'un* perché ricevesse il sacro et santo / spirito, *et l'altra* il suo corporeo manto», Ven 138, 2-3; «così egli ancor, *quanto più* MOVE E SPIEGA / L'ALI a la fuga, *con maggior suoi danni* / nel ritegno primier S'INTRICA E LEGA», Zan X, 12-14; «che *quanto* APPRESSO HA L'ACQUA, *tanto* A LATO / GLI STA OGNOR MORTE orribile ed oscura», Zan CLXXIII, 13-14; «*Quanto* M'ALLUNGO *più* dal lito, *e meno* / M'AVVICINO a quel porto», Zan CXCVIII, 14-15; «*quanto più* mi riscuoto, esser mi sento / *più* preso; ed ella *più* mie pene accresce», Mag 49, 10-11; «che *come* al color VINCE il vago volto / le rose e i gigli, *così* 'l vanto a prova / de' capei negri al lucid'oro È TOLTO», Mag 53, 12-14; «e *quanto più* a celar, modesto, intese / l'alto valor, *più* 'l feo chiaro e palese», Mag 70, 59-60; «ahi, che



più tardi a darmi aita? *Tale* / SIA ver me tua pietà benigna *quale* / BASTI a salvarmi e trar l'alma d'errore», Giu CXXXII, 6-8; «Ma le serpi, che ho dentro, *tanto* al freddo / Guerra mi fanno al cor, *quanto* al gran caldo», Gro 64, 64-65; «E sì diverso stil tengon, che *quanto* / Vi penso *più*, *tanto* gli intendo *meno*», Gro 73, 13-14; «Nel mondo pesce, fiera, augel, che *tanto*, / Bonardo, nuoti, vada, e voli, *quanto* / Nuota, va, e vola il tuo nome immortale», Gro 153, 2-4; «E *come* ignudi i ricchi vermi fai / Di spoglie, e vita in un, *così* il domino», Gro 306, 9-10. Come si sarà notato ricorrono in più autori strutture estese su tre versi, in specie quando corrispondono a una terzina di sonetto. La buona frequenza in Groto si spiega più con le necessità di rima, che non con reali intenzioni di turbamento e torsione del dettato, e lo stesso si può dire per la sola occorrenza in Giustinian.

#### 4. Con ellissi del verbo nel primo addendo

Registro qui i casi di parallelismo in cui due frasi condividono il predicato, ma questo è ellittico nel primo membro e viene esplicitato solo nel secondo.<sup>124</sup> Il tipo, comunque eccezionale, presenta tre occorrenze in Magno: «S'io miro amboduo voi, L'UN che D'INGEGNO, / L'ALTRA che DI BELTADE *ha 'l pregio e 'l vanto*», Ven 261, 1-2; «IN ME di pur salir NOVA VAGHEZZA, / IN TE sempre *crescea SPEME E DOLCEZZA*», Mag 9, 64-65; «FELICE **a voi vicin**, MISERO **assente**; / MORTO *son senza voi, con voi son VIVO*», Mag 122, 5-6 (anche qui segue un chiasmo); «Quel, che DI STELLE **il ciel**, DI PESCI **l'acque**, / **l'aria** D'AUGEL, DI FIOR **la terra, empio**», Mag 132, 1-2 (ancora con chiasmo); «**Pochi e brevi PIACER, lunghe, infinite** / PEN' *ebbi* e GLI OCCHI **al proprio danno intenti**», Giu II, 5-6 (a cui seguono il chiasmo e l'epifrasi); «**Qual pietà, qual perdon** DA UN DIO SÌ CRUDO, / E **qual premio sperar** DA UN DUCE IGNUDO?», Gro 114, 9-10; «Volle intender la morte. UN D'ARME, UN D'ACQUE, / Et UN DI LACCIO, *disse*. E non fur sole», Gro 298, 5-6.

<sup>124</sup> Si dà comunque anche il più semplice caso inverso, cfr. «Sol D'HONESTI COSTUMI *havesti cura* / *d'arricchir l'alma*, et DISAVER **la mente**», Ven 142, 9-10.

## VI. Sei letture

Alla fine di questo repertorio, certo defaticante per il lettore, e prima di fare alcune osservazioni di carattere generale, è opportuno leggere molto rapidamente alcuni individui testuali esemplari, che mostrino come le strategie di inarcatura si leghino alle strutture argomentative dei testi. Senza un'analisi che identificasse alcune tendenze generali della frequenza e distribuzione delle diverse figure, qualsiasi pretesa di legare l'analisi delle inarcature di un singolo testo alle sue componenti semantiche avrebbe corso il rischio di un eccessivo impressionismo.<sup>125</sup> Specialmente in un contesto linguistico altamente codificato come la lingua poetica del Cinquecento, solo con uno spoglio ad ampio raggio che ci consenta di identificare ciò che è grammaticale e ciò che è stilistico, ciò che è *koinè* e ciò che è dell'autore, si può pensare di applicare, con cautela, l'idea lotmaniana che tutti i livelli del testo artistico, comprese la fonetica e la sintassi, siano significanti.<sup>126</sup>

Leggiamo allora un sonetto di Molin, il 19:

Amor, che nel bel viso di costei  
s'annida, e da le luci ardenti piove  
soave fiamma, e le saette move  
onde impiaga ed accende uomini e Dei,  
vittorioso un dì, dinanzi a lei  
stendendo mille spoglie elette e nove,  
l'arco depose, e le maggior sue prove  
mostrava ne le piaghe e strazi miei. [,]  
[q]uand'ella, accorta e paventosa, il prese,  
né 'l rendé pria ch'ei la sua face e 'l legno  
giurò nol tender mai per farle offese;

---

<sup>125</sup> Così Pietro Beltrami introduce la sua pionieristica analisi dell'inarcatura dantesca: «un'indagine di questo genere, a mio avviso, ha senso unicamente se è esaustiva per il testo considerato, nel senso che da un lato deve considerare tutti i casi possibili, dall'altro definire la caratteristica di ogni singolo verso» (1981, 70). Ma vale la pena di citare nuovamente un passo di Menichetti 1993, 503: «Di per sé, cioè anche nelle sue manifestazioni più neutrali, anodine, l'inarcatura costituisce una *proprietà specifica* del discorso in versi, entro il quale funziona come un'importante *variabile*, sia agendo sui *rapporti d'intensità, di durata, d'intonazione*, sia creando *geometrie spaziali* diversissime: può non avere, per lo più non ha altro 'significato' che questo».

<sup>126</sup> Cfr. Lotman 1972.

ond'or, sicura del suo occolto sdegno,  
sorridente e mira l'altrui fiamme accese,  
né teme di suo stral ferita o segno.

Il sonetto mostra l'origine della sicurezza della donna nel ricatto fatto ad Amore di non restituiregli l'arco e le saette, se non avesse promesso di salvarla dai suoi colpi. La temporale che apre la prima terzina è dunque legata a quanto precede<sup>127</sup> secondo la formula del cosiddetto «cum inversum» (vedi il prossimo capitolo). L'ampia serie di inarcature («nel bel viso / s'annida»; «piove / soave fiamma»; «le saette [...] / onde impaga»; «vittorioso [...] DINANZI A LEI / STENDENDO mille spoglie [...] / l'arco *depose*», etc.) viene perciò a rinforzare una struttura prima cataforica, nell'attesa tra le quartine che compaia il verbo principale (rimandato sino al v. 7), a cui il soggetto «amor» – espanso da tre relative («s'annida», «piove», «move») disposte secondo un ritmo scaleno – si riferisce; poi anaforica, nell'improvviso ridimensionamento dei primi otto versi come sfondo su cui si verifica la vera “azione” del testo, il furto-ricatto («il prese, / né 'l rendé»). La varia tipologia delle inarcature ricalca e in un certo modo anticipa la variazione tra ciò che è atteso e ciò che è inatteso che movimentata il testo, prima che tutto si distenda nel trionfo di invincibilità della sentenza finale «né teme di suo stral ferita o segno», con dittologia in 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sede e anastrofe di oggetto e genitivo.

Continuiamo con uno dei sonetti di Venier in morte di Bembo,<sup>128</sup> il 138:

Morto il Bembo, la terra e 'l ciel s'aprio:  
l'un perché ricevesse il sacro et santo  
spirito, et l'altra il suo corporeo manto,  
proprio questo del mondo et quel di Dio.  
Là 've chiuse fur l'ossa un largo rio  
versò la gente d'angoscioso pianto,  
dove l'alma poggiò letitia et canto  
gli angioli far infin qua giù s'udio.  
«Qui se' pur, gloriosa anima eletta,  
sciolta dal tuo mortal» – diceano – «giunta,

<sup>127</sup> E la punteggiatura dell'editore è da rivedere, come suggerisco tra parentesi quadre.

<sup>128</sup> Sull'importanza di questi testi vedi Frapolli 2009.

ove premio al tuo merto equal t'aspetta!».

Come qui sopra 'l sasso, in un congiunta,  
dicea gran turba: «Ahi che pur troppo in fretta  
da queste membra è l'anima disgiunta!».

Il testo è organizzato secondo una logica binaria, che è una delle cifre dello stile venieriano. Nella prima quartina la correlazione tra corpo e anima vede coinvolti tre elementi per ciascuna serie: «terra», «corporeo manto» e «mondo» contro «ciel», «sacro e santo / spirito» e «Dio». Alla possibilità di generare una di quelle correlazioni perfette per cui sarà poi famoso, Venier reagisce con un parallelismo asimmetrico, ottenuto con una spezzatura 'aggettivi / nome', e anche con l'ellissi del verbo nel verso 3, che unisce i due distici della quartina, dandole un ritmo sincopato 1+2+1. Sulla stessa opposizione è invece perfetta la bipartizione della seconda quartina: due serie 'locativa / principale'. Entrambi i distici sono però inarcati con una certa movimentazione della sintassi, come l'iperbato del genitivo «*un largo rio / versò la gente d[i] [...] pianto*» e quello del complemento oggetto «*letitia et canto / gli angioli far*». La divisione tematica delle quartine viene replicata tra le due terzine, la prima in cielo e la seconda in terra. Nella prima terzina è notevole il primo distico retto dall'iperbato del verbo composto, «se' [...] giunta». La seconda è invece equilibratamente divisa in due parti da un verso e mezzo, la prima contenente il verbo di dire, anticipato da due complementi circostanziali; la seconda che riporta il contenuto del lamento della «gente», sempre con inarcatura 'complemento circostanziale / verbo'. Si può dire che le inarcature, accompagnate all'*ordo artificialis* della sintassi e alla doppia alternanza di una strofa più irregolare a una più regolare contrastano, o meglio correggono una troppo elementare disposizione binaria del testo.

Abbiamo più volte osservato quanto è diverso l'effetto della stessa figura inarcata quando sono coinvolti dei versi settenari. Vediamo più nel dettaglio la prima stanza della canzone CXXV di Giacomo Zane.

Che fai, alma? che pensi? or se' tu ancora  
sazia de' lunghi affanni,

c'hai tanto tempo sostenuti amando?

Mira gli strazi e i danni  
ove se' incorsa: omai s'appressa l'ora  
da ritirarsi a più sicura parte.

Metti dal cor in bando  
que' fallaci desir, que' vecchi inganni,  
che del lume miglior t'han gli occhi cassi.

Non voler più lassarte  
guidar da ingordo affetto, ove già mai  
chi segue l'orme de' suoi tòrti passi  
non pò sperar d'uscir di doglia e guai.

Tu pur a prova sai  
quanto fin qua ne costi di tormento  
l'aver sciolte le vele a questo vento.

Si tratta di una stanza di 16 versi, con due piedi asimmetrici (AbC bAD) di tre versi ciascuno, con in totale 5 settenari e 11 endecasillabi. La canzone ha per tema la necessità di liberarsi dalla prigionia d'amore, e si configura, sul modello di *Rvf* 150, *Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?* e 273, *Che fai? che pensi? che pur dietro guardi*, come dialogo con l'anima. La sintassi si dispone secondo moduli in prevalenza ternari (3+3+3+4+3) e con disposizione anaforica dei verbi con cui il poeta si rivolge all'anima. L'attacco concitato dove si accumulano le interrogative si accompagna all'inarcatura 'copula / predicativo' («se' ancora / sazia»), in cui il settenario è occupato dal rejet. Nei restanti quattro casi, all'interno di ogni "modulo" il settenario rappresenta l'elemento ritmico e strutturale da cui la sintassi parte. Per la sua brevità il settenario non è mai concluso, ma si prolunga sull'endecasillabo che lo segue con rotture di varia intensità, da un debole 'nome / relativa' («gli strazi e i danni / ove se' incorsa»), a 'verbo / oggetto' («Metti dal core in bando / que' fallaci desir, que' vecchi inganni»), 'reggente / infinitiva' («non voler più lassarte / guidar»), 'verbo / completiva' («tu pur a prova sai / quanto fin qua ne costi»). I versi finali di ciascun modulo metrico-sintattico si concludono sempre con un verso occupato interamente da una subordinata, facendo sì che il gioco dell'alternanza tra misure

versali sia accompagnato da un'altra costante, e qui un po' ripetitiva,<sup>129</sup> alternanza tra rottura e riequilibrio.

Di Gabriele Fiamma abbiamo messo in rilievo più volte la tendenza alla moltiplicazione degli elementi, e la larga presenza non solo di tricola, ma anche di versi composti da quattro o cinque membri. È il caso del sonetto 39.

In questa dura età cede il discorso  
al furor che la terra e 'l cielo offende,  
e senza lume ognihor le braccia stende  
a' danni altrui con cor di tigre e d'orso.

Amor nel mondo ha già finito il corso,  
et ogni strada l'odio iniquo prende;  
l'aschio, la guerra a far ingiurie attende,  
a sparger sangue, a dar altrui di morso,

Vibra Aletto i serpenti e l'empia face,  
ogni affetto crudel trionfa e regna,  
e ne gli animi vaga ardito e sciolto.

L'ira, ch'è fatta donna a questa indegna  
gente, è cagion che s'è dal mondo tolto  
amor, senno, pietà, valore e pace.

«Si duole l'auttore, che in questa dura età, cioè di ferro, la ragione fia vinta dal furore», così Fiamma nell'*Espositione* al sonetto.<sup>130</sup> La durezza della condanna dell'età presente si associa all'accumulo di sonorità aspre e allo schema inconsueto delle terzine, CDE DEC, *hapax* in Petrarca (*Rvf* 95). Insieme a questi aspetti sono da sottolineare le numerose inarcature, che pure non contraddicono una distribuzione regolare della sintassi nel metro, con però una maggiore increspatura nell'ultima terzina, che si conclude con l'enfatica enumerazione dei valori perduti. Nella prima quartina i due distici sono entrambi inarcati («cede [...] / al furor»; «stende / a danni altrui»), ma il secondo è sintatticamente dipendente dal primo, poiché aggiunge una nuova relativa coordinata a quella del

<sup>129</sup> A differenza di Petrarca, nel quale la distribuzione della sintassi rispetto ai settenari non è mai così meccanica, cfr. Bozzola 2003, 194-213.

<sup>130</sup> Fiamma 1570, 121.

verso 3. La seconda quartina invece ha una struttura 1+1+2, dove il verso 8 amplifica, con una epifrasi, la serie di azioni compiute dall'«aschio» e dalla «guerra» del verso 7 («a far ingiurie attende / a sparger sangue», etc.). La prima terzina non ha inarcature, ogni verso corrisponde a una frase e in ogni verso c'è una dittologia, ma non mancano anche qui suoni aspri e scontri vocalici («vibrA Aletto», «vagA Ardito»), che quasi caricano la tensione, dando così rilievo al crescendo della conclusione, dove si susseguono due inarcature con anastrofe: 'aggettivo / nome' e 'verbo / soggetti' («indegna / gente»; «s'è dal mondo tolto / amor, senno, pietà, valore e pace»).

Leggiamo ora un sonetto (45) di Celio Magno.

Ecco subito lampo; ecco disserra  
 Giove irato tonando al ciel le porte;  
 treman le stelle e la celeste corte;  
 trema con l'aria il mar; trema la terra.

Questi col braccio suo spezza ed atterra  
 qualunque muro adamantino e forte;  
 questi già spinse i rei giganti a morte  
 che lo sfidaro a temeraria guerra;

Questi a la mensa orribile raccolto  
 di Licaone il real tetto irato  
 arse, e fe' lui vestir ferigno volto;

e questi d'un fanciul nudo ed alato  
 l'arco pur teme: e 'n varie forme volto  
 va innanzi al carro suo preso e legato.

Nella prima quartina la potenza di Giove è messa subito in evidenza con la ripetizione di «ecco». La quartina è composta di cinque proposizioni, che il poeta è abile a disporre in membri di lunghezza sempre variata: a un primo emistichio segue una frase inarcata ('verbo / soggetto-oggetto') di un verso e mezzo, con messa in rilievo del soggetto rimandato in rejet, poi un verso-frase, seguito da due frasi emistichiali che ripetono lo stesso verbo, con una anafora simile ma asimmetrica rispetto a quella del primo verso («ecco», «ecco»; «trema», «trema»), col medesimo contraccanto di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Le parti successive, tutte indipendenti, sono

unite dall'anafora di «questi» (vv. 5, 7, 9, 12). L'anafora e il parallelismo sintattico preparano e sottolineano il capovolgimento epigrammatico della terzina finale: nonostante la sua potenza Giove deve sottostare alla forza di un «fanciul nudo ed alato», cioè Amore. Non c'è quasi verso che non sia interessato da un'inarcatura, ma tutte però restano interne alle consuete partizioni metriche. Insomma, la struttura di base del sonetto che prevede due quartine divise in distici e due terzine ciascuna indipendente rimane un modello fortissimo, che l'inarcatura sottolinea piuttosto che contraddire. Si vedano soprattutto i distici 1-2, 5-6 ('frase / oggetto') e 7-8 ('oggetto [...] / relativa'). Il massimo della torsione viene raggiunto nella prima terzina dove abbiamo il soggetto «questi», v. 9, separato dal verbo «arse», v. 11, tra i quali è posto l'oggetto «tetto», v.10. I tre elementi nucleari della frase non sono però direttamente implicati in punta di verso, perché tra v. 9 e 10 l'inarcatura riguarda l'iperbato «mensa [...] / di Licaone», tra 10 e 11 si interpone tra oggetto e verbo il predicativo «irato». Il rejet del v. 11 è brevissimo, bisillabico, e seguito subito da una pausa e da una nuova proposizione coordinata. La seconda terzina presenta due inarcature, la prima doppia e incrociata ('soggetto-genitivo dell'oggetto / oggetto-verbo'), la seconda debole ('predicativo extranucleare / frase'), ma possiamo dire che lo squilibrio della prima terzina viene attutito dal fatto che la seconda è formata regolarmente da due parti equivalenti e coordinate di un verso e mezzo ciascuna.

Quantitativamente minoritari, i madrigali occupano comunque un posto di rilievo nelle *Rime* di Giustinian. Addirittura la conclusione del vero e proprio canzoniere, prima delle rime di corrispondenza, è delegata ad un madrigale dedicato alla Vergine Maria, il CXXXIII. La scelta del madrigale impone una lettura del metro che almeno in apertura lo innalzi alla dignità di testo votivo, necessità a cui si dovrà la successione iniziale di quattro endecasillabi e l'elenco di tre versi-frase che identificano la dignità della suprema interlocutrice:

Madre del sommo Re benigna e pia,  
d'alta e vera bontà perfetto esempio,  
onde il mondo s'adorna e 'l ciel risplende,  
deh, tua santa pietà scudo a me sia



contra quel crudo ed empio  
ch'a guerra farmi insidioso attende.  
Dammi in tanto periglio  
ch'io, per virtù del tuo possente figlio,  
vinca sì fier nemico  
con l'armi d'umiltate e 'l cor pudico.

Secondo le definizioni di Don Harrán si tratterebbe di un madrigale «di tipo liberamente trecentesco», o, meglio, di un madrigale «a canzone»,<sup>131</sup> il cui primo terzetto (o “piede”) include un vocativo espanso, che trova il suo verbo nel “piede” successivo. Il secondo terzetto, che risolve la tensione cataforica del primo, presenta un'inarcatura ‘frase / complemento circostanziale’, cui segue ‘nome / relativa restrittiva’: «scudo a me sia / contra quel crudo ed empio / ch'a guerra farmi insidioso attende». Altre inarcature si trovano nella parte finale (la ‘sirma’?), ma sono sintattiche o deboli, e soprattutto sono condizionate dalle necessità imposte dalla rima baciata e dalla presenza di due settenari. Gli ultimi quattro versi sono infatti costituiti da una frase da cui dipende una oggettiva («dammi [...] / ch'io [...] / vinca), la cui struttura si estende sugli ultimi tre versi («io [...] / vinca sì fier nemico / con l'armi d'umiltate etc.»).

## VII. Osservazioni

Le inarcature, le forme di attrito tra la gestione della linea frasale e il verso, rispondono a molte limitazioni, come la rima e i confini delle partizioni metriche, e costituiscono, nella risposta personale a questi livelli della lingua e del testo, uno strumento stilistico fondamentale di *variatio*: possono accompagnarsi alla *dulcedo* della correlazione perfetta, come alle torsioni di un ordine artificiale

---

<sup>131</sup> Riprendo la tipologia proposta da Harrán 1988 perché utile, a un primo sommario livello, soprattutto per quel che riguarda la distinzione tra gli schemi di madrigale «a ballata» e quelli «a canzone». Certamente, però, il solo profilo metrico non può rendere conto con esattezza dei confini tra le varie configurazioni del madrigale. Lo schema di questo madrigale (ABC AbC dDeE) può essere analizzato sia come una coppia di terzine più due distici, cioè come variazione nella misura sillabica di un madrigale trecentesco, sia come stanza di canzone con disparità sillabica nel secondo verso del secondo piede e assenza di *concatenatio*. L'altezza del tema e la posizione conclusiva che il testo assume nel canzoniere di Giustinian lo configura a mio parere decisamente come canzone di una sola stanza. Su questi problemi tornerò nel quinto capitolo.

delle parole. Molto ho già detto sull'iterazione dei procedimenti inarcati in Luigi Groto, autore il cui stile è caratterizzato da varie forme di ripetizione e di accumulo, su cui non è necessario ritornare per il momento. Sul versante opposto abbiamo visto come Della Casa sia capace di sperimentare rotture della linea frasale dirompenti e disarmoniche, parte di una strategia di complessa impaginazione del testo, che ha reso spesso arbitraria l'operazione di ritagliare su base sintattica due versi dal proprio contesto per portarli ad esempio di un singolo tipo di inarcatura. Tenendo conto degli esempi repertoriati e delle ultime rapide letture possiamo fare alcune considerazioni generali. Lasciando per un attimo da parte le caratteristiche sintattiche dell'inarcatura, e considerando invece l'alta frequenza di dispositivi di attenuazione, come in particolare il prolungamento del rejet fino alla cesura o fino alla fine del verso, possiamo dire che all'interno del circolo di Domenico Venier è sempre forte l'attenzione alla ricomposizione melodica delle rotture della sintassi. Cercando di distinguere tra i nostri autori, alcuni procedimenti di adattamento della sintassi al metro si segnalano, non certo come esclusivi, ma come privilegiati. Venier e soprattutto Zane ricorrono spesso alle pluralità aggettivali come strategie di attenuazione, mentre Fiamma utilizza largamente le pluralità nominali (con ampio dispiego di versi quadri o pentapartiti). Prevedibilmente anche in Luigi Groto le pluralità sono piuttosto frequenti, e spesso messe in serie, come nelle correlazioni. È chiaramente avvertibile una tendenza a sottolineare i confini metrici più che a eluderli, scandendo in maniera netta i distici delle quartine di sonetto e, con più libertà, i piedi delle canzoni. Non significa che ogni partizione o sottopartizione sia composta da una frase, ma che dove i procedimenti inarcati interessano un confine metrico (tra distici, tra quartine etc.) vengono separati di preferenza gli elementi nucleari della frase, il soggetto, il predicato e l'oggetto, dotati ciascuno di una certa libertà di posizione sintattica e di una propria autonomia intonativa. Anche le inarcature forti o molto forti sono quasi sempre interne a una subordinata, oppure entro la campata tesa tra due elementi nucleari. Quel che mi preme sottolineare è che la possibilità di sfruttare l'autonomia relativa di soggetto, verbo e complementi non si realizza in un punto di isolata frizione tra un'ipotetica normalità del verso-frase e una spezzatura, ma in un continuo contrappunto e

sovrapposizione di due segmentazioni, che si inseguono per ricomporsi in chiusura di una parte metrica. Anche negli autori più interessati a un dettato grave, in specie Molin e Magno, ma in alcuni testi anche Venier e Fiamma, la tensione si realizza non negli estremi, ma nelle modulazioni sempre variate delle inarcature di media intensità.<sup>132</sup> Pietro Petteruti Pellegrino ha osservato che quel che nella critica tassiana viene chiamato «rompimento de' versi» si riferisce in particolare agli enjambement con rejet prolungato almeno fino ad occupare un emistichio, cioè ad identificare un quinario o un settenario sottostante alla misura endecasillabica, sottolineando così un ritmo doppio, variamente ricomposto, nella sottile dialettica di metrica e sintassi.<sup>133</sup> Anche Afribo, sempre partendo dalla critica tassiana, sottolinea che

inarcature forti e inarcature deboli – generalmente immeritevoli del nome di inarcatura – conseguenza, quest'ultima, di un «periodo lungo» come lo chiama il Tasso (e il Taddeo), siano sentite, nell'orecchio e nella sensibilità di qualsiasi teorico e scrittore cinquecentesco favorevole o contrario a questa figura, vicine e correlate.<sup>134</sup>

Procedimenti inarcanti intesi dunque come gradazioni all'interno del medesimo sistema, dove quel che conta non è solo la forza di rottura, ma la convergenza di più elementi. Va notato, infatti, come in diverse serie abbiamo riscontrato le inarcature più forti nel più manierista e ludico dei nostri poeti, Luigi Groto, dove non è affatto rara, al lato opposto e complementare, una segmentazione per versi-frase. Come vedremo in seguito, il suo lavoro di erosione del petrarchismo si basa su uno scavo dall'interno del guscio della metrica con gli strumenti di un' *elocutio*

---

<sup>132</sup> Osserva Soldani 2009, 112 come «solo in presenza di un legame sintattico di media intensità si abbia la condizione perché l'anaforicità agisca come vettore di un andamento franto, e la cataforicità esprima il suo potenziale di legamento».

<sup>133</sup> Petteruti Pellegrino 2013, 148n.: «In realtà occorrerebbe distinguere tra i due concetti ["rompimento de' versi" ed "enjambement"], potendosi il "rompimento de' versi" considerare un tipo particolare di enjambement, quello per il quale il rigetto arriva a comprendere l'intero primo emistichio del secondo verso interessato dal fenomeno». L'osservazione muove da un'analoga considerazione di Menichetti 1993, 481: «il corrispettivo italiano [di enjambement] è oggi l'irriesumabile, anche (non solo) tassesco, "rompimento de' versi", il quale del resto è da mettere in relazione non tanto con l'enjambement vero e proprio quanto con l'effetto di "spezzatura" del "riporto": questo per lo più si spingeva in quell'epoca fino alla cesura del secondo verso evidenziandovi, quando si trattava di un endecasillabo, l'emistichio quinario o il settenario: versi appunto, nella terminologia del tempo, "rotti". Il Minturno parla nell'Arte poetica di "versi incatenati", di "catena" e di "legamenti dei versi" [...]».

<sup>134</sup> Afribo 2001, 167.

esuberante e in fondo noncurante delle implicazioni melodiche, se non per quel che riguarda il gusto del ribattimento immediato della rima baciata nei versi brevi, di fatto però quasi obbligata, e in genere funzionale all'accumulo di premesse utili allo scoppio finale delle sue acutezze.

Magno e Molin, invece, sono più propensi a una sintassi complessa, alle inversioni, agli iperbati e alle serie inarcate prolungate (in Magno sono specialmente frequenti le anastrofi dei genitivi, anche all'interno del verso, come vedremo meglio nel settimo capitolo). Anche se l'attenzione alla musicalità e il rispetto dei confini metrici prevengono soluzioni troppo ardite, alle spalle di Magno – più che di Molin, che del resto è di lui più giovane, e sul quale avranno contato di più l'ultimo Bembo, Cappello e Bernardo Tasso – c'è certamente anche la lezione di Della Casa.<sup>135</sup> Si veda ad esempio l'ultima terzina del primo sonetto del suo canzoniere, sul tema della lode della virtù:

ché perfetta non pur s'onora ed ama  
virtù, ma di lei solo un'ombra, un segno,  
merta in premio benigno eterna fama.

E in parallelo quella che per affinità tematica e di soluzioni sintattiche possiamo identificare come la sua fonte, la prima quartina del sonetto 48 di Della Casa, a Trifone Gabriele (che abbiamo già visto):

Come splende valor, perch'uom no 'l fasci  
di gemme o d'ostro, e come ignuda piace  
e negletta virtù pura e verace,  
Trifon, morendo esempio al mondo lasci.<sup>136</sup>

Non è un caso se lo squilibrio tra i distici della quartina 'verbo di apprezzamento / «virtù»' di Della Casa viene "normalizzato", pur nell'aspra brevità del rejet, in un

---

<sup>135</sup> Erspamer 1983, 206: «Ricondurre tutto il filone austero della lirica veneta al solo magistero del Della Casa è probabilmente operazione azzardata; ma le coincidenze di ordine cronologico e soprattutto i numerosi riscontri interni ai canzonieri autorizzano senz'altro l'ipotesi di una importante e forse decisiva influenza del nunzio sui giovani poeti veneziani».

<sup>136</sup> Il fascino dell'immagine è tale che Magno la riprende anche un'altra volta, nel primo piede della st. 5 della canzone 86, vv. 61-64: «Ma qual colpa n'ebb'io se 'l cielo averso / par che mai sempre a' bei desir contenda? / e virtù poco splenda / se luce a lei non dan le gemme e l'oro?».

contesto ben più consueto, cioè nella composizione simmetrica di una terzina (un verso e mezzo replicato due volte). Di più, quella che in Casa era anche una riapertura brusca con epifrasi «ignuda [...] / e negletta», diventa qui una dittologia verbale inarcata sul soggetto. Dunque a un'inarcatura anaforica, volutamente inattesa, se ne sostituisce una cataforica, cioè del tipo che «più che staccarli, finisce per unire i due versi».<sup>137</sup> Si tratta di una strategia legante dentro un testo caratterizzato, sì, da un «discorso lungo», ma che non lo interrompe con brusche pause e riaperture.

Secondo Luca Zuliani «soprattutto la diffusione della stampa e, di conseguenza, il superamento dei caratteri di oralità propri della cultura medievale» sono tra i motivi del passaggio da una scansione della sintassi rigidamente metrica e quella più libera casiana.<sup>138</sup> Non so se ulteriori studi potranno dirci qualcosa sull'influenza dell'oralità, ancora così importante presso il circolo di Venier, sulla composizione poetica; è certo però che, nella raccolta di dati di Zuliani, «la schedatura si conclude con il Casa perché le sue innovazioni sintattiche, e l'influsso che ebbero sulla lirica del tardo Rinascimento, Tasso compreso, rappresentano un esito estremo».<sup>139</sup> In questo senso quella di Della Casa è una tecnica ammirata dai petrarchisti oggetto di questo studio, ma, forse proprio perché già all'epoca avvertita come estrema, non ereditata fino in fondo.<sup>140</sup> Baldacci<sup>141</sup> sottolineava la profondità della lezione bembiana nella tecnica di Della Casa, ridimensionando la novità di quest'ultima, mentre certi enjambement sembrano invece portarsi al di là di quelle premesse, proprio perché alla base è una nuova percezione del metro come limite da infrangere, sino al punto di sfruttarlo, ne abbiamo visto qualche caso, come vero e proprio *trompe-l'oeil*.<sup>142</sup> Più nello specifico, si osservi che Casa non tenta quasi mai spezzature di legami linguisticamente molto forti (come 'modale / infinitiva' o 'participio /

---

<sup>137</sup> Soldani 1999, 268.

<sup>138</sup> Zuliani 2009, 219.

<sup>139</sup> Zuliani 2009, 204.

<sup>140</sup> Anche se molto in modo superficiale, in maniera analoga ai casi studiati da Fedi 1990, 342-69 e Afribo 2009, 209-35.

<sup>141</sup> Cfr. Baldacci 1974, 171-247.

<sup>142</sup> Bozzola 2012, 193 parla di «continua elusione dell'orizzonte di attesa del lettore, quale si determina dalla convergenza della vischiosità della forma metrica [...] – con il sistema di partizioni e pause che implica – e del codice petrarchesco così come si era standardizzato nel Cinquecento».

ausiliare’) – che sarebbero al contrario una resa al metro, proprio come sono, all’opposto, in Groto<sup>143</sup> – mentre predilige quelle di sintagmi retoricamente vicini per ragioni avvertite come inerziali (dittologie, ordine aggettivo-nome). Il significato stilistico delle sue dittologie inarcate o degli allontanamenti di elementi coordinati in epifrasi è quello di reagire al binarismo e alle pluralità banalizzanti. Se l’accostamento di coppie antinomiche parifica, almeno su un piano retorico, stimoli, oggetti e sentimenti distanti, e ancora di più se l’accumulo di elementi sinonimici o attribuibili a uno stesso campo semantico – come certe lunghe sequenze di Venier, di Zane o di Fiamma o di Groto – ne indebolisce il significato individuale, l’allontanamento di una coppia sinonimica insinua l’imprendibilità di quell’uguaglianza, e sottolinea la non sostituibilità di un elemento con un altro, restituendo pregnanza a ciascuno in virtù della loro posizione separata (prova ne sia che in Della Casa non si presentano epifrasi in contesti di enumerazione). Questo rilievo della parola ‘oltre’ il metro non fa, per i nostri autori, tradizione. La sua lezione è in ogni caso imprescindibile, ma si concentra su elementi di superficie,<sup>144</sup> oppure fornisce, specialmente nella riflessione di Fiamma o del Magno maturo, spunti tematici reinterpretati e riscritti secondo modalità personali, più affini, con le parole di Minturno, a quella «forma di parlare, la quale, benché senza dubbio sia grave, non però par, che sia tale».<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Daniele 1994, 144: «Le trasgressioni di confine in poesia ingenerano fratture stilistiche di grande rilevanza, ma soprattutto tendono ad evidenziare l’impaccio causato dalle regole numeriche».

<sup>144</sup> Che pure non mancano. Mi limito a segnalare qualche incipit: *Come vago augellin, tra verdi fronde* (Ven 125) è un sonetto di cui restano solo le quartine, che sembrano modellate su *Come vago augelletto fuggir sòle* (Cas 50) (incrociato però con le fonti comuni *Se lamentar augelli, o verdi fronde* (Rvf 279), da cui entrambi derivano lo schema alternato ABAB ABAB, e *Vago augelletto che cantando vai* (Rvf 353)); *Cura, che d’oro ti nutrisci e vivi* (Fia 41) riprende il celebre *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (Cas 8), senza però denunciarne la fonte nell’*Espositione*; *Errai, m’accuso: falso, empio sospetto* (Mag 124) riprende *Errai gran tempo e del camino incerto* (Cas 47). E ancora «Ahi perché questa luce alma gradita / divien per morte in sì poch’ore oscura?» (Mag 3, 1-2) riprende una rima e il rimante «oscura», oltre al tema della caducità della vita, da «*Questa vita mortal, che ’n una o ’n due / brevi e notturne ore trapassa, oscura*» (Cas 64, 1-2). I casi di Fiamma e l’ultimo esempio da Magno sono segnalati e discussi da Afribo 2009, 209-35.

<sup>145</sup> Minturno 1564, 442. Zaja 2009, in part. 283-87, nota come l’appello di Fiamma alla *gravitas* faccia riferimento soprattutto all’altezza dell’ispirazione e dell’argomento e non solo a particolari modalità struttive dei testi, i quali sono infatti spesso caratterizzati dalla presenza di figure di ricercata artificiosità. In questo senso Fiamma si trova insieme distante e vicino alla proposta lirica di Della Casa e alla riflessione teorica di Tasso – per le quali Zaja menziona Afribo 1998, dove si richiama l’attenzione su quel passaggio parlando di fine dell’«*edonismo bembiano*» (287) –: distante per la liceità, ad esempio, degli antiteti continuati e della ricerca di *dulcedo* dell’ode;

Come osserveremo nei prossimi capitoli, rispetto a quel che accade già in Bembo e più in Della Casa,<sup>146</sup> nei nostri autori si assiste, anche per quel che riguarda la fusione del periodo nei confini metrici, a una sorta di normalizzazione, cioè a una tendenziale predilezione per gli schemi sintattici e argomentativi che aderiscono alle scansioni metriche. Anche i legami tra partizioni metriche e le modalità di discorso lungo di preferenza sono affidate a espansioni di tipo relativo dei sintagmi nominali, che rimandano il verbo principale oltre un confine metrico, mentre i legami per inarcatura restano fortemente minoritari. Ribadendo in conclusione quanto già osservato, la campata sintattica poggia sugli elementi nucleari della frase e all'interno di questa tensione cataforica si situano le altre rotture, le espansioni, le inversioni più accusate, ma sempre entro una dinamica di attenuazione e immediata ricomposizione.

---

vicino per la necessità di rimotivare tali fenomeni di stile con una nuova poetica non più legata alla poesia amorosa «cui egli non riconosce più alcuna validità esistenziale» (Zaja 2009, 284).

<sup>146</sup> Ancora Baldacci 1974, 184 parla di «libertà compositiva rispetto al dato strofico», più recentemente Tieghi 2007, 460, di «tangibile smottamento dell'impalcatura metrica, a cui viene sostituita un'impalcatura sintattica».





## Capitolo II

### Scansione sintattica: parametri e criteri

Se il ferro si ottunde e non se ne affila il  
taglio, bisogna raddoppiare gli sforzi: il  
guadagno sta nel saper usare la saggezza

*Qoelet*

Nei prossimi capitoli lo studio verterà sulla gestione della sintassi e sulla sua relazione con la metrica a un livello più ampio rispetto all'inarcatura. In questi paragrafi mi limiterò ad esporre nel dettaglio i criteri secondo i quali sono condotti lo spoglio dei testi e la raccolta dei dati. Il fulcro dell'analisi è la schedatura sistematica dei rapporti che la sintassi instaura tra le diverse parti metriche del sonetto, della canzone e della ballata. Diverso è il discorso per quel che riguarda i metri non strofici, come il madrigale, o non divisibili, come la sestina e le odi, ma su questo tornerò nei rispettivi capitoli. Mi limiterò ora a dare alcune definizioni operative per i fatti sintattici che ho analizzato. Punto di riferimento, oltre agli studi già citati, è la GGIC, integrata con il più recente lavoro gemello sulla GIA. Imprescindibili sono inoltre l'ENCIT, anche per la selezionata bibliografia che correde le singole voci, la *Grammatica italiana* di Luca Serianni, le voci linguistiche dell'ED.

Sono partito da uno studio di Arnaldo Soldani<sup>1</sup> che si occupa di censire sistematicamente nei sonetti di Petrarca tutti i casi in cui un periodo scavalca un confine metrico e di descrivere il tipo di scavalcamento ripartendolo in tre grandi categorie: coordinazione, subordinazione e inarcatura. Per «periodo» si intende quello che la GGIC descrive come «frase complessa», ovvero «una frase in cui almeno uno degli elementi è rappresentato da una frase»,<sup>2</sup> in altre parole una «unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero

---

<sup>1</sup> Soldani 2009, 3-106.

<sup>2</sup> GGIC, I, 35.

indeterminato di frasi subordinate» secondo il principio applicato ai sonetti petrarcheschi dallo stesso Renzi.<sup>3</sup> Due frasi principali tra loro coordinate, dunque, sono considerate come appartenenti a due periodi distinti, ma con alcune eccezioni di cui dirò. Va tenuto presente che lo scopo di questo studio è di dare una descrizione del modo in cui la sintassi reagisce e si adatta alla metrica, ponendo una maggiore attenzione a quest'ultima, a differenza ad esempio degli studi di Tonelli e Benzi,<sup>4</sup> di cui ho comunque tenuto conto, che adottano una prospettiva più orientata verso l'aspetto sintattico. In alcuni casi, come vedremo, si tratta di bilanciare (senza confondere!) l'aspetto strettamente linguistico con quello diciamo pragmatico, dove stanno insieme la ricezione del testo e l'intenzione costruttiva dell'autore. I "contenitori" di coordinazione e subordinazione sono intesi dunque in senso ampio. Almeno per i fini di questo studio, creare nuove categorie per ogni singolo fenomeno non avrebbe fatto altro che aumentare la dispersione e rendere più difficili i confronti statistici che preludono in ogni caso ad analisi di ordine stilistico che mi auguro renderanno ragione di queste scelte. Elenco dunque di seguito i casi che ricadono sotto i tre campi di coordinazione, subordinazione e inarcatura, secondo le proposte di Soldani, soffermandomi più a lungo sui casi riscontrati nel corpus che, poiché presentano strutture non praticate in Petrarca e nei trecenteschi, non sono analizzate in quello studio e dunque sono meritevoli di una più dettagliata disamina.

## I. *Coordinazione*

### 1. *Tra sintagmi*

Si presenta coordinazione tra sintagmi a cavallo di due partizioni generalmente in casi di enumerazione, come in questa serie di complementi oggetto, che legano tra loro due quartine.

Veggio pur quanto'io bramo hor *le due stelle*

---

<sup>3</sup> Renzi 2008, 342.

<sup>4</sup> Tonelli 1999; Benzi 2008.

che m'abbaglian la vista, ardono il petto,  
*l'oro fin de le chiome* in ch'io fui stretto  
si ch'anchor mi ritrovo avvolto in elle;  
*et le perle e i rubini*, ond'escon quelle  
saggie parole e 'l dolce canto eletto,  
*et quell'ostro* che tinge avorio schietto  
sopra le guancie delicate et belle.  
(Venier, 155, 1-8)

## 2. Tra subordinate

Il caso si presenta in Petrarca<sup>5</sup> sempre sotto forma di coordinazione tra subordinate dello stesso tipo, come, nel nostro corpus, nell'esempio che segue, dove ad essere coordinate sono due complete, con la congiunzione *come* raddoppiata in anafora ad inizio di terzina.

Vedesi qui *come* il celeste regno  
vero servo di Dio *cerchi e procuri*  
povero e scalzo in solitaria parte  
*e come* di Lucrezia il chiaro ingegno  
*scopra* in sì verd'età frutti maturi  
di prudenza e valor, di senno e d'arte.  
(Giustinian CXIX, 9-14)

Ho scelto di includere nei rapporti di coordinazione anche la coordinazione tra più subordinate di tipo diverso rette dalla stessa principale, nel caso in cui le subordinate occupino partizioni metriche diverse e la principale di entrambe si situi in una partizione metrica successiva. Conviene mostrare il caso con un esempio.

O più ch'altra giamai cruda et rubella  
d'amor, *a cui* ben fu largo et cortese  
d'ogni suo dono il ciel, ch'a farvi intese  
la più vaga del mondo et la più bella;  
*quando* i crin' biondi et l'una et l'altra stella

---

<sup>5</sup> Soldani 2009, 11-12.

fian senza l'oro et le faville accese,  
et mille rughe havran le guancie offese,  
ch'avorio terso fa l'età novella,  
et ne lo specchio, quasi in poco d'hora,  
vedrete un'altra, invan con gli occhi molli  
direte: «Hor qual pensier meco soggiorna?»  
(Venier 154, 1-11)

In questo caso tra le due subordinate (mi soffermerò tra poco sul caso del vocativo espanso inteso come subordinata), vocativo + relativa, e temporale, non sussiste alcun reale rapporto di coordinazione, sono semplicemente giustapposte ed entrambe subordinate alla stessa principale. Non si può nemmeno dire però che il passo non abbia una sintassi continua. È come se la seconda quartina rappresentasse insieme un rilancio e un piccolo avvallamento nella lettura prima dello scioglimento della tensione dell'arco sintattico. Nello spoglio ho preferito dunque registrare un rapporto di coordinazione tra le quartine, conteggiando un solo rapporto di subordinazione tra la seconda quartina e la prima terzina, cioè dove realmente si situa lo scioglimento. Registrare due rapporti di subordinazione, tra quartine, e tra quartina e terzina, non avrebbe reso giustizia allo sbilanciamento verso il basso del testo. Men che meno avrebbe avuto senso registrare la prima quartina come autonoma.

### 3. *Principali coordinate che reggono la medesima subordinata*

Soldani considera legante questo rapporto di coordinazione.<sup>6</sup> Anche se abbiamo detto che ad ogni frase principale corrisponde un periodo, è evidente che tra le due proposizioni sussista un legame di tipo logico, soprattutto in caso di subordinazione prolettica, ma non solo. Nell'esempio che segue due apodosi dipendono dalla stessa protasi.

Ché s'or da te, con sì mirabil prova,  
più lungo spazio a la mia vita *impetro*  
più non *fia* ch'io da te mi parta o mova:

---

<sup>6</sup> Cfr. Soldani 2009, 12-13.

*e mostrerò, cantando in alto metro,*  
ch'in te sol vera pace il mondo trova  
e ch'ogni altro suo ben sembra di vetro.  
(Giustinian, 128, 9-14)

Lo stesso vale nel caso del cosiddetto *cum inversum*,<sup>7</sup> che considero alla stregua di una subordinata temporale posposta, che in questo caso lega le due principali che precedono.

Tra viva neve, in bel giardin d' amore,  
la mano ardita avido amante io *stesi*  
e, dolcemente ricercando, *appresi*  
duo pomi acerbi e di soave odore:  
ond'<sup>8</sup>ebro quasi e di me stesso fuore,  
da soverchio piacer ch'al cor ne presi,  
fatto ancor via più audace, in don *gli chiesi*  
per refrigerio al mio cocente ardore,  
*quando* in atto cortese, a me rivolto,  
il loro custode, Amor: «Son tuoi», *mi disse*  
(Giustinian, XXVI, 1-10)

#### 4. *Principali coordinate con ellissi del verbo in una delle due*

Per illustrare il fenomeno, non frequentissimo, basterà un esempio, dove il costruito è sottolineato dalla natura anaforica e distributiva del componimento.

– Dare il corpo al gran parto a Cinthia tocchi,  
Disse, li *dia* Saturno l'intelletto,  
Vener la bocca, il Sol le chiome, e gli occhi,  
Marte le braccia, e 'l cor, Giove l'aspetto,  
Mercurio al fin la lingua. – E con tre tocchi  
Di tuono, tacque; e al dir seguì l'effetto.  
(Groto, 87, 9-14)

<sup>7</sup> Così anche Bellomo 2016, 164. Una diversa prospettiva adotta invece Tonelli 1999, 123-32.

<sup>8</sup> In questo, come in altri casi, *onde* assume valore di congiunzione coordinante, con un significato conclusivo (*quindi*). In altri casi può assumere valore relativo o consecutivo, per cui si è scelto di valutare caso per caso. Cfr. Serianni 1988, 456-57 e Benzi 2008, 22-24.

Parziale eccezione costituiscono i casi di semplice ellissi della copula, che ho considerato indipendenti come nell'esempio che segue.

Né sì dolce com'hor né sì cortese  
voi, madonna, ver' me vid'io giamai,  
che *benedetti sien* tutt'i miei guai  
e tutte l'hore in voi seguendo spese;  
*benedetta* la rete onde mi prese  
quel primo giorno Amor ch'in voi mirai,  
*et benedet[ti]* i risplendenti rai  
onde 'l sol de' begli occhi il cor m'accese;  
*benedetto* lo stral che ferì l'alma  
*et benedetto* il giogo che la preme,  
grave non più, ma difettosa salma.  
(Venier, 7, 1-11)

Indipendenti anche i casi, affini al precedente, che si possono ricondurre a forme di sintassi nominale, piuttosto frequenti in Groto. Nell'esempio seguente considero tutte le partizioni come indipendenti, l'unità del testo consistendo piuttosto nella forma anaforica dell'invocazione che in legami di tipo sintattico.

Quanto il bel punge, tanto il casto affrena,  
O donna, anzi pur ninfa, anzi già diva;  
E in ver la luce, che da te deriva,  
Ti fa donna celeste, o dea terrena.  
D'ogni alma foco, e d'ogni cor cathena,  
Degna che sempre o in carne, o in carte viva,  
Che di te Febo canti, Homero scriva,  
O se v'è miglior voce, o miglior vena.  
Degna ir d'età in età, di gente in gente,  
Da questa, fin del mondo a l'hora estrema,  
Da l'Ara a l'Arto, e da l'Euro al Ponente.  
Degna che in alcun tempo non ti prema  
Il corpo infirmità, noia la mente:  
Ch'ogni buon t'ami, e ch'ogni rio ti tema.  
(Groto, 12)

## II. Subordinazione

### 1. Frasi introdotte da congiunzioni subordinative

Sottolinea Soldani come in questo caso ci si trovi sempre di fronte a un rapporto di subordinazione, quale che sia la soluzione interpuntiva scelta dall'editore.<sup>9</sup> La punteggiatura proposta dagli editori infatti spesso contraddice l'andamento sintattico e non è raro che un'unità metrica sia interrotta da una pausa forte anche dove la sintassi è continua. Il caso è frequente nei sonetti, dove una certa inerzia editoriale porta a interrompere con pausa forte tutti i confini tra quartine e terzine, secondo quella che potremmo dire un'interpretazione statica del metro. Non si vuol dire certo che la punteggiatura proposta dagli editori vada ignorata, perché costituisce un supporto fondamentale all'intelligenza del testo, ma piuttosto che la presenza di un punto fermo non sempre ha valore normativo nella segnalazione dei confini del periodo.

Salvo casi eccezionali si considerano autonome le partizioni introdotte da *ché*, considerato come congiunzione coordinante esplicativa (equivalente al *nam* latino) o debole subordinante generico non legante.<sup>10</sup> Una parziale eccezione alla

---

<sup>9</sup> Cfr. Soldani 2009, 16-17.

<sup>10</sup> La soluzione è imposta dalla difficoltà di assegnare al *ché* un valore realmente subordinante. Come sottolinea Agostini 1978, manca un «criterio formale» per distinguere le due funzioni e, a rigore, quella di accentare il *che* è una consuetudine editoriale moderna. Agostini ritiene che il nesso sia sempre subordinante, al contrario di Duro 1970, che ne ammette il valore coordinante. Anche Tonelli 1999, 157-65 discute in forma dubitativa di una funzione coordinativa affine al *nam* latino, ma sottolinea altresì che il suo valore subordinante è «vago e approssimativo». Si poteva tentare la strada percorsa da Benzi 2008 (in part. 24-26) e Juri 2017 (in part. 131), cioè optare per una soluzione intermedia valutando caso per caso il valore coordinativo o subordinativo del nesso, ma il margine troppo ampio di arbitrio che una valutazione del genere avrebbe comportato mi ha suggerito di seguire l'impostazione di Soldani 2009, 23, ovvero «non ritenere il *ché* portatore di vera subordinazione». Durante lo spoglio sono intervenuto su alcuni casi di *ché* che si sono rivelati in realtà filologicamente erronei, poiché il senso del testo imponeva un pronome relativo *che*. Come sottolinea Tonelli 1999, 160, infatti, «l'incertezza può riguardare non solo le varie gradazioni d'intensità subordinante della congiunzione, ma la stessa distinzione fra congiunzione e pronome». La studiosa propone pertanto di non distinguere più graficamente *che* da *ché* nel testo dei *Fragmenta* (164-65), rispettando l'oscillazione semantica del lemma. Anche Sabatini 1985, 165 indica quella subordinante come una forma del cosiddetto «*che* polivalente», tra le cui funzioni, elenca quella di «sostituto di una congiunzione più nettamente finale o consecutiva o causale». Nel cinquecento questa funzione del *che* con valore subordinante è stata studiata da Poggiogalli 1999, 267-71, il quale offre una dettagliata casistica delle funzioni assunte da *che* presso i grammatici cinquecenteschi. Nel mio corpus fa infatti eccezione alla regola generale Magno 172, dove il *ché* del v.12 introduce una subordinata al congiuntivo di valore chiaramente finale. I termini della questione sono tutt'altro che risolti, ma tenendo conto della debolezza del nesso e del suo frequente posizionamento a inizio di partizione metrica, che costituirebbe una prova a favore di un suo tendenziale valore giustappositivo o tutt'al più esplicativo (di valore

regola generale costituisce anche *benché*, che considero congiunzione subordinante concessiva, e dunque legante a inizio di partizione metrica, solo quando regge il congiuntivo o dove, anche se all'indicativo, conserva un chiaro carattere concessivo, come in questo esempio.

Ch'ogni buon t'ami, e ch'ogni rio ti tema,  
E che ti honorin poi tutti egualmente,  
O giusta, o forte, o temprata, o prudente,  
Merti e merti ampia historia, alto poema.  
*Benché* la gloria tua somma, e suprema,  
Qual mar profondo, e qual cielo eminente,  
Qual Cinthia pura, e qual Febo lucente,  
*Per dir non cresce, e per tacer non scema.*  
(Groto, 13, 1-8)

In altri casi assume un valore genericamente avversativo che dunque non ho considerato legante.

Se de' miei danni antichi punge il core  
forse de la mia donna or pietà nova,  
questo inutil rimedio a me, Signore,  
questo tardo soccorso, a che più giova?  
*Benché*, s'ella il mio incendio a certa prova  
vide, e fu sempre ghiaccio a quell'ardore,  
com'esser pò che mio martir la mova  
e doglia a un cor di sasso il mio dolore?  
(Zane CXLII, 1-8)

## 2. *Posticipazione della principale rispetto al taglio metrico e anteposizione di più subordinate*

Nel caso di subordinazione prolettica in cui la principale non si trovi immediatamente nel primo verso della partizione successiva, perché preceduto da un'altra subordinata a sua volta subordinata o coordinata a quella che precede, si

---

«aggiuntivo» parla anche Soldani 2009, 23n.), per i fini che si pone questo studio la scelta da me fatta mi pare sufficientemente motivata.



considera il legame comunque subordinativo. Nel conteggio dei tipi di subordinazione ritengo determinante quello che apre il componimento,<sup>11</sup> anche dove, come nell'esempio seguente, la subordinata che segue la prima quartina mantiene un rapporto più stretto con la principale. In questo caso si tratta di un vocativo espanso in relativa (che dunque considero subordinata relativa) e una condizionale.

*Sacri selvaggi Dei, ch'errando intorno*  
le selve e questo erboso almo paese  
senza tema d'insidia o d'altre offese  
godete l'aria di sì bel soggiorno,  
*se non v'annoia o non prendete a scorno*  
ch'uom calchi là 've 'l piè vostro si stese,  
*prestate grazia a le mie voglie accese*  
d'umil albergo in questo loco adorno.  
(Molin, 136, 1-8)

Diverso è il caso in cui si presentino due diverse subordinate anteposte al taglio metrico. In quel caso sarà marcato un rapporto di subordinazione secondo il tipo di quella che ha un più stretto rapporto con la principale. Se dovesse trattarsi, come sopra, di un vocativo e di una condizionale, il rapporto sarebbe di tipo condizionale.

### *3. Completive e dichiarative anticipate da sintagma nominale*

Solo un caso di questo tipo nel nostro corpus, che ho considerato subordinativo.

E benché splenda a me pietate e fede  
dal mio bel sole, il cor se n' va dubbioso  
*di quel ch'ei pur comprende e l'occhio vede:*  
*ch'un tesor così raro e prezioso*  
ben dee far il pensier di chi 'l possede

---

<sup>11</sup> Così Soldani 2009, 17: «ritengo 'dominante', primario, il rapporto di dipendenza tra la subordinata anteposta e la principale, perché la prima, aprendo il periodo, crea nel lettore l'attesa della seconda, impostando su questa nervatura ipotattica l'intera campata del passo».

senza fin lieto, e senza fin geloso.

(Magno, 117, 9-14)

#### 4. *Periodi aperti da sintagma nominale o vocativo espansi*

Nei testi aperti da un vocativo espanso in relativa, apposizione o altri elementi,<sup>12</sup> considero un unico periodo sintattico la campata fino alla frase principale, allineandomi a Soldani nel ritenere il legame tra le due partizioni metriche equivalente a quello creato dalla subordinazione con prolessi della subordinata.<sup>13</sup> Il caso si presenta sotto molte forme e, non trattandosi in senso stretto di una subordinata, conviene fare alcune distinzioni. Specifico dunque che nel caso in cui la partizione metrica successiva a quella che contiene la frase principale cominci con una nuova frase principale, sia con asindeto, sia con congiunzione coordinativa o a maggior ragione dopo segno di pausa forte, considero le partizioni indipendenti nel caso in cui il vocativo identifichi solamente un interlocutore e non il soggetto logico del verbo, e in tutti i casi in cui si verifichi un cambio di soggetto. Nell'esempio che segue le quartine sono legate da un rapporto di subordinazione, ma ho schedato la prima terzina, dove il soggetto del verbo cambia, da *io* a *voi*, come indipendente.

*Vivo alabastro e rose, onde quel foco  
nasce che m'arde il cor soavemente;  
occhi leggiadri, a cui, s'io son presente,  
mi strugge alta dolcezza a poco a poco;  
di chiedervi mercede io già son roco,  
e la pietà, ch'è 'n voi sorda, consente  
in mezzo al mio gioir fiamma sì ardente  
ch'a lo mio scampo omai non ho più loco.*

*Vedete pur, c'ho ne la fronte scritto  
de' miei desir l'istoria, né m'appaga  
che 'l rimirarvi non mi sia interditto.*

(Zane, LXIV, 1-11)

---

<sup>12</sup> Così anche Baldassari 2015, 236: «Classifico come relative anteposte anche i vari casi di espansione del vocativo che non prevedono esplicitamente una relativa, ma che mi sembrerebbe poco produttivo assegnare a una categoria diversa».

<sup>13</sup> Cfr. Soldani 2009, 13 e 18-20.

Le schedo invece come legate per coordinazione nel caso in cui l'oggetto dell'invocazione costituisca anche il soggetto logico del verbo, com'è normale in particolare con le sequenze verbi all'imperativo, sia in presenza di congiunzione coordinativa, sia dove manca.

*Alma*, che sei nel ciel bella e gradita  
(come fosti qua giù leggiadra e cara)  
da quel lume sovran ch'or ti rischiara  
e fa, per grazia, al tuo splendor unita,  
*mira* il buon padre tuo, che 'l mondo addita  
per la virtù che dal suo dir s'impara,  
lo qual piangendo la tua morte amara  
procura al nome tuo perpetua vita,  
*e lui consola*, e di quel ben lo inspira  
con l'esser di la sù che Dio dispensa  
e sol s'infonde e non per arte insegna  
(Molin, 172, 1-11)

*Sasso*, che chiudi l'onorata spoglia,  
di cui vestito fu spirito sì chiaro,  
che per esser al Ciel pur troppo caro,  
così tosto di lei si priva e spoglia;  
*mira* qual sia l'acerba e grave doglia  
che mi tormenta, e mira quanto amaro  
m'attosca il dolce de la vita, avaro  
a raddolcir mortal umana voglia.  
*Mira* come a guardarti sono intento,  
poiché chiudi il mio bene e lo splendore,  
che sol fu lume a la mia cieca vita;  
e se 'n tutto non è da' marmi spento  
il senso di pietate, al mio dolore  
*dona*, sì come puoi, tregua ed aita.  
(Zane, XXV)

Questa casistica è imposta dal particolare statuto del vocativo rispetto a una comune subordinata e richiede forse una migliore spiegazione. In questo punto del "sistema" – cioè l'assimilazione del vocativo a una subordinata – è inevitabile

sovrapporre in parte il piano sintattico con quello della ricezione: la tensione che un vocativo prolungato impone all'arcata sintattica è equiparabile a quella di una subordinata prolettica, ma lo è su un piano pragmatico, è l'effetto, cioè, di una configurazione discorsiva che utilizza nello stesso modo e lungo lo stesso spazio metrico uno strumento sintattico differente dalla subordinazione. Bisogna infatti considerare che, a rigore, il vocativo costituisce un elemento incidentale<sup>14</sup> e non una reale subordinata e dunque una volta scaricata quella tensione, la frase principale successiva sarebbe sintatticamente un nuovo periodo.

Nonostante la sintassi del periodo non sia un argomento largamente discusso nelle grammatiche e nelle poetiche cinquecentesche, rinveniamo comunque un'implicita autorizzazione in un passo dell'*Arte poetica* di Minturno riguardo alla costruzione del «circoito», cioè del periodo, nel quale l'attacco vocativo è considerato dall'autore alla stregua di una subordinata. Siamo nel quarto libro, gli interlocutori sono Ferrante Carafa e l'autore:

F. Che cosa è il Circoito? M. Corso di parole, nel quale in guisa d'un cerchio inchiuso il parlare rota, e corre, finché giunga al fine, che termina perfettamente le sentenze. E brevemente, egli è un perfetto comprendimento d'interi, e compiuti sentimenti: il qual si nota con un punto, che final posa significa: qual è,

Hor, che 'l cielo, e la terra, e 'l vento tace,  
E le fiere, e gli augelli il sonno affrena;  
Notte 'l carro stellato in giro mena;  
E nel suo letto il mar senz'onda giace:  
Vegghio, penso, ardo, piango; e chi mi sface,  
Sempre m'è innanzi per mia dolce pena;  
Guerra è 'l mio stato, d'ira, e di duol piena;  
E sol di lei pensando ho qualche pace.

Che tutto è un Circoito di duo membri: i quali sono i duo quartetti. E quel circoito si dice veramente rotare, che comincia, *Voi, che*; Poiché; Quando; Hor che; *Quel, che*; Perché; Benché; Se; Qualora; Come; o pur in altro simil modo; onde l'un membro dall'altro dipendere si conosca.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> In particolare: GGIC, II, 391: «il vocativo identifica l'interlocutore al di fuori della valenza verbale e della struttura frasale»; 392: «il pronome in funzione di soggetto della frase iussiva e il pronome in funzione di vocativo vanno distinti»; Mazzoleni 2011: «il vocativo è indipendente ed esterno rispetto alla frase».

<sup>15</sup> Minturno 1564, 352, trascrizione parzialmente ammodernata, corsivi miei.

Come si può notare, dopo aver evidenziato il legame tra le quartine, Minturno elenca alcune forme che possono aprire un «circoito» di questo tipo e vi figurano anche un vocativo, «Voi, che», e una relativa, «Quel, che», oltre a più consuete tipologie di subordinata. Non solo, ma «Voi, che» è il primo dell'elenco, riflettendo, certo, la posizione iniziale che la forma ha come incipit dei *Fragmenta*, ma forse anche una prassi petrarchesca e petrarchista, cioè la preferenza accordata a una subordinazione prolettica di questo tipo. Pur riconoscendo la necessità di discernere secondo categorie più aggiornate i fatti linguistici analizzati confusamente nelle grammatiche del Cinquecento, l'esempio mi pare estremamente significativo.

##### 5. *Relative restrittive, giustapposte, avverbiali*

Si considerano leganti a inizio di partizione metrica solo le frasi relative che presentino, a maggior ragione se al congiuntivo, un chiaro carattere restrittivo.

Sola Hadria tutti questi honor giunti habbia,  
Che *perle, sole, oro, alabastro, avorio,*  
*Latte, hebano* produce insieme, *e rose.*  
*Onde* le membra di colei *compose,*  
Per cui languisco, e del languir mi glorio,  
Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia e labbia.  
(Grotto 90, 9-14)

Negli altri casi seguo Soldani<sup>16</sup> nel considerare alla stregua della «appositiva giustapposta» le frasi introdotte da pronome relativo che iniziano dopo pausa metrica, dal momento che «in questa costruzione, (art +) quale è assai vicino ad un pronome dimostrativo, e la frase relativa è spesso parafrasabile con e questo/ e quello/ costui, ecc.». <sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. Soldani 2009, 20-21.

<sup>17</sup> Cfr. GGIC, I, 448-51, cit. a p. 449.

Sempre con Soldani<sup>18</sup> considero indipendenti anche i periodi introdotti dalle locuzioni di origine relativa che la GGIC indica come «relativi avverbiali»,<sup>19</sup> che nel nostro corpus si riducono esclusivamente a *onde*.

#### 6. Periodi ipotetici con protasi e apodosi fortemente ottative

Nei periodi ipotetici dove la protasi è una frase ottativa e l'apodosi è introdotta da *che*, se pure il rapporto temporale tra congiuntivo nella protasi e condizionale nella apodosi sono regolari, manca la congiunzione che introduce la protasi. Il fenomeno si verifica largamente all'interno della stessa unità metrica: «Sì foss'io cigno del mio amor canoro, / ch'io non invidiarei Giove al diletto» (Molin, 4, vv. 12-13).<sup>20</sup> A cavallo di confine strofico li ho schedati come periodi ipotetici, dunque come rapporti di subordinazione di tipo condizionale, nonostante le due proposizioni mantengano una loro forte autonomia in virtù della decisa portata ottativa, sia della protasi sia della apodosi.<sup>21</sup> Si veda l'esempio seguente.

Io ardo, lasso, *così ardesse* quella,  
da cui nasce la fiamma che m'incende!  
Né tregua ho dal dolor che 'l cor mi prende,  
sì avampa in me d'Amor l'empia facella.  
*O* questa almeno di pietà rubella  
*vedesse* il foco interno che m'offende;  
*o* qual nel petto il mio martir si stende,  
stringer *potessi* in carta od in favella!  
*Ch'io non andrei* pur ricercando ognora  
di far palese a lei l'ardor ch'io sento,  
a lei che n'è cagione, e non se 'l crede.  
(Zane, LXXXIV, 1-11)

---

<sup>18</sup> Cfr. Soldani 2009, 21.

<sup>19</sup> GGIC, I, 493.

<sup>20</sup> La forma ottativa *così* + congiuntivo imperfetto appare poi spesso da sola: «così potess'io star continuo seco / per appagarmi almen di maggior parte, / o 'l mio ritorno a lui fosse più spesso» (Molin, 49, vv. 12-14).

<sup>21</sup> Devoto 1974, 220 sembra propendere per un'interpretazione più indipendente della struttura: «CHE conclusivo, che prende il posto dell'apodosi, notevolmente attenuata e resa più soggettiva».

Ho considerato invece indipendenti le quartine di Fiamma, 29, in cui la struttura è sostanzialmente la stessa ma l'apodosi è in realtà costituita da una interrogativa diretta introdotta da *perché*.

*Perché non ho del Re cortese e santo,  
che morto pianse il suo nimico fiero,  
lo spirto acceso e 'l cor puro e sincero  
e gli accenti soavi e 'l dolce canto?*

*Che mille ardenti fiamme in ogni canto  
accenderei d'amor celeste e vero,  
e del gran nome ond'io salute spero  
udir farei con frutto il pregio e 'l vanto.*

### 7. Discorso diretto

Ho schedato come indipendenti le partizioni metriche costituite da un discorso diretto, considerandolo alla stregua di un periodo indipendente, anche nel caso in cui segua immediatamente un *verbum dicendi*.<sup>22</sup>

onde, tronca la speme, il cor sentio  
doglia e pensier in sé novi e diversi  
quando tai note, in me gl'occhi conversi,  
per mio conforto Amor formar s'udio:

«Deh, non sì tosto il cor libero e franco  
entri a pesi portar sì gravi e duri,  
ond' uom talora in su 'l principio è stanco.

Meco, se vero ben cerchi e procuri,  
giovine vivi, e poi canuto e bianco  
dona a la patria tua gli anni maturi».

(Giustinian, IV, 5-14)

---

<sup>22</sup> Mi discosto consapevolmente dalla GGIC (III, 444): «Il discorso diretto è compl. oggetto del verbo transitivo che, nella frase citante, funge da introduttore esplicito o implicito», principio vero da un punto di vista logico, ma inservibile ai nostri fini. Si consideri poi che nei metri strofici non è raro che un'intera stanza sia il contenuto del discorso diretto introdotto da un verbo di dire al termine della precedente. Il fenomeno è certo testualmente coesivo, ma non possiamo considerarlo legante a livello sintattico nel senso che qui si intende.

## 8. *Consecutive giustapposte e concessive paratattiche*

Considero coordinate le frasi che Benzi definisce «consecutive giustapposte»<sup>23</sup> e che Tonelli definisce *ut inversum*,<sup>24</sup> ovvero le costruzioni «in cui la prima frase principale esprime la conseguenza e quella che segue, coordinata per asindeto, ha *tanto* in posizione topicale».<sup>25</sup> Il fenomeno non si verifica però mai a cavallo di una pausa metrica, ma sempre entro la stessa partizione.

né però grave al cor mi sembra o duro  
questo (et se fosse anchor maggiore!) scempio,  
*tanto* è quel ben che col mio mal procuro.  
(Venier, 10, 12-14)

Vicina all'*ut inversum* è una struttura che possiamo dire di “concessiva inversa”, in cui una frase formata da un imperativo o da un congiuntivo esortativo rafforzati da *pure* è seguita da una frase introdotta da *che/ché*. Vediamo un esempio.

*Mostrisi* pur di nebbia il ciel velato,  
ed ogni lume a gli occhi miei *si cele*,  
e *sia* fortuna ognor ver' me crudele,  
e 'l mar de' miei desir sempre turbato;  
*solchi* quest'onde con la morte a lato,  
*ed abbia* ognor cagion d'alte querele,  
*ch'io sempre seguirò* con umil vele  
la Nave che per scorta Amor m'ha dato  
(Zane, LVI, 1-8)

Nel testo le due quartine sembrerebbero coordinate per via della comune reggenza con la subordinata retta da «ché». Il costrutto parrebbe infatti risolvere la logica profonda della concessione attribuendo a quella che semanticamente è la concessiva il valore di principale («si mostri pure» = *anche se si mostra*), mentre quella che sarebbe logicamente la principale sembra assumere valore di

---

<sup>23</sup> Benzi 2008, 13-14.

<sup>24</sup> Tonelli 1999, 132-42.

<sup>25</sup> GGIC, II, 829.



subordinata.<sup>26</sup> Ritengo però corretta l'impostazione di Consales,<sup>27</sup> che, nel suo ampio studio sull'espressione della concessività, analizza questa forma sotto la categoria di congiuntivo concessivo, facendolo rientrare nelle concessive paratattiche «con valore argomentativo»,<sup>28</sup> nelle quali la concessione si risolve in una giustapposizione (esattamente ciò che avviene con i rapporti consecutivi nel cosiddetto *ut inversum*). Nel nostro esempio il *ché* sembra infatti piuttosto vicino a una congiunzione avversativa,<sup>29</sup> venendo ad assumere cioè un valore equivalente a quello di *at* o *tamen* nelle frasi che seguono il congiuntivo concessivo latino.<sup>30</sup> Questo ci consente di non contraddire la regola secondo cui al *ché* non attribuiamo un valore realmente subordinante (vedi *supra*).<sup>31</sup> Il fenomeno si presenta a cavallo di unità metrica in soli tre casi. Nel primo il rapporto tra seconda quartina e prima terzina, non è concessivo, ma, anche semanticamente, giustappositivo.

O voi ch'in riva al bel Castalio fonte,  
ben nati spirti, fra quei santi cori,  
celebrate cantando i vostri amori,  
d'ogni onor degni, in rime al mondo conte,  
*offrite pur con man divote e pronte,*

<sup>26</sup> Il fenomeno, che ricade sotto la categoria dei costrutti condizionali concessivi, in questa forma non è studiato né in GGIC, II, 784-817, né in GIA, II, 1043-86, né in Bianco 2010. La forma compare in due degli esempi (uno da Beccari e uno da Tassoni) di *pure* usato «In espressioni di incoraggiamento o di rimprovero o concessive» in GDLI, *ad vocem*, ma senza riferimento al valore da attribuire alla frase introdotta da *ché*. Nessun esempio del tipo invece sotto le voci *Che* e *Ché*.

<sup>27</sup> Cfr. Consales 2006, 559.

<sup>28</sup> I costrutti argomentativi sono così definiti: «un tipo di concessiva, priva di una vera dipendenza sintattica, che formalmente si presenta come una coordinata, ma che da un punto di vista logico-semanticamente risulta equivalente a una concessiva subordinata» (Consales 2006, 501). Cfr. anche Consales 2012. Consales 2006, 560-62 rileva alcune caratteristiche che queste forme hanno in comune con quelle ipotattiche.

<sup>29</sup> Non mi convince Consales 2006, 559 quando al «ché» di un esempio simile attribuisce valore consecutivo.

<sup>30</sup> Cfr. Traina-Bertotti 2015, 234-35.

<sup>31</sup> Bisogna però considerare che ad esempio Ruscelli 1559, CXLIII sostiene che il sonetto 145 dei *Rvf*, *Ponmi ove 'l sol occide i fiori et l'erba*, che presenta proprio questa struttura, è detto «portar la sua chiusura insino al penult[imo] verso di tutto il Son[etto]». Possiamo però ritenerla una «chiusura» logica realizzata a livello sintattico attraverso una giustapposizione. Lo stesso in uno dei *Rispetti* di Poliziano, il 33, in cui la medesima struttura è realizzata con una serie di imperativi distesa su sei versi e un distico conclusivo senza congiunzioni a introdurlo, ma semplicemente giustapposto: «tienmi sempre in sospetto, in briga e stento: / e' non potrà però mai fare el cielo / ch'io non ti onori e ami di buon zelo». De Paoli c.s., analizzando questo testo, ha sottolineato la relazione tra sestetto e distico non come subordinazione, ma come «relazione logica [...] di tipo concessivo».

quasi voto gentil de'vostri cori,  
al famoso Venier mirti et allori,  
doppiando pregi a l'onorata fronte,  
    *ch'io*, mentre son ne'suoi vestigij intento,  
sol con la mente a seguitarlo volta,  
per lo colle, ch'anch'io d'ascender tento,  
    *questa*, d'alto desir basso argomento,  
*ghirlanda* in onor suo tessuta e colta  
a lui co 'l buon voler lieto *appresento*.  
(Giustinian, CXII)<sup>32</sup>

Negli altri due casi (Molin, 86, 23-29 e Venier 219, 104-109), tra secondo piede e sirma di una canzone, si tratta invece nuovamente di una concessione risolta in giustapposizione.

Ma, pria ch'io giunga a morte,  
voglio che siano intese  
    le sue spietate offese.  
*Sia* poi quant'ella vol rigida e forte,  
    *ch'aver* più lunghe o corte  
l'ore del viver mio  
*poco disdegno o curo*  
(Molin 86, 23-29)

In parziale contraddizione sembra il fatto che almeno in un caso è esplicitato un rapporto di tipo causale («*Torni pur* l'onda al suo fonte riversa / rapido rio, con meno altrui stupore, / *poich'*in perfidia è la mia fé conversa», Magno, 85, 9-11), ciò che mi aveva suggerito di considerare le frasi introdotte da *ché* come subordinate causali. In questo caso però la causale sembra riferirsi più al complemento di modo «con meno altrui stupore» che alla concessione in sé.

---

<sup>32</sup> Si presentano qui subordinazione tra prima e seconda quartina e inarcatura tra prima e seconda terzina.

### III. *Inarcatura*

I legami interstrofici per inarcatura includono esclusivamente la separazione di elementi interni alla stessa frase semplice, con l'eccezione già vista dei sintagmi nominali o preposizionali espansi in relativa per l'intero arco di una partizione metrica, equiparati alla subordinazione. Considero un infinito e il verbo modale che lo regge come facenti parte dello stesso predicato verbale, e dunque la loro separazione costituisce legame per inarcatura, e non per subordinazione. Lo stesso vale per gli infiniti retti da verbi considerati alla stregua di modali come *convenire* e *solere*.

Già, non men ch'operando, a te *conviensi*  
con quella viva voce, onde si deste  
ragion ne i ciechi addormentati sensi,  
*discacciar* questa abhominevol peste,  
che com'hedera a muro a l'alme tiensi,  
tal che san di tal morbo il mondo reste.  
(Venier, 3, 9-14)

Ho contato tra i legami per inarcatura anche quello tra le due terzine del sonetto seguente di Molin dove la seconda si apre, con una mossa dellacasiana, su un'interiezione che si riferisce al verbo che precede.

Come quel verme suol che foglia rode  
e fa del suo lavor cinto a sé fasce,  
indi farfalla poi sorge e rinasce  
e vola a morte al lume onde ne gode,  
tal viss'io di speranze, e 'n dolci frode  
m'avolsi amando; or sol m'alletta e pasce  
vaghezza a gli occhi onde mia morte nasce,  
né ragion per mio ben contraria s'ode,  
*lasso*, e pur veggio il mio gran danno espresso,  
e conosco il piacer ch'al fin mi mena:  
ma chi può contr'Amor regger sé stesso?  
(Molin 5, 1-11)

Lo stesso movimento, questa volta con un vocativo inarcato, in un sonetto di Giustinian.

Come ne le divine e sacre carte  
son profondi misteri a pena intesi  
che, se più chiari fossero e palesi,  
troppo avria l'uom qua giù del cielo parte,  
    così, mentre il tuo cor mi scopre in parte  
ne le tue lodi amor tanto cortesi,  
son gl'alti tuoi concetti in dubbio resi  
con note forse mal formate ad arte,  
    *saggio Venier*, ché s'io meglio intendessi  
ciò che detta la man, che sì m'onora,  
sarian troppo i miei meriti in alto messi  
(Giustinian CXVI, 1-12)

Sempre in Molin si presenta un fenomeno simile in due casi in cui a una partizione segue in quella successiva un complemento predicativo. Ho schedato questa aggiunta nella predicazione del soggetto come legame per inarcatura.

Così di tutto tema e tutto gelo  
tutto speme divengo e tutto foco,  
e desioso a la tua croce anelo,  
    *certo* che 'l trar dal più profondo loco  
qualunque peccator e darli il cielo  
a l'infinita tua clemenza è poco.  
Molin, (181, 9-14)

E, perché sia men duro al corpo lasso  
l'avanzo del camin, con l'alma scarca  
quanto più so cerco gir passo passo,  
    *lieto* ch'al dì che'l fil tronca la parca  
quel che tanto s'aborre è solo un passo,  
che chi nol teme senza pena il varca.  
(Molin, 190, 9-14).

## Capitolo III

### Il sonetto: questioni metriche e analisi sintattica<sup>1</sup>

#### I. *Schemi metrici*

Per analizzare le caratteristiche del sonetto nei petrarchisti veneziani, osserviamo come prima cosa quali sono gli schemi metrici adottati. All'interno del corpus i sonetti seguono in maniera poco meno che pedissequa gli schemi già autorizzati da Petrarca, con percentuali che in tutti superano il 90% (Tab. 1). Questo dato è ottenuto considerando l'intero schema di quartine e terzine, dunque spesso persino i sonetti con fronte diversa da ABBA ABBA rispecchiano l'accoppiata 'schema di quartine + schema di terzine' petrarchesca. Gli schemi di quartine alternati sono generalmente rari, ma fanno eccezione un 7,73% (15 esemplari) in Venier e un 8,60% (16) in Zane.<sup>2</sup> Questi numeri sembrano riflettere nei due autori un certo interesse arcaizzante, che, come è già stato notato, non si limita al solo schema metrico.<sup>3</sup> Propongo solo pochi esempi. Nel sonetto 181 il poeta invita il suo «desio» a cercare sollievo, con la scorta di Amore, presso l'amata. Venier aggiunge qui al raro schema (ABAB BABA CDC EDE)<sup>4</sup> personificazioni allegoriche, fa rimare due lunghi avverbi in *-mente* ed espone in rima un «con seco», che se non stilnovista è per lo meno un toscanismo affatto eccezionale nella lirica cinquecentesca:<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Alcuni paragrafi di questo capitolo riprendono o riformulano la relazione che ho tenuto a Verona al seminario *Nuove prospettive sul sonetto* (26-27 maggio 2016), poi pubblicata in Galavotti 2017.

<sup>2</sup> Su questo aspetto e in generale sugli artifici metrici di Venier cfr. la tavola metrica di Bianco 2000, 347-53 e le relative note.

<sup>3</sup> Per alcuni arcaismi lessicali e tematici in Venier vedi Taddeo 1974, 42 e 55, e Casu 2000; per Zane, Rabitti 1997, 40-43. Sull'interesse di Venier per Guittone cfr. Bianco 2008. Sui suoi studi provenzali cfr. Debenedetti 1995.

<sup>4</sup> Lo schema delle terzine, non petrarchesco e non censito da Biadene 1997, non è però del tutto inusitato: già bembiano, lo ritroviamo anche in Molin, Fiamma, Magno e Giustinian. Secondo gli spogli di Afribo 2001, 145-50, compare anche in Varchi, Guidiccioni, Bernardo e Torquato Tasso, Mario Colonna, Minturno. La tavola di Bartolomeo 2001, 71-76, lo segnala anche in Parabosco e Giovanni Andrea Gesualdo.

<sup>5</sup> Da una rapida ricerca sul database *Biblioteca italiana* riscontro che anche la rima *teco : seco*, presente nel sonetto dantesco *Un dì si venne a me malinconia*, al di fuori di contesti narrativi o burleschi si trova in pieno Cinquecento solo nei toscani Luigi Alamanni (5 occorrenze) e Chiara Matraini (1) e nel napoletano Pignatelli (1).

Movi, interno desio, nato nel core  
di sì dolce cagion *novellamente*,  
et più tosto che puoi ritrova *Amore*,  
che là ti scorga ov'è 'l tuo ben presente.

Ivi giunto, con lui *securamente*  
apri quel che nascondi a lei di fore,  
dille quanto è suo foco in te possente,  
poi che t'arse, lontan del suo calore!

Chiedi alcun refrigerio a la tua fiamma:  
et ciò fia ch'a quest'occhi un dì si mostre,  
benché foco vicin più forte infiamma.

Lascia poi, dipartendo, *Amor con seco*,  
che le 'mprima nel cor le ragion nostre;  
et *Speranza* al tornar se 'n vegna *teco*.<sup>6</sup>

Di Zane possiamo vedere il sonetto CLXIII, dove a uno schema ABAB BABA CDC DCD si associa un incipit che ricorda quello della canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (111) di Cino,<sup>7</sup> oltre a proporre una serie rimica in -AI (*mai : guai : lai : assai*).

Né più leggiadri, né più vaghi mai  
si vider occhi in altra donna ancora:  
occhi, ond'uom traggia più dolenti guai,  
ond'a<sup>8</sup> chi mira in lor più acceso mora.  
(vv. 1-4)

Va però considerato che la scelta di certi stilemi, che comunque non sono estranei alla sistemazione petrarchesca,<sup>9</sup> anche se appare mossa da una deliberata

---

<sup>6</sup> Una dettagliata analisi dei precedenti duecenteschi in Casu 2000, 56-57. Secondo lo studioso il modello di questo testo è la ballata della *Vita nova*, *Ballata i' vo' che tu ritrovi Amore*. In questa direzione va anche l'analisi del testo condotta da Paolo Zaja in Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 654-55.

<sup>7</sup> Per Cino e gli altri stilnovisti seguo testo e numerazione di Pirovano 2012.

<sup>8</sup> L'editore conserva «ond'a» dell'originale, ma non sembra dare senso, a meno che non si intenda «donna» come soggetto di «mira» e «in lor» come complemento di «acceso» e non di «mira», leggendo cioè, con qualche forzatura, “[non si videro mai] occhi, dai quali un uomo traesse più dolorosi lamenti, [occhi] tali che colui al quale [= verso il quale] [lei] mira muoia di loro più infiammato». Forse più economico correggere in «onde».

<sup>9</sup> Sulle rime in iato tra Stilnovo e *Fragmenta* cfr. Afribo 2009, 79-90.

intenzione “neoduecentista”, non è mai libera da uno studio attento di tratti minoritari e arcaizzanti dei *Fragmenta* e anche i possibile richiami ciniani non possono non innestarsi su un attraversamento di Petrarca. In questo caso ad esempio lo schema è un hapax petrarchesco (*Rvf* 279), e tessera petrarchesca è di sicuro il v. 5 («Quel volto unqua pietà non discolora»; *Rvf* 44, 9 «Ma voi che mai pietà non discolora»). Resta però l’esibizione di un rimante che in Petrarca non c’è, *lai*, mentre lo troviamo in una ballata di Cino, 103, *Sì m’ha conquiso la selvaggia gente* (ma anche in un sonetto di Bembo, 48). Il suggerimento di Taddeo riguardo al neostilnovismo resta però valido e meriterebbe uno studio specifico, soprattutto per quel che riguarda la diffusione della lirica pre-petrarchesca a Venezia, a partire dalla ristampa veneziana dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* pubblicata dai Da Sabio nel 1532.<sup>10</sup>

Restando all’ambito degli schemi di quartina anomali, un testo di orbita sicuramente petrarchesca è LXIX, che riprende ancora da *Rvf* 279, non solo lo schema, ma diverse tessere lessicali, due serie rimiche e alcune parole-rima. Il testo è al termine di una serie sulla crudeltà dell’amata che inizia a LXVI e il cui legame è costituito proprio dalla presenza dei rimanti in -UMA/-UME.<sup>11</sup>

Se lamentar *augelli*, o *verdi fronde*  
*mover soavemente* a l’aura estiva,  
 o roco mormorar di lucide *onde*  
 s’ode d’una fiorita et fresca riva,

là ’v’io seggia d’amor pensoso et scriva,  
 lei che ’l ciel ne mostrò, terra n’*asconde*,  
 veggio, et odo, et intendo ch’anchor viva  
 di sí lontano a’ sospir’ miei *risponde*.

«Deh, perché inanzi ’l tempo ti *consume*?  
 – mi dice con pietate – a che pur versi  
 degli occhi tristi un doloroso *fiume*?

Di me non pianger tu, ché’ miei dí fersi  
 morendo eterni, et ne l’*interno lume*,  
 quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi».  
 (*Rvf*, 279)

Merlo gentil, che con si vaghe *piume*  
 di leggiadri pensier ten vai volando  
 or sopra un *verde* colle, or lungo un *fiume*,  
 i tuoi beati amor dolce cantando,

tu di rete mondana hai posto in bando  
 ogni timor, né ti pò reo *costume*  
 o tristo affetto invescar l’ali, quando  
 miri, per ciò fuggir, celeste *lume*.

Felice *augel*, che sol tra fior e *fronde*  
 ten voli con le Grazie e con gli Amori,  
*movendo* il canto al suon de le roch’*onde*,  
 ceda pur Filomena i primi onori,  
 ch’al tuo garrir *soave* son *seconde*  
 e le più pure voci e le migliori.  
 (*Zane*, LXIX)

<sup>10</sup> Ma con diverso titolo: *Rime di diversi antichi autori toscani*.

<sup>11</sup> La struttura dell’intreccio di rime nella sequenza è analizzata da Rabitti 1997, 41.

Sempre nelle rime di Zane, a un sonetto dalle quartine a rima alternata, il XXVII (ABAB ABAB CDC DCD), è riservata una funzione di grande rilievo:<sup>12</sup> la narrazione allegorica del primo incontro con la Nave, *senhal* della donna amata che occupa il cuore del suo canzoniere. Se poi, come credo sia da ritenere, il ciclo dedicato alla Nave si interrompe con il «nodo marital» della donna menzionato nel sonetto CXLI, questo verrebbe nuovamente segnalato da un indicatore metrico, dal momento che anche il sonetto di definitivo congedo da lei, il CXLII è anch'esso a schema di quartine alternato: ABAB BABA CDC DCD.<sup>13</sup>

Tornando allo spoglio degli schemi metrici, se ci limitiamo ai soli schemi di terzine,<sup>14</sup> l'imitazione raggiunge valori prossimi al 100% (Tab. 2). Tra gli schemi non petrarcheschi quello più frequente, ma con appena 22 occorrenze sui 1156 sonetti censiti,<sup>15</sup> è lo schema CDE CED individuato da Andrea Afribo<sup>16</sup> come prediletto dai teorici dello stile grave, che infatti supera il 3% in Molin e in Magno, ma che presenta anche 5 occorrenze in Groto, decisamente alieno da tutto quanto concerne la gravità, la tardità, la magnificenza. Notiamo in ogni caso un ribaltamento, come già in Bembo (36,73% contro 17,69%),<sup>17</sup> della preferenza petrarchesca per le terzine CDE CDE, lievemente più frequenti nei *Fragmenta* rispetto allo schema alternato CDC DCD (38,17% contro 35,96%), che diviene qui largamente maggioritario con punte che superano il 70%, con l'unica eccezione di Fiamma che sfrutta quasi sempre (79,51%) le terzine CDE CDE. Una così netta preferenza potrebbe non essere neutra, ma riflettere, nella nota

---

<sup>12</sup> Sempre ammesso che, come sembra probabile, l'ordine dei testi rifletta una parziale sistemazione d'autore, come sostenuto da Rabitti 1997.

<sup>13</sup> Come ho già avuto modo di segnalare (cfr. Galavotti 2016, 140n.), Giovanna Rabitti 1997, 14-15 ritiene che Verdizzotti, nella *Vita* premessa a Zane 1562, avesse compiuto un errore, riferendosi a un amore che aveva colpito il poeta subito dopo la fine di quello per la Nave, e quindi invertendo l'ordine che si riscontra nel canzoniere, in cui a un amore giovanile segue quello per la Nave. A mio parere i nuclei di rime amorose sono tre, uno giovanile, uno per la Nave e uno, brevissimo, per il Moro (*senhal* già utilizzato da Antonio Isidoro Mezzabarba nelle sue rime, per cui vedi Perelli Cippo 2010), prima di una lunga serie di rime dedicate alla morte di Irene di Spilimbergo. Verdizzotti non avrebbe invertito dunque gli ultimi due amori, ma avrebbe taciuto sull'amore giovanile, interrotto dalla morte di cui si parla ai sonetti XXV e XXVI.

<sup>14</sup> Per una panoramica sugli schemi di terzina utilizzati dai petrarchisti cinquecenteschi cfr. Afribo 2001, 145-50 e Bartolomeo 2001.

<sup>15</sup> Ho considerato in questo caso interi i canzonieri, tutte le rime non frammentarie di Venier, e tra le disperse solo i sonetti di corrispondenza a stampa.

<sup>16</sup> Afribo 2001, 132-50.

<sup>17</sup> Secondo Bartolomeo 2001, 50-51, la rima CDC DCD «riaggancia il Bembo al resto della pratica del secondo Quattrocento che aveva continuato a coltivare con entusiasmo le due rime alternate».



distinzione bembiana, una deliberata scelta di «piacevolezza». Si può ricordare, ad esempio, che nel breve dialogo sulla poesia che si trova nella terza giornata dei *Diparti* di Parabosco uno dei protagonisti è proprio Venier, che sottolinea come l'uso di questo schema di terzine «ad uso di capitolo» produca «grazia». <sup>18</sup> È probabile che nell'opera di Parabosco, frequentatore di casa Venier, risuoni l'eco di discussioni realmente avvenute. La parentela tra lo schema CDC DCD e la terza rima è sottolineato anche da un altro ospite di Ca' Venier, Lodovico Dolce, che nelle sue *Osservazioni*, <sup>19</sup> consigliando di seguire negli schemi metrici strade già ampiamente battute, distingue stilisticamente i due schemi più consueti: CDE CDE sarebbe caratterizzato da «più gravità» e CDC DCD da «maggior dolcezza». <sup>20</sup> Lo schema CDE CDE è considerato «testura gravissima» anche nella *Cavaletta* di Tasso, <sup>21</sup> ma non sono sicuro che si possa intendere in questo senso, di adeguamento cioè della forma a una materia alta come la fede, la scelta metrica di Fiamma, che possiamo supporre originata piuttosto da attenta osservanza petrarchesca. <sup>22</sup>

Tutti gli schemi non petrarcheschi, con la sola eccezione di un caso rispettivamente di CDC CDD e CDC DEE <sup>23</sup> entrambi in Giustinian, sono comunque già presenti nelle *Rime* di Bembo. Giustinian è anche l'autore col maggior numero di schemi diversi di terzine, undici per 157 sonetti, ma in sette casi sono hapax, e tre tra gli hapax (CDC DEE, CDE DEC e CDE ECD) sono in sonetti di risposta.

---

<sup>18</sup> Pirovano 2005, 301. Sulle soluzioni metriche di Parabosco poeta cfr. ora Andreani 2014, in part. 54-66.

<sup>19</sup> Dolce 1562, 235-36.

<sup>20</sup> Dolce 1562, 212. Su questo passo richiama l'attenzione anche Bartolomeo 2001, 55-56, indicandone una conferma implicita nella teorizzazione bembiana (54). Come sottolinea Afribo 2001, 135, «Dolce, come un po' tutti i pedagoghi di una cultura di massa, deve insegnare la prudenza, esorcizzare il rischio asociale dell'individualità». Mi chiedo se il legame tra terzine del sonetto e terzina incatenata possa riflettere anche un tentativo di coniugare i due modelli metrici delle «cose volgari», essere cioè un modo di porre i *Trionfi* accanto al *Canzoniere*.

<sup>21</sup> Baffetti 1998, 675-678, cit. a p. 678.

<sup>22</sup> La maggioranza di schemi CDE CDE è in linea anche con l'antologia studiata da Bartolomeo 2001.

<sup>23</sup> CDC CDD è già in Cavalcanti. Una ricerca sul database *Lyra* del raro CDC DEE, che comunque Giustinian usa in un sonetto di risposta ad Andrea Gussoni, restituisce solo *Di qual parte del ciel, di quale stella* di Minturno.

Quella sugli schemi metrici dei sonetti non è dunque una ricerca intensiva, ma sembrerebbe piuttosto, come Ruscelli dice di Petrarca, «sola vaghezza di variare».<sup>24</sup> Quel che c'è di sperimentale sono piuttosto le forme artificiose come i sonetti su schemi ancora una volta arcaizzanti<sup>25</sup> con rime al mezzo, 179 e 180, che Venier ripescava, con qualche modifica, dal Dante da Maiano scoperto nella *Giuntina di rime antiche*.<sup>26</sup> Lo schema di Dante, *Lasso per ben servir sono adastiato*<sup>27</sup> è però meno regolare di quello venieriano (in entrambi le rime cadono sul primo emistichio *a minore*):

Venier

179 (x)A(a)B(b)A(a)B (x)A(a)B(b)A(a)B (y)C(c)D(d)C (y)D(d)C(c)D

180 (x)A(a)B(b)A(a)B (x)B(b)A(a)B(b)A (y)C(c)D(d)C (y)D(d)C(c)D

Dante da Maiano

X A(a)B A(a)B A(a)B A(a)B (b)C(c)D(d)E (e)C(c)D(d)E

Gabriele Fiamma compone sullo stesso schema utilizzato da Venier, citandolo come modello nell'autocommento,<sup>28</sup> un sonetto che lo riprende visibilmente (97, *Al vivo sole a quei celesti ardori*), recuperando alcune serie rimiche, comprese diverse parole-rima, e l'andamento sintattico della seconda quartina di 179, composta da un periodo ipotetico con l'apodosi sdoppiata da una *correctio* («Né [...] anzi» > «non [...] ma»).

<sup>24</sup> Ruscelli 1559, 153.

<sup>25</sup> Per altre tracce arcaizzanti anche nel lessico e nella sintassi di questi sonetti si rimanda allo studio di Casu 2000, in part. 52-57.

<sup>26</sup> Il modello medievale è dichiarato da Dionigi Atanagi nella *Tavola* dell'antologia dove i sonetti compaiono (Atanagi 1565, I, cc. Hh4v-Hh5r; cfr. Zaja 2001, 131-32). Che la *Giuntina di rime antiche* fosse uno strumento utile per allargare lo spettro di possibilità degli schemi del sonetto lo si evince anche dal numero di esempi antichi utilizzati da Minturno nella sua *Arte poetica* (1564, 243-44). Antecedenti probabilmente noti a Venier sono il *sonetus incatenatus* di Antonio da Tempo, *Offerse – povertate l'avaricia* (Andrews 1977, 27) a schema (b)A(a)B(b)A(a)B (b)A(a)B(b)A(a)B (d)C(c)D(d)D (c)D(d)C(c)D; e il sonetto «Intercisus» di Boiardo, *AL*, II, 25, *Qual cervo è sì vivace, on qual cornice*, a schema A(a)B(b)A(a)B (b)A(a)B(b)A(a)B (b)C(c)D(d)E (e)C(c)D(d)E (cito sempre da Zanato 2012).

<sup>27</sup> Si trova nella *Giuntina di rime antiche* del 1527 (De Robertis 1977, c.74v). Gli altri due sonetti a rime al mezzo di Dante da Maiano, sul medesimo schema, sono *Cera amorosa di nobilitate*, c. 74v e *Lo meo gravoso affanno e lo dolore*, c. 77r. Nell'ed. Bettarini 1969 sono i numeri X, XI, XX.

<sup>28</sup> Cfr. Fiamma 1570, 299-300, ma vedi anche Casu 2000, 57-58, che riferisce anche del sonetto di Groto citato oltre.

Non pò la forza et la vertù del *core*  
 far contr' Amore in noi schermo o difesa,  
 ché riman presa, et del suo fero *ardore*,  
 con gran dolore alfin l'anima accesa.  
 Né, s'huom rinforza et doppia il suo valore  
 per far minore in sé la fiamma appresa,  
 men grande è resa; ANZI 'l primier calore  
 divien maggiore et fa crescer l'offesa.  
 Ciò sepp'io stesso alhor ch'in tutto sciolto  
 caddi pur colto a l'amoroso laccio,  
 e, tutto *ghiaccio*, il cor m'arse un bel volto.  
 Né d'arder cesso; et, s'arder men procaccio,  
 minor non *faccio* il foco in me raccolto,  
 anzi più molto i'mi distruggo et *sfaccio*.  
 (Venier 179)

Sì grave **doglia** il cor per voi sostène  
 ch'a perir véne; Amor più d'anno in anno  
 doppia il mio danno et fermo in ciò mantène  
 lo stil che tène, il crudo, empio tiranno.  
 Contra mia **voglia**, oimè, forza et inganno  
 seguir mel fanno, et l'alma è fuor di spene,  
 ch'ognihor non pene, anz'i martir' verranno  
 per troppo affanno a trarla un dì di pene.  
 Né, se per morte al duol fero et pungente,  
 che 'n vita sente, il duol sottrar la deve,  
 punto più leve in sé vól ch'ei divente;  
 anzi più forte ognihor lieta il riceve,  
 perch'a sì greve, aspro martir possente  
 cada repente, et n'haggia il fin più breve.  
 (Venier 180)

Al vivo Sole, a quei celesti *ardori*,  
 ch'ardono i *cori*, ancor che sien di *ghiaccio*,  
 talhor mi *sfaccio* et esco in tutto fuori  
 di questi horrori e del mondano impaccio;  
 e, s'ho parole alhor, d'alti splendori  
 contra gli errori accese, io NON le *faccio*,  
 MA il divin braccio a cui tutti gli honori  
 voi, miei Signori, por dovete in braccio,  
 ché, se l'affetto pio da lui m'impetra  
 quel dir che spetra l'indurata **voglia**,  
 e non la spoglia sol, ma il cor penetra,  
 tal del perfetto amor hoggi si svoglia,  
 che con gran **doglia** dal suo cor la pietra,  
 c'hor sì l'impetra, avverrà al fin ch'ei toglia.  
 (Fiamma 97)

Strafà, da par suo, Groto, che costruisce due sonetti con rime al mezzo (43, 115)<sup>29</sup>  
 e uno su una rete di cinquantasei rime (95), introdotto da un cruciale *Argomento*  
 che rivela una notevole presa di posizione deliberatamente manierista: «l'Autore

<sup>29</sup> Questi gli schemi: 43, A(a)B(b)A(a)B (b)A(a)B(b)A(a)B (b)C(c)D(d)C (c)D(d)C(c)D (rime: -  
 OCCA; -ANO; -OI; -UNO; rime sul primo emistichio *a maiore*); 115, (x<sub>5</sub>)A(a<sub>5</sub>)B(x<sub>5</sub>)B(b<sub>5</sub>)A  
 (x<sub>5</sub>)A(a<sub>5</sub>)B(x<sub>5</sub>)B(b<sub>5</sub>)A (a<sub>5</sub>)C(c<sub>5</sub>)D(d<sub>5</sub>)C (c<sub>5</sub>)D(d<sub>5</sub>)C(c<sub>5</sub>)D (rime: -ETTA; -ANNO; -URA; -ERRA; x = -  
 endi).

scrisse questo sonetto amoroso non tanto per lo soggetto, quanto per l'artificio». <sup>30</sup>  
 Anche questo testo ha due serie rimiche in comune con il testo di Venier: -ACCIO e -OGLIO, ma in questa selva forse non sono significative. Si noti che il bizzarro meccanismo (che cerco con la mia impaginazione di rendere meglio visibile) prevede che le rime interne siano sempre tra coppie di versi che hanno la stessa terminazione. <sup>31</sup>

A un tempo temo,            e ardisco,            ardo,            et agghiaccio  
 Quando            a l'aspetto            del mio amor            mi fermo,  
 E stando            al suo cospetto,            allor            poi fermo,  
 Godo, gemo,            languisco,            guardo,            e taccio.

Al gel                            m'apprendo,            e al gran foco            mi sfaccio.  
 Nasco,                        e mi scorgo            morto; sano,            e infermo;  
 Casco,                        e risorgo;            mi dò in mano,            e schermo.  
 Al ciel                            ascendo,            e in humil loco            giaccio.

Per la mia donna            hor merto,            hor vil            mi trovo.  
 La speme casso, e spero;            offro,            e ritoglio.  
 Ho pene,            e gioie; ho pianto, e riso            alterno.

Per madonna                        stato erto,            et humil            provo.  
 Vo basso,            e altero;            hor soffro,            hora mi doglio.  
 Ho bene,            e noie, Paradiso            e Inferno.

Troviamo poi un sonetto a rime continuate tra quartine e terzine, <sup>32</sup> Venier 6, *Donna bella et gentil, gentil et bella* (-ELLA; -ILE); alcuni sonetti sulle stesse parole-rima: Venier 208, *Sì gravoso tormento è quel ch'io porto*, su cinque parole-rima (PORTO e PASSO nelle quartine, CORTE, STANCA, SPOGLIA nelle terzine); Venier 8, *O mia morte e mia vita, esca del core*, su quattro parole-rima (CORE, MORE; POCO, FOCO); sonetti su due sole parole-rima in antitesi: Venier 217, *Ahi*,

<sup>30</sup> Spaggiari 2014, p. 122.

<sup>31</sup> E viene indicato nell'argomento: «né da tanta copia però rimane offesa l'orecchia di chi legge, o di chi ascolta, perciocché ogni verso s'accorda quattro volte con quel verso, con cui suole, e deve ordinariamente accordarsi nell'ultima rima» (Spaggiari 2014, 122).

<sup>32</sup> Anche questa tipologia è prevista da Antonio da Tempo ed è chiamata *sonetus continuus* (Andrews 1977, 25-26). Bianco 2000, 348n. indica un precedente in Cino, *Una ricca rocca e forte manto*.

*che giace per man d'invida Morte* (MORTE e VITA) e 249, *Deh potess'io, madonna, uscir di vita* (VITA e MORTE), ripreso poi da Fiamma 112, *Da te morto, Giesù, nasce la vita* (VITA, MORTE), e Groto 201, *Se voi, oscure ed amarissim'acque* (ACQUE e FOCO).<sup>33</sup> In Groto c'è anche un caso di sonetto (116) in cui a distinguere le rime A da B e C da D sono solo le consonanti scempie o doppie:<sup>34</sup> -OLLE, -OLE, nelle quartine; -ENNE, -ENE, -ONO nelle terzine, dove in entrambi versi rimanti in -ONO troviamo in rima al mezzo una parola che finisce in -ONNO; in più ogni parola in rima è identica in tutto, salvo l'intensità della consonante, alla sua corrispondente, secondo la successione: *colle, cole, mole, molle; folle, fole, vole, volle; penne, pene, (sonno) sono; venne, vene, (donno) dono*.

Oltre a sequenze individuabili su base tematica, i libri presentano al loro interno anche delle sequenze di sonetti realizzate attraverso delle riprese rimiche, come ad esempio il dialogo tra cuore e amante nelle rime di Magno (82-85), strutturato come una sorta fittizia corrispondenza per le rime, i cui interlocutori sono segnalati con delle rubriche. In particolare si registrano alcune serie di cosiddetti «sonetti fratelli»<sup>35</sup> costruiti le stesse rime, in posizione identica o variata, secondo l'archetipo petrarchesco di *Rvf* 41-43. La ripresa fattane da Annibale Caro costituisce il modello intermedio<sup>36</sup> a cui si rifà la maggior parte degli imitatori successivi, tra cui anche Domenico Venier. L'espedito è messo

---

<sup>33</sup> La derivazione venieriana del sonetto di Fiamma è sottolineata da Zaja 2009, 275. Lo stesso artificio nel sonetto d'incerto autore *Morte crudel, perché sì tosto morte*, incluso in Groto 1572, 96r e riportato da Mammana 2007, 77-78. Da vedere anche il sonetto continuo di Giacomo Marmitta, *Poi che in questa mortal noiosa vita*, a schema ABBA ABBA BAB ABA, ancora sulle due parole-rima VITA e MORTE, incluso nella prima antologia giolitina del 1545 (ora Tomasi-Zaja 2001, 95). Su questo testo e i suoi possibili antecedenti ciniani cfr. Bartolomeo 2001, 59-60 (e la studiosa ricorda anche alcuni sonetti continui manoscritti di Marco Piacentini). Sulle stesse parole-rima il database *Lyra* riporta anche due sonetti di Scipione Della Croce [<http://lyra.unil.ch/agents/371>]

<sup>34</sup> Qualcosa di simile nelle quartine di *Rvf*, 302 (-ERA, -ERRA). La netta distinzione tra scempie e doppie che parrebbe significativa dello stato avanzato della normalizzazione delle grafie in seguito alla rivoluzione tipografica, tanto più in un autore di area veneta affetto da cecità, non è però sistematica fuori dai contesti in rima. Per alcune tracce padane nella morfologia di Groto si veda in ogni caso Spaggiari 2014, CCXVII-CCXLIV.

<sup>35</sup> Ancora una volta rimando a Casu 2000, che però non considera le serie di «fratelli» di Zane e Fiamma (su Fiamma vedi Zaja 2001, 128-34). Escluderei i sonetti citati di Magno da questa tipologia appunto perché il loro legame è motivato dalla logica della risposta per le rime, normale per la corrispondenza, anche se finzionale.

<sup>36</sup> In questo caso Taddeo 1974, 186 parla espressamente di «imitazione mediata», concetto ripreso anche da Zaja 2001, 135.

in valore come «vero e proprio sottogenere metrico»<sup>37</sup> da Dionigi Atanagi, nell'antologia di *Rime di diversi* da lui curata nel 1565. A praticare questo tipo di seriazione, seguendo l'esempio di Caro e di Venier, sono Fiamma, Groto e Zane.

Gli archetipi petrarcheschi, sulle rime -OVE, -ANO, -ARTE, -ATO, variano la posizione delle rime secondo questo schema: 41 ABBA ABBA CDC DCD > 42 BAAB BAAB DCD CDC > 43 ABBA ABBA CDC DCD.

I tre sonetti di Caro, *Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi, Io voi mi trasformai, di voi mi vissi, Miracoli d'amore, in due mi scissi*,<sup>38</sup> invece, sono sulle stesse rime, -ISSI, -ERSI, -ETTO, -IO, -OI, e sempre a schema ABBA ABBA CDE CDE.

Venier per la serie 176-178 risale a Petrarca. I suoi sonetti sono sulle stesse rime, -ESSO, -ENTE, -ORA, -URA, invertite secondo la successione 176 ABBA ABBA CDC CDC > 177 BAAB BAAB DCD DCD > 178: ABBA ABBA CDC CDC), e presentano anche una continuità argomentativa marcata dall'«et» che apre 177 e dal «così» che apre 178, i quali presuppongono che il discorso sui paradossi d'amore prosegue lungo tutti e tre i testi.

I quattro sonetti CXX-CXXIII di Zane sono sulle stesse rime (-ORA, -ETTO, -ATE, -EDE), e, come in Caro, mantengono il medesimo schema, qui ABBA ABBA CDC DCD.<sup>39</sup> Lo stesso accade in Fiamma 34-36: tre sonetti su schema ABBA ABBA CDC DCD e sulle stesse rime -ENTE, -ORE, -UME, -ORTE, sempre nelle stesse posizioni. Il modello del marchigiano è dichiarato nell'*Esposizione* a 34 (ma si noti che le rime -ENTE e -ORA, qui diventata -ORE, erano nei “fratelli” di Venier):

Questo Sonetto con gli altri duo che seguono sono conformi, e quanto alle rime, che sono le istesse, e quanto al soggetto, che è il medesimo. Chiamano i moderni i sonetti

---

<sup>37</sup> Casu 2000, 51.

<sup>38</sup> Sono i numeri III-V dell'ed. Jacomuzzi 1974.

<sup>39</sup> Cfr. Rabitti 1997, 43-44. I sonetti di Caro non solo vengono menzionati da Lucantonio Ridolfi nel dialogo *Aretefila* già nel 1560, come giustamente osserva Casu 2000, 51 – e prima di lui Jacomuzzi 1974, 332 – ma contrariamente a quanto egli afferma erano in circolazione a stampa non dal 1565, ma, come risulta dagli spogli di *Lyra*, già dal 1560, nelle *Rime di diversi autori eccellentiss. Libro nono*, Cremona, Vincenzo Conti. La pubblicazione avviene dunque poco prima della morte di Zane, che recepisce immediatamente la novità. I sonetti di Venier sono forse più tardi per composizione, e in ogni caso vengono pubblicati a stampa solo nel 1565.

fatti in questa maniera, fratelli: come anco le canzoni chiamano sorelle. Il Petrarca fece tre sonetti di questa sorte, e sono questi.

*Quando dal proprio sito si remove.*

*Ma, poi che 'l dolce riso humil e piano.*

*Il figliuol di Latona havea già nove.*

Il Commendatore Annibal Caro, di cui sarà sempre cara la memoria, ne fece ancora egli tre. Comincia il primo:

*Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi.*

con altri due, che si leggono nelle sue rime, bellissimo certo e degni di quel raro poeta. Sono i sonetti del Caro alquanto nelle rime differenti da quei del Petrarca, non per mutatione, ma per trasposizione delle cadenze. E l'autore ha seguito il Caro, come ogniuno qui può vedere.<sup>40</sup>

Fiamma sottolinea insomma la novità di Caro non nella «mutatione», infatti le rime si conservano, ma nella loro «trasposizione», come se il mantenimento delle rime nella stessa posizione in ciascun sonetto corrispondesse a una variazione della disposizione prevista nel sonetto centrale del terzetto nell'esempio petrarchesco.

Nelle *Rime* di Luigi Groto si trova una serie di quattro sonetti, 35-38, sulle stesse rime, -ADE, -ENA, -EZZA, -EDE, -ENTA, a schema ABBA ABBA CDE DEC, esplicitamente debitrice di Caro: «Questo, con gli altri sequenti tre sonetti sopra le medesime rime, che perciò si chiamano i quattro fratelli, a imitatione di quelli del Sig. Annibal Caro “Donna qual mi foss'io, qual mi sentissi”, benché di lontano, fu scritto dall'autore in Bologna alla Illustr. Signora Isabella Pepoli».<sup>41</sup> Una seconda più artificiosa serie – sotto l'epigrafe di «Accutezza d'ingegno», che si riferisce ai contrapposti, correlazioni e iperboli che la contraddistinguono – si trova ai nn. 314-317. Qui le quattro rime (-EMO, -ERO, -ENTO, -UME; in Fiamma c'erano -ENTE e -UME) sono cambiate costantemente di posizione secondo lo schema: 314 ABBA ABBA CDC DCD > 315 BAAB BAAB DCD CDC > 316 CDDC CDDC ABA BAB > 317 DCCD DCCD BAB ABA, come anticipato nell'argomento del primo: «Questo, co i tre sequenti Sonetti è fatto con le medesime cadenze, variando però

---

<sup>40</sup> Fiamma 1570, 209-11 (cfr. anche Zaja 2009, 258 e n.).

<sup>41</sup> Spaggiari 2014, 53.

quelle de' Quartetti in quelle de' Terzetti; sì che in ogni luogo di Rima riposi ciascuna delle quattro, prese nel primo Sonetto».<sup>42</sup>

Un'altra forma di seriazione è la vera e propria corona di sonetti, che ritroviamo sempre in Zane, in Fiamma e nel solito onnivoro Groto. Il meccanismo prevede che l'ultimo verso di un sonetto diventi il primo del seguente, e viene proseguito sinché l'ultimo verso dell'ultimo sonetto della serie non torna circolarmente identico al primo verso del primo sonetto. Il modello di questa perfetta *capfinidura*, se vogliamo dir così, è certo la corona di Caro pubblicata nell'*Apologia* contro Castelvetro nel 1558.<sup>43</sup> Zane, con i suoi nove sonetti (CLXXXVII-CXCV),<sup>44</sup> a stampa già dal 1561 nelle *Rime di diversi in morte di Irene di Spilimbergo*, potrebbe aver ispirato i più giovani Fiamma e Groto, cambiando di segno il modello di Caro, volgendolo dall'accusa alla lode. Almeno per Groto è probabile anche l'influenza delle *Rime* di uno dei suoi amici e corrispondenti, cioè il mantovano Antonio Beffa Negrini (1532-1602). Il suo canzonieretto encomiastico dedicato a Ludovica Dati Tiraboschi pubblicato a Venezia da Grazioso Percacino nel 1566, si apre proprio con una corona di otto «fiori», cioè altrettanti sonetti. Le corone di Groto hanno la stessa funzione encomiastica e presentano la stessa denominazione di «fiori»: «Di questo, e di ondici altri sonetti sequenti, come di dodici fiori, l'Autor fece una corona»;<sup>45</sup> «di nove fiori si è tessuta questa ghirlanda».<sup>46</sup> Le rime per Lodovica sono

---

<sup>42</sup> Spaggiari 2014, 351. Entrambe le serie sono segnalate da Casu 2000, 57 e 82n.

<sup>43</sup> Si legge in Jacomuzzi 1974, pp. 274-78. Per la primogenitura di Caro, affermata già da Crescimbeni, cfr. Casu 2000, 79.

<sup>44</sup> Sempre in Zane ci sono anche due altre coppie legate in questo modo: LXVII, 14: «questo è 'n tutto esser privo d'ogni lume» > LXVIII, 1 «ben privo son in tutto d'ogni lume»; per CL e CLI Rabitti 1997, 44-45 suppone un'inversione dovuta alla mano del curatore, dato che il v. 14 di CLI è «Ché curi 'l pianto mio, qual onda scoglio» e il v. 1 del CL è «È più di questo incolto orrido scoglio»: se l'ordine venisse invertito si restituirebbe un legame simile al precedente.

<sup>45</sup> Spaggiari 2014, 26. Si riferisce alla corona dei sonetti 8-19 dedicati ad Alessandra Volta. Sulla corona ad Alessandra Volta si veda la lettera di dedica del 25 marzo 1569 in De Poli-Servadei-Turri 2007, 139-42 (cfr. anche Rizzi 1987, 31-33).

<sup>46</sup> De Poli-Servadei-Turri 2007, 161. Si riferisce alla corona di nove sonetti (II.156-II.164) per Barbara d'Austria, seconda moglie di Alfonso II d'Este, stampata postuma nella seconda parte (cfr. Benvenuti 1984, 52; Spaggiari 2014, CXXXVII-CXXXVIII e 2016, 254-55). Spaggiari nota anche come i primi due sonetti di questa serie, adeguatamente modificati, venissero in seguito riutilizzati da Groto nel *Giardino de' Poeti* del 1583 dedicato al re di Polonia Stefano I. Per la datazione la proposta di Spaggiari di situarla tra il 1565 e il 1572 (gli anni in cui Barbara fu duchessa, prima della morte) si può ulteriormente precisare tenendo conto della lettera del 19 settembre 1569, con cui Groto le dedica la corona: «E perché tutti i numeri a pena che bastino a numerare i pregi di vostra altezza, e perché tutti i numeri (favellando però de' simplici) si



esplicitamente citate da Groto nel sonetto III.240<sup>47</sup> e il rapporto con Beffa Negrini è testimoniato ad esempio dalla lettera datata 17 gennaio 1572<sup>48</sup> con cui Groto ringrazia per tre sonetti di Beffa, che saranno da identificare con i tre sonetti inclusi alle cc. 88r-v del *Trofeo della Vittoria Sacra*, pubblicato per le cure di Groto nello stesso anno, anche questi strutturati a corona. Sempre in questa stessa raccolta, alle carte 73v-75v, si trova un'altra «Corona per la Vittoria della Santissima Lega contra infideli» di nove sonetti, composta da Felice Gualtieri, che avrà poi autonoma tradizione a stampa.<sup>49</sup> Simona Mammana, analizzando il ruolo delle corone nelle celebrazioni per Lepanto, riporta poi il caso di Giacomo Tiepolo, che, intitolando la sua raccolta di tre corone di sonetti *Tre sorelle*, rimanda a un archetipo petrarchesco, testimoniando della possibile equivalenza tra sonetto e stanza di canzone.<sup>50</sup> Si tratta insomma di un sottogenere di discreta diffusione in questi anni<sup>51</sup> e ciò che è notevole ancora una volta è la sua disponibilità a piegarsi a varie funzioni: mentre Groto dedica la sua corona alla lode di due nobildonne, Alessandra Volta (12 sonetti, 8-19) e Barbara d'Austria (9 sonetti, II.156-II.164), Fiamma usa lo schema per una «Corona della Beata Vergine» (12 sonetti più uno introduttivo, 110-122): «perché san Giovanni ha

---

ristringono fra i nove, perciò di nove fiori si è tessuta questa ghirlanda». La lettera prosegue con una cavillosa spiegazione delle ulteriori ricorrenze numeriche implicate nella scelta metrica: nove sono anche le Muse; inoltre sette sono le lettere che compongono i nomi «Barbara», «Estense», «Alfonso» e «Ferrara», sette i doni dello Spirito Santo, le opere della pietà, le virtù, e dunque sette le volte che torna ciascuna rima nell'arco dell'intera corona (cioè sempre quattro volte nella fronte di un sonetto e tre volte nella sirma di un altro); e ancora: «perché delle attoni sagge e sante di vostra altezza il fine s'accorda sempre al mezzo e al principio, perciò in questo cerchio il principio e il mezzo del succedente sonetto s'accorda al fine del precedente [cioè i vv. 1 e 8 rimano col v. 14 del precedente]; perché quando noi crediamo d'esser giunti al fin delle lodi di vostra altezza all'ora ci troviamo al principio, perciò l'ultimo capo di questa girevole e perpetua catena si giunge in guisa al primo [il v. 14 di II.164 è identico al v. 1 di II.156], che quando crediamo d'averla fornita all'ora ci accorgiamo ricominciarla» (De Poli-Servadei-Turri 2007, 161-62).

<sup>47</sup> Nella prima quartina Groto menziona «lo stil, mio dotto Beffa, / Con cui tua bella Lodovica beffa / La morte, e in volo eterno si sostenta». Il testo critico riporta al v. 3 «Lodovica Beffa», conservando la maiuscola dell'originale, sicuramente erronea poiché qui è voce del verbo *beffare*. Groto non si riferisce dunque a una Lodovica Beffa, come vuole Spaggiari 2014, 1637, ma a Lodovica Dati Tiraboschi. Da notare che III.239 e III.240 sono sulle stesse rime.

<sup>48</sup> De Poli-Servadei-Turri 2007, 213-14. A Beffa Negrini sono indirizzate anche una lettera del 26 marzo 1575 (236-38), una dell'11 gennaio 1584 (349-50), una del 23 febbraio 1584 (359-60) e una del 29 agosto 1584 (399-400).

<sup>49</sup> Cfr. Mammana 2007, 195-203.

<sup>50</sup> Mammana 2007, 92-98 e in part. 96.

<sup>51</sup> A cui si aggiungano almeno la corona di madrigali di Tasso n. 175 (a stampa dal 1586 secondo gli apparati di Solerti 1898-1902) e, fuori d'Italia, la corona di sonetti spirituali di John Donne, datata intorno al 1608-1609, il cui primo sonetto tematizza l'artificio al v. 1, che è circolarmente anche l'ultimo del sonetto 7, «Deigne at my hands this crown of prayer and praise» (Serpieri-Bigliuzzi 2009, 826-65).

detto che queste virtù faceano corona al capo di quella gran donna, egli ha voluto chiamar questi dodici sonetti Corona». <sup>52</sup>

## II. *Rapporti tra partizioni metriche*

Facendo riferimento ai dati riportati nella Tab. 3, cominciamo ad analizzare nello specifico il rapporto tra la sintassi e la metrica, ripartendo i testi nelle nove tipologie individuate da Soldani sulla base della presenza o meno di continuità sintattiche tra le varie partizioni che compongono il sonetto, secondo i criteri illustrati nel capitolo precedente. Come prevedibile, non si danno grossi scossoni alla norma strutturale del sonetto che vede prevalere la tipologia con tutte le partizioni sintatticamente indipendenti (tipo 1). Anzi, rispetto a Bembo e poi a Della Casa, che sperimentano entrambi molto negli scavalcamenti sintattici, <sup>53</sup> sembra avvertibile un progressivo “ritorno all’ordine”, <sup>54</sup> che trova riscontro nelle

---

<sup>52</sup> Fiamma 1570, 378. Ciascuno dei sonetti successivi è dedicato a una delle virtù: «Fede», «Verginità», «Humiltà», «Ubidienza», «Fortezza», «Prontezza nel giovare», «Chiarezza della contemplatione», «Compassione a’ tormenti di Christo», «Prudenza», «Mortificatione», «Innocentia», «Perseverantia» (378), e va visto allora il modo in cui Caro introduce, sarcasticamente, la propria corona: «Cingetevi le tempie di questa corona: che a similitudine di quella di nove stelle v’hanno fatta di nove sonetti, con certe rime de l’uno intrecciate con quelle dell’altro e tutti insieme in modo che, tornando l’ultimo nel primo, vi vengono a formare una ghirlanda di tutte le vostre virtù» (il passo è riportato da Rabitti 1997, 54). L’artificio è poi spiegato da Fiamma all’inizio del secondo sonetto, 129: «Il Signor Commendator Caro fece già una corona bellissima nel suo genere, come tutte le altre cose sue: e si pose in obbligo di pigliar le due rime che sono ne’ terzetti del sonetto primo per li quartetti del secondo, e così nel terzo, e così nel quarto sempre andò ripigliando le rime. L’auttore in questa corona sua ha ripigliato una rima sola, cioè quella dell’ultimo verso del primo sonetto, ch’egli fa essere il primo verso del secondo, seguendo questo modo di ripigliare i versi fino alla fine. Né pensa per ciò che debbia manco piacer questa corona sua, ancor che habbia manco obbligo di rime, conciosia che egli non ha libertà di scriver qual si voglia concetto, o in qual si voglia numero, come hebbe il Signor Caro, ma egli si trova obligato a scriver dodici soggetti ne’ loro termini; il quale obbligo è ben tanto grande che può ricompensar l’obbligo d’una rima. Questo ha voluto scriver l’auttore per sodisfare a quei che cercano il perché in ogni cosa, non per far paragone della sua corona con quella del Commendator Caro» (Fiamma 1570, 380). Accennano a questa corona Taddeo 1974, 186-87 e Zaja 2009, 258 e n. e 2010, 83-84.

<sup>53</sup> E così anche Trissino e Molza, cfr. Juri 2017.

<sup>54</sup> Nelle sue linee generali il movimento parrebbe simile a quello avvenuto nel secolo XV, riassunto da Soldani c.s.: «una riduzione drastica del tipo 1, specie nel primo Quattrocento e tipicamente in Giusto, andrà letta come una reazione alla sonetteria della lirica cortigiana coeva, di rango medio-basso, notoriamente poco attenta ai legamenti formali: una reazione colta, diciamo da poeti intellettuali, che appunto, rifacendosi a Petrarca, spingono su questo pedale ben oltre lo stesso esempio petrarchesco, come già accadeva in alcuni lirici del secolo precedente (Boccaccio e Rinuccini, per fare dei nomi). Mentre l’assoluta preminenza del tipo 1 in un poeta del secondo Quattrocento, poniamo in Boiardo, è indice dell’esaurimento di questa spinta reattiva, sostituita in lui da una precisa intenzione stilistica, che valorizza lo schema principale per assecondare la

prescrizioni ricorrenti in Muzio, Dolce, Ruscelli.<sup>55</sup> Una divaricazione si riscontra infatti subito tra Venier e Molin, che presentano percentuali del 44,8% e del 48% rispettivamente, e gli altri, che mostrano tutti un incremento percentuale e inversamente un decremento delle altre tipologie. Fanno spicco i più giovani Giustinian col 59%, e soprattutto Magno con il 68,38% e Groto con il 67%. Quest'ultimo è un dato piuttosto sorprendente, se si pensa alla propensione di Magno verso lo stile grave: dal "sistema" della *gravitas* Magno insomma detrae il discorso lungo, anche se con eccezioni che vedremo, per concentrarsi su altri fattori. La fisionomia stilistica dei singoli autori si riflette in una certa misura già in questa sommaria macrotipologia, con i più estrosi Fiamma e Groto con 6% e 4% di sonetti costruiti su un solo periodo (tipo 5), rispetto a un Molin, più grave, e un Giustinian, più moderato, che non ne sperimentano nessuno.

Il secondo tipo più frequente, con l'eccezione di Giustinian, è quello a quartine legate (tipo 3), con le percentuali più alte in Venier (16%), Zane (18%), Fiamma (20%) e Molin (21%).

Con l'eccezione di Venier, che sperimenta piuttosto largamente anche il tipo 8 che prevede il legamento della seconda quartina con la prima terzina (con un 5,6% di occorrenze, superiore a Petrarca e a Sannazaro, grosso modo come Bembo, ma meno di Della Casa),<sup>56</sup> si nota una generale tendenza a salvaguardare l'autonomia di fronte e sirma, e di conseguenza la maggiore incidenza dei legami tra quartine e tra terzine rispetto agli scavalcamenti della *diesis*, che però si

---

particolare qualità della sua sintassi, di una linea discorsiva che si vuole naturale, diciamo oggettiva».

<sup>55</sup> Muzio, *Arte Poetica*, 372-75 (Weinberg 1970-74, II, 175): «La catena di Dante ognuno intende, / Che leggiadra non è se non fa punto / Con la terza sua rima, e che 'l sonetto / Di quattro in quattro e di tre in tre vien chiuso»; Dolce 1562, 208: «è anco bisogno che 'l costruito termini sempre, o per lo più nell'ultimo del primo e del secondo Quaternario; e così nell'ultimo del primo e del secondo Terzetto»; più aperta la posizione di Ruscelli 1559, CXLIII, che pare condannare piuttosto l'incartatura interstrofica: «Similmente nella compositione delle voci, ne i membri delle sentenze, nelle clausule, et nelle circonduzioni può per la leggiadria dello stile governarsi a sua voglia, havendo facultà di caminar con passo breve et raccoltamente, et così di stendersi ne i periodi, secondo che conosce convenirsi, con quei modi che a i dotti sono notissimi, et che nella Poetica si son distesi. Dee solamente in questa parte della collocatione, o compositione delle voci et delle sentenze avvertirsi sopr'ogn'altra cosa, che per niun modo la costruzione della sentenza non venga a finirsi nel primo verso d'alcuno de' Quaternari, et così ancora de' Terzetti». Per il dibattito cinquecentesco sulla questione vedi Afribo 2001.

<sup>56</sup> Mi riferisco ai dati di Juri 2017. Il tipo, secondo Zoccarato 2017, è piuttosto raro anche in Bernardo Tasso.

attestano comunque quasi sempre sopra il 4,1% dei *Fragmenta* (Tab. 4). Fare più di Petrarca in questo campo significa però poco se non se ne considerano le ragioni, che sono opposte in Venier e in Groto: nel primo riscontriamo, oltre al tipo 8, anche sette occorrenze del tipo 6, che in quattro casi significa una lunga campata, aperta da una subordinata prolettica, che parte dal primo verso e termina all'11°, mentre nel secondo incidono le fitte serie enumerative governate da legami per coordinazione.

Gettando uno sguardo ai profili dei legami sintattici (Tab. 5), meglio ci spieghiamo la concomitanza che abbiamo osservato tra Magno e Groto: se nel primo prevalgono i legami subordinativi, con netta predilezione per quelli con prolessi della subordinata, in Groto sono maggioritari, giusta la sua tendenza alla composizione per addizione, quelli coordinativi. Sempre piuttosto rari i legami per inarcatura, a testimonianza di una linea discorsiva che anche dove viene prolungata disloca i suoi snodi affidandosi ai confini posti dalle unità metriche. Di più, in tutti gli autori del corpus, con una punta di oltre il 63% in Zane, i legami con prolessi della subordinata superano il 50% dei legamenti, confermandosi come la modalità privilegiata per costruire un discorso che si accampa su più partizioni metriche, estremizzando in tal modo una conquista petrarchesca che era invece stata variamente rivisitata da Bembo.

### III. *Tipi di subordinazione*

La Tab. 6 riporta la diffusione delle diverse tipologie di subordinazione utilizzate. Come anticipato, nell'ambito delle forme con subordinata prolettica rientrano strutture che creano una sospensione del discorso che si scarica solo alla comparsa della frase principale, tra le quali predominano le subordinate di tipo relativo, in cui sono inclusi anche tutti gli attacchi con sintagma nominale o vocativo variamente espansi.

Venier anche qui si conferma uno sperimentatore, proponendo il modulo con attacco subordinativo in numerose varianti così da arrivare quasi a parificare la costruzione con periodo ipotetico a quella con attacco in relativa. Fiamma, nel

cui largo spettro formale si affiancano le due linee di sperimentazione di gravità e artificio,<sup>57</sup> anche in questo si avvicina al maestro. Notevole impatto in tutto il corpus hanno i tipi correlativi con comparazione. In Zane, ad esempio, sono sfruttati per sottolineare la resa alla potenza luminosa della sua donna-Nave.

E *come* queste grazie un dì faranno  
 levar al ciel con gloriosa vela,  
 qual Argo, quella nave in ch'ella vive,  
     *così* ponesse fine Amore al danno  
 de la battaglia mia: che più querela  
 fuor non trarrei per queste faci vive.  
 (Zane XXXVIII, 9-14)

*Come* baleno d'alta nube rara  
 mille volte si cela e scopre a un'ora,  
 mentre fiammeggia in vista ardente e chiara,  
     costei d'una fenestra or dentro, or fora  
 lampeggia, e 'n guisa si fugace e cara  
 mille cori e mill'alme arde e 'namora.  
 (Zane XL, 9-14)

In Fiamma, invece, le comparative servono per dare evidenza all'insegnamento morale scendendo dal generale al particolare.

E *qual'huom* che d'amore ha 'l foco estinto  
 sdegna l'oggetto ch'amò tanto e vede  
 mille nei, mille macchie in lui raccolte,  
     *tal io*, poi che 'l tuo cieco ardore ho vinto,  
 veggio ch'iniquo sei, che non hai fede,  
 e scopro l'arti a me gran tempo occolte.  
 (Fiamma 56, 9-14)

*Qual huom* che, intento a cercar gemme et oro,  
 apre a l'antica madre il petto e 'l seno,  
 e d'ingorde speranze acceso e pieno  
 d'hor in hor di trovar crede il tesoro,  
     ma, quanto più profonda il suo lavoro,  
 tanto men ricco ogni hor scopre il terreno,  
 onde al fine il suo error conosce a pieno,  
 e 'n darno cerca a' suoi danni ristoro,  
     *tal è colui* che da te lungi tenta  
 d'haver, sommo Signor, salute e vita,  
 od altro ben ch'appagar possa il core.  
 (Fiamma 83, 1-11)

In Giustinian «l'aderenza alla realtà quotidiana»<sup>58</sup> sembra manifestarsi nell'evidenza espositiva delle temporali e delle causali che ritmano una narrazione (infatti anche i periodi ipotetici hanno spesso apodosi esclamative o interrogative retoriche, assecondando una certezza più che un dubbio), prima nella situazione

<sup>57</sup> Cfr. Taddeo 1974, 190-91 e Zaja 2010, 80-81: «i “concetti santi” non richiedono solo la “semplicità”, ma “amano anco la gravità e l'ornamento, ma puro e senza affettazione”» (81).

<sup>58</sup> Taddeo 1974, p. 165n. Così anche Mammana 2001, 13: «La sfera del vissuto irrompe dunque prepotentemente in questa poesia, connotandola con le stimate della concretezza e della verità».

canonica dell'amante sofferente, poi nella più disarmante sincerità coniugale, come in queste quartine dove si rivolge alla moglie parlando dell'adozione di un nipote:

Poi che lasciar di noi contende il fato  
prole, quand'ambo avrà morte disgiunto,  
né tardar molto può l'ultimo punto,  
moglie, che al vital corso in meta è dato,  
questo, del mio lignaggio istesso nato,  
parto gentil, per sangue a noi congiunto,  
ristori il danno e, in commun figlio assunto,  
sia del mio nome, in altri chiaro, ornato.  
(Giustinian XCIII, 1-8)

In tutti gli autori del corpus gli attacchi espansi in relativa sono spesso raddoppiati o da una replica del vocativo o da altre circostanziali:

*Aura*, il cui fiato fa chiara e serena  
l'aura dintorno, e 'n queste piagge sole  
dolce spirando, a l'erbe, a le viole,  
forse lor parli di mia acerba pena,  
mentr'io mi doglio con sì larga vena  
se 'l tuo fresco giamai non vinca il sole,  
ivi tu indirizza ove il mio mal si vole  
questa voce angosciosa e di duol piena  
(Molin 30, 1-8)

*Alma*, che scendi in noi pura, immortale,  
primo pregio del mondo e meraviglia;  
*luce*, il cui raggio al sommo sol simiglia  
e di quest'altro a la beltà prevale;  
tu, c'hai ministri in questo viver frale  
angioli ch'a tua guardia apron le ciglia;  
*alta cura* di Dio, sua dolce figlia,  
per cui salvar vestio spoglia mortale;  
dunque sì tralignar *non ti vergogni*  
da tanta stirpe e tuo splendor natio?  
E stai vilmente in tanti error sepolta?  
(Magno 126, 1-11)

In oltre la metà dei casi il giro della frase trova la sua principale immediatamente nel primo verso della partizione metrica successiva; nei restanti, l'arco si prolunga con l'immissione di altre subordinate, coordinate tra loro o tra loro subordinate, che rimandano la conclusione. Le due possibilità negli esempi che seguono:

*Poi che destina il ciel ch'amando io vada*  
 di pensier in pensier l'alma struggendo  
 e, quando pur qualche mercede attendo,  
 ch'a terra il mio sperar da cima cada,  
     *segua egli pur ver me l'usata strada,*  
 né rompa il corso suo, ch'io non comprendo  
 altra aita al mio mal se non, soffrendo,  
 far mia voglia di quel ch'a lui più aggrada.  
 (Molin 36, 1-8)

*Mentre ingrato dolor che 'l cor percote*  
*turba a madonna il viso almo e sereno,*  
*e 'l bel pianto, ond'ha 'l ciglio umido e pieno,*  
*scende rigando le vermiglie gote,*  
     *Amor, ch'offesa tal soffrir non puote,*  
**come fanciullo a sua nutrice in seno**  
**che lamentar la sente,** anch'ei non meno  
*piange e si lagna in dolorose note.*  
 (Magno 50, 1-8)

L'effetto di attesa e di rilancio può arrivare a coprire anche più partizioni metriche nel caso della subordinazione prolettica, magari ribattuta con un accumulo anaforico, come in questa litania di giustificazioni di Fiamma, dove si noti il cambio di avverbio da *né* a *non* a segnalare l'inizio della quartina:

*Non perché* da gli scettri e da gl'imperi  
 lunge io sia nato per voler del cielo;  
*né perché* pochi germi ornin lo stelo  
 ond'io nacqui e da lui frutto non sperì;  
     *non perché* i giorni miei torbidi e neri  
 rendano hor sete, hor fame, or caldo, hor gelo;  
*né perché* contra al mio terrestre velo  
 io scerna armarsi ogni hor mille guerrieri;  
     *né perc'*habbia a patir l'estremo scempio,  
 odio la luce, ma per quell'ardore  
 lascivo onde s'accende il sangue mio.  
 (Fiamma 43, 1-11)

Possono inoltre accumularsi più circostanziali di tipo diverso, secondo un movimento che non si riscontra mai nei *Fragments*, ma sì in Bembo e in Della Casa.<sup>59</sup> Spesso il testo si apre comunque con un lungo vocativo prolettico, dunque si prolunga di fatto la forma sintattica che vedevamo poco fa:

O più ch'altra giamai cruda et rubella  
 d'amor, *a cui* ben fu largo et cortese  
 d'ogni suo dono il ciel, ch'a farvi intese

<sup>59</sup> Ad esempio Bembo, *Rime*, 7 e Casa, *Rime*, 63. Il caso non si presenta in Petrarca e non è trattato da Soldani 2009. Rimando alle premesse del capitolo II.

la più vaga del mondo et la più bella;  
*quando* i crin' biondi et l'una et l'altra stella  
 fian senza l'oro et le faville accese,  
*et* mille rughe havran le guancie offese,  
 ch'avorio terso fa l'età novella,  
*et* ne lo specchio, quasi in poco d'hora,  
 vedrete un'altra, invan con gli occhi molli  
 direte: «Hor qual pensier meco soggiorna?»  
 (Venier 154, 1-11)

Il caso estremo è rappresentato da questo sonetto monoprodale di Magno,<sup>60</sup> in cui il vocativo iniziale è divaricato rispetto al verbo della principale che arriva solo nell'ultimo verso, ma dove il discorso si dipana sempre appoggiandosi alle distinzioni canoniche:

*Fida mia cetra*, a me fin da prim'anni  
 trastullo sovr'ogni altro amato e caro,  
*mentre* fortuna e 'l ciel non mi negaro  
 teco l'ore passar vote d'affanni;  
*poich'*empia sorte e ria con gravi danni  
 il dolce stato mio cangia in amaro,  
*ed* oggi par che 'l mondo cieco, avaro,  
 fuor che l'oro e l'aver tutt'altro danni;  
*qui, dove* già le dee del sacro monte  
 mi t'offersero in don con lieto volto  
 e m'invitaro al bel Castalio fonte,  
*a questo verde lauro, onde* m'è tolto  
 sperar corona a l'infelice fronte,  
*t'appendo e lascio*, ad altro fin rivolto.  
 (Magno 10)

I nessi subordinativi o coordinativi tra subordinate tendono comunque a sezionare le quartine in distici e a disporsi a inizio di terzina, ritmando con una catena

---

<sup>60</sup> Da vedere anche Fiamma 6. In Magno c'è anche un monoprodale "canonico", il 57, basato sull'anafora dell'allocuzione agli occhi. Già Taddeo 1974, 165n. indicava come costituiti da un unico periodo anche 58, che io rubrico sotto il tipo 9 perché costituito da una serie di frasi principali che reggono la stessa subordinata, e 154, che si trova tra le rime di corrispondenza che io non ho considerato. Identifica correttamente anche i tre casi di tipo 6 (11+3): 11, 61 e 126.



anaforica l'attesa cataforica della conclusione: l'esempio di Fiamma, aprendosi con una serie di negazioni, già preannuncia l'avversativa che chiude il giro; in Venier il lungo spazio serve per inscenare il topos del contrasto tra la donna ormai invecchiata che guarda il proprio volto cambiato; così anche Magno con questa figura sembra evidenziare la contrapposizione tra la gioia del canto di un tempo e la cetra della poesia ormai abbandonata.

Un effetto completamente diverso crea questo sonetto di Luigi Groto, dove la posposizione della subordinata, col suo valore di aggiunta, obbliga a una rilettura della lunga enumerazione paratattica precedente, che pareva composta di frasi autonome che invece si rivelano legate da una medesima circostanza: ma è un legame, diciamo così, lasco, posticcio. Qualcosa di simile avveniva in *Correte, fiumi, alle vostre alte fonti* (46) di Bembo, dove però una serie di versi frase di esortazione si chiudeva nelle quartine e un incapsulatore anaforico li riprendeva aprendo un nuovo periodo nella prima terzina.

Due sono hoggi le dee, che han per figliuoli  
Gli dei, le regie fiere per ancelle;  
Diece son hor le dotte alme sorelle,  
Due le lune hoggi son, duo sono i soli.  
Quattro hor le Gratie son, tre sono i poli,  
E tre le del nocchier ferme facelle;  
Otto d'Athlante le famose stelle,  
Quattro le donne de' terreni stuoli.  
Tredici i segni son fissi celesti,  
Et ondici le donne, entro i cui petti  
Scese de l'avenir voce presaga,  
Poi che tu sola, o gran donna Gonzaga,  
A compir tanti numeri nascesti,  
Tanti unir nomi, e produr tanti effetti.  
(Groto 34)

#### IV. Tipologie del sonetto

Dopo queste premesse di carattere generale, passerò in rassegna alcune delle strategie argomentative ricorrenti nell'impaginazione delle diverse tipologie

sintattiche. È evidente, infatti, che l'individuazione della presenza di legami tra le diverse parti non può esaurire le possibilità espressive del testo, e ciò vale in particolare nei sonetti a partizioni sintatticamente indipendenti, dove lo svolgimento del discorso può sovrapporre, per via parallelistica o con altri accorgimenti testuali, una diversa tramatura alla più o meno rigida indipendenza dei comparti.<sup>61</sup>

#### 1. 4+4+3+3

Il tipo a partizioni indipendenti è la forma in assoluto più frequente, potremmo dire la forma non marcata del sonetto. Dato il gran numero di occorrenze, ho preso in considerazione come distintivo un dato formale, cioè il modo in cui la fisionomia del sonetto è variata dalla presenza di elementi che segnano la continuità o la discontinuità testuale lungo lo sviluppo dei quattordici versi, pur nel rispetto della scansione in quartine e terzine.

Nella Tab. 7 ho riportato il risultato dei miei spogli relativi ai vari segnali testuali di ripresa tra le partizioni. Le partizioni metriche indipendenti possono cominciare: (1) con un nuovo periodo senza alcun connettivo o segnale testuale esplicito, inclusi i casi di mantenimento sottinteso dello stesso soggetto; (2) con una ripresa anaforica; (3) con congiunzioni copulative *e*, *né*; (4) con la congiunzione avversativa *ma*; (5) con congiunzioni avversative come *pur*, *eppure*, *benché*;<sup>62</sup> (6) con congiunzioni disgiuntive come *oppure*; (7) con congiunzioni conclusive e simili, come *per(ci)ò*, *così*, *onde*, *quindi*, *dunque*; (8) con congiunzioni come *inoltre*, *poi*, *oltreché* usate con valore aggiuntivo; (9) con forme di *correctio* come *anzi*; (10) con avverbi di tempo che marcano un'opposizione tra due momenti come *ora* e *allora*; (11) con interiezioni come *deh*, *lasso*; (12) con esclamazioni o invocazioni; (13) con *ché* inteso come congiunzione debolmente subordinante oppure come equivalente del latino *nam*;

---

<sup>61</sup> Soldani 2009, 59: «Si aggiunga poi che, naturalmente, per via retorica (vale a dire soprattutto con le varie forme del parallelismo) i sonetti del tipo 1 riescono a creare al loro interno aggregazioni e distinzioni analoghe a quelle prodotte, per via sintattica, nei tipi successivi: i quali dunque risulteranno essere la compiuta realizzazione superficiale di modelli affabulativi profondi reperibili, ma in modi meno 'esatti', e rigoroso, anche altrove».

<sup>62</sup> Per l'uso di *benché* in funzione avversativa vedi cap. 2. Le differenzio da *ma* solo per la largamente maggioritaria incidenza del *ma* che ne giustifica uno studio autonomo.

(14) con relative giustapposte, avverbiali o pronomi dimostrativi; (15) con discorso diretto introdotto dalla partizione che precede.

Preveggo subito l'obiezione, senz'altro giustificata, che queste categorie sono linguisticamente disomogenee, sottolineando come il mio intento non sia quello di evidenziare una continuità sintattica, per la quale ho considerato dirimenti altri fattori, ma una continuità testuale, in cui una congiunzione coordinativa, avversativa o un rilancio anaforico assumono funzione coesiva, di rassodamento della sequenza del testo. Ho considerato pertanto sotto la categoria di anafora non solo le riprese lessicali identiche o sinonimiche, comprese le ripetizioni di elementi che presi singolarmente ricadrebbero sotto le altre categorie, ma anche i casi di marcato parallelismo sintattico, come, nel caso più frequente, l'inizio di più partizioni metriche con un verbo coniugato in modo identico o con l'oggetto di un'allocuzione, magari con variazione sinonimica, nella stessa posizione.<sup>63</sup> Ovviamente l'anafora si intende conteggiata solo a partire dalla seconda occorrenza, alla prima essendo inavvertita dal lettore.

Come contrappeso dell'autonomia sintattica, questi segnali testuali di legame o di opposizione sono più frequenti tra seconda quartina e prima terzina e fra terzine, che non fra le due quartine. Dunque la prima quartina tende a mantenere anche logicamente la propria autonomia, come primo momento e introduzione del tema o della situazione. Fa eccezione Fiamma, che separa più nettamente le quartine dalle terzine. Influenzato dalle tendenze elencatorie della retorica manierista, Fiamma è secondo nell'uso dell'anafora solo a Groto, che la usa più di un terzo delle volte, a testimoniare anche qui la ripetitività dei suoi procedimenti sintattici. Certo anche in virtù della mia definizione larga di anafora, in cui ho incluso anche il parallelismo sintattico, questa forma di ripresa è la più frequente in tutto il corpus. Si differenziano dai più giovani Molin e Venier, che

---

<sup>63</sup> Cfr. Anna Laura Lepschy cit. in Mortara Garavelli 1988, 203: «[il parallelismo] può essere considerato come una forma generale dell'anafora, come ricomparsa di una stessa struttura grammaticale, anche in mancanza della ripetizione di singoli elementi lessicali». Si tratterebbe delle forme che Lausberg 1969, 184-94 tratta sotto la categoria dell'«Isocolon». Ciò che io ho inteso segnalare non è in ogni caso da confondersi con l'anafora intesa nel senso della linguistica testuale, che riguarderebbe qualsiasi ripresa pronominale. Si tratta di quelle occorrenze in cui la figura retorica dell'anafora, cioè quella forma di ripetizione che Lausberg 1969, 143 schematizza come «/x.../x...», si incrocia con il fattore metrico dando vita a formulazioni che conferiscono al testo una struttura chiaramente parallelistica, anche in mancanza di esatta replicazione verbale.

usano l'anafora più spesso per legare quartina e terzina o le terzine tra loro, mentre fra le quartine prediligono le congiunzioni: copulative Molin, copulative e avversative Venier. In Molin poi, che è anche l'autore che più di tutti sfrutta i legamenti sintattici tra partizioni, l'anafora non è così frequente, mentre molto equilibrata è la distribuzione tra i vari tipi, dimostrando un'attenzione sia alla variazione che alla costruzione. Raramente l'anafora si conserva per tutto il testo. Può essere utilizzata per collegare circolarmente inizio e fine, come in Molin 147, dove il v. 12 «Stiamo dunque a vedere la gloria eterna» riprende il verso incipitario «Stiamo a veder le meraviglie estreme»,<sup>64</sup> ma generalmente viene usata per metterere in parallelo due partizioni tra loro:

Pianse, non ha gran tempo, il Bembo ch'era,  
scevrà l'alma dal corpo, al ciel salito,  
d'Adria non pur quanto circonda il lito,  
ma quanto gira il sol da mane a sera.

Piange te parimente, hor ch'a la vera  
patria, morendo, e tu Trifon se' gito,  
Venetia tutta et quanto abbraccia il sito  
universal de la mondana sfera.  
(Venier 143, 1-8)

Vidi questa del mar reina altera  
portar di ferro il petto e 'l fianco adorno,  
et ad un cenno a' liti errar d'intorno  
copia d'armati legni invitta e fera.

Vidi poi dietro a lei divota schiera  
di quanti in Adria fan dolce soggiorno  
doppiar con sacre faci il lume al giorno,  
cinto il cor d'umiltate e fede vera.  
(Magno 26, 1-8)

Senza contare i casi in cui, all'interno di singole partizioni, l'anafora accampa una breve sequenza testuale enumerativa:

Dolce Amor, dolce fiamma e dolce piaga,  
dolce stral, dolce incendio e dolce affetto,  
dolce bel viso, ch'or mi move il petto,  
e dolce chi l'incende, e chi l'impiega  
(Zane 108, 1-4)<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Il sonetto è per altro un caso interessantissimo di riscrittura «in materia di stato» di un celebre sonetto petrarchesco (*Rvf* 192, *Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra*), dove la gloria non è più Laura, ma la «gloria eterna» della fede che sostiene la flotta cristiana. L'argomento dei sonetti politici è infatti la celebrazione delle imprese africane di Carlo V, in questo caso probabilmente la spedizione navale che portò alla conquista di Tunisi nel 1535. Cfr. Dal Cengio 2016, 112-125.

<sup>65</sup> Evidente qui la riscrittura della prima quartina di *Rvf* 205, *Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci*.

Veramente siam noi polvere, e vento;  
Veramente è il piacer cieco, e fallace;  
Veramente è mortale ogni contento.  
(Fiamma 11, 12-14)<sup>66</sup>

O maturo ne' verdi anni intelletto,  
O thesoro di Dio, gemma del mondo,  
O senno antico in giovanile aspetto.  
(Groto 10, 12-14)

Non mancano però, specialmente in Venier, casi tra il popolareggiante e l'artificioso dove tutte le partizioni hanno lo stesso incipit o dove comunque l'anafora si estende su un'ampia porzione di testo:

Né sì dolce com'hor né sì cortese  
voi, madonna, ver' me vid'io giamai,  
che *benedetti* sien tutt'i miei guai  
e tutte l'hore in voi seguendo spese;

*benedetta* la rete onde mi prese  
quel primo giorno Amor ch'in voi mirai,  
et *benedet[t]i* i risplendenti rai  
onde 'l sol de' begli occhi il cor m'accese;

*benedetto* lo stral che ferì l'alma  
et *benedetto* il giogo che la preme,  
grave non più, ma difettosa salma.

Ben si pò dir in voi, dolce mia speme,  
come ramo con ramo in un s'incalma,  
che bellezza et pietà sien giunte insieme.  
(Venier 7)<sup>67</sup>

*Ecco che 'l sol*, portando il sacro giorno  
che 'n terra nacque il Re del ciel superno,  
raddoppia i raggi, et la stagion del verno  
rende men fredda et più serena intorno;

*ecco che 'l sol*, di maggior luce adorno,  
n'apre quel dì che chiuse a noi l'inferno  
et n'aprì seco il paradiso eterno,  
perché l'huom fesse, onde partì, ritorno;

*ecco che* ingombra il benedetto frutto  
d'odor soave i cor' novellamente,  
sì che ben par che fosse hoggi prodotto:

mostrò l'effetto del gran di presente  
tal meraviglia in prò del mondo tutto,  
ch'a se medesimo a pena il ver consente.  
(Venier 209)

Questa tendenza è portata alle estreme conseguenze da Groto, come in questa sequenza dove domina il polittoto del pronome di seconda persona:

<sup>66</sup> Nota Zaja 2009, 260 che il libro di Fiamma «si affida spesso a strutture anaforiche nell'intento di dar corpo a una tonalità sentenziosa, allusiva evidentemente del modello biblico, cui si associa tuttavia il ricorso insistito alla costruzione per coppie di ascendenza petrarchesca». In questo sonetto la convergenza riguarda propriamente anche questa anafora, che viene da *Rvf* 294, 12-14: «Veramente siam noi polvere et ombra, / veramente la voglia cieca e 'ngorda, / veramente fallace è la speranza».

<sup>67</sup> Il modello è qui, ovviamente, *Rvf* 61. Cfr. Groto 80.

Quanta è gratia tra noi, per te s'appiglia,  
 Ne gli occhi tui si specchia la beltate,  
*Per te* 'l rio amor si cangia in castitate,  
 E la invidia si muta in meraviglia.  
*Teco* la providentia si consiglia,  
*Da te* costumi impara l'honestate,  
*Di te* va gloriosa la bontate,  
*Per te* la terra al ciel si rassimiglia.  
*In te* natura superò se stessa,  
*Te* sua maestra tien la cortesia,  
*Tu* reggi la pietà, se non sei dessa.  
*In te* corpo vesti la leggiadria,  
*Per te* risorge la virtute oppressa,  
*Per te* il mal more, il ben si nutre, e cria.  
 (Groto 7)

In Giustinian è piuttosto alta la frequenza delle copulative e, specialmente all'inizio delle terzine, delle congiunzioni di tipo conclusivo, a rappresentare epigrammaticamente le conseguenze contrastanti della fenomenologia amorosa:

Non è mai di, che mille volte a l'ora,  
 or con mente turbata, or con serena,  
 io non pensi di voi, dolce mia pena,  
 vivendo in dubbio del mio stato ogn'ora:  
 ché mentre penso al bel, che m'innamora,  
 gioisce l'alma, di letizia piena,  
 poi mi s'agghiaccia il sangue in ogni vena,  
 a pensar quanto orgoglio in voi dimora.  
*Così*, d'un fonte sol ristoro e danno  
 mi nasce e vien ch'io pianga e mi conforte,  
 né so ben se 'l gioir vinca o l'affanno:  
*e* mentre in me tra lor con strana sorte  
 sì contrari pensier tal guerra fanno,  
 l'un la vita mi dà, l'altro la morte.  
 (Giustinian LIX)

Oppure il tipo conclusivo viene utilizzato per marcare la solita inclinazione autobiografica, narrativo-realistica, come nel prossimo esempio, dove l'argomento è «l'encomio del sostegno e del conforto offerti dalla consorte nei momenti più difficili».<sup>68</sup> La modulazione del sonetto è perfettamente equilibrata, con le quartine bipartite in distici con anticipo della subordinata e le terzine indipendenti. La prima quartina espone il tema, la seconda motiva l'assunto iniziale, la prima terzina mostra le conseguenze dell'azione della donna sul poeta, e guida alla conclusione debolmente paradossale, cioè che la donna mostra il suo amore e porta gioia «per non usate vie», cioè condividendo la sofferenza del marito:

Quanto più del mio ben fortuna avara  
 si mostra, guerra al mio stato movendo,  
 tanto più del tuo amor segni comprendo,  
 diletta sposa, e m'è tua fede chiara,  
     ché, mentre con pietà ver me sì rara  
 meco ti duoli, i miei danni piangendo,  
 tal conforto ne l'alma e gioia prendo  
 che dolce parmi ogn'aspra pena amara:  
     e di tal merto a gli occhi miei risplendi  
 che con qual più lodata al mondo udisti  
 sempre nel mio pensier giostri e contendi.  
     Così me, ne i miei casi acerbi e tristi,  
 per non usata via felice rendi  
 e fama eterna al tuo bel nome acquisti.  
 (Giustinian XCII)

Il valore *latu sensu* aggiuntivo del *ché*, che sottolineavo nel capitolo precedente, si evidenzia con la sua presenza più intensa a inizio di terzine, e specialmente nella seconda:

Per te mi s'apre a notte oscura un raggio  
 che mi solleva, e non saprei dir come,  
 e 'n breve anco per te m'accieco e caggio;  
     *ché*, quando scopre il sol l'aurate chiome,

L'opra, Danese, è tua, scultor divino;  
 al cui scarpello i più famosi carmi  
 cedono il pregio in render vita altrui.  
     *Ch'a l'arte tua più vaghi i parti sui*

---

<sup>68</sup> Mammana 2001, 34.

t'odo che poi m'insegni altro viaggio  
ond'io ritorno a le mie gravi some.  
(Molin 187, 9-14)

scorge natura, e stiman gloria insino  
gli stessi dèi spirar dentro a' tuoi marmi.  
(Magno 17, 9-14)

Marco Praloran ha osservato che «nel sonetto rinascimentale la soluzione più frequente è quella bitematica».<sup>69</sup> Il modo più diretto per esprimere l'opposizione tra due parti è la congiunzione avversativa, secondo un modulo tipico dello svolgimento del pensiero petrarchesco<sup>70</sup> ereditato in maniera massiccia dal petrarchismo cinquecentesco.<sup>71</sup> Per esprimere questo scarto, il *ma* è in effetti la modalità più frequente. Sarà sufficiente un esempio: qui l'accusa rivolta da Zane al sole si risolve al v. 12 nella possibilità del suo annullamento, qualora la sua Nave, metaforicamente, volga la vela verso di lui:

Tu pur di novo, invidioso sole,  
que' bei crin d'oro a gli occhi miei contendi,  
e del mio mal gioia e diletto prendi:  
né questo de gli amanti uso esser sòle.

Se de' martir d'un ch'arda a te non dole,  
anzi a tutta tua forza ognor l'offendi,  
chi di te avrà pietà, se mai t'accendi,  
s'Amor in te serbar giustizia vòle?

Sol per tua colpa la mia cara Nave  
di rado scorgo, ch[é]<sup>72</sup> a quest'occhi cela  
sì dolce vista nebbia oscura e grave.

*Ma* s'ella al lito mio volge la vela,  
sarà 'l mio stato ancor dolce e soave,  
e contra te deposta ogni querela.  
(Zane XXXVII)

Per dare risalto alla temporalità della conversione spirituale e al cambiamento interiore, Gabriele Fiamma tende a marcare lo stacco tra momenti

<sup>69</sup> Praloran 2011, 54. Vedi anche le riflessioni di Praloran 2004 sull'importanza di Petrarca nello sviluppo del sonetto di «forma plurimotivica», e sulla sua fortuna rinascimentale.

<sup>70</sup> Soldani 2009, 63: «In Petrarca [...] la bipartizione tende piuttosto a tradursi in opposizione netta, spesso segnata dal *ma*».

<sup>71</sup> Per l'incidenza del *ma* a inizio di terzina in Bembo vedi Juri 2017, 136.

<sup>72</sup> Qui credo che il «che» relativo proposto dall'editore sia da leggere «ché», con una sfumatura debolmente causale.



diversi attraverso l'uso più frequente di avverbi di tempo come *ora*, che segnalano il momento del rovesciamento o del cambio di prospettiva. Quasi ad apertura di libro troviamo questo sonetto, dove egli esprime il superamento della sua consueta opera di predicazione in direzione del «cantar», cioè del suo nuovo impegno poetico, concludendo poi il sonetto su un'invocazione a Dio affinché gli conceda il suo «santo furor»:

Più volte un bel desio di farmi eterno,  
E di lasciar di me non bassi essempli,  
M'ha scorto a dir ne' più famosi tempi  
Le voglie, e l'opre del gran Re superno.  
Come purgar conven l'affetto interno,  
E fuggir sempre gli atti ingiusti, et empi,  
Mostrai sovente e come l'huom de' tempi;  
Possa l'ira, e l'orgoglio haver a scherno.  
*Hor* a cantar del sommo amor m'invaglia,  
E m'accende un'ardor vivo, e possente,  
Ch'ogni altra cura dentro al cor mi sgombra.  
Signor, se da te vien l'accesa voglia,  
Del tuo spirto divin m'empì la mente,  
E di santo furor tutta l'ingombra.  
(Fiamma 2)

Le prime due quartine, pur sintatticamente indipendenti l'una dall'altra, rappresentano un primo momento omogeneo tematicamente e cronologicamente. In questo caso all'altezza della *diesis* si situa uno scarto temporale, segnato dal passaggio dal passato remoto al presente, che oppone due momenti. La semantica ricalca insomma il tipo sintattico 8+3+3, ben attestato in questo autore.

Sempre Praloran osserva che «il luogo della transizione è per lo più la seconda terzina»,<sup>73</sup> proprio come nell'esempio di Zane visto poco fa. Lo stesso scarto possiamo rilevarlo in questa posizione nel sonetto incipitario delle rime di Molin, ma rimandato sino al «pur» del v. 13. A una tripla richiesta, ritmata da «e se» in anafora, affinché Febo corregga e perfezioni le sue poesie, segue nella seconda terzina una giustificazione di questi «error», cioè la fortuna avversa, e un

---

<sup>73</sup> Praloran 2011, 54.

parziale risarcimento, cioè il loro restare anche senza gloria come «reliquia» della sua fiamma, sia amorosa che poetica. Il sonetto così composto si avvicina dunque al tipo 11+3.

Scegli ed amenda di tua propria mano,  
Febo, gli error de le mie rime nove,  
che, come indegne di mostrarsi altrove,  
non le distrugga poi Lete o Vulcano;  
e, se tu le dettasti a mano a mano  
come Amor fea di me diverse prove,  
purgale or, sì ch'in loro altri non trove  
cosa ch'offenda alcun giudizio sano,  
e, s'elle non andran famose e note  
come molt'altre, almen fia che si dica  
ch'elle fur del tuo onor sempre devote.  
Poco ebbi a studi miei fortuna amica,  
pur rimarran, benché di gloria vote,  
come reliquia di gran fiamma antica.<sup>74</sup>

Sul tema dell'immortalità della poesia è anche il sonetto di Magno posto significativamente in posizione incipitaria. Tra le quartine, anche in assenza di un'esplicita marca testuale di ripresa – ciò che mi pare sottolinearne ancora di più la forza asseverativa – è chiaramente espressa una *correctio*: il poeta non desidera una tomba fastosa, *ma* sceglie per «sepolcro» il proprio libro. Le terzine virano sul motivo dell'alloro poetico e della fama eterna, e il «ché» del v. 12, conservando un debole valore causale, avvicina il sonetto al tipo 8+6.

Non di porfido tomba eletto e duro,  
ove il mio nome in note d'or s'imprima  
e bel marmo scolpito il volto esprima,  
lasciar, morendo, in mia memoria curo.  
Questo che di mia man schermo io procuro  
contro l'aspra del tempo avida lima,  
sia 'l mio sepolcro; e se non d'altra stima

---

<sup>74</sup> Il verso finale sembra risalire alla fonte virgiliana, *Aen.*, IV 23: «veteris vestigia flammae» senza la mediazione dantesca del celeberrimo *Purg.*, XXX, 48 «conosco i segni dell'antica fiamma».

d'un generoso ardir pegno sicuro.  
 E s'è l'incolto crin di lauro indegno,  
 il pregio almen de la mia nobil brama  
 d'altra povera fronde il faccia degno;  
 ché perfetta non pur s'onora ed ama  
 virtù, ma di lei solo un'ombra, un segno,  
 merta in premio benigno eterna fama.  
 (Magno 1)

Gli ultimi esempi valgono a sottolineare come il progetto semantico-argomentativo dei testi occupa lo spazio metrico in modi differenti, pur nel rispetto dei confini posti dallo schema, cioè anche in assenza lunghi «circoiti», generando una leggera discrasia tra l'argomentazione e i legami forti di tipo sintattico, che non sempre si sovrappongono, di modo che, come osservavo in apertura e come sintetizza Zoccarato per Bernardo Tasso, «i sonetti di una certa tipologia [...] alludono a quelli con un quoziente di legato superiore».<sup>75</sup>

## 2. 8+6

Il sonetto equilibratamente diviso dalla sintassi in due parti è piuttosto raro e non lo ritroviamo mai in Celio Magno. Si tratta di una forma tipica del sonetto stilnovista, rivisitata da Petrarca nel senso di una tendenza a opporre dialetticamente due momenti e insieme a non reduplicare le medesime strutture parallelistiche e retoriche, quanto piuttosto moduli sintattici.<sup>76</sup>

Nei veneziani mi pare piuttosto che l'argomentazione assuma in questa conformazione un andamento lineare, anche se resta la tendenza alla duplicazione sintattica, spesso realizzata nella forma più comune, cioè come replica di due moduli con anticipo della subordinata. Possiamo vedere come Venier 21, renda una relazione che in profondità è causale (*poiché* la donna non perde la propria bellezza, egli non può cessare di amarla) attraverso una struttura comparativa, prima, e apparentemente condizionale, poi. La fronte è occupata da una comparazione, le terzine sono legate da un periodo ipotetico di quattro versi, e poi

<sup>75</sup> Zoccarato 2017, 164.

<sup>76</sup> Soldani 2009, 59-63.

chiuse da un terzo periodo ipotetico di due versi, in una costruzione scalare e decrescente. Ma entrambi i periodi ipotetici sono di tipo causale: il primo sviluppa un argomento partendo dall'esperienza individuale, il secondo lo generalizza con una massima.

*Com'in voi, gloriosa alma fenice,*  
non si perde per gli anni, anzi ritorna  
più che mai bello, il bel che sì v'adorna  
et fa sol de la vista altrui felice,  
*così l'ardor che'mprima hebbe radice*  
nel mio cor, preso a l'aurea treccia adorna,  
più che mai vivo anchor meco soggiorna,  
né possanza di tempo indi l'elice.  
*Ché se fu sol d'amarvi a me cagione*  
vostra somma bellezza, et qual fu prima  
tal in voi la ritien lunga stagione,  
*di quel amor né mica il tempo lima*  
*et, se l'esca non manca, a gran ragione*  
viva mantieni anchor la fiamma prima.  
(Venier 21)

Tale linearità argomentativa risulta ancora più evidente dove la medesima struttura è replicata perfettamente, come in Zane II, con due moduli comparativi identici e sostanzialmente omotematici: la pietra focaia incendia senza bruciare, così come gli occhi della donna infiammano senza venire scalfiti:

*Come da dura selce trar si sòle*  
fiamma, che l'esca a lui vicina incenda,  
né vèn, però, che caldo il sasso prenda,  
sì come corso di natura vòle;  
*così da quelle luci al mondo sole*  
tragge Amor le faville, ond'altri accenda,  
e l'amoroso ardor, non che l'offenda,  
ma non pur scalda il petto al mio bel Sole.  
*Ché come lui, che con gli accesi rai*  
la terra infiamma, in sé però non sente,  
per infiammar ch'ei faccia, incendio mai;

*a lei, per arder mille cor sovente,  
non toccò l'alma, avezza a gli altrui guai,  
di pietà foco, o d'Amor stilla ardente.  
(Zane II)<sup>77</sup>*

Ritroviamo la medesima forma di replicazione perfetta in Zane LXIX e LXXIV, con due volte la ripetizione di un modulo 'vocativo + varie espansioni / principale'. La stessa struttura sintattica può anche essere invertita chiasticamente come le due comparative di Zane X: «così» (v.1), «come» (v. 5); «come» (v. 9), «così» (v. 12); o ancora le temporali di Venier 158, la cui inversione però in questo caso è funzionale alla resa dell'opposizione tra i due piani cronologici segnati dalla presenza/assenza della donna:

*Verdeggivano intorno i boschi e i prati,  
lucidissime i fiumi havevan l'onde,  
et spirando facea da tutt'i lati  
Zefiro vago tremolar le fronde,  
cantavan gli augelletti a sentir grati  
com'è se dolce a l'un l'altro risponde,  
mentre qui si mostrò, luoghi beati,  
quella c'hoggi, infelici, a voi s'asconde.  
Hor che non è più qui, secche le selve  
di foglie et d'herba le campagne ignude,  
torbida in ogni rio l'acqua si vede;  
gli alberi Borea impetuoso fiede  
sì ch'i rami ne schianta, e in voci crude  
strider s'odon per tutto horride belve.  
(Venier 158)*

In Groto le occorrenze di questo tipo di sonetto presentano legami deboli tra le quartine, per semplice ellissi del verbo principale entro una struttura ad elenco. Nell'esempio riportato il verbo è presente nel primo verso e poi lasciato sottinteso in tutta la serie anaforica successiva. Nelle terzine, in cui si esprime la contrapposizione tra i luoghi elencati e Venezia, il doppio movimento corrisponde

---

<sup>77</sup> Esistono anche soluzioni alternative sempre basate sulla replica dello stesso modulo, come Molin 144, che presenta due comparative con posposizione della subordinata.

a una doppia ricapitolazione dello schema additivo (su cui tornerò nel sesto capitolo).

Di produr perle Arabia non si vanti  
Più, né più 'l Gange, onde 'l sol novo ascende,  
Né 'l Tago più, che di fin'oro splende,  
Né d'alabastri pien l'Egeo si canti.

Né Libia, ove l'avorio han gli elefanti,  
Né l'Archadia, che latte ogn'hora apprende,  
Né l'India, che 'l pregiato hebano rende,  
Né Pesto, ov'hanno ogn'hor rose gli amanti.

Sola Hadria tutti questi honor giunti habbia,  
Che perle, sole, oro, alabastro, avorio,  
Latte, hebano produce insieme, e rose.

Onde le membra di colei compose,  
Per cui languisco, e del languir mi glorio,  
Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia e labbia.  
(Groto 90)

Come mostrano gli esempi seguenti, anche prescindendo dalla tipologia dei legami, il tipo 8+6 svolge in genere un'argomentazione scandita in due momenti e, di norma, tende a legare più fortemente le quartine, rispetto alle terzine, legate spesso per coordinazione, come si vede dagli esempi di Molin e di Giustinian. In 203, Molin espone al destinatario, Bernardo Tasso, i rischi del fuoco d'amore, suggerendo infine un doppio passaggio per sfuggirvi, uno per terzina. Gabriele Fiamma, in 96, esprime dapprima la propria situazione, il «romito seggio»<sup>78</sup> in cui si trova e la ragione che ve lo ha portato; le terzine sono invece adibite alla lode dei «diletti chiostri» da dove sta scrivendo, con ripresa pronominale del vocativo a inizio di terzina. Da ultimo Giustinian, nel sonetto CLXVIII in corrispondenza con Magno, prima constata l'unione dei due amici nella virtù che quasi trasforma l'uno nell'altro, poi nelle terzine (coordinate per la reggenza della medesima condizionale del v. 10) invita il destinatario a non temere per questa ragione la morte dell'amico.

---

<sup>78</sup> Il luogo è da identificare col monastero lateranense detto dei Santi Quaranta, a Treviso, dove Fiamma si ritirò nel 1565 (vedi Pistilli 1997). Il riferimento del «tributo al mare» del Sile è indicato nell'*Espositione* come metafora della devozione della città a Venezia.

Questo desio ch'al cor per gli occhi scende  
e per costume in lui tanta radice  
fonda, che d'indi poi nega e disdice  
levarsi (e forse men quanto più offende),

allor, Bernardo mio, doppio n'accende  
ch'uom crede col suo ben farsi felice,  
lo qual, mancando poi, tanto n'elice  
frutto più rio quanto gioir più attende.

Però chi cerca da cotanto impaccio  
salvarsi e non restar tristo e deluso,  
uopo è scerner lui pria fallace e vano  
e, s'uom pur cade al suo invescato laccio,  
com'ei ne stringe più co' giorni l'uso,  
tal sciogliersi da lui destro e pian piano.  
(Molin 203)

Vera virtù, che 'l camin largo e piano  
de le sue glorie a te cortese aprio  
e, se non altro, accende in me desio  
di seguir l'orme tue, benché lontano,  
strinse noi sì che per rar'uso umano  
l'un sé ne l'altro trasformar sentio,  
di che sempre ciascun tanto gioio  
ch'a par del nostro ogni diletto è vano.

Però scaccia il timor, che 'l cor t'ha punto,  
ché se l'alma de l'un ne l'altro regna  
fia co'passi de l'altro al suo fin giunto  
e, dove alquanto pur tardar gli avegna,  
gioia di girlo a trovar poi defunto  
più larga avrà quando al suo fin pervegna.  
(Giustinian CLXVIII)

### 3. 8+3+3

Già in alcuni esempi della tipologia precedente si è potuto vedere una tendenza più forte a conferire un passo unitario alle quartine rispetto alle terzine, che, pur legate, frequentemente presentano uno svolgimento in due fasi distinte. La tendenza è confermata dal fatto che la tipologia in cui le quartine sono unite e

Qui, d'onde porta il Sil tributo al mare,  
Senza mai far a campi oltraggi, e danni,  
E la terra, al Leon, c'ha d'oro i vanni,  
Devota, inonda con fresch'acque, e chiare,

Romito seggio amiche stelle, e care  
M'han fatto haver: perché del viver gli anni  
Passi, intento a' miei studi; e' gravi affanni  
Oblui del mondo, e l'egre cure amare.

Diletti chiostri, amata cella, ov'io  
Sol con gli amici miei pensieri albergo;  
E sano de gli error le piaghe interne:

In voi s'accende, in voi s'erge il desio;  
Col vostro aiuto io quelle carte vergo,  
Che faran forse al tempo ingiurie eterne.  
(Fiamma 96)

le terzine indipendenti è la seconda più presente, e il dato è in linea con la tendenza petrarchesca e petrarchista.<sup>79</sup> In larghissima parte l'unione è determinata dalla prosa della subordinata, dunque da un arco sintattico che si prolunga dall'inizio del testo sino a comprendere la frase principale nella seconda quartina. Come ho già ricordato, percentuali relativamente alte si riscontrano in Venier (16%), Zane (18%), Fiamma (20%), e Molin (21%).

Molin apre frequentemente il testo antepoendo frasi condizionali, disponendo sui primi otto versi un ampio periodo ipotetico. Viene recepita inoltre la caratteristica petrarchesca di «assecondare con l'articolazione argomentativa la scansione triadica della sintassi».<sup>80</sup> Nei due esempi che riporto, infatti, le terzine sono contrapposte l'una all'altra. In 3, il «ma» del v. 12 introduce una nuova opzione rispetto alle due ipotesi controfattuali, entrambe fallite, della prima terzina, a ribadire l'inusitata crudeltà della donna, che infierisce persino su un soldato che si è arreso al primo colpo. In 185, il periodo ipotetico all'indicativo ha piuttosto una sfumatura causale, assumendo la forma di una *captatio benevolentiae* rivolta a Dio, a cui si chiede pietà, e le terzine sono marcate dall'opposizione tra «io» e «tu», il secondo dei quali, ripetendo l'allocuzione d'apertura, va a richiudere circolarmente il testo.

S'io fossi stato accorto, il dì primiero  
che 'l bel viso mirai, saldo e ristretto  
a riparar il cor contra il diletto  
che vinto il trasse a l'amoroso impero,  
fatt'avrei come suol nobil guerriero  
che, s'ardito nemico al campo eletto  
vincer non può, con ostinato affetto  
morendo a sé procaccia onor intero.

Questo fermo voler m'avria campato  
per morte, o, vivend'io, voi forse offesa  
d'alcun segno d'amor nel manco lato;

Padre del ciel, se pur da te sbandita  
per giust'ira non hai quella pietade  
che nel vestir di pura umanitate  
sì larga ne mostrasti, anzi infinita,  
pon mente a l'alma mia trista, smarrita  
per molti error da le tue sante strade,  
e scorgi in lei, ch'in sua miglior etade  
s'indirizzi al ciel con più lodata vita.

Già più che mezzo ho del camin trascorso  
ch'al fin mi mena, e 'l mio di volto a sera  
più dubbio rende il periglioso corso;

<sup>79</sup> L'incidenza è superiore, ma comparabile con la percentuale petrarchesca (13,88%), e ancor di più appare in linea con Bembo (16,83%) e Della Casa (15,25%), ma decisamente regressiva rispetto ad altre esperienze del classicismo rinascimentale, in particolare rispetto al «sistema a due fuochi» (Soldani c.s.) di Sannazaro (31,25%), e a Bernardo Tasso (26,14%) e Trissino (25,52%).

<sup>80</sup> Soldani 2009, 64.



ma, se mi v'arrende senza contesa,  
straziar servo è gran biasmo arso e legato,  
che mercé chiede e non può far difesa.  
(Molin 3)

tu, perch'io preda di Satan non pera,  
porgimi, prego, il tuo divin soccorso,  
se mai non manchi a chi si pente e spera.  
(Molin 185)

Anche se si attesta su percentuali più basse, la presenza del tipo 8+3+3 è significativa anche in Venier: il profilo è sintatticamente vario, ma in ben quattro casi le quartine sono legate con l'anticipazione di una subordinata condizionale. L'esempio che riporto è un testo di impronta madrigalistica, che rappresenta la fuga del cuore del poeta che insegue l'amata dopo una partenza: il sonetto si apre con un polittoto sul verbo *partire*<sup>81</sup> – e «parte» è sempre in rima equivoca. Qui il periodo che lega le quartine non inizia subito, ma si estende tra il v. 3 e il v. 6, e ancora i vv. 7-8 replicano il costrutto ipotetico; la terzina conclusiva segna ancora una svolta, ben marcata dal solito *ma*.

*Parti et, partendo, il cor da me si parte*  
et con l'ali d'Amor teco se 'n viene.  
Tu, s'ei dietro al tuo passo il camin tiene  
sì che luogo né tempo indi noi *parte*,  
lui del suo grave duol consola in *parte*,  
mostra pietà de le sue lunghe pene  
et, *se* dir pò giamai quel che sostiene,  
odi tutti i suoi detti a parte a *parte*!  
Ecco che, star devendo a l'alma presso  
come in proprio suo nido, a gran periglio  
move et, per te seguir, lascia me stesso;  
*ma*, se pur di *partir* preso ha consiglio,  
sia per te, prego, al peregrin concesso  
più di mercé nel volontario esiglio!  
(Venier 182)

Gabriele Fiamma presenta invece diversi attacchi con subordinata temporale, la quale può rappresentare un evento puntuale, storico, come la morte

---

<sup>81</sup> Identico l'*incipit* di 31, *Parto, et partendo il cor da me si parte*, e un simile gioco è riproposto anche in 1, 1-2, «Corso, ben corso er'io per questa corta / via de la vita» e 166, 1, «Sol, da cui solo il sol ch'a noi risplende».

di Cristo in 125. Più interessanti però i casi in cui identifica un movimento repentino del pensiero che interrompe il corso delle azioni, come in 91,<sup>82</sup> dove il poeta introduce un dialogo col proprio cuore per rispondere ad un'assillante insorgenza del dubbio e del timore della morte, che lo coglie «mentre parl[a]», timore poi doppiato dall'*Esposizione* al testo che è una meditazione sulla brevità della vita e sulla natura del tempo.<sup>83</sup> Il dialogo col cuore viene inscenato nelle terzine, disponendo anaforicamente gli imperativi ai vv. 9 e 12 a svolgere con enfasi oratoria e iussiva la soluzione di questo dissidio:

Quando morendo il Re celeste vinse  
 le forze estreme de la nostra morte,  
 e chiuso nel sepolcro aprio le porte  
 del cieco Inferno e 'l suo furore estinse,  
     la gente a lui nemica che lo spinse,  
 ingrata, a quel martir gravoso e forte,  
 tosto cangiò la sua beata sorte  
 e 'n mille lacci se medesima avinse.

Il Greco, il Medo, il Perso, l'Indo, e 'l Moro,  
 dovunque il Sol l'alme sue luci stende,  
 venne a servir quel Dio che'n croce è fisso.

Così d'una sol gente i danni foro  
 le ricchezze del mondo. Hor chi comprende  
 quel del sommo saver profondo abisso?  
 (Fiamma 125)

Quand'io penso al fuggir ratto de l'hore,  
 e veggio, mentre parlo, il volto e 'l pelo,  
 sparso di morte l'un, l'altro di gelo,  
 cangiar l'usato suo vago colore,  
     mi fermo e pien d'horror prego il mio core,  
 che di se stesso habbia pietate e zelo,  
 e non voglia smarrir la via del cielo  
 fra le vane speranze e 'l van timore.

«Vedi», gli dico, «ch'a' tuoi danni aspira  
 la morte, che sen' viene a gran giornate,  
 e che fugge il piacer qual nebbia al vento.

*Drizza* a quel segno de' pensier la mira,  
 ove, mal grado de l'ingorda etate,  
 potrai sempre con Dio viver contento».  
 (Fiamma 91)

Zane usa spesso attacchi con vocativo, sintagma nominale, o più raramente preposizionale (p. es. CLXXXIII) espansi da relative, apposizioni, participiali o altri elementi, in particolare per rappresentare le qualità della donna entro il canzoniere per la Nave:

O sola d'onestate albergo vero,  
 Donna, cui par non fu già mai, né fia,  
 dove si stan bellezza e leggiadria

O bella man, ch'al lungo mio dolore  
 dolce rimedio e medicina porti,  
 soavi note, dolci alti conforti

<sup>82</sup> Cfr. anche 69, dedicato ai pensieri del poeta durante la contemplazione della predicazione di San Paolo.

<sup>83</sup> In generale sulla collaborazione tra testo e paratesto nelle *Rime spirituali* cfr. Zaja 2009 e 2010.

assise quasi nel lor seggio altero;

da qual vostra virtù mosso è 'l pensiero,  
che 'l cor d'ogn'altra cura mi disvia?

Né cosa il ferma, che di voi non sia:  
tal per voi sopra me tien egli impero.

Ond'è, ch'intento ognor le luci volgo,  
ove vi gira Amor: ch'altro non vòle  
l'alma, che rimirar quel lume ardente.

Né per tener a voi, qual Clizia al Sole,  
gli occhi, tanto del suo splendor accolgo,  
che ne sien le mie brame in parte spente.  
(Zane VI)

a l'interno martir, al chiuso ardore:

già mover non ti puote altri ch'Amore,  
mentre che detti verghi così accorti,  
se chiari indicî in lor mirando ho scorti  
d'alta pietà che chiuda un gentil core.

Dolci fiamme, che in me sî dolci note  
destan, mentre da lor sorger vi miro,  
chi di voi più dolce esca aver mai puote?

Qualor la mente a chi vi scrisse giro,  
veggio la neve, che 'n voi 'l foco scuote:  
[poi]<sup>84</sup> d'esserle lontan, lasso, sospiro.  
(Zane XCIII)

Il tipo 8+3+3 viene sfruttato con particolare frequenza nei sonetti di corrispondenza o nelle invocazioni, specialmente nella variante appena osservata aperta da un modulo con inizio vocativo espanso da relative e participiali, che è in generale il più diffuso (45 occorrenze su 112 sonetti del tipo 3, oltre il 40%). Possiamo vedere in conclusione altri due esempi, uno da Venier e uno da Magno.

Speron, che 'nvece d'angoscioso pianto  
che sparga interno duol per gli occhi fore,  
morta colei che 'n vita amasti tanto,  
meni quieti, qual prima, i giorni et l'hore,

ben mostri come a gran ragione il vanto  
porti fra quei c'han più nel mondo honore:  
sempre a se stesso esser simile, in quanto  
varia Fortuna, è sovhuman valore!

Così, mentre che 'l ciel continuo rota  
d'intorno a lei, che nel suo centro apprende,  
stassi la terra in sé ferma et immota;

né, se per nube a gli occhi altrui s'asconde  
talhor il sole, in sé men chiaro splende,  
né per dolci acque ha 'l mar men salse l'onde.  
(Venier 196)

O di questa del mar reina altera  
prencipe, figlio e padre amato e caro,  
serenissimo ciel, dove un sol chiaro  
splende ognor di virtute e gloria vera;

chi non adora in te l'alta e sincera  
mente, del commun ben guida e riparo?  
chi mai spirto di te più degno e raro  
nel tuo seggio sublime o vide o spera?

Tu di pregio sovran, non pur conforme,  
al sommo grado; e co' tuoi desti lumi,  
più che co' propri, ognun sicuro dorme.

Cedano al tuo splendor gli antichi lumi;  
e dopo lunga via per felici orme  
t'accoglia il ciel fra suoi beati numi.  
(Magno 101)

<sup>84</sup> A p. 70 di Zane 1562 la lezione riportata è «Poi ch'esserle», corretta però nella tavola degli «Errori» di c. A4r in «Poi d'esserle». L'edizione critica mette a testo la lezione «noi d'esserle», non attestata: si tratta certamente di un refuso.

#### 4. 4+4+6

Riscontriamo in questo tipo, specularmente al precedente, un'organizzazione del discorso in tre momenti, dove generalmente nell'ultimo viene resa estesamente ragione dell'argomento o dell'invocazione esposta all'inizio. Se il tipo 8+3+3 era, diciamo così, a trazione anteriore, fortemente sbilanciato verso la fronte, in questo caso si costruisce un discorso più disteso e dal passo più uniforme, poiché l'unione delle due terzine, nonostante i due versi in più, diventa spesso equivalente a una quartina.<sup>85</sup> Il fenomeno è particolarmente evidente dove viene ripetuto lo stesso modulo sintattico, o dove i tre movimenti sono scanditi da una ripresa anaforica. In Molin 45, i tre passaggi della preghiera ad Aurora affinché rimandi la sua venuta oppure, nelle terzine, faccia venire in fretta la sera, sono marcati dalla stessa costruzione condizionale, con anafora di «se» ai vv. 1, 5 e 9. Nel sonetto 19 di Magno, dedicato a Giulio Ballino, lo sviluppo dell'argomentazione è segnato dall'anafora di «qui». Si noti che le terzine sono legate per coordinazione, replicando la divisione in distici della seconda quartina.

Se del vecchio Titon schiva ti desti,  
candida Aurora, anzi 'l tuo tempo usato,  
rallenta prego, or ch'io mi poso al lato  
d'ogni mio bene, i tuoi passi sì presti;  
o se col tuo venir forse m'infesti  
invidiosa del mio dolce stato,  
ritrova amico a' tuoi desir più grato,  
sì che seco lo star non ti molesti.  
Ma se 'l tuo corso a tempo si rinnova,  
e me inganna il piacer de la mia gioia  
sì che par ch'io con lei poco soggiorni,  
sollecita che 'l sol pronto si mova  
e pronto da noi parta, acciò ch'io torni  
tosto a quel bene ond'ho tutt'altro a noia.  
(Molin 45)

D'Europa tutta le città più chiare  
e lor memorie, in mille inchiostri sparte  
ha 'l Ballin qui raccolto in poche carte,  
chiudendo quasi in picciol vetro il mare.  
*Qui*, senza il piè stancar, presente appare  
qual più brami veder lontana parte,  
*e quanto* acquista un lungo studio ed arte  
vien, ch'altri in breve e dolce spazio impare.  
*Qui* leggendo vedrai con chiari essempi  
come volga fortuna imperi e regni  
in compagnia degli anni ingordi ed emp[.]<sup>86</sup>  
*e come* l'opre e i nomi illustri e degni  
difender può da tante ingiurie e scempi  
solo il favor de' pellegrini ingegni.  
(Magno 19)<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Cfr. Soldani 2009, 67 sull'incidenza di questo tipo come esito della «tendenza a petrarchesca a parificare le terzine alle quartine nella possibilità di legame sintattico».

<sup>86</sup> Sono intervenuto sulla punteggiatura proposta dall'editore, sostituendo la virgola al punto fermo, proprio per sottolineare che la sintassi continua.

Il tipo ha una diffusione piuttosto ampia nel corpus ed è anzi, direi proprio per la possibilità di questa tripartizione equilibrata e senza periodi troppo lunghi, il secondo più frequente in Giustinian, del quale abbiamo già visto un testo in cui le terzine assumevano un andamento equivalente ai distici delle quartine. In LXXXIX, l'apostrofe alla fortuna occupa la prima quartina, cui seguono due movimenti coordinati a supporto dell'assunto iniziale, seconda quartina, e terzine, entrambi strutturati su un passo binario. CVII replica lo stesso movimento del sonetto citato sopra di Molin, con anafora di «se» e svolta argomentativa all'altezza del v. 9, e anche qui la divisione delle terzine replica la bipartizione della seconda quartina.

Chiare insegne d'onor, pompe e tesori  
brami chi vuol da te, Fortuna ingrata,  
ch'io con la sposa mia, dolce et amata,  
colgo d'onesto amor frutti maggiori.

Una sol alma in due congiunti cori,  
sol l'un per l'altro aver l'anima grata  
mi fa vita menar lieta e beata,  
le tue ingiurie schernendo e i tuoi furori:

e dove tu, volubile e leggiera,  
duri in un stato picciol tempo e spesso  
quei, che t'è caro il dì, spregi la sera,  
questa, che per mio ben m'ha il ciel concesso,  
mostra, amandomi, ogn'or di fede intera  
e di costante amor l'esempio espresso.

(Giustinian LXXXIX)

Ite mie rime riverenti, umili  
al novo padre del Pierio coro,  
ch'ei far vi può, giungendo al mio lavoro  
sua nobil lima, assai vaghe e gentili.

E se pur fia che come indegne e vili  
tolga a voi speme de l'amato alloro,  
chiuse a voi non daran giusto martoro  
d'infamia i colpi a morte aspra simili.

Ma s'avien poi che 'l vostro suon risponda,  
in qualche parte, al suo giudizio eletto,  
scorgendo in voi del bel ch'in esso abonda,  
ciò più d'onor mi fia vero e perfetto,  
che co 'l crin cinto d'apollinea fronda  
gir da mill'altri ogn'or cantato e letto.

(Giustinian CVII)

La possibilità di un trattamento uniforme di quartine e terzine diviene particolarmente chiara nelle occorrenze, per dire così, a trazione posteriore, che ribaltano il modulo dell'invocazione caratteristico del tipo 3, rimandando nel sestetto finale un'allocuzione che conclude enfaticamente l'argomentazione. A titolo di esempio possiamo vedere Fiamma 92, che espone la situazione del

<sup>87</sup> Sulla struttura di questo sonetto di Magno – databile al 1569, quando avviene la sua prima pubblicazione, con diverse varianti, nei *Disegni delle più illustri città et fortezze del mondo* di Giulio Ballino (1569, c. 1v) – è esemplato il CXIX di Giustinian, dedicato a Lucrezia Marinelli, che è del 1597, quando, come nota Mammana 2001, 40, viene pubblicato in apertura della sua *Vita del serafico e glorioso S. Francesco*.

soggetto analiticamente nelle due quartine, implorando la propria anima di un cambiamento nelle due terzine finali. A fronte Magno 74, che apre con due interrogative retoriche, prosegue con la spiegazione della propria situazione di vittima della gelosia, e chiude poi con la cruda apostrofe al «terribil mostro».

Il grave de l'età, c'ha sempre al fianco  
Dolor, tedio, pallor, tenebre, e ghiaccio,  
Con gran forza m'assale; onde m'agghiaccio,  
Pensando, com'io son già frale, e stanco,

Né la guerra di giorno in giorno manco;  
E la pace, o la tregua in van procaccio:  
Fuggir non posso; e sento ognihor il braccio  
Del tempo contra me farsi più franco.

Alma, tu, che 'l furor sdegni de gli anni,  
E miglior vita da la morte aspetti,  
Se del senso fuggir vorrai gl'inganni;

Ferma talmente in Dio tutti gli affetti,  
Che, havendo fin ciel tuo mortal gli affanni,  
Non sien mai per finire i tuoi diletti.  
(Fiamma 92)

Chi cresce il duol ch'in questo essilio i' sento,  
se d'ogni asprezza al maggior colmo ei giunge?  
Chi novo spazio a l'infinito aggiunge,  
e dopo morte ancor mi dà tormento?

Misero caddi e fui di vita spento  
quando dal mio bel sol n'andai sì lunge;  
or fera gelosia m'assale e punge,  
tal che senza io potea dirmi contento.

Compagna empia d'Amor, terribil mostro,  
di cui sol l'ombra spira empio veleno,  
con mill'occhi vegghiando al pianto nostro[,]<sup>88</sup>

direi ch'uscita fossi al ciel sereno  
dal cieco abisso del tartareo chiostro;  
se non ch'aspro di te l'inferno è meno.  
(Magno 74)

Alle terzine può, similmente, riservarsi un'esclamazione, come la considerazione amara sulla brevità della vita che chiude il sonetto CLXXIX di Zane in morte di Irene di Spilimbergo.

De' più verd'anni suoi spenta è nel fiore,  
e ne la prima aurora di sua etate  
la vostra Irene, e rai d'alta beltate  
mostrò con frutti di maturo onore.

Fecer più assai, vivendo, in lei poch'ore,  
che 'n altre molti lustri: a tal bontate  
s'alzò, tal ebbe senno ed onestate,  
e 'n cor fanciullo ancor, vecchio valore.

Ahi che l'ocaso, illustre donna altera,  
troppo è tosto a' tuoi di giunto e repente,

---

<sup>88</sup> Anche qui mi permetto di modificare il punto fermo dell'editore in virtù della continuità tra allocuzione e verbo principale.

e chiude l'alba tua perpetua sera,  
 quasi a l'aprir del Sol rosa nascente,  
 che colga ingorda, avara mano e fera  
 nel suo farsi più bella e più ridente.  
 (Zane CLXXIX)

### 5. Monoperiodali

Lorenzo Renzi ha studiato i sonetti di un solo periodo in Petrarca, riconoscendovi un caratteristico modello a enumerazione e «detonazione finale».<sup>89</sup> Tale modello è presente in quasi tutti gli esemplari da me censiti,<sup>90</sup> che si inseriscono insomma in quella «tradizione numericamente poco rilevante ma molto significativa sul piano qualitativo»<sup>91</sup> fondata da Petrarca. Riporto a fronte due testi molto simili, il primo di Zane, sulle cause e le conseguenze dell'amore; il secondo di Groto sull'accumulo delle qualità ossimoriche della donna.

Nove bellezze, angelici costumi,  
 onesta leggiadria, parlar soave,  
 dolci atti e cari, vago sguardo e grave,  
 e duo santi celesti ardenti lumi;

arder contento, perch'uom si consumi;  
 a chi lo strugge dar del cor la chiave;  
 ricercar quel che di trovar sì pave,  
 e da gli occhi di pianto trar duo fiumi;  
 caste accoglienze, grati risi e cenni,

Senza spron punger, volger senza freno,  
 Somma dolcezza trar di somma doglia,  
 Ferir un'alma, e non toccar la spoglia,  
 Furare un cor, né lasciar segno al seno.

Tôrre, e dar vita, e morte in un baleno,  
 Senza laccio legar libera voglia,  
 Senza ferro formar piaga, che doglia.  
 Senza foco arder cor, che non vien meno.  
 In aperta prigion ritener l'alme,

<sup>89</sup> Renzi 2008, 343, ma *passim*.

<sup>90</sup> Si tratta di Venier 172; Zane LXVII, LXXV, CLXXXVIII; Fiamma 6, 37, 40, 51, 126, 128; Magno 10, 57; Groto 3, 28, 29, 302.

<sup>91</sup> Soldani 2009, 70. La grande fortuna di *Rvf* 213, *Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*, e delle sue riscritture bembiane, 5 e 6 (*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* e *Moderati desiri, immenso ardore*) nel circolo di Venier non riguarda però solo la configurazione retorica e sintattica, ma anche la formularità acquisita dal sintagma «il ciel destina». Il fenomeno non è riducibile a una mera pratica citazionistica, ma va inquadrato entro una cultura fortemente implicata con il neoplatonismo, l'astrologia e gli influssi celesti. L'espressione «il ciel destina», anche invertita, non sempre in rima e anche con le due componenti separate compare ben 14 volte, di cui 7 nel solo Molin (Molin 31, 7; 36, 1; 89, 7; 204, 10; 216, 1; 229, 6; 234, 12; Zane CXCII, 7 «grazie, ch'a pochi avien che 'l ciel destine»; Giustinian XL, 10; L, 127; LXX, 3; Magno 18, 4; 27, 111; 78, 6). La raccolta si allarga poi se sostituiamo a *ciel* un sinonimo di *Dio* e a *destina* una qualsiasi voce del verbo *destinare*: Molin 48, 5; 154, 78; 197, 28. E si vedano anche Molin 228, 1, «dal ciel predestinato» (voce non certo neutra in tempi di Riforma) e Zane CXCVII, 5 «celeste alto destino». Infine non rare anche le occorrenze di «destina», con altro soggetto e in diverso contesto in rima: Molin 152, 11; Zane CCIII, 6; Giustinian CXXXIV, 9; Magno 33, 5; Groto 325, 8.

e ragionar con gli occhi i suoi desiri,  
languir, e ristorarsi a poco a poco;  
far che di bei pensieri il cor s'impenni  
e scriver ne la fronte i suoi martiri:  
son le mie gioie e l'esca del mio foco.  
(Zane LXXV)

Produr ghiaccio la state, ardore il verno,  
Vincer quante hor son belle, e furon pria.  
Senza entrar in battaglia ottener palme,  
E 'l paradiso, e in un portar l'inferno:  
Son l'alte imprese de la donna mia.  
(Groto 29)

Nell'esempio riportato sotto, invece, lo stesso modello viene riattivato da Gabriele Fiamma per elencare le virtù del buon cristiano:

Invitto spirto, e pure membra honeste:  
Intelletto divin, parole accorte:  
Senso, che vive sol de la sua morte:  
Sant'opre, e piene di valor celeste:  
Accese voglie, al ben ardite, e preste:  
Del sommo Re costante amor, e forte;  
Gran cor, che sdegnà ogni mondana sorte;  
E non teme le cure aspre, e moleste:  
Un santo esempio, un raro alto costume,  
Un queto riso, un ragionar dimesso  
Un andar grave, un vestir schietto, humile:  
Un'occhio armato di celeste lume,  
Con cui più ch'altri ognihor mira se stesso,  
Fanno il servo di Christo a Dio simile.  
(Fiamma 51)

Una formulazione leggermente diversa assume il sonetto 302 di Groto, il quale stira il modello del sonetto allocutivo, rimandando la principale nella seconda terzina dopo una lunghissima serie vocativa ritmata dall'anafora (organizzata secondo uno schema additivo "inverso", per cui rimando al sesto capitolo). Il testo si chiude con una subordinata causale. Sempre con accumulo vocativo<sup>92</sup> sono composti due sonetti monoperiodali di Fiamma dedicati alla riprensione dei vizi della superbia (37) e dell'accidia (40). Riporto il secondo, anch'esso chiuso da una frase introdotta da *ché* cui si può attribuire una sfumatura

---

<sup>92</sup> Un modulo forse memore di *Rvf* 161, che presenta una configurazione anch'essa «altamente produttiva nella tradizione», secondo Zoccarato 2017a, 283.



causale. Quest'ultimo sonetto mostra evidenti debiti verso quello casiano alla gelosia,<sup>93</sup> che costituisce forse il *cliché* sintattico, almeno per la posizione dell'imperativo al v. 12, anche di Groto 302.

O in terra parimente, e nel ciel chiaro,  
In terra, ov'a lodarti ogn'un si move;  
Nel ciel, poiché nel ciel ti chiama Giove,  
Bramoso d'ascoltar cigno sì raro.

O a' vivi parimente, e a' morti caro,  
A' vivi, a cui è chiar che non si trove  
Stil, che lor tanto piaccia, e tanto giove,  
Quanto il tuo, cui null'altro poggia a paro.

A' morti, che tu trahi di Stige fora  
Con quella, che di lor lasci memoria,  
Che le lor morti avviva, e i nomi impenna.

*Godi*, poiché saran contrarii ogn' hora  
Il conto de la morte, e la tua historia,  
Il remo di Caronte, e la tua penna.  
(Groto 302)

Affetto vil, malvagia, e fera voglia,  
Che 'l maggior ben del core hai'n odio, e fuggi  
E con l'ozio, e col tedio ognihor ti struggi;  
Né timor, né speranza al ciel t'invoglia:

Freddo, per cui d'ardir l'alma si spoglia,  
Ch'ogni bel frutto de la vita aduggi;  
Mostro, che quel, che giova, hor mordi, hor fuggi  
E quel, ch'offende, nutri, e quel, ch'addoglia:

Ministra de l'inferno, a Dio nimica,  
A suoi premi contraria, et a' suoi doni,  
Che 'l tempo perdi, et a te stessa incresci:

*Fuggi*; ch'a'buoni è dolce ogni fatica:  
E tu, sol c'huom di te pensi, o ragioni,  
Amara più ch'ogni velen riesci.  
(Fiamma 40)

Rispetto a tutti questi esempi, il testo sopracitato di Celio Magno, il sonetto 10 rivolto alla cetra (*Fida mia cetra, a me fin da prim'anni*), mostra come in questa tipologia, che rappresenta il limite materiale di tenuta del sonetto, si possano riscontrare gli esiti di due diverse strategie stilistiche: da una parte la monotonia del puro elenco e dall'altra la torsione ipotattica che impone una lettura prolungata, continua, quasi senza pause. Come sottolinea Praloran, il lettore cinquecentesco di poesia petrarchista è capace di riconoscere la tipologia di testo che ha di fronte e può prevedere «i movimenti dell'argomentazione» al punto che «già dall'attacco del componimento può orientare le sue attese».<sup>94</sup> Un testo come il successivo di Venier, sulle fatiche di Ercole (172), non fa che rendere più esplicito questo modello. La principale è nel primo verso, tutto il resto è costituito

<sup>93</sup> Oltre in generale alla struttura sintattica allocutiva con imperativo nella medesima posizione al v. 12 (qui «fuggi», in Casa 8 «Vattene»), sono da vedere: v. 4 «timore» = Casa 8, 2 «temendo»; 9 «ministra de l'inferno» = Casa 8, 7-8 «torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi / campi d'inferno»; 11 «a te stessa incresci» identico in Casa 8, 8.

<sup>94</sup> Praloran 2011, 57.

da un'enumerazione di frasi relative coordinate: nessuna fatica per il lettore, nemmeno la debole tensione dell'attesa della frase principale, solo meraviglia per l'accumulo in uno spazio ristretto di una ricca erudizione mitologica, che ricorda le fronti di certi sarcofagi romani di età imperiale, ad esempio quello conservato al Palazzo Ducale di Mantova, dove si affastellano le varie pose dell'eroe.

Questi è quel ch'i duo serpi infante uccise,  
l'idra, i centauri, e 'l drago esangue stese,  
stretto a morte ne l'aria Anteo sospese,  
Calpe in due parti a l'Ocean divise;  
vinse Acheloo, sostenne il ciel, conquise  
l'Arpie, Busiri e 'l marin mostro, scese  
vivo a l'inferno, Alceste al mondo rese,  
Theseo ne trasse et Cerber sottomise;<sup>95</sup>  
Lio, Eurito, Albion, Bergione et Nesso,  
duo leon, la gran cerva, e 'l fier cenghiale,  
Diomede, Lacinio et Caco estinse,  
Gerion, Menalippe e 'l tauro vinse,  
ferir Pluto et Giunon poteo di strale,  
Troia distrusse, alfin arse se stesso.  
(Venier 172)<sup>96</sup>

All'estremo opposto, allora, un testo che tiene l'attenzione del lettore desta sino all'ultimo verso, non in virtù dell'elenco omoritmico a cui la peculiare tipologia petrarchesca e bembiana l'aveva abituato, ma in virtù di un discorso che necessita un alto livello di concentrazione per tenere a mente e formulare l'intera sequenza, costituirà una difficoltà e una sorpresa.<sup>97</sup> Seppure Magno non sfrutta

---

<sup>95</sup> L'editore mette a testo un punto fermo, ma la sintassi accumulativa credo imponga una scelta differente.

<sup>96</sup> Questo sonetto, più volte ristampato, è probabilmente uno dei modelli di quello di Groto intitolato *Fatiche di Hercole* (300), anch'esso di un solo periodo, alle cui spalle però, come indica Gatti 2004, 61, è soprattutto – a proposito di età imperiale – Ausonio, *Ecl.* 24, il quale a sua volta traduce *Anth. Planud.*, XVI, 92 (cfr. Pastorino 1971, 314n.). Per il verso finale «Fu vinto da un fanciullo ignudo, e cieco» cfr. anche Magno 45 (a stampa già in Atanagi 1565, II, 110v), in cui l'onnipotente Giove, «d'un fanciul nudo ed alato / l'arco pur teme».

<sup>97</sup> Non si tratta però di un caso isolato. Esperimenti con uno sviluppo ipotattico analogo e talvolta anche più complesso si trovano nel laboratorio poetico degli *Amori* di Bernardo Tasso, su cui vedi Zoccarato 2017a.

largamente i legamenti sintattici tra partizioni, dimostra di recepire e di saper gestire con maestria anche aspetti meno ovvi della *gravitas*.

### 6. 11+3

Sotto questa categoria, piuttosto rara in Zane, Magno e Groto, ma tra il 6 e 7% negli altri autori, non ho schedato solamente sonetti che hanno un'unica campata sintattica dal primo all'undicesimo verso, ma tutti i casi in cui entrambi i confini metrici sono in qualche modo scavalcati, dando vita a forme sintattiche variamente anomale che però mantengono sempre autonoma la seconda terzina.

Il primo caso, a sintassi continua,<sup>98</sup> è comunque quello che ritroviamo più spesso (84% dei casi). In particolare può trattarsi di una lunga sequenza ipotattica con prolessi della subordinata che ritarda la comparsa della principale nella prima terzina. Il primo esempio, un sonetto di Venier in morte di Bembo, è occupato da un periodo ipotetico la cui protasi si stende su otto versi, e dove la seconda terzina replica il modulo interrogativo dell'apodosi. Il testo di Fiamma invece si struttura su un'ampia correlazione, la cui prima parte è sempre disposta su otto versi. La terzina finale è occupata da una nuova principale che spiega le ragioni di quanto precede.

Se da questo mortal breve soggiorno,  
ma d'immensi martir' pieno et d'affanni,  
giunto il gran Bembo a fin de gli ultim'anni,  
a l'Eterno del ciel fatt'ha ritorno,

et con schiere là su d'angioli intorno  
lieto s'asside in que' beati scanni,  
ove largo ristoro ha di quei danni,  
di c'huom senza qua giù non vive un giorno,  
a che tanto lagnarmi et pianger morto  
chi morte ha sol da travaglioso stato,  
d'acerbe cure a vera gioia scorto?

Chi si dolse giamai ch'altri campato

Qual huom che, intento a cercar gemme et oro,  
Apre a l'antica madre il petto, e 'l seno;  
E d'ingorde speranze acceso, e pieno  
D'hor in hor di trovar crede il tesoro:

Ma, quanto più profonda il suo lavoro,  
Tanto men ricco ogni hor scopre il terreno;  
Onde al fine il suo error conosce a pieno,  
E'n darno cerca a' suoi danni ristoro:

Tal è colui, che da te lungi tenta  
D'haver, sommo Signor, salute, e vita,  
Od altro ben, ch'appagar possa il core.

S'affligge, e più infelice ognihor diventa;

<sup>98</sup> Quello, cioè, con Soldani 2009, 71, che rappresenta «il 'senso compiuto' di una figura sintattica di questo genere: che non è solo di legare tre parti metriche, ma soprattutto di attraversarle con una struttura dal passo lungo».

fosse d'atra tempesta et giunto in porto?  
Quanto fia meglio a ringratiarne il fato!  
(Venier 137)

Perché non può quetar cosa finita  
L'alma, capace de l'eterno amore.  
(Fiamma 83)

La seconda quartina e la prima terzina possono anche ospitare di una coppia di principali coordinate, introdotte dalla medesima subordinata posta nella prima quartina. In questo sonetto di Molin si tratta di una relativa con valore di soggetto, introdotta dal pronome doppio «chi»; la seconda terzina assume poi come soggetto l'oggetto del pensiero del periodo precedente, lo «spiritel», l'anima del fanciullo, e riprende anaforicamente l'indicazione di luogo, il «sommo de' celesti campi», con l'avverbio «ivi»:

Chi vide mai fuggir di stretta gabbia  
frettoloso augellin, l'ali battendo  
timido, a quel camin solo intendendo  
dove più ferma libertà riabbia,  
pensi mirar da le sue care labbia  
lo spiritel del fanciul vostro uscendo  
spiegar le piume al ciel dritto salendo,  
perché più 'l mondo a distener non l'abbia  
e, giunto al sommo de' celesti campi,  
veggal ch'in atto ancor qui gli occhi gira  
com'uom fuor di prigion che salvo scampi.  
Ivi quel che non seppe impara, e mira  
vaghezze nove e sol di più bei lampi,  
e nulla teme, ed a null'altro aspira.  
(Molin 177)

Può trovarsi inoltre una struttura che ricalca, scorciata, l'enumerazione tipica dei sonetti monoperiodali, come Zane CLXXXI, che elenca dei complementi oggetto; oppure, ancora come per alcuni sonetti di un solo periodo, una lunga sequenza vocativa, come in Magno 126.

Quegli occhi, che più volte invidia al sole  
han fatto, di splendor più chiaro ardenti;  
quei sì dolci, soavi, e cari accenti,

Alma, che scendi in noi pura, immortale,  
primo pregio del mondo e meraviglia;  
luce, il cui raggio al sommo sol simiglia

che diero al canto nove alte parole;

quelle maestre man, che trasser sole  
da mute corde angelici concenti,  
che dier pingendo a quell'arte ornamenti,  
onde, Apelle, il tuo nome ancor si cole;

quelle accorte maniere, e quei costumi  
non di donna mortal, ma di celeste,  
empia Morte pur chiudi, ohimè, sotterra.

Torbidi vanno al mar sdegnato i fiumi,  
l'aria di stridi empion le genti meste,  
né si sente altro che dolor in terra.

(Zane CLXXXI)

e di quest'altro a la beltà prevale;

tu, c'hai ministri in questo viver frale  
angioli ch'a tua guardia apron le ciglia;  
alta cura di Dio, sua dolce figlia,  
per cui salvar vestio spoglia mortale;

dunque sì tralignar non ti vergogni  
da tanta stirpe e tuo splendor natio?  
E stai vilmente in tanti error sepolta?

Deh sorgi omai lasciando l'ombre e i sogni,  
ché morte hai presso; e mostra al ciel rivolta  
che ti formar le proprie man di Dio.

(Magno 126)

In Giustinian, se pure abbiamo detto che in generale non predilige l'ipotassi troppo complessa, il tipo compare nel 6% dei casi, solitamente con un legame subordinato di tipo temporale. La subordinata può essere anteposta, come in XIX, dove la conclusione introdotta da «così» è ancora una volta funzionale alla sintesi di un paradosso amoroso; oppure posposta secondo la formula del *cum inversum*, come in XXVII, dove la seconda terzina è sintatticamente autonoma, ma fa parte del discorso diretto di Amore.

Quando, per darmi Amor qualche ristoro,  
sforza a pietà de le mie lunghe pene  
quell'empia e cruda [,] e lieto a por si viene  
or ne' begli occhi, or ne le chiome d'oro,

io, che la sua beltade in terra adoro,  
sento a sì dolce fin giunger mia spene,  
che forse egual piacer prese non tiene  
l'alme beate nel celeste coro:

e dal diletto allor vinto i' morrei  
se non ch'ei tosto a mia salute intende,  
celando quel bel volto a gli occhi miei.

Così, mentr'or mel mostra, or mel contende,  
dove corto piacer morendo avrei,  
la gioia in lungo e la mia vita stende.

(Giustinian XIX)

Tra viva neve, in bel giardin d'amore,  
la mano ardita avido amante io stesi  
e, dolcemente ricercando, appresi  
duo pomi acerbi e di soave odore:

ond'ebro quasi e di me stesso fuore,  
da soverchio piacer ch'al cor ne presi,  
fatto ancor via più audace, in don gli chiesi  
per refrigerio al mio cocente ardore,

quando in atto cortese, a me rivolto,  
il loro custode, Amor: «Son tuoi», mi disse:  
«Ch'altri non v'ha ragion poco né molto,

né so s'ad altro amante unqua s'aprisse  
maggior tesoro, in breve spazio accolto,  
o s'uom mai più di te beato visse».

(Giustinian XXVII)

Il tipo in cui le partizioni sono unite, ma con pause asimmetriche è del tutto minoritario, e questo conferma ancora una volta la tendenza a utilizzare gli snodi della metrica come snodi anche della sintassi. Questa conformazione è presente solo in Molin e Venier. Nel primo però questa discrasia è minima, restando in entrambi i casi (72 e 163) interna alla prima terzina. In Molin 72, la seconda quartina e la prima terzina sono legate dalla reggenza di un medesimo vocativo prolettico, cui si riferiscono entrambi i periodi ipotetici. La prima terzina è poi però spezzata dall'introduzione di un nuovo periodo, che conclude logicamente l'allocuzione. Più forte l'asincronia di Venier 156, dove il primo periodo si interrompe al v. 6, e un secondo si estende dal v. 7 all'11.

Dolce e diletta mia, ma crudel, maga  
 che m'hai con l'arte tua vinto e percosso  
 sì ch'ognor grido e pur mover non posso  
 pietate in te de la mia interna piaga,  
     se questa pena mia così t'appaga,  
 rallenta lei, tal ch'io di vita scosso  
 non resti e sia 'l piacer quinci rimosso  
 che ti fa del mio mal bramosa e vaga,  
     o, se 'l vedermi estinto anco a te giova,  
 rinforza l'arte ond'io più tosto mora:  
 tu n'andrai paga, io de' tormenti a riva.  
     Già 'l far di me l'incominciata prova  
 né t'affida il piacer ch'a lungo io viva,  
 né sazia il fin ch'io pur non manco ancora.  
 (Molin 72)

Poscia c'hai rotto quella intera fede  
 per cui, perfido, già mi ti legasti,  
 alhor che 'l cielo in testimon chiamasti  
 di mai non torcer dal mio amore il piede,  
     d'infiniti martir son fatta herede,  
 né forze ha l'alma ond'al dolor contrasti.  
 Qual non è pena ch'al tuo fallo basti  
 tal al mio male ogni rimedio cede,  
     se non quest'un che ne la destra tegno,  
 misera, per dar fine a questa morte,  
 che, vivendo in tal guisa, al mondo sento.  
     Et mi parto sicura che nel regno  
 de l'inferno non è pena sì forte  
 che non sia vie minor del mio tormento.  
 (Venier 156)

#### 7. 4+10

Come sopra, in questa categoria decisamente infrequente l'unica costante è che la prima quartina è indipendente e i due successivi tagli metrici sono sempre scavalcati dalla sintassi. L'incidenza massima è il 3% di Molin, e va notato che ben due su tre dei sonetti si trovano nella disomogenea zona conclusiva della raccolta, quella «in vari soggetti». Si può esemplificare con Molin 241, in cui la prima quartina descrive una situazione albale, mentre il resto è occupato da un

unico periodo ipotetico con la richiesta, ritmata anaforicamente nella tripla apodosi, di ricevere una purificazione dagli influssi della sua stella «fatal». E ancora, Fiamma 65, che svolge un tema esattamente opposto: si apre con una considerazione generale sulla necessità di fuggire le fiamme amorose, mentre il seguito è una spiegazione delle ragioni dell'assunto iniziale, dapprima con un periodo ipotetico, la cui apodosi sostiene l'inutilità di «biasmar [...] il destino», e poi con una causale, dipendente da questa apodosi, che a sua volta regge una comparativa che occupa la prima terzina.

Ecco, padre beato, ecco pur l'ora  
che v'apre in tutto il ciel sereno il ciglio,  
onde vostro valor, qual rosa o giglio  
ch'al sol fiorisca, odor ne sparge fora.

Se in voi s'illustra il Re che 'l cielo adora,  
sue cure imposte al vostro alto consiglio,  
spargete grazia in me, com'umil figlio,  
che mia salute in voi sia gloria ancora;

mova vostra virtù, che sol puot'ella  
purgar quest'alma in così fragil velo,  
che viva e torni a lui candida e bella;

fate in me specchio di voi stesso al cielo,  
lucido sì che la fatal mia stella  
sia vinta a i raggi del paterno zelo.

(Molin 241)

Chi brama al chiaro tuo lume divino  
Raccender l'alma, eterno almo SIGNORE,  
Conven, che fugga ogni men degno ardore,  
E solo aspiri a te farsi vicino.

Che, se 'l piè torce, e segue altro camino,  
Lasciando a tergo il tuo sommo splendore;  
Tosto s'agghiaccia, e fa di smalto il core,  
Né biasmar a ragion puote il destino.

Perché, come il più bel corpo la luce  
Quinci, e quindi comparte bella, et alma;  
Pur c'huom non chiuda a' suoi raggi la via:

Così l'alta virtù del sommo duce  
Empie di vital fiamma ogni fredd'alma;  
Pur che rubella al suo lume non sia.

(Fiamma 65)

#### 8. 4+7+3

Gli scavalcamenti della *diesis*, si è visto, sono più rari rispetto a quelli tra quartine e tra terzine, e dunque la presenza di testi in cui solo la parte centrale è unita da un periodo esteso su entrambe non è frequente, raggiungendo il 5,6% solo in Venier. Questo tipo di sonetto accoglie tipicamente strutture argomentative in tre tempi dal ritmo sincopato: alla proposta di una situazione segue un'invocazione o un ragionamento che prelude a una breve conclusione sentenziosa o a un'esortazione. Vediamo Venier 200. Il testo si apre con una rimemorazione del tempo felice. La seconda quartina si rivolge all'anima, che fu

felice nel godimento – carnale ed esplicito, dietro la tenue licenza di un velo vagamente pastorale («côr il fior che più si prezza») – dell'amore, tendendosi sino alla prima terzina, che ospita una domanda retorica e la sua risposta. La conclusione isolata e desolata introduce il vero argomento: la morte di Filli. La medesima struttura presenta Zane CXIII, che comincia con la descrizione della dolorosa situazione del poeta. La seconda quartina è occupata dalla protasi di un periodo ipotetico, la cui apodosi interrogativa è nella prima terzina, in cui il poeta si chiede se gli resti altro che trascinarsi lungo il suo «spinoso calle». Il dubbio sulla fine delle proprie disgrazie occupa infine la sentenziosa terzina conclusiva.

Ben mi ricorda, oimè, quanta dolcezza  
 temprava il fel de le mie cure acerbe;  
 e tu, cor mio, che 'n mente anchor la serbe,  
 spesso ne piangi, e 'l duol mi t'apre et spezza.

O alma, dianzi a tutte gioie avezza,  
 mentre Fillide mia, d'alte et superbe  
 bellezze adorna, in mezzo i fiori et l'herbe  
 côr mi lasciava il fior che più si prezza[,]<sup>99</sup>  
 qual precipitio mai d'alpestre cima  
 d'eccelso monte in bassa infima valle  
 pareggia il tuo? Nessun, se ben si stima.

Poggiasti al cielo; al ciel volte le spalle,  
 la tua caduta in guisa tal s'adima,  
 che de l'abisso il centro albergo dàlle.  
 (Venier 200)

Di martir in martir, di pena in pena  
 vo caminando ognor, né però mai  
 termine veggio al camin de' miei guai,  
 tanto di lor questa mia vita è piena.

E se 'n spazio sì lungo ora serena  
 non conobbi dal dì che 'ncominciai  
 per questa strada, ove si folle entrai,  
 versar il pianto con sì larga vena,  
 che più m'avanza in sì spinoso calle  
 se non tra i falli e 'l mio gir torto, privo  
 di scorta, il piè affrettar, benché già stanco?

Ch'io temo, se più tardo in questa valle,  
 al fin di questi error non giunger vivo,  
 e s'io vi giungo, esser canuto e bianco.  
 (Zane CXIII)

Tra i testi che presentano questa disposizione scalena è possibile anche che la parte centrale, attraverso l'anafora, diventi equivalente semanticamente alle altre parti, anche se è mensuralmente molto più ampia.<sup>100</sup> È il caso delle due strutture ipotetiche che occupano rispettivamente i vv. 5-11 e 12-14 di Molin 62.

<sup>99</sup> L'editore propone un punto esclamativo, come se la quartina fosse un'esclamazione, mentre io la ritengo un'allocuzione che introduce l'interrogativa successiva.

<sup>100</sup> Secondo Soldani 2009, 74 la «simmetria» di questo schema è «contraddetta sul piano meramente quantitativo, del numero dei versi».



In qual forma più vaga, in qual maniera  
 gradir vi può chi vi contempla e vede  
 dir nol saprei, ch'ogni vostr'atto eccede  
 le meraviglie d'ogni grazia intera;  
     e se la fama, poetando, è vera,  
 che de l'alta contesa a noi fa fede  
 de le tre dive, onde il pregio si diede,  
 ch'a Troia fé veder l'ultima sera,  
     certo a gli omeri, al fianco e ne l'aspetto  
 non ebber tutte ad un grazie né modi  
 più che voi vaghi, od a mirar più cari;  
     e se 'l pastor qui ritornasse, eletto  
 per distinguer tra voi gli onor più rari,  
 vostre tutte sarian le prime lodi.  
 (Molin 62)

### 9. Altre suddivisioni

Sotto questa tipologia residuale sono inclusi tutti i casi che non si possono ricondurre sotto le altre categorie. Ho scelto di includere qui i testi in cui le partizioni sono tutte legate in un medesimo movimento sintattico, ma in cui compare più di una frase principale, p. es. Groto 200, che viene aperto da una subordinata temporale che occupa la prima quartina, mentre il resto del testo è una serie destrutturata di versi-frase, raccolti debolmente dalla congiunzione conclusiva dell'ultimo; o ancora Venier 150, dove, all'interno di una comparazione, il secondo termine, introdotto da «come», occupa due quartine, mentre il primo, introdotto da «così», è sdoppiato in due principali coordinate disposte su due terzine.

Sì come scoglio a l'impeto de l'onde,  
 che mena alta ruina ovunque fiede,  
 saldo, immobile resta et mai non cede,  
 benché più sempre il mar crucciato abonde;  
     et come, alhor ch'abbatte arbori et fronde  
 Borea, sta ferma da la cima al piede  
 torre, che quanto sopra erta si vede

Quando questa gran dea qui pose il velo,  
 E le stelle, e gli dei per honorarla  
 Giunti in bel cerchio uscìro ad incontrarla,  
 E trarla ove non può caldo, né gelo:  
     Lampe accendea, e profumi il dio di Delo,  
 Correa l'Alba di gigli, e rose a ornarla,  
 S'inchinava Arriana a coronarla,

tanto sotterra, o poco men, s'asconde,  
 così quel cor di sasso a le percosse  
 del mar, ch'io verso ognihor per gli occhi fora,  
 rigido, punto non si move o spezza;  
 né piegò pur un poco unqua né scosse  
 vento de' miei sospir', donna, finhora  
 quella vostra profonda, alta durezza.  
 (Venier 150)

Le offria le chiavi Amor del terzo cielo.  
 Argo, e Boote la scendeano a tôrre,  
 Trahean le Gratie il ballo, e Citherea,  
 Intonavan le muse i suoni, e i canti.  
 Ergea Mercurio lo stendardo avanti,  
 Quinci le stava Delia, quindi Astrea.  
 Così andò in ciel Cornelia da la Torre.  
 (Groto 200)

Gran parte dei testi qui inclusi altro non sono, per usare una metafora biologica, che un diverso fenotipo dello stesso genotipo, cioè una variante esteriore della stessa struttura argomentativa dei sonetti monoperiodali, ottenuta solo replicando la «detonazione» finale con una piccola coda, che costituisce a tutti gli effetti una seconda frase principale, e *ipso facto*, almeno secondo i parametri scelti per questo studio, un nuovo periodo. In questo modo restano nella categoria 5, quella dei sonetti di un solo periodo, solo testi che presentano una e una sola frase principale al proprio interno. Questa distinzione riguarda evidentemente un problema relativo alla definizione di periodo che abbiamo scelto di seguire; la domanda, cioè, se due principali che si trovano all'interno del medesimo movimento sintattico costituiscono ciascuna una frase complessa in cui la subordinata è virtualmente sdoppiata secondo una modalità distributiva, e in generale come comportarsi in sede di schedatura di fronte a un periodo la cui costruzione assommi i caratteri ipotattici della frase complessa e quelli paratattici della frase composta. La questione è rilevante da un punto di vista di linguistica teorica, ma nel mio caso, trattandosi di una scelta operativa ed essendo poche le occorrenze difficili da incasellare all'interno delle categorie di schedatura ho optato per inserirle in quella degli esiti anomali.

Vediamo allora, in conclusione, il sonetto 174 di Domenico Venier, incentrato sulla lode della mano, che sembra concludere al v. 14 con il verbo principale, ma poi riapre improvvisamente nell'ultimo emistichio con una nuova frase coordinata:

*La bella man*, che 'n noi l'arco et la rete  
d'Amor né certo invan giamai tendea,  
et con sua face i cor' sì forte ardea  
che non s'estinguerà la fiamma in Lethe;

*la bella man*, ch'a gloriose mete  
d'eterni pregi il corso altrui scorgea,  
e tal da varie corde il suon movea  
qual fa, sentito in ciel, l'alme più liete;

*la bella man*, che, l'ago oprando, vinse  
più volte Arachne et col pennello audace  
die' quasi spirto a quel che 'n carte pinse;

*la bella man*, ch'a tutte il pregio tolse  
d'ogni eccellenza, hor fredda et morta *giace*  
con l'altre membra; **et l'alma il cielo accolse.**

(Venier 174)



## Appendice capitolo III: Tabelle metrico-sintattiche dei sonetti

Tabella 1. Schemi metrici dei sonetti

Su fondo più scuro sono gli schemi di *Rvf*; con \* gli schemi già delle *Rime* (1548) di Bembo, con \*\* già delle *Rime* (1558) di Della Casa

	Petrarca		Molin <sup>1</sup>		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma <sup>2</sup>		Magno		Groto	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
<i>ABAB ABAB ABA BAB</i>					1	0,52										
<i>ABAB ABAB CDC CDC</i>	3	0,95	1	0,53	1	0,52			1	0,64						
<i>ABAB ABAB CDC DCD</i>	3	0,95	1	0,53	7	3,61	6	3,23			1	0,82			1	0,68
<i>ABAB ABAB CDC EDE</i>					1	0,52							1	0,62		
<i>ABAB ABAB CDE DCE</i>																
<i>ABAB ABAB CDE CDE</i>	3	0,95					3	1,61								
<i>ABBA ABAB CDC DCD</i>													1	0,62		
<i>ABAB ABAB CDE DCE</i>	1	0,32					1	0,54					2	1,23		
* <i>ABAB ABAB CDE DEC</i>																
** <i>ABAB ABAB CDE EDC</i>					1	0,52										
* <i>ABAB BABA CDC CDC</i>																
<i>ABAB BABA CDC DCD</i>	1	0,32	1	0,53	3	1,55	4	2,15								
<i>ABAB BABA CDC EDE</i>					1	0,52										
<i>ABAB BABA CDE CDE</i>	1	0,32					1	0,54							1	0,68
<i>ABAB BABA CDE DCE</i>							1	0,54								
* <i>ABAB BABA CDE DEC</i>																
<i>ABAB BAAB CDC DCD</i>	1	0,32														
<i>ABAB BAAB CDE CDE</i>	1	0,32														
<i>ABBA ABBA ABA BAB</i>					1	0,52										
<i>ABBA ABBA BAB ABA</i>					1	0,52					1	0,82			1	0,68
<i>ABBA ABBA CDC CDC</i>	7	2,21	18	9,57	15	7,73	1	0,54	11	7,01	1	0,82	3	1,85		

<sup>1</sup> Tra i sonetti di Molin considero di schema CDE CED anche il 156 che dovrei piuttosto rappresentare come CDE CEF o CXE CEX, poiché la rima tra i due versi è imperfetta «a lamentar si diero» : «a paro». Probabilmente il sonetto non ha ricevuto un'ultima revisione da parte dell'autore (la rima avrebbe potuto essere «lamentaro» : «paro»: cfr. 178, 36-40, «portaro» : «di paro»). Cfr. comunque Dal Cengio 2016, LXXVIII-LXXIX.

<sup>2</sup> Tra i sonetti di Fiamma a schema ABBA ABBA CDE CDE considero anche 81 e 135. Il primo presenta un'irregolarità, poiché dovrebbero rimare «saldo» e «conforto». L'errore è facilmente sanabile invertendo la dittologia del v. 10 «accorto, e saldo» in «saldo et accorto». In 135, invece, una rima salta per il mancato accordo di un participio con il complemento oggetto al v. 10: «la carne hai tolto» : «rapita e 'n Dio raccolta». Il verso è senz'altro da leggere «la carne hai tolta». Entrambi questi errori e un terzo in una stanza di canzone che riferirò a suo luogo si conservano in tutte le edizioni delle *Rime spirituali* (Fiamma 1570, 1573, 1575, 1606 e Gradenigo 1771).

ABBA ABBA CDC CDD									1	0,64						
*ABBA ABBA CDC DCC					1	0,52			1	0,64						
ABBA ABBA CDC DCD	109	34,38	118	62,77	137	70,62	103	55,38	117	74,52	15	12,30	131	80,86	73	49,66
ABBA ABBA CDC DEE									1	0,64						
*ABBA ABBA CDC EDE			1	0,53	5	2,58			1	0,64	1	0,82	2	1,23		
*ABBA ABBA CDD CDD									1	0,64						
ABBA ABBA CDD DCC	4	1,26														
ABBA ABBA CDE CDE	116	36,59	14	7,45	10	5,15	58	31,18	18	11,46	97	79,51	5	3,09	37	25,17
*ABBA ABBA CDE CED			7	3,72	3	1,55	2	1,08					5	3,09	5	3,40
ABBA ABBA CDE DCE	65	20,50	6	3,19	1	0,52	5	2,69	3	1,91			7	4,32	11	7,48
ABBA ABBA CDE DEC	1	0,32	12	6,38	2	1,03	1	0,54	1	0,64	5	4,10	1	0,62	6	4,08
*ABBA ABBA CDE ECD			3	1,60					1	0,64			3	1,85	7	4,76
ABBA ABBA CDE EDC	1	0,32	6	3,19	3	1,55					1	0,82	1	0,62	5	3,40
Totale	317	100	188	100	194	100	186	100	157	100	122	100	162	100	147	100
% di schemi petrarcheschi				94,15		92,27		98,39		96,18		98,36		92,59		91,16

Tabella 2. Schemi metrici delle terzine

Su fondo più scuro gli schemi di *Rvf*; con asterisco quelli già delle *Rime* (1548) di Bembo.

	Petrarca		Molin		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma		Magno		Groto	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
<i>CDC DCD</i>	114	35,96	120	63,83	150	77,32	113	60,75	117	74,52	17	13,93	132	81,48	75	51,02
<i>CDC CDC</i>	10	3,15	19	10,11	16	8,25	1	0,54	12	7,64	1	0,82	3	1,85		
* <i>CDC EDE</i>			1	0,53	7	3,61			1	0,64	1	0,82	3	1,85		
<i>CDE DCE</i>	66	20,82	6	3,19	1	0,52	7	3,76	3	1,91			9	5,56	11	7,48
<i>CDE CDE</i>	121	38,17	14	7,45	10	5,15	62	33,33	18	11,46	97	79,51	5	3,09	38	25,85
<i>CDE DEC</i>	1	0,32	12	6,38	2	1,03	1	0,54	1	0,64	5	4,10	1	0,62	6	4,08
* <i>CDE ECD</i>			3	1,60	0				1	0,64			3	1,85	7	4,76
<i>CDE EDC</i>	1	0,32	6	3,19	4	2,06					1	0,82	1	0,62	5	3,40
CDC CDD									1	0,64						
*CDC DCC					1	0,52			1	0,64						
CDC DEE									1	0,64						
*CDD CDD									1	0,64						
CDD DCC	4	1,26														
*CDE CED			7	3,72	3	1,55	2	1,08					5	3,09	5	3,40
Totale	317	100	188	100	194	100	186	100	157	100	122	100	162	100	147	100
% di schemi petrarcheschi				94,15		94,33		98,92		96,18		99,18		93,21		91,84

Tabella 3. Sintassi e partizioni metriche

Tipo di sonetto	Misure interne	Molin	Venier		Zane	Giustinian	Fiamma	Magno		Groto
		N=%	N.	%	N=%	N=%	N=%	N.	%	N=%
1	4+4+3+3	48	56	44,8	58	59	52	80	68,38	67
2	8+6	3	10	8	4	5	4	0	0	4
3	8+3+3	21	20	16	20	10	19	16	13,68	9
4	4+4+6	12	16	12,8	7	13	8	11	9,4	4
5	14	0	1	0,8	3	0	6	2	1,71	4
6	11+3	7	7	5,6	1	6	6	3	2,56	2
7	4+10	3	1	0,8	1	1	1	1	0,85	2
8	4+7+3	3	7	5,6	4	3	0	1	0,85	3
9	Altre misure	3	7	5,6	2	3	4	3	2,56	5
Totale		100	125	100	100	100	100	117	100	100

Tabella 4. Distribuzione dei legami sintattici

Distribuzione	Molin		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma		Magno		Groto	
	% sui tagli (300)	% sui nessi (71)	% sui tagli (375)	% sui nessi (103)	% sui tagli (300)	% sui nessi (58)	% sui tagli (300)	% sui nessi (59)	% sui tagli (300)	% sui nessi (79)	% sui tagli (351)	% sui nessi (51)	% sui tagli (300)	% sui nessi (59)
Tra quartine	11,33	47,89	12,00	43,69	10,00	51,72	8,00	40,68	13,00	49,37	6,84	47,06	8,00	40,68
SQ e PT	5,33	22,54	6,13	22,33	3,67	18,97	4,33	22,03	5,67	21,52	2,85	19,61	5,33	27,12
Tra terzine	7,00	29,58	9,33	33,98	5,67	29,31	7,33	37,29	7,67	29,11	4,84	33,33	6,33	32,20
Totale	23,67	100	27,47	100	19,33	100	19,67	100	26,33	100	14,53	100	19,67	100

Tabella 5. Tipologia dei legami sintattici

Tipo	Molin		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma		Magno		Grotto	
	% sui tagli (300)	% sui nessi (71)	% sui tagli (375)	% sui nessi (103)	% sui tagli (300)	% sui nessi (58)	% sui tagli (300)	% sui nessi (59)	% sui tagli (300)	% sui nessi (79)	% sui tagli (351)	% sui nessi (51)	% sui tagli (300)	% sui nessi (53)
<b>Coord</b>		<b>20</b>		<b>32</b>		<b>14</b>		<b>19</b>		<b>29</b>		<b>14</b>		<b>34</b>
<b>%</b>	<b>6,67</b>	<b>28,17</b>	<b>8,53</b>	<b>31,07</b>	<b>4,67</b>	<b>24,14</b>	<b>6,33</b>	<b>32,20</b>	<b>9,67</b>	<b>36,71</b>	<b>3,99</b>	<b>27,45</b>	<b>11,33</b>	<b>57,63</b>
PQ/SQ		4		15		6		5		13		6		14
%	1,33	5,63		14,56		10,34		8,47		16,46		11,76		23,73
SQ/PT		8		7		5		8		10		5		13
%	2,67	11,27		6,80		8,62		13,56		12,66		9,80		22,03
PT/ST		8		10		3		6		6		3		7
%	2,67	11,27		9,71		5,17		10,17		7,59		5,88		11,86
<b>Princ-Sub</b>		<b>11</b>		<b>14</b>		<b>4</b>		<b>7</b>		<b>9</b>		<b>11</b>		<b>9</b>
<b>%</b>	<b>3,67</b>	<b>15,49</b>	<b>3,73</b>	<b>13,59</b>	<b>1,33</b>	<b>6,90</b>	<b>2,33</b>	<b>11,86</b>	<b>3,00</b>	<b>11,39</b>	<b>3,13</b>	<b>21,57</b>	<b>3,00</b>	<b>15,25</b>
PQ/SQ		6		5		2		2		3		2		3
%		8,45		4,85		3,45		3,39		3,80		3,92		5,08
SQ/PT		2		2		1		2		2		2		0
%		2,82		1,94		1,72		3,39		2,53		3,92		0,00
PT/ST		3		7		1		3		4		7		6
%		4,23		6,80		1,72		5,08		5,06		13,73		10,17
<b>Sub-Princ</b>		<b>33</b>		<b>50</b>		<b>37</b>		<b>30</b>		<b>40</b>		<b>25</b>		<b>13</b>
<b>%</b>	<b>11,00</b>	<b>46,48</b>	<b>13,33</b>	<b>48,54</b>	<b>12,33</b>	<b>63,79</b>	<b>10,00</b>	<b>50,85</b>	<b>13,33</b>	<b>50,63</b>	<b>7,12</b>	<b>49,02</b>	<b>4,33</b>	<b>22,03</b>
PQ/SQ		22		23		22		17		22		15		7
%		30,99		22,33		37,93		28,81		27,85		29,41		11,86
SQ/PT		5		13		4		0		5		3		2
%		7,04		12,62		6,90		0,00		6,33		5,88		3,39
PT/ST		6		14		11		13		13		7		4
%		8,45		13,59		18,97		22,03		16,46		0,14		6,78
<b>Inarc</b>		<b>7</b>		<b>7</b>		<b>3</b>		<b>3</b>		<b>1</b>		<b>1</b>		<b>3</b>
<b>%</b>	<b>2,33</b>	<b>9,86</b>	<b>1,87</b>	<b>6,80</b>	<b>1,00</b>	<b>5,17</b>	<b>1,00</b>	<b>5,08</b>	<b>0,33</b>	<b>1,27</b>	<b>0,28</b>	<b>1,96</b>	<b>1,00</b>	<b>5,08</b>
PQ/SQ		3		2		0		0		1		1		0
%		4,23		1,94		0,00		0,00		1,27		1,96		0,00
SQ/PT		1		1		1		3		0		0		1
%		1,41		0,97		1,72		5,08		0,00		0,00		1,69
PT/ST		3,00		4		2		0		0		0		2
%		4,23		3,88		3,45		0,00		0,00		0,00		3,39
<b>% Totale</b>	<b>23,67</b>		<b>27,47</b>		<b>19,33</b>		<b>19,67</b>		<b>26,33</b>		<b>14,53</b>		<b>19,67</b>	



Tabella 6. Tipi di subordinazione (percentuali)

	Molin		Venier		Zane		Fiamma		Giustinian		Magno		Grotto	
	P/S	S/P	P/S	S/P	P/S	S/P	P/S	S/P	P/S	S/P	P/S	S/P	P/S	S/P
Condizionali		18,18	3,13	21,88		9,76	2,04	6,12		21,62		5,56	4,55	
Tot		18,18		25,00		9,76		8,16		21,62		5,56		4,55
Relative		43,18		28,13	2,44	56,10		38,78		21,62	2,78	38,89	9,09	36,36
Tot		43,18		28,13		58,54		38,78		21,62		41,67		45,45
Temporal	6,82	2,27	1,56	9,38	2,44	2,44		16,33	8,11	13,51	8,33	8,33		9,09
Tot		9,09		10,94		4,88		16,33		21,62		16,67		9,09
Causali	2,27	2,27	4,69	4,69		2,44	8,16	6,12	5,41	13,51	5,56	5,56	9,09	
Tot		4,55		9,38		2,44		14,29		16,22		11,11		9,09
Comparative	6,82	6,82	1,56	9,38	4,88	14,63		10,20		5,41	2,78	8,33		
Tot		13,64		10,94		19,51		10,20		5,41		11,11		
Concessive			4,69	3,13				2,04		2,70	2,78		4,55	
Tot				7,81				2,04		2,70		2,78		4,55
Gerundive	4,55	2,27												
Tot		6,82												
Completive						4,88						2,78		4,55
Tot						4,88						2,78		4,55
Finali	2,27						2,04		5,41		5,56			
Tot		2,27						2,04		5,41		5,56		
Consecutive	2,27		6,25				2,04						4,55	
Tot		2,27		6,25				2,04						4,55
Participiali				1,56			4,08	2,04					9,09	9,09
Tot				1,56				6,12						18,18
Altre										5,41 *	2,78 **			
Tot										5,41 *	2,78 **			
Occorrenze totali	11	33	14	50	4	37	9	40	6	31	11	25	9	13
		44		64		41		49		37		36		22

\*due subordinate di tipo avversativo; \*\* una subordinata di tipo dichiarativo.

Tabella 7. Legami testuali tra le partizioni dei sonetti del tipo 1 (pagina seguente)

V.		Assenza di legame	Anafore	E, né	Ma	Pur	Benché	Oppure	Così Onde Quindi Dunque Perciò e simili	Poi Oltreché	Correctio	Ora Allora	Interiez. (Deh, etc.)	Esclamaz.	Ché	Relative giustapp. o pronomi dimostr.	Discorso diretto
<b>5</b>	Molin	23	3	12	2	0	0	0	1	1	0	0	1	0	2	3	0
		47,92%	6,25%	25,00%	4,17%				2,08%	2,08%			2,08%		4,17%	6,25%	
	Venier	29	8	9	8	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
		51,79%	14,29%	16,07%	14,29%				3,57%								
	Zane	38	7	5	2	0	1	0	0	0	0	1	2	0	0	3	0
		64,41%	11,86%	8,47%	3,39%		1,69%					1,69%	3,39%			5,08%	
	Giustinian	23	9	7	3	0	0	0	2	1	1	1	3	0	6	2	1
		38,98%	15,25%	11,86%	5,08%				3,39%	1,69%	1,69%	1,69%	5,08%		10,17%	3,39%	1,69%
	Fiamma	20	10	3	5	0	0	0	1	0	0	4	2	0	3	4	0
		38,46%	19,23%	5,77%	9,62%				1,92%			7,69%	3,85%		5,77%	7,69%	
	Magno	37	13	4	2	0	0	0	6	0	3	3	3	0	2	5	2
		46,25%	16,25%	5,00%	2,50%				7,50%		3,75%	3,75%	3,75%		2,50%	6,25%	2,50%
	Groto	30	28	3	1	0	0	0	2	0	1	1	1	0	0	0	0
		44,78%	41,79%	4,48%	1,49%				2,99%		1,49%	1,49%	1,49%				
<b>9</b>	Molin	23	4	3	3	1	0	0	3	0	1	1	0	0	4	4	1
		47,92%	8,33%	6,25%	6,25%	2,08%			6,25%		2,08%	2,08%			8,33%	8,33%	2,08%
	Venier	22	13	7	3	0	0	0	2	0	2	0	2	0	1	4	0
		39,29%	23,21%	12,50%	5,36%				3,57%		3,57%		3,57%		1,79%	7,14%	
	Zane	34	4	4	1	0	0	0	4	0	0	1	6	2	2	1	0
		57,63%	6,78%	6,78%	1,69%				6,78%			1,69%	10,17%	3,39%	3,39%	1,69%	

	Giustinian	19	7	11	3	1	1	0	7	0	0	3	2	0	3	1	1
		32,20%	11,86%	18,64%	5,08%	1,69%	1,69%		11,86%			5,08%	3,39%		5,08%	1,69%	1,69%
	Fiamma	26	8	2	3	0	0	0	2	0	0	4	2	2	1	2	0
		50,00%	15,38%	3,85%	5,77%				3,85%			7,69%	3,85%	3,85%	1,92%	3,85%	
	Magno	29	9	6	12	0	0	1	6	1	1	2	7	1	4	1	0
		36,25%	11,25%	7,50%	15,00%			1,25%	7,50%	1,25%	1,25%	2,50%	8,75%	1,25%	5,00%	1,25%	
	Groto	31	26	2	1	0	0	0	3	1	0	2	1	0	0	0	0
		46,27%	38,81%	2,99%	1,49%				4,48%	1,49%		2,99%	1,49%				
<b>12</b>	Molin	18	4	7	6	0	0	0	2	0	0	0	1	1	6	2	1
		37,50%	8,33%	14,58%	12,50%				4,17%				2,08%	2,08%	12,50%	4,17%	2,08%
	Venier	23	8	11	1	0	0	2	3	0	3	0	1	0	4	0	0
		41,07%	14,29%	19,64%	1,79%			3,57%	5,36%		5,36%		1,79%		7,14%		
	Zane	30	3	6	7	0	0	0	3	0	0	2	3	0	1	4	0
		50,85%	5,08%	10,17%	11,86%				5,08%			3,39%	5,08%		1,69%	6,78%	
	Giustinian	11	2	9	10	0	0	1	9	1	2	2	2	0	6	2	2
		18,64%	3,39%	15,25%	16,95%			1,69%	15,25%	1,69%	3,39%	3,39%	3,39%		10,17%	3,39%	3,39%
	Fiamma	22	7	3	3	0	0	0	5	0	0	3	4	2	2	1	0
		42,31%	13,46%	5,77%	5,77%				9,62%			5,77%	7,69%	3,85%	3,85%	1,92%	
	Magno	15	4	14	16	0	0	0	7	1	1	2	4	0	11	3	2
		18,75%	5,00%	17,50%	20,00%				8,75%	1,25%	1,25%	2,50%	5,00%		13,75%	3,75%	2,50%
	Groto	26	21	6	4	1	0	0	6	0	0	0	0	1	0	1	1
		38,81%	31,34%	8,96%	5,97%	1,49%			8,96%					1,49%		1,49%	1,49%



## Capitolo IV

### Canzone e canzone-ode: questioni metriche e analisi sintattica

Con l'esclusione di Giustinian e di Groto, nei quali l'esercizio è occasionale, il genere metrico della canzone mantiene un ruolo di centrale importanza nella pratica poetica dei nostri autori. Oltre ai molti testi di argomento erotico, trovano spazio nella canzone i grandi temi politico-civili, la riflessione autobiografica, il travaglio etico e spirituale. La canzone è il luogo di una riflessione distesa, anche altisonante, grave, persino potentemente allegorica come nel caso della canzone di Molin sull'ambizione (143, *Cristo, se per salir dal mondo al cielo*) e soprattutto della canzone *Deus* di Celio Magno.<sup>1</sup> Dal punto di vista degli schemi metrici si metteranno in luce diverse strategie di ripresa e variazione del modello dei *Fragmenta*, punto di riferimento costante, ma mai tassativo, per cui possiamo far valere in generale le parole che Gorni scrive a proposito di Bembo: «Sembra insomma prevalere nel Bembo il gusto d'una calcolata variazione».<sup>2</sup> Come vedremo, la sperimentazione metrica non disdegna le innovative soluzioni dell'ode e della canzonetta, coniugando i modelli del Bembo asolano e di Bernardo Tasso con la progressiva libertà metrica conquistata dal madrigale. In questo capitolo analizzo gli schemi metrici, individuandone dei possibili antecedenti, e il rapporto tra la sintassi e la metrica. Non potendo approfondire lo studio dei percorsi argomentativi, che meriterebbe un lavoro specifico e troverebbe la sede più adeguata in un commento disteso, presenterò una breve lettura in parallelo di due canzoni, una di Molin e l'altra di Magno. Gli ultimi paragrafi saranno dedicati ad alcune osservazioni sulla sintassi delle canzoni in stanze indivisibili e delle odi.

---

<sup>1</sup> Stella Galbiati 2007a.

<sup>2</sup> Gorni 1993, 216. Oltre a Gorni 1993, in part. 183-92, sul petrarchismo metrico è da vedere almeno anche Balduino 2008, 31-90.

## I. Schemi metrici

Cominciamo l'analisi delle canzoni dal livello esterno dello schema metrico (rimandando al prossimo capitolo l'osservazione degli altri metri strofici: ballate e sestine). Includo nelle tabelle sottostanti anche i metri brevi di canzonette e odi. Nelle tabelle indico gli schemi di ogni canzone autore per autore, proponendo a fianco i precedenti (o i paralleli) più significativi, sulla scorta dei riscontri effettuati sul REMCI e sull'AMI. Su fondo più scuro le canzoni che replicano esattamente uno schema metrico petrarchesco. Con un asterisco accanto al numero indico i testi per i quali non ho provveduto all'analisi sintattica di cui ai paragrafi successivi, poiché sistematicamente incuranti di una divisione in piedi e sirma. Su questi testi farò alcune osservazioni nelle pagine conclusive del capitolo.

### 1. Girolamo Molin: Rime 1573

84	<i>Candida rosa mia, rosa beata</i>	AB BA AccADD, congedo XYY, 7 stanze	<i>Rvf 70, Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi, 5 st. senza congedo, poi ripreso da Boiardo, Cariteo, Augurello, Rota, Tullia d'Aragona</i>
85	<i>Tre volte avea l'augel nuncio del giorno</i>	ABC ABC CDEEDFFGG, congedo XYY, 6 stanze	Cfr. Cappello, <i>Da l'oziose piume omai risorgi, ABC ABC CDEEDFFGG, con un settenario al 13° verso</i>
86	<i>Sì m'offende l'orgoglio</i>	ab bA accdCee, congedo Xyy, 7 stanze	Stesso schema di rime ma diverso schema sillabico di Bembo, <i>Asolani, I 3, Amor, la tua virtute, aB bA ACddCEE</i> , e di Venier 44. La sirma è la stessa di <i>Rvf 125</i>
87	<i>Io vo contando i giorni, i mesi e l'ore</i>	AbC AbC cDdEE, congedo xYY, 8 stanze	<i>Rvf 268, Che debb'io far? che mi consigli, Amore?, 7 st. con congedo xYyZZ, poi ripresa, tra gli altri, anche da Cariteo, Sannazaro, Bembo, Ariosto, Muzio, Alamanni, Cappello, Rota</i>

88	<i>Ahi ch'io son giunto a passo</i>	abC abC cdD, congedo xyY, 5 stanze	Schemi brevi di questo tipo si trovano in Michelangelo e poi in Tasso, ma vedi anche Zane LX e XCII
89	<i>Sovra l'altare e fortunate arene</i>	ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, 10 stanze senza congedo	Con fronte ABC BAC <sup>3</sup> sarebbe lo schema di Rvf 23, <i>Nel dolce tempo de la prima etade</i> , che però ha congedo WXYXWWZZ. Lo schema è ripreso soprattutto da Bembo 142, ma anche da molti altri (Giusto, Sannazaro, Molza, Britonio, B. Tasso, Marmitta, T. Tasso, Venier 218 e 219, Magno 99). Con questa variante della fronte lo schema si ritrova in Magno 25, 109, 137
90	<i>Ecco omai il sol ch'a l'occidente volto</i>	ABC BAC CDEeDFGHHGFFII, 10 stanze senza congedo	Rvf 23, che però ha il congedo. Vedi 89
91*	<i>Poi che vostra mercede</i>	xaaAbbB, 4 stanze senza congedo, con x identica in ogni stanza	Bembo, <i>Asolani</i> , I.XVI, <i>Voi mi poneste in foco</i> , aBABbbB. Ma per la presenza della rima di chiave in ogni stanza cfr. II.IX, <i>Preso al primo apparir del vostro raggio</i> , tre stanze ABBA XCC
95	<i>Tu pur mi sproni e mi saetti il fianco</i>	ABbC BAaC CDEeDFFGG, congedo XYYZZ, 7 stanze	La fronte è la stessa di Rvf 264, 270 e 325. Schemi di 17 versi con fronte di 8, simili a questo, si ritrovano nel 3-400 (Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Saviozzo) e poi in Tasso
96*	<i>Far non potrai, crudel, ch'io te non ami</i>	Xaay, con x e y identiche in ogni stanza, 4 stanze senza congedo	Canzonette in stanze di quattro versi sono presenti negli <i>Asolani</i> , con schemi ABBA e aBbA
97*	<i>Amor, tu che vedesti</i>	abaB, 5 stanze senza congedo	Vedi 96
98*	<i>Voi mi teneste un tempo</i>	aBbA, solo per la prima	aBbA è lo schema di Bembo,

<sup>3</sup> Dalle analisi e dagli spogli metrici di Guidolin 2010, 63-111 si vede che nel primo Cinquecento non è rara la ripresa di uno schema petrarchesco con la sola inversione delle rime del secondo piede.

		stanza, aBaB nelle seguenti, 5 stanze senza congedo	<i>Asolani</i> , I.XIV, <i>Quand'io penso al martire</i> , mentre aBaB è quello di Trissino LIII, <i>Mentre che a voi non spiacqui</i>
99*	<i>Se vaga primavera</i>	aBaB, 4 stanze senza congedo	Trissino LIII, <i>Mentre che a voi non spiacqui</i>
105*	<i>Quand'io mi rappresento</i>	aBaB, 4 stanze senza congedo	Vedi 99
142	<i>Ahi come pronta e leve</i> <sup>4</sup>	abC abC cdeeDFf, congedo XyY, 8 stanze	È l'imitatissima <i>Rvf</i> 126, <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> , poi almeno Giusto, Cariteo, Poliziano, Sannazaro, Trissino, Molza, Britonio, B. Tasso, Alamanni, Cappello, Brocardo, Guidiccioni, Rota, Coppetta, Tansillo, Stampa, Goselini, Tasso. Vedi anche Zane LVIII, Venier 268 (quest'ultima in corrispondenza con Magno 150)
143	<i>Cristo, se per salir dal mondo al cielo</i>	ABbC BAaC cDeFfEdGG, congedo xYY, 10 stanze	Vedi 95
152	<i>Vergine bella, nata in mezzo l'acque</i>	ABC ABC CDEeDFGHGFFII, congedo XYZZ, 11 stanze	Lo schema è lo stesso di 89, con l'aggiunta del congedo, ed è anche questa una grande canzone politica, ma l'incipit riprende <i>Rvf</i> 366, <i>Vergine bella, che di sol vestita</i>
153	<i>Pien d'un pietoso e nobile disdegno</i>	ABBC BAAC CDEeDDFFGG, congedo XYZZ, 6 stanze	Stessa sequenza di rime di <i>Rvf</i> 264, <i>I' vo pensando, et nel penser m'assale</i> , poi ripresa da Boccaccio, Ariosto, Magno e Tasso, tra gli altri. Rispetto a <i>Rvf</i> 264 cambia lo schema sillabico: <b>ABbC BAaC CDEEDdFfGG</b>

<sup>4</sup> Questa canzone è attribuita a Caro nel REMCI, sulla base dell'edizione 1728 delle *Rime*, perché a lui assegnata nelle *Rime di diversi autori eccellentiss. Libro nono*, Cremona, Vincenzo Conti, 1560. In quel volume Molin non figura e poteva non esserne a conoscenza. Fatto sta che la canzone non si trova nella *princeps* delle rime di Caro del 1569, né nella ristampa del 1572, mentre figura nelle rime di Molin. Tutte queste stampe sono postume, ma la stampa moliniana è generalmente attendibile e la canzone pare da assegnare senz'altro a Molin.



154 *	<i>A l'armi! A l'armi! A l'armi!</i>	aBbC ACcA DEeDXX <sup>5</sup> (con X uguale a B della prima stanza, -ERRA), 10 stanze	Si possono forse avvicinare due canzoni del Marmitta, <i>Da l'arme tue non è forza o virtute</i> (ABBA ACCA DEDeFF) e <i>Ben veggio donna homai che più non sono</i> (ABBA ACCA dEDeFF), ma inedito è l'uso della parola-rima identica in forma di ritornello a fine strofa
178	<i>Lasso, chi fia che più d'amar n'invoglie</i>	AbC AbC cDdEE, congedo xYyZZ, 7 stanze <sup>6</sup>	<i>Rvf 268, Che debb'io far? che mi consigli, Amore?</i> , vedi 87
179	<i>Questo è pur, questo è il sasso</i>	abC abC cdeeDff, congedo Xyy, 6 stanze	<i>Rvf 125, Se 'l pensier che mi strugge</i> , poi almeno Cariteo, Sannazaro, Molza, Britonio, Alamanni, Cappello, Tasso, e anche Zane CLXVII
195	<i>Salve de l'universo alta regina</i>	AbbC BaaC cDdEeFF, congedo xYyWwZZ, 10 stanze	Uno schema simile in Tasso, <i>Celeste Musa, or che dal ciel discende</i> , AbbC BAaC CDdEeFF; un precedente simile in <i>Rvf 360, Quel antiquo mio dolce empio signore</i> , ABbC BAaC CDdEeFF non distantissimi anche <i>Rvf 270, Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho</i> e <i>325, Tacer non posso, et temo non adopre</i> , ABbC BAaC CDEeDFF poi ripreso da Ariosto, Britonio, Muzio Tansillo, Tasso, Magno 86 e 87. La fronte è uguale a <i>Rvf 37</i> , mentre la sirma è

<sup>5</sup> Dal Cengio 2016, 146 propone una diversa scansione: ABb CAC cADEeDFF. Io preferisco indicare con "X" la rima-ritornello finale di ogni strofa. Meno facile è capire se e come la fronte sia divisibile. Nella maggior parte delle stanze c'è uno stacco sintattico dopo il 4° verso, dunque propongo di scandire la fronte in piedi di quattro versi, come avviene anche in diverse altre canzoni di Molin. La presenza di due versi di ritornello a rima baciata poteva suggerire di considerare la stanza come composta di tre quartine più una coda, più che da piedi e sirma. Per alcune ragioni esposte nei prossimi paragrafi ritengo quella in tabella la divisione più probabile. Va però detto che questa divisione, in una così aperta revisione sperimentale del metro, potrebbe non essere necessaria. Allo «sperimentalismo» di Molin fa riferimento più volte anche Dal Cengio 2016, XXXIV, ma *passim*.

<sup>6</sup> Nella cinquecentina manca il primo verso del secondo piede della 5<sup>a</sup> stanza, come segnala anche Dal Cengio 2016, LXXIX.

			la stessa di <i>Rvf</i> 207
197 *	<i>Gioia m'ingombra il core</i>	abb Acc AddAeE, congedo XyyXzZ, 6 stanze	
245	<i>Vago augelletto e caro</i>	abbC baaC CcddeE, congedo xyY, 5 stanze	Nel REMCI trovo schemi con sirma di 3 coppie bacciate solo nelle origini e nel Trecento, cfr. in particolare Cino, <i>Io che nel tempo reo</i> , aBbA bAaB CcDdeE
246	<i>Poi che sì bella e cara</i>	aBbC cDda aBEeBF(f)A, congedo xYWwYZ(z)X, 7 stanze	<i>Rvf</i> 135, <i>Qual più diversa et nova</i> , poi anche in Molza, Alamanni, Tasso

Su 19 canzoni (escludendo le odi e le canzonette), sette ricalcano perfettamente schemi petrarcheschi (36,84%). Altre quattro, 89, 152, 153 e 195, sono comunque riconducibili a una strategia compositiva di tipo petrarchesco, dei cui schemi vengono modificate solo poche rime, o invertendo alcuni versi, o sostituendo endecasillabi con settenari e viceversa, oppure ancora sommando fronte e sirma di due diverse canzoni petrarchesche (sarebbero così 11, il 57,89%). Va sottolineata inoltre la predilezione di Molin per le canzoni con piedi di quattro versi, sei su 19 (che diventano sette contando anche 154, la cui scansione però, presenta qualche difficoltà). Da Petrarca sono ripresi due volte 268 e 23 (ma con una variante nella fronte), una volta ciascuno 125, 126 e 135. In particolare 89 e 90, che riprendono – la prima con una piccola variante, la seconda esattamente – *Rvf* 23, formano un dittico in cui la seconda riapre il discorso chiuso dalla precedente, una sorta di lamento per la distanza dall'amata distribuito idealmente su due giornate.

Si segnalano poi le canzonette in stanze di quattro versi (96, 97, 98, 99, 105). Si tratta di testi che variano gli schemi del Bembo del primo libro degli *Asolani*, e che potremmo – data la loro brevità – forse avvicinare al genere del madrigale. Oltre al precedente bembiano, già segnalato dalla critica,<sup>7</sup> mi pare rilevante che ben tre canzonette (anche se 98 non in tutte le stanze) riprendano la quartina aBaB utilizzata da Trissino nel suo sirventese dialogato. Nonostante la

<sup>7</sup> Gli schemi sono riportati da Taddeo 1974, 77n., che annota: «sono tutte lievi varianti dello stesso tipo metrico-tematico di componimento». Il critico notava già l'ascendenza asolana dello schema della sola prima stanza di 98.

problematica indicazione di «sirventese» offerta dall'autore, il testo trissiniano è in realtà un'ode, più esattamente un'imitazione della stessa ode di Orazio (III, 9),<sup>8</sup> imitata, come vedremo, anche da Domenico Venier. Interessante anche 88, in stanze brevi di 9 versi ottenuti con una somma di moduli ternari.

Da vedere più da vicino le forme cautamente sperimentali<sup>9</sup> di 154 e di 197. A prima vista sembra di poter interpretare lo schema di 197, abb Acc AddAeE, come canzone di piedi e volte, cioè con anche la sirma divisa in due terzetti. Questa addizione di moduli ternari avvicinerrebbe la composizione della stanza di canzone a quella di un madrigale, con ripresa dell'identica rima iniziale seguita da una coppia di rime baciata. Vedremo invece in conclusione come l'analisi dei fattori sintattici possa essere d'aiuto nell'individuare correttamente diverse componenti strutturali. L'apparente addizione di moduli quaternari e la ricorsività della rima caratterizza anche l'altro schema anomalo, 154, che è una sorta di canzone-ballata (aBbC ACcA DEeDXX), con i primi due versi del primo piede della prima stanza («A l'armi! A l'armi! A l'armi / Muse, gridate a l'armi! A guerra! A guerra!») a svolgere funzione di 'ripresa', introducendo la rima in -ERRA, che viene ripetuta nel ritornello finale che chiude ogni stanza con una coppia in rima baciata e un verso sempre identico («[-erra] / Gridate a l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!»). Anche l'ode 91 è basata su uno schema parabolatistico con ricorrenza della rima iniziale di ogni stanza (xaaAbBB), ma l'uso di una rima di chiave in uno schema breve è già del Bembo degli *Asolani*, II.IX, *Preso al primo apparir del vostro raggio*, tre stanze ABBA XCC.

---

<sup>8</sup> Il metro è analizzato da Milan 1981, 55, che indica anche il precedente oraziano, taciuto dal vicentino. Il modello era però di tale evidenza che il testo di Trissino venne incluso in un'antologia di traduzioni delle odi di Orazio del primo '600, Narducci 1605, 42-43, su cui vedi *infra*.

<sup>9</sup> Taddeo 1974, 96: «Il libro del Molino è avaro di vistose innovazioni formali, e anche quelle che si sono potute segnalare non sono mai perseguite per se stesse, con la fredda determinazione del Venier 'artificioso' o il provocante esibizionismo del Groto».

2. Domenico Venier: Rime (ed. Bianco 2000)<sup>10</sup>

9*	<i>Sì m'è dolce l'amaro</i>	wXwX + aBbbaacC (2 stt.) + yZyZ, 2 stanze con prologo e congedo <sup>11</sup>	Forma ibrida di canzonetta e ballata con prologo e congedo
44	<i>Poiché lontan da la sua fida scorta</i>	AB BA ACddCEE, 6 stanze senza congedo, ciascuna stanza è a rime identiche	Simile a Rvf 359, <i>Quando il soave mio fido conforto</i> , AB BA ACcDdEE, ripresa da Cariteo, Britonio, Cappello, Atanagi, Isabella di Morra, Tasso
55	<i>Donna vaga et leggiadra</i>	a(a)B bc cDdEE, 8 stanze senza congedo	Cfr. Cappello, <i>Io non avea ancor, donna provato</i> , <b>Ab BA AccDD</b> . La sirma è la stessa di Rvf 268, <i>Che debb'io far? che mi consigli, Amore?</i>
56*	<i>Del sentir che vi piaccia</i>	aa Bb CC, 10 stanze senza congedo <sup>12</sup>	Oltre a B. Tasso, uno schema simile è quello di Cesare Pavese, <i>Cinthia, tu sei più bella</i> , aabBcC, incluso nell'antologia Atanagi 1565 (II, 168r)
151	<i>Perché l'immensa gioia</i>	aB ba ACddC, 2 stanze senza congedo	Stesse rime ma diverso schema sillabico nella canzone di Dolce, <i>O come (e ben veggiamo espressi esempi)</i> , <b>AbbA AcDDC</b>
186*	<i>Pien d'amoroso ardor mi struggo e sfaccio</i>	AbbA, 3 stanze senza congedo	Da avvicinare agli schemi brevi del primo libro degli <i>Asolani</i>
207*	<i>Mentre m'havesti caro</i>	aBB bCC cDD dEE eFF fGG	Forma ibrida tra ode e madrigale in forma di terzine legate da una rima

<sup>10</sup> Ho considerato qui tutti gli schemi metrici, anche della canzoni inedite riportate dall'edizione Bianco (44, 55, 56), mentre per lo spoglio sintattico ho considerato, come per i sonetti, solamente i testi editi.

<sup>11</sup> Bianco 2000, 350, riporta il testo tra le «canzonette», con questo schema: aBaB. cDddcceE. fGgffhH. iLiL. Io ho ritenuto importante sottolineare che le due «stanze» centrali hanno il medesimo schema. Il testo ha una discreta fortuna: Bianco 2000, 15 registra 13 testimoni a stampa tra il 1552 al 1610.

<sup>12</sup> Bianco 2000, 64-65 impagina il testo su cinque stanze di dodici versi e ne analizza così lo schema (350): aaBbCCddEeFF. A me pare rilevante che le due parti della stanza così composta siano identiche e sintatticamente sempre autonome. Propongo dunque di analizzarle come dieci stanze esastiche, confortato, oltre che dalla sintassi, anche dal fatto che nel manoscritto Mc (il marciano It. IX 589, cc. 17r-v), il testo presenta il primo verso di ogni strofetta leggermente sporgente verso il margine sinistro e gli altri cinque allineati.

211	<i>Poiché l'alta cagione</i>	aBc aBc DdefEfgGhHII, congedo xyYwWZZ, 8 stanze	Senza rima di <i>concatenatio</i> , possiamo avvicinarli Britonio, <i>Signor, perché sei giunto</i> , aBC AbC dEDeFGfGHhII
218	<i>Quante volte il pensier, lasso, et la mente</i>	ABC BAC CDEeDFGHHGFFII, congedo XYWWYXXZZ, 10 stanze	<i>Rvf 23, Nel dolce tempo de la prima etade</i> , cfr. Molin 89
219	<i>Ecco ch'al duol ritorno, et da quest'occhi</i>	ABC BAC CDEeDFGHHGFFII, congedo XYWWYXXZZ, 10 stanze	Identico al precedente
236	<i>Tu, che sempre converso a degni studi</i>	ABC BAC cDdEeFF, congedo xYyWwZZ, 9 stanze	<i>Rvf 207, Ben mi credea passar mio tempo omai</i> (7 stanze), poi ripreso da Cosmico, Cariteo, Sannazaro, Tebaldeo, Tansillo, Goselini, Tasso, Zane CXXXIX
268	<i>Dolce, amorosa fiamma</i>	abC abC cdeeDfF, congedo XyY, 5 stanze	È lo schema <i>Rvf 126, Chiare, fresche et dolci acque</i> , cfr. Molin 142

Su nove canzoni (escludendo dal computo le odi 56, 186 e 207), quattro sono su schemi perfettamente ricalcati su Petrarca. Ben tre (44, 55, 151) hanno piedi di soli due versi, avvicinandosi agli schemi dell'ode, su cui tornerò. 44 aggiunge inoltre l'artificio della rima identica o equivoca sistematica per ciascuna stanza, per cui per 11 versi ci sono solo cinque rimanti (p.es. la prima stanza ha A = SCORTA; B = GUIDA; C = SOLE; D = LUCE; E = PASSO). Una struttura particolare presenta 9, breve componimento di sole due stanze di otto versi aperte da un prologo e chiuse da un congedo di identico schema, ma con rime diverse. Le due stanze centrali si possono analizzare come canzoni-ode con due piedi (aBb baa) e sirma (cC). Con qualche forzatura si potrebbe forse indicarne un antecedente nelle ballate antiche in cui al termine del testo veniva composto un nuovo congedo diverso dalla ripresa (come la ballata attribuita a Dante, *Io non domando amore*, di schema xYyX + AbCCbAxDdX (2 stt.) + xYyX, inclusa nella *Giuntina di rime*

*antiche*),<sup>13</sup> tenendo però conto che qui non cambia solo il testo della ripresa, ma anche le rime.

Per quanto riguarda 56 si tratta sostanzialmente di un'ode le cui stanze sono formate da una successione di tre coppie di rime bacciate, stante ciascuna per un comparto metrico. Da sottolineare anche qui, come in Molin, la presenza di una breve canzonetta in stanze di soli quattro versi, 186, e di un'ode in strofette di tre versi, 207.

Gli schemi petrarcheschi sono quelli di 23 (due volte), 126 e 207.

### 3. Giacomo Zane: Rime 1562

XIV	<i>Surgea nel mezzo de' tuoi prati, Amore</i>	AbC AaD bCdEE, congedo xYwzZ, 7 stanze	Non lontano da Rvf 268, <i>Che debb'io far? che mi consigli, Amore?</i> , AbC AbC cDdEE, ma con piedi diversi e sirma con ben tre rime della fronte
XIX XX XXI	<i>Perché 'l desio mi sforza; Se nel voler primero; Poiché parlando cresce;</i>	abC abC cdeeFfDgG, congedo XyY, 7 stanze	Tre canzoni identiche sullo schema di Bembo, <i>Asolani</i> , II.XXVIII, <i>Se 'l pensier che m'ingombra</i> ; ma va tenuta presente la serie Rvf 71-72-73
LVIII	<i>Apri le luci omai</i>	abC abC cdeeDfF, canzone XyY, 7 stanze	Rvf 126, <i>Chiare, fresche, et dolci acque</i> , vedi Molin 142
LX	<i>Stelle, lucenti stelle</i>	abC aaB CdD, congedo XyY, 9 stanze	Cfr. Molin 88. Schema simile a Zane XCII
LXXI*	<i>Argo felice, ch'ora in cielo splendi</i>	AbABACC, 13 stanze senza congedo.	Non censita nel REMCI. Cfr. Bembo, <i>Asolani</i> , II.IX, <i>Preso al primo apparir del vostro raggio</i> , ABBA XCC

<sup>13</sup> Sulle ballate di questo tipo vedi Trissino, *Poetica*, Quarta divisione: «Anchora è buono sapere che gli antiqui cantori (come dice Antonio da Tempo) i quali cantavano dette ballate, dopo le mutazioni e la volta, cioè finita di cantare la ballata, ricantavano la ripresa, il perché (come credo) acquistò sì fatto nome; e per questo anchora in essa termina non solamente la costruzione, ma il senso. Laonde alcuni compositori, acciò che detta ripresa non si ricantasse, ne componevano un'altra dietro a la ballata, come si vede in quella di Guitton d'Arezo che comincia: "Vecchia vezata", et in quella di Messer Cino che comincia: "Li più begl'occhi che lucesser mai», et in quell'altra che comincia: "Io non dimando Amore"» (cito da Weinberg 1970-74, I, p. 119, ma rinunciando alle innovazioni grafiche trissiniane).

XCII	<i>Poi che del vago lume</i>	abC baC BdD, 7 stanze senza congedo	Vedi 60
XCIV	<i>Né più leggiadra mai, né mai più bella</i>	AbC(d)EF(g)Hi, congedo Hi, 8 stanze	Stesso schema in <i>coblas unissonans</i> di Rvf 29, <i>Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi</i>
CXXV	<i>Che fai, alma? che pensi? or se' tu ancora</i>	AbC bAD cBEdFEffGG, congedo xYWyZZ, 7 stanze	La sequenza rimica è inedita, ma un modello anche se molto variato può essere Rvf 128, <i>Italia mia, benché 'l parlar sia indarno</i> , AbC BaC cDEeDdfGfG
CXXXIX	<i>De le catene mie disciolto e scarco</i>	ABC BAC cDdEeFF, congedo xYyWwZZ, 10 stanze	Rvf 207, <i>Ben mi credea passar mio tempo omai</i> , poi ripreso da Cosmico, Cariteo, Sannazaro, Tebaldeo, Tansillo, Goselini, Tasso, Venier 236
XLIII	<i>Così da questo duro, aspro viaggio</i>	ABC BAC CDdEe, congedo XYyZz, 5 stanze	Cfr. Della Casa 32, <i>Arsi; e non pur la verde stagion fresca</i> , ABC BAC CddEE, e, meno, Rvf 268, <i>Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?</i> , AbC AbC cDdEE
CLVI	<i>S'i'l dissi mai, che 'l ciel empio e rubello</i>	ABBA AcccA (st. 1-2), BCCB BaaaB (st. 3-4), CAAC CbbbC (st. 5-6), congedo CbbA(a)C, 6 stanze	Imitazione tematica e metrica ( <i>coblas doblas unissonans</i> e <i>retrogradatio</i> ) di Rvf 206, <i>S'i'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella</i>
CLVII	<i>Mentr'io, Signor, vo raccogliendo i figli</i>	ABC ABC CDEFfEdgG, congedo XYWwYXzZ, 6 stanze	Schema simile ad alcuni di Britonio, Cappello, Casa, Tansillo, e Rvf 28, <i>O aspectata in ciel beata e bella</i> , ABC BAC CDeEDEFdF
CLXVII	<i>Poi che mortal soccorso</i>	abC abC cdeeDff, congedo Xyy, 7 stanze; nella 1 <sup>a</sup> stanza la fronte è diversa: abC baC	Rvf 125, <i>Se 'l pensier che mi strugge</i> , cfr. Molin 179; la prima stanza, che ne è una variazione (forse però dovuta a un errore) è identica a Goselini, <i>Quando al plettro famoso</i>

CLXVIII	<i>Amata patria mia, da cui mi parte</i>	ABC BAC CDEDEFGFhGH, congedo XYzXZ, 7 stanze	Cfr. Della Casa, <i>Errai gran tempo, e del camino incerto</i> , ABC BAC CDEDFFegGHH
CLXIX	<i>Alma felice, ch'or ne' sacri chiostri</i>	ABC BAC cADdEE, congedo XYyZZ, 8 stanze	Stessa sequenza sillabica, ma con rime in parte diverse, di Rvf 323, <i>Standomi un giorno solo a la finestra</i> , ABC <b>ABC</b> cDEeDD
CLXX	<i>Fuggon le nevi, e l'erba riede e i fiori</i>	ABC BAC aDDEeFF, congedo xYY, 7 stanze	Cfr. B. Tasso, <i>Donna gentil, tant'è il favor che piove</i> , ABC BAC cDEEDFF, ma anche Rvf 207, <i>Ben mi credea passar mio tempo omai</i> , ABC BAC cDdEeFF
CXCVI	<i>Scendi dal terzo ciel, cortese Amore;</i>	AbC ABC CdEeDFF, congedo xYY, 7 stanze	Tre canzoni identiche, con lo stesso schema rimico di Rvf 126, <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> , ma diverso schema sillabico, <b>abC abC cdeeDff</b>
CXCVII	<i>Come potesti, o Morte, in sì bel volto;</i>		
CXCVIII	<i>Se pur mi deggio ancor stender nel corso;</i>		

Su 21 canzoni, solo cinque seguono esattamente schemi petrarcheschi (23,81%). Petrarchesca è però la strategia di disporre due cicli di tre canzoni su medesimo schema, come qui XIX-XX-XXI (che riprendono un metro del Bembo asolano)<sup>14</sup> e CXCVI-CXCVII-CXCVIII (simili, ma non uguali, a Rvf 126). Da Petrarca vengono riprese le due canzoni più artificiose, 29, col suo schema a *coblas unissonans*, e 206, a *coblas doblas unissonans* di cui viene riprodotta perfettamente la *retrogradatio*. Dal repertorio di Gorni<sup>15</sup> si evince che l'imitatore più vicino di 206 è Pietro Barignano, mentre per 29 pare fondamentale la mediazione del Bembo asolano (II, 16: *Sì rubella d'amor né sì fugace*), certo presente alle spalle di Zane XCIV, *Né più leggiadra mai, né mai più bella*.<sup>16</sup> Considerando che almeno altri due artifici ripresi sia da Fiamma che da Groto, i sonetti fratelli e la corona di sonetti, hanno un precedente anche in Zane, la sua

<sup>14</sup> Lo indicava già Gorni 1993, 186.

<sup>15</sup> REMCI, 80.

<sup>16</sup> Come segnala Rabitti 1997, 80n.



mediazione ha forse influito sull'idea di replicare le canzoni artificiali di Petrarca: un suggerimento per la lettura manieristica degli angoli arcaizzanti più lontani dalla medietà.<sup>17</sup> Gli altri schemi petrarcheschi ripresi esattamente sono 125, 126 e 207.

Va segnalata una certa vena sperimentale nella composizione dei suoi schemi. Sono da vedere in particolare le fronti di piedi non identici, vuoi per schema sillabico, vuoi per diversità di rime, di XIV (AbC AaD), CXXV (AbC bAD), CXCVI-CXCVII-CXCVIII (AbC ABC); interessanti anche due schemi ottenuti per addizione di moduli ternari: LX (abC aaB CdD) e XCII (abC baC BdD).

Tre canzoni presentano irregolarità in una singola stanza, ma solo il primo caso mi pare riferibile con una certa sicurezza alle intenzioni dell'autore. Si tratta della CXXXIX, la cui quinta stanza presenta una coppia di versi in più: ABCBAC cDdEeFF diventa ABCBAC cDdEeFfGG. Come si può vedere la modalità di composizione della sirma, che procede per coppie di rime baciata, consente di ampliarla senza stravolgerla.<sup>18</sup> Gli altri due casi mi paiono invece molto probabilmente da imputare a errori nella tradizione. Il secondo è la prima stanza di CLXVII, dove nella fronte due rime sono invertite (abC **abC** diviene abC **baC**). L'editrice osserva, senza però intervenire sul testo, che si tratta di «probabile (ma non documentata) inversione dei rimanti dei vv. 1-2 innescata da sinonimia»: i rimanti sono infatti *soccorso* (: *corso*) e *consiglio* (: *ciglio*), che avrebbero potuto essere facilmente invertiti dando il medesimo senso. Il terzo caso, questa volta non segnalato nell'edizione critica, è la stanza 6 della canzone 168, alla quale manca il solo verso di *concatenatio* (ABCBAC CDEDEFGFhGH diventa ABCBAC DEDEFGFhGH) senza apparente danno al senso del testo, ma anche senza che sia impossibile ipotizzare la caduta di un verso, considerando per di più

---

<sup>17</sup> Per quanto riguarda le imitazioni cinquecentesche di Rvf 206 vanno aggiunte la canzone in pavano di Menon (pseudonimo di Agostino Rava), *Se mi t'ho fatturò, Thietta bella*, e la risposta dello stesso, ma attribuita a Thietta, sul medesimo schema *S'al dissi mè, che'l mal che me sfracella*, entrambe incluse nella *Prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padovana* a stampa a Padova nel 1558, segnalate da Bandini 1983, 350-51n. Io cito dalla più tarda ristampa del 1569, cc. E2r-E4r.

<sup>18</sup> Rabitti 1997, 79n. richiama in proposito analoghe varianti metriche nelle canzoni di Chiara Matraini, che però sono lì segno, anche a detta della stessa filologa, di vera e propria «imperizia» (Rabitti 1989, CXXXIII-CXXXVII).

che nella stessa pagina della cinquecentina c'è anche un altro errore: la forma «veggia» (v. 104) cambiata in «veda», nonostante sia in rima con *cheggia* e *fiammeggia*.<sup>19</sup> Riporto il testo della stanza in questione:

Dee tanti mesi pria ch'io parta il Sole  
passar, tanti ne dee segnar la Luna  
ch'a la mia vita men forse n'avanza;  
sì lungo mar, sì torbida acqua e bruna,  
ove spesso nocchiero invan si dole,  
minor fa al mio ritorno la speranza.  
\*[-anza]  
Restan sì ferì passi a le mie vele,  
mar, venti, scogli, nemi, acque e tempesta,  
che chi sa che pirata alcun crudele,  
gente che spesso il nostro lito infesta,  
legno or non spalmi, onde il piè m'incateni:  
e tal forse de gli osti s'arma il fianco  
d'acuti strali di veleno pieni,  
tra' quali è la mia morte,  
e un barbaro villano al lato manco  
si lega il dì de l'ultima mia sorte.  
(Zane, CLXVIII, 86-101)

Come ho evidenziato tra parentesi quadre, è quasi certamente caduto il settimo verso, dove poteva essere espresso un elemento di contesto. Farei notare, ma il dato, pur significativo, non è affatto dirimente, che in tutte le serie rimiche in -ANZA del canzoniere di Zane, è presente il rimante *stanza*.<sup>20</sup> Del resto, se è virtualmente possibile attribuire una variante di schema “additiva” a un'intenzionale sperimentazione, non si può nel caso di una variante di schema, diciamo, “detrattiva” non adombrare quanto meno l'ipotesi di un errore nella tradizione.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Rabitti mette giustamente a testo «veggia».

<sup>20</sup> Le serie sono le seguenti: XX, st. 3, *stanza : avanza*; LXVI, *speranza : stanza*; XCVII, *stanza : speranza*; CI, *stanza : speranza : lontananza : avanza*; CLXX, st. 5, *avanza : stanza : speranza* (con la rima nella stessa posizione della nostra stanza).

<sup>21</sup> Per analoghe ragioni Daniele 1994, 170 suppone la caduta di un verso in un madrigale di Muzzarelli. In generale, sull'importanza dei fattori metrici nella pratica ecdotica cfr. Balduino 1989, 291-325 e Gorni 1993, 207-17.

#### 4. Gabriele Fiamma: Rime spirituali 1570

Divido la tabella secondo le diverse titolazioni dei componimenti nell'edizione, tralasciando solo le traduzioni in terzine e in sciolti.

##### Canzoni

9	<i>Opre famose, e chiare</i>	abC abC cdeeDfF, congedo xyY, 6 stanze	Rvf 126, <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> , che però ha congedo XyY; <sup>22</sup> vedi Molin 142
33	<i>La bella Aurora havea</i>	aBC BaC cdeDEFef, congedo XywyWZWZ, 7 stanze	Cfr. Molza, <i>Ne l'apparir del giorno</i> , aBC BaC cdeDEFef <sup>23</sup>
46	<i>Sommo Signor, io piango</i>	aBC bAC CDEeDfDFF, congedo XYY, 7 stanze	Rvf 71, <i>Perché la vita è breve</i> , 72, <i>Gentil mia donna, i' veggio</i> , 73, <i>Poi che per mio destino</i>
75	<i>Vero Sol, per cui risplende e luce</i>	ABC BAC CddCEf(f)E, congedo XyyXWz(z)W, 8 stanze	Rvf 366, <i>Vergine bella, che di sol vestita</i>
89	<i>Poi ch'un desir beato</i>	abC abC cDeeDfF, congedo XyY, 6 stanze	Schema di rime di Rvf 126, con un endecasillabo al posto di un settenario, abC abC cdeeDfF
90	<i>Là dove col pensiero amor mi porta</i>	AbC AbC cDdEE, congedo xYyZZ, 7 stanze <sup>24</sup>	Rvf 268, <i>Che debb'io far? che mi consigli, Amore?</i>
114	<i>Perfido, e disleal; poi che la vita</i>	ABBA AcccA (st. 1-2), BCCB BaaaB (st. 3-4), CAAC CbbbC (st. 5-6), congedo Cbba(a)C, 6 stanze	È lo schema a <i>coblas dobals unissonans</i> con <i>retrogradatio</i> di Rvf 206 <sup>25</sup>
150	<i>Havean le genti, di pietà rubelle</i>	ABC BAC CDEeDEFF, congedo XYWwYWZZ, 7 stanze	Schema di rime di Rvf 127, , <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> , con un endecasillabo al posto di un settenario, ABC BAC CDEeDeFF

<sup>22</sup> Cfr. Zaja 2009, 289.

<sup>23</sup> La canzone di Molza è molto vicina anche dal punto di vista tematico. Il testo è in diverse stampe attribuito a Caro (cfr. almeno *Lyra*, <http://lyra.unil.ch/poems/4176>), poeta molto apprezzato e anche citato e imitato da Fiamma.

<sup>24</sup> Nella prima stanza si verifica un errore di cui abbiamo visto un caso anche nei sonetti. La parola in punta del primo verso del secondo piede «guida» dovrebbe rimare con «porta». L'errore è sanabile invertendo la dittologia del v. 4, per cui «scorta, e guida» sarà da leggersi «guida e scorta».

<sup>25</sup> Lo nota anche Zaja 2009, 288.

**Salmi<sup>26</sup>**

30*	<i>Beato l'huom, che sdegna</i>	ab ab cC, 7 stanze senza congedo	Lo schema di rime è sostanzialmente lo schema più semplice possibile per una canzone di piedi e sirma: simili nei <i>Salmi</i> e nelle <i>Ode</i> di Bernardo Tasso e poi in Caro, Tarsia, Amalteo
72*	<i>Sommo Signore, e Dio</i>	aa bB cC, 5 stanze senza congedo	Identico all'ode di Cesare Pavese, <i>Cynthia, tu sei più Bella</i> (Atanagi 1565, II, 168r), e molto simile a Venier 56
76*	<i>Alto, Re de le genti</i>	ab ab cC, 8 stanze senza congedo	Vedi 30
87*	<i>Perché, Signor, le genti</i>	ab ab cC, 13 stanze senza congedo	Vedi 30
127 *	<i>L'eterno alto motore</i>	ab Ba cC, 7 stanze senza congedo	Simile a 30, ma con un endecasillabo al posto di un settenario nel primo verso del secondo "piede"
148 *	<i>O qual dolcezza apporta, o quai diletta</i>	AbA CaC DcD EdE FeF GfG	Forma ibrida tra l'ode e il madrigale in forma di catena di terzine
151 *	<i>Tu, più pura, e di me parte migliore</i>	AbbA, 22 stanze senza congedo	Venier 186

**Odi o Inni**

141	<i>Cara e gentile amica</i>	ab bA aCdDcC, 10 stanze senza congedo	Stesso schema di B. Tasso, <i>Ode, I, A l'aurora</i> . <sup>27</sup> Non troppo diverso Brocardo, <i>Perché, perché il vigore</i> , abbA accdD; vedi anche Bembo, <i>Asolani</i> , II.VI, <i>Ne le dolci aure estive</i> , aBaB bCdDCc
142 *	<i>Hor, ch'a l'albergo del Monton ritorna</i>	Ab Ab bcC, 17 stanze senza congedo	B. Tasso, <i>Ode, III, A Diana</i> ; Muzio, <i>Ahi, che è quel ch'io sento</i>

<sup>26</sup> Gli altri salmi sono 23, un capitolo ternario e 74, in endecasillabi sciolti.

<sup>27</sup> Il modello era già stato notato da Zaja 2009, 285-86.

143 *	<i>Del gran motore eterno</i>	abB acc DD, le prime due stanze, poi abB acc dD, 15 stanze senza congedo	Cfr. Fenaroli, <i>Fresch'erba tenerina</i> , abAbccdD <sup>28</sup> e Citolini, <i>Né mai si vago, né si lieto giorno</i> , ABAB ccDD, entrambi in Atanagi 1565, II, ma anche Firenzuola, <i>Pur già m'ebbe Selvaggia, e stretto tenne</i> , Ab AB ccdD. La sintassi suggerisce però di dividere lo schema di Fiamma in piedi di tre versi
144	<i>Prendi l'aurata lira</i>	ab bA accdD, 12 stanze senza congedo	B. Tasso, <i>Ode</i> , VI, <i>A Pan</i> . Vedi anche Cappello, <i>Io non avea ancor, donna, provato</i> , Ab bA AccDD
145 *	<i>Tu, che le membra pretiose, e care</i>	Aa BB CC, 17 stanze senza congedo	Vedi 72, con diverso schema sillabico
146	<i>Poi che sol la speranza</i>	ab bA aCddcC, 11 stanze senza congedo	Vedi 141, che differisce solo perché il 4° verso della sirma è endecasillabo
147 *	<i>O sacro eletto coro</i>	abAbccdD, 16 stanze senza congedo	Fenaroli, <i>Fresch'erba tenerina</i> . Cfr. 143
149	<i>Da che vidi il crudele amaro scempio</i>	ABAB ccDD, congedo XYY, 9 stanze	Stesso schema, compreso il congedo, di Citolini, <i>Né mai si vago, né si lieto giorno</i> , Atanagi 1565, II, 95v <sup>29</sup>

Considerando solo le canzoni che non sono traduzioni dei *Salmi* e non sono odi o inni, su cui torneremo, Fiamma compone cinque canzoni su otto su schemi esattamente petrarcheschi, a cui va aggiunta la considerazione che lo schema di 89 è pressoché identico a Rvf 126 e lo stesso vale per 150, vicinissima a Rvf 127. Si riproduce anche qui quel ricalco quasi perfetto che abbiamo già osservato per i sonetti. Gli schemi non sono mai ripetuti più di una volta e sono

<sup>28</sup> Il quarto verso è settenario, a differenza di quanto riportato nel REMCI, che segnala erroneamente lo schema come abABccdd.

<sup>29</sup> Nella tavola dei componimenti Atanagi 1565, II, li1v annota: «Questa leggiadra Canzonetta, o Ode, che dire la vogliamo».

quello delle *cantilenae oculorum*, 71-72-73, 126, 206 (compreso l'artificio delle *coblas doblas unissonans* e della *retrogradatio*), 268, 366.

Come in *Zane*, anche in *Fiamma* c'è una piccola variazione nello schema di due stanze: nella canzone 46, la seconda stanza modifica il secondo piede della fronte con l'aggiunta di un verso (aBC bAC CDEeDfDFF diventa aBC bABC CDEeDfDFF); nell'*Inno, ovvero Oda alla Carità*, 147, la stanza 13 presenta un verso in più (abAb**B**ccdD invece di abAbccdD).

Per quello che riguarda salmi, odi e inni, uno dei modelli metrici più importanti, soprattutto per le Odi, è il Bernardo Tasso delle *Ode et Hinni*, a stampa in coda all'edizione complessiva del 1560 delle sue *Rime*. I suoi schemi sono ricalcati esattamente in tre testi su otto.<sup>30</sup> Il caso è interessante perché il riuso dello schema metrico adatta testi dalle forti componenti mitologiche alla nuova destinazione sacra. Proprio all'inizio della serie di inni che comincia con 141, *Fiamma* esplicita il suo debito con questo modello:

Considerando per tanto l'auttore quello ch'egli dovesse imitar più tosto in questi inni suoi, o i Greci con l'esempio dell'Alamanni, o i Latini con l'Essempio del S. Bernardo Tasso di felice memoria, ha giudicato che questa maniera ultima del Tasso sia più commoda et habbia alquanto più di gravità, e stima che, sì come l'uso del ballo si è levato, così anco il nome si debbia levare, e di più, che quello che di buono i Greci e i Latini Poeti nell'inventione, nelle figure del parlare e nell'ordine s'habbia ad imitare, seguendo nondimeno quella maniera di versi che s'accosta più all'oda. Ha voluto chiamar queste compositioni più tosto inni, che canzoni, perché, quanto al soggetto, trattano lode di cosa divina; onde la poesia torna al principio ch'ella cominciò ad essere in pregio ne gl'inni di Lino e d'Orfeo. E, quanto alla maniera delle rime e de' versi è molto simile all'ode d'Oratio, per quella somiglianza che ponno havere i nostri versi con quelli.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Per i *Salmi* quella del 1560 è la *princeps*, mentre le *Ode* erano già in parte edite, ma anche per esse la stampa del 1560 rappresenta la sistemazione completa e definitiva. Cfr. Chiodo-Martignone 1995, II, 421-22.

<sup>31</sup> *Fiamma* 1570, 405. Il passo è riportato e commentato anche da Zaja 2009, 286-87, il quale sottolinea giustamente che il termine «gravità» qui utilizzato è da intendere in un senso specificamente tematico: «la scrittura del veneziano è sempre informata a un'ispirazione alta, che garantisce ai suoi occhi, anche nei casi di più aperta adesione ai modi piacevoli della lirica petrarchesca e petrarchista, una ben diversa dignità rispetto alla produzione della massa dei coevi versificatori in volgare».

Al di fuori delle *Rime spirituali*, Fiamma utilizza spesso metri tassiani anche nella sua *Parafrasi poetica* dei Salmi,<sup>32</sup> citando ancora esplicitamente Tasso nelle *Annotationi* al salmo XXXVI, per cui riprende l'artificioso metro detto «catena» che Tasso aveva utilizzato per la sua *Piramo e Tisbe*.<sup>33</sup> Simile discorso, cioè di valorizzazione del “guscio” metrico in sé, a prescindere dai suoi contenuti e dai suoi riferimenti culturali, si potrebbe fare per lo schema di 149, se fosse effettivamente ripreso dalla canzone – ciò che è difficile da dimostrare proprio perché mancano addentellati intertestuali probanti – di Alessandro Citolini, che, oltre ad essere ricco di riferimenti mitologici, è anche opera di un autore che nel 1565 dovette abbandonare l'Italia per sfuggire all'Inquisizione, a causa delle sue simpatie protestanti.<sup>34</sup> Proprio a questo proposito, nella sezione conclusiva delle *Rime spirituali*, Fiamma trova modo di riflettere nuovamente sulle soluzioni formali adottate nella propria innografia volgare. Come scrive nella prima stanza dell'*Inno overo Oda alla Giustizia* (143, *Del gran motore eterno*), il ritorno alle origini religiose della poesia secondo il modello davidico è possibile solo grazie all'ispirazione divina, che viene appellata come «Del gran motore eterno / amata e cara figlia» ai vv. 1-2 (e cfr. st. 2, v.11 «quel c'ho ne la mente alto furore»), e va compiuto secondo un principio di *dulcedo*. Il verso 5 «a dir con dolci modi» è così commentato:

<sup>32</sup> Cfr. Ubaldini 2012, 49-51. Utile anche Leri 2011, 11-39 e in part. 28-29, le cui analisi metriche però non sono sempre corrette: il testo 23, cioè la parafrasi del Salmo CXXXVII, *Super flumina Babylonis*, in particolare, non è in strofe esastiche, come vuole la studiosa, ma è un capitolo ternario.

<sup>33</sup> Fiamma 2012, 202: «Questa maniera di versi chiamano alcuni Catena, né so che fin hora habbia havuto alcun altro nome: ancor che questo nome Catena si converrebbe così al terzetto, come a questa tessitura. Ma perché il terzetto ha già molti secoli preso, e ritenuto quel nome della terza rima, che s'accorda con la prima, a quest'altra sorte di componimento s'ha dato nome di Catena. Bernardo Tasso ha scritto con questa tessitura di versi la favola di Piramo, e di Tisbe, et alcuni altri suoi componimenti molto vaghi, e leggiadri. L'Autore della Parafrasi ha giudicato, che questa maniera di verso sia molto atta a scrivere l'histoire, e quei concetti, c'hanno molte essortazioni, come ha questo Salmo, perché non è privo della dolcezza della rima, senza di cui sono i versi Italiani per lo più molto freddi, e camina con le rime non molto vicine, che fa parer il verso manco premeditato, qual si conviene a chi narra qualche historia, accompagnata da qualche imitatione, overo a chi parla con affetto, che non può haver patientia d'andar cercando le Rime» (corsivo mio). Per una descrizione dettagliata del metro tassiano si rimanda a Zoccarato c.s., che sottolinea le ragioni profonde di quel metro così ricercato: «Tasso, che avverte la rima come necessaria imperfezione, dichiara apertamente il suo impegno per renderla almeno inattesa e limitare quell'aspetto di prevedibilità alla fine del verso che potrebbe viziare e compromettere il libero scorrere dell'argomentazione». Come si vede dalle sue annotazioni, Fiamma non imita lo schema per semplice curiosità sperimentale, ma ne comprende e condivide anche le premesse teoriche.

<sup>34</sup> Su Citolini vedi almeno Firpo 1982. Vale in generale l'osservazione di Mengaldo 2001, 56: «Gli elementi linguistici e formali sono di per sé neutri, o meglio fungibili».

Usa quella voce *dolci* per la qualità de' versi, che non sono Eroici; anzi sono parte spezzati, parte interi: e più tosto facili e piani, che alti e difficili. Con questa maniera di versi fecero i primi poeti i loro Inni; e con questa stessa canta Oratio le lodi d'Apolline e della sorella in quell'oda *Phebe sylvarumque potens Diana* et in altre simili.<sup>35</sup>

Lo spazio breve di otto versi endecasillabi e settenari (che ricalca almeno esternamente la struttura rimica di una stanza di canzone semplificata, abAbccDD) è insomma dichiarato esplicitamente essere l'equivalente – per la funzione votiva e l'effetto di musicale dolcezza – della strofe saffica del *Carmen saeculare*. Mi pare significativo che in un canzoniere composto per la maggior parte di sonetti e canzoni di stampo petrarchesco, proprio la parte conclusiva sia occupata quasi completamente da metri estranei a quella tradizione (con l'eccezione della canzone 150), ma è pur vero che, attraverso gli strumenti della lirica volgare, il modello dell'ode latina, rivolgendosi ora non più alle divinità pagane ma al vero Dio, subisce la medesima risemantizzazione che era spettata al Petrarca amoroso, così che Fiamma pare cercare di riassumere e superare entrambe le tradizioni in nome della «grave leggiadria» davidica.

### 5. *Celio Magno*: Rime 1600<sup>36</sup>

8	<i>Sacro e possente Dio</i>	aBC bAC CDEeDfDFF, congedo XYZ, 7 stanze	Rvf 71, <i>Perché la vita è breve</i> , 72, <i>Gentil mia donna, i' veggio</i> , 73, <i>Poi che per mio destino</i>
9	<i>Sorgi de l'onde fuor pallido e mesto</i>	ABC BAC cDEEdFF, congedo xYWWyZZ, 10 stanze	Molto simile allo schema ABC BAC cDEEdFF, utilizzato da Dante, <i>Ai faux ris</i> , e più volte da Bernardo Tasso
25	<i>Aprite o Muse i chiusi fonti, aprite!</i>	ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, congedo XYWWYYXZZ, 7 stanze	A parte l'inversione di una rima nella fronte è, congedo compreso, il metro di Rvf 23, <i>Nel dolce tempo de la prima etade</i> ; vedi Molin 89

<sup>35</sup> Fiamma 1570, 430. Cfr. ancora Zaja 2009, 287.

<sup>36</sup> Mi è parso utile includere anche la canzone 150, derogando dall'esclusione delle rime di corrispondenza, perché è l'unico caso di canzone di corrispondenza e lo scambio è con Venier 268.



27	<i>Giacea presso al suo fin, languida e vinta</i>	ABC BAC CDEeDFGGfHH, congedo XYYXXWwZZ, 8 stanze	Simile allo schema di Cappello, <i>Poiché per tante e sì diverse prove,</i> ABC ABC CDEEDDFGGfHH
29	<i>Chi di lagrime un fiume agli occhi presta</i>	ABbC BAaC CDEeDFF, congedo XYWwYZZ, 9 stanze	<i>Rvf 270 Amor se vuo' ch'i' torni al giogo anticho e 325, Tacer non posso, et temo non adopre, 7 stanze, con il congedo di 325; schema ripreso da Ariosto, Castiglione, Britonio, Muzio, Tansillo, Tasso</i>
42	<i>Piangea l'acerbo fin Tirsi dolente</i>	AbC AbC CDdeFFeGG, congedo XYyZZ, 5 stanze	
43	<i>Vago augellin gradito</i>	abC abC cdeeDfF, congedo XyY, 5 stanze	<i>Rvf 126, Chiare, fresche et dolci acque; vedi Molin 142</i>
55	<i>A che dagli occhi, Amor, vaghi e sereni</i>	ABbC BAaC CDEEDdFfGG, congedo XYYXxWwZZ, 10 stanze	<i>Rvf 264, I' vo pensando, e nel penser m'assale, poi anche in Giusto, Ariosto, Tasso</i>
69	<i>Quanto in voi, donna, io miro</i>	abC abC cdeeDfF, congedo XyY, 7 stanze	<i>Rvf 126, Chiare, fresche, et dolci acque; vedi Molin 142</i>
70	<i>Dunque rea morte ha spente</i>	aBC bAC CDEEDDFfGG, congedo XYyZZ, 6 stanze	
86	<i>Me stesso piango, e de la propria morte</i>	ABbC BAaC CDEeDFF, congedo XYWwYZZ, 9 stanze	Vedi 29
87	<i>Pur m'apri, o Febo il desiato giorno</i>	ABbC BAaC CDEeDFF, congedo XYWwYZZ, 5 stanze	Vedi 29
99	<i>Pien di lagrime gli occhi e 'l cor di doglia</i>	ABC BAC CDEeDFGHHGFFII, congedo XYWWYXXZZ, 9 stanze	<i>Rvf 23, Nel dolce tempo de la prima etade; vedi Molin 89</i>
109	<i>Ove, o Roma, son or l'altere imprese</i>	ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, congedo XYWWYXXZZ, 9 stanze	Vedi 25
137	<i>Del bel Giordano in su la sacra riva</i>	ABC ABC CDEeDFGHHGFFII,	Vedi 25

		congedo XYWWYXXZZ, 10 stanze	
150	<i>Qual assetata damma</i>	abCabC cdeeDfF, congedo XyY, 5 stanze	<i>Rvf 126, Chiare, fresche et dolci acque; vedi Molin 142</i>

Su 16 canzoni (contando la 150) sono nove quelle che ricalcano uno schema di Petrarca, a cui vanno aggiunte 25, 109, 137, che si allontanano dalla prediletta *Rvf 23* solo per la diversa configurazione del secondo piede della fronte. Ben 12 su 16, per un 75% di osservanza petrarchesca. Si osservi che quattro su 16 hanno piedi di quattro versi, probabilmente influenzate dalla lezione moliniana. Per gli schemi non di Petrarca mi è parso di poter indicare dei precedenti – anche se forse non sempre sufficientemente vicini – senz’altro presenti nella formazione poetica di Magno, cioè Cappello e Bernardo Tasso.

Dell’archetipo petrarchesco Magno predilige alcuni schemi e tende a riutilizzarli più volte: vengono riprese quattro volte 23 (di cui tre con una variante già sperimentata da Molin), tre volte 126 (di cui una in corrispondenza), tre volte 270, poi lo schema delle canzoni degli occhi (71-72-73) e una volta 264.

#### 6. Orsatto Giustinian: Rime 1600

XXXV	<i>Poi ch'al mio gran martire</i>	abC abC cdeeDff, congedo Xyy, 7 stanze	<i>Rvf 125, Se 'l pensier che mi strugge</i>
------	-----------------------------------	--	--

L’unica canzone di Giustinian è costruita sullo schema di una delle più imitate di Petrarca.<sup>37</sup>

#### 7. Luigi Groto: Prima parte delle Rime 1577

41*	<i>S'humana industria rivolgesse quanto</i>	AbC(d)EF(g)Hi, congedo Hi, 8 stanze	Schema in <i>coblas unissonans</i> di <i>Rvf 29, Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi</i> , cfr. Zane XCIV
-----	---	-------------------------------------	--

<sup>37</sup> Similmente a quanto avviene nelle *Rime* di Gaspara Stampa, la cui unica canzone, la LXVIII, *Chiaro e famoso mare*, segue lo schema di *Rvf 126, Chiare, fresche et dolci acque*.

83*	<i>S'alcun nov'arte vuole</i>	abbAcC, 20 stanze senza congedo	B. Tasso, <i>Ode</i> , XXI, <i>Per la partenza della sua donna</i>
111	<i>S'io amo altra che voi, che 'l mio morire</i>	ABBA AcccA (stt. 1-2), BCCB BaaaB (stt. 3-4), CAAC CbbC (stt. 5-6), congedo Cbba(a)C, <sup>38</sup> 6 stanze	Stesso schema con <i>coblas doblas unissonas</i> e <i>retrogradatio</i> di Rvf 206, <i>S'i'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella</i>

Se si esclude la canzone-ode 83, di schema tassiano, le uniche due canzoni di Groto,<sup>39</sup> ma la cosa non può stupire, riprendono pedissequamente il metro delle due canzoni artificiose di Petrarca, 29 e 206, esplicitando il debito nei rispettivi «Argomenti».<sup>40</sup>

## II. Tipologie sintattiche

Nel suo studio sulla canzone del primo Cinquecento, Gaia Guidolin<sup>41</sup> ha offerto un valido modello di analisi del rapporto tra le strutture metriche e sintattiche della canzone, prendendo come riferimento l'analisi di Soldani<sup>42</sup> sul sonetto e applicandola agli elementi strutturali che fissano dei confini metrici in quella forma: i piedi della fronte e il confine tra fronte e sirma. In questo paragrafo presento i risultati di uno spoglio sul rapporto sintassi/metro condotto secondo le stesse modalità nel corpus dei veneziani, cercando di osservare quali sono le tendenze.<sup>43</sup> Rispetto a Guidolin,<sup>44</sup> nell'esposizione dei dati, a costo di un'eccessiva parcellizzazione, mi è parso opportuno distinguere le canzoni con

<sup>38</sup> Nel metro petrarchesco il congedo presenta una rima al mezzo nell'ultimo verso: «quando 'l ciel ne rappella, / girmen con ella in sul carro de Helia», che sembrerebbe mancare nel congedo dell'imitazione grotiana: «E così vo' seguire / Che conseguir al fin mercè n'aspetto». Va senz'altro restaurata la scrittura intera di «conseguire» in sinalefe con «al» (sull'apocope nella lingua poetica dopo Petrarca, cfr. almeno Brugnolo 2016, 11-27).

<sup>39</sup> La canzone è rara anche nelle altre due parti delle rime pubblicate postume, solo II.288 e II.471 (cfr. la tavola metrica in Spaggiari 2014, 1626).

<sup>40</sup> Spaggiari 2014, 60 e 139.

<sup>41</sup> Guidolin 2010.

<sup>42</sup> Soldani 2009.

<sup>43</sup> Le canzoni analizzate sono: Molin: 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 142, 143, 152, 153, 178, 179, 195, 245, 246; Venier: 9, 151, 211, 218, 219, 268; Zane: XIV, XIX, XX, XXI, LVIII, LX, XCII, CXXV, CXXXIX, CLIII, CLVI, CLVII, CLXVII, CLXVIII, CLXIX, CLXX, CXCVI, CXCVII, CXCVIII; Fiamma: 9, 33, 46, 75, 89, 90, 114, 141, 143, 144, 146, 149, 150; Magno: 8, 9, 25, 27, 29, 42, 43, 55, 69, 70, 86, 87, 99, 109, 137; Giustinian: XXXV; Groto: 111.

<sup>44</sup> Cfr. Guidolin 2010, 115n.

piedi di due, tre e quattro versi, poiché il diverso ritmo imposto dalla metrica modifica sensibilmente la disposizione della sintassi. Un secondo dato preliminare significativo è che quel modello, applicabile solo in presenza di confini metrici precisi, obbliga a fare un discorso a parte per le canzoni indivisibili, o molto difficilmente divisibili, in piedi e sirma,<sup>45</sup> e per le canzoni-ode, in molte delle quali, anche a fronte di uno schema astrattamente riconducibile alla canzone, la sintassi segue una diversa organizzazione, contravvenendo sistematicamente a una divisione interna alla strofa di fatto puramente esteriore.<sup>46</sup> La distinzione potrà parere arbitraria e funzionale solo alla riduzione dell'oggetto di studio entro misure analizzabili con un metodo prestabilito, ma mi pare suffragata dal fatto che nella maggior parte delle canzoni-ode la sintassi si distribuisce secondo regole flessibili che non risentono delle partizioni canoniche. Anche tra le *Odi* e gli *Inni* di Fiamma, mi è parso possibile operare una distinzione sulla base del rapporto tra metro e sintassi tra vere e proprie canzoni e canzoni-ode. Abbiamo visto infatti che Fiamma dichiara di attribuire il nome di «inni» più per ragioni tematiche – perché «trattano lode di cosa divina» – che per ragioni strettamente formali, per cui si può dire che genere letterario e genere metrico non si sovrappongono esattamente e, nonostante il discrimine tra canzone e ode sia in definitiva molto labile,<sup>47</sup> mi è parso comunque quasi sempre riconoscibile.

Ancora a differenza di Guidolin do sempre nelle tabelle in appendice l'incidenza percentuale delle stanze in cui tutte le partizioni sono unite nel medesimo movimento sintattico (P+P+S) separata da quella delle stanze in cui le partizioni sono superate da periodi diversi (l'equivalente del tipo 9 per il sonetto). Per poter comparare i dati sarà fornito anche il totale, ma nell'analisi ho considerato i due tipi come diversi e alternativi.

---

<sup>45</sup> Si tratta di Molin 154, 197; Zane 94; Groto 41.

<sup>46</sup> Molin 91, 96, 97, 98, 99, 105; Venier 186; Zane LXXI; Fiamma 30, 72, 76, 87, 127, 142, 143, 145, 147, 151; Groto 83.

<sup>47</sup> Osserva in proposito Ester Pietrobon 2015, 212-13: «La riformulazione del codice petrarchista nel segno della “grave leggiadria” davidica trova naturalmente un *milieu* di espressione privilegiato nei metri lirici, in particolare nella canzone e nella canzone-ode: le due forme, legate nel loro nome al canto e interpretate all'insegna della grazia e della musicalità, si fondono nell'opera dell'autore in un filone unico per la gradazione di elementi nuovi e tradizionali nei singoli schemi, e sembrano così trapassare l'una nell'altra senza soluzione di continuità».

### 1. *Piedi di due versi*<sup>48</sup>

Come si evince dalla Tab. 1, l'unico autore in cui il tipo a partizioni indipendenti (P/P/S) ha un ruolo preponderante è Groto, poiché l'adozione, per la sua unica canzone di questo tipo, dello schema con *retrogradatio* di *Rvf* 206 e del suo schema argomentativo (fondato sull'*adynaton* replicato in anafora «S'io amo altra che voi») si accompagna a una sintassi scandita da una serie di periodi ipotetici che si adeguano di norma alla struttura esterna del metro. Nella diversa interpretazione del medesimo schema possiamo misurare la differenza con Zane CLVI e Fiamma 114, che adottano una struttura a partizioni indipendenti solo la metà delle volte (tre stanze su sei), rispondendo attivamente alla rigidità imposta dall'imitazione di un testo così costrittivo.<sup>49</sup> È però comunque vero che Fiamma, pur con variazioni, replica in ogni stanza il modello allocutivo, con diffusa anafora di imperativi ed esortativi.

Come si poteva prevedere facilmente, in questa categoria il tipo maggiormente rappresentato (31 stanze) è quello con i piedi uniti e la sirma indipendente (P+P). Questo perché la brevità dei piedi facilita una sintassi che li copra entrambi, strutturandosi sul passo unitario dei quattro versi. Si capirà anche perché tutte le stanze (23) in cui tutte e tre le partizioni sono unite (P+P+S) risultino attraversate da un medesimo periodo, e non si presenti mai la forma che Guidolin descrive come «a partizioni inanellate».<sup>50</sup> Sono eccezioni (una in Molin e una in Fiamma) anche le stanze con primo piede isolato e secondo piede legato alla sirma.

I due autori con un corpus che permette qualche ragionamento di più ampio respiro sono Molin (14 stanze) e Fiamma (48 stanze). Molin riprende per la sua canzone 84 il metro di *Rvf* 70. Del modello non viene ripreso il gioco dei

---

<sup>48</sup> Le canzoni che presentano uno schema con fronte divisa in piedi di due versi sono undici: Molin 84, 86; Venier 151; Zane CLVI; Fiamma 114, 141, 144, 146, 149; Groto 111.

<sup>49</sup> Già Fubini 1970, 239 sulla matrice petrarchesca: «Questo giro sintattico è imposto dalla concezione della canzone». Il modello retorico di questa canzone è ripreso anche nel sonetto 11 di Venier, *No ch'io nol dissi mai, donna gradita*.

<sup>50</sup> Guidolin 2010, 134-44, in particolare 134: «casi che potremmo definire di 'partizioni inanellate', in cui la congiunzione esile tra le suddivisioni interne alla stanza non è che l'aggancio di ciascun circolo della catena strofica al successivo, senza interruzioni brusche che spezzino l'unità sottostante comunque garantita, ma con fasi diversificate».

*versus cum auctoritate*,<sup>51</sup> ma il testo conserva una vena di stilizzazione arcaizzante, presentandosi come una serie di invocazioni anaforiche alla «rosa», *senhal* della donna.

Tranne la stanza 3, che presenta lo schema P+S, in tutte le altre la fronte si presenta unita. Nella stanza 2 e nella 5 il periodo sintattico si conclude nel verso di *concatenatio*:

Rosa leggiadra, al novo vestimento,  
onde si ben t'adorni alcuna volta,  
rosa rassembri in varie foglie avolta  
da dotta man, che per darle ornamento  
*la stringe ad un con fil d'oro e d'argento;*  
ma 'l dolce lume poi  
ch'esce da gli occhi tuoi  
fa ch'inzani al pensier mi rappresento  
cinta di raggi la fatal tua stella,  
che forse è rosa in ciel lucente e bella.  
(Molin 84, st. 5, 41-50)

Così anche nell'altra canzone, 86, dove la fitta presenza di settenari fa sì che la fronte molto spesso presenti un passo fortemente unitario marcato in quattro stanze su sette dall'*enjambement* tra i due piedi. La ricerca di variazione sfrutta comunque la disparità sillabica tra primo e secondo piede (due settenari contro a un settenario e un endecasillabo, ab bA) per lasciar intravedere nella stanza 3 un ritmo diverso, 3+6+2, sotto il metro 2+2+7.

Ma, pria ch'io giunga a morte,  
voglio che siano intese  
le sue spietate offese.  
Sia poi quant'ella vol rigida e forte,  
ch'aver più lunghe o corte  
l'ore del viver mio  
poco disdegno o curo

---

<sup>51</sup> Come farà invece Torquato Tasso nella canzone 1236, *Di pregar lasso e di cantar già stanco*, citando il Marchese di Santillana, Dante, Petrarca, il padre Bernardo e infine se stesso, cfr. Basile 1994, 1269-72.

se col mio duol misuro  
quanto un tosto finir sembra men duro,  
ché vita molto amara  
poco aver si de' cara.  
(Molin 86, st. 3, 23-33)

Per via della presenza di una concessiva giustapposta,<sup>52</sup> ho considerato la sirma indipendente, ma è pur vero che dopo il punto fermo del v. 3, il periodo che si apre al v. 4 è logicamente molto unito a quanto segue, conferendo alla stanza quasi l'andamento di un madrigale.

Oltre alla citata 114, ho incluso nello spoglio quattro odi di Fiamma, 141, 144, 146, 149. Quel che si osserva anche qui è la forte unità della fronte, generalmente attraversata da un medesimo periodo sintattico e spesso unita tramite inarcatura. Si veda la st. 8 di 149:

Come suol peregrino accorto e saggio,  
se 'l camin prende per alpestri monti,  
per far con manco affanno il suo viaggio,  
mover iscarco i piè veloci e pronti,  
così il povero sale,  
come s'havesse l'ale,  
per lo montano faticoso varco  
ch'al ciel conduce, d'ogni peso scarco.  
(Fiamma 149, st. 8, 57-64)

Anche in presenza di un unico periodo sintattico, l'introduzione della correlazione orienta in maniera parallelistica fronte e sirma, avvolgendo la fronte in un unico giro grazie al lungo iperbato che spezza la locuzione verbale «suol [...] mover». Proprio questo tipo di solidarietà della forma con il contenuto mi ha suggerito di considerare questo schema breve e senza *concatenatio* una vera e propria canzone, solidarietà che, vedremo, viene a mancare in altre canzoni-ode.

Si può approfondire parlando più diffusamente di 141, *Inno, ovvero Oda alla Temperantia*. Come tutti i suoi inni, si tratta di un'invocazione a una virtù

---

<sup>52</sup> Vedi il capitolo II.

cristiana, a cui il poeta si rivolge con un'allocuzione diretta. Le prime due stanze della canzone sono unite nel medesimo periodo sintattico: la prima è interamente occupata da un lungo vocativo prolettico e la frase principale arriva solo con la sirma della seconda stanza, la cui fronte è occupata da una subordinata temporale introdotta da «mentre». Nonostante l'andamento anaforico tipico dell'inno, solo la stanza ottava mantiene indipendenti le parti metriche (P/P/S), ciascuna occupata da un periodo.

Del tuo bel nome il grido  
alzar vedrassi al cielo,  
e del temprato zelo  
le lodi s'udiran per ogni lido;  
**direm** come l'infido  
serpente fece Adamo a Dio rubello,  
con cibo e vino al santo  
Noè pria tolse il senno e poscia il manto,  
e come questo e quello,  
Mentre fu teco, fu purgato e bello.  
(Fiamma 141, st. 8, 71-80)

Il passaggio a questo modulo sintattico parrebbe riflettere lo svolgimento dell'argomentazione: proprio in corrispondenza della sirma della st. 8 si situa un cambio di soggetto, con lo slittamento dal *tu* allocutivo delle stanze precedenti al *noi* dei fedeli, attraverso lo stacco di due versi impersonali, introdotti al v. 1 e al v. 3 da due genitivi che si richiamano anaforicamente. L'anafora dei verbi al plurale occupa le ultime stanze (v. 75 «Direm», v. 81 «Andrem», v. 91 «Direm»), sino al ritorno conclusivo del *tu* negli ultimi versi della st. 10:

**Direm** come la vita  
verde si stia molt'anni,  
senza pr ovar gli affanni  
de l'arte onde Esculapio ogniuno addita,  
con la forza infinita  
de la tua gran virtù che i Santi honora.  
Dunque dal lungo essiglio



**torna** e soccorri a noi col tuo consiglio,  
ché fia beato ancora  
il mondo, se con lui farai dimora.  
(Fiamma 141, st. 10, 91-100)

Tranne nell'ottava, in tutte le stanze i piedi della fronte sono uniti, o per inarcatura, o per subordinazione con rimando della subordinata nel secondo piede, e in un caso si tratta di una relativa restrittiva, molto vicino al legame per inarcatura.

## 2. *Piedi di tre versi*<sup>53</sup>

Osservando i dati della Tab. 2, si noterà immediatamente una fortissima disparità tra i vari autori, che non ha paragoni con quanto avveniva nel sonetto. Possiamo identificare sommariamente tre soluzioni. La prima è quella di Zane e Magno, per i quali le partizioni metriche sono, come nel sonetto, cogenti, e dunque viene privilegiato il tipo P/P/S; la seconda è quella che tende almeno al rispetto della divisione bipartita marcata dalla *diesis*, cioè Venier e, nella sua unica canzone, Giustinian; Molin e Fiamma infine presentano un profilo estremamente variegato, con largo dispiego di testi del tipo «a partizioni inanellate», e di testi del tipo P+S, con primo piede isolato, addirittura il più rappresentato, sia pure di poco, in Molin.

### a. *Partizioni indipendenti: P/P/S*

Il tipo a partizioni indipendenti rappresenta la maggioranza relativa delle stanze in Venier (11, 33,3%) e Giustinian (42,8% al pari con il tipo P+P, ma sono solo tre stanze per ciascuno), la maggioranza assoluta in Zane (75, 58,1%) e Magno (52, 63,4%). Come per il sonetto, l'inizio di un nuovo periodo in corrispondenza di ciascuna partizione si realizza secondo modalità diverse, di cui possiamo passare in rassegna i casi più significativi. Ricontriamo ad esempio legami di tipo retorico, come le anafore tra una partizione e l'altra. Nel primo dei

---

<sup>53</sup> Le canzoni schedate sono: Molin 85, 87, 88, 89, 90, 142, 152, 178, 179; Venier 211, 218, 219, 268; Zane XIV, XIX, XX, XXI, LVIII, LX, XCII, CXXV, CXXXIX, CLIII, CLVII, CLXVII, CLXVIII, CLXIX, CLXX, CXCVI, CXCVII, CXCVIII; Fiamma 9, 33, 46, 75, 89, 90, 150; Giustinian XXXV; Magno 8, 9, 25, 27, 42, 43, 69, 70, 99, 109, 137.

due esempi seguenti è ripetuto il presentativo «Ecco»; nel secondo esempio invece l'anafora dell'avverbio «or» accompagna l'accumulo di frasi brevi, a partire dal secondo piede e prosegue nella sirma, ben oltre il primo verso.

*Ecco* ch'al duol ritorno, et da quest'occhi  
s'apparecchia di trarre humor più largo,  
c'habbia anchor fatto, il mal che mi tormenta.

*Ecco* in pronto i sospir' tanti ch'io spargo,  
che, com'arco saetta avien che scocchi,  
con tal impeto et forza il cor gli aventa.

*Eccomi*, in guisa d'huom che si lamenta  
d'iniqua sorte et di pietate ignudo  
chiama 'l suo fato e 'l cielo empie di gridi,  
per tutti questi lidi  
far che s'oda et rimbombi il fero et crudo  
suon de le mie querele, e 'l mio destino  
protervo empio chiamarne, empie le stelle  
con lagrimosa et lamentevol voce,  
tal ch'ogni duro core, aspro et feroce,  
di genti in tutto di pietà rubelle,  
et le fiere et gli augelli e i pesci e 'nfino  
queste arene et li scogli e 'l mar vicino  
de la mia dolorosa infirmitade,  
del mio misero stato habbian pietade.

(Venier 219, st. 1, 1-20)<sup>54</sup>

Né men col dolce canto  
che condia di saper fe' manifeste  
le cure onde adornò l'alto intelletto:

ch'or del gran re celeste  
spiegò la gloria, or de la patria il vanto,  
pien verso lor di puro, ardente affetto;

or del vizio scoprendo il sozzo aspetto  
lo fe' creder di morte; or di virtute  
aprio più che 'l sol chiaro il vago riso;  
or d'amante imitando il pianto e 'l riso,  
quasi ad infermo ch'altra via rifiute,  
sotto quel dolce altrui portò salute:  
quinci mostrando a quanto mal s'apprende  
chi 'l senso in guida prende,  
e che mortal beltà tanto s'apprezza  
quanto ella è scala a l'immortal bellezza.

(Magno 70, st. 3, 33-48)

Le anafore sono particolarmente diffuse nelle canzoni di Zane, di cui riporto la prima stanza della canzone CXCVI. Tutto il testo è strutturato come allocuzione anaforica in funzione della lode iperbolica di Irene di Spilimbergo, di cui alla st. 6 viene descritta la morte prematura. In questa prima stanza, l'iniziale allocuzione ad Amore è oggetto di una ripresa pronominale («tu») che collega inizio della fronte e inizio della sirma. Il pronome «tu» viene poi ripetuto nuovamente all'interno della sirma.

---

<sup>54</sup> Nella stessa canzone anche la stanza 5 presenta accumulo anaforico dell'avverbio *né*.

Scendi dal terzo ciel, cortese *Amore*,  
 là dove sei salito,  
 dapoi che costà su sen venne Irene,  
     ch'or de la sua beltà, del suo valore  
 fan l'onde intorno risonar e 'l lito  
 de le sue glorie mille voci piene.  
     *Tu*, ch'a le luci sue chiare e serene  
 mille cori infiammasti,  
 potrai narrar le sue bellezze altere,  
*tu* le sue lodi vere  
 d'ingegno, di virtù, di pensier casti  
 scoprir, poi che da lor piagando l'alme  
 portasti mille gloriose palme.  
 (Zane CXCVI, st. 1, 1-13)<sup>55</sup>

Anche dove non ci troviamo in presenza di una vera ripetizione anaforica, numerose stanze presentano il verbo a inizio di partizione. Esempio la terza stanza della canzone CXXXIX di Zane, dove la successione di imperfetti realizza una piana e progressiva messa a fuoco del contesto. Il poeta sta fuggendo nel bosco per salvarsi dalla crudeltà di Amore e riesce quasi a dimenticare ogni «pensier di lauro o mirto».

    Il suono e 'l canto *avea* posto in oblio  
 con che prigion sfogava il mio dolore,  
 né più pensier di lauro o mirto *avea*.  
     *Surgea* del piano un aspro colle fore,  
 pien di diletto in cima: alto desio  
 nel petto di là su montar m'ardea.  
     Quanto ha di bel, *vedea*  
 Natura ed Arte aver quivi riposto,  
 né molto era discosto  
 quindi l'erto sentier; così ripieno

---

<sup>55</sup> Altre stanze a struttura anaforica sono, ad esempio: Molin 85, st. 2; 88, st. 3; Zane XIV, st. 2; XIX, stt. 6 e 7; XX, st. 4; XXI, st. 8; CXXV, stt. 1, 4; CLXIX, st. 8; CXCVI, stt. 1-2-3; CXCVIII, st. 7; Fiamma 89, st. 4; Magno 25, st. 1; 69, st. 6; 70, st. 3; 137, st. 8. Gli elenchi di esempi che adduco in nota hanno valore esemplificativo, ma non esauriscono tutte le stanze oggetto di studio. Non si tratta del resto di una tassonomia, anche perché gli elementi presi in considerazione sono di natura diversa (dunque non si escludono a vicenda), ma vale come indicazione della presenza di alcune configurazioni particolarmente frequenti nell'organizzazione delle stanze.

di novo foco il seno,  
m'apparecchiava dopo alcun riposo  
salir quell'alto poggio e faticoso.  
(Zane CXXXIX, st. 3, 27-39)

La canzone, di dieci stanze, prosegue col racconto di un sogno in cui compare Apollo, che racconta del suo amore per Dafne trasformata in alloro – seguendo da vicino la fonte ovidiana<sup>56</sup> – e si risolve infine con l'appello del dio che in sogno chiama «vana» la fuga da Amore, e con il brusco risveglio del poeta.<sup>57</sup> La sintassi narrativa e la disposizione anaforica degli imperfetti conduce senza particolari sbalzi (se non per il più concitato episodio della metamorfosi di Dafne) i due racconti in prima persona incastrati l'uno nell'altro.<sup>58</sup>

Sempre per quanto riguarda i dispositivi retorici di continuità tra partizioni metriche possiamo osservare la presenza di strutture chiastiche. La canzone 69 di Magno, ad esempio, presenta nella fronte della sesta stanza la replica della medesima struttura con verbo di percezione, con inversione tra verbo reggente e infinitiva, poi replicata anche nella sirma.

**Vidigli** chini *starse*  
dolcemente talora,  
*e sfavillar* quasi coperti i rai:  
in tal guisa *mostrarse*  
d'aperta nube fuora  
per anguste fenestre il sol **mirai**.  
*Dormir* poi li **trovai**,  
come 'l ciel mi concesse,  
un dì, furtivo amante:  
e 'n sì vago semblante  
posar, ch'invido il sol pareo dicesse:

---

<sup>56</sup> Ovidio, *Met.*, I, 452-567.

<sup>57</sup> Lo scioglimento di un sogno compare anche in CLIII, st. 4, dopo aver espresso il desiderio di avere i parenti vicini, come gli accade appunto, in sogno.

<sup>58</sup> Presentano una struttura “a elenco” anche, ad esempio: Molin 88, st. 3; Zane XIV, st. 4; XXI, st. 6; LVIII stt. 1, 2, 4; XCII, st. 3; CXXXIX, st. 1; CLXVII, st. 6; CLXVIII, st. 6; CLXX, stt. 1, 5; Fiamma 9, st. 3; 33, st. 2; 89, st. 4; Giustinian XXXV, st. 5; Magno 9, stt. 1, 10; 27, stt. 5, 8; 69, st. 1; 70, stt. 1, 2; 99, stt. 8, 9; 109, stt. 1, 9; 137, stt. 2, 9.

– Ahi, che contender ponno  
con mia beltà, benché li chiuda il sonno! –  
(Magno 69, st. 6, 66-78)

Più ampio il chiasmo della prima stanza della canzone CXC VII di Zane, strutturata su una doppia bipartizione asimmetrica (3+3//3+4) dove due interrogative incorniciano le due frasi enunciative centrali.

*Come potesti, o Morte, in sì bel volto  
entrar, se fu divino  
quanto chius'entro mostrò for costei?*  
T'è pur con l'aspra falce il ferir tolto  
quel che qua giù celeste alto destino  
produce; né per questi armata sei.  
Noi terreni e caduchi ai colpi rei  
siam del tuo ferro segno,  
e 'n noi con legge equal tua legge adopri.  
*Perché, rea, dunque copri  
con poca terra (ahi fero atto ad indegno)  
quella angelica faccia e quel bel viso  
che de le forme fu del Paradiso?*  
(Zane CXC VII, st. 1, 1-13)<sup>59</sup>

Con l'ultimo esempio siamo passati a osservare la struttura della stanza non solo dal punto di vista delle forme retoriche di legamento, ma da quello dei modi in cui l'argomentazione si dispone tra piedi e sirma. Si è già visto come il fatto che le partizioni siano sintatticamente indipendenti non impedisce che il discorso che si svolge al loro interno si distribuisca in modi sempre variati. Le parti possono essere allineate in modo da rafforzare un'argomentazione persuasiva, come nel prossimo esempio dalla canzone 109 di Celio Magno.

Si tratta di una canzone «a politico»<sup>60</sup> in cui ciascuna stanza è dedicata a un esempio romano di virtù: vediamo la quinta, che introduce il tema dello

---

<sup>59</sup> Da vedere anche Molin 179, st. 5, dove la sintassi dei due piedi è disposta a chiasmo tra principali e subordinate; Venier 218, st. 3, in cui la fronte ha una disposizione parallelistica (2+1//2+1) mentre la sirma ospita una lunga correlazione; Zane CXXV, st. 7, in cui il secondo piede e la sirma alternando interrogativa retorica ed esortazione replicano espandendola la stessa struttura 2+1 della fronte.

spregio per la ricchezza con l'esempio di Curio Dentato che rifiuta l'oro dei Sanniti.<sup>61</sup> La stanza approfondisce il medesimo tema con un continuo passaggio dal particolare al generale: il primo piede ospita una interrogativa didascalica (81-83); segue un breve sunto della virtù di Curio (84-86); l'inizio della sirma amplia il discorso su un piano generale, con brevi periodi sentenziosi (87, 88-89, 90-91); la seconda parte della sirma include il discorso diretto di Curio (92-96), la reazione degli ascoltatori (97-98) e un ultimo distico baciato nuovamente latore di un'istanza morale universale (99-100).<sup>62</sup>

Ma quanto è poi del chiaro spirto il pregio  
ch'a sua povera mensa i doni e l'oro  
de' Sanniti rifiuta e in sé ne ride?  
Stimò ch'ogni ricchezza e splendor regio  
cedesse di virtute al bel tesoro,  
che spesso manca ove fortuna arride.  
Raro avarizia con onor si vide:  
ch'ella ogni bel desio da sé discaccia,  
provando in mezzo l'acque eterna sete.  
Sovrana laude miete  
chi la patria arricchir, non sé, procaccia;  
onde il buon Curio allor così rispose:  
– Dite al re vostro ch'a me il ferro splende  
via più che l'oro; e ch'io, nel vincer uso,  
per non rimaner vinto, il don ricuso:  
che s'altri esca non cura, amo nol prende. –  
Oh come in breve detto agli occhi espone  
di povertà l'alte ricchezze ascose!

---

<sup>60</sup> Secondo la definizione di Guidolin 2010, 308, si tratta di «discorsi lirici [...] incentrati sulla variazione di uno stesso nucleo concettuale in una serie di unità giustapposte, responsabili di movimenti argomentativi davvero impercettibili se non addirittura apparenti e fittizi». Possiamo confermare una tendenza osservata dalla studiosa, cioè che «Se Petrarca generalmente mira a far coincidere sintassi e partizioni metriche principali (fronte e sirma), ma poi disloca variamente i nuclei argomentativi (oltre, che, naturalmente, introdurli con strutture diverse), i cinquecenteschi, quando ritengono opportuno arricchire, variare o incresparsi la sostanza strofica con lo slittamento di una delle tre componenti che si giocano nel testo (metrica, argomentazione e sintassi), optano per lo sfasamento della sintassi rispetto ai comparti e piuttosto mantengono invariato lo spazio versale riservato ad un determinato nucleo tematico» (315). E però in questa canzone di Magno la volontà di costruire dei medaglioni celebrativi porta con sé anche il tendenziale rispetto dei limiti metrici interni alla stanza.

<sup>61</sup> L'episodio è narrato in Cicerone, *De senectute*, XVI, 55.

<sup>62</sup> Ai «frequenti aforismi morali» della canzone fa riferimento Taddeo 1974, 157.

Ama natura il poco; e in lui sol giace  
vera de l'alma libertate e pace.  
(Magno, 109, st. 5, 81-100)

La stessa modalità argomentativa la ritroviamo anche, ad esempio, in Gabriele Fiamma. La quarta stanza (ma così anche la sesta) della canzone 90 si apre anch'essa con un'interrogazione didascalica al lettore, che occupa tutto il primo piede, in cui si chiede se esista opera divina che non insegni la virtù della pazienza. Il seguito, dal secondo piede sino alla fine, è una serie coordinata di motivazioni accumulate anaforicamente («Move», v. 37; «Né», 40 e 42; «E», 44) che forniscono la risposta. Dunque, anche se i periodi si dispongono sempre entro i confini metrici, il discorso isola il primo piede, facendo dello stacco interno alla fronte lo snodo più importante.

Qual opra è uscita dal gran Mastro eterno,  
da cui l'huom non impari  
questa virtù ch'a noi Natura insegna?  
*Move e trahe* seco il gran giro superno  
i minor cerchi chiari,  
per la via che 'l motor primo li segna.  
*Né* d'essi alcun *si sdegna*,  
*anzi* ogniun *segue* l'altrui corso e via,  
*né* però *si desvia*  
dal suo proprio camin la notte e 'l giorno,  
*e* con patientia *rende* il mondo adorno.  
(Fiamma 90, st. 4, 34-44)<sup>63</sup>

Caratteristiche di Molin sono le stanze dove il discorso si prolunga (in questa tipologia solo logicamente, nelle altre anche con rapporti di continuità sintattica) solo nel primo verso della sirma – in corrispondenza della *concatenatio*, come se la rima baciata sigillasse un primo passaggio della stanza, al quale segue

---

<sup>63</sup> L'isolamento logico del primo piede si presenta, ad esempio, in Molin 88, st. 5; 90, st. 7; 142, st. 6; 178, st. 6; Zane XIV, st. 7; XXI, st. 5; LVIII, st. 6; LX, st. 4; XCII, st. 7; CLVII, stt. 3, 5; CLXVII, stt. 2, 5; CXCVII, 4; Fiamma 90, stt. 4, 5, 6; Magno 9 stt. 5, 7; 27 stt. 4, 7; 42, st. 2; 69, st. 2; 70, stt. 5, 6; 99, st. 4; 137, st. 6.

una sirma che sembra cominciare davvero solo con il cambio di rima<sup>64</sup> – oppure solo nei primi due versi della sirma,<sup>65</sup> svalutando la forza strutturante del confine metrico istituzionale. A riprova di tale indebolimento va osservato che il legame per inarcatura tra piede e sirma è in assoluto il più frequente in Molin, con 41 occorrenze (oltre il 16% di tutti i tagli sintattici). L'esempio che segue è emblematico perché l'introduzione di una nuova frase coordinata tra piede e piede, e di una frase introdotta da *ché* para-subordinativo tra piede e sirma a chiudere il discorso diretto fa saltare di fatto la pertinenza di entrambi i confini interni alla strofa.

Publica fama d'ogn'intorno scorse  
e tosto fu di ciò l'istoria udita,  
ma gli amanti trovar via più sicura  
*e fu del Sol la colpa al fin punita.*  
Tu con l'esempio che sì tristo occorre  
fuggi l'incontro di simil ventura,  
*ché bellezza minor non t'assicura.»* –  
Qui terminò 'l suo dire e via disparve.  
Già la lucerna, al suo fin presso, fuori  
scintillando spargea lampi maggiori,  
quasi ch'a noi del dì segno dar parve,  
quando madonna a me volta destossi  
e, gli occhi con la man dal sonno scossi,  
mi strinse e disse: – Or va, ch'omai s'aggiorna,  
fedel mio caro, e poi qui al fosco torna. –<sup>66</sup>  
(Molin 85, st. 6, 76-90)

<sup>64</sup> Osserva Guidolin 2010, 194: «In diverse strofe cinquecentesche è appunto l'identità di rima a cooperare a che il verso di concatenatio sia attratto nella sintassi della fronte quale unico ed esile lembo che produce continuità armonica con la sirma [...]. Simili fattispecie sono al contempo interessanti e controverse da vagliare poiché sembrano giocare sul doppio filo della violazione di partizione, con sensibile sfasatura metrico-sintattica, e della concessione ad una cadenza supportata dallo schema».

<sup>65</sup> Vedi ad esempio Molin 85, st. 6; 90, st. 1; 179, stt. 1, 2 e 4. Continuità logica nel verso di *concatenatio* si presenta anche in Venier 219, st. 4, 6 (con consecutiva giustapposta); Magno 42, st. 3. I primi due versi della sirma concludono il senso della fronte in Zane CXXXIX, stt. 2, 7; CLIII, st. 4.

<sup>66</sup> Il testo critico di Bianchi in ATL, probabilmente per un mero errore meccanico di trascrizione, reca a testo «ritorna», che renderebbe il verso ipermetro. La cinquecentina restituisce il corretto «torna». Anche il sistema di punteggiatura, per quanto riguarda l'indicazione dei confini del discorso diretto, non è sistematico, ma ho qui conservato le incongruenze del testo critico. Le virgolette al verso 82 chiudono un discorso aperto nella prima stanza.



Negli altri autori si trovano invece più spesso stanze dove non è il primo piede a essere logicamente isolato, ma è il confine istituzionale tra fronte e sirma il luogo di una forte opposizione semantica. Nella canzone 218, Venier esprime il dolore e la sofferenza legate alle proprie difficili condizioni di salute. La quinta stanza, che riporto, lamenta l'inefficacia del tentativo di allontanarsi per trovare conforto. Alla fronte, formata da due periodi legati da coordinazione copulativa, risponde l'attacco avversativo della sirma, che si contrappone a quanto precede. È da notare che questa disposizione così fortemente solidale con la forma metrica giunge in seguito a quattro stanze molto variate (1: P+P+S; 2: P+S; 3: P/P/S; 4: «a partizioni inanellate»), dunque si integra in un sistema di continue variazioni.

Ben per scemar talhora il crudo affanno,  
 ch'in pianto sempre amaramente tiemmi,  
 cerco almen d'altra via qualche conforto;  
     *et se desio di cangiar loco viemmi,*  
 ne scelgo quei che di lor vista danno  
 maggior diletto et fan dolce il diporto.

*Ma l'effetto mi fa subito accorto,*  
 che, perché in questa più ch'in quella parte  
 dimori l'huom, non è minor la doglia  
 punto di quel che soglia:  
 quel che meco si sta meco si parte;  
 l'animo è da cangiar, non la cittate.  
 Questo sempre mi segue ovunque io vada,  
 se pur che vada si può dir colui  
 che portato ne vien co' piedi altrui.  
 Questo mi fa noiosa ogni contrada;  
 cangiato lui, mi fien soavi et grate  
 le spelunche et le selve inhabitate,  
 ché non si guarda il loco ove l'huom giunge,  
 ma chi v'arriva et qual cagion lo punge.  
 (Venier 218, st. 5, 81-100)

Spesso nel passaggio tra fronte e sirma si attua un cambiamento di modalità discorsiva. Vediamone, in conclusione, due esempi. Nella seconda stanza della canzone 87 di Molin, il passaggio avversativo tra la fronte e la sirma è

doppiato dal passaggio dall'esclamazione all'enunciazione; nella stanza 3 della canzone XXXV di Giustinian l'enunciazione della propria condizione eccezionale si volge nell'interrogativa retorica che ne lamenta l'inutilità.<sup>67</sup>

Per quante vie distorte e quanti mari,  
con quai perigli appresso  
varcato ho insino a qui lungo camino!

Quanto menai quei di tristi ed amari,  
lasso, quasi a me stesso  
creder non so quando a pensarvi inchino!

Ma, poi ch'empio destino,  
or ch'io tornar devea, mi tronca il modo,  
stanco m'affliggo e rodo  
qual peregrin cui manca albergo a sera,  
che nel disagio suo convien che pera.  
(Molin 87, st. 2, 12-22)

Certo alcun altr' amante  
foco maggior del mio,  
fra quanto' l mar circonda, in sé non prova,

né più fido e costante  
alcun giamai s' udio  
o ne l' antica etade o ne la nova.

Lasso, ma che mi giova?  
Se d' amar cruda fera  
il ciel mi diede in sorte,  
vaga di strazij e morte?  
Che, troppo in sua beltà superba e altera,  
tanto ardor, tanta fede  
o non stima o non crede.  
(Giustinian XXXV, st. 3, 27-39)

#### b. *Fronte legata: (P+P)/S*

Il tipo è ben rappresentato in tutto il corpus. Si tratta infatti del secondo tipo più diffuso in Zane (26, 20,1%), in Giustinian (3, 42,8%) e in Magno (15, 18,29%). Scorrendo la Tab. 5, vediamo che in questi tre autori la solidarietà fra i piedi della fronte non impedisce che ne vengano ben rilevati i confini. Infatti i legami per inarcatura tra piedi sono assenti in Giustinian, e negli altri due si attestano intorno a percentuali basse (Magno 3,5%, Zane 5,6% sul totale dei legamenti sintattici; Magno 0,85%, Zane 1,48% sul totale dei tagli metrici). Negli autori che legano di più invece,<sup>68</sup> Venier, Fiamma e Molin, le percentuali sono

<sup>67</sup> Nella stessa canzone di Giustinian cambia la modalità discorsiva anche, ma inversamente, nella stanza 7, dove l'enunciazione vira in allocuzione alla «fortunata stanza» e alla «fenestra» dell'amata. Presentano cambiamento di modalità discorsiva in corrispondenza dell'inizio della sirma p. es.: Zane XIX, stt. 4, 5 (esclamazione-enunciazione); XX, stt. 6, 7 (enunciazione-allocuzione); CLXX, st. 2 (enunciazione-esclamazione), st. 6 (domanda-enunciazione); Fiamma 75, st. 4 (enunciazione-domanda); Magno 9, st. 4 (esclamazione-domanda); 25, st. 5 (esclamazione-enunciazione); 27, st. 6 (allocuzione-enunciazione); 99, 7 (enunciazione-esclamazione); 137, st. 4 (esclamazione-allocuzione). Semplice opposizione avversativa tra fronte e sirma, p. es.: Zane CLXVIII, 2; Magno 137, stt. 5, 7.

<sup>68</sup> Il quadro sintetico del totale e della distribuzione dei legamenti è nella Tab. 4.

molto più alte (sul totale dei legamenti Venier 11,4%; Fiamma 24,8%; Molin 16,11%). Anzi, l'inarcatura è il modo preferito da Fiamma per collegare i due piedi della fronte, superando, e non di poco (29 occorrenze contro 16), la prolessi della subordinata. Sembra precisarsi, insomma, una netta distinzione tra due diverse interpretazioni degli spazi metrici della canzone.

Se proviamo ad osservare, come nel paragrafo precedente, la forme di legame retorico tra la fronte e la sirma e in particolare le modalità principali, cioè anafore e parallelismi, vedremo che è proprio in Zane e Magno che queste figure incidono di più, assecondando la percezione della fronte come un limite chiuso e dei piedi come snodi da rilevare. Prendiamo due esempi: nel primo, tra fronte e sirma, l'anafora di «se» accompagna la replica di due costrutti ipotetici paralleli (il secondo con una principale esclamativa, anticipata dall'avverbio «quanto», in un piccolo costrutto a «festone»);<sup>69</sup> il secondo caso è una semplice ripresa pronominale del vocativo che occupa il primo piede.

E *se* tu, Amor, m'invogli  
 con lusinghevol arte,  
 ed in un tempo a ragionar mi pungi,  
     almen fa' che raccogli  
 di queste voci parte,  
 né tutte se le porte il vento lungi.  
     Quanto, *se* le congiungi  
 a queste erbette sole,  
 del mi' essilio ricetto,  
 andrò pien di diletto  
 cogliendo i miei sospir da mille fiori,  
 e parte de' suo' onori  
 vederò sparsi ne le mie parole,  
 là 've tra queste rive  
 memoria ancor de la mia gioia vive.  
 (Zane XIX, st. 2, 16-30)

*O di Cristo guerrier feroci, invitti,*  
 che *di voi* scudo a la sua croce feste  
 e nel cui degno crin s'orna l'alloro;  
     ben denno esser *a voi* gli onori ascritti  
 di quei che già dal mondo, in mortal veste,  
 dèi fur creduti a le chiar'opre loro.  
     *Per voi* de le virtuti il santo coro  
 ne la sua dolce libertà respira,  
 e col torto la fraude e 'l vizio geme;  
*per voi* più non si teme  
 di barbarico Marte orgoglio ed ira:  
 sembran giorni le notti, e i foschi giorni  
 vincono i chiari, e ne' più chiari poi  
 ogni raggio del sole un sol diventa.  
 La nostra gioia è un mar ch'invan si tenta  
 passar, che ceta il fondo e i lidi suoi  
 quanto più vien ch'altri a solcarlo torni;  
 qual anco è 'l vostro merto, o spirti adorni.  
 Che nulla esprime il voi chiamar felici,

<sup>69</sup> La nota definizione è di Segre 1963, 257.

sendo di tanto ben fonti e radici.

(Magno 25, st. 4, 61-80)

Ovviamente questa distinzione non significa che gli altri autori deresponsabilizzino completamente la *diesis*. In questa stanza di Molin, la quinta della canzone 89, si osservi come i due periodi coordinati siano posti a cavallo tra piede e sirma, e insieme come le indicazioni temporali si dispongano sul confine metrico in una dialettica tra continuo e discontinuo (creando però un effetto complessivo un po' confuso). Il primo piede è aperto dalla frase principale, e il secondo piede ospita una subordinata introdotta da «quando»: la costruzione sembra ricalcare la struttura del cosiddetto *cum inversum*. Ma il trapassato prossimo «scritto era» non esprime un'azione durativa e il «quando» che apre il secondo piede non è tanto una subordinata temporale quanto piuttosto una relativa con valore temporale che chiarisce e specifica il «dì» del v. 82. Nonostante la principale non assuma un tempo di sfondo,<sup>70</sup> ma il passato remoto «spuntò», all'inizio della sirma troviamo una forma di «incidenza inversa»<sup>71</sup> molto vicina al *cum inversum*, con la subordinata temporale introdotta dal «che» di v. 88. Insomma, il «né» ad apertura di sirma che pare coordinare due indicazioni temporali coordina invece i due interi periodi, la cui sintassi è disposta in modo parallelistico sul discrimine della *diesis* (principale / subordinata // principale – subordinata).

*Scritto era in ciel quel che poi tutto occorse*  
*de la mia vita, e 'l dì che da quest'occhi*  
*trar di pianto dovea continua vena,*  
QUAND'EI, sì come stral che d'arco scocchi,  
giunto al segno fatal, DA L'ONDE SORSE

<sup>70</sup> La distinzione tra tempi «di primo piano» e «di sfondo» è quella proposta da Weinrich 1978.

<sup>71</sup> Secondo Bianco-Digregorio 2012, 294-95 nell'incidenza inversa «*q* è un'azione puntuale che avviene durante lo svolgimento di *p* (azione durativa) [...] L'incidenza inversa non va confusa con il *cum inversum* [...]; quest'ultimo è un costrutto tipico della prosa narrativa, il quale si caratterizza non tanto per il rapporto cronologico fra l'azione introdotta dalla proposizione (formalmente) reggente e quella introdotta dal *che/quando* temporale, quanto per il particolare *status* pragmatico di quest'ultima e per alcune conseguenti restrizioni sintattiche. Certamente il *cum inversum* può instaurare un rapporto di incidenza inversa». Negli esempi riportati dagli autori troviamo una situazione simile alla nostra: «Né ancora spuntavano li raggi del sole ben bene, quando tutti entrarono in cammino». Per le frasi temporali introdotte da *che* polivalente vedi anche Da Milano 2011.

E ME PIAGÒ con duol perpetuo e pena,  
*né spuntò l'alba in oriente a pena*  
 CHE, dovendo il mio sol partir quel die,  
 TOSTO, qual fiamma che gran vento ammorza,  
 così SPENTE a gran forza  
 di duol, lasso, RESTAR LE GIOIE MIE,  
 e cadder le speranze e' bei desiri  
 che struggendo mi fer la vita cara;  
 sol ne la parte in me sinistra interna  
 la memoria fuggìo, che vivrà eterna,  
 del mio ben ito e d'esta vita amara,  
 da cui non fia che vivo unqua respiri.  
 Tal penetrò lo stuol de' rei martiri  
 a l'alma afflitta, e tal le diede assalto  
 ch'io restai per dolor di freddo smalto.  
 (Molin 89, st. 5, 81-100)<sup>72</sup>

Passiamo ora a vedere la disposizione dell'argomentazione, e prima di tutto i casi dove, nonostante l'indipendenza sintattica, si trovano forme di forte continuità tra fronte e sirma. La sirma può ad esempio mantenere il medesimo soggetto, come in Molin 89, st. 9 («la nobil schiera») o in Magno 109, st. 4 («Curzio», ma il nome compare solo nella sirma) oppure, come in Zane CXCVIII, st. 1, il parallelismo di due periodi ipotetici<sup>73</sup> si accompagna al chiasmo, in modo che il soggetto della protasi del primo («io»), diventi il soggetto dell'apodosi del secondo. La sirma a volte è aperta da una relativa giustapposta o da un *ché* con funzione di rilancio, come nella settima stanza della canzone 218 di Venier, in cui, la relativa giustapposta che apre la sirma si ricollega, ampliandolo, al periodo che si era aperto solo nell'ultimo verso della fronte, che era occupata da un primo

<sup>72</sup> Qualche esempio di stanze che presentano anafora tra fronte e sirma: Venier 211, stt. 4, 6; Zane XIX, st. 3; XX, st. 2; LX, st. 2; Magno 8, st. 4 (che presenta semplicemente due verbi in posizione anaforica). Presenta solo nella sirma l'anafora continuata di «qui», ripresa pronominale della fronte, Magno 99, st. 1. Ripresa pronominale di luogo («ivi») all'inizio della sirma anche in Zane CXCVII, st. 5. Zane CLXVIII, st. 1 e Magno 8, st. 1 hanno la stessa costruzione con accumulo di domande retoriche cavallo tra fronte e sirma. Zane LX, st. 6 presenta invece un forte parallelismo tematico tra fronte e sirma, replicando l'alternanza tra cielo e terra.

<sup>73</sup> Simile costruzione parallelistica, ma con due strutture con subordinata prolettica e principale esortativa, ancora in Zane XX, st. 3.

periodo di cinque versi<sup>74</sup> (e si noti inoltre la serie di negazioni che attraversa la stanza legando fronte e sirma).

Né materia trattar sì diletta  
mai seppi o dal mio mal tanto diversa,  
per dar pur, s'io potessi, al dolor tregua,  
ch'indi tosto non fosse a dir conversa  
la lingua de la mia trista et dogliosa;  
et convien che la voce il mio cor segua,  
da cui l'alto martir, che non adegua  
ma vince ogni altro, uscir giamai non puote,  
così v'ha dentro il pie' tenace et fermo.  
Né men ancho m'è schermo  
l'altrui miseria al duol, ché, se percuote  
moltitudine d'huomini infiniti  
col suo flagel Fortuna, et s'è chi peggio,  
non ch'a la guisa mia, viver si trovi,  
non è ch'al duol scemar questo mi giovi,  
sì che più non l'accresca il ben ch'io veggio  
godersi mille et più dal ciel graditi,  
la cui felicità par che m'inviti  
più del prò ch'io non ho, lasso, a lagnarme,  
che del danno gli afflitti a consolarme.  
(Venier 218, st. 7, 121-140)<sup>75</sup>

La continuità può non essere marcata retoricamente, ma consistere nella progressione e nell'approfondimento di quanto viene enunciato nella fronte, spesso con un legame sottolineato da una congiunzione copulativa. Leggiamo Celio Magno, la terza stanza della canzone 9 in morte del padre Marcantonio: nella fronte il poeta racconta che quando aveva tredici anni morì il padre, il quale sofferse di lasciare il giovanissimo figlio. La sirma prosegue il medesimo discorso elencando la circostanza aggravante dell'età ancora più giovane degli altri fratelli. In parallelo riporto la stanza 4 della canzone XXXV di Giustinian: una notazione

---

<sup>74</sup> Il caso è inverso a quello delle stanze in cui il discorso si conclude logicamente solo nel verso di *concatenatio*, come ad esempio in Molin 152, st. 4; Zane XCII stt. 1, 6; Fiamma 46, st. 1.

<sup>75</sup> La sirma viene aperta da un *che/ché* o da una relativa giustapposta anche in Molin 152, stt. 3, 10; Venier 211, st. 2; 218, st. 7; Zane CLXVII, st. 4; Magno 70, st. 4.

temporale introduce l'incontro con la donna; nel secondo piede ne viene indicato l'effetto di piacere per il «cor»; la sirma continua indicando l'eccezionalità dell'esperienza visiva.

Avea duo lustru, e 'l terzo quasi, il sole  
 volti dal di ch'a la sua nova luce  
 nudo parto infelice uscir mi scorse,  
     che ti partisti, o mio sostegno e duce,  
 da me: tu 'l sai, e forse ancor te n' dole,  
 ché ciò grave ferita al cor ti porse.  
     *Né meno al duol concorse,*  
*lasso, che meco ad un tre figli tuoi,*  
*che chiedean latte ancor nel sen materno,*  
*abbandonavi per essilio eterno;*  
 de' quali una dapoi,  
 pura angioletta con veloci penne,  
 al ciel per l'orme tue lieta se n' venne.  
 (Magno 9, st. 3, 27-39)

Quel di ch'Amor mi scorse,  
 per mia fera ventura,  
 a mirar nel bel volto di costei,  
     subito al cor mi corse  
 l'angelica figura,  
 non usato piacer provando in lei:  
     *né giamai gli occhi miei*  
*vider cosa più bella.*  
 E sì dolce e cortese  
 ne gli atti allor si rese  
 ch'ogn'alma vint'avria d'amor rubella;  
 ma, volta ogni mia gioia  
 in pianto, or vuol ch'io moia.  
 (Giustinian XXXV, st. 4, 40-52)<sup>76</sup>

All'opposto, la fronte e la sirma sono invece spesso in contrasto semantico l'una rispetto all'altra. Nei due esempi seguenti, uno da Molin, l'altro da Zane, lo stacco della sirma viene segnalato rispettivamente da una congiunzione avversativa («ma»), e da una netta opposizione temporale («Surgea [...] // ed or [...] rivolge»).

Con simil cure, intente  
 al mio dolce riposo,  
 qui men verrò; così pur mi si presti

*Surgea* nel mezzo de' tuoi prati, Amore,  
 così chiara fontana  
 di beltà, di valor, di cortesia,  
 che non mai sì gradito o dolce umore

<sup>76</sup> Non è possibile proporre una disamina di tutte le modalità con cui la sirma si lega alla fronte senza marche retoriche, ma seguendo una progressione argomentativa. Mi limito a segnalare alcuni esempi: Molin 90, st. 9 (verbo di dire-discorso diretto); 152, st. 9 (situazione generale-caso particolare); 178, st. 7 (situazione attesa-situazione effettiva); Venier 268, st. 1 (reazione del cuore-reazione dell'anima); Zane XIX, st. 1 (condizione dell'amante-conseguenza naturale); LX, st. 5 (amante-paragone con un elemento naturale); CXXV, st. 6 («perciò»); CLXVIII, st. 3 («ma più» con funzione di precisazione); Fiamma 90, st. 7 (la sirma introduce il contesto storico che spiega, giustapponendosi, l'esortazione della fronte); Magno 9, st. 6 («né»), st. 9 (morte del padre-affidamento alla madre); 99, st. 2 («e»); st. 5 (situazione personale-paragone con un elemento naturale). Ancora diverse le stanze che presentano una chiara progressione narrativa, come Molin 142, st. 4; Zane CXXXIX, st. 5; Fiamma 33, st. 1, etc.

di star più lungamente  
fra queste rive ascoso,  
né sia cosa di qua che mi molesti.  
*Ma*, perch'a voti onesti  
par che 'l fato consenta,  
spero, se ben m'attempo,  
stato sereno un tempo,  
se pur, com'uom ch'ancor la carne senta,  
nol renderà turbato  
qualche sospir del bel tempo passato.  
(Molin 142, st. 8, 92-104)

ben assetato core  
di sé tanto invogliò per tempo alcuno;  
*ed or*, o sorte strana,  
ella *rivolge* il corso ad altra via,  
e già per camin bruno  
con Lete meschia l'acque, onde 'l tuo regno  
più di beltà non tien vestigio o segno.  
(Zane XIV, st. 1, 1-11)<sup>77</sup>

Ancora una volta può verificarsi non un'opposizione, ma un cambiamento di modalità discorsiva. In questa stanza di Zane, l'enunciazione della situazione, la difficile condizione della vita in mare, qui rappresentata dalla turba rumorosa dei rematori (l'ultimo degli elementi che conclude un elenco iniziato nelle stanze precedenti), viene seguita dall'interrogativa retorica in cui si materializza la reazione esasperata dell'autore.

La mal condotta turba, cui crudele  
stella incatena sopra 'l legno il piede,  
ond'io con le sue braccia affretti il corso,  
mentre s'erge, e col remo l'acqua fiede,  
e giugne al suon de' ceppi alte querele,  
poria il tasso svegliar e 'l ghiro e l'orso.  
*Lasso, e dove son io, misero, corso?*  
Qui 'ntorno gira ognor sospetto e morte.  
Così vuol la mia sorte  
in questo mar di pianto, in questo inferno,  
ove sol doglia scerno.  
(Zane CLIII, st. 5, 45-55)<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Si presenta una contrapposizione tra fronte e sirma, ad esempio: Molin 87, st. 1 («ma»); 90, st. 10 (interruzione del discorso, «ma [...] tanto [...] basti»); Zane LVIII, st. 3 («ma»); Fiamma 90, st. 2 («ma»); Giustinian XXXV, st. 6 («ma»).

<sup>78</sup> Cambio di modalità discorsiva presentano, ad esempio, Molin 142, st. 2 (allocuzione-esclamazione); Venier 219, st. 2 (domanda retorica-enunciazione); Zane CLXVIII, st. 4 (enunciazione-esclamazione); CLXIX, st. 7 (enunciazione-esclamazione); Giustinian XXXV, stt. 1 (domanda-enunciazione); Magno 69, stt. 7 (enunciazione-domanda), 8 (enunciazione-esclamazione).



c. *Primo piede indipendente: P/(P+S)*

Le stanze con il primo piede indipendente sono quelle più rappresentate in Molin (17, 24,3%), mentre in Fiamma pareggiano quelle a partizioni indipendenti (10, 25,6%), testimoniando in questi autori, ancora una volta, la forte resistenza della pausa tra i due piedi rispetto all'indebolimento della pausa tra fronte e sirma.

Il tipo presenta una conformazione piuttosto riconoscibile in tutti gli autori. Lo stacco dei primi tre versi presenta la situazione, l'oggetto del discorso, a cui segue una spiegazione o un approfondimento. Vediamo subito due esempi, entrambi caratterizzati da un legame tra piede e sirma del tipo 'principale // consecutiva'. Nel primo, di Venier, il primo piede è occupato da un'interrogativa retorica, il cui contenuto è poi ampliato dalla sua conseguenza logica (*onde vale qui per la qual cosa*), cioè che dall'onnipotenza di Amore discende la speranza del «cor». Nel secondo, di Fiamma, il primo piede enuncia l'oggetto del canto, cioè Maria; il secondo piede ne espone l'origine in un'accensione spirituale; la sirma, con una subordinata consecutiva, ne enuncia la finalità.

Ma che? Qual meraviglia  
s'Amor in ciò s'adopra,  
che ben può fare ogni impossibil cosa?

Onde gran speme piglia  
talhora il cor per opra  
di lui veder madonna un dì pietosa,  
    *si ch'ove hor mai non posa,*  
da gravosi martiri  
miseramente oppresso,  
dritto s'erga in se stesso  
et da tanto languir, lasso, respiri.  
Oh se fia quel ch'i' spero  
quant'io felice, Amor ferrassi altero!  
(Venier 268, st. 4, 40-52)<sup>79</sup>

Là dove col pensiero amor mi porta  
volgo le rime e 'l canto,  
chiamando ogni hor la mia celeste Diva.

Quel che m'accende fia mia guida e scorta,  
perché del nome santo  
con *tal* dolcezza e con *tai* note io scriva  
    *che* desti un'alta e viva  
fiamma, onde avampi ogni anima gentile,  
e Battro intenda, e Tile  
quel ch'io parlo di lei, ch'è il mio conforto  
e trar mi suol d'ogni tempesta in porto.  
(Fiamma 90, st. 1, 1-11)

<sup>79</sup> Sono costruite in questo modo, ad esempio: Molin 87, st. 4; 109, st. 8; 142, st. 1; Venier 219, st. 7; 268, st. 4; Zane XXI, st. 2, 4; CXXV, st. 3; CLVII, st. 2; CLXIX, st. 5; Fiamma 46, stt. 4, 7; 90 st. 1; Magno 109, st. 8.

Dopo il primo piede può invece situarsi un'opposizione semantica. Nella breve prima stanza di Molin 88, il poeta confessa il proprio colpevole piacere erotico, ma nella seconda parte ritratta, domandando ad Amore come può essere colpevole se egli ha mostrato la donna al suo cuore senza difese. La domanda si dispone tra il secondo piede, occupato da una condizionale prolettica, e la sirma. La struttura è perfettamente regolare se non per la dislocazione del «tu» in posizione tematica, con solo apparente funzione allocutiva, quando è invece soggetto grammaticale, aggiungendosi così alla giustificazione una certa concitazione, un leggero scompenso quasi anacolutico. Il secondo esempio è dalla canzone di Magno in morte di Irene di Spilimbergo. Il discorso si estende su tutta la stanza, e il soggetto è sempre la «Parca» pronta a «secar[e]» il filo. Tra il primo e il secondo piede il poeta situa il momentaneo dubbio di Àtropo, introducendolo con una lunga similitudine. La comparativa inizia nei tre versi del secondo piede, viene interrotta da una subordinata condizionale di secondo grado (vv. 25-27), e si conclude solo con la comparsa del verbo «s'arresta» (v. 28), a cui si coordina «punge e move» (v. 29). Solo a questo punto, introdotta dal «tal» di v. 30, la correlazione chiude l'arco sintattico – aperto al v. 22 – col verbo «ritarda il colpo» del v. 32, subito seguito da una pausa quasi iconica dell'istantaneità della morte, in seguito alla quale persino la Parca si muove a «pietà» (v. 36).<sup>80</sup>

Ahi ch'io son giunto a passo  
 che più fuggir non posso  
 e colpa in me del mio piacer confesso!  
 Ma tu, s'al mio cor lasso,  
 di valor nudo e scosso,  
 mostri, Amor, donna ond'io sia vinto espresso,  
 qual fallo è di me stesso  
 s'a forza del bel viso  
 preso restai, se pur non resto anciso?  
 (Molin 88, st. 1, 1-9)

Ciò detto, ecco che 'l gir più innanzi a l'opra  
 del suo filo vital prescrive il Fato:  
 onde la Parca già secarlo intende,  
 ma, come agricoltor che 'n verde prato  
 l'adunca e sottil falce in giro adopra,  
 e de' suoi ricchi onor vedovo il rende,  
 s'allor che per ferir il braccio stende  
 fior vede adorno di bellezze nove,  
 a cui fin su dal ciel Venere aspira,  
 s'arresta, e mentre il mira,  
 non usata pietà nel punge e move;<sup>81</sup>  
 tal essa, per tagliar la mano alzando

<sup>80</sup> Si inserisce poi una lunga ricostruzione analettica della vita Irene che termina nella settima stanza, quando la Parca in effetti termina il suo compito.

<sup>81</sup> *Nel* mi pare valga qui «ne lo», col senso complessivo di 'non usata pietà di esso lo punge'.

quel degno stame e 'l fior d'ogni virtute,  
 ritarda il colpo; e le non più vedute  
 grazie in altra giamai fiso mirando,  
 ed al suo fin pensando,  
 nel cor sì duro, inespugnabil pria,  
 sentì pietade entrar per larga via.  
 (Magno 27, st. 2, 19-36)<sup>82</sup>

L'esempio di Celio Magno mi pare sintomatico di quella dicotomia che abbiamo già rilevato. La gestione della sintassi con incastro di subordinate a ritardare la comparsa della principale<sup>83</sup> apparenta la stanza di canzone al sonetto almeno nel senso che conferma una simile coerenza della griglia istituita dal metro, che fornisce il supporto agli snodi dell'ipotassi. All'opposto si può vedere la terza stanza di Molin 85, dove viene posta in parentesi una subordinata concessiva tra piede e sirma, la quale è deliberatamente spezzata da un'inarcatura 'frase / complemento di causa'. Sempre in Molin in diverse occorrenze il periodo che si distende tra piede e sirma si chiude immediatamente nel verso di *concatenatio*. I due esempi seguenti sono presi da punti distanti delle rime e in canzoni dalle stanze molto diverse per lunghezza, a mostrare come il tipo sia diffuso;<sup>84</sup> nel primo il legame è per subordinazione, nel secondo per inarcatura.

Ella, dico, se 'l sa, che, sorta, stese  
 le luci intorno e del mio mal s'avide  
 mirando il volto mio d'angoscia tinto,  
     *e, se non che pietoso Amor provide*  
*a l'alma afflitta e in parte il cor difese*  
*col bel guardo di lei ver me sospinto,*  
     *ben m'avria 'l duol, s'uom per duol more, estinto.*  
 E grazia fora a me stata allor morte!  
 Né mai fier vento da radice sterpe  
 pianta ch'in terra serpe

Così potess'io alzarmi  
 a ragionar di lei,  
 come convien ch'in pianto il mio dir mute!  
     E sento anco disfarmi,  
*ch'io pur scoprir vorrei*  
*quanta un dì cortesia, quanta virtute*  
     *mostrò per mia salute.*  
 Deh, perché qui non scoppia  
 lo cor senza tardanza  
 con questa rimembranza?

<sup>82</sup> Sono organizzate su una opposizione tra primo piede e resto della stanza anche Molin 88, st. 1; 142, st. 7; Venier 211, st. 7; 218, st. 2; Fiamma 75, st. 8; Magno 27, st. 2.

<sup>83</sup> Il caso non è isolato, si veda anche 26, st. 2. Sono due stanze sulle cinque di Magno del tipo P+S.

<sup>84</sup> Queste le altre occorrenze nella tipologia P+S: Molin 85, st. 5; 88, st. 2; 89, stt. 8, 10; 90, st. 5; 152, st. 2.

com'io sentii dal martir aspro e forte  
 trar gli spiriti vitai dal mio fral, lasso,  
 e sveller da me stesso e l'alme e i sensi,  
 partendo lei che me mantene in vita.  
 Ma se poc'anzi pur mi desti aita,  
 Amor, scemando i gran martiri intensi  
 con gli occhi suoi, perch'a sì duro passo  
 gelido da quel duol non farmi un sasso  
 per intagliarmi poi del suo bel viso,  
 s'io restar ne dovea tanto diviso?  
 (Molin 89, st. 7, 121-140)

Tu, se puoi, le mie pene Amor raddoppia,  
 e 'n ciò mi presta aita,  
 ch'io qui lasci la vita.  
 (Molin 179, st. 6, 66-78)

La stessa configurazione e quella simile di un periodo che non arriva oltre i primi due versi della sirma ricorrono anche in altri autori, specie in Zane, dove però ancora una volta a differenza di Molin i legami per subordinazione superano quelli per inarcatura.<sup>85</sup>

Indi vedrai sì come,  
 ed è miracol novo,  
 a la presenza lor tutto m'accendo:  
*ché da sì bionde chiome,*  
*ov'ogni dolce trovo,*  
*quasi esca da cristallo il foco prendo,*  
*mentre a mirarle attendo;*  
 ché quando in lor si ferma  
 il tuo raggio infiammato,  
 ivi entro raddoppiato  
 saglie con maggior forza a l'alma inferma;  
 e così dramma a dramma  
 dolcemente la cangia in foco e 'n fiamma.  
 (Zane LVIII, st. 7, 79-91)

Il girarsi del sole  
 a noi lontano e presso,  
 or caldo, or gelo, or fiori, or frutti face:  
*destano in me viòle<sup>86</sup>*  
*le vostre luci sole,*  
*qualor vi miro, e pensier santi spesso,*  
*ghiaccio, onde tremo, e foco, che mi sface;*  
 s'io son da voi diviso,  
 or mi fa rosso, or fa pallido il viso.  
 (Zane LX, st. 8, 64-72)

<sup>85</sup> In Molin, su otto occorrenze del tipo, due legami sono per subordinazione, due per coordinazione, quattro per inarcatura. In Zane, su sette occorrenze, solo una è per inarcatura, tre per coordinazione, quattro per subordinazione. Oltre alle due riportate, le altre stanze sono Zane XIV, st. 6 (primi due versi della sirma); XCII, stt. 2, 4; CXXV, st. 3 (primi due versi); CXXXIX, st. 4; 157, st. 6. Vedi anche: Venier 219, st. 3; Fiamma 33, st. 7 (2 versi); 46, stt. 3, 5; 89, st. 3 (2 versi); Magno 42, st. 5.

<sup>86</sup> L'indicazione editoriale della dieresi non sarebbe necessaria, dato che *viòla* è normalmente trisillabo.

Anche in questa tipologia di stanza possono dispiegarsi delle riprese anaforiche. Vedi ad esempio Zane CXCVII, st. 3, dove la continuità tra fronte e sirma è doppiata dall'anafora di «quel volto» (vv. 32-33); oppure Magno 8, st. 5, dove, sempre tra fronte e sirma è ripetuto quattro volte il pronome «tu» (vv. 64, 66, 67, 69); ma anche Molin 178, st. 1, dove i due piedi occupati da due interrogative iniziano entrambi con «chi fia» (vv. 1 e 4).<sup>87</sup>

In conclusione riporto due stanze dalla sintassi molto frammentata in cui il legame tra fronte e sirma è come casuale, esito di una linea discorsiva, almeno nella fronte, nervosa, pausata e asimmetrica. Il primo esempio da Molin può essere scandito  $1+2+1+3m+m3$ ,<sup>88</sup> e presenta un notevole iperbato tra piede e sirma a spezzare la locuzione modale-infinito («dovea [...] finirne»); il secondo, da Zane,  $1m+m1+2+2+m+m3+2$ .<sup>89</sup>

Sola una piaga fé mille ferite,  
 ch'ella mill'alme avea  
 vaghe di sé, ch'egual dolor portaro,  
     e con la sua fur le lor doglie unite,  
 ma l'empia ben dovea,  
 per non darne a sentir più lungo amaro,  
     se n'affligea di paro,  
 così finirne ad un, ché se già tanti  
 fidi servi ed amanti  
 seco attendean d'onesto amor gioire,  
 potean felici ancor seco morire.  
 (Molin 178, st. 4, 34-44)<sup>90</sup>

E stanco, essendo col pensier là suso,  
 mi vinse il sonno, e di veder mi parve  
 giovane vago con la cetra a lato,  
     e se nascoso in sì mentite larve  
 non scorsi il mio nimico allor, mi scuso.  
 Lunghe le chiome avea, l'aspetto grato,  
     d'alloro il capo ornato,  
 ed a me vòlto disse: – O tu, che vai  
 fuggendo i caldi rai  
 di quel signor che mal fugir si pòte,  
 ascolta le mie note,  
 e mentre i casi e lo mio stato intendi  
 qual poi miglior ti sia, consiglio prendi –.  
 (Zane CXXXIX, st. 4, 40-52)

<sup>87</sup> E il modulo interrogativo, senza l'anafora, viene ripreso anche nell'inizio della strofa successiva.

<sup>88</sup> Adotto, con Soldani 2009, la sigla *m* per indicare un emistichio.

<sup>89</sup> Da vedere anche Fiamma 33, st. 6, con una struttura sintattica (3+1+10), dove il terzo periodo risale fin quasi all'inizio del secondo piede.

<sup>90</sup> Sono intervenuto sulla punteggiatura proposta dall'editore per rendere più perspicua la sintassi.

d. *Partizioni legate: (P+P+S)*

In questa tipologia rientrano tutte le stanze in cui lo stesso movimento sintattico oltrepassa entrambi i confini metrici. A differenza del sonetto è del tutto eccezionale che lo stesso movimento prosegua sino alla fine della sirma, e dunque nel mio spoglio sono poche le stanze monoperiodali e occasionali le lunghe serie enumerative con «detonazione finale» che occupino intera una stanza.<sup>91</sup>

Nella maggioranza dei casi il superamento dei confini metrici si attua attraverso la prolessi di più subordinate, che ritardano la comparsa della frase principale. Le subordinate prolettiche possono disporsi entro la fronte nel rispetto dei confini metrici, rimandando la principale nella sirma. Nel primo esempio, da Venier, le due subordinate si insinuano l'una nell'altra: la condizionale aperta da «se» del primo verso è subito interrotta da una temporale che occupa il resto del primo piede; il secondo piede ospita il resto della condizionale; la sirma si apre con la principale interrogativa, che occupa solo i primi due versi. Lo stesso modulo 'condizionale // interrogativa' è gestito nell'esempio da Zane in modo più schematico, con una subordinata per ciascun piede e la principale nei primi versi della sirma.

Ché *se*, *quando* più forte  
*ti vide* il mondo *et* vincitor *empievi*  
la terra e 'l mar di tema,  
*fosti*, cangiando sorte,  
*vinto* da quei che tu vincer solevi,  
con tua ruina estrema,  
qual fren, sovrani, hor ti porran gli stessi  
che soggiogarti oppressi?  
E 'n via più saldo modo,  
se, come fia, s'aggiunge  
d'Augusto et d'altri al lor legame il nodo,  
et da te si disgiunge  
tanta gente soggetta,  
che Christo inchina e 'l tuo fin solo aspetta,

*Se* nel voler primero  
Amor l'anima *accende*,  
che solfo ed esca fu sempre al suo foco,  
*e* con punger più fero  
il freno in man *riprende*  
a novo corso in non usato loco,  
chi fia ch'al mio stil fioco  
porga cotanto aiuto,  
che gli appaghi ambedue?  
Mostri le luci sue  
pur al cor lasso l'alta mia nemica,  
tanto che io segua e dica  
ch'ogni sostegno altrui per van rifiuto,  
ché ben può questo solo

<sup>91</sup> Sono monoperiodali per intreccio di subordinate: Molin 90, st. 3; Venier 211, st. 1; Zane LX, st. 1; CLXIX, st. 2; CLXX, st. 7; Fiamma 9, st. 1; 75, st. 1; 89, stt. 1, 5; 150, stt. 1-2. Sono monoperiodali per enumerazione: Zane LVIII, st. 5; Fiamma 9, st. 2; Magno 137, st. 10.

come parte finhora  
da te s'è tolta et farà l'altra anchora,  
tosto ch'armato a lei si scopra il segno  
de l'alma Croce andar sopra il tuo regno.  
(Venier 211, st. 5, 73-90)<sup>92</sup>

farmi poggiar a più spedito volo.  
(Zane XX, st. 1, 1-15)<sup>93</sup>

La principale ovviamente può comparire immediatamente all'inizio della sirma oppure venire ulteriormente posticipata, con intromissione di altre subordinate. Entrambi gli esempi riportati sotto presentano una lunga serie di relative che si prolungano ben dentro la sirma. La stanza di Zane, essendo chiusa da un'ulteriore subordinata condizionale posposta si configura come monoprodale. Allo stesso modo quella di Magno, pur essendo chiusa da due frasi principali, presenta una configurazione vicinissima alle stanze di un solo periodo: alla serie di vocativi seguono alcune condizionali e poi due principali, che oltre a essere coordinate tra di loro condividono la medesima reggenza.

*Fra l'arme* ree nemiche alto sospetto,  
*onde* barbara man minacciò spesso  
e questo regno e questa patria tutta;  
*tra fame, che* portò nel fronte impresso  
di morte il volto pallida ed asciutta,  
lacerata i membri, e senza carne il petto;  
*tra peste, ch'a* l'aspetto  
solo altrui promettea pene e martiri,  
e doglia, e pianto, gli ultimi sospiri,  
senza speme aver pur d'alcun aiuto,  
questo tempo *ho vivuto*:  
se viver si può dir fra strazî e morte  
esser sempre di Dite in su le porte.  
(Zane CLXX, st. 7, 79-91)

O di somma bontate ardente sole,  
a par *di cui* quest'altro è notte oscura!  
Vera vita del mondo e vero lume!  
*Tu, ch'*al semplice suon di tue parole  
il producesti e n'hai paterna cura;  
*tu, c'*hai il poter quanto il voler presume:  
o fonte senza fonte, o immenso fiume  
*che* stando fermo corri e dando abondi  
e senza derivar da te derivi!  
*Tu, ch'*eterno in te vivi,  
e quanto più ti mostri e più t'ascondi;  
*tu, che* quand'alma ha di tua luce vaghi  
i suoi desir, le scorgi al cielo il volo,  
rinovata fenice a' raggi tuoi!  
Se nulla è fuor di te, che solo puoi

<sup>92</sup> Lo stesso modulo con inarcatura della prima subordinata si trova in Fiamma 150, st. 2.

<sup>93</sup> Presentano prolessi di più subordinate con perfetta corrispondenza tra comparti metrici e sintassi: Molin, 152, st. 11; Venier 211, stt. 3, 5 (ma con costruito «a festone» tra i due piedi); 219, st. 8 («festone» tra il «che» del v. 141 e il verbo del v. 147); Zane XX, st. 1; XXI, st. 1; CLVII, st. 1; Fiamma 9, stt. 5, 6; 89, st. 5; Magno 8, st. 6; 43, st. 1. Simile il caso di Magno 69, st. 3, dove a una subordinata nel primo piede seguono due principali coordinate entro il secondo piede e l'inizio della sirma.

esser premio a te stesso, e se tu solo  
dai 'l ben, l'obbligo avvivi e 'l merto paghi,  
s'ogni opra adempi, ogni desire appaghi,  
dal ciel benigno nel mio cor *discendi*,  
e gloria a te con la mia lingua *rendi*. —  
(Magno 137, st. 10, 181-200)<sup>94</sup>

Vediamo quel che accade invece nella stanza che segue, la quarta della canzone 85 di Molin, che è una riscrittura di un episodio delle *Metamorfosi*.<sup>95</sup> La prima subordinata temporale occupa tutto il primo piede; ad essa segue un'altra temporale coordinata, ma più breve, di modo che la principale risale nell'ultimo verso del secondo piede e prosegue poi, con un'inarcatura con iperbato che separa «che» dal verbo «s'accese», tra i quali si insinuano a «festone» e separate sul confine metrico le due gerundive coordinate.

*Mentre* tal coppia valorosa, eletta,  
che d'armi il pregio e di bellezze avea,  
lieta *si giace* del su'amor godendo  
e (dal piacer, che l'uno e l'altro bea,  
delusa) poco al dipartir *s'affretta*,  
**ecco** già il Sol **che**, D'ORIENTE USCENDO  
E DAL MAL CHIUSO D'UN BALCON SCORGENDO  
co i raggi a dentro il lor furto nascoso  
(e 'l volto e 'l petto e quelle membra ignude  
di lei che 'l velo il dì nasconde e chiude)<sup>96</sup>  
tutto **s'accese** ed, invido e geloso,

<sup>94</sup> Presentano subordinazione prolettica, con principale rimandata entro la sirma, ad esempio: Venier 211, st. 10; 219, st. 10; Zane CLXVIII, 5 (con elenco e «detonazione finale» sino al v. 11); CLXIX, st. 2; CLXX, st. 7; Magno 8, st. 7. Rientrano in questo tipo anche la maggior parte delle stanze monopiodali.

<sup>95</sup> Si tratta del racconto del tranello teso da Vulcano per catturare Venere e Marte, dopo aver scoperto il tradimento grazie ad Apollo, Ovidio, *Met.*, IV, 169-89, con una malizia che forse risente anche del medesimo episodio nell'*Ars*, II, 561-600. Per la traduzione dell'Anguillara del medesimo passo con alcuni accenni alla fortuna del motivo nel Rinascimento cfr. Bucchi 2011, 243-47.

<sup>96</sup> Sia queste che la precedenti parentesi proposte dall'editore non mi paiono del tutto pertinenti. Nel primo caso l'inciso non mi pare di tale entità da giustificare un segno di interpunzione più forte della virgola. Nel secondo, l'uso delle parentesi sembra indicare che il loro contenuto espliciti ciò in cui consiste il «furto», mentre a mio avviso si tratta piuttosto di un elenco di complementi oggetto di «scorgendo» con focalizzazione progressiva: prima Vulcano si accorge del tradimento che Venere sta consumando con Marte e poi lo sguardo geloso si concentra sulle «membra ignude».



tosto al marito ruginoso fece  
 palese quel ch'altrui scoprir non lece,  
 a cui per duol del caso acerbo e strano  
 cadder de l'arte sua l'opre di mano.  
 (Molin 85, st. 4)

Inversamente, ma secondo lo stesso principio, il secondo piede può ospitare una nuova subordinata che sfiora nella sirma, dove trova compimento il giro sintattico aperto dal primo piede. In entrambi i casi la stanza è compresa da un unico ampio giro sintattico dove la *diesis* perde di rilievo. Propongo due esempi del secondo caso, da Molin e da Fiamma. Addirittura nel primo esempio a coprire il secondo piede sino al primo verso della sirma è un inciso, che rimanda il verbo principale sino al v. 28. Nel secondo invece, che è una stanza composta di un solo periodo, la serie dei vocativi è disposta in modo scaleno, ma in modo che gli elementi più lunghi della serie cadano proprio a cavallo confini metrici, secondo uno schema 1+1+3+2+1+1+1+1+1.

E tu, se mai vera pietà ti strinse,  
 candida luna, udendo alta querela,  
 d'alcuno amante a rimirar pietosa,  
 (ché spesso al tuo silenzio si rivela  
 quel ch'al sol si nasconde, e te pur vinse  
 e forse scalda ancor fiamma amorosa  
 che del tuo antico amor porti nascosa)  
 presta l'orecchie intenta, e non ti spiaccia  
 fermar il corso, al duol ch'io scrivo e spargo,  
 acciò ch'aggia più largo  
 spazio e di lamentar mi soddisfaccia;  
 né 'l sol col suo ritorno a me 'l contenda,  
 ma quanto or odi e quanto adietro udisti,  
 e quel che, molto più, comprendi e scorgi  
 de l'interno mio duol conferma, e porgi  
 segno onde fede del mio mal s'acquisti.  
 Così nulla giamai nebbia t'offenda,  
 ma, come or chiara, la tua luce splenda,  
 e s'amor punto ancor t'arde e dilegua

Spiriti celesti e puri,  
 superni cerchi e giri,  
 e voi sovrani al ciel cristalli eletti,  
 che da l'ardor sicuri  
 rendete i bei zafiri,  
 virtù alme del ciel, che i bassi effetti  
 fate chiari e perfetti,  
 Sole e stelle minori,  
 Re degli altri elementi,  
 nubi, folgori e venti,  
 fredda e calda stagion, stillanti umori,  
 ghiacci, nevi e pruine,  
 date lodi al Signor alte e divine.  
 (Fiamma 9, st. 2, 39-51)

sempre l'amante tuo t'adori e segua.

(Molin 90, st. 2, 21-40)<sup>97</sup>

Una configurazione non frequente ma piuttosto riconoscibile è quella in cui si insinua tra principale e subordinata una subordinata di livello più basso, in genere una comparativa,<sup>98</sup> la quale trova la sua reggente (o la sua correlativa) nella partizione successiva, dove infine si chiude il giro aperto dal primo piede. Nel primo esempio due correlazioni sono disposte come due cerchi concentrici. Nel secondo, invece, in modo abbastanza simile, una subordinata viene interrotta da un'altra subordinata di grado più profondo, creando un piccolo «festone».

*Qual Mastro* accorto, che guidar talhora  
acqua cerca da lunge in steril piaggia,  
**quanto** condurla in alto sito *vuole*,  
**tanto procura** pria che a basso caggia,  
*tal* con gli amici suoi *si mostra* ognihora  
l'alto Re, che lasciarli a tempo suole  
cader in parte ove non veggion Sole,  
in tenebrosi chiostrì,  
fra mille fere e mostri,  
ma al fin, oprando le sue forze sole,  
li solleva e li scorge d'improvviso  
in parte ove i lor tanti  
affanni e pianti si fan gioia e riso.  
(Fiamma 75, st. 2, 14-26)

Lieta sen già per questa piaggia errando  
la bella alma gentile  
qual mortal Dea di donne in compagnia,  
quando *Morte* ver lei gli occhi girando,  
quasi ad arcier simile  
ch'a novo augel che di più pregio sia  
sempre lo strale invia,  
*punse* costei sì gloriosa e chiara  
per far preda più rara;  
né pur con l'arco ch'a ferirla tese  
lei sol piagò, ma ancor mill'altri offese.  
(Molin 178, st. 3, 23-33)

Meno spesso, e di preferenza nelle stanze lunghe, a una configurazione 'subordinata // principale' segue una nuova subordinata posposta, o all'inizio della sirma, come nel primo esempio da Molin; oppure che risale alla fine del secondo piede e proseguendo per inarcatura, come nell'esempio da Magno.

<sup>97</sup> Presentano prolessi di una o più subordinate e inarcatura tra piede e sirma, ad esempio: Molin 89, 2; 90, st. 2 (con costruito a «festone»); 152, st. 5; Venier 211, st. 8; 218, st. 1; Fiamma 9, st. 4; 150, st. 7.

<sup>98</sup> Sono strutturate in questo modo Fiamma 150, st. 4 e Zane XIV, st. 5.

Ma quando poi la mano a lo stil porgo,  
che debilmente in suo poter lo stringe  
ed a segnar le sue miserie prende,

sì grave il caso mio mi si dipinge  
ch'ella giù cade, o io fo de gli occhi un gorgo  
che 'l sen mi bagna e 'l foglio umido rende,  
parte, perché confuso il sermon stende,  
quel che già scritto avea riforma e lima.

Ma perché il dì che te n'andasti acerbo  
più ch'altro in mente serbo,  
ch'allor si aperse il varco ond'uscì prima  
la folta schiera de' miei tanti mali,  
dir vo le angoscie mie di punto in punto  
com'elle furo, acciò 'l mio duro scempio  
sia norma eterna e degli amanti esempio,  
ed or che Febo a l'occidente è giunto  
per dar luogo al riposo de' mortali,  
mentre fia quieto il mondo e gli animali  
scriverò volto al raggio de la luna,  
s'ella intenta al mio mal pur non s'imbruna.  
(Molin 89, st. 4, 61-80)<sup>99</sup>

Dove l'Jonio mar freme nel seno  
che fra l'Istmo e l'Epiro il flutto accoglie,  
e di Cefalo il nido intorno bagna,

ecco il Trace spronar suoi legni, pieno  
d'immense forze e crude, ingorde voglie:  
perché lo stuol fedel vinto rimagna  
e serva Italia i propri figli piagna  
dati in vittima indegna al falso dio.

Ma Pietro col re Ibero e la reina  
d'Adria, cui la divina  
grazia a l'empio Ottomano incontra unio,  
spinte ver lui l'invitte, armate vele,  
fiaccaro i corni a la superba Luna,  
e strage fer de la nemica schiera.  
Tutto fu 'l mar coperto in vista fera  
d'ostil sangue e di corpi: in cui ciascuna  
spada stimò pietà l'esser crudele.  
Così giacque il nemico empio, infedele:  
e vittoria dal ciel con preste penne  
a far d'uomini dèi per merto venne.  
(Magno 25, st. 3, 41-60)

Infine la continuità sintattica può essere impostata sulla posposizione di una serie di subordinate alla principale che apre la stanza. In questa stanza di Zane, ad esempio, l'interrogativa è prolungata sino al v. 113 con l'aggiunta di una serie di relative restrittive dipendenti dal «dì» di v. 102 tutte coordinate tra di loro.

Deh, fia mai il dì che 'n te, mio patrio suolo,  
di così lungo essilio al fin venuto,  
sevro di ta[i]<sup>100</sup> perigli fuor mi veggia,  
ed ai più cari amici miei renduto,  
largo di lor mi veda intorno stuolo

<sup>99</sup> Presentano questa configurazione, cioè subordinata prolettica e poi nuova subordinata dopo la principale, Molin 87, st. 6 (con subordinata che inizia nel secondo piede e inarcata sulla sirma); 90, st. 3; 142, st. 5; 152, st. 1; Zane XXI, st. 3 (con subordinata che inizia nel secondo piede e inarcata sulla sirma; Giustinian XXXV, st. 2 (con subordinata che inizia nel secondo piede e inarcata sulla sirma).

<sup>100</sup> Correggo sulla cinquecentina un refuso («tal perigli») dell'edizione critica. Sulla forma *sevro* per *scevro*, *separato* e cioè *libero* cfr. Bembo, *Prose*, III.VIII (Dionisotti 1966, 196).

da cui mille e più nove intender cheggia?

E quella, il cui bel lume ancor fiammeggia  
dentro al mio cor, de gli error miei cagione,  
scorga a' miei danni allor fatta pietosa?

Ed a la cara e bella, alma prigionie,  
ove 'l cor più che 'n libertà riposa,  
più che mai trovi ancor la strada aperta?  
O, se ciò fia già mai, da te desio  
per promessa di gloria e d'util certa  
non fia che più mi levi:  
tai da te lungi, dolce aere natio,  
patito ho sempre affanni acerbi e grevi.  
(Zane CLXVIII, st. 7, 102-118)<sup>101</sup>

Moduli di questo tipo possono anche espandere un *cum inversum*, come nelle due stanze che seguono di Molin e Venier. Nella prima le temporali sono due, coordinate tra di loro; nella seconda, invece, a una temporale segue una consecutiva.<sup>102</sup>

Tre volte avea l'augel nuncio del giorno  
rischiarato la voce e desto il grido  
pion d'allegrezza, ché tornava il die,  
quando a l'albergo Amor secreto e fido  
giunse là 'v'io giacea nel letto adorno,  
tutt'ebro e sparso de le gioie mie,  
e disse: – "Or sorgi e non far che ti svie"  
troppo ingordo desio de' piacer tuoi!  
Non tardar più, ch'a te non forse avegna  
quel che fé dir l'altrui novella indegna,  
di che n'avresti eterno biasmo poi!  
E perché chiaro sia di quel ch'io dico  
narrar ti voglio un accidente antico  
nato d'invidia, e basterammi l'ora

*Né così tosto Amore  
vinse l'anima stanca  
col foco in me da que' bei lumi accolto,  
che mi fu preso il core  
da man candida et bianca  
via più che neve, e 'n mille nodi involto,  
sì che libero et sciolto  
non fia mai ch'i' mi veggia  
fin che la carne et l'ossa  
siati chiuse in poca fossa.  
Né so ben ancho alhor quel ch'esser deggia,  
ché, perché tanto Morte  
possa, in ciò stimo il suo poter men forte.*  
(Venier 268, st. 2, 14-26)

<sup>101</sup> Venier 268, st. 2 presenta una frase principale seguita da una subordinata legata strettamente alla principale e poi da un'altra subordinata posposta. Zane LVIII, st. 5; CLXVIII, st. 7 e Magno 43, stt. 4, 5 presentano invece una principale seguita da una serie di subordinate dello stesso tipo coordinate.

<sup>102</sup> Ancora diverso il caso di Fiamma 150, st. 1, dove il *cum inversum* è introdotto da una serie di principali che proseguono sin dentro la sirma.

ch'anco al suo vecchio in sen si sta l'Aurora.

(Molin 85, st. 1, 1-15)

e. *Partizioni inanellate: (P+P+S)*

Il tipo che Guidolin ha descritto come «a partizioni inanellate» si distingue dal precedente perché i due confini metrici sono travalicati dalla sintassi, ma non dal medesimo periodo. Si tratta dunque di una forma di scompensamento del nesso solidale tra metro e sintassi e, non a caso, il tipo ha una certa frequenza solo in Molin (9 stanze, 12,9%) e Fiamma (9 stanze, 23%), mentre è assente in Zane e Giustinian, eccezionale in Venier e Magno (due stanze ciascuno). Distinguiamo tra le stanze in cui a metà del secondo piede si apre un nuovo periodo che prosegue nella sirma e le stanze caratterizzate da una maggiore frammentazione. Un paio di esempi del primo tipo: in entrambi il nuovo periodo è coordinato al precedente. Nel primo, da Molin, viene anticipato da una gerundiva; nel secondo, da Fiamma si ha una inarcatura ‘complemento / verbo’.<sup>103</sup>

Con tai pensier, ma con minor speranza,  
spinto pur dal desio che sol mi guida  
là 've scorder solea l'amato lume,  
torno a l'albergo, a la contrada fida  
de' nostri amori, *e con la prima usanza*  
*misurando il mio novo aspro costume*  
*spargo da gli occhi allor più largo fiume,*  
e se d'alcun mio ben caro passato  
qualche memoria in altra parte io veggio,  
un luogo ombroso, un seggio,  
o pietra o tronco del mio amor segnato,  
sì mi sento dal duol punto e commosso  
che sveller sento il cor da la radice,  
onde alto io grido: – O mio nobil tesoro!  
O gioia del mio cor sola e ristoro!  
Se te n'andasti, a me perché non lice  
seguirti almen di queste membra scosso?

Qui, dove il feminil braccio e 'l consiglio,  
Signor, sol da te fatto accorto e saldo,  
salvò il popol commesso a la sua cura,  
col cor de l'amor tuo celeste caldo,  
del soccorso donato al gran periglio  
gratie ti rende, *e con la mente pura*  
*da te conosce tanta sua ventura*  
*chiunque alberga al Belgico confine.*  
Et io, narrando la tua gran virtute,  
cagion d'ogni salute,  
invito e chiamo a dir le tue divine  
lodi e le gratie havute  
le genti per cui tante hai poste in terra  
nemiche schiere, senza sangue o guerra.  
(Fiamma 150, st. 3, 29-42 )

<sup>103</sup> I due piedi sono legati, ma si apre un nuovo periodo a metà secondo piede che continua nella sirma, ad esempio in Molin 89, st. 6; 90, stt. 4, 6, 8; 142, st. 3; 152, st. 8; Venier 218, st. 4; Fiamma 46, st. 2; 75, st. 5; 150, st. 3.

Misero io son perché morir non posso,  
vita rea! Ma chi può vita chiamarti  
s'uom che non ti vorria non può lasciarti?  
(Molin 90, st. 4, 61-80)

Per il secondo tipo, quello più frammentario, propongo altri due esempi, uno da Venier e un altro ancora da Fiamma, evidenziando con una barra i confini tra i vari periodi coinvolti.<sup>104</sup> Il primo testo si apre con un periodo che si estende sui primi quattro versi; nel secondo la serie di esortazioni impone da subito una linea frasale incurante dello stacco metrico.

Così cercando anchora in giochi e in feste,  
e in dolce ragionar pien di diletto  
di tener occupato il mio pensiero,  
non ne veggio seguir quel ch'io n'aspetto; /  
che 'l duol non cessa / o pur, s'avien che reste,  
torna tosto. / E talhor tai cose fero  
ch'ei ne surgesse in me da poi più fiero; /  
quasi, mentre al piacer son tutto inteso,  
standosi in parte sol lungi dal core,  
nova forza et vigore  
in quel breve riposo havesse preso.  
Né men se varie carte è ch'io rivolga,  
perché quel ch'io ne tragga in parte leve,  
l'animo a sé tirando, il mio cordoglio,  
perfino a questo dì frutto ne coglio  
che la mia passion rende men greve.  
O se pur è ch'io stesso a scriver tolga  
cosa, ch'in tutto a sé la mente volga  
et continuo pensier ricerchi et chieda,  
non è che sempre il duol non m'abbia in preda.  
(Venier 218, st. 6, 101-120)

Volgi le luci altrove, /  
E non veder l'horrende colpe mie. /  
Desta gli affetti miei: / fa, che 'l mio core  
A te la notte, e 'l die  
Sospiri; / e l'opre mie sian pure, e nove. /  
Quell'almo spirito tuo, quel santo ardore ,  
Fa, ch'io senta ne l'alma i giorni, e l'hore. /  
Non mi lasciar giacer, porgimi aita;  
E contra quel crudel, ch'ognihor mi sforza  
Mostra la tua gran forza.  
Deh torni in me la tua pietà infinita.  
Quel ben, che mi diè pace,  
E mi sostenne in riposata vita,  
Quel può dar fine al mal, che mi disface,  
E l'alma può sanar, ch'nferma giace.  
(Fiamma 46, st. 6, 77-91)

<sup>104</sup> Vedi anche Molin 87, stt. 5 e 7; Venier 218, st. 6; Fiamma 33, stt. 3, 4, 5; 46, st. 6.

### 3. *Piedi di quattro versi*<sup>105</sup>

Come anticipato, solamente Molin e Magno utilizzano stanze con piedi di quattro versi. Consultando la Tab. 3 sulla distribuzione dei tipi sintattici, la distanza tra le due opzioni metriche che abbiamo più volte sottolineato salta all'occhio: il tipo a partizioni indipendenti occupa il 20% in Molin e il 63,6% in Magno e in nessun caso Magno utilizza il tipo a partizioni inanellate. Una sola, parziale, eccezione è rappresentata dalla frequenza di distribuzione del tipo con primo piede indipendente (in Magno il 24,2%, di contro al solo 6,1% dello stesso tipo nelle canzoni con piede di tre versi), ma si spiegherà forse con la maggiore facilità di isolare un piede di lunghezza superiore. Data l'esiguità del corpus e la possibilità offertaci da questo confronto diretto, non dividerò questo paragrafo in categorie come i precedenti, ma concluderò queste annotazioni con una lettura, mettendo a fronte due testi di schema simile per osservarne la diversa gestione, sia sul piano sintattico, sia su quello argomentativo nei due autori. Schema simile, sì, ma non identico, perché pur nella certa influenza di Molin su Magno nella scelta di questo tipo di schema, Magno non riprende mai esattamente uno schema moliniano. I due testi che ho scelto sono anche tematicamente vicini, nonostante siano gestiti in maniera molto diversa. Si tratta della prima delle canzoni spirituali di Molin, 195, e della canzone 86 di Magno, anch'essa configurata, ma solo nella parte finale, come preghiera motivata dai consueti presagi di morte.<sup>106</sup>

Salve de l'universo alta regina,  
vergine gloriosa,  
madre, figliuola e sposa  
del Padre e parto in te for di natura,  
se mai devoto cor, mente pietosa  
mosse bontà divina,  
tu qui l'orecchie inchina  
e m'odi e per me prega e m'assicura  
da l'infernal paura,  
ché, caminando ognor verso l'estremo,  
tutto del mio fin tremo.

Me stesso piango, e de la propria morte  
apparecchio l'essequie anzi ch'io pera:  
Ch'ognor in vista fera  
m'appar davanti e 'l cor di tema agghiaccia,  
chiaro indicio che già l'ultima sera  
s'appressi e 'l fin di mie giornate apporte.  
Né piango perché sorte  
larga e benigna abandonar mi spiaccia:  
anzi or con più che mai turbata faccia  
fortuna provo a farmi oltraggio intenta;  
ma se in cotal pensier l'anima immersa

<sup>105</sup> Queste le canzoni schedate: Molin 95, 143, 153, 195, 245, 246; Magno 29, 55, 86, 87.

<sup>106</sup> Croce 1945-52, III, 299 lo ha definito un «incubo di prossima morte».

O sacra, o santa, o benedetta ed alma  
cinta d'eterna palma,  
ricorro a te, ché s'una donna il mondo  
gramò, tu 'l festi poi lieto e giocondo!

Vide e permise poi l'eterno Padre  
ch'a sé dinanzi ha 'l tutto,  
ch'Eva gustasse il frutto  
e noi dannasse il suo mortal peccato;  
né bastasse a salvarne o duolo o lutto  
da le tartaree squadre,  
ma che, fatta a Lui madre,  
scendendo umil nel tuo ventre sacrato,  
dovesse il nostro stato  
trovar col mezzo tuo scampo e salute.  
Così la tua virtute,  
o d'ogni nostro ben doppia colonna,  
del mondo e del ciel donna,  
tolse del fallo altrui la colpa rea;  
Dio qui fatt'uom per noi, tu poi 'n ciel Dea!

Qual dunque fia, cui mai l'ardir si tolga,  
ch'in ogni suo periglio  
e soccorso e consiglio  
non chieda a te, se tu salvar lo puoi?

Ciò piacque ancor al tuo diletto figlio:  
perch'a te 'l mondo volga  
e di sua grazia colga  
degni frutti per te che 'l desti a noi,  
e per quel duol che poi  
sentir dovei del suo martirio, e quindi  
per noi pregando il vinci.  
O sempre eterna, a favor nostro eletta,  
vergine benedetta,  
ch'anco la tua virtù tanta ha in ciel forza  
che 'l fulmine di Dio turbato ammorza!

Tu per noi sempre, e più quand'Ei s'adira

geme, e lagrime versa,  
e del su' amato nido uscir paventa,  
Natura il fa che per usata norma  
l'immagine di morte orribil forma.

Lasso me che quest'alma e dolce luce,  
questo bel ciel, quest'aere onde respiro  
lasciar convegno; e miro  
fornito il corso di mia vita omai.

E l'esalar d'un sol breve sospiro  
a' languid'occhi eterna notte adduce,  
né per lor mai più luce  
Febo, o scopre per lor più Cinzia i rai;  
e tu lingua, e tu cor, ch'i vostri lai  
spargete or meco in dolorose note,  
e voi piè giunti a' vostri ultimi passi:  
non pur di spirto cassi  
sarete, e membra d'ogni senso vote,  
ma dentro a la funesta, oscura fossa  
cangiati in massa vil di polve e d'ossa.

O di nostre fatiche empio riposo  
e d'ogni uman sudor meta infelice:  
da cui torcer non lice  
pur orma, né sperar pietade alcuna.

Che val, perch'altri sia chiaro e felice  
di gloria d'avi, o d'oro in arca ascoso,  
e d'ogni don gioioso  
che natura può dar larga e fortuna,  
se tutto è falso ben sotto la luna?  
E la vita sparisce, a lampo eguale  
che subito dal cielo esca e s'asconda?  
e s'ove è più gioconda  
più acerbo scocca morte il crudo strale?  
pur ier misero io nacqui; ed oggi il crine  
di neve ho sparso, e già son giunto al fine.

Né per sì corta via vestigio impressi





e de' miei molti error m'aggrava il peso;  
veggio, a miei falli inteso,  
qual me ne vien supplicio ove non scenda  
pietà che lo sospenda.  
O sola in ciel cui Dio più ch'altri ascolta,  
perdon m'impetra, e toltà  
siammi la tema onde 'l passar m'è forte,  
tremando al danno de l'eterna morte!

Vergine santa, al mio stato pensando,  
a le mie colpe adietro,  
tutto d'orror m'impetro  
e perdo di salvarmi ogni speranza;  
poi, qual raggio di sol che scenda in vetro,  
mentr'io vo sospirando,  
luce del ciel passando  
m'alluma in Dio per te d'alta fidanza,  
con dolce rimembranza  
che per giovarne pur madre li sei,  
e ben pregar lo dei.  
O dunque, madre de la gloria nostra,  
prega, soccorri e mostra  
che come indarno mai non preghi Lui,  
così pregata ancor non manchi altrui!

Prega e soccorri questo spirito lasso,  
tremante e porgi aita  
a l'affannata vita,  
che per sì rio camin tant'anni ho corso:  
veglio omai son, né posso a la partita  
molto esser lungi (ahi lasso!),  
ch'anzi l'estremo passo  
pur impetrar dovrei tranquillo il corso;  
e 'n questo anco soccorso  
ti cheggio e, dove io sia di merto indegno,  
fammi di pietà degno.  
O fonte di mercé, che 'l mondo impingui  
di grazie, in parte estingui

pari ingegno e valor fosse concesso,  
o pria sì degno peso a me commesso:  
che saldo almen sarebbe in qualche parte  
l'infinito dever che l'alma preme.  
Quinci in quest'ore estreme  
ella con maggior duol da me si parte;  
ch'ove a l'obbligo scior la patria invita,  
non pon mille bastar, non ch'una vita.

Dunque s'ora il mio fil tronca la dura  
Parca, quanti ho de' miei più cari e fidi  
Amor cortese guidi  
al marmo in ch'io sarò tosto sepolto;  
e la pietà ch'in lor mai sempre vidi,  
qualche lagrima doni a mia sventura.  
E se pur di me cura  
ebbe mai Febo, anch'ei con mesto volto  
degni mostrarsi ad onorar rivolto  
un fedel servo onde rea morte il priva;  
prestin le Muse ancor benigno e pio  
ufficio al cener mio;  
e su la tomba il mio nome si scriva:  
acciò, se 'l tacerà d'altro onor casso  
la fama, almen ne parli il muto sasso.

Andresti e tu, più ch'altri afflito e smorto,  
a versar sovra me tuo pianto amaro,  
mio germe unico e caro,  
s'in tua tenera età capisse il duolo.

Ahi, che simile al mio destino avaro  
provi: ch'a pena anch'io nel mondo scorto,  
piansi infelice il morto  
mio genitor, restando orbatò e solo.

Misero erede, a cui sol largo stuolo  
d'affanni io lascio in dura povertade,  
chiudendo gli occhi, ohimè, da te lontano!  
Porgi, o Padre sovrano,  
per me soccorso a l'innocente etade,

mia sete, e dal timor, ch'entro m'agghiaccia,  
me salva al fin ne le paterne braccia!

Fammi sentir nel cor, madre benigna,  
quel che gioioso sente  
chi del tuo amor ardente  
strugge, a quel foco, ogni temenza e gelo;

rendi quest'alma in suo valor possente  
(dove da te traligna  
peccatrice e maligna),  
e vesta omai, col variar del pelo,

cure più sante e zelo,  
tornando a Lui cui piacque in ciel crearmi  
e suo simile farmi.

O tu ch'ogni egro cor dal ciel risani,  
purga ancor molti vani  
desiri in me, ch'almen l'ultima voglia  
sia pura al poner giù di questa spoglia!

E perché il viver nostro è un mar ondoso  
d'errori, in fragil barca  
ch'uom travagliando varca,  
tu, che stella ne sei, m'indirizza al porto,

ch'ella non pera di miserie carca;  
e quel ch'io, paventoso,  
a Lui scoprir non oso,  
ché mi sgomentan le mie colpe e 'l torto,

tu prega e fa Lui scorto  
di questo cor ch'a la pietà sua langue  
e di sé è morto, esangue:  
– “O re del ciel, non men che giusto, pio  
salvasti il mondo rio;  
or consola costui di quella speme  
ond'ei me chiama, a te sospira e geme!” –

Pregal, madre beata,  
per quel duol che t'ancise, udendo in croce  
la sua suprema voce;

ond'ei sicuro da' miei colpi acerbi  
viva, e de l'ossa mie memoria serbi.

Ahi, ch'anzi pur, Signor, pregar devrei  
per le mie gravi colpe al varco estremo;  
dove pavento e tremo  
da la giust'ira tua, mentre a lor guardo.

Tu, cui condusse in terra amor supremo  
a lavar col tuo sangue i falli miei,  
tu che fattor mio sei,  
volgi ne l'opra tua pietoso il guardo.

Ch'or è pronto il pentir, se fu 'l cor tardo  
per la tua strada e volto a' propri danni:  
e con lagrime amare il duol ne mostro.  
tu da l'infernal mostro  
l'alma difendi e da' perpetui affanni;  
tal che d'ogni suo peso e nodo sciolta  
di tua grazia gioisca in ciel raccolta.

Là su, là su, canzon, la vera eterna  
patria n'aspetta: a Dio se n' torni l'alma  
che sol bear la può d'ogni sua brama.

E poiché già mi chiama  
a depor questa fral, corporea salma,  
prestimmi grazia a la partita innanzi:  
ch'almen qualch'ora a ben morir m'avanzi.  
(Magno 86)

oh per chi pecca, e n'è doglioso e tristo,  
 cara in pregando a Cristo,  
 a cui tanta apo sé grazia ancor diede  
 per far più larga in ciel nostra mercede.  
 (Molin 195)

Cominciamo a osservare la distribuzione dei diversi tipi sintattici nelle stanze:

Stanze	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Molin	P+P+S	P+P+S	P+S	part. inanell.	P/P/S	P/P/S	P+S	P/P/S	P+S	part. inanell.
Magno	P+P	P/P/S	P+P+S	P/P/S	P+S	P+S	P+S	P/P/S	P/P/S	

Totale	P/P/S	P+P	P+S	P+P+S	part. inanell.
Molin	3	0	3	2	2
Magno	4	1	1	1	0

Il profilo della canzone di Molin appare sotto questo aspetto più frastagliato e vario, con un maggior numero di legami sintattici fra le parti (11 su 20, contro 6 su 18). Eppure la struttura della canzone è assolutamente monotona, costruita su una serie di allocutivi ed esortazioni. Secondo le distinzioni di Guidolin si tratterebbe di una canzone «a politico», mentre quella di Celio Magno presenta un chiaro «sviluppo logico». Certo, se pure le canzoni sono vicine per alcuni spunti tematici (la percezione della vecchiaia, l'umana impossibilità di non peccare e la necessità del pentimento),<sup>107</sup> la forma che Molin sceglie è quella di una vera e propria preghiera e la struttura generale assume di conseguenza le modalità della litania. Pur non ricalcandone lo schema metrico,<sup>108</sup> del modello di

<sup>107</sup> La lezione di poesia morale di Molin su Magno è stata studiata da Taddeo 1974 che però sottolinea anche che «non si tratta solo di un rapporto personale. Dal Casa al Venier, dal Molino al Magno, una nutrita vena di poesia impegnata sul destino dell'uomo percorre il medio e tardo Cinquecento» (137).

<sup>108</sup> Valeria Di Iasio 2016, concentrandosi sulla canzone 153 (*Pien d'un pietoso e nobile disdegno*) analizza le modalità della ricezione moliniana del Petrarca politico, che viene imitato, analogamente, senza pedissequa ripresa dello schema metrico (99) e citato attraverso «una preziosa operazione di intarsio» (103).

*Rvf* 366<sup>109</sup> riprende ad esempio il fatto che tutte le stanze si chiudono con un'invocazione in posizione fissa, che occupa gli ultimi quattro versi, con la sola eccezione della seconda stanza dove la sintassi isola gli ultimi cinque, non risparmiando però l'allocuzione introdotta da «O» al quart'ultimo verso,<sup>110</sup> così come la replica anaforica di «Vergine» è sempre al quint'ultimo verso in Petrarca. E anche la metrica, con sei coppie di rime bacciate per ogni stanza, di cui cinque consecutive, è funzionale a conferire al testo questa andatura monotona. Se la forma della stanza è circolare, cioè si apre e si chiude con un'invocazione, ancora solo la seconda si distingue dalle altre, poiché viene impostata, in una certa misura, narrativamente, ricostruendo la storia del peccato e della redenzione in una serie di complete coordinate («Vide e permise poi l'eterno Padre [...] ch'Eva *gustasse* il frutto / e noi *dannasse* il suo mortal peccato; // né *bastasse* a salvarne o duolo o lutto [...] ma che [...] // *dovesse* il nostro stato / trovar col mezzo tuo scampo e salute»). Ma anche questa pseudonarrazione ha una funzione eminentemente retorica, serve come *captatio benevolentiae* in vista di una supplica. Maria è infatti l'oggetto di un appello costante: è colei che salva perché ha generato Cristo (st. 3); colei che calma l'ira di Dio (st. 4); che conosce i segreti dell'universo e dona pace (st. 5); a lei il poeta vecchio si rivolge per chiedere la grazia e l'intercessione, messo di fronte alla paura della morte (st. 6); è colei di cui si fida quando perde la speranza di salvarsi (st. 7); ancora è la destinataria della preghiera del poeta «veglio» che chiede soccorso (st. 8); colei che dovrebbe purificare l'anima (st. 9); che deve pregare Dio perché la vita è «un mar ondosso / d'errori in fragil barca» ed è difficile confessarsi di fronte al Signore (st. 10); che infine prega per chi pecca e se ne rattrista in nome del figlio morto in croce (congedo).

Quello di Molin è dunque uno speranzoso appello all'intercessione della vergine Maria presso Dio, che è «non men che giusto, pio». L'età avanzata e la

<sup>109</sup> Alcuni riscontri intertestuali: i vv. 2-3 sono, invertiti, identici a 366, 45-46; «dea» in rima (v. 30) è anche in 366, 98; l'immagine di Maria «stella maris» che guida la nave al porto all'inizio della 10<sup>a</sup> stanza è posta all'inizio anche della sesta di 366, così come la finale richiesta di intercessione presso Cristo si trova in entrambe nel congedo.

<sup>110</sup> In proposito non vedo perché nel congedo l'interiezione del quart'ultimo verso sia trascritta dall'editore «oh», invece che «o» come in tutte le altre stanze.

situazione di «delusione esistenziale»,<sup>111</sup> il senso di immutabilità fatale del proprio carattere<sup>112</sup> – al punto che pare quasi che spetti a lei e non al poeta di cambiare vita («purga ancor molti vani / desiri in me») – si riflettono nell’immobilità e nella ripetitività della supplica. La canzone di Magno è invece un’aspra riprensione dei propri errori («pregar devrei / per le mie gravi colpe»), di fronte a un Dio caratterizzato da «giust’ira». È soprattutto una riflessione sulla morte e una rimemorazione delle tappe salienti della propria vita in un momento di difficoltà e di pericolo. La canzone risale al periodo del soggiorno spagnolo al seguito di Alberto Badoer, cioè al 1576, e dunque la vecchiaia pianta nel testo è più percepita o meglio simbolica, che reale, dato che il poeta ha quarant’anni.<sup>113</sup> La differenza principale rispetto a Molin è che la parte destinata alla vera e propria preghiera rimane limitata agli ultimi versi dell’ottava stanza, dove prega il «Padre sovrano» per la salute del figlio, alla nona, dove chiede di venir salvato «da l’infernal mostro», e al congedo (che però è rivolto canonicamente alla canzone e non a Dio), dove spera che gli resti «qualch’ora» per potersi pentire e morire nella grazia.

La ripetitività dei concetti espressi da Molin – dovuta alla sua scelta di comporre un testo in qualche modo liturgico – e il fatto che tale ripetitività non venga movimentata dalla sua gestione libera della sintassi nella stanza, fa risaltare nel confronto la diversa e più densa canzone di Magno, la sua struttura più concertata. Ripercorriamone la materia stanza per stanza: si avvicina temibile la morte, che pure non dovrebbe fare paura, anche perché la fortuna gli è avversa, ma «Natura [...] l’image di morte orribil forma» (st. 1); occorre lasciare le cose belle: «alma e dolce luce», «bel ciel», «aere onde respiro»; la lingua, il cuore, i

---

<sup>111</sup> Taddeo 1974, 92n.

<sup>112</sup> Il riferimento alla coazione ad amare causata dalla nascita sotto l’influsso di Venere è una costante delle rime di Molin. Anche tra le rime spirituali troviamo testi come 183 e 184 che denunciano proprio l’incoercibile attrazione verso l’amata causata da un’inclinazione voluta dal destino cioè, in definitiva, da Dio stesso, e dove il rischio della dannazione è rinfacciato a Dio in forma quasi sarcastico-ricattatoria: «ché, s’a te piacque di sì infermi sensi / crearmi e lei sì bella, è degno ancora / che mi perdoni, o che mi porgi aita; // e s’arder debbo pur, si ricompensi / con quel di Stige il foco ov’ardo ognora / ch’assai col proprio error l’alma è punita», 183, 9-14.

<sup>113</sup> Su questa canzone vedi Taddeo 1974, 150-52, che richiama giustamente, sulla scorta di Baldacci 1975, 220, il precedente di *Errai gran tempo* di Della Casa. La soglia dei quarant’anni come momento di *mutatio vitae* è p. es. quella della finzione letteraria del *Secretum*, e cfr. anche il commento di Quondam alla novella di «re Carlo vecchio», *Decameron* X, 6 (Quondam-Fiorilla-Alfano 2013, 1544-45 e 1552).

piedi e le membra saranno «massa vil di polve e d'ossa» (st. 2); tristezza per la morte empia e insensata: tutto quel che accade «è falso ben», la vita è «a lampo eguale»<sup>114</sup> (st. 3); la sorte fu sempre avversa e il poeta rimpiange di essersi volto alle mete sbagliate, mentre ora forse «di lauro andre[bbe] cinto le chiome» (st. 4); si chiede che colpa ne abbia se il cielo sembra contrario ai desideri e la virtù non brilla senza ornamenti: egli volle solo ozio da dedicare alle Muse (st. 5); ma fu felice di servire la patria e di essere perciò noto,<sup>115</sup> e di andare dov'essa volle (st. 6); se morirà ora, Amore guidi i suoi cari al suo sepolcro, Febo pianga un suo servo, le Muse gli siano benigne, se non avrà la fama il suo sepolcro rechi il suo nome<sup>116</sup> (st. 7); il figlio venga a piangerlo sulla tomba, anche lui rimase orfano da giovane: prega Dio che assicuri la salute del figlio e in lui la memoria del padre (st. 8); dovrebbe pregare per le sue colpe il Dio che scese in terra («a lavar col tuo sangue i falli miei»), ora è pentito se prima ha peccato: chiede di essere salvato da Satana (st. 9); l'anima deve salire alla sua vera patria, ma chiede qualche ora in più per «ben morir» (congedo).

L'aspirazione alla gloria poetica<sup>117</sup> e a lasciare memoria di sé, gli affetti familiari, l'onore di servire la patria, le forme dell'attaccamento a una vita mondana pur dolorosa si alternano nelle prime stanze con la lucida accettazione della necessità della morte e della vanità del mondo e insieme il dubbio della sua insensatezza, mentre nell'ultima stanza si invoca Dio guardando in faccia la propria debolezza. Si evidenzia in questo modo la contraddizione della condizione umana, la dialettica tra il desiderio di consegnare tramite il sepolcro, l'opera poetica e la memoria dei propri cari, un ricordo del proprio breve passaggio, e la

<sup>114</sup> È il tema principale del sonetto 3.

<sup>115</sup> Sul tema della notorietà, dell'essere «meritevole di reputazione» come elemento necessario della nobiltà, tanto più importante proprio perché Magno nobile non è, vedi Tenenti 1999, 511-23, in part. 522: «Un simile rapporto di subordinazione della nobiltà all'onore non potrebbe aver senso senza una dichiarata supremazia della città, o della famiglia, sull'individuo. La collettività di cui si fa parte è la vera e insostituibile fonte – oltre che il supporto e il sostegno nel tempo – della qualità di nobile».

<sup>116</sup> In senso figurato, al canzoniere come «sepolcro» si riferisce il sonetto proemiale, e l'idea di poesia come sepolcro ricorre anche nel sonetto 152 a Rota: «Oh di che saldi e gloriosi marmi / sepolcro innalzi al tuo bel foco antico! / Di che chiari trofei morte disarmi!», vv. 9-11.

<sup>117</sup> Cfr. 55, 86-94: «Non ha, se dritto miri, / più bel don da natura umana mente / od arte più possente / a cosa oprar meravigliose e nove, / di quella che le muse al canto move. / Leva questa di terra alto e sublime / nostro intelletto a più beata sorte, / e con soavi scorte / la via gl'insegna onde se n' poggi a Dio»

*vanitas vanitatum*, insieme al proprio destino inevitabile. Si tratta di un testo di svolta che anche per la posizione entro la compagine delle *Rime* si trova a riannodare nuclei motivici fortemente legati ai sonetti proemiali<sup>118</sup> e altri propri dei testi spirituali che concludono il canzoniere, e si trova spostato ben oltre la metà (86 su 137), in modo analogo alla canzone *Errai gran tempo e, del camino incerto* di Della Casa (47 su 64). Alla struttura della canzone viene delegato un messaggio forte che replica in piccolo la struttura generale del canzoniere: presentimento di morte – fallaci attrazioni mondane – amor di patria – conversione spirituale. Questa canzone e la conclusiva *Deus* (137) risalgono agli stessi anni,<sup>119</sup> ma vengono dislocate a distanza, a disegnare un percorso. Qui la conversione non è definitiva, l'addio viene rimandato con gli ultimissimi versi, «la preghiera finale non riesce a far sì che la speranza vinca lo smarrimento esistenziale».<sup>120</sup> Spesso in Magno la canzone manifesta una propensione al racconto, uno svolgimento narrativo, e questo aspetto assume qui valore architettonico, rivela l'identità problematica del suo canzoniere, contemporaneamente messaggio saldo e immutabile e insieme progressione della vita e della sua scrittura. Qui si compie un riepilogo autobiografico, di fronte alla morte il pensiero fluttua tra gli estremi della rabbia, del rimpianto, dell'orgoglio, del pentimento, mentre il «sepolcro» resta socchiuso, il testo si inserisce entro un racconto che deve continuare sino alla conquista definitiva di sé.

Il passo lungo dei piedi di quattro versi consente, proprio come nel sonetto, un gioco di inarcature che innalzano il dettato, sempre tenendo saldi i confini metrici, vere colonne portanti di questo sofferto monumento personale, supporto di un discorso che si vuole esemplare e degno, ancorché dubitoso, dove spesso l'*enjambement* s'incarica di rappresentare la frattura del tempo verso l'ignoto («de la propria morte / apparecchio l'essequie»; «l'ultima sera / s'appressi»; «miro / fornito il corso»; «di spirto cassi / sarete»; «vera eterna / patria») o, ritmicamente, di sollecitare i settenari, cui si nega un seguito melodico per contrappunto («ove i dì più fioriti / spesi», seguito da pausa forte), oppure si concede un risarcimento parallelistico dopo averli spezzati («degnò de la sua grazia ornarmi / l'alta patria

<sup>118</sup> Il rapporto era suggerito anche da Taddeo 1974, 152-53.

<sup>119</sup> Cfr. Erspamer 1983a, 58 e Campana 2014, 239.

<sup>120</sup> Taddeo 1974, 151.



*mia*, e FARMÌ / SERVO a sé, NOTO altrui, CARO a me stesso»). In filigrana è evidente la lezione di Della Casa, sia nel particolare, come nel tema della virtù che non appare da sé («qual colpa n'ebb'io [...] se virtù poco splenda / se luce a lei non dan le gemme e l'oro?»),<sup>121</sup> sia nell'idea generale, cioè nel tentativo di riscrivere, in un momento di svolta, le tappe di un traviamiento personale.

### III. *Canzoni-ode e schemi indivisibili*

#### 1. *Canzoni-ode*

Con «ode» o «canzone-ode» intendo quello che Beltrami, riferendosi al Bembo asolano e a Bernardo Tasso, ripresi poi da Chiabrera e Marino, descrive come «una forma di canzone in stanze semplificate» per la quale «vale il principio strofico generale per cui tutte le stanze si corrispondono per formula sillabica [...] e schema delle rime».<sup>122</sup> Si tratta di componimenti in quartine, cioè Molin 96, 97, 98, 99, 105; Venier 186; Fiamma 151; oppure di strofe comprese tra i 6 e gli 8 versi endecasillabi e settenari: Molin 91; Venier 9 (più l'inedita 56); Zane LXXI; Fiamma 30, 72, 766, 87, 127, 142, 145; Groto 83.

Per quanto riguarda due testi in strofe di tre versi, anche se non si distanziano troppo dal madrigale,<sup>123</sup> si tratta evidentemente di soluzioni che appartengono al genere dell'ode, e sono entrambi testi di carattere traduttivo: Venier 207 è un adattamento di un'ode di Orazio (III, 9), mentre Fiamma 148 è una traduzione-parafraresi del *Salmo* 132. Vediamoli rapidamente.

«Mentre m'havesti caro,  
né t'era altri ch'io sol di et notte a lato,  
non visse huom più di me lieto et beato».

«Mentre hai me sola amato,  
né t'havea d'altra anchor preso disio,  
non fu in donna diletto eguale al mio».

O qual dolcezza apporta, o quai diletti  
quel gentil nodo santo  
che stringe in un voler diversi affetti.  
Qual di balsamo scende il sacro nembo,  
che i bianchi velli eletti  
bagna d'Arone, e gli empie il seno e' lembo,

<sup>121</sup> Cfr. cap. 1.

<sup>122</sup> Beltrami 1991, 351. Ma vedi anche Bausi-Martelli 1993, 157-60.

<sup>123</sup> Così Bianco 2000, 351 rubrica il testo di Venier. Pietrobon 2015 invece commenta il testo di Fiamma alle pagine 212-14, tra i *Salmi* tradotti in forma di canzone-ode, sostenendo che il metro richiami «per la presenza del settenario centrale, una variante della terza rima in uso tra i poeti bucolici quattro-cinquecenteschi». Vedi anche la tavola metrica a p. 356.

«Io Lisa ognihor desio;  
 Lisa m'è sempre in cor, né temerei  
 d'espormi a morte per camparne lei».  
 «Io Tirsi amo et torrei  
 (tant'è la vita sua da me gradita)  
 morir due volte et lui serbare in vita».  
 «Ma s'io fessi partita  
 da Lisa et, nel mio cor l'antico amore  
 tornando, il novo ne cacciasse fore?».  
 «Tirsi è bel come un fiore,  
 tu, qual piuma leggièr, che 'l vento porta;  
 pur starei sempre teco et viva et morta».  
 (Venier 207)

tal pien di pura gioia scende amore  
 a le bell'alme in grembo,  
 e bea con le sue gratie il nostro core.  
 Come d'herbe e di piante orna la fronte  
 il rugiadoso humore  
 d'Ermone al colle e di Sion al monte,  
 così d'ogni virtù lo spirto veste  
 la carità, ch'è fonte  
 de' l'opre sante e de le voglie honeste.  
 Qui alberga la pace alma e gradita,  
 apporta il Re celeste  
 col suo favor felice eterna vita.  
 (Fiamma 148)

Lo schema del testo di Venier è aBB bCC cDD dEE eFF fGG, quello di Fiamma AbA CaC DcD EdE FeF GfG. Si tratta in entrambi i casi di sei terzetti legati ciascuno al precedente dalla ripresa in un verso settenario di una rima di un verso endecasillabo della strofetta precedente;<sup>124</sup> in entrambe una rima del primo terzetto resta irrelata. Lo schema di Venier è per altro identico alla coda del sonetto caudato tipico della poesia burlesca, da lui utilizzato nella produzione dialettale.<sup>125</sup> Se pure i due testi si differenziano per lo schema metrico entrambi cercano di rendere la forma dell'ipotesto per via non di traduzione letterale, ma di imitazione e adattamento. Atanagi, nella tavola dell'antologia dove compare, annota appunto che *Mentre m'havesti caro* è «Imitatione felicissima di quella Ode d'Horatio che comincia: *Donec gratus eram tibi*».<sup>126</sup> Fiamma, nel proprio autocommento scrive: «Questo Salmo è scritto con tanta brevità di parole, che per farlo chiaro l'autore s'allarga alquanto, et applica le comparationi dell'unguento d'Aronne e della rugiada in un modo che si lascia intendere; e fa più tosto

<sup>124</sup> Una forma di legatura non troppo dissimile ha il «caudatus sermontensius» descritto da Antonio da Tempo: AAb<sub>5</sub> BBc<sub>5</sub> CCd<sub>5</sub> (Andrews 1977, 80-81).

<sup>125</sup> Se ne vede un esempio in Agostini Nordio 1991, 36-37.

<sup>126</sup> Atanagi 1565, I, c. Kk4r. L'ode è presente anche nelle *Odi diverse d'Orazio vulgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni* raccolte da Giovanni Narducci 1605, 48. Leggo dalla copia digitale dell'esemplare conservato alla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel. Il testo presenta alcune varianti grafico-formali (v. 1 «m'havesti»] «mi h.», v. 14 «amore»] «Amore») e una sola variante sostanziale: v. 5 «d'altra anchor»] «d'altro Amor», che per l'evidente banalizzazione, anche in considerazione della data bassa è quasi certamente da imputare al compilatore.

l'ufficio di parafraste che di semplice traduttore».<sup>127</sup> Imitare, parafrasare: il contenuto antico viene riplasmato nella lingua d'arrivo, ma le forme della lirica volgare a loro volta si rinnovano per costituire un metro equivalente che sia adatto a ospitarlo. Evidente in entrambi gli autori è lo sforzo di conservare alcuni elementi della struttura retorica del testo di partenza. In Venier i terzetti si strutturano a coppie per via del parallelismo sintattico, ma anche per via dell'anafora che è già oraziana (p. es. «Donec [...] donec» > «mentre [...] mentre»). In Fiamma invece, mentre il primo e l'ultimo fungono da prologo e da congedo, i quattro terzetti centrali si legano a coppie per via di due correlazioni comparative («qual [...] tal»; «come [...] così»), che riprendono variando ed espandendo i due paragoni introdotti dall'anafora di «sicut» del Salmo.

Veniamo ora ai testi in quartine – per i quali forse si potrebbe adottare la definizione di canzonette<sup>128</sup> – di lunghezza variabile tra le tre, quattro o cinque stanze di Molin e Venier, e le 22 di Fiamma 151. Tutti i testi in quartine di Molin riproducono nella semplicità della loro struttura temi topici del petrarchismo amoroso, e tendono a ribadire con riprese anaforiche la divisione in distici che interessa la quasi totalità delle brevissime stanze. Molin 96 è composto da quattro stanze legate dalla ripresa delle stesse rime nel primo e nell'ultimo verso e dall'anafora variata della medesima formula del v. 1 «Far non potrai, crudel, ch'io te non ami», nel primo verso di ogni stanza, modificata più nettamente nell'ultima stanza, a marcare la conclusione con una più forte inarcatura:

nol farai no, ch'a tuoi cari legami  
 Amor m'avinse in modo  
 ch'io sol d'amarti godo,  
 senza sentirne offesa.  
 (Molin 96, 13-16)

Nel testo appena visto ogni stanza è occupata da un solo periodo. Più complesso il profilo di Molin 97, dove le prime due stanze sono attraversate dallo stesso periodo, la prima occupata dall'invocazione prolettica ad Amore, la

<sup>127</sup> Fiamma 1570, 491-92.

<sup>128</sup> Così in effetti sono indicati nelle rubriche delle sezioni di Molin 1573.

seconda dalla frase principale. La sintassi si comprime progressivamente: la terza stanza è occupata da un solo periodo, con inarcatura tra i distici; la quarta da due periodi coordinati estesi ciascuno su un distico; l'ultima comprende due esclamazioni molto asimmetriche, una nel primo emistichio, l'altra nel resto della stanza. Molin 98 ha un impianto debolmente narrativo, o meglio oppositivo tra due piani temporali.<sup>129</sup> Il testo è diviso tra la primitiva speranza data dai legami amorosi (st. 1) e la successiva presa di distanza dell'amata (st. 2). La terza stanza e la quarta sono legate sintatticamente, poiché la quarta include una subordinata causale; la quinta, come in 97, si apre con una breve proposizione e prosegue enunciando le ragioni del poeta:

Sciolto or vivo, e affermo  
 che l'ira è come un succo amaro d'erba,  
 ch'in cor d'amante infermo  
 stillata il purga d'ogni cura acerba».  
 (Molin 98, 17-20)

Particolarmente interessante è che il primo verso della stanza è chiuso da una falsa dittologia verbale, il cui secondo elemento invece apre su un nuovo periodo. Molin 99 è ancora una volta impostato sulla dicotomia tra l'io e l'amata. Questa volta la freddezza della donna si contrappone alla primavera, cioè, alla giovinezza che rischia di sprecare, mentre per il poeta ormai giunto al suo «rio verno», anche se mancasse l'amore, non cambierebbe nulla. Le stanze centrali sono costruite su una divisione perfetta in distici anaforici che oppongono «me» e «voi»; la logica conclusione, in un'ultima quartina divisa in distici, è all'insegna di un topico *carpe diem*, «ché, se tempo il disperde, / germina col pentir doppia la doglia». In Molin 105, le prime due stanze, di senso opposto, sono strutturate nel medesimo modo: un distico occupato da una temporale prolettica, e il secondo occupato dalla principale. La prima stanza mostra la donna disdegnosa, la seconda pietosa per il dolore che ne nasce; la terza prosegue concettosamente la dicotomia:

---

<sup>129</sup> La parentela con *Asolani*, I.XIV e con Trissino, *Rime*, LIII non è evidentemente solo metrica.

quinci dal mio ben nasce  
temenza e dal mio mal più pronta voglia,  
e l'una e l'altra pasce  
mia vita, ed al piacer pari è la doglia.  
(Molin 105, 9-12)

La conclusione irenistica è affidata a un'interrogativa retorica divisa tra frase principale nel primo distico e una eccettuativa nel secondo:

Che può per sua salute  
far chi molto ama in stato vario tanto,  
fuor che mostrar virtute  
di saldo amor tra l'allegrezza e 'l pianto?  
(Molin 105, 13-16)

Venier 186 è costituita da sole tre stanze, come i testi brevi degli *Asolani* a cui il metro sembra ispirarsi. La prima stanza presenta una struttura (1+3), le altre due entrambe 2+2, con subordinata posposta. Interessante è che la stanza centrale sia bilanciata da una correlazione perfettamente chiastica:

*Move 'l pianto e i sospiri, ond'io mi doglio,*  
**tanto il cor di madonna,**  
**quanto salda colonna**  
*mosse mai debil vento et onda scoglio.*  
(Venier 186, 5-8)

Il testo in quartine più ambizioso è certo quello con cui Gabriele Fiamma conclude le sue rime spirituali. Si tratta di una traduzione del Salmo 103, *Benedic, anima mea, dominum; et omnia, quæ intra me sunt, nomini sancto eius*. Il testo si compone di 22 quartine AbbA, delle quali 12 presentano una netta divisione in distici. La distribuzione della materia presenta un'organizzazione perfettamente simmetrica, che riproduce il ritorno circolare della formula «Benedic, anima mea, Domino»: le prime tre quartine sono rivolte all'anima del poeta, che viene invitata a cantare; le stanze centrali, dalla quarta alla diciannovesima, lodano la potenza e la misericordia di Dio; le ultime tre esortano gli angeli e tutte le creature

nuovamente a lodarlo. Nella zona centrale sono fitte le anafore e i parallelismi, che individuano dei nuclei simili per struttura. Tra la quarta e la nona, il soggetto, variato in «questi», «egli» oppure «ei», dove non è sottinteso, si presenta in posizione iniziale anaforica (stanze 4, 5, 7 e 9); le stanze 10 e 11 sono legate dall'anafora di «non» e in generale dall'elenco di frasi negative che hanno la medesima struttura; le stanze 12, 13 sono perfettamente bipartite da una correlazione («quanto [...] tanto»; «non [...] quanto»); la 14 ha una correlazione asimmetrica 1+3 («qual [...] tal»), e viene continuata dalla 15 che introduce una causale retta dalla stanza precedente. Il testo vuole riprodurre la formularità della poesia davidica, l'andamento litanico e accumulativo del testo d'origine, rispondendo insieme però all'esigenza di *variatio* propria della lirica volgare, dove la ripetizione è già nel ribattimento fonico della rima e nell'isosillabismo del metro. Fiamma introduce piccoli nuclei omogenei sottoponendoli a sottili variazioni e a inarcature nella zona centrale della quartina, accompagnando insomma la ricerca della musicalità alla «risemantizzazione sacra della parola poetica»<sup>130</sup> nel nuovo contesto del petrarchismo.

Veniamo ora alle canzoni-ode che presentano un profilo che consente di individuare in esse una riduzione della stanza di canzone. Prima di tutto si dovrà osservare che tra le sperimentazioni di Bernardo Tasso, che stanno certamente alle spalle di questi schemi, è appunto il tipo a stanze semplificate su tre rime a raggiungere il maggior successo, mentre mancano gli schemi pentastici su due sole rime.<sup>131</sup> La concentrazione di settenari che ne esalta la brevità cantabile ne fa il metro preferito da Fiamma per le sue traduzioni del *Salmi*. È possibile che questi schemi fossero letti come rivisitazioni della canzone petrarchesca che non ne sovvertivano gli elementi costitutivi, anche se analizzando la distribuzione

---

<sup>130</sup> Pietrobon 2015, 211.

<sup>131</sup> Ma non è una regola generale: anche i metri pentastici godono di imitatori. Lo stesso Fiamma ne sfrutta alcuni nella sua *Parafrasi poetica sopra Salmi*, per cui vedi la tavola metrica di Ubaldini 2012, 49-50. Si può citare poi il caso del parmense Giacomo Marmitta, anch'egli corrispondente di Venier, che usa nelle sue *Rime* (Marmitta 1564) alcuni schemi già tassiani. Per l'ode *Ecco il fiorito aprile* (pp. 74-76) adotta lo schema ababB (= *Salmo XIII*); per *Lidia l'altr'hieri assisa sovra un colle* (78-80), lo schema AbACC BdBEE DfDGG etc. (stesso gioco di rime ma con diverse misure sillabiche di *Ode, IV A la Marchesana di Pescara*); per *Dafni a i miei caldi preghi* (80-82), abAbB, (= *Salmo V e XXIV; Ode, V Ad Apolline; VII Oda amorosa; VIII Per lo Marchese del Vasto; IX Al Sole; XIV Oda amorosa; XXVIII A la dea de la salute; XXXI Ad Apolline; XXXVIII A messer Basilio Zanchi*).

della sintassi risulta chiaro che la divisione in distici, suggerita dal profilo delle rime, si affianca a quella, ugualmente plausibile, della coppia di terzine. Tra i testi editi di Venier abbiamo solo le due stanze (con prologo e congedo) di 9, in cui la sintassi è distribuita secondo uno schema 3+2+3, che dunque contraddice la possibile scansione aBb/baa//Cc. Cercando conferme nell'ode inedita 56, troviamo che le dieci stanze che la compongono sono in cinque casi divise in terzetti (1, 4, 5, 8, 10), in due casi organizzate in distici (2, 6) e nei restanti presentano suddivisioni anomale. Anche nell'unica ode di Luigi Groto, la 83, in 20 stanze esastiche AbbAcC, i due modelli, binario e ternario, sono in competizione: le stanze su base binaria (ab/bA//cC) sono 12, mentre 7 sono quelle chiaramente divise in terzine (abb//AcC). Il testo è organizzato sull'anafora di «Non è ver» nel primo verso di ciascuna stanza (escluse la prima e l'ultima, che assumono la funzione di prologo e di congedo) e su una successione di *impossibilia* che vengono sistematicamente smentiti dalla condizione assurda dell'amante, sino alla conclusione con straniato intarsio dantesco:

Canzon rivolgi il piede  
 Da ciascun, che non ami.  
 E s'avvien, ch'altri chiami  
 Questi argomenti tuoi scemi di fede:  
 Dì, che quest'arte nova  
 Intender non si può, se non si prova.  
 (Groto 83, st. 20, 115-120)

Non consente nessun dubbio Zane LXXI: nonostante anche in questo caso un profilo esterno piuttosto chiaramente scandibile in due piedi e una sirma Ab/AB//ACC, la sintassi presenta un andamento nettamente tripartito in AbA/BA/CC, con isolamento del primo terzetto. Sappiamo ormai che Zane tende a disporre la sintassi in maniera netta nei diversi comparti, e infatti tutte le stanze sottolineano chiaramente questa andatura. Anche quelle monoperiodali, come la 7<sup>a</sup>, non presentano mai inarcatura tra una parte e l'altra, e troviamo anche stanze in cui il ritmo è scandito dall'anafora al 1°, 4° e 6° verso (la 5<sup>a</sup> con anafora di «Mirate» – che inizia al 5° verso della precedente – e la 8<sup>a</sup>, con elenco di

interrogative). L'unica eccezione è la stanza 12<sup>a</sup>, la penultima, dove la sintassi è organizzata secondo un profilo (2+1+1)+3, con un medesimo periodo a unire i primi quattro versi, ma poi l'ultima stanza ristabilisce la struttura di base 3+2+2.

Anche in Gabriele Fiamma il ritmo della sintassi è prevalentemente ternario, e scandisce le strofe esastiche in due movimenti, non solo nei testi dove questa andatura è confortata dal metro, come per esempio 127, che la misura sillabica suggerisce di dividere in abB acC, ma anche dove si può riconoscere la struttura della canzone, come in particolare 76 e 87, entrambe divisibili come ab/ab//cC. Questa interpretazione del metro breve con isolamento del primo blocco ternario consente di rileggere sotto una luce diversa l'intera impostazione della canzone fiammesca, che molto spesso abbiamo visto superare con una certa indifferenza il limite tra fronte e sirma. Come vedremo meglio tra breve, si può dire che si fondono nell'idea di canzone di Fiamma istanze metriche differenti. Mentre nelle vere e proprie canzoni distese si conserva ancora lo scheletro della forma metrica tradizionale, ma con frequentissimo scavalco della *diesis*, nel suo repertorio di odi e traduzioni il metro esalta una fisionomia diversa e molto riconoscibile.

Da ultimo vediamo Molin 91 la cui modalità costruttiva non corrisponde esattamente a uno schema di canzone. Si tratta di un verso irrelato iniziale, ma la cui rima si ripete all'inizio di ciascuna stanza, e di due terzine monorime (xaaAbbB). Delle quattro stanze la prima e le ultime due presentano una chiara disposizione 4+3. La seconda presenta una costruzione simmetrica: i primi e gli ultimi tre versi sono occupati da periodi ipotetici, il primo con prolessi della subordinata, il secondo con rimando della condizionale nell'ultimo verso, mentre il quarto verso è sintatticamente autonomo, anche se legato ai primi tre dal mantenimento dello stesso soggetto «ella», cioè la «vita» del poeta:

Ché, s'ella ben si diede  
devota a servir voi,  
potea ritorsi poi;  
or con voi perde i privilegi suoi,  
né posso far disdetto



ch'io non vi sia soggetto,  
se per voi vivo e da voi vita aspetto.  
(Molin 91, st. 2, 8-14)

## 2. Canzoni a schemi irregolari o indivisibili

Includo in questa categoria “residuale” gli schemi di canzone che presentano un profilo non riducibile alla canzone di piedi e sirma, o che, pur vicine alla canzone o all’ode, presentano una sintassi che impedisce di identificare nettamente una perentoria (o quantomeno preferenziale) distinzione tra parti metriche. Si tratta di cinque testi: Molin 154 e 197, Groto 41, Fiamma 143 e 147.

Cominciamo segnalando l’unica vera canzone indivisibile, cioè quella di Luigi Groto che, come anticipato, recupera l’esperimento petrarchesco di canzone in *coblas unissonans*, indicandolo esplicitamente nell’argomento del testo.<sup>132</sup> Pur non presentando una divisione metrica, il testo di Groto scandisce la sintassi piuttosto chiaramente. Sei stanze su otto sono monoperiali. Le uniche due che presentano due periodi indipendenti (la 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) sono organizzate in due blocchi 3+4, divisione presentata all’interno della stanza anche da tre delle monoperiali, per un totale di cinque stanze. Le restanti tre sono organizzate secondo lo schema 5+2 (stt. 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>) e 4+3 (st. 6<sup>a</sup>). A ben vedere lo snodo sintattico della stanza corrisponde in sette casi su otto al verso in cui compare una rima al mezzo, cioè il quarto o il sesto. Non un *pattern* fisso, dunque, ma una netta tendenza che si appoggia all’artificiosità dello schema e accompagna la ripetitività del tema, il medesimo in tutte le stanze, cioè l’impossibilità di trovare una donna altrettanto degna di lode.

Riguardo a Molin, ho già sottolineato la difficile scansione di 154 e 197. L’analisi compiuta sin qui sulle altre canzoni può aiutarci a esplicitarne più chiaramente i meccanismi costruttivi. In particolare possiamo ritenere 154 organizzata in due piedi di quattro versi più una sirma di sei. Dobbiamo osservare che molto spesso la sintassi isola i primi quattro versi, mentre unisce il secondo

---

<sup>132</sup> «Questa canzone a imitation di quella del Petrarca “Verdi panni, sanguigni oscuri, e persi” fu mandata dall’autore alla Sig. Lucia Marsilia Bianchini gentildonna Bolognese, che si compiaceva molto della sudetta canzone del Petrarca, e più volte la lesse con gran gusto in presenza dell’autor medesimo in Bologna» (Spaggiari 2014, 60).

piede alla sirma, ma sappiamo ora che questa modalità è molto frequente in Molin e non costituisce prova di una differente ragione metrica. Resta comunque eccezionale la ricorrenza della stessa rima-ritornello al termine di ogni stanza, che riprende i primi versi della prima stanza, ma possiamo forse spiegarla come voluta interferenza tra la canzone e la ballata, che Molin utilizza spesso, come vedremo nel prossimo capitolo.

Secondo lo stesso principio possiamo analizzare 197. Lo schema (abb Acc AddAeE + XyyXzZ) suggerirebbe una divisione in terzine, cioè una fronte e una sirma entrambe bipartite. Che gli ultimi sei versi siano da considerare la sirma lo indica prima di tutto la presenza di un congedo che ne riprende lo schema. A complicare l'identificazione delle partizioni è il fatto che la sintassi si dispone talvolta su base ternaria, altre volte chiudendo un primo periodo al quarto verso (abbA) e poi aggiungendo due terzetti (ccA ddA) e isolando il distico finale (eE). L'endecasillabo sulla rima A insomma, a volte apre il periodo, a volte lo chiude. Ma anche se non c'è uno schema sintattico fisso la maggior parte delle stanze isola chiaramente il primo piede seguendo il tipo P+S, comune in Molin, e sappiamo ormai che la debolezza dello stacco di *diesis* non impedisce comunque di identificarlo. Per quel che riguarda la sirma, l'autonomia sintattica del distico finale è pressoché sistematica e dunque dovremo intenderla come composta da una quartina e da un distico, piuttosto che da due terzine.

Concludo tornando alle odi di Gabriele Fiamma. Ho ripartito questi testi, forse con una quota di arbitrio, nei tipi metrici della canzone e dell'ode, lasciando da parte due testi che vorrei trattare a parte poiché presentano in maniera chiara e sistematica una caratteristica che abbiamo già riscontrato. Pur essendo almeno formalmente divisibili in due piedi e una piccola sirma, la sintassi si dispone nella grande maggioranza dei casi secondo un passo 3+X. Viene qui esasperata quella tendenza, reperibile anche nelle canzoni di inequivocabile ispirazione petrarchesca, a isolare un primo "piede", o comunque un primo spezzone di testo, e a legare tutto il resto con molta libertà. Nonostante sia un genere non praticato da Fiamma, non è improbabile che questa organizzazione della canzone risenta della coeva esperienza del madrigale, in specie di quei madrigali impaginati come

ballate, che presentano, cioè, tre versi sintatticamente isolati (talvolta anche tipograficamente, con un bianco o un rientro di paragrafo), a cui segue il resto del breve componimento, concluso generalmente con una coppia a rime bacciate. Dove la coppia finale fosse identica alla coppia che conclude il primo terzetto si dovrebbe parlare di ballata (magari anomala), dove differisse, di madrigale. Ma è evidente che, si tratti di vera ripresa o di pseudo-ripresa, la distinzione perde del tutto di rilievo a fronte del principio che viene valorizzato, cioè proprio la composizione modulare 3+X. Questa soluzione di Fiamma non è isolata. Vorrei mettere a fronte due stanze di Fiamma e due di un suo possibile antecedente, costituito da una canzone di Girolamo Fenaroli, inclusa nel secondo volume dell'antologia di Atanagi del 1565, e poi nelle sue *Rime*, a stampa postume nel 1574.<sup>133</sup>

Fresc'herba tenerina  
nata dal piè d'argento  
di vergine leggiadra e pellegrina,  
e voi che'n un momento  
v'aprite, o belle rose,  
soavi e rugiadose,  
quanto felice sono,  
poi che 'l ciel di mirarvi hor mi fa dono

Del gran motore eterno  
amata, e cara figlia  
scende hor dal chiaro suo seggio superno  
e mi desta e consiglia  
a dir con dolci modi  
le degne illustri lodi  
de la virtù, che con celeste norma  
di quel, c'ha da seguir, la vita informa.

Fortunato vid'io  
il caro aspetto amato  
rendervi tai del terreno idol mio,  
e 'l cielo innamorato  
di sua rara bellezza  
aprirsi con dolcezza,  
spargendo mille stelle  
in queste spiagge aventurese e belle.  
(Fenaroli, in Atanagi 1565, II, c. 144v)

Ond'io, per farle honore,  
movo la mano ardita;  
e quel, c'ho ne la mente, alto furore,  
mentre a scriver m'aita,  
queste note mi detta:  
la Virtù rara eletta  
de la giustitia, ch'orna hor le tue rime,  
sen' va Reina fra le virtù prime.  
(Fiamma 143, stt. 1-2)

In Fenaroli, le due stanze, entrambe monoperiodali, mantengono con una certa precisione i confini tra i due piedi ternari e il distico di sirma, mentre in Fiamma,

<sup>133</sup> Fiamma 1570, 509 menziona Fenaroli nella canzone in lode di Margherita d'Austria (150) insieme a Giovanbattista Valerio (Valier), Giustinian, Magno, Verdizzotti (cfr. Zaja 2010, 87-88).

sia nella prima che nella seconda stanza, tra il secondo terzetto e la sirma c'è inarcatura.<sup>134</sup> Se nel 1588 l'Estatico Insensato Filippo Massini nella sua lezione sul madrigale poteva polemizzare col Minturno scrivendo che il madrigale altro non è che una stanza di canzone e viceversa,<sup>135</sup> è anche perché, evidentemente, nella prassi dei poeti a lui contemporanei, madrigale e stanza avevano dato vita a delle forme ibride e sovrapponibili, e cioè era possibile comporre delle canzoni le cui stanze fossero, prese isolatamente, indistinguibili da un madrigale. Il caso inverso, cioè, di quanto osservavamo in conclusione del primo capitolo in merito al testo conclusivo del canzoniere di Giustinian, che dal punto di vista metrico è indubbiamente un madrigale, ma che conserva ancora alcune caratteristiche proprie della stanza di canzone che lo rendono adatto ad occupare una posizione tanto rilevata. Occorrerà certo uno spoglio più ampio in questa direzione, ma valga, in conclusione, un esempio tratto sempre dalle *Rime* di Fenaroli. Qualche carta prima di questa canzonetta troviamo un madrigale che presenta uno schema molto simile (ababcCdD) a quello della canzone precedente e la cui sintassi si struttura secondo il modulo 3+(3+2).

Poss'io sempre languire,  
 poi che la pena mia  
 si fa cotanto udire  
 ché, se più foste pia,  
 forse qualche mercede  
 scemerebbe di gloria la mia fede,  
 e, tacendo e godendo,  
 quel perderei ch'acquista il duol piangendo.  
 (Fenaroli 1574, cc. 3r-v)

<sup>134</sup> La situazione non cambierebbe se volessimo interpretare i primi quattro versi come fronte invece dei primi sei.

<sup>135</sup> Fanelli 1986, 57: «Stando così adunque queste cose, agevole mi pare, lasciata da parte la diffinizione del Minturno e l'altrui determinazioni, il descrivere il madrigale in due parole, perché, che altro sarà il madrigale che semplice canzone? Del che non s'avvide il Minturno, uomo dotto e peraltro avveduto molto, nel terzo libro della sua *Poetica volgare*, quando disse, delle canzoni ragionando, ch'avrebbero anco potuto formarsi d'una stanza sola, ma perché di meno che di due non avea vedute, non accorgendosi ch'impossibil cosa è di far canzone d'una sola stanza che non sia madrigale; il quale madrigale è vera canzone d'una stanza sola, vera canzone non vestita, o spogliata, o semplice che dir vogliamo». E ancora: «sì come la semplice ballata altro non è che una ballata d'una stanza sola, così, s'io non m'inganno, che credo certo di non m'ingannare, altra cosa non è il madrigale che una canzone d'una stanza sola» (50).

Appendice al capitolo IV. Tabelle sintattiche delle canzoni

Tabella 1. Tipologie sintattiche delle canzoni con piedi di due versi

	Molin	Venier	Zane	Fiamma	Groto
P/P/S	1	0	3	9	5
%	7,14%	0,00%	50,00%	18,75%	83,33%
P+P	9	1	3	17	1
%	64,29%	50,00%	50,00%	35,42%	16,67%
P+S	1	0	0	1	0
%	7,14%	0,00%	0,00%	2,08%	0,00%
P+P+S (1 periodo)	3	1	0	19	0
%	21,43%	50,00%	0,00%	39,58%	0,00%
P+P+S (altro)					
%					
Stanze unite				2	
%				4,17%	
TOTALE	14	2	6	48	6

Tabella 2. Tipologie sintattiche delle canzoni con piedi di tre versi

	Molin	Venier	Zane	Fiamma	Giustinian	Magno
P/P/S	15	11	75	10	3	52
%	21,43%	33,33%	58,14%	25,64%	42,86%	63,41%
P+P	15	7	26	5	3	15
%	21,43%	21,21%	20,16%	12,82%	42,86%	18,29%
P+S	17	5	14	10	0	5
%	24,29%	15,15%	10,85%	25,64%	0,00%	6,10%
P+P+S (1 periodo)	14	8	14	14	1	10
%	20,00%	24,24%	10,85%	35,90%	14,29%	12,20%
P+P+S (altro)	9	2	0	9	0	2
%	12,86%	6,06%	0,00%	23,08%	0,00%	2,44%
[P+P+S (totale)]	23	10	14	23	1	12
%	32,86%	30,30%	10,85%	58,98%	14,29%	14,64%
Stanze unite						
%						
TOTALE	70	33	129	39	7	82

Tabella 3. Tipologie sintattiche delle canzoni con piedi di quattro versi

	Molin	Magno
P/P/S	9	21
%	20,00%	63,64%
P+P	4	2
%	8,89%	6,06%
P+S	10	8
%	22,22%	24,24%
P+P+S (1 periodo)	13	2
%	28,89%	6,06%
P+P+S (altro)	7	
%	15,56%	
[P+P+S (totale)]	20	2
%	44,45%	6,06%
Stanze unite	2	
%	4,44%	
TOTALE	45	33

Tabella 4. Distribuzione dei legamenti sintattici

	Molin		Venier		Zane		Fiamma	
	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi
	254	148	70	35	270	71	172	117
Tra piedi	74	74	19	19	43	43	64	64
%	29,13%	50%	27,14%	54,29%	15,93%	60,56%	37,21%	54,70%
Tra piede e sirma	74	74	16	16	28	28	53	53
%	29,13%	50%	22,86%	45,71%	10,37%	39,44%	30,81%	45,30%
Totale	148	148	35	35	71	71	117	117
%	58,27%	100%	50%	100%	26,30%	100%	68,02%	100%

	Giustinian		Magno		Grotto	
	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi
	14	5	234	58	12	1
Tra piedi	4	4	31	31	1	1
%	28,57%	80%	13,25%	53,45%	8,33%	100%
Tra piede e sirma	1	1	27	27	0	0
%	7,14%	20%	11,54%	46,55%	0%	0%
Totale	5	5	58	58	1	1
%	35,71%	100%	24,79%	100%	8,33%	100%



Tabella 5. Tipologia dei legamenti sintattici

Tipo	Molin		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma		Magno		Groto	
	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi
	254	149	70	35	270	71	14	7	172	117	234	58	12	1
<b>Coord</b>	21	21	3	3	20	20	0	0	23	23	13	13	1	1
<b>%</b>	<b>8,27%</b>	<b>14,09%</b>	<b>4,29%</b>	<b>8,57%</b>	<b>7,41%</b>	<b>28,17%</b>	<b>0%</b>	<b>0%</b>	<b>13,37%</b>	<b>19,66%</b>	<b>5,56%</b>	<b>22,41%</b>	<b>8,33%</b>	<b>100%</b>
P/P	10	10	3	3	15	15			14	14	5	5	1	1
%	3,94%	6,71%	4,29%	8,57%	5,56%	21,13%			8,14%	11,97%	2,14%	8,62%	8,33%	100%
P/S	11	11	0	0	5	5			9	9	8	8		
%	4,33%	7,38%	0%	0%	1,85%	7,04%			5,23%	7,69%	3,42%	13,79%		
<b>Princ.-Sub.</b>	<b>24</b>	<b>24</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>11</b>	<b>11</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
<b>%</b>	<b>9,45%</b>	<b>16,11%</b>	<b>12,86%</b>	<b>25,71%</b>	<b>4,07%</b>	<b>15,49%</b>	<b>0%</b>	<b>0%</b>	<b>6,98%</b>	<b>10,26%</b>	<b>6,41%</b>	<b>25,86%</b>	<b>0%</b>	<b>0%</b>
P/P	13	13	5	5	4	4			6	6	11	11		
%	5,12%	8,72%	7,14%	14,29%	1,48%	5,63%			3,49%	5,13%	4,70%	18,97%		
P/S	11	11	4	4	7	7			6	6	4	4		
%	4,33%	7,38%	5,71%	11,43%	2,59%	9,86%			3,49%	5,13%	1,71%	6,90%		



<b>Sub.-Princ.</b>	<b>38</b>	<b>38</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>31</b>	<b>31</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>37</b>	<b>37</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
<b>%</b>	<b>14,96%</b>	<b>25,50%</b>	<b>18,57%</b>	<b>37,14%</b>	<b>11,48%</b>	<b>43,66%</b>	<b>28,57%</b>	<b>57,14%</b>	<b>21,51%</b>	<b>31,62%</b>	<b>9,83%</b>	<b>39,66%</b>	<b>0%</b>	<b>0%</b>
P/P	27	27	7	7	20	20	4	4	16	16	13	13		
%	10,63%	18,12%	10%	20%	7,41%	28,17%	28,57%	57,14%	9,30%	13,68%	5,56%	22,41%		
P/S	11	11	6	6	11	11			21	21	10	10		
%	4,33%	7,38%	8,57%	17,14%	4,07%	15,49%			12,21%	17,95%	4,27%	17,24%		
<b>Inarc.</b>	<b>65</b>	<b>65</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>45</b>	<b>45</b>	<b>7</b>	<b>7</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
<b>%</b>	<b>25,59%</b>	<b>43,62%</b>	<b>14,29%</b>	<b>28,57%</b>	<b>3,33%</b>	<b>12,68%</b>	<b>7,14%</b>	<b>14,29%</b>	<b>26,16%</b>	<b>38,46%</b>	<b>2,99%</b>	<b>12,07%</b>	<b>0,00%</b>	<b>0,00%</b>
P/P	24	24	4	4	4	4			29	29	2	2		
%	9,45%	16,11%	5,71%	11,43%	1,48%	5,63%			16,86%	24,79%	0,85%	3,45%		
P/S	41	41	6	6	5	5	1	1	16	16	5	5		
%	16,14%	27,52%	8,57%	17,14%	1,85%	7,04%	7,14%	14,29%	9,30%	13,68%	2,14%	8,62%		
<b>Totale</b>	<b>148</b>		<b>35</b>		<b>71</b>		<b>5</b>		<b>117</b>		<b>58</b>		<b>1</b>	



## Capitolo V

### *Altri metri*

e al solito cercava le parole per dirglielo in una maniera che fosse non solo adeguata ed elevata ma anche un pochino nuova, però si aveva l'impressione che le frasi più adatte le avesse già tirate fuori tutte il Petrarca nel suo lontano secolo precludendo o almeno rendendo ardua ogni successiva innovazione

GIUSEPPE BERTO

#### I. *Sestina*

##### 1. *Parole-rima, sintassi, congedi*

La forma della sestina non compare con frequenza: solo sette i testi che riscontriamo nei nostri autori. Ciò che è notevole è che, una volta scelto un metro così artificioso e costrittivo, la tendenza sia a complicarlo ulteriormente, come testimoniano anche gli esperimenti eterodossi che segnalerò alla fine del paragrafo. Su sette sestine (Molin 94 e 198; Zane CXLVI; Fiamma 21, 106, 121; Groto 64), troviamo una sestina doppia, Fiamma 121, una sestina tripla,<sup>1</sup> Molin 94, e una sestina doppia con triplo congedo, Groto 64.<sup>2</sup>

Prima di tutto possiamo osservare le parole-rima. In grassetto riporto quelle già petrarchesche, in corsivo quelle già bembiane. Non ci sono recuperi di parole-rima esclusivamente dantesche, sannazariane, né casiane.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «nel senso che il ciclo della *retrogradatio* è compiuto esattamente tre volte per una estensione di 18 stanze», Dal Cengio 2016, 61. La segnalazione già in Taddeo 1974, 75 e Comboni 2004, 87n.

<sup>2</sup> Il testo è stato segnalato e studiato da Cervetti 1986 ed è descritto anche da Spaggiari 2014, 88. In generale vale quanto scrive Frasca 1992, 61 della sestina dopo «il consolidarsi del canone in Petrarca», cioè che «Se sarà lecito ancora sperimentare, lo sarà all'interno di una norma ormai fissata».

<sup>3</sup> Queste le parole-rima delle sestine che ho tenuto in considerazione. Dante, *Rime, Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*: OMBRA, COLLI, ERBA, VERDE, PETRA, DONNA; Petrarca, *Rvf*: 22: TERRA, SOLE, GIORNO, STELLE, SELVA, ALBA; 30: LAURO, NEVE, ANNI, CHIOME, OCCHI, RIVA; 66: NEBBIA, VENTI, PIOGGIA, FIUMI, VALLI, GHIACCIO; 80: VITA, SCOGLI, LEGNO, FINE, PORTO, VELA; 142: FRONDI, LUME, CIELO, POGGI, TEMPO, RAMI; 214: PARTE, NOVE, PREGIO, CORSO, SCIOLTA,

Molin	94:	STATO; STILE; SORTE; LIDI; VITA; NOTE;
	198:	TEMPO; VITA; CIELO; COLPA; ALMA; GIORNO;
Zane	CXLVI:	OCCHI; GIORNI; STUOLO; FOCO; SGUARDI; GIOIA;
Fiamma	21:	SOLE; NOTTE; NEVE; TEMPO; BOSCHI; PIANTO;
	106:	LEGNO; VITA; CORSO; PARTE; VENTI; ONDE;
	121:	VITA; MORTE; GIORNO; NOTTE; CIELO; TERRA;
Groto	64	GHIACCIO; NEVE; FREDDO; SOLE; FOCO [cfr. Zane]; CALDO.

Le due parole-rima bembiane vengono dalla sestina doppia *I più soavi e riposati giorni*, inclusa negli *Asolani* (ma GIORNI è anche in Trissino, *Rime*, XXXIII). Notiamo poi subito che le scelte di Fiamma sono integralmente petrarchesche, mentre gli altri autori innovano almeno parzialmente il repertorio dei termini disponibili, anche se la «norma bisillabica»<sup>4</sup> delle parole-rima viene rispettata in tutti i testi. Salta agli occhi il caso di Zane che per la sua unica sestina innova quasi integralmente il repertorio, recuperando solo due parole-rima dalla tradizione precedente,<sup>5</sup> e sceglie la parola FOCO, perfettamente in linea con l'insistenza sulle metafore ignee che caratterizza le sue poesie amorose.

---

BOSCO; 237: ONDE, LUNA, NOTTE, BOSCHI, PIAGGIA, SERA; 239: AURA, FIORI, VERSI, ALMA, FORZA, NOTE; 332 [doppia]: LIETO, NOTTI, STILE, RIME, PIANTO, MORTE; Sannazaro, *Sonetti e canzoni*: IX, *Già cominciava il sol da' sommi colli*: COLLI, GHIACCIO, CIELO, PIANTA, ALBA, FONTE; XXXIII, *Spente eran nel cor mio le antiche fiamme*: FIAMME, GUERRA, PACE, SELVE, LACCIO, STILE; XLIV, *Sola angeletta starsi in trece a l'ombra*: OMBRA, SOLE, GIORNO, MANO, COLLE, TEMPO; XCIV, *Non fu mai cerco sì veloce al corso*: CORSO, BOSCO, PIOGGIA, VENTO, STRALE, VITA; Sannazaro, *Arcadia*: IV, *Chi vuole udire i miei sospiri in rime* [doppia]: RIME, PIANTO, GIORNO, CAMPI, SASSI, VALLE; VII, *Come notturno ucel nemico al sole*: SOLE, FOSCHI, TERRA, SERA, SONNO, PIAGGE; Bembo, *Rime*: 17, *Or che non s'odon per le fronde i venti*: VENTI, CIELO, SOLE, LUME, GHIACCIO, TEMPO; Bembo, *Asolani*: *I più soavi e riposati giorni* [doppia]: GIORNI, NOTTI, STATO, STILE, PIANTO, VITA; Trissino, *Rime*: XXVI: VALLE, COLLI, ARNO, DONNA, SELVE, RIME; XXXIII: GIORNI, VITA, PENE, DONNA, DOGLIA, MORTE; Bernardo Tasso, *Rime*, I: XXIX: SCOGLI, LEGNO, PORTO, CORSO, VELA, STELLA; I, LXXX: FIORI, GIORNO, SOLE, OMBRA, VERSI, ALMA; Della Casa, *Rime*: 61: ORO, GUERRA, ESCA, QUERCE, CIBO, ANNI. Altri rimandi saranno forniti nel corso del testo.

<sup>4</sup> Frasca 1992, 315, che prosegue: «norma tacitamente stabilita e quindi successivamente conclamata dai trattatisti del XVI secolo». Cfr. p. es. Dolce 1562, 235, che nella regola contempla anche l'eccezione propria del modello, ma solo riguardo alla natura grammaticale del rimante e non sulla sua misura sillabica: «Ma, come che 'l proprio della sestina sia di haver le desinenze di voci di due Sillabe e di Sostantivi, nondimeno il Petrarca medesimo vi pose uno aggiunto in due».

<sup>5</sup> Ma cfr. Frasca 1992, 316: «la fede petrarchista del XVI secolo comporterà da un lato una riduzione ancora più drastica degli apporti originali nelle elezioni delle parole-rima, e dall'altro l'abbandono di voci trecentesche e quattrocentesche, sostituite, nelle rare innovazioni, da quei

Com'è noto, la stanza della sestina non è di per sé divisibile sulla base del profilo rimico, ma in essa non è difficile riscontrare dei *pattern* ricorrenti. Per la schedatura, mi sono servito delle categorie approntate da Leonardo Bellomo, seguendo i medesimi criteri adottati per il sonetto, dunque basandomi in primo luogo sulla disposizione dei periodi, tenendo però conto degli accorgimenti adottati dallo studioso, in particolare quello di accorpare alcuni profili leggermente divergenti a tipologie più ampie, laddove sussistano chiare ragioni di continuità semantica.<sup>6</sup> Si prenda una stanza di Groto, che possiamo schematizzare come 1+2+2+1. In virtù del parallelismo che la governa la intenderemo come 3+3:

Riede a suo tempo la stagion del ghiaccio,  
 Al tempo suo ne visita la neve,  
 In compagnia del suo propinquo freddo.  
 Così, mercé del variar del sole,  
 Si cedono alternando il freddo, e 'l foco,  
 E regnano a vicenda il gelo, e 'l caldo.  
 (Groto 64, st. 7)

Non adottando, rispetto a Bellomo, una distinzione di carattere intonativo o melodico, considero come categoria a parte quella delle stanze unitarie, cioè percorse da un medesimo periodo. Aggiungo inoltre una categoria ulteriore per il caso di tre stanze di Girolamo Molin che presentano una sintassi sospesa tra una stanza e l'altra. Le prime tre stanze della sestina spirituale 198, in particolare, sono composte in modo che la prima sia aperta da un vocativo, cui segue nella seconda la frase principale, mentre la terza stanza ospita una nuova principale coordinata, che condivide dunque lo stesso vocativo prolettico. Parleremo insomma di rapporto cataforico tra le prime due stanze, e anaforico tra la seconda

---

vocaboli che Petrarca non inserì mai nel meccanismo della sestina ma che collocò spesso in rima nei *Rerum vulgariū fragmenta*».

<sup>6</sup> In particolare Bellomo 2016, 300: «ho deciso di rubricare sotto 3+3, 4+2 e 2+4 anche una serie di stanze sintatticamente più frammentate, ma fondamentalmente riconducibili, anche per ragioni semantiche a quegli schemi (3+2+1, 3+1+2, 2+1+3, 4+1+1, 1+1+4). Ho poi accorpato in due differenti macrogruppi: a) tutte quelle stanze con un numero piuttosto ampio di membri melodici, diciamo quelle con più di due stacchi (1+: 1+1+2+1+1; 1+1+3+1; 1+2+1+1+1; 1+1+1+1+2; 1+1+1+1+1+1; 1+1+1+2+1, etc.); b) le tipologie residuali, ovvero le speculari 5+1 e 1+5, e quelle ad esse assimilabili (5+). Altre suddivisioni (AlSud) contiene invece tutte le unità metriche in cui le pause cadono al centro del verso».

e la terza. In questo caso, la struttura votiva del testo e la sintassi sospesa tra una stanza e l'altra mi pare avvicinato molto la gestione della sestina a quella della canzone.

Signor senza misura e senza tempo,  
ch'infondi a l'universo e stato e vita  
e di nulla creasti il mondo e 'l cielo,  
s'uom che si volga a te, d'ogni sua colpa  
pentito, abbracci (e può contrita un'alma  
far di molt'anni amenda in un sol giorno),

piacciati, prego, a l'ultimo mio giorno,  
di cui già parmi che s'appressi il tempo  
sì mi sento gravar le membra e l'alma,  
salvarmi, e non guardar l'andata vita,  
ché gli error miei confesso e la mia colpa,  
ma fa lei degna di tornare al cielo;

né voler, s'ella nacque eterna in cielo,  
che dal viver mondan, che sembra un giorno,  
da cui sospinta errò non per sua colpa,  
cada al supplizio di perpetuo tempo,  
perché tu la prestasti a questa vita  
e dei ritorla a te pura e sant'alma.

Inoltre, per evitare l'eccessiva frammentazione di un corpus comunque non esteso, tento di ridurre al minimo la tipologia *Altro*, che ospita tutti i profili sintattici in cui le pause cadono a metà del verso. Ad esempio, in un caso come il seguente, schematizzabile come  $1m+m1+1m+m1$ , dove i due periodi sono disposti a coppie, e in generale dove si rende evidente una bipartizione semantica o argomentativa, la stanza sarà ricondotta alla categoria più generale 3+3, piuttosto che a quella delle realizzazioni atipiche:

Sì nobil fiamma mai non trassero occhi  
da uguale oggetto, né sì lieti giorni  
ebbe altri ancor ne l'amoroso stuolo.

Sangue illustre, beltà, virtute il foco  
 del mio cor féro; atti cortesi e sguardi  
 portar ne l'alma inusitata gioia.  
 (Zane CXLVI, st. 1)

Seguo infine il suggerimento di Bellomo di accorpate le stanze fortemente sbilanciate 5+1 o 1+5 e quelle organizzate in serie di versi-frase (tipologie queste ultime piuttosto rare). Si delineano così otto categorie: 3+3; 4+2; 2+4; 2+2+2; 5+1, 1+5 o 1+; 6; *Altro*; *Stanze legate*. I dati così ottenuti non saranno pertanto perfettamente sovrapponibili a quelli ottenuti da Bellomo, i quali però costituiscono comunque un buon termine di confronto. Questi i risultati del mio spoglio:

	Bembo	Casa	Molin	Zane	Fiamma	Groto	Totale
3+3	10	2	2	4	6	6	30
4+2	2	1	2		2	2	9
2+4			3		3	1	7
2+2+2			1		3	2	6
5+	1				1	1	3
6	4	1	7	2	9		23
di cui (3+3)	(1)		(3)	(2)	(7)		(13)
Altro	1	2	6				9
Stanze legate			3				3
Totale	18	6	24	6	24	12	90

Il tipo 3+3 appare in generale come quello più sfruttato dai veneziani, come anche nei *Fragmenta*<sup>7</sup> e in Bembo, specie se si tiene conto che anche tra le stanze monoperiodali questa disposizione del materiale frasale risulta diffusa, sino a diventare totale in Zane, come in questa stanza con prolessi della condizionale (e si notino le inarcature dei vv. 1-2 e 4-5):

<sup>7</sup> Secondo i dati di Bellomo 2016, 445, Petrarca usa il tipo 3+3 nel 51,66% dei casi. Il tipo è maggioritario anche in Sannazaro (28,57%). La seconda categoria più utilizzata da Petrarca è 4+2 (20%), mentre in Sannazaro la seconda è quella degli esiti anomali (21,42%), mentre 2+4 e 4+2 si equivalgono (14,28% ciascuna).

Ma s'ella in mesti i miei più allegri giorni  
cangia or, che spento è nel suo cor quel foco  
che puote al mio portar sì calda gioia,  
non spero più che mai ridenti sguardi  
de' miei tristi pensier scaccin lo stuolo  
né più amor o pietate arda in quegli occhi.  
(Zane CXLVI, st. 6)

Guardando ai profili più variati di Molin, Fiamma e Groto, possiamo ripetere un'osservazione già fatta per le stanze delle odi, ovvero che coesistono una suddivisione a base binaria e una a base ternaria, squilibrata nei confronti della seconda. E va sottolineato che, come nella tradizione,<sup>8</sup> la disposizione in distici (2+2+2) sembra essere una soluzione residuale, e che mai si tratta di tre periodi semplicemente giustapposti senza legamenti, poiché quasi sempre l'ultimo distico è aperto da una congiunzione copulativa, configurazione in qualche modo allusiva del tipo 2+4.

Parmi che sempre sian tenebre o notte,  
e ch'ingombri il terren sol ghiaccio e neve;  
mi sembran le città deserti e boschi,  
ov'io non odo ragionar di pianto,  
e sarà prima oscuro e freddo il Sole  
ch'io, fuor che'n pianto, in altro spenda il tempo.  
(Fiamma 21, st. 4)

Il discorso adattato allo spazio ristretto della stanza di sestina, costretto nel vincolo del ritorno ciclico della rima identica, riduce la propria potenziale fluidità in una serie di schemi privilegiati, e deve in più reagire al rischio corrivo di far combaciare le frasi o i membri del periodo con i confini versali, e lo fa confinando le spezzature entro partizioni già ben individuate. Abbiamo visto un esempio in Zane, vediamo altri due.

Or dico che di me, sì come il sole  
muta girando le stagioni e 'l tempo,

Tu, sommo Re, tu, gran Signor del cielo,  
che comparti a' beati eterna vita,

---

<sup>8</sup> Sempre in riferimento a Bellomo 2016, 445.



fa l'altero fatal mio vivo lume:  
 ch'or provo in me sereno, or nube, or venti,  
 or piogge, e spesso nel più freddo cielo  
 son foco e nel più caldo neve e ghiaccio.  
 (Bembo, *Rime*, 17, st. 3)

fatt'huom per noi mortali, in atra notte  
 chiudi le luci: ahi troppo ardita morte!  
 Questi che senza neo già nacque in terra  
 non dovea mai veder l'ultimo giorno.  
 (Fiamma, 121, st. 8)

Il primo è del Bembo delle *Rime*. Nei primi tre versi l'interposizione della subordinata comparativa separa il complemento dal suo verbo, gli ultimi tre sono occupati da una frase con elenco di complementi oggetto in *climax* ascendente (dal «sereno» alle «piogge»), e da una coppia di frasi contrapposte con ellissi del verbo *essere* nella seconda; inoltre sono inarcati i vv. 1 su 2, 4 su 5, 5 su 6. Ciononostante la divisione profonda 3+3 della stanza non pare in discussione. Lo stesso nel secondo esempio, da Fiamma. L'esclamazione che occupa il secondo emistichio del quarto verso conclude enfaticamente il periodo che precede, che costituisce in qualche modo la motivazione logica di quell'esclamazione. Il discorso viene poi approfondito negli ultimi due versi, con cambio di soggetto, dalla seconda alla terza persona. In questo caso ho schedato la stanza come 4+2.<sup>9</sup>

Non mancano però le soluzioni che spezzano quello spazio con pause squilibrate che cadono a metà del verso. Prendiamo, come paradigmatiche, due stanze dell'unica sestina di Della Casa.

Di là, dove per ostro e pompa e oro  
 fra genti inermi ha perigliosa guerra,  
 fuggo io mendico e solo, e di quella esca  
 ch'i' bramai tanto, sazio, a queste querce  
 ricorro, vago omai di miglior cibo,  
 per aver posa almen questi ultimi anni.  
 (Casa, 61, st. 1)

Fallace mondo, che d'amaro cibo  
 sì dolce mensa ingombri! Or di quella esca  
 foss'io digiun, ch'ancor mi grava, e 'n guerra  
 tenne l'alma co' i sensi ha già tanti anni!  
 ché più pregiate che le gemme e l'oro  
 renderei l'ombre ancor de le mie querce.  
 (Casa, 61, st. 4)

La prima stanza è occupata da due periodi coordinati disposti asimmetricamente  $2m+m3$ , tenuti insieme dal mantenimento del medesimo soggetto. Il primo periodo, aperto dal complemento di luogo espanso in relativa,

<sup>9</sup> Queste distinzioni conservano una parte di arbitrio. Si poteva forse interpretare la stanza come  $3m+m2$ , rivedendo la punteggiatura: «Chiudi le luci. Ahi troppo ardita morte! / Questi [...] non dovea mai veder l'ultimo giorno», intendendo la conclusione e non l'apertura come motivazione logica dell'esclamazione.

lascia presagire un movimento ampio, che invece si interrompe nel primo emistichio del terzo verso per far spazio a un nuovo periodo il cui profilo è tramato di pause e inversioni.<sup>10</sup> La quarta stanza è aperta da un'esclamazione, che preferisco non intendere come un'allocuzione, ma come frase autonoma, seguita da un esempio di quello che abbiamo chiamato periodo ipotetico con protasi e apodosi ottative, dunque da una figura sintattica dal passo lungo, ma spezzata in due membri dotati di forte autonomia semantica ( $m2+2$ ). Anche volendo intendere la stanza come monoperiodale (cioè intendendo il primo verso e mezzo come allocuzione) il profilo sarebbe comunque inconsueto.

Nella sestina tripla di Molin,<sup>11</sup> i profili irregolari sono ben 6 su 18. Vediamo come il primo periodo della stanza 2 termini a metà del terzo verso ( $2m+m3$ ), mentre, specularmente, la stanza 7 sia aperta da un'allocuzione, subito interrotta da una temporale e da un complemento che rimandano il verbo al verso 4, subito dopo il quale si apre un nuovo periodo ( $3m+m2$ ).

or se fero destin con altre note  
 pianger mi sforza il mio diverso stato  
 tu ancor te 'l vedi, e la cangiata vita  
*ben prego* che m'inspiri e detti e stile  
 sì pari al duol, ch'almen co' i boschi e i lidi  
 lagnar mi possa di sì adversa sorte.  
 (Molin 94, st. 2)

E tu, crudel, mentre il mio novo stato  
 piango doppiando il lagrimoso stile,  
 per pietà almen de la mia dura sorte  
*ti ferma*, ed in que' propri amati lidi  
 dove cantar m'udisti, a la mia vita  
 pon mente ed odi le penose note.  
 (Molin, 94, st. 7)

Si noterà però che in entrambi i casi viene rimandato un verbo tramite inarcatura all'inizio del v. 4. A mio avviso questo genere di configurazione finisce per assumere funzione di vera infrazione metrica, che a fronte di un'idea chiara del metro – la forma 3+3, non imposta, ma preferenziale – vi alluda, dando così risalto alla posizione dell'inarcatura a cavallo di questa “partizione”. Il caso è molto simile a quello della stanza 8 di Fiamma 121, ma qui non viene introdotta una frase emistichiale a ristabilire una divisione 4+2. Un secondo profilo piuttosto riconoscibile prevede che la stanza appaia divisa in due parti, ma un terzetto sia

<sup>10</sup> In proposito Frasca 1992, 248 parla di «amalgama sintattica inusitata».

<sup>11</sup> Il testo è commentato da Dal Cengio 2016, 57-65.

spezzato senza che vi sia continuità tra i due membri. In questo caso la stanza (3+1*m*+*m*1) mi pare irriducibile al profilo 3+3:

Se le mie prime gioie a te ben note  
vuoi pareggiar col mio presente stato,  
tosto saprai quant'egra è la mia vita,  
ché duro è il variar fortuna e stile  
fra duo contrari estremi. O selve, o lidi,  
ditel voi in ciò quant'aspra è la mia sorte!  
(Molin 94, st. 8)

Da vedere infine è la stanza 11, che si presenta come una sorta di incrocio tra le due tipologie. Il primo periodo occupa un verso e mezzo, mentre il successivo non si chiude nel giro del primo terzetto, ma interpone una subordinata tra il vocativo del v. 2 e il verbo reggente («mutò», v. 4), la quale è inarcata ancora con rimando del verbo all'inizio del v. 4. Il profilo complessivo si può indicare come 1*m*+*m*4.

Allor senza sementa i campi e i lidi  
dier frutti e biade. Ahi, cieca umana vita,  
poi che ricche cittati e regni e stato  
*cercasti*, mutò il ciel costume e sorte,  
perché fra mura poi più sacre e note  
crebber l'invidie ed ogni indegno stile!  
(Molin 94, st. 11)

Le inarcaure e queste irregolarità nel profilo sintattico della sestina tripla di Molin compensano in parte una certa ripetitività del testo. Non solo, infatti, in virtù dello schema le parole-rima ritornano diciotto volte, sia pure con petrarchesca «modificazione aggettivale»,<sup>12</sup> ma la loro polisemia viene sfruttata pochissimo: direi solo *note* usato sia come sostantivo (p. es. nella st. 15 «maghe note», *formule magiche*), sia come aggettivo; *stato* usato sempre nel senso di *condizione* tranne a st. 11: «cittati e regni e stato»; *stile* inteso come *modo di vivere* in alcuni casi, e in senso tecnico poetico in altri, come in particolare nella st. 13, dove con «terzo inusitato stile» il poeta si riferisce a uno stile umile

---

<sup>12</sup> Frasca 1992, 17.

elegiaco e bucolico. A ripetersi sono talvolta interi gruppi sintagmatici, come ad esempio «stato» accompagnato dal medesimo aggettivo possessivo: «il mio infelice stato» (st. 1); «il mio diverso stato» (2); «mio stato» (3); «il mio novo stato» (7); «mio presente stato» (8); «il mio stato» (14); e anche «nostro stato» (17 e 18). Anche si ripetono, almeno una volta, quasi tutti i sintagmi che coinvolgono la parola-rima LIDI: «questi lidi» (1); «in questi o in altri lidi» (15); «i boschi e i lidi» (2), «boschi e lidi» (9), «in boschi e in lidi» (18); «le selve e i lidi» (3), «o selve, o lidi» (8), poi anche «selve» da solo (9); due versi praticamente identici si trovano immediatamente di seguito a cavallo di due stanze, quasi *coblas capfinidas*: «senza termine aver fra campi e lidi» (10) > «Allor senza sementa i campi e i lidi» (11). A venire ripetuti sono anche altri lessemi come *amor(e)* (4 occorrenze, senza contare i derivati *amante* e *amoroso*) e *pianto* (3 occorrenze). Questa ripetitività, che enfatizza l'immobilità ossessiva della sestina moltiplicata, trova anche una sua rappresentazione interna nel riferimento alla figura di Eco. Il poeta lamenta i costumi della città, rimpiangendo l'età dell'oro dove la vita silvestre rendeva più naturali la vita e l'amore, e insieme rimpiange un tempo della propria vita in cui cantare un amore felice («felice stato») era per lui fonte di gioia. Il dialogo con Amore, a poco a poco perde di vista il suo interlocutore e diventa un monologo. Nelle ultime stanze, da un luogo ritirato («in boschi e in lidi»), il poeta si rivolge a Eco (st. 17):

Te, mentre invan sospiro a l'aure, a i lidi,  
 Eco trovo conforme a simil vita,  
 ché'l fin del nostro amor, del nostro stato  
 si solve in pianger sol la nostra sorte,  
 e tu 'l confermi ancor con quelle note  
 che mi rispondi e dai lena al mio stile.

Nella conclusione, il dialogo del poeta con se stesso si alimenta del dialogo con la ninfa dei boschi, amante infelice il cui destino è di ripetere le ultime parole che sente, dando così significato alla ragione metrica del testo che è proprio quella di avvatarsi su diversi motivi veicolati dagli stessi suoni (la medesima ragione che su un piano di più corriva artificiosità porta alla figura retorica dell'eco, su cui vedi

*infra*). La struttura argomentativa generale del contrasto tra la gioia di un tempo e l'attuale disperazione e la figura di Eco ricorrevano già nel modello di questa sestina. Come ha sottolineato Dal Cengio, infatti, il testo è molto vicino alla sestina inclusa nel primo libro degli *Asolani*, ed entrambe sono in dialogo con *Rvf* 332,<sup>13</sup> la cui caratteristica è proprio «un'opposizione temporale [...] fra il tempo in cui era possibile la lirica amorosa e quello della sua impossibilità».<sup>14</sup> Del *Canzoniere*, oltre a 332, va poi tenuta presente anche la sestina 214, per l'ambientazione silvestre<sup>15</sup> da cui il poeta parla e da cui chiede la libertà. Si tratta qui però di un bosco che, oltre a rappresentare un *buen retiro* dall'opprimente contesto urbano, simboleggia l'aspirazione all'età dell'oro, piuttosto che ereditare da Petrarca il senso allegorico di «selva degli errori»<sup>16</sup> o «stato del peccato».<sup>17</sup> Da confrontare, infine, i vv. 85-89 «O chi m'insegna qui piegar la sorte, / come alcun cre', con le sue maghe note, / o pur mi mostra in questi o i altri lidi / pietra, erba o fior che da sì inferno stato / mi scampi», con i vv. 16-18 di *Rvf* 214, «Et ò cerco poi 'l mondo a parta a parte / se versi o petre o suco d'erbe nove / mi rendesser un dì la mente sciolta», e con le «medicine, antiche o nove» del v. 21 (e la simile enumerazione in *Rvf* 75, vv. 3-4: «et non già vertù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa»).

Nella sestina doppia 121, Fiamma usa come parole-rima tre coppie di termini antitetici: VITA-MORTE, GIORNO-NOTTE, CIELO-TERRA. Il testo sembrerebbe debitore sia della sestina doppia di Petrarca, da cui recupera la parola-rima MORTE, sia della sestina doppia degli *Asolani*, in cui ritroviamo la coppia antitetica di parole-rima GIORNI-NOTTI.<sup>18</sup> Le medesime parole-rima di 121 però comparivano già in una sestina doppia di Benedetto Varchi, *Tanto dee notte e dì*

<sup>13</sup> Dal Cengio 2016, 60. A quanto ben detto dalla studiosa aggiungerei che anche la parola-rima LIDI proviene forse dallo stesso luogo degli *Asolani*. Appena prima della sestina dice Perottino: «Certo non hanno tante conche *i nostri liti* né tante foglie muove il vento in questo giardino, qualora egli più verde si vede e più vestito, quanti possono in ogni sollazzo amoroso esser dolori», *Asolani*, I, XXIII (Dionisotti 1966, 356, corsivo mio).

<sup>14</sup> Frasca 1992, 209.

<sup>15</sup> Per quest'aspetto andrà poi considerata l'acclimatazione pastorale della sestina compiuta da Sannazaro nell'*Arcadia*, per cui vedi almeno Frasca 1992, 332-35 e Carrai 1999, 30-31.

<sup>16</sup> Santagata 2004, 919.

<sup>17</sup> Frasca 1992, 297.

<sup>18</sup> Forse non ignota a Fiamma è anche la sestina 95 di Gaspara Stampa, le cui parole-rima sono SOLE, GIORNO, NOTTE, ALBA, LUCE, NEBBIA.

*pianger la terra*<sup>19</sup> e in una sestina di Olimpia Malipiero, *Alma, che di la sù noi miri in terra*,<sup>20</sup> stampata nelle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (Lucca, Vincenzo Busdrago, 1559). La coincidenza è senz'altro degna di nota, ma sia che si tratti di poligenesi (plausibile, dato l'*appeal* dell'antitesi prolungata in pieno manierismo),<sup>21</sup> sia che Fiamma riprenda Varchi o meno probabilmente la Malipiero, ciò che mette conto rilevare è il significato dell'espedito, scelto perché funzionale a rappresentare la conciliazione degli opposti che convivono nel mistero della morte e resurrezione di Cristo, come dichiarato esplicitamente nel commento alla sesta stanza: «Queste antitesi sono tanto più vaghe quanto sono verissime e senza iperbole: perché nelle tenebre si vide la luce, nella notte il giorno, nella morte la vita e nell'Inferno il Paradiso».<sup>22</sup>

La sestina doppia raggiunge, derivandole in parte da Petrarca, punte di notevole artificio. Troviamo, infatti, figure etimologiche, come «Morte, t'ha morta un morto in questo giorno» (st. 9), «Questo morto ch'a voi scorge la morte» (6);<sup>23</sup> contrapposizioni che non restano limitate alle parole in punta di verso, ma attraversano tutto il testo, «Verrò piangendo *al freddo, al caldo* giorno / *in verde e'n secca* età, *la notte e 'l giorno* / questa del mio Signor spietata morte» (4), «E v'apre *nel mortal regno la vita*» (6), «E chi viver vuol più, se *mor la vita?*» (12), sino a concentrarsi, com'era d'attendersi, nel congedo, con un'antitesi per ciascun verso: «Più che la vita avrò cara la morte<sup>24</sup> / poi che, per darmi un giorno senza notte, / del cielo alto Rettor, sei morto in terra».

<sup>19</sup> Atanagi 1565, I, 28v-29v. La sestina però si riferisce alla morte di Maria de' Medici (Atanagi 1565, I, Hh2r), la figlia di Cosimo I morta nel 1557, dunque risale probabilmente a diversi anni prima della stampa.

<sup>20</sup> Nell'edizione digitale Hillman-Quaintance 2006 è la n. 14.

<sup>21</sup> Noto però che tra gli esempi di sestine con tripla coppia di parole-rima in antitesi portati da Comboni 2004, 82-84, solo uno è tardo-quattrocentesco, mentre gli altri (tra cui Fiamma e Groto) tutti successivi alla sestina di Varchi.

<sup>22</sup> Fiamma 1570, 356.

<sup>23</sup> Cfr. Rvf 332, 42-43 «né contra Morte spero altro che Morte. // Morte m'ha morto, et sola po' far Morte». La fonte è dichiarata: «Non senza qualche felicità e miglioramento ha imitato l'autore il Petrarca in questo verso, il quale giuocando sopra il nome della morte, disse: *Morte m'ha morto e sola può far morte*. Ma l'autore, ragionando della vittoria di Christo, celebrata dal Profeta che dice *O mors, ero mors tua*, con più verità e con più alto pensiero dice: *Morte, t'ha morta un morto*» (Fiamma 1570, 358). Cfr. anche Ossola 1976, 255 e Zaja 2009, 275-76.

<sup>24</sup> Cfr. Rvf 332, 6 «odiar vita mi fanno, et bramar morte».

Notavo in apertura la presenza di un triplo congedo nella sestina doppia 64 di Groto. Dei tre congedi di questo testo, il primo raccoglie normalmente le sei parole-rima in tre versi, due per ciascuno; il secondo ne dispone tre su due versi (aggiungendo in ciascuno un nuovo termine, «brina» e «pianta», per continuare il gioco delle antitesi); il terzo, sempre di due versi, raccoglie tutte le parole-rima nell'ultimo, secondo la logica dello schema additivo, avendo cura di disporre le parole-rima in tre coppie opposite per un *adynaton* finale:

Così al ghiaccio, misero, a la neve  
E al freddo su del ciel mi vede il sole  
Come del foco estivo al grave caldo

Così come son brina al caldo, e ghiaccio al foco,  
Son neve al sole, e pianta ignuda al freddo.

Prima che lieto i' sia fian giunti a un loco  
Freddo, caldo, sol, ghiaccio, e neve, e foco

Le parole-rima scelte da Groto «sono distribuite in due campi opposti sull'asse semico del calore».<sup>25</sup> Non è escluso che l'esempio di Fiamma o di Varchi o della Malipiero siano stati tenuti presenti per la scelta delle rime secondo il medesimo principio della tripla antitesi, e per la trama oppositiva di fuoco e ghiaccio, il testo di Groto è forse debitore anche della sestina di Bembo, *Or che non s'odon per le fronde i venti*. Se ne vedano in particolare i vv. 19 «foco son di desio, di tema ghiaccio» e 36 «foco, gelo, seren, nube, acque e venti». Ma, certo, l'opposizione è topica e già il testo bembiano è evidente «mosaico petrarchesco».<sup>26</sup>

Come è stato già osservato, Groto dispone in tutti e tre i suoi congedi le parole-rima seguendo il principio della *retrogradatio*, e dunque nel primo la successione è quella della prima stanza, nel secondo della seconda, nel terzo della terza.<sup>27</sup> Proprio partendo da quest'ultimo caso vorrei sottolineare come i congedi delle sestine analizzate seguano di norma la *retrogradatio*, riproponendo le

---

<sup>25</sup> Cervetti 1986, 287.

<sup>26</sup> Dionisotti 1966, 520.

<sup>27</sup> Pulsoni 1995, 515-16; Spaggiari 2014, 88.

parole-rima con lo stesso ordine che esse assumono nella prima stanza, e dunque (a)B(c)D(e)F. Lo schema è riprodotto in tutte le sestine osservate, con la sola eccezione di Fiamma 21, che è invece (d)E(b)A(f)C. Il primo tipo di congedo è quello cristallizzato da Petrarca a partire dalla sestina 142, mentre il secondo non è attestato.<sup>28</sup>

## 2. *Esperimenti eterodossi*

Nel campo delle variazioni sul metro della sestina meritano di venire menzionati tre esperimenti estranei al corpus oggetto di indagine, ma che confermano questa generale tendenza al virtuosismo.

Tra le *Rime* di Girolamo Fenaroli si trova una sestina doppia mista di settenari ed endecasillabi.<sup>29</sup> Lo schema segue la regolare *retrogradatio* partendo dalla prima stanza di schema aBcdEf, con la particolarità che i versi con le parole-rima B (OMBRA) ed E (DOGLIA) sono sempre endecasillabi, a prescindere dalla posizione in cui cadono. Va notato per altro che le due parole-rima così rilevate sono anche le due non petrarchesche: DOGLIA è già di Trissino,<sup>30</sup> mentre OMBRA è

---

<sup>28</sup> Si legga quanto scrive Pulsoni 1995, 509: «Le prime quattro sestine, secondo la loro numerazione nei *Rvf*, e cioè 22, 30, 66, 80, presentano una disposizione assai libera e variata delle parole in rima nel congedo. Dalla quinta in poi, Petrarca compie un'operazione automatica che 'rivoluzionerà' però il modo di disporre le parole in rima nel congedo: egli le colloca infatti secondo il principio tradizionale della permutazione propria della sestina». E più oltre: «La tendenza a disporre nel congedo le parole in rima secondo il principio strutturante della rotazione canonica della sestina, di cui il poeta aretino fu il promotore, non trovò adepti nel corso del Trecento, ma verrà ripresa con una certa costanza nel secolo successivo dai primi poeti di gusto petrarchista quali Giusto de' Conti o da sperimentalisti come Leon Battista Alberti, fino a diventare una norma, con qualche rara eccezione, nel XVI secolo» (514-15), e lo studioso cita in proposito l'opinione autorevole di Minturno.

<sup>29</sup> Fenaroli 1574, cc. 9r-10r. Fenaroli è autore anche di un'altra sestina (*Poi ch'in tutto son io privo di luce*, c. 38v-39r) in cui propone un interessante gioco onomastico, scegliendo tre parole-rima (LUCE, SOLE, VALLE) sulla base del nome della dedicataria, Lucia Sole dalla Valle (cfr. Galavotti 2016, 136). Lo stesso avviene, in modo meno sistematico, anche in tutte le quattro sestine di Torquato Tasso, non solo nella 1243, *Un bel dolce tranquillo e cheto mare*, dove il nome della dedicataria Porzia Mari viene alluso dalle rime PORTO e MARE (cfr. Frasca 1992, 350), ma anche in quelle per Laura Peperara (in 160, *Poi che non spira al mio soave foco*, il rimante AURA in quattro stanze su sei e nel congedo diventa «l'aura»; 179, *Sorgea per meraviglia un vivo lauro*, presenta, appunto, la parola-rima LAURO) e in quella per le nozze di Giulio Cesare Gonzaga e Flaminia Sciarra Colonna, *Espero già risplende, Espero in cielo* (1366), che presenta il rimante FIAMMA e l'ovvia *interpretatio* sul nome «Colonna» ai versi 55 e 61.

<sup>30</sup> Si confrontino i vv. 33-34 della sestina XXXIII, «piegala per mercè che mandi morte / a trarmi fuor di questa *accerba doglia*», con i versi 5-6 di Fenaroli, «tosto avverrà ch'a la mia *accerba doglia* / dia fin spietata morte», anche se in *Rvf* 332 il v. 5 «in *doglia* e'n pianto» è seguito al v. 6 dalla parola-rima MORTE.



senz'altro dantesco.<sup>31</sup> Anche il congedo è formato di due settenari e un endecasillabo (e)f(c)d(a)B. Data la difficile reperibilità del testo<sup>32</sup> lo riporto integralmente, ammodernando la grafia:

Se più tarda la notte  
a sparger l'aria intorno di ner'ombra  
e 'l ciel de le sue stelle,  
sì che s'allunghi il giorno,  
tosto avverrà ch'a la mia acerba doglia  
dia fin spietata morte.

Ahi, nova iniqua morte,  
mentre attendo la notte,  
perch'io sgombri dal cor l'usata doglia,  
ogni picciola nube e poco d'ombra  
mostra ch'inclini il giorno  
e par ch'escan le stelle.

Non ha il ciel tante stelle,  
né tanti affanni morte,  
tanti splendori il giorno,  
ombre e sogni la notte,  
quante pene ha il mio cor, tardando l'ombra  
a sgombrarne col Sol l'alta mia doglia.

Chi può levarmi a sì noiosa doglia,  
come vorrian le stelle,  
mi promette ogni ben venuta l'ombra,  
e la nemica morte  
s'oppone a la mia notte,  
fatta compagna al giorno.

O, se per questo giorno  
di vita non mi leva tanta doglia,  
sì ch'io giunga a la notte,  
potran l'alme mie stelle,  
mal grado de la morte,  
beato farmi benché parta l'ombra.

Chiunque alberga là 'v'è notte e ombra  
chiami da lungi il giorno  
e mi campi da morte,  
pregando lui ch'acqueti sì rea doglia,  
consentendo alle stelle  
l'altrui bramata notte.

Dolce gradita notte,

---

<sup>31</sup> Come mostra un verso come il 10 «ogni picciola nube e *poco d'ombra*», da confrontare con «Al *poco* sole ed al gran cerchio *d'ombra*», con ripresa lessicale e medesima bipartizione. GIORNO e OMBRA compaiono insieme anche nella sestina LXXX del I libro (1531) degli *Amori* di Bernardo Tasso.

<sup>32</sup> Ho consultato l'esemplare conservato a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, colloc. C 092C 341. L'esemplare conservato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, digitalizzato da Google Books, è mutilo dei primi sei fascicoli.

tu, che vestita vai di sì bell'ombra  
e cinto il crin di stelle,  
vieni, fa' oltraggio al giorno,  
che per far doppia la mia eterna doglia  
procaccia la mia morte.

Deh, s'io deggio haver morte,  
vengh'ella con la notte,  
che fia gioia al mio cor sua imensa doglia,  
tra gli amati silenti e in mezzo l'ombra,  
quando non goda il giorno  
vincer l'amiche stelle.

Pende da l'alme stelle  
e nostra vita e morte,  
e si vedrà che 'l giorno  
comandi a la lor notte?  
Queste, che il mondo inchina, al chiaro, a l'ombra  
consentiran spietate la mia doglia?

Voi che scorgete la mia interna doglia,  
chiare amorose stelle,  
cui sparge il Sol velo nemico a l'ombra,  
s'ho lasso a provar morte  
prima che sia la notte,  
a che ne'ncolpo il giorno?

Ecco si parte il giorno  
e se ne porta stanco la mia doglia;  
t'inchino, o bella notte,  
e voi, lucenti stelle,  
poi che l'horribil morte  
non ardisce albergar tra sì dolce ombra.

Chi non gradisce sempiterna l'ombra  
mai non rivegga il giorno  
e tema ogn'hor la morte,  
c'homai depongo la gravosa doglia,  
così benigne stelle  
trovo in sì cara notte.

S'io temo o doglia o morte,  
o stelle, privi il giorno  
il mio cor del suo ben, la notte d'ombra.

Due altri esperimenti notevoli sono tra le rime edite postume di Grotto. Nella seconda parte, oltre a II.546, che è una sestina semplice, e II.273 che è doppia,<sup>33</sup> troviamo II.252, che Dei intitola «Sestina intrecciata».<sup>34</sup> In questo testo,

---

<sup>33</sup> Riporto anche le parole-rima di tutte le sestine della seconda parte: 109: AGGIUNGE; CIECO; ELLA; MONDO; HANNO; CIELO (nota Spaggiari 2014, 554: «i sost. sono solo tre, a fronte di due verbi e un pronome; anche la regola del bisillabismo è infranta da 'aggiunge'»); 273: LUMI; VITA; AMORE; FRUTTO; BELL; NOTTI; (delle quali uno è un aggettivo); 546: NOTO; PARTI; ORA; SORTE; TRATTO; LASSO («si rispetta la regola della forma nominale bisillabica, con una sola infrazione (il verbo parti). Le parole-rima *not(h)o*, *parti*, *(h)ora* e *lasso* sono usate nella varie occorrenze con un

ogni verso dal secondo al sesto di ogni stanza, escluso il congedo, contiene una rima al mezzo col verso precedente, secondo lo schema

I: A(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F

II: F(f)A(a)E(e)B(b)D(d)C

III: C(c)F(f)D(d)A(a)B(b)E

IV: E(e)C(c)B(b)F(f)A(a)D

V: D(d)E(e)A(a)C(c)F(f)B

VI: B(b)D(d)F(f)E(e)C(c)A

C: (A)B(C)D'(E)F

Le parole-rima sono A = VALLE; B = FOCO; C = ONDE; D = PIANTE; E = CALDO; F = DANNO; nel congedo c'è «pianto» al posto di PIANTE (segnato D'). In questa, come nelle altre sue sestine, Groto esibisce una sostanziale indifferenza nei confronti dei precedenti petrarcheschi, almeno per quanto riguarda la scelta delle parole-rima. Delle sei di questa sestina intrecciata solo ONDE è già attestato in questa posizione in Petrarca; FOCO è già in Zane, VALLE in Fenaroli, mentre le altre sono inedite, anche se sono tutti lemmi ben presenti nel *Canzoniere*.

Occorre infine menzionare II.109, in cui pur senza dichiarazioni esplicite da parte del curatore, riconosciamo l'artificio dei versi anacicli o retrogradi. Ciascun verso infatti può venire letto normalmente da sinistra verso destra, oppure da destra verso sinistra, parola per parola e facendo qualche eccezione per articoli e preposizioni, che di norma mantengono la propria posizione rispetto alla parola cui si legano. Il testo è composto in modo che in entrambe le direzioni venga conservata la corretta fisionomia endecasillabica. Leggendo in questo modo non viene però a formarsi una *retrogradatio*, ma per ciascuna stanza uno schema rimico da ode (o se vogliamo da canzone semplificata) ABABCC. Riporto la prima stanza nella lettura destrorsa e in quella retrograda, entrambe eccezionalmente modeste, per la necessaria congerie di versi-frase che si impone nella composizione secondo tale artificio.

---

significato differente (rima equivoca)», Spaggiari 2014, 998). Si aggiunga che SORTE era già stato usato in questa posizione da Molin.

<sup>34</sup> Il testo e lo schema metrico sono riportati da Spaggiari 2014, pp. 697-698 e 1626.

Voglia scriver di donna a me s'aggiunge,  
Quantunque vil, sprezzato, inculto, e cieco.  
Doglia ho ben, poter mal dir a pien d'ella  
Donque han a perdonarmi essa, ed il mondo.  
Carchi gravi hor le spalle oppresse m'hanno,  
Scarchi più sète voi, poli del cielo.  
(Grotto, II.109, st.1)

S'aggiunge a me di donna scriver voglia,  
Cieco e inculto, sprezzato, vil quantunque.  
D'ella a pien dir mal poter ben ho doglia,<sup>35</sup>  
Il mondo ed essa a perdonarmi han donque.<sup>36</sup>  
M'hanno oppresse le spalle hor gravi carchi,  
Del cielo poli, voi sète più scarchi.

In questa realizzazione della figura la sintassi lascia trasparire non pochi affanni e non stupisce che la sestina non sia stata pubblicata in vita, a fronte di altri esperimenti di versi retrogradi ben più riusciti, su cui tornerò nel prossimo capitolo.

In generale si può dire che l'insistita ricerca della novità bizzarra che caratterizza il petrarchismo del secondo Cinquecento trova nella sestina un fertile terreno di sperimentazione. La socialità della letteratura, il suo essere statutariamente condivisibile, è movente di una scrittura poetica che in questi artifici (dall'accumulo di antitesi trite fino alla potenziale reversibilità e ricomposizione delle stringhe linguistiche) si rappresenta nel suo farsi, nel suo *essere* la riproduzione, la ripetizione, di un codice espressivo. Forse proprio perché costitutivamente basata sulla ripetizione dell'identico, la sestina rappresenta un genere metrico attraente e, nel gelo della cerebralità, ancora vitale. Se è vero, come sostiene Frasca, che «la sestina [...] viene letteralmente bandita dall'estetica barocca»,<sup>37</sup> anche questa potrà essere una prova che questi decenni rappresentano il momento dell'estenuazione del classicismo volgare e – specialmente negli eccessi – una zona di confine.

---

<sup>35</sup> Leggi: “ben mi duole di non poter scrivere di lei a pieno”.

<sup>36</sup> La mancata anafonesi in «donque», rimante con «quantunque», suggerisce che il curatore o il compositore non si siano accorti della possibilità della lettura retrograda. Il testo critico andrebbe corretto di conseguenza.

<sup>37</sup> Frasca 1992, 351.

## II. Ballata

### 1. Le ballate Girolamo Molin

La forma metrica della ballata viene sperimentata esclusivamente da Girolamo Molin,<sup>38</sup> ma con una certa intensità: 9 ballate monostrofiche e 8 pluristrofiche. Prima di affrontare rapidamente alcuni aspetti formali dei testi, mette conto rilevare come siano distribuiti all'interno delle sezioni che compongono le *Rime*. 92 e 93 si trovano tra le «Canzoni amoroze»; 100, 101, 102, 103, 104, 107, 109, 110, 113, 115, 116, 118, 124 sono tra le «Canzonette e madrigali amorosi»; 180 occupa da solo la sezione intitolata «Madrigale in morte», mentre 196 è tra le «Canzoni spirituali». Non esiste dunque una rubrica «ballate»: le ballate mono o bistrofiche sono sempre compagnate insieme a madrigali e “canzonette” – quelle cui in genere mi riferisco col termine di odi –, mentre quelle pluristrofiche sono incluse tra le canzoni. In più, solo le ballate «vestite» vengono adibite a tematiche non esclusivamente amoroze. Se per l'affiancamento delle ballate pluristrofiche alle canzoni si può fare aggio su una definizione corrente, inclusiva e generica, di «canzone»,<sup>39</sup> è invece notevole che quelle più brevi si trovino indicate come canzonette o madrigali, confermando la tendenza alla sovrapposizione dei metri brevi in nuove forme ibride, come notavo nel capitolo precedente.<sup>40</sup> Il caso più emblematico è proprio 180, *Che giova il*

---

<sup>38</sup> Per parziali sovrapposizioni tra ballata e madrigale vedi il prossimo paragrafo.

<sup>39</sup> P. es. il Bembo di *Prose*, II, XI (Dionisotti 1966, 153): «quelle canzoni, che ballate si chiamano»; Dolce 1562, 217: «non essendo altro che Canzone qualunque cosa si scrive in versi; dove le altre Rime hanno preso diversi nomi, questa sola, quasi delle altre Reina, il comune havendosi fatto particolare, cotal nome di continuo a sé medesima serba». Anche Minturno 1564, 178 intende «canzone» in senso generico, ad es.: «Ma che ballando talvolta la Melica compositione si canti, il vi significa il nome di *quella maniera di Canzone che Ballata si chiama*». Ancora Ruscelli 1559, CXXIII si riferisce a una ballata di Boccaccio chiamandola «Canzone» o anche «Canzoni cantate a ballo» (CXXVII), per poi concludere: «la parola CANZONE tien luogo di genere universalissimo in tutte queste sorti di Componimenti, onde esso Bembo nelle sue prose più d'una volta parlando di Sonetto espressamente, lo nomina Canzone» (CXXIX). Da ultimo il Tasso della *Cavaletta*: «tutte le composizioni in rima le quali si cantano posson esser dette canzoni» (Baffetti 1998, II, 696).

<sup>40</sup> In particolare si veda ancora una volta Ruscelli 1559, CXXI, nel capitolo sul madrigale: «Il Petrarca non ne fece alcuno che avesse in sé versi corti, se (come più altri che io ha parere) s'ha da far differenza da i Madriali alle Ballate». In quello sulla ballata poi, riprende la distinzione bembiana tra ballate «vestite», cioè pluristrofiche, e «non vestite» o monostrofiche: «Et queste, come ho detto, si può dir che sieno veramente Ballate. L'altre che costoro han chiamato non vestite, perché sono d'una sola stanza oltre alla prima stanza, o entrata, o fronte che voglia dirsi, io non contrasto le s'habbiano o non s'abbiano a dir Ballate, quantunque m'accorderei molto più volentieri al negarlo che all'affermarlo, per molti rispetti. Questo solo ricorderò, che il Bembo ne'

*lagrimar? che giova il duolo*, che occupa da solo la sezione intitolata «Madrigale in morte», mentre metricamente è una ballata mezzana di due stanze.

Tenendo conto dell'etimologia ribadita dai teorici contemporanei<sup>41</sup> per cui la ballata sarebbe legata appunto alla danza (così come la canzone al canto), è senz'altro notevole la ballata 93, *Cantiamo Amor quell'onorata danza*.<sup>42</sup> La prima stanza assume insieme alla ripresa funzione proemiale, introducendo il tema, cioè l'invito ad Amore a cantare il ricordo di una fanciulla che danzava con estrema grazia. Da qui in poi le strofe dispari descrivono i movimenti della fanciulla e le reazioni degli astanti, mentre quelle pari includono sempre un paragone della giovane con un fiore, in una precisa alternanza strutturale che mima le ripetizioni variate del canto e del ballo, corredandole con anafore, raddoppiamenti, allitterazioni, artifici rimici e fonici.<sup>43</sup>

*Cantiamo, Amor, quell'onorata danza*

e 'l chiaro viso e gli atti dolci onesti  
che tu quel giorno pur meco vedesti,  
ch'ogni altro dì per nostra gioia avanza.

*Cantiam le Glorie in tante Guise sparse*

ch'a lei d'intorno il cielo

---

suoi Asolani ne fa alla guisa di quelle che nel Petrarca sono state battezzate da altri per Madriali, et ne fa alla guisa di quelle che chiamano non vestite, et ancor delle vestite, cioè secondo i modi del Petrarca, non di quei del Boccaccio nel Decamerone. Et egli stesso Bembo le nomina tutte sotto il nome di Canzoni» (CXXVII-CXXVIII).

<sup>41</sup> Ad es., Muzio, *Arte poetica*, vv. 383-87 (Weinberg 1970-74, II, 175-76): «Le forme de le rime, che pur dianzi / Ho nominate [*scil.* canzone, sonetto, ballata], esser dee manifesto / Che fatte son per accordarle al canto, / E che s'ha 'l canto d'accordare al suono, / E ch'al canto et al suon s'accorda il ballo»; Dolce 1562, 230: «Le ballate, così dette perché cantando si ballavano»; Minturno 1564, 247: «atta al canto, et al ballo», «si canta nel ballo». In virtù della sua consuetudine con Trissino avrà contato anche il Dante di *De vulgari eloquentia*, II.3, che così suona nel volgarizzamento del vicentino (cito da Montuori 2012, 527): «Ma le canzoni fanno per se stesse tutto quello che denno: il che le ballate non fanno, perciò che hanno bisogno di sonatori, a li quali sono fatte». Ma la natura letteraria del metro almeno in Petrarca è ribadita già da Ruscelli 1559, CXXIII: «Et vogliono costoro, che fosser dette Ballate, perché elle si cantavano al ballo. Di che io non mi curo di dir altro per negarlo né per affermarlo, se ben per certo crederei che il Petrarca non ne facesse mai alcuna delle sue perché fosser tenute in quella schiera di quelle che si cantano ballando».

<sup>42</sup> Su cui vedi Taddeo 1974, 79-80 e il puntuale commento di Dal Cengio 2016, 49-57.

<sup>43</sup> Dal Cengio 2016, 52: «nel componimento si riconosce il marcato ripetersi di scelte lessicali [...], che pare accentuare la ripetitività dei passi di danza e della canzone stessa. Oltre che al ripetersi di parole, la strategia è marcata anche da un significativo uso di figure etimologiche, rime identiche e inclusive e da scelte paratattiche». Il commento (51-57) ripercorre esaustivamente le ricche trame foniche e le ripetizioni, di cui io mi limito ad evidenziare alcuni percorsi.

pioVEa QUEl dÌ, QUasi faVIlle noVE;  
mostRiam di quanti pRegi ogni coR aRse  
fra meraviglia e zelo,  
grazie, benché mortal, mai viste altrove;  
ma PeR *cantaR* con Più leggiadRe PRove,  
tu chiedi a Febo qui l'aurata cetra,  
e l'arco dalli in pegno e la faretra  
perch'Abbia in DARlA A te mAggior fiDANZA.

Giovane bella e d'amar pronta e vaga  
sembra odorato fiore  
che Piacer doPPio a' nostri sensi aPPorta;  
OGNI DONNA e DONzella, OGNI uom s'invaga  
d'averlo e del suo odore  
si nuTRE, e 'l MiRa e'n TREccia e'n Mano il poRTa.  
Tal fu il suon primo, onde madonna, accorta  
de l'amante gentil ch'a lei s'inchina,  
La man LE PorgE E snELLa E PELLEgrina  
PASSO PASSO lo segue, e Parte *danza*.

Qual fu Vaghezza a Veder lei da PRIMA  
PASSAR fRA l'AltRe in schiera,  
che le dieR loco a giR PRIMieRa in lista,  
TAl già movea TRa le sue ninfe prima  
la Dea casta e severa,  
ma non cred'io giamai sì bella in vista.  
Ciascun LA mirA E LODA ED ELLA, AVISTA  
col guaRdo inToRno, alTRui si Rende amica,  
e va seguendo e nel ballar s'implica.  
Ma torno al suon, che va *di danza in danza*.  
(Molin 93, st. 1-3)

Viene da pensare che, alla luce della progressiva desuetudine del metro, si possa trattare di una sorta di esperimento filologico-arcaizzante, volto a ravvivare una forma poco sfruttata (se pure ancora presente in Bembo e soprattutto in

Trissino) tramite una sollecitazione etimologica, attraverso la rappresentazione stilizzata di una danza, sia pure interna a un rituale mondano e moderno.<sup>44</sup>

Tenendo conto che un testo come 93 manifesta con tutta evidenza la volontà di esprimere (o forse di recuperare) una corrispondenza tra il metro e il tema e dunque prova, in sintesi, che Molin sapeva perfettamente distinguere una ballata da una canzone, da un madrigale, da un'ode, credo che l'organizzazione del libro (del resto non autoriale) rifletta più la sensibilità formale dei suoi curatori, Verdizzotti e Magno, e del loro nuovo tempo, che quella dell'autore. Anche la composizione tipografica del volume delle *Rime* ci dà alcuni indizi del fatto che il libro sia stato composto assemblando testi provenienti da antigrafici diversi, e che dunque non si configuri come canzoniere d'autore. Per non appesantire la lettura riporto in nota i dettagli di un caso che mi pare emblematico.<sup>45</sup> Proprio in queste incomprensioni metriche il libro si mostra come luogo di confronto tra due generazioni di poeti: non mi pare di esagerare dicendo che per i più giovani la ballata è inevitabilmente scivolata alla periferia del sistema delle forme metriche,<sup>46</sup> inglobata dalla più libera e spregiudicata musicalità del madrigale,<sup>47</sup> il quale a sua volta può, in taluni casi, ereditarne

---

<sup>44</sup> Taddeo 1974, 80: «siamo in presenza di un tipico prodotto del maturo rinascimento, che filtra i temi della giovinezza, della bellezza, dell'amore attraverso una raffinata stilizzazione»; Dal Cengio 2016, 51: «La situazione deve essere stata estremamente familiare a Molin: infatti, durante il Rinascimento, nelle corti italiane si sviluppò una accurata attenzione al ballo, concepito come rigorosa sequenza di passi e movimenti».

<sup>45</sup> Osserviamo gli errori nella numerazione delle carte. Il numero 54 si ripete su carta G6 e g1, ma la ripetizione serve da guida per l'introduzione di g1, un «cartesino» (come indicato nel *Registro*) che va tra le carte G6 e G7. Di lì la numerazione riprende regolarmente da 55, fino a cc. I1 e I2 che ripetono 63 e 64 di cc. H7 e H8. Si ripetono poi anche 107 e 108, per l'introduzione di un altro «cartesino» o (o minuscolo) nel fascicolo O (O maiuscolo), tra O4 e O5. Da c. 116 [ma 122] (= P6) la numerazione si interrompe fino a c. 121 [ma 127] (= Q3), cui seguono 5 carte Q4-8 non numerate. A c. 114v. viene riprodotto il sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri* di Giorgio Gradenigo, che risponde a 244, *Chi m'assicura, che pregando impetri*, indicato essere a c. 108. Il sonetto si trova proprio nel «cartesino» aggiunto tra le cc. O5 e O6, che replica la numerazione 107-108. Certamente i due testi si trovavano nello stesso manoscritto, e sono stati ripartiti l'uno tra le rime di altri all'autore e l'altro tra i «Sonetti in vari soggetti». È probabile che l'introduzione di questo sonetto, e verosimilmente anche quella degli altri testi inclusi nei «cartesini», sia stata realizzata quando le altre carte del volume erano già state stampate, in seguito al ritrovamento di nuovi testi dispersi dell'autore. Si aggiunga a questo caso anche quello già segnalato da Dal Cengio 2016, LXXIX-LXXX, cioè la presenza di due redazioni del medesimo sonetto a Bernardo Tasso ai nn. 205 (*Ben si nudrio del latte il qual gustaro*) e 230 (*Ben poggio dietro a l'orme ove s'alzaro*).

<sup>46</sup> Senza scomparire, perché troviamo non poche ballate ancora nelle rime di Torquato Tasso.

<sup>47</sup> Ma è comunque interessante che un sostenitore dell'uguaglianza di madrigale e canzone come Massini, tenga invece ben distinti canzoni-madrigali e ballate. Mentre abbiamo visto che Ruscelli propende per affiancare ballata e madrigale, e ancora Dolce chiama in un caso la petrarchesca



alcune caratteristiche, se è vero che il madrigale 119 viene impaginato “a ballata”, con i primi tre versi separati dal resto del testo con una riga bianca.<sup>48</sup>

Di seguito riporto tutti gli schemi metrici distinguendo la ballate monostrofiche dalle ballate pluristrofiche. Per ciascun testo riporto alcuni possibili antecedenti,<sup>49</sup> specialmente petrarcheschi, e il numero corrispondente allo schema rimico delle mutazioni del repertorio curato da Linda Pagnotta,<sup>50</sup> avvertendo però che non tutti gli schemi sillabici sono attestati.

#### Ballate monostrofiche

103	<i>Donna d'amor nemica e cruda e bella</i>	XYyX + ABbC ABbC CDDX	Dal Cengio suggerisce <i>Rvf</i> 149, <i>Di tempo in tempo mi si fa men dura</i> , X(x)YyX + AbbCAbbC CDdX, 1 st., ma saranno da vedere anche Trissino XIX (XyYX + aBbC aBbC CdDX) e XL (XYyX + AbbC AbbC CDdX); Pagnotta 173
107	<i>Quand'io talor mi doglio</i>	xYY + AbC CbA aYY	Le mutazioni AbC CbA non sono attestate in Petrarca, ma ricorrono in Cino, <i>Io non domando, Amore</i> . Cfr. comunque <i>Rvf</i> 324, xYY + AbCBaC cYY, 1 st.; Pagnotta 260: Boccaccio, <i>Lagrimando dimostro</i> , xYY + ABc CBa aYY, 6 st.; Matteo Frescobaldi, <i>Sed io credessi</i> , XyY + AbC CbA AyY, 1 st.;

*Verdi panni*, canzone in *coblas unissonans*, «ballata» («DELIRO è proprio pazzo e senza ragione. Il Petrarca usò questa voce nella ballata *Verdi panni*», Dolce 1564, 180v). I teorici della seconda metà del secolo, insomma, tentano di circoscrivere con distinzioni non sempre perspicue un panorama di forme nel quale, tra innovazione e recupero dell'antico, le licenze paiono superare le regole.

<sup>48</sup> Da un altro punto di vista i musicologi osservano che non è raro il caso di madrigali-ballata («quel tipo di madrigale libero con terzina (o quartina) iniziale chiusa – invero simile alla ripresa di ballata – e séguito di versi spesso a rima baciata», Piperno 2003, 460) musicati “a ballata”, cioè con netta separazione della parte iniziale dal resto della stanza e parziale ripetizione della musica della ripresa nella musica della parte finale: cfr. Ziino 1987, Piperno 2003.

<sup>49</sup> Alcuni già segnalati da Dal Cengio 2016, XXI-XXIII.

<sup>50</sup> Pagnotta 1995.

109	<i>Amor, quanta dolcezza</i>	xYY + AbB AbB AYY	Mutazioni ABB ABB solo in Pagnotta 161. Forse Cino, <i>Angel di Deo</i> , XyX + AbB BaA AxX, 3 st.
110	<i>Ahi, chi m'ancide l'alma</i>	xyy + abbcacyy	La stanza non pare chiaramente divisibile, e anche sintatticamente è monopériodale.
113	<i>Amor, chi m'assicura</i>	xYY + ABC BAC cYY	Pagnotta 251: Petrarca, <i>Rime disperse, L'amorose faville</i> , XYY + ABC BAC CYY; ma vedi anche lo schema di Rvf 324 (riportato in 107) e Trissino XXXVI (XyY + ABC BAC CyY) e LXIX (XYY + ABC BAC CYY)
115	<i>Amor m'accende ed io d'arder m'appago</i>	XyY + AbC AbC cDdyY	La volta è diversa dalla ripresa. Mutazioni AbC AbC si trovano in numerosi testi, generalmente però in forma di ballata grande (p. es. Pagnotta 203).
116	<i>Chi vol amando in terra esser felice</i>	XYY + AbBA BaAB BYY	Mutazioni Abba BaaB in Pagnotta 158-159: cfr. Cino, <i>Come in quelli occhi gentili</i>
118	<i>Lungo queste sals'acque</i>	xYY + Ab bA YY	La volta è diversa dalla ripresa. Cfr. Pagnotta 169, ma sempre con volta di tre versi e diversa misura sillabica
124	<i>Così mi dessi, Amore</i>	xYY + AbC CbA ayY	Stesso schema di 107 con volta ayY invece di aYY.

### Ballate pluristrofiche

92	<i>Così coppia gentil, ch'un dolce foco accese</i>	XYYX + AbBA AccA XX + XYYX, 7 stanze più nuovo congedo sulle stesse rime della ripresa	Lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa. Per le mutazioni vedi 116. Forse la forma della ballata-dialogo può avvicinarla a Dante da Maiano, <i>Per Deo meo dolze sir non</i>
----	--	--	---

			<i>dimostrate</i> , Xxy(y)X + abbc abbc (c)Dde(e)Z, che presenta però un complesso gioco di rime. Mutazioni di quattro versi sono frequenti in Trissino (V, VII, XIX, XL, LXVI)
93	<i>Cantiamo, Amor, quell'onorata danza</i>	XYYX + AbC AbC CDDX, 9 stanze	<i>Rvf</i> 63, XYYX + ABCABC CDDX, 1 st.; Pagnotta 203, tra cui Dante, <i>Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore</i> , 4 st. e Cavalcanti, <i>Quando di morte mi conven trar vita</i> , 3 st., XyyX + AbC AbC CddX
100	<i>Amor, quanto in altrui scemar con gli anni</i>	XyY + AbA aBb YY, 2 stanze	Lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa.
101	<i>Lasso, che giova il sospirar cotanto</i>	XYY + AB AB BYY, 2 stanze	Pagnotta 115 conta 97 occorrenze, di cui 35 con questo schema sillabico. Tra queste vedi soprattutto <i>Rvf</i> 55, <i>Quel foco ch' i' pensai che fosse spento</i> , 2 st., Dante, <i>Perché ti vedi giovinetta e bella</i> , 1 st., e Cino, <i>Lasso! che amando la mia vita more</i> , 3 st. e ripresa YXY, ma lo schema è anche di Cavalcanti, Sacchetti e Boccaccio.
102	<i>Poscia ch'io pur vi veggio</i>	xYY + I: Ab AbC cYY; II: AbC AbC cYY; 2 stanze non identiche	Con mutazioni AbC AbC è lo schema di Trissino, XXIV. Lo schema rimico è Pagnotta 223, ma con questo schema sillabico solo testi anonimi. Simile allo schema di 107.
104	<i>Amor, quantunque io mi sia tardi accorto</i>	XyY + Ab Ab AByY, 2 stanze	La volta è diversa dalla ripresa
180	<i>Che giova il lagrimar, che giova il duolo</i>	XYY + AB AB AYY, 2 stanze	Pagnotta 86, ma è una variante di Pagnotta 115, per cui vedi 101
196	<i>Vergine santa e bella</i>	xYY + AbA bAA YY, 6 stanze	La volta è diversa dalla ripresa

Dalla tabella notiamo che le ballate di Molin presentano o una ripresa di tre versi («mezzane»), in 14 casi, o di quattro («grandi»), in 3 casi. Le mutazioni invece sono di due versi in 4 casi; di tre versi in 10 casi (contando anche 102 e 110); di quattro versi in 3 casi.<sup>51</sup> Molin ricalca esattamente uno schema petrarchesco solo in 101, ed è quello di *Rvf* 55, che viene ripreso, anche se variato cambiando la rima di *concatenatio*, anche dallo schema di 180. Schemi petrarcheschi assunti con la sostituzione di endecasillabi a settenari e viceversa sono riconoscibili in 103 (*Rvf* 149) e 113 (*Rvf* 324). Lo schema di 102 pare avvicinabile a *Rvf* 324, con inversione delle rime nella seconda mutazione,<sup>52</sup> senza però escludere la possibilità di un'influenza ciniana. Già ciniana è infatti la fronte AbC CbA, usata da Molin per le ballate 107 e 124. Diversi altri testi sembrano fare riferimento a una pratica pre-petrarchesca, con schemi che rimandano, sia pure con variazioni, a Dante e Cavalcanti (93, che però è avvicinabile anche a Petrarca), oppure Cino (109, 116, solo in parte 92). Proprio per 92 Molin riesuma la prassi di scrivere un congedo diverso dalla ripresa,<sup>53</sup> tratto decisamente arcaizzante, e che accompagna per di più un genere di ascendenza medievale come la ballata dialogata tra due amanti. Per alcuni schemi ho poi segnalato dei precedenti trissiniani: è noto infatti come il vicentino, sia nella *Poetica* che nelle *Rime*, sia autore di «un cerebrale *revival* della ballata»,<sup>54</sup> che invece Bembo utilizza solo sporadicamente (come del resto, proporzionalmente, anche Petrarca). L'insistenza moliniana su questa forma è meno isolata se pensata in dialogo proprio con Trissino.<sup>55</sup> Questo ascendente aiuta a individuare anche una possibile lacuna testuale. Per quanto riguarda lo schema di 102, che presenta due stanze non identiche, Dal Cengio nota giustamente la «clamorosa infrazione metrica».<sup>56</sup> Più che a un'infrazione che fa «sistema» con il «contenuto difficile del componimento», come propone la studiosa, mi pare però plausibile che sia caduto l'ultimo verso della prima mutazione della prima stanza. L'integrazione di un endecasillabo rimante in -AZIO (: *ringrazio* : *strazio*) restituirebbe lo schema

<sup>51</sup> Mentre Petrarca compone 3 ballate mezzane contro 4 grandi, e usa 2 volte piedi di due versi; 4 volte piedi di tre versi e 1 volta piedi di quattro versi.

<sup>52</sup> La pratica era già stata osservata nella fronte di alcune canzoni nel capitolo precedente.

<sup>53</sup> Su queste ballate vedi la trattazione di Trissino citata nel cap. 4.

<sup>54</sup> Gorni 1993, 86.

<sup>55</sup> Per i rapporti tra Molin e Trissino cfr. Bianco 2012, 232 e n.

<sup>56</sup> Dal Cengio 2016, XXIII.

regolare Ab[C] AbC cYY.<sup>57</sup> A suggerire che lo schema sia questo concorre proprio il precedente trissiniano di *Bella e gentil Signora*, composta in questo stesso schema e riguardante il medesimo tema (comunque topico),<sup>58</sup> cioè il tentativo di persuadere una donna proterva a consentire una debole consolazione, consistente in Trissino nella «vista mia del vostro viso», in Molin in «quella speranza appresa / ond'io d'arder m'appago». Certamente ci troviamo in un contesto di ricerca della *variatio* e non tutte le anomalie richiedono di essere congetturalmente sanate, ma questo è l'unico caso di irregolarità nelle mutazioni di una ballata pluristrofica, mentre più spesso Molin interviene modificando la corrispondenza tra ripresa e volta. Ben 6 schemi su 17 infatti presentano una volta diversa dalla ripresa, o per aggiunta di uno o due versi (104, 115) o per la riduzione della volta a una singola coppia baciata senza *concatenatio* (92, 100, 118, 196),<sup>59</sup> aspetto, quest'ultimo, che possiamo ricollegare alla forma della canzone 154, nel cui schema avevamo identificato la presenza di distico-ritornello a rima baciata in chiusura di ogni stanza. A questa seconda categoria è forse da aggiungere anche 110, ballata monostrofica di soli settenari che possiamo dividere *abb cac yy*, anche se, presentandosi sintatticamente indivisa, non consente ripartizioni inequivocabili. Per lo schema di 104, Dal Cengio<sup>60</sup> suggerisce che possa trattarsi di una variazione per aggiunta di *Rvf* 59. Lo schema di *Rvf* 59 era già stato ripreso da Bembo 83, *Se non fosse il penser, ch'a la mia donna*, anch'essa bistrofica e che ha in comune col testo di Molin una rima (-ENDO) e un'altra solo parzialmente (-ORTA invece di -ORTO). Riporto i due schemi di seguito evidenziando le differenze in corsivo:

Molin 104:    *XyY* + Ab Ab *AByY*

*Rvf* 59:        *XYy* + Ab Ab *ByY*

<sup>57</sup> Gli altri rimanti usati da Molin sono *spazio* e *sazio*, entrambi nel capitolo 130.

<sup>58</sup> In generale varrà la considerazione di Balduino 2008, 48n.: «raramente la programmatica ripresa di una determinata forma metrica non si accompagna a prestiti anche tematico-verbali».

<sup>59</sup> Sulla ballata trecentesca vedi Capovilla 1978, 124-25): «L'asserto vulgato secondo il quale in ogni stanza di ballata sussiste una volta che ripete la struttura della ripresa e ne riecheggia una o più rime, appare piuttosto relativo qualora si tenga conto sia di quei casi in cui la volta differisce dalla ripresa nel numero dei versi [...] o nella disposizione delle rime [...] sia di quei casi in cui la volta è costituita da un gruppo di versi che riproduce fedelmente la conformazione della ripresa ma non riecheggia le rime».

<sup>60</sup> Dal Cengio 2016, XXI.

In generale, dunque, anche nella ballata si riscontra quella vena di cauta sperimentazione che abbiamo sottolineato nelle canzoni.

Ho analizzato con i medesimi criteri utilizzati per la canzone la distribuzione della sintassi entro la stanza di ballata. Commento dunque brevemente i dati raccolti nella tabella poste alla fine del paragrafo. Un primo dato evidente è che la ripresa è sempre sintatticamente autonoma, se si esclude in 124 un caso rubricabile tra quelli che nel cap. 2 definivo periodi ipotetici con protasi e apodosi fortemente ottative, dunque con un legamento piuttosto debole:

Così mi dessi, Amore,  
sofferenza nel duol, come mi dai  
pene quante altro amante ebbe giamai,  
ch'io crederei d'aver con tal virtute,  
ch'è d'ogni mal conforto,  
qualche mercede al fin de' miei sospiri

Come anticipavo, la frequenza con cui Molin usa la ballata ha certamente influenzato quel movimento di isolamento del primo piede che abbiamo trovato così spesso nella canzone. Questo isolamento sintattico della ripresa, che nella ballata è istituzionale, si traduce in un movimento che invece è singolare per la canzone, il quale testimonia, più sottilmente rispetto a certe strutture metriche ibride, l'influenza dei *pattern* compositivi propri di un metro su quelli dell'altro.

Per quanto riguarda la struttura della stanza vera e propria, escludendo la ripresa, su un totale di 41 stanze, circa la metà (46,34%) presentano autonomia sintattica tra le parti. Il che non significa, al solito, che manchino espedienti retorici di legamento, come nel caso della ballata 103, dove in risposta alla domanda posta nella ripresa viene replicato per tre volte lo stesso costrutto ipotetico, con una svolta avversativa in corrispondenza della volta. O come nella seconda stanza della 180, con anafora di «e» e di «chi» che accompagna la replica del medesimo costrutto interrogativo.

Donna d'amor nemica e cruda e bella,  
come l'armi d'amor oprate in noi,  
sendoli adversa voi?

Perch'oprar il suo stral, la sua facella?

S'egli a voi l'arco e le sue faci diede,  
ch'a favor d'ambo duo poi gli spendeste,  
più cortese potreste  
di lui parlar ch'a tanto onor vi elesse;

se gli involaste pur, com'alcun crede,  
oltra ch'è furto e vien ch'infame reste,  
biasmar non lo dovrete  
trattando a vostro pro l'arme sue stesse;

ma se da le vaghezze in voi si espresse  
scocca sol l'arco e in noi s'accende l'esca,  
empia beltà con poco onor ne invesca,  
ch'altri innamorì e sia d'amor rubella.  
(Molin 103)

E chi non piangeria diviso in tanto  
d'ogni suo ben, che fisso in cor lo porte?

E se quinci ne vien la doglia e 'l pianto,  
chi gli può terminar meglio di morte?

O pianto, o duol ch'in me potete tanto,  
sfoghimi l'uno almen con qualche accento  
o l'altro ancida, ed ei meco sia spento.

(Molin 180, st. 2)

In oltre un quarto dei casi (26,83%) le mutazioni sono legate nel medesimo movimento sintattico. Anche qui, come nelle canzoni, i legami per inarcatura sono numerosi, mostrandoci una gestione piuttosto libera del discorso nei vari comparti. E lo stesso vale per i legami con rimando della subordinata, che in virtù della loro anaforicità non alimentano una tesa convergenza dialettica di metro e senso, ma paiono subordinare il primo al secondo. Ad esempio nella seconda stanza della ballata dialogata 92, la seconda interrogativa travalica il confine tra le due mutazioni rimandando la condizionale, di modo che lo schema astratto 4+4 sia disatteso a favore di una realizzazione 2+3+3.<sup>61</sup> Nella ballata 115 invece l'*enjambement* fortissimo 'pronome / verbo' cade esattamente a cavallo delle due mutazioni, unendole in un unico movimento chiuso dalla consecutiva giustapposta dei vv. 8-9. Che la fronte, a prescindere dal disegno delle rime, sia intesa come struttura unitaria come la volta, lo mostra anche il fatto che siano aperte entrambe dalla ripetizione di un sintagma della ripresa: «*si scalda al foco mio sì dolce e*

---

<sup>61</sup> E in questa ballata anche nelle stanze in cui in ciascuna partizione comincia un nuovo periodo sintattico, generalmente il primo verso della seconda mutazione conclude logicamente quanto precede.

*pia*» del v. 3 diventa «Ella *sì dolce e pia si scalda e infiamma*», mentre «foco mio» è ripetuto al v. 10.

Qual cagion mai, qual mio fatal difetto  
ver me così t'adira?

Qual novo amor t'inspira  
ch'altra donna vagheggi a tuo diletto

s'ami sol me com'hai più volte detto?  
Amor quando n'infiamma  
n'arde sol d'una fiamma:  
perché fan gli occhi poi contrario effetto?

Semplice sguardo e puro atto cortese,  
dove van gli occhi Amor le reti ha tese.  
(Molin 92, st. 2)

Amor m'accende ed io d'arder m'appago,  
poi che la donna mia  
*si scalda AL FOCO MIO sì dolce e pia.*

Ella *sì dolce e pia si scalda* e infiamma  
ch'io non pur mi contento  
di sfavillar per lei, ma duolmi ch'io  
non possa esca venir di maggior fiamma,  
sì m'è dolce il tormento  
arder vedendo lei d'egual desio;

ma, poi che 'L FOCO MIO  
sì mi giova e non puote esser maggiore,  
prego che 'l serbi Amore  
tal ch'egli eterno sia,  
né mai sdegno lo turbi o gelosia.  
(Molin 115)

### Tipologia sintattica delle ballate

Tipologia	Numero delle stanze	%
M/M/V	19	46,34%
M+M	11	26,83%
M+V	7	17,07%
M+M+V	4	9,76%
Totale	41	
Totale dei legamenti	26	31,71% (su 82 nessi)



## Tipologia dei legamenti

Tipo di legame	Posizione	numero stanze	% sui nessi (82)	% sui legamenti (26)
Coordinazione	M/M	1	1,22%	3,85%
	M/V	2	2,44%	7,69%
	Tot. Coord	3	3,66%	11,54%
Princ.-Sub.	M/M	6	7,32%	23,08%
	M/V	2	2,44%	7,69%
	Tot. Pr.-Sub.	8	9,76%	30,77%
Sub.-Princ.	M/M	2	2,44%	7,69%
	M/V	2	2,44%	7,69%
	Tot. Sub.-Pr.	4	4,88%	15,38%
Enjambement	M/M	6	7,32%	23,08%
	M/V	5	6,10%	19,23%
	Tot. Enj.	11	13,41%	42,31%
TOTALE	M/M	15	18,29%	57,69%
	M/V	11	13,41%	42,31%
	Tot.	26	31,71%	100%

### 2. Un caso di evoluzione da ballata a madrigale

Prima di parlare del madrigale, mette conto segnalare l'unico altro esempio di ballata che si riscontra tra i nostri autori. Tra le rime inedite dell'autografo fiorentino<sup>62</sup> di Orsatto Giustinian troviamo infatti una prima versione del madrigale LXXIV in forma di ballata irregolare. Lo schema è abA CcDEfeF gHhGdiD IbA, o meglio xyX AaBCdcD eFfEbgB GyX: le due mutazioni, di ben sette versi, hanno in comune solo la rima B (-ARO), ma in posizioni diverse. I passaggi della lunga argomentazione contro l'«alterezza» della donna, basata sull'«esempio» di Narciso, sono ben ritagliati dalle partizioni metriche e l'inizio della stanza è marcato dall'anafora di «questo» della ripresa. Nella riscrittura i movimenti logici vengono sensibilmente scorciati per dare

<sup>62</sup> Si tratta del manoscritto N. A. 470 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, siglato F da Mercatanti 1998, 16.

massimo risalto alla chiusa epigrammatica. Il metro passa da una forma metrica in definitiva riconducibile a una ballata mezzana a una libera alternanza tra rime alternate e bacciate (abAB bcCdD), ed è una testimonianza importante se non di un legame evolutivo tra le due forme, almeno di un progressivo svincolamento del madrigale libero dal confronto con altri metri. Nel riportare i due testi ho segnalato in corsivo le parti in comune tra la prima versione e la riscrittura.

*Questo vago narciso,  
di bellezza e d'odore,  
sembra, Cinzia leggiadra, il tuo bel viso,  
e fu non meno a te simil di core.*

Or tu guarda ch'*Amore*,  
con via più crudo scempio,  
non rinnovelli in te l'antico *esempio*,  
vedendoti sì *altera*,  
e'n vece d'un bel fior ti cangi in *fera*.

(Giustinian LXXIV)

*Questo vago narciso,  
di bellezza e d'odore,  
sembra, Cinzia leggiadra, il tuo bel viso.*

Questo fanciul fu già d'alta bellezza,  
ma di tanta *alterezza*  
che spreggiò mille ninfe che l'amaro:  
poi specchiandosi a caso un dì ne l'acque,  
per sua *fera* ventura,  
tanto a se stesso piacque  
che pose in se medesimo ogni sua cura:  
e, giovandoli poco  
il dimandar a sé di sé mercede,  
in tanto duol si diede  
che venne, lasso, come cera al foco  
e, al fin, con pianto amaro,  
chiuse gli occhi dolenti,  
per essere troppo a se medesimo caro;  
onde, perché l'*esempio* or ti spaventi,  
a te l'indriccia *Amore*,  
che di sua man lo colse in paradiso.

(Giustinian 31)

### III. Madrigale

Tentare un'analisi della forma del madrigale simile a quelle condotte sugli altri metri è quasi impossibile, poiché la compaginazione libera di endecasillabi e settenari rende la forma estremamente fluida e i suoi spazi sintattico-metrici non incasellabili una volta per tutte. Tra i teorici cinquecenteschi manca un accordo su

cosa possa definirsi madrigale e cosa no, e quali siano i confini tra questo e le altre forme metriche.<sup>63</sup> Tra la libertà dichiarata da Bembo nelle *Prose*<sup>64</sup> e la tassonomia arcaizzante di Trissino, e quella simile e anacronistica di Minturno, che studiano il madrigale solo endecasillabico di foggia trecentesca,<sup>65</sup> troviamo chi, come Ruscelli, dubita se ballata e madrigale siano da distinguere,<sup>66</sup> e chi, come Massini, afferma che madrigale e stanza di canzone sono la medesima cosa.<sup>67</sup> Sempre Massini, per legittimare la possibilità di madrigali «regolati», interpreta anche i due sonetti misti di endecasillabi e settenari di Cino da Pistoia come madrigali:<sup>68</sup> come era avvenuto per le *Rime* di Molin allestite da Magno e Verdizzotti, la nuova sensibilità metrica e l'acquisita libertà compositiva si proiettano sulla tradizione e ne possono rileggere gli episodi periferici secondo una regola nuova, «componimento breve misto di endecasillabi e settenari = madrigale» (mentre un antiquario scaltrito come Trissino aveva interpretato correttamente la natura metrica dei due testi di Cino, e così anche Strozzi il Giovane).<sup>69</sup> Anche sulle possibilità espressive del madrigale le posizioni si evolvono e dividono. L'opzione etimologica di Bembo, che riconduce il testo a temi erotico-pastorali («pastorali amori» e «boscarecci avvenimenti»), ribadita da

<sup>63</sup> Una densa storia della critica, insieme a molto altro, nell'importante studio di Ariani 1975. Per un panorama più recente si veda Ritrovato 2015, 11-29.

<sup>64</sup> Bembo, *Prose*, II, XI (Dionisotti 1966, 152): «Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre; quantunque alcuna qualità di madriali si pur truova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico mescolate ultimamente sono qualunque rime e in parte legge hanno e d'altra parte sono licenziose».

<sup>65</sup> Trissino, *Poetica*, Quarta divisione in Weinberg 1970-74, I, 149-53; Minturno 1564, 262-263.

<sup>66</sup> Ruscelli 1559, CXXVII-CXXVIII (già riportato *supra*).

<sup>67</sup> Cfr. Cap. 4. Da vedere anche un passo di Strozzi il Giovane 1635, 175, dove *Rvf* 70 viene descritta come canzone ottenuta da una somma di cinque madrigali: «non sarà più Madrigale, ma Canzone, se egli però si tirerà dietro degl'altri, su la sua stessa misura di versi, e di rime, sì come sono quei cinque del Petrarca, ciascuno de quali è terminato da un verso tolto da un altro poeta, e alcuni degli Asolani del Bembo».

<sup>68</sup> Fanelli 1986, 58-59: «Scrisse anco due madrigali per accidente regolati, prima del Bembo, Cino da Pistoia, l'uno dei quali incomincia: *Deh piacciavi donare al cor mia vita*, e l'altro: *Io piango donna mia*; è ciascuno dei nominati madrigali di quattordici versi, i quali sono disposti e ordinati in guisa che fanno due quadernarii e due ternarii: hanno, insomma, quella testura e quella forma istessa che dovrebbe avere un sonetto, senonché sono alternati talmente che sempre dopo il verso intiero segue il rotto, e dopo 'l rotto succede l'intero; e fra loro altra differenza non ha senonché 'l primo comincia dal verso lungo, dove l'altro ha principio dal verso corto o tronco che vogliam dire».

<sup>69</sup> Trissino, *Poetica*, quarta divisione (Weinberg 1970-74, I, 104-105); Strozzi 1635, 168-69.

Trissino («in essi era solito cantarsi cose ben d'amore ma rurestri e pastorali»),<sup>70</sup> viene ripresa da Dolce, che distingue però tra i madrigali di foggia antica, petrarchesca, e quelli dei moderni, i quali «v'interposero versi rotti, et uscirono di materie pastorali, alle volte a sensi gravi e filosofici alzandogli», richiamando proprio un esempio del Bembo degli *Asolani: Amor la tua virtute*.<sup>71</sup> Girolamo Parabosco, nei suoi *Diporti*, lo avvicina allo strambotto poiché «vuole andare vago d'arguzia e di invenzione».<sup>72</sup> Man mano che ci si addentra nel secolo, si passa alla divaricazione tra chi, come Strozzi il Giovane, ne privilegia la «piacevolezza»<sup>73</sup> e chi, come Massini rivendica la possibilità di un madrigale grave e magnifico.<sup>74</sup>

In questo paragrafo propongo alcune note a commento delle tavole metriche degli schemi dei testi riconducibili al genere del madrigale poste in conclusione. Cerco insomma di identificare nella struttura dei testi delle caratteristiche ricorrenti, facendo attenzione a come la sintassi ne rende riconoscibili alcune sottodivisioni. Da un punto di vista storico e metodologico è

<sup>70</sup> Bembo, *Prose*, II.XI (Dionisotti 1966, 152); Trissino, *Poetica*, quarta divisione (Weinberg 1970-74, I, 159).

<sup>71</sup> Dolce 1562, 228. Valida in generale l'osservazione di Balduino 2008, 66-67 che «a metà Cinquecento, gli esempi degni di massimo elogio e di imitazione siano ormai additati in poeti contemporanei».

<sup>72</sup> Pirovano 2005, 283: «Ma sopra ogni altra cosa, il madrigale e lo strambotto vuole andare vago d'arguzia e di invenzione, sì come a punto vuole apparire il motto» e dopo il testo, appunto, Parabosco riporta un madrigale concettoso con conclusione ossimorica. Il passo è segnalato e acutamente analizzato da Daniele 1994, 179-81.

<sup>73</sup> Strozzi 1635: «Il Madrigale è imitatione d'attione gentile picciola, fatta per via di narratione con versi in rima, non sottoposti a numero, né a maniera di rimare» (172); «non vi racchiudere alcuno avvenimento infelice» (174); «Perché la Locutione si debbe addattare alle cose, non ha dubbio che ritrovandosi nel Madrigale un concetto gentile e picciolo si dovrà cercare di farla simile a lui. Lascieremo dunque da l'uno de lati le parole di suono aspro e spiacevole, e quelle che sono di troppo grave, e sonante, perché con tutte queste per la loro sproportione si darebbe nel freddo, et useremo di quelle, che lo habbiano piacevole, e gratioso» (182).

<sup>74</sup> Fanelli 1986, 56-57: «Desidererei poi, sopra 'l tutto, che 'l madrigale avesse 'l concetto raro e ingegnoso, e l'elocuzion purissima e artificiosa; e che questa e quello, nei madrigali più gravi, fossero tali che producessero l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza e la grandezza, e nei più piacevoli la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi e i giochi; e in quei madrigali, che di gravità e piacevolezza sono mescolati, tutte queste parti insieme facessero nascere e sorgere un conceto e un'armonia soavissima, che empisse di maravigliosa dolcezza chi gli ascoltasse: sì perché così si vede ch'han fatto i migliori, come anco perché pare che nessuna lode acquisti chi madrigali scrive senza questi sali, queste Grazie e queste Veneri poetiche, e di concetti mezzani e ordinarii per essere in ogni parte essi così liberi». Nonostante questa presa di posizione, nella prassi, commenta Ritrovato, «non sono molti gli autori di madrigali che puntano a rime aspre e dissonanti e intensi raffronti vocalici, indizi ora di una malinconia introversa, ora di una sensualità sottile, né quelli che cercano, fra ardite inarcature, una risentita raffigurazione delle immagini o, addirittura, freschezza di sentire lungo le concettose soste sugli inganni del tempo e dell'amore» (Anselmi – Elam – Forni – Monda 2004, 700).

esemplare il disegno tracciato da Antonio Daniele. Lo studioso, oltre a ripercorrere con una campionatura ampia e significativa gli sviluppi del madrigale cinquecentesco, si concentra sui testi tassiani, analizzando alcune strutture metriche sintattiche e retorico-argomentative ricorrenti, e mostrando come questi livelli interagiscano tra loro.<sup>75</sup> Daniele si occupa tangenzialmente anche degli schemi praticati da Orsatto Giustinian, Celio Magno e Luigi Groto, e con note critiche molto dense si occupa di questi autori anche il profilo storico proposto da Marco Ariani.<sup>76</sup> Per la sterminata produzione di Groto, poi, disponiamo ora della tavola metrica completa in coda all'edizione critica allestita da Spaggiari. Ho tenuto presente anche, con cautela, le definizioni proposte da Don Harrán, e le obiezioni alla sua identificazione del madrigale-ballata che sono state avanzate da Amati-Camperi, e da Mangani e Zackova Rossi.<sup>77</sup> Proprio quello della convergenza tra il madrigale e gli altri metri è uno dei problemi più complessi da affrontare: se in taluni casi è innegabile la stretta parentela con la stanza di canzone o con la ballata, altre volte tale vicinanza pare fuorviante o fortuita. Occorrerà seguire, oltre al profilo disegnato dalle rime, anche la distribuzione della sintassi e verificare se conforta o meno queste sovrapposizioni. È chiaro che occorre non perdere di vista la produzione in altri metri degli stessi autori né la dimensione diacronica: se l'opera di Girolamo Molin è ancora in fertile dialogo con la generazione di Bembo e Trissino, e, dunque, la convergenza di madrigale e ballata dipenderà anche da quelle esperienze, man mano che si prosegue lungo il secolo (e una cronologia interna delle opere senz'altro gioverebbe a dare risultati più certi e chiari), un eccesso di acribia in tali distinzioni fa perdere di vista il punto centrale, cioè la libertà di scelta progressivamente acquisita dal singolo autore di modellare i propri testi secondo il proprio estro e secondo regole personali di accostamento e replicazione di elementi costitutivi minimi (distico, terzina, quartina, rime bacciate, alternate, incrociate, interne) sempre più affrancate

---

<sup>75</sup> Daniele 1994, 159-245. Sempre su Tasso, si possono vedere anche Daniele 1972 e 1973.

<sup>76</sup> Ariani 1975. Sui madrigali di Groto, anche Bandini 1987.

<sup>77</sup> Harrán 1988, Amati-Camperi 1998, Mangani-Zackova Rossi 2001. Oltre agli studi già citati, per la morfologia del madrigale, si possono vedere i sintetici profili di Beltrami 2011, 371-72 e Bausi-Martelli 1993, 163-65. Inoltre: Schulz-Buschaus 1969, Martini 1981, Vela 1984, Ritrovato 2015, e, sempre di Ritrovato, la sezione dedicata al madrigale in Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 696-742. Per il madrigale antico si vedano gli studi di Capovilla 1982 e 1998, 47-90. Senza tenere conto delle tavole metriche delle edizioni critiche via via consultate e della sterminata bibliografia sul madrigale musicale.

dai legami con le altre forme metriche e con quelle ibride di fine Quattro-primò Cinquecento.<sup>78</sup> Con le parole di Ruscelli: «può ciascuno formarsi delle testure a sua voglia». Salvo che, avverte il viterbese, «il Madrigale non vuole in alcun modo esser tanto lungo, che ecceda il duodecimo verso, se pur vi arriva»,<sup>79</sup> ma anche questa debole “regola” è contraddetta dall’uso e da nuove teorie, in particolare nel «vertice di tutta la riflessione teorica sul genere»,<sup>80</sup> cioè la citata lezione di Massini, il quale si limita a suggerire che il madrigale resti tra i sei e i venti versi, ma, riassume Ritrovato:

L’uso non avvalora una norma, né a priori né a posteriori, semmai ne chiarisce il senso perfezionando quella ricerca di equilibrio tra favola e verso nell’armoniosa interazione fra endecasillabi e settenari, cioè fra versi interi, che connotano la gravitas, e versi rotti, che accentuano la levitas. Nel moderare fra soluzioni e spinte contrapposte, Massini intende soddisfare le molteplici attese che gravitano sul madrigale, forma libera, capace di sottrarsi al determinismo delle regole, adottando uno stile vario e raffinato, e sicuramente moderno.<sup>81</sup>

Proprio per le ragioni esposte, commenterò i testi autore per autore, poiché ritengo che in ciascuno siano riconoscibili caratteri diversi. Per non lavorare su un corpus troppo esiguo, includo anche testi rimasti a margine dei canzonieri, sottolineando da subito alcuni fatti: a quanto ne sappiamo Gabriele Fiamma non compone nessun madrigale, rompendo così la sua ortodossia petrarchesca solo con l’immissione nelle *Rime spirituali* della forma dell’ode, e delle terzine e degli sciolti traduttivi. Si tratta probabilmente di un’omissione deliberata, rispetto a un genere forse avvertito come troppo frivolo e troppo implicato con la lirica esclusivamente erotica. Giacomo Zane compone due madrigali, che però nell’edizione del 1562 vengono confinati da Atanagi in coda al volume, tra i testi che, secondo il curatore, il poeta non avrebbe voluto nel suo canzoniere: avrà agito anche qui la pressione del modello dei *Fragmenta*. All’opposto, come vedremo, i più giovani Giustinian e Groto affidano alla forma del madrigale la

---

<sup>78</sup> P. es. il testo di Bembo che Vela 1988 indica come ballata-madrigale, o il testo di Amanio studiato da Castoldi 1993.

<sup>79</sup> Ruscelli 1559, 122. Sul Ruscelli scrive Ariani 1975, L: «L’acutezza del Ruscelli consiste nell’aver precisato, per la prima volta, l’esigenza di un madrigale che scati su una perfetta coincidenza forma-contenuto, testura e pensiero, a rivendicarne, implicitamente, una complessità fino ad allora negatagli».

<sup>80</sup> Ritrovato 2015, 26.

<sup>81</sup> Ritrovato 2015, 29.

responsabilità di chiudere e aprire, rispettivamente, i propri canzonieri. Lo spettro dei temi percorribili varia dall'esclusiva tematica amorosa propria di Venier, alla variante erotico-pastorale (p. es. Molin 114, Magno 95 e 96, Giustinian LXXVI), a temi encomiastici, spirituali (p. es. Giustinian CXXXIII e 56) o morali (p. es. Zane 36), o ancora ai giochi epigrammatici e mitologici (p. es. Molin 247 e 248, Magno 97).

Vediamo per primi gli schemi praticati da Molin, dopo averli sceverati dalle ballate. I testi sono sedici, compresi tra i sette e gli 11 versi. Tutti presentano una coppia baciata finale e non ci sono versi irrelati. Tra questi, ben sei presentano la forma arcaizzante di soli endecasillabi (114, 117, 121, 126, 127, 248). 114 e 127 riprendono lo schema di *Rvf* 106, anche se per la tematica pastorale 114 si avvicina a *Rvf* 52.<sup>82</sup> Si potrebbe fare per 114 un discorso simile a quello fatto per la ballata 93 e leggerlo, cioè, come un tentativo filologico-arcaizzante di adattamento su base etimologica del metro al tema, anche se con una sfumatura maliziosa assente in Petrarca, tanto più se la stilizzata sensualità pastorale non fuga il sospetto che il «capro» e la «cervetta» nascondano un doppio senso osceno.

La pastorella mia l'altrier, mirando  
col mio capro cozzar la sua cervetta,  
rise e sfidommi a lottar seco a prova  
e ver me mosse in dolci atti scherzando;  
ond'io la presi ne le braccia stretta,  
né molto andò che d'una in altra prova,

---

<sup>82</sup> Capovilla 1998, 83: «Il madrigale LII, del resto, risulta essere il più compromesso dei quattro con i requisiti del 'genere' se, oltre all'impiego di una chiusa ad effetto (la percezione simultanea di ardore e gelo, frequente ossimoro sensoriale che trova esso pure la prima occorrenza nel madrigale), vengono anche coniugati i due motivi della 'bagnante' e della "pastorella", che rientrano senza dubbio fra le soluzioni tematico-descrittive più care alla madrigalistica settentrionale». Per quanti riguarda l'eredità del madrigale antico nel Cinquecento si vedano anche queste importanti note: «è inoltre da rilevare come tale stabilizzazione tematica si accompagni a non meno specifiche modalità di organizzazione del contenuto, per cui il procedere accelerato ed ellittico che è tipico del genere tende a giovare della lineare semplicità di una tripartita struttura strofica, a fare tutt'uno con l'istituzionale morfologia del metro, distribuendo l'introduzione e il suo sviluppo narrativo o argomentativo sui terzetti (solitamente due), e riservando al cosiddetto ritornello (per lo più in forma di distico a rima baciata) la pointe finale che, fatta di un rapido aforisma, di una formula d'omaggio, di un ammiccamento ecc., fonda quel gusto per la conclusione concettosa e rilevata, per la sigla arguta e brillante, che finirà per costituire il solo e proverbiale contrassegno degli omonimi prodotti cinquecenteschi» (53-54).

mentr'ella meco pugna, io 'l piè l'allaccio:  
vinti cademmo de l'erbeta in braccio.  
(Molin 114)

Il madrigale 126 riprende invece lo schema del LX di Trissino, ma senza addentellati intertestuali.<sup>83</sup> Tra i madrigali di Molin alcuni mi paiono mostrare non poche analogie con lo strambotto, praticato in una sola occorrenza. Oltre ad alcuni dei già citati madrigali in soli endecasillabi, se ne trovano altri che presentano lo stesso passaggio da coppie a rime alternate a coppie a rime bacciate tipica dell'ottava, anche se mescolano settenari ed endecasillabi. Si tratta di 106, 111, 112, 123, 125. Particolarmente interessante la foggia strambottesca di 123, composto da tre concessive disposte in anafora, con ripresa di «o» e «o sia», e principale rimandata nel distico finale. Tra i madrigali di soli endecasillabi, 121 presenta una conformazione a coppie di comparative risolte dal distico finale, che a fronte di uno schema rimico differente non pare lontano da uno strambotto.

O sia la voglia ardente  
ch'in me crescendo il veder dritto appanni,  
o sia d'arte possente  
tal forza in voi che gli occhi nostri inganni,  
o 'l ciel che pur consente  
ch'in voi cresca beltà crescendo gli anni,  
per quel ch'ognor m'accorgo:  
più bella sempre a gli occhi miei vi scorgo.  
(Molin 123)

Come senza timor mai non è speme,  
come vicino al riso è sempre il pianto,  
come una istessa man solleva e preme  
e nasce al più bel fior la spina a canto,  
come le notti a i dì congiunte stanno  
e in un soggetto due contrari insieme,  
così l'utile Amor parte col danno,  
col mel l'assenzio e col piacer l'affanno.  
(Molin 121)

In un nutrito gruppo di testi sono riconoscibili, sia per le rime, sia per la disposizione della sintassi, alcune caratteristiche della stanze di canzone, come i contorni di piedi e sirma, la *combinatio* finale e un verso di *concatenatio*.<sup>84</sup> Sono

---

<sup>83</sup> Forse incauto in questo caso parlare di vischiosità del macrotesto, ma va rilevato che la figura dell'«ape» e del «mel» del madrigale moliniano si ritrovano nell'ultima stanza (che nella cinquecentina termina nella stessa carta del madrigale) della canzone trissiniana LIX, immediatamente precedente. La figura è in un contesto leggermente diverso: in Molin il poeta è paragonato a un giovane incauto che ruba il miele alle api, in Trissino la mente del poeta vaga sulle bellezze della donna come l'ape che coglie il nettare dei fiori per fare più dolce il suo miele.

<sup>84</sup> Si tratta del tipo che Harrán 1988, 115 definisce «madrigali a canzone». Se ne veda l'intera trattazione alle pp. 111-21.



108, 120, 122, 247 (e in realtà 112 si potrebbe includere anche tra questi). Vediamone un esempio di soli settenari, in cui si può individuare una fronte di sei versi sintatticamente unita e un secondo movimento-sirma di tre, che riprende una rima (-ENTE) della fronte e si chiude con un distico baciato.

Che piangi alma e sospiri,  
se per mostrar gran duolo  
o sollevar la mente  
da profondi martiri  
non vagliono i sospiri,  
né basta il pianto solo?  
Moriame arditamente,  
che chi si lagna e more  
scopre e lascia il dolore.  
(Molin 108)

Unico il caso già citato di 119 che viene impaginato come una ballata, con uno stacco tipografico tra i primi tre versi e il resto del testo. Anche la sintassi isola i primi tre versi, seguiti da una coordinata avversativa, ma poi il testo non risponde alla divisione canonica in mutazioni e volta.

Non m'è grave per voi, donna, il morire,  
poscia che 'l languir mio  
tanto veggio appagar vostro desio,  
  
ma ben m'incresce di dover partire  
per non vedervi poi,  
ché fosco è tutto ove non sete voi;  
né mirar bramo in ciel tra i sacri numi  
più risplendenti lumi,  
ché, contemplando gli occhi e 'l vostro viso,  
tutto qui scorgo il bel del Paradiso.  
(Molin 119)

I madrigali di Domenico Venier presentano forme estremamente libere, salvo che il distico finale è sempre a rima baciata e non si presentano versi irrelati.

Le misure variano tra i dieci e i 16 versi. Anche dove sembra di ravvisare, almeno per il profilo delle rime, la sagoma di una canzone (p. es. 185) o alcuni elementi propri della ballata (p. es. in 171, 190), come l'isolamento di un terzetto iniziale e la coppia a rima baciata finale, comunque costante, manca sempre la perfetta corrispondenza delle rime che consentirebbe di identificare con certezza delle partizioni metriche, e altrettanto spesso la sintassi si dispone in maniera libera, scavalcando questi ipotetici confini. Fa eccezione solo il madrigale 53, che ricalca perfettamente la forma di una stanza di canzone. Si noterà come nella prima parte di questa prosopopea di Amore venga riproposto in forma variata e asimmetrica il gioco correlativo tra gli strali, il fuoco e il laccio che trama il più celebre sonetto 144,<sup>85</sup> reso più discreto e vivace, oltre che dalla trovata madrigalesca di dar voce ad Amore, dal gioco delle inarcature («rintuzzati / gli strali»; «'l foco / spento»), anche con lungo iperbato «queste [...] arme». A fianco riporto 190, che, al contrario, anche avvicinandosi molto a una ballata, non presenta nella “volta” le stesse rime della “ripresa” e non presenta le stesse rime nelle “mutazioni”.

Ecco l'*arco* mio rotto et rintuzzati  
 gli *strali* et vòta la *faretra* e 'l **foco**  
 spento et le FUNI sciolte,  
 ond'ho ben mille et mille cor' *piagati*,  
 mill'alme a poco a poco  
**distrutte in fiamma** e 'N MILLE NODI INVOLTE.  
 Queste, poich'in più volte  
 che di vincerti, donna, ho fatto prova  
 lor antica possanza a me non giova,  
 sdegnoso, arme ti rendo e'nsieme seco  
 quanto poter è meco.  
 (Venier 53)

A che per gli occhi, Amor, versi duo fiumi,  
 poi che morte n'ha tolto  
 quell'angelico volto?  
 Lascia ch'io sol ne pianga et mi consumi;  
 e tu non pianger meco,  
 ché, se non fossi cieco,  
 già t'havria 'l duol stillato in pianto i lumi.  
 Quel che più far non pò l'alma sembianza,  
 che vista empieva i cor' d'ardente brama,  
 farà la rimembranza  
 del vago aspetto et sua perpetua fama,  
 che pò, l'ali battendo in ciascun loco,  
 tener vivo il tuo foco.  
 (Venier 190)

Va segnalato che la grande maggioranza di questi componimenti è inedita e che nel manoscritto i madrigali si presentano in piccole serie: 49-53 (sono

<sup>85</sup> Lo stesso in 50 e 52, cfr. capitolo VI.

cinque prosopopee di Amore) e 68-69.<sup>86</sup> Questo è interessante non solo perché mostra come il poeta identificasse con chiarezza il metro e lo isolasse in serie dotate di una propria specificità tematica, ma anche perché nell'antologia pubblicata da Atanagi nel 1565, il madrigale 185 precede immediatamente la canzonetta in quartine 186, e forse prova che tra le due tipologie metriche venisse percepita una vicinanza, motivata probabilmente dal fatto che i componimenti *ex lege* degli *Asolani*, tra cui alcuni testi in quartine, potevano venir ricondotti alla forma del madrigale, ciò che dichiarerà esplicitamente Massini.<sup>87</sup>

Entrambi i madrigali (uno di 11 versi, l'altro di 16) di Giacomo Zane presentano analogie con la stanza di canzone nonostante manchi in entrambi l'esatta corripsondenza delle rime tra i piedi, considerando che questa è proprio una delle principali caratteristiche che abbiamo osservato nelle sue canzoni. Questo però non significa che si tratti di testi frammentari, poiché presentano toni tipicamente madrigalistici, come, in 34, la ripetizione melodica «di que' begli occhi, di quegli occhi vaghi», e la finale sovrapposizione concettosa tra dolore e piacere, racchiusa nel distico conclusivo col topico «morire» in rima baciata.<sup>88</sup> Inoltre il profilo rimico 3+3+10 è solo esterno, poiché sono chiaramente identificabili due movimenti di otto versi ciascuno.

Ben che 'n voi non sia cosa  
 ch'egualmente non sia  
 bella, e sien esca par tutte al mio foco,  
 pur, dolce vita mia,  
 quella luce amorosa  
 di que' begli occhi, di quegli occhi vaghi  
 mi par che 'n voi più splenda e 'n me non poco  
 porti più di quel caldo, ond'io mi coco.  
 E se fia mai ch'appaghi

<sup>86</sup> Si tratta rispettivamente delle cc. 14r-15r e 21r del solito marciano It. IX 589 (9765), cfr. Bianco 2000, XXX.

<sup>87</sup> Fanelli 1986, 58: «questi madrigali tutti di dodici versi formati sono, i quali sono ordinati di quattro in quattro a guisa di tre quartini, né altra ha differenza fra loro senonché alcuni d'essi hanno dei versi rotti mescolati, alcuni di versi interi tutti composti sono».

<sup>88</sup> Martini 1981, 539: «Quanto alle parole in rima *partire : morire* [...] sono presenti in una serie impressionante di madrigali sul tema».

il desio d'appressarvi queste labbia,  
o felice e beato  
me sovra ogn'altro stato!  
Ogni tua pena, Amor, diletto e gioco  
mi fia: deh fa' sol ch'abbia  
questo ben, poi mi colma di martire:  
ch'anco dolce per lor mi fia il morire.  
(Zane 34)

La sua ortodossia petrarchesca, che pure si concede piccole licenze, lo porta insomma a sperimentare poco sulle possibilità del nuovo metro, e infine ad escluderlo, anche in questa forma, dalla costruzione del canzoniere.

Pochi i madrigali tra le *Rime* di Celio Magno, di misura sempre inferiore al sonetto, dai sei ai 12 versi.<sup>89</sup> Questi sono raggruppati in una serie (94-98) la cui autonomia ne esalta la differente brevità cantabile rispetto a sonetto e canzone.<sup>90</sup> La leggerezza è sottolineata anche dal fatto che sono posti al culmine della serie 88-95, il cosiddetto «ciclo di Filli», caratterizzato da un'«ambientazione arcadica» e da un «marcato sensualismo».<sup>91</sup> Due madrigali, 94 e 95, chiudono il ciclo dedicato alla donna chiamata Filli: 94 – un invito alle rose affinché si aprano di fronte all'«aurora» rappresentata dalla donna – isola la terzina iniziale e presenta una rima baciata finale; tutto settenario 95, esternamente riconducibile alla canzone, ma con pausa netta al v. 5, invece che al v. 6, e che rappresenta un invito a Filli a cogliere il dono floreale del poeta, col tipico ammonimento che la bellezza, come la rosa, sfiorirà. 96 prosegue sulle stesse coordinate ambientali del *locus amoenus*, ed è riconducibile a uno schema di canzone senza *concatenatio*, composto da un quartetto alternato e tre coppie a rima baciata. 97, composto da una coppia di terzetti di settenari, è indicato nella tavola come «Tradotto dal greco antico», e va senz'altro letto come epigramma.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> In mancanza di un apparato critico ho scelto di non prendere in considerazione i testi dispersi.

<sup>90</sup> Ariani 1975, XC: «il madrigale non può pretendere ad altro che ad una destinazione a griglia predeterminata come sovrapposizione formale su contenuti più o meno indifferentemente sottratti, per una vacanza, alla severità del sonetto e della canzone».

<sup>91</sup> Comiati 2015, 73. Cfr. anche Bruscaagli 2007, 1612.

<sup>92</sup> L'originale, indicato da Ritrovato 2015, 86, è *Anth. Pal.* IX, 346. Scrive il critico: «Il madrigale ambisce a superare l'epigramma in *brevitas*, diminuendo (cosa non consentita al sonetto) il

Di Medea cruda è quella  
statua dov'hai tuo nido,  
incauta rondinella.  
Ahi consiglio mal fido,  
creder i figli tuoi  
a lei, ch'uccise i suoi.  
(Magno 97)

Nel caso di 98, la rima finale riprende quella del primo verso e lo avvicina dunque alla ballata, di cui però mancano tutti gli altri elementi strutturali. Anche la penultima coppia riprende una rima dei primi versi, e Daniele parla in proposito di «schema ciclico». <sup>93</sup> Ariani ne sottolinea lo «pseudodrammatismo che muove in coordinate prevedibili»: <sup>94</sup> il tema infatti è quello di una donna proterva, contro cui lottano alleati Amore e il poeta, il quale però nella chiusa ne paga da solo le conseguenze. Considerando che questo testo precede immediatamente la canzone in morte di Venier, è forse possibile che il poeta si richiami qui alla serie manoscritta di madrigali del poeta più anziano in cui si descrive la lotta di Amore con la donna, ma è illazione che la consuetudine dell'argomento e del tono non consentono di approfondire.

Combatte in mio favor sovente Amore  
con la mia dea, che a torto  
mi vuol, perch'io l'adoro, al tutto morto;  
quei l'armi ha di pietade,  
questa di crudeltade.  
Ma sempre, ahi lasso, in tal battaglia ho scorto  
ch'ella vince, ei fa pace, io 'l danno porto:  
ch'ogni piaga, ogni dolore  
e sangue che si versa, è del mio core. <sup>95</sup>  
(Magno 98)

---

numero corrispondente dei versi, e in *argutia*, precipitando, magari dopo qualche concettismo, in un'acutezza inattesa e meravigliosa» (87).

<sup>93</sup> Daniele 1994, 244.

<sup>94</sup> Ariani 1975, XC.

<sup>95</sup> L'ed. Erspamer riporta «cuore», mentre la cinquecentina reca «core».

Come Magno, anche Orsatto Giustinian isola all'interno del suo canzoniere i madrigali in una serie compatta entro le rime amorose, e ne dispone uno di argomento spirituale a conclusione del canzoniere, una novità significativa che ho già sottolineato nel primo capitolo. Le misure vanno dagli otto ai 15 versi. Anche qui la sintassi sembra muoversi piuttosto liberamente entro il metro, anche se in alcuni casi si può individuare la tendenza ad aderire alla canzone (LXXVI, CXXXIII) o alla ballata (LXXIX), o a ibridare gli elementi di entrambe le forme. Si veda LXXI, tutto settenario, dove «il ritmo isometrico estenua al massimo una linea guizzante».<sup>96</sup> La condizione paradossale dell'amante, incapace di controllare le proprie sensazioni e le proprie reazioni, si rileva per via di antitesi concettose scandite dal profilo delle rime (abab cde cde ff), che, ad onta della parentela con entrambe le forme metriche canoniche, potremmo, con le parole di Daniele, dire semplicemente «ben armonizzato su una progressione quartina-terzetti-distico».<sup>97</sup>

Dentro a crin d'oro sciolto,  
per mia rara ventura,  
scopersi il più bel volto  
che formasse natura:  
onde, pien di stupore,  
al primo sguardo vinto,  
freddo e muto restai,  
ma, fuor mostrando il core  
ne la fronte dipinto,  
in silenzio parlai  
e, per troppo gioire,  
fui vicino al morire.  
(Giustinian LXXI)

---

<sup>96</sup> Ariani 1975, LXXXVII. Più in generale, esemplificando col madrigale LXXIV: «Si tratta di una velata *variatio* del concettismo bembiano, ridotto ai minimi termini di una estenuata raffinatezza [...] Madrigale come *diminutio*, come esornazione attorno ad un concettino (che già annuncia l'*agudeza*)» (LXXXVIII).

<sup>97</sup> Daniele 1994, 243, che prosegue: «il Giustinian immette nei suoi versi uno spirito nuovo, libero, che, pur nel rispetto dei legami e interrelazioni tra rime, accoglie elementi di novità che fanno presagire le cadenze modernissime dei cori dell'*Edipo tiranno* (esenti da impaccio di rime e da isocolia strofica)».

Altre volte, anche a fronte di uno schema esterno vicino a quello di una canzone, come nella dispersa 56, la sintassi non rispetta i confini metrici. Negli altri casi, se pure compaiono singoli elementi propri della ballata, come l'isolamento dei primi versi in funzione di pseudo-ripresa e la una coppia baciata finale (LXXIII, LXXV, LXXVII), la composizione non segue alcuna regola fissa. Anche qui, del resto, la coppia baciata finale è costante, e solo in un caso si presentano tre versi irrelati, i vv. 1, 4 e 7 di LXXIII, in corrispondenza di ciascuno dei quali comincia un nuovo terzetto.<sup>98</sup> In questo testo, l'autore evidenzia graficamente il nome della dedicataria, conferendo circolarità al testo grazie alla rima interna identica.

PELEGRINA bellezza  
d'amorosa SAETTA  
l'alma a un tempo mi punge e mi diletta  
e quanto più la piaga  
penetra e vien maggiore,  
tanto più dentro ne gioisce il core.  
Punga pur dunque ch'io  
mi contento, al ferire  
di sì dolce SAETTA anco morire.  
(Giustinian LXXIII)

Quantitativamente, Luigi Groto è il maggior produttore di madrigali tra i nostri autori e farne una lettura così ravvicinata non è possibile. La prima osservazione da fare è che un madrigale apre il suo canzoniere, anche se con i suoi 14 versi allude alla forma del sonetto.<sup>99</sup> Tra i suoi 120 testi, dalla misura minima di una quartina<sup>100</sup> a un massimo di 16 versi, vengono sperimentate un gran

---

<sup>98</sup> Daniele 1994, 243-44.

<sup>99</sup> Gatti 1995, 381: «da un lato, l'attacco con il madrigale è coraggiosamente eversivo, dall'altro i quattordici versi del componimento sembrano un evidente ammiccamento alla ferrea tradizione del sonetto proemiale».

<sup>100</sup> In apparato e nella tavola metrica, Spaggiari 2014, 163 e 1614 indica 133 (AaBB) come «quartina», ma trovandosi al culmine di una serie di madrigali sul tema del bacio (127-132), poi seguito da due sonetti (134-135) e da un nuovo madrigale (136) sullo stesso tema, non mi pare necessario adottare una categoria diversa da quella del madrigale. Si tratta in ogni caso di una soluzione epigrammatica, analoga a quelle di tutti endecasillabi sperimentate da Luigi Alamanni, o a certe soluzioni proposte da Minturno 1564, 281, per cui vedi Mussini Sacchi 1996, 240-42.

numero di forme, al punto che lo stesso schema si ripete esattamente solo in tre casi (70 = 114, 126 = 221, 142 = 249). Anche schemi con la stessa sequenza di rime, magari costituiti semplicemente da coppie di rime bacciate (come \*AABBCCDD\*, sperimentato 9 volte), vengono costantemente variati nella sequenza sillabica. Non si danno però mai madrigali di soli settenari.<sup>101</sup> Le rime irrelate sono molto rare, solo 166, 3 e 199, 7.<sup>102</sup> In tanta varietà è inevitabile riscontrare tutte le possibili categorie del madrigale che somiglia a qualcos'altro: madrigale-canzone (p. es. 22, 53...), madrigale-sonetto (1, 25...), madrigale-ode (23, 24, 81...), madrigale-ballata (172, 187, 305...), madrigale antico o pseudo-antico (50, 114, 131...). Ma dobbiamo tenere conto che Groto scrive quasi esclusivamente testi brevi, dunque non è così rilevante come per altri autori mettere in rapporto i madrigali con gli altri metri, ma occorre analizzarli per sé, come componimenti davvero liberi, estrosi, stravaganti, comici, paradossali, dove l'alternanza di misure e rime risponderà alle esigenze della figura o dell'occasione di volta in volta messe in versi. Nel prossimo capitolo vedremo meglio in cosa consista la sua oltranza figurale; per ora mi limiterò a rilevare alcune configurazioni ben riconoscibili partendo dal rapporto metro-sintassi.

Per prima cosa osserviamo che tutti gli schemi presentano la rima baciata finale, e in 63 casi (52,5%) il distico finale è isolato anche sintatticamente, è il punto dove si coagula il paradosso, il concetto. L'uso intensivo della rima baciata si spinge in ben 12 casi (uno ogni dieci) sino a proporre serie di tre o più versi rimanti tra loro, in funzione di raccordo sintattico (come in 183, dove il v. 5 è una sorta di *concatenatio*),<sup>103</sup> o per puro gusto dell'accumulo, come in 197 e 252. Il

---

Anche Donnini 2008, II, 1268 rubrica sotto la sezione «Madrigali» della sua tavola metrica due quartine disperse di Bembo (200 e 207).

<sup>101</sup> Nessun madrigale in soli settenari nemmeno nella sterminata produzione inclusa nella seconda e nella terza parte.

<sup>102</sup> Riguardo a 199 inoltre è probabile che un errore di tradizione abbia fatto saltare una rima interna tra il v. 4 «Con tanta di ciascun *pietate*, e doglia» e il 7 «Tanto valore in lui, tanta *beltade*». Ipotizzando di correggere in «pietade», lo schema da AaBBCCDEE andrebbe riscritto AaB(c)BDdCEE. Anche 163, 7, che Spaggiari 2014, 200 considera irrelato, in realtà rima al mezzo col verso seguente e internamente anche con quello finale: «Pur se preso da rete essere debb'io, / Ch'ogni hor del corpo *mio* stringa ogni parte, / Poss'io preso restar come già Marte». Per un caso simile di rima interna in un madrigale di Guarini vedi Martini 1981, 540.

<sup>103</sup> Questa funzione della rima baciata è sottolineata anche da Strozzi il Giovane 1635, 186, che, consigliando di evitare madrigali «con un periodo solo», suggerisce di legarne le parti che lo compongono («particelle») tramite rima: «chi più sottilmente volesse avvertire, cercherebbe di fare la Rima dove l'una alla particella s'aggiugne, affinché egli apparisse più ristretto, e più unito».



caso limite di questa tendenza è costituito da 33, pseudo-ballata, articolata al suo interno da una serie di distici omorimi (ma si tratta di rime desinenziali) e di identica struttura ipotetica con apodosi interrogativa.<sup>104</sup>

Quand'io contemplo il viso vostro vero  
Sì bel, ma sì severo,  
Colmo insieme di spasmo, e di *spavento*,  
Di morir vago, il petto aprirmi *tento*.  
Ma, poichè mi *ramento*,  
Che nel mio petto ho il viso vostro finto,  
Per man d'amor dipinto,  
Temendolo ferire  
M'astengo dal morire.  
Così dal vostro volto  
Il morir mi vien dato, e mi vien tolto.  
(Groto, 183)

*Amor punto da una pecchia*

Un tronco, ov'hebbèr già le pecchie il nido,  
Trovando Amor, cominciò trarne il mele  
Commisto con la cera.  
Dove un'ape, che anchor rimasa v'era,  
Armando a l'ira sua l'ago crudele,  
Punse un dito a Cupido,  
Che l'aspro de la piaga ardor sentendo,  
Corse a Vener piangendo,  
Sdegnato assai, che sì minuta fiera  
Dia pena tanto fera.  
Cui rispose la madre sorridendo:  
– Non ti doler che faccia tanto *male*  
Sì picciolo *animale*,  
Quando tu, col tuo *strale*,  
Sì pargoletto fai piaga *mortale*. –  
(Groto 252)

Astrologo notturno, che le luci  
Pure in alto riduci;  
E mentre le due stelle apparse miri  
Novellamente in ciel, tanto t'amiri.  
Sappi (se di saper tuo cor *desia*  
Onde tal copia *sia*)  
Che sono gli occhi de la donna *mia*.  
Sappi (se vuoi saper la lor virtute)  
Che influsso han d'honestate, e di salute.  
(Groto, 197)

Occhi cari, e soavi,  
Sole e ingegnose del mio petto chiavi,  
M'astringete a dubbiar se ciechi siate,  
O se la vista habbiate.  
Ma se ciechi voi *séte*,  
Com'ardere, e ferir sì ben *sapete?*  
E se la vista *havete*,  
Come mai del mio mal non v'*accorgete?*  
E se 'l mio mal *vedete*,  
Ond'è che creder poi non me 'l *volete?*  
E se pur me 'l *credete*,  
Perché rimedio hormai non li *porgete?*  
Forz'è ch'io giuri, poi che ciò non fate,  
Che 'n voi sia spento il lume, o la pietate.  
(Groto 33)

<sup>104</sup> Daniele 1994, 244: «l'insistenza talvolta su alcune rime (anche grammaticali) ribadite in successione, così da formar tristico, e specie prima del distico terminale».

L'alta frequenza di subordinate temporali e soprattutto causali e condizionali prolunga i movimenti sintattici per caricare la tensione del concetto finale, per allontanare i confini estremi che devono tornare a fondersi nel paradosso. La stessa funzione, dilatante e raziocinante ad un tempo, svolgono le relative, gli incisi, i raddoppiamenti di apposizioni o attributi, che insieme però assolvono al ribattimento della rima: «il madrigale comunque appare sempre librato dalla volontà del canto».<sup>105</sup>

Io non ho core alcuno;  
E, perch'io viva, ho pur bisogno d'uno.  
Tu dunque, che nel petto duo cori hai,  
(Lo tuo, che sempre la sua stanza tenne,  
E 'l mio, che me lasciando a te ne venne)  
Avara, empia sarai,  
S'uno a me non ne dai.  
Lo mio no, fuggitivo e traditore,  
Onde pace tra noi mai più non fôra.  
Tien tu dunque il mio core,  
Che sovra 'l suo signor t'ama, e t'adora,  
E 'l tuo cor dammi, se non vuoi ch'io mora.  
(Groto 118)

Più volte si è sottolineato come Groto componga per iterazione e accumulo, e anche nel madrigale riscontriamo strutture sintattiche simili in serie tendenzialmente isometriche. Oltre al già citato 33, si possono vedere anche i quattro seguenti. In 5, la divisione in distici accompagna lo svolgimento logico delle opposizioni da cui il poeta si svincola nella decisione finale; in 45 e 76, l'accumulo delle premesse è funzionale alla costruzione dello schema additivo finale, nel primo caso con un ribaltamento avversativo, nel secondo con una congiunzione conclusiva, con l'identico esito di denunciare la crudeltà dell'amata; in 32 (come in 33: stesso modulo in testi adiacenti) l'equivalenza mensurale corrisponde all'equivalenza tra le varie e vane ragioni dell'amata, cosicché la

---

<sup>105</sup> Bandini 1987, 231.

conclusione scaturisce con innaturale brillantezza da un'argomentazione capziosa, inconsistente.<sup>106</sup>

Voi bramate sapere  
Qual sia la bella donna, ch'io tant'amo.  
Et io bramando a voi, donna, piacere,  
Di apprirvi il nome bramo.  
Ma perché il nome esprimer non potrei,  
Vi scoprirò la imagine di lei.  
Se v'aggrada mirar dunque il ritratto,  
Dal vero volto tratto  
Di colei, ch'amo assai più di me stesso,  
Gite a lo specchio, e rimirate in esso.  
(Groto 5) [2+2+2+4]

Lo tuo petto è sì bello,  
Che può giostrar con gli alabastri fini.  
Sì bella è la tua bocca, che cancello  
Par di perle, e rubini.  
Sì bella è la tua man, che dir si puote  
Di caldo appreso latte.  
Sì belle son le gote,  
Che di rose, e di gigli paion fatte.  
Sì bei son gli occhi tuoi,  
Che sembrano due stelle.  
E le chiome sì belle,  
Che levar ponno a l'auro i pregi suoi.  
Ma petto, bocca, man, gote, occhi, chiome,  
Guasta d'ingrata, e di superba il nome.  
(Groto 45) [2+2+2+2+2+2]

Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi  
Si consumano in me, donna, per voi.  
Il foco, appoggio al natural calore,  
Si spenge a quel, con cui m'infiamma amore.  
L'aer, che fa ch'io spiri,  
Si consuma in sospiri.  
L'acqua, che ministrar gli humor costuma,  
In pianto si consuma.  
La terra, ond'ho le membra, in preghi, e 'n passi,

Luci lucenti, e liete,  
Se del mio mal godete,  
Miratemi sovente,  
Per goder al mi' pianto ogn'hor cadente.  
E se 'l mio ben vi piace,  
Riguardatemi attente,  
Poi che ne' vostri sguardi è la mia pace.  
Se v'aggrada mirar quanto potete,  
Spesso in me v'affigete,

<sup>106</sup> Il modello lirico più alto di questa scaltrezza avvocatessa potrebbe essere, con ben altra caratura, il sonetto 64 di Petrarca, di cui Afribo 2015 ha messo in luce la struttura argomentativa, che ritaglio con qualche semplificazione: «prima con il *se*, l'io si costruisce un'area di accettazione, aderendo o fingendo di aderire galantemente alle ragioni e alle aspettative della controparte» (283); «la seconda mossa retorica è intanto il *direi ben* del v.7, con cui l'io legge nel pensiero della controparte o del giudice» (285); infine con «un trapasso sorprendente quanto brusco» (286), la «*peroratio*» (287) avanzata con una inusuale «imperatività al limite dello spregiudicato» (288). In Groto il movimento ipotetico è moltiplicato in una serie di alternative (per cui cfr. Schulz-Buschaus 1969, 173-74) ciascuna seguita dal proprio comando agli occhi amati; resta però lo scatto conclusivo, non più come in Petrarca espressione «dell'ansia e insieme della risolutezza dell'io» (287), ma del sorriso autoironico di una vittoria tutta verbale. Vedi anche Strozzi 1635, 176, secondo il quale nel madrigale «maravigliosamente tornano quegli argomenti, che da i logici s'addomandano Sofistici, perché oltre modo si desidera in lui, ch'egli abbia del vivo, e dell'acuto», anche se avrebbe certo condannato questi eccessi.

Per piani, e poggi consumando vassi.  
 Così la nostra inessorabil guerra  
 In me consuma foco, aere, acqua, e terra.  
 (Groto 76) [2+2+2+2+2+2]

Dove i fatti da voi colpi vedrete.  
 E se questi mirar forse vi spiace,  
 Mirate spesso in me: ché 'l mio dolore  
 Trarrà forse da voi pietoso humore.  
 Dunque, occhi, foco mio, mio sol, mio strale,  
 Per non mirarmi, a voi scusa non vale.  
 (Groto 32) [(1+)3+3+3+3+2]

Nel caso di componimenti occupati da uno stesso periodo sintattico,<sup>107</sup> gli elementi che lo costituiscono possono disporsi in serie isometriche, magari con piccole irregolarità. In 150 il secondo movimento si conclude a metà del v. 4, dove inizia la principale, ma l'ultimo distico, riservato a una completiva e alla rima baciata ipermadrigalistica *morire : martire*, mantiene una propria autonomia; in 266 il secondo terzetto è occupato per intero da una gerundiva e l'ultima parte è un distico che presenta un complemento oggetto coordinato a «patria» del v. 2 e la condizionale retta dalla principale del v. 1.

Poiché col suo martir la tua partita  
 Non mi privò di vita,  
 Se 'l tuo ritorno non mi fa perire  
 Col suo piacer, potremo a l'hor ben dire,  
 Che fare un'huom morire  
 Non può né gran piacer, né gran martire.  
 (Groto 150) [2-1m-m2]

A che tant'opra versi, o sciocco, intorno  
 A ricercar qual patria in sorte ottiene  
 Il litigato honor del nascer mio?  
 (Hora Smirna hor'Athene,  
 Facendo hor'Argo mio terren natio,  
 Hor Pilo, hor Rhodo, hor Colofone, hor Chio)  
 E qual sia poi la patria, ov'hor soggiorno,  
 Se dal ciel venni, e al ciel faccio ritorno?  
 (Groto 266) [3-3-2]

Gli altri testi di un solo periodo presentano un profilo più vario, che si snoda seguendo gli sviluppi del pensiero, sdipanando cause e motivi di una premessa o di una conclusione paradossali. Si veda 189, che risponde alla domanda su chi sia opportuno muoia prima tra il poeta o l'amata con una serie di ragioni ritmate dall'anafora delle congiunzioni («Non perché», «Ma perché», «Acciò che»), ragioni che si riducono in conclusione a un'immagine topica portata però, in

<sup>107</sup> A meno di errori sono sei: 124, 150, 189, 190, 266, 311.

condizioni estreme, ad estreme e ridicole conseguenze: se il cuore dell'innamorato migra nel petto dell'amata, una volta che lei sarà morta e sepolta, il poeta saprà dove ritrovarlo il giorno del Giudizio universale.<sup>108</sup>

Se di saper, madonna, desiaste,  
Qual vorrei che di noi  
Morisse avanti l'altro, o io, o voi,  
Vorrei che voi prima di me n'andaste.  
Non perché preferita  
Non sia da me la vostra a la mia vita,  
Ma perché più contento  
Io lascierei questo vital soggiorno,  
Sapendo il loco della vostra tomba.  
Acciò che quand'io poi l'ultimo giorno  
Risurga in un momento  
Al suon de la celeste, altera tromba:  
Ritrovar sappia il vostro monumento,  
E lo mio cor tra l'ossa  
Del vostro sen trovar subito possa.  
(Grotto 189)

In taluni casi la scomposizione arriva al punto di mettere in serie quasi soltanto dei versi-frase, per mostrare uno schematico parallelismo, come in 25, o per accumulare le caratteristiche assurde di una figura del mito, come Edipo in 286, quasi che il titolo apposto sopra a questo testo epigrammatico fosse la soluzione di un indovinello e la tragedia il pretesto per ridurre la realtà ad ossimoro.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Ariani 1975, XCV, parla di «tensiva aritmia tra lo sfondo macabro e la gelida vacuità della proposizione tematica, nell'incongruenza tra il sorridente svilupparsi dell'ipotesi e l'occhiuto, sarcastico, ghignoso assassinio di una Laura ritrovata nella putrescenza»; ma il confine dell'«unfreiwillige Komik» (Schulz-Buschaus 1969, 179) è presto varcato. Un precedente è costituito dall'*Epitaphium Ludovici Areosti* (Santoro 1989, 16-19), in cui il poeta vuole scritto il proprio nome sulla tomba affinché lo spirito possa ritrovare il corpo dopo un «exilium» che anche lì corrisponde al periodo tra la morte e il Giudizio universale.

<sup>109</sup> Erspamer 1987, 211: «Quello del Grotto era un tentativo – più o meno consapevole ed elaborato – di liberare la poesia colta dai suoi persistenti obblighi estetici e didascalici, restituendole quelle caratteristiche di gioco di società, di indovinello, di *Witz* che aveva conservato soprattutto a livello popolare».

Io fra il cielo, e colei cui son soggetto,  
 Scorger non so dissomiglianza alcuna.  
 Il cielo ha l'aureo sol, l'eburnea luna,  
 Madonna ha d'oro il crin, d'avorio il petto.  
 Egli ha Mercurio accorto, e Marte fero,  
 Ell'ha la lingua saggia, il cor severo.  
 Egli ha Saturno grave, e Vener grata,  
 Ell'ha il grave saper, la faccia amata,  
 In lui serena, e folgora il gran Giove,  
 Opra lo sguardo in lei simili prove.  
 Chi dunque di vedere il ciel desia,  
 Veggia la donna mia.  
 E chi la donna mia brama vedere,  
 Gli occhi rivolga a le celesti sfere.  
 (Groto 25)  
 [2+1+1+1+1+1+1+1+1+2+2]

*Edipo*

Sciolgo l'enigma, et un maggior di quello  
 Faccio, che a pena interpretar si puote:  
 Che a chi mi diè la vita, io do la morte.  
 Di mia madre son io figlio, e consorte,  
 De l'avo mio son genero, e nipote,  
 E son de' figli mei padre, e fratello.  
 Con doppio nodo altrui mi rendo unito,  
 E ad una stessa tolgo, e do marito.  
 Men di quel c'huopo m'è, conosco il padre,  
 E più conosco del dover mia madre.  
 (Groto 286)  
 [m+m1+1+1+1+1+1+1+1+1]

L'*enjambement* che spezza alcuni testi, si rende necessario più per esigenze di rima, che per un intento di innalzamento del dettato. È il caso, ben riuscito, di 30, dove con l'uso dell'inarcatura e l'introduzione di apposizioni viene a comporsi una serie formata da un terzetto e tre coppie di rime bacciate. Il testo svolge il tema concettoso della sovrapposizione tra una retina d'oro che avvolge i capelli biondi dell'amata, anch'essi, per forma e colore, rete aurea.

S'avien, che reticella aurea circonde  
 Le trecce vostre bionde,  
 Reti d'amor gioconde,  
 Ordite di fin'oro,  
 Dove io legato moro:  
 Io dico, a chi le mira, – Ecco vedete  
 Oro in oro legato, e rete in rete.  
 E se più ricovrar potrassi un core,  
 Che 'n due reti, e 'n duo nastri avvoglie Amore.  
 (Groto 30)

Schulz-Buschaus osserva come l'intento principale di Groto sia di «preparare la *pointe* metaforica, meglio ancora: di costruirla».<sup>110</sup> Da ultimo si possono vedere allora due testi dove proprio la costruzione del concetto finale e la ricerca della rima impongono zeppe, movimenti logici ridondanti e innaturali, inarcature anche molto forti. Si osservino in particolare gli incisi e le spezzature di 167, le inarcature e la serie pronominale in rima di 247:

Dirò (*se dir mi lece*)  
 Il pretioso vino, che a me *porto*  
*Fu* in casa vostra a ber, lasso, m'ha morto.  
 Ma se 'l vino quest'opra in me non fece,  
 Tornerò a dir (*né cangerò parere*):  
 Colei m'ha morto, che me 'l diede a bere.  
 La bella mano, *in loco*  
*Di darmi* vino a ber, mi diede foco,  
 Che ratto al cor mi scese,  
 Spens'una, e un'altra maggior sete accese.  
 (Groto 167)

Vide Minerva un dì *di piastra, e maglia*  
 Vener *armata* gir pel mondo, *a cui*  
 – Hor, *disse*, entriamo a singular battaglia,  
 Con Paride ancho giudice tra *nui*. –  
 Cui Citherea rispose: – Adunque *vui*  
*Credete*, ch'io per vincervi hor non sia  
*Armata*, se vi vinsi ignuda pria? –  
 (Groto 247)

#### IV. Ottava lirica

In merito allo strambotto Antonio Rossi scrive che all'altezza del 1518-25 «sembra attenuarsi la spinta propulsiva di questo metro».<sup>111</sup> In generale nei canzonieri cinquecenteschi proprio per la sua natura popolareggiante viene relegato a episodici esercizi di stile, e i nostri autori non sono da meno. Di Molin ne resta uno solo, 128, di tema amoroso; di Venier restano cinque testi, ma quattro

<sup>110</sup> «die metaphorische Pointe vorzubereiten; besser noch: sie zu konstruieren» (Schulz-Buschaus 1969, 178). Il critico prosegue, riguardo a questa oltranza ad onta delle complicazioni sintattiche, «Eine solch überbetonte Subordination der Expositio unter das Acumen hat etwas Unausgewogenes und Groteskes».

<sup>111</sup> Rossi 1988, 129. Ma l'autore prosegue poi chiarendo che il metro «continua tuttavia a costituire un prodotto attrattivo nell'ambito del mercato editoriale, poiché dai repertori si apprende che strambotti furono dagli editori stampati e ristampati lungo tutto il Cinquecento e oltre». Cfr. anche il passo delle *Piazza universale* (1585) di Tommaso Garzoni cit. da Bucchi 2011, 304n.: «Il ruffiano infatti “[...] porta seco i sonetti del Petrarca, le rime del Cieco d'Adria, l'Arcadia del Sannazaro, i Madrigali del Parabosco, il Furioso, l'Amadigi, l'Anguillara, il Dolce, il Tasso e soprattutto i Strambotti d'Olimpo da Sassoferrato]».

(92, continuato su due ottave, 121, 124, 237) restano inediti, e uno solo (198), in lode di Venezia entra nell'antologia di Atanagi del 1565.<sup>112</sup>

Gloriosa, felice, alma Vinegia,  
di giustitia, d'amor, di pace albergo,  
che quante altre città più'l mondo pregia  
come prima d'honor ti lasci a tergo[,]<sup>113</sup>  
[b]en puoi tu sola dir, cittade egregia:  
«Stando ne l'acque infin al ciel io m'ergo!»,  
poiché ti serba anchor l'eterna cura  
vergine oltra mill'anni intatta et pura.

Giustinian compone un poemetto in 11 ottave (21) e uno strambotto (39) entrambi amorosi, che rimangono inediti; Magno è autore di un cospicuo numero di poemetti in ottave di carattere encomiastico e occasionale, ma non ne accoglie nessuno nel suo canzoniere.<sup>114</sup>

Riguardo alla presenza di un unico strambotto tra le rime di Molin, a fronte di alcune forme ibride e di diversi madrigali in soli endecasillabi, mi chiedo se non si possa in effetti interpretarlo come una delle varianti del madrigale. Accenno soltanto a un'osservazione di Luca Milite che, in merito allo strambotto spirituale XLIII di Berardino Rota, oltre al precedente illustre di Vittoria Colonna, e a quello meno illustre di Girolamo Malipiero, indica una parziale giustificazione teorica nell'*Arte poetica* di Minturno, dove all'interno della discussione sulla forma del madrigale, da lui ridotta a quella trecentesca di soli endecasillabi, viene annoverata la forma ABA BAB CC, equivalente allo strambotto.<sup>115</sup> Il testo occupa

---

<sup>112</sup> Di Venier sopravvivono anche sei ottave di traduzione dell'inizio delle *Metamorfosi* di Ovidio, per cui cfr. Bucchi 2011, 119-21.

<sup>113</sup> Il lungo vocativo iniziale prolungato da relative sembra suggerire una lettura continuata. Suggestivo dunque di sostituire il punto fermo dell'editore con una pausa meno forte.

<sup>114</sup> Compose e pubblica 13 stanze *Nella creazione del principe messer Alvise Mocenigo* (172); un *Trionfo di Cristo per la vittoria contra Turchi* in 14 ottave intervallate da «cori» in forma di madrigale (173). Tra i componimenti inediti restano: 8 stanze contro una donna crudele (350); 6 ottave sull'amore per un fanciullo dal soprannome pastorale di Tirsi (351); 8 stanze *Sopra la fortezza cristiana* (354); 7 stanze *Nel vestir d'una monaca* (355); sullo stesso tema c'è poi una seconda serie di ottave intervallate da formule liturgiche dedicate a una monacazione (356); infine uno strambotto spirituale a Maria (284).

<sup>115</sup> Milite 2000, 118: «Caso singolare di strambotto spirituale. Un precedente è V. Colonna, *Rime*, E 31; ma è componimento d'occasione, altra cosa da questa. Piuttosto il Rota sembra imitare, nella



da solo la sezione del canzoniere intitolata *Stanza amorosa* (e si noti *stanza* e non *strambotto*), e si tratta in effetti di un componimento concettoso ed estemporaneo:

Amor, che di costei la fama intese,  
cui nulla è par che di beltà contenda,  
vago di veder lei, qua giù discese  
e si levò da i rai l'usata benda,  
ma, poi che 'l volto suo scorse palese,  
disse: – O ben nata senza alcuna amenda!  
Rilegatemì voi, madonna, il velo,  
perché minor beltà non veggia in cielo.–  
(Molin 128)

La convergenza tra l'ottava isolata e il madrigale era del resto sottolineata, in una prospettiva legata all'arguzia e alla concettosità, proprio in ambito veneziano da Girolamo Parabosco, in virtù delle caratteristiche stilistiche, che apparenterebbero entrambi al «motto», cioè il suo *andare* «vago d'arguzia e di invenzione». Il genere dell'ottava isolata conserva infatti una sua vitalità proprio dove soccorre alla necessità di adattare al sistema della poesia volgare il genere classico dell'epigramma. Su questa linea artificiosa il maggiore sperimentatore è ancora una volta Luigi Groto, che fonde gli estri della stagione lirica prebembiana con l'epigrammatica antica, includendo nella prima parte delle sue rime, non solo 52 strambotti,<sup>116</sup> e un componimento in 11 stanze (112),<sup>117</sup> ma

---

struttura iterativa, l'orribile anaforico strambotto che chiude il Petrarca spirituale del Malipiero ([...] “S'io di te penso e del tuo amor, Maria”). Lo stilema della ripetizione è qui (tre comparazioni) opportunamente impiegato per la sua suggestione liturgica; così pure la conclusione, con il distico finale che ripete e riassume il contenuto del componimento e l'elenco dell'ultimo verso, normale conclusione dello schema additivo tipico della rimeria tardo quattrocentesca (ma Pozzi [...] cita anche esempi cinquecenteschi), è dal Rota usata in chiave di citazione scritturale. Una giustificazione per l'uso dello strambotto in un canzoniere colto poteva venire dal Minturno, che pone il madrigale nell'ambito dell'epigramma (anche se si tratta di materia meno grave [...]), e considera lo strambotto una forma di madrigale». Mi chiedo se l'osservazione non possa valere anche per la compresenza di strambotti e madrigali di soli endecasillabi, spesso otto, che troviamo nelle rime di Torquato Tasso.

<sup>116</sup> Sono i nn. 71, 164, 208, 210, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 257, 261, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 292, 293, 294, 295, 296. In corsivo quelli non inclusi nella serie di epigrammi di cui *infra*.

<sup>117</sup> La *princeps* riporta solo le prime nove, le ultime due sono integrate dalla seconda parte dell'edizione 1610, come riferisce Spaggiari 2014, 142, che ricostruisce il testo nella sua interezza.

disponendone la maggior parte in una «serie di epigrammi titolati»,<sup>118</sup> in cui sono inclusi 48 strambotti, 12 sonetti e 19 madrigali. Il Cieco d'Adria mescola tre forme metriche diverse, le tre forme che per la loro brevità potevano venire considerate gli adeguati omologhi volgari dell'epigramma:<sup>119</sup> le ottave isolate recuperano materiale mitologico o epico per trarne concettosità e arzigogoli, col dispiego di schemi additivi, correlazioni e via dicendo, con particolare predilezione per la traduzione degli epigrammi dell'*Antologia palatina*. Ovviamente una forma metrica non è un genere letterario, ma vista la sua superiorità numerica possiamo dire che è l'ottava a venire identificata come il metro più adatto per tradurre o adattare la moralità o il concetto paradossale della propria fonte classica, «definitivamente eccentrica rispetto ai canoni petrarchisti».<sup>120</sup> Prima di parlare più largamente di Groto vorrei rivolgermi per un attimo alle *Metamorfosi* di Ovidio. Se è vero da una parte quanto sostiene ad esempio Javitch, cioè che nella sua traduzione l'Anguillara tradisce, nel modo in cui espande gli episodi ovidiani, «la volontà [...] di fornire novelle»,<sup>121</sup> è vero anche che esiste un modello alternativo, cioè quello della moralità concentrata nella misura stretta dell'ottava. Esempio importante, per il titolo e la forma editoriale, è un libro di Gabriele Simeoni, pubblicato tra la prima edizione della traduzione di Dolce e la prima edizione completa di quella di Anguillara, a Lione nel 1559: *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi*. Sia nel libro di Simeoni sia in uno dei suoi probabili modelli, cioè la traduzione italiana uscita a Lione nel 1549 degli *Emblemi* di Alciato (*Diverse imprese accomodate a diverse moralità*), l'equivalente dell'epigramma latino è proprio l'ottava isolata.<sup>122</sup> Non so se Groto conoscesse quest'opera e se possiamo indicarla come precedente. Non mi pare ci siano forme di intertestualità diretta, e nel suo uso dello strambotto il Cieco mi pare legato alle forme della poesia

---

<sup>118</sup> Duranti 1977, 378.

<sup>119</sup> Vedi il panorama umanistico tracciato da Mussini Sacchi 1996.

<sup>120</sup> Duranti 1977, 378.

<sup>121</sup> Javitch 1999, 139.

<sup>122</sup> Cosentino 2016, 216: «Definite “epigrammi” proprio in ragione della loro essenza gnomica, le ottave del Simeoni ritorneranno nella riduzione della Bibbia: specifica vocazione del fiorentino fu dunque quella di misurarsi con un metro che, pur avendo mantenuto intatta la sua natura intrinsecamente epica e romanzesca, diveniva pure un comodo mezzo per veicolare riflessioni di ordine etico (lo aveva fatto lo stesso Ariosto nelle stanze iniziali dei canti del Furioso e, sulla sua scia la poetessa napoletana Laura Terracina) e insieme agile strumento di traduzione e di diffusione».

cortigiana. Inoltre in Groto la serie non si limita a “ridurre” Ovidio, ma mescola fonti diverse: Omero, Virgilio, Ariosto, l’*Antologia palatina*, senza che sia possibile individuare un ordine preciso.<sup>123</sup> Ma forse è proprio l’indipendenza di questo tipo di operazioni a metterne in rilievo l’importanza, la disponibilità di quel metro a rispondere a un’esigenza simile.<sup>124</sup>

Per i 52 strambotti inclusi nella prima parte delle rime e le 11 stanze di 112, ho condotto uno spoglio del rapporto della sintassi con la metrica<sup>125</sup> come risulta dalla tabella riportata alla fine del paragrafo. Circa la metà delle ottave (27 su 63, il 45%) ha il profilo più facilmente accumulativo, cioè presenta quattro distici sintatticamente autonomi, ma soprattutto 46 (oltre il 73%) sono i testi che isolano il distico finale sottolineandone per l’appunto la valenza “epigrammatica”. Vediamo due testi esemplari:

*Hero*

Poiché ’l mio amante a me salir non puote,  
 A lui discenderò, mar’empio, e fero.  
 Verrà forse scrittor, che ’n giuste note  
 Ti essacri, che sommerso habbi Helle et Hero.  
 L’Asia, e l’Europa ben tener rimote  
 Puoi, non già il nostro amor tenace, e intero.  
 E ’l morir nostro nel tuo ondoso fondo  
 Sarà almen pianto in due parti del mondo.  
 (Groto 232)

*Ritratto di Giove*

Mira Giunon la imagin del marito,  
 Né sa se ’n terra, o in ciel più si ritrove.  
 E Giove anch’ei vedendosi scolpito,  
 Dice: – Fia da qui in poi gemino Giove.  
 Dal vivo essemplio il simulacro è uscito.  
 Ma il mastro quando mai ne vide, o dove?  
 Pur certo o in terra a visti esser da lui  
 Noi gimmo, o in ciel venn’egli a veder nui.  
 (Groto 275)

<sup>123</sup> Il lavoro più ricco sulle fonti di Groto è Mott-Petavrakis 1992, e sono da vedere anche Hutton 1935, 328-30 e Schulz-Buschhaus 1969, 170-82.

<sup>124</sup> Groto scriverà ancora altri testi epigrammatici, in particolare una serie simile a questa che sarà inclusa nella terza parte delle rime, a stampa solo nel 1610, tra cui 31 strambotti. A chiudere la terza parte inoltre sono posti tre lunghi poemetti in ottave. Nella seconda parte c’è poi un altro strambotto II.588, che Dei intitola «Desiderando il possesso di lei» e termina proprio «felice chi con voi comune ha il tetto / Ma più poi chi vi avrà commune in letto». Questo tipo di epigramma erotico è certo debitore delle licenze della rimeria primocinquecentesca (vedi Rossi 1988, 138-39). Groto ha anche altre esperienze di scrittura in ottave: la traduzione del primo libro dell’*Iliade* nel 1570 e gli argomenti in ottava rima dei *Cinque canti* ariosteschi pubblicati nell’edizione Valgrisi del 1565 del *Furioso* allestita da Ruscelli, cui Groto ha collaborato.

<sup>125</sup> Condotto secondo i criteri di Praloran (in Praloran-Tizi 1988, 119-211), ma tenendo presenti anche i recenti Bellomo 2016, 319-73 e Juri 2016.

Al solito non mancano profili sintattici slogati dall'accumulo di frasi brevi, che però tendono a ricomporre l'unità sintattica del distico finale, mediante l'espedito di un'inarcatura debole.

*Bacco*

Cieco fui prima, un cieco indi mi prese.  
 Così condotto l'un da l'altro venne,  
 Contra un cieco non fei cieco difese,  
 Lui né difetto, né pietà ritenne,  
 Ma da lungi, e d'appresso ahimè mi offese.  
 Due volte il guardo mio cieco divenne:  
 E per pena maggior quel cieco vuole,  
 Ch'io tenga sempre vòlto il volto al sole.  
 (Groto 210)<sup>126</sup>

Due volte al mondo uscii, né nacqui mai.  
 Mi partorì senza dolor mio padre.  
 Dal padre uscii due volte, una v'entrai.  
 Giunto a duo ventri hebbi una, e un'altra madre.  
 Molti anni vissi, e anchor non invecchiai.  
 Vinsi validi re con molli squadre.  
 E 'l padre mio ne l'alto suo domino  
 Nume non ha, che sia com'io divino.  
 (Groto 294)

Il rispetto del metro, della rima o di strutture parallelistiche lo costringe talvolta ad *enjambement* anche molto forti: «Mirar più non potea da lungi ne lo [: *cielo : velo*] / Alto ciel, gl'astri (come usava spesso)», 208, 3-4; «Quel ch'io risano ogn'hor m'impiega. Et io / Medico il petto a chi trafige il mio», 226, 7-8; «Hor chi non sa, chi non è ben sicuro / Ch'egli da Enea traga la stirpe? *il padre / Levò da Troia Enea d'anni maturo, / Levò dal mondo egli l'antica madre. / Un Troia, un Roma, vide arder: l'inferno / Visitò Enea; Neron vi sta in eterno*», 223, 3-8.

Un cenno, infine, su 112. Il poemetto si situa immediatamente di seguito alla canzone 111, riproponendo il medesimo tema dell'impossibilità che il poeta cessi di amare la dedicataria. L'argomento dei due testi è infatti comune: se 111 «fu mandata dall'Autore alla donna sua gelosa di lui»,<sup>127</sup> 112 è «Nel medesimo soggetto».<sup>128</sup> Vale a dire che tra la canzone e le stanze non viene percepita alcuna

<sup>126</sup> Bandini 1987, 235 considera questo testo, in virtù dell'incrocio tra *topos* di Amore cieco e riferimento alla propria cecità, «uno dei risultati più alti e più interessanti della poesia del Groto». Il testo non ha titolo perché precedente ed esterno alla serie di epigrammi. A questo strambotto pare ispirato un famoso madrigale di Cesare Rinaldi, che cito da Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 734: «Amor cieco m'offese / voi cieca al mio mal foste ed io non volsi / cieco veder il laccio onde m'avvolsi. / Quand'ei cieco mi prese, / voi non miraste l'intricata rete, che me cieco legò, cieca che séte; / tal che in sol danno mio / cieco Amor, cieca voi, cieco son io».

<sup>127</sup> Spaggiari 2014, 139.

<sup>128</sup> Spaggiari 2014, 142.

differenza di destinazione e possono venire affiancate specularmente. Oltretutto le tre rime della struttura a *retrogradatio* di 111, -IRE, -ENTO, -ETTO, tornano anche in 112, nelle stanze VII e VIII. Nella canzone il poeta si augura i peggiori supplizi nell'eventualità impossibile che dovesse cessare di amare la donna. Nel poemetto a essere dichiarata impossibile è la fine di tale amore, ad onta di tutte le cause richiamate. La struttura dei testi è fortemente ripetitiva per cui basterà riportare di entrambi la prima stanza, in cui si noterà come tutti e due i testi siano strutturati su base anaforica e sull'accumulo.

S'io amo altra che voi, che 'l mio morire  
 Non tardi, e 'l morir segua aspro tormento.  
 S'io amo altra che voi, che 'n Lethe spento  
 Caggia il mio nome, e mai non possa uscire.  
 S'io amo altra che voi, che ogni hor languire  
 Mi veggia, e mi sia letto  
 La terra ignuda, e tetto  
 Il ciel di nubi astretto,  
 Né tocchi alcun pietà del mio perire.  
 (Groto 111, st. 1)

Ch'io rimanga d'amarvi, altra sembianza  
 Non potrà far giamai, ned altro amore,  
 Né sdegno, né ripulsa, né distanza,  
 Né rigor, né diletto, né dolore;  
 Né di futuro ben certa speranza,  
 Né di futuro mal certo timore.  
 Non potrà farlo trista, o lieta sorte,  
 Né tempo, o loco mai, né vita, o morte.  
 (Groto 112, stt. 1-2)

### Tipologia sintattica delle ottave liriche di Luigi Groto

Tipologia	Strambotti		Poemetto		Totale	
2+2+2+2	24	46,15%	3	27,27%	27	45%
4+4	5	9,62%	2	18,18%	7	11,11%
4+2+2	8	15,38%	2	18,18%	10	15,87%
2+2+4	3	5,77%	1	9,09%	4	6,35%
2+4+2	1	1,92%			1	1,59%
6+2	7	13,46%	1	9,09%	8	12,70%
3+3+2						
2+6						
Monoperiodali	1	1,92%			1	1,59%
Altre divisioni in versi interi			1	9,09%	1	1,59%
Altro	3	5,77%	1	9,09%	4	6,35%
	52		11		63	

## V. Varietà metrica dei libri di rime: capitoli, sciolti, barbari

Concludo questo capitolo con qualche appunto sulle altre forme non presenti nei *Fragmenta* praticate dagli autori del corpus, e cioè il capitolo ternario – che pure gode del prestigioso avallo dei *Trionfi* – gli endecasillabi sciolti e alcuni componimenti in metro barbaro, cercando di mostrarne alcuni aspetti formali e di illustrare la funzione di tali forme e le ragioni della loro scelta.

Sono due i capitoli di Molin, 129 e 130, isolati nell'apposita sezione *Capitoli amorosi* delle *Rime*. Il capitolo 129 è incompleto, come viene segnalato dai puntini di sospensione e dalla dicitura «Qui manca» a c. 57v. Questo il motivo per cui il capitolo si interrompe al termine della terzina 40 e non viene chiuso da un verso finale che compare invece in 130. Entrambi sono testi di carattere amoroso: nel primo, Molin cerca di convincere la donna ad accettare il suo amore, col tipico invito a cogliere la giovinezza prima che sfiorisca e ad accettare che la poesia glorifichi lei stessa e il poeta, forse in eterno; nel secondo, il lamento si fa più intenso e le accuse di crudeltà all'amata più esplicite, tanto da spingerlo a propositi di «volontaria morte» (v. 47), minacciando vendetta dall'oltretomba.

Col capitolo 23 Fiamma traduce il salmo 137. Il testo

contiene il pianto che facevano gli Ebrei in Babilonia, quando eran lontani dalla cara patria loro, et oppressi da quella misera e lunga servitù, che a ragione da tutti i sacri dottori è chiamata simbolo e figura dello stato della colpa.<sup>129</sup>

Proprio la condizione di distanza, dolore ed esilio avrà suggerito di utilizzare un metro che, come ha messo in luce Ester Pietrobon, Fiamma considerava adatto alla traduzione all'elegia.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Fiamma 1570, 71.

<sup>130</sup> Fiamma 2012, 189: «il Capitolo, o la terza rima nostra corrisponde all'elegia». Nella breve storia della forma dell'elegia che Fiamma 2012, 185-91 traccia a commento del salmo XXXIV, egli parte dai classici per arrivare a includere i moderni Dante, Petrarca, Ariosto, Alamanni, Tolomei, senza mostrare di distinguere chiaramente il genere letterario e la forma metrica. Vedi l'analisi di Pietrobon 2015, 58-63, e in particolare, in riferimento alla traduzione del salmo XXXIV: «La menzione della “materia lagrimevole, e dogliosa” inserisce in modo più preciso il genere elegiaco nel filone della retorica lacrimosa connessa alla riscrittura dei Salmi» (62). In

L'unico capitolo di Orsatto Giustinian, L, è un'epistola d'amore, rivolta ad una donna proterva, a cui è dedicato quello che possiamo indicare come il secondo nucleo amoroso della prima parte delle rime, dopo quello per Cinzia. La seconda donna è forse da identificare con Olimpia Malipiero a cui sono dedicate esplicitamente nel manoscritto, ma non nel canzoniere, le prime versioni dei sonetti XLIV e XLV. Un indizio è l'attività poetica dell'amata a cui si fa riferimento ai vv. 37-39 del capitolo, dove si menzionano le sue «vaghe rime».<sup>131</sup> La fama ottenuta da Cinzia grazie alle sue passate poesie è uno degli argomenti che il poeta usa per convincere la seconda fiamma ad accettarlo (vv. 154-81), o per lo meno ad ascoltare il suo lamento. Il capitolo probabilmente non è estraneo al modello delle *Eroidi*; il paragone è suffragato dal fatto che si conserva, sempre nel manoscritto fiorentino di Giustinian, anche una sua traduzione in terzine della prima delle lettere di eroine ovidiane, indirizzata da Penelope a Ulisse,<sup>132</sup> il cui incipit è molto simile a quello del capitolo incluso nel canzoniere.

Questa la tua Penelope t'invia  
o tardo Ulisse: a me non scriver punto,  
ma 'l tuo ritorno a me risposta sia  
(Giustinian 42, 1-3)

Pien di cocente ardor questa v' invio  
ov'ogni mio pensier si mostra aperto,  
Donna, sola mia speme, idolo mio.  
(Giustinian L, 1-3)

Attacchi simili si ritrovano anche nei capitoli di Veronica Franco, con la quale Giustinian era senz'altro in contatto e alla quale è ben presente il modello ovidiano, probabilmente mediato dalla traduzione in sciolti di Remigio Nannini, pubblicata nel 1555.<sup>133</sup>

---

generale vedi la panoramica di De Maldè 1996, e in part. 115: «nella trattatistica rinascimentale si verifica [...] una confusione tra genere e metro».

<sup>131</sup> La produzione poetica della Malipiero è raccolta in Hillman-Quaintance 2006. Su di lei vedi ora Stella 2017.

<sup>132</sup> Cfr. Bianchi 2013, 92n. e 98-99n.

<sup>133</sup> Vedi ad esempio Franco, *Terze rime*, III, 1-3 (ed. Bianchi 1995): «Questa la tua fedel Franca ti scrive, / dolce, gentil, suo valoroso amante; / la qual, lunge da te, misera vive». Per l'influenza di Ovidio vedi Phillippy 1992, con l'appunto che Nannini traduce appunto in sciolti e non in terzine, come li affermato. Cfr. anche Rosenthal 1989 e 1992, 204-55. Per quanto riguarda Giustinian, se è vero che il manoscritto che reca la traduzione è databile a dopo il 1585 (cfr. Mercatanti 1998, 12 e Mammana 2000 e 2001, 26) andrà forse presa in considerazione anche la traduzione delle *Eroidi* in terzine di Camillo Camilli, pubblicata nel 1587. Sulla vicinanza tematica tra Franco e Giustinian cfr. Erspamer 1983, 219.

I capitoli inclusi da Luigi Groto nella prima parte sono tre, 51, 151 e 154. Anche 51 è un «capitolo amoroso» dedicato «A una donna crudele». Nell'argomento il poeta si scusa di aver «replicata qualche cadenza più volte»,<sup>134</sup> contravvenendo alle convenzioni della forma metrica. 151 e 154 assumono piuttosto la forma di epistola. In 151 il poeta scrive alla donna per chiederle perdono di essere trattenuto lontano da lei,<sup>135</sup> mentre 154 è una lettera di carattere satirico indirizzata ad Adriano Clarignano contro la proposta di prendere moglie.<sup>136</sup> L'interesse del testo risiede nel fatto che si tratta di una sorta di centone, «per essere in ogni Terzetto l'ultimo verso del Petrarca».<sup>137</sup> Il meccanismo non è inedito, poiché con lo stesso sistema era composto il capitolo XXVII, *Arsi nel mio bel foco un tempo quieto*, delle *Rime* di Ariosto. Come nota Spaggiari, del capitolo esiste nella seconda parte delle rime anche una versione più lunga (II.621), in 213 terzine, prive però del verso conclusivo rimante con il verso centrale dell'ultima terzina, sempre presente nei capitoli della prima parte. A differenza di Ariosto, che recupera solo versi dei *Fragmenta*, le fonti da cui Groto preleva i suoi versi spaziano lungo tutto il Petrarca volgare: il *Canzoniere* (51 terzine), seguito dai *Trionfi* (11) e dalle disperse (3), come ad esempio il v. 171 «Di pensier in pensier, di male in peggio», che viene dalla dispersa XLVIII, allora attribuita a Petrarca.<sup>138</sup> Il modo in cui il verso di partenza viene «frantumato

<sup>134</sup> Spaggiari 2014, 73.

<sup>135</sup> Un precedente è forse da identificare in Ariosto, *Rime*, Capitolo V.

<sup>136</sup> Spaggiari 2016, 256 richiama in proposito, oltre alla lettera apocrifia dell'immaginario filosofo Lyndorach contro il matrimonio composta dallo stesso Groto (si legge in De Poli-Servadei-Turri 2007, 11-27; cfr. Spaggiari 2013), anche l'esempio dell'*An uxor sit ducenda* di Della Casa e la satira V di Ariosto, che mi pare il modello più vicino.

<sup>137</sup> Spaggiari 2014, 191.

<sup>138</sup> Seguo la numerazione dell'ed. Solerti 1909. Secondo gli apparati del filologo il sonetto ebbe anche autorevole tradizione a stampa (p. 145). In mancanza di un commento puntuale, questi sono i luoghi citati (il numero di verso è riferito al capitolo grotiano, dopo il segno di uguale il verso petrarchesco; il solo numero si riferisce a *Rvf*, l'asterisco si riferisce a versi citati con varianti sostanziali): v. 3 = 202, 12; 6 = 1, 4; 9 = *Disperse* XI, 3; 12 = 128, 24; 15 = 253, 8; 18 = 28, 77; 21 = 131, 8; 24 = 360, 30; 27 = 360, 24; 30 = 6, 14; 33 = 329, 14; 36 = 331, 19; 39 = 98, 4; 42 = 129, 3; 45 = TT, 63; 48 = TC IV, 118; 51 = 114, 4; 54 = 319, 2; 57 = 244, 6; 60 = 264, 64; 63 = 244, 3; 66 = 357, 4; 69 = 177, 8; 72 = 264, 101; 75 = TC IV, 7\*«Io le fatiche lor vidi, e i lor lutti» per «e le fatiche lor vidi, e i lor frutti»; 78 = TP, 4; 81 = TP, 5\* «Facendomi profitto l'altrui male» per «facendo mio profecto l'altrui male»; 84 = 99, 10; 87 = 127, 56; 90 = 145, 8; 93 = 232, 14; 96 = 264, 17; 99 = 231, 4; 102 = TC IV, 156; 105 = 81, 4; 108 = TC I, 152; 111 = 7, 12\* «Pochi compagni havrai per la tua via» per «Pochi compagni avrai per l'altra via»; 114 = TT, 84; 117 = 5, 8; 120 = 266, 9; 123 = 39, 3; 126 = 105, 37; 129 = 332, 73; 132 = 173, 12; 135 = *Disperse* XI, 4; 138 = TC IV, 153\* «Di doglie certe, e d'allegrezze incerte» per «di certe doglie e d'allegrezze incerte»; 141 = 206, 47; 144 = 205, 2; 147 = TM I, 81\* «Hor sono ignudi, poveri, e mendici» per «or sono ignudi, miseri e mendici»; 150 = 217, 10; 153 = 8, 14; 156 = 184, 6; 159 = 328, 6; 162 =



in sentenze esemplari»,<sup>139</sup> rifiuto e decontestualizzato genera un effetto decisamente umoristico. Basterà riportarne due terzine.

Non deve un cieco saggio sposa torre,  
Se ben a torla il suo desir lo invita.  
Se brama honore, e 'l suo contrario abhorre.  
Tranquillo è, dite voi, chi si marita.  
Io in ogni sposo il nodo maritale  
Provo contrario a la tranquilla vita.  
(Groto 154, 37-42)

Come si evince da queste rapide note l'uso del capitolo ternario pare svincolato dalla matrice dantesca e petrarchesca – e non valga l'ultimo esempio, che nella sua giocosità ha di petrarchesco nulla più che il lontano suggerimento dei *versus cum auctoritate* di *Rvf* 70 – e si configura piuttosto come epistola o satira in versi e come analogo del genere classico dell'elegia.<sup>140</sup> Caratteri, questi, che si riflettono a mio avviso anche nel modo in cui il discorso è strutturato. Ho condotto uno spoglio sulla sintassi, per vedere se e in che modo il discorso si dilata oltre il passo dei tre versi, oppure segna delle pause coerenti col metro. Il risultato affianca Molin, Fiamma e Giustinian, i quali tendono a rispettare i confini metrici in circa l'84% dei casi. Ed è rilevante che a differenza di quanto accade nelle altre forme metriche siano frequenti, rispetto a quelli con prolessi della subordinata, i legami di coordinazione e di rimando della subordinata, che non implicano una progettazione ampia del periodo sin dall'inizio, ma il suo rilancio anaforico.<sup>141</sup> Groto, il più prolifico, si dimostra anche il più meccanico,

---

TC III, 51; 165 = 314, 8; 168 = 141, 14; 171 = *Disperse* XLVIII, 2; 174 = 59, 3; 177 = 32, 14; 180 = 175, 8; 183 = 252, 12; 186 = 91, 10; 189 = 70, 35; 192 = 254, 14; 193 = 85, 14.

Le discrepanze che si riscontrano nel testo di alcuni versi sono probabilmente dovute alla citazione a memoria, ma, insieme alla presenza delle disperse, potrebbero costituire un indizio utile a verificare quale edizione di Petrarca Groto frequentasse.

<sup>139</sup> Erspamer 1987a, 492. Tutto il saggio è una stimolante riflessione sulla pratica centonatoria.

<sup>140</sup> Che la terza rima fosse adatta a questo scopo è idea corrente, vedi ad esempio Ruscelli 1559, CXVI: «Più che in altro servono le Terze rime a scriver con esse o elegie, o epistole, o altri sì fatti componimenti amorosi o domestici o ancor flebili». Si possono citare anche le *Rime* di Fenaroli 1574, dove alle cc. 11r-13v si trova un lungo capitolo amoroso in tutto simile a quelli di Molin e Giustinian, incentrato sulla lode della donna e sulla richiesta di accettare il poeta come amante, che viene esplicitamente intitolato «Elegia».

<sup>141</sup> Sulla *Commedia*, vedi quanto scrive Soldani: «lì le grandi campate sintattiche coprono per intero due o tre terzine, facendo anzi della terzina stessa il modulo di base per la membratura dei

adattando il periodo al metro addirittura nel 96% dei casi, in modo del tutto prevedibile, specie per il gioco citazionistico di 154, in cui l'ostacolo principale consiste nell'inserire entro il proprio discorso un tassello petrarchesco, con intento ironicamente straniante. Per valutare questo dato si tenga conto che nella *Commedia* dantesca, secondo Beltrami, «quasi il 30% delle terzine ha il primo verso legato sintatticamente con quello che precede».<sup>142</sup> Neanche in Molin, il più incline a sperimentare il “discorso lungo”, si riscontrano mai lunghe campate discorsive paragonabili per complessità al passo delle terzine dantesche.<sup>143</sup> In un solo punto l'arco sintattico si distende fino a tre terzine, dove ha luogo una topica ammonizione sullo sfiorire della giovinezza. Ma il brano presenta una sintassi tutt'altro che complessa (vocativo + relativa / principale / temporale), e acquista la sua evidenza piuttosto nella ricchezza di dittologie e nell'opposizione tra l'«età [...] giovenetta e verde» e quella «tarda e matura», anticipata e accompagnata da altre tre coppie negative: «negletta ed orgogliosa», «trascura e perde», «pallida e scura».

Ma tu, che l'amor mio prendendo a scorno  
 l'età consumi giovenetta e verde  
 che, come vago fior, manca in un giorno,  
 ben vedrai quanto onor per sé disperde  
 chi per negletta ed orgogliosa cura  
 un amoroso stil trascura e perde,  
 quando, giunta a l'età tarda e matura,  
 de la bellezza tua solo vedrai  
 restar la forma in te pallida e scura.  
 (Molin 129, 55-63)

Nemmeno troviamo la concitazione presentativa di certi *Trionfi* petrarcheschi (che li situa esattamente a metà delle due linee – Dante vs

---

periodi; e i costrutti ipotattici spessissimo attaccano in subordinata e chiudono con la principale, sicché al momento del passaggio da una terzina all'altra si innesca una sorta di attesa di completamento, l'arcata aggetta verso la strofa successiva e rimane sospesa fino a quando non trova l'appoggio della sua reggente» (Praloran-Soldani 2010, 414).

<sup>142</sup> Beltrami 1981, 90. Si tratta di un dato che, pur tenendo conto dei differenti criteri di schedatura (Beltrami, ad esempio, considera legante *ché*) sottolinea la ben diversa tendenza al legame sintattico, al periodare ampio e articolato.

<sup>143</sup> Oltre agli studi già citati si veda almeno Baldelli 1970.

petrarchisti – che abbiamo riscontrato), e manca quasi completamente la dimensione dialogica e narrativa. Il ritmo imposto al dettato dal tono lirico-epistolare si affianca insomma a una progressiva addizione di ragioni che non si muove tanto secondo una logica argomentativa dotata di ferrea consequenzialità, quanto secondo un'intenzione persuasiva, in un continuo rilancio in direzione ora della diminuzione delle aspettative dell'amante, ora della sua esaltazione come poeta, esprimendo l'andamento sinusoidale, se posso dire così, della speranza di trovare l'arma retoricamente valida per far breccia nel cuore della destinataria.<sup>144</sup>

Nella tabella che segue i dati su Petrarca, in mancanza di uno studio sistematico sulla sintassi dei *Trionfi*, si riferiscono alla schedatura di due capitoli, il primo del *Triumphus cupidinis* (53 terzine) e il *Triumphus temporis* (48).

	<i>Trionfi</i>	Molin	Fiamma	Giustinian	Groto
Terzine in cui si apre un periodo	92	55	11	50	156
	91,09%	83,33%	84,62%	83,33%	95,71%
Terzine legate alla precedente	9	11	2	10	7
	8,91%	16,67%	15,38%	16,67%	4,29%
di cui sub./princ.	3	4	1	3	2
di cui princ./sub.	1	4	1	5	0
di cui coordinate	1	3		1	2
di cui inarcate	4			1	
Totale	101	66	13	60	163

<sup>144</sup> Cfr. ancora una volta il modello ovidiano e la sua influenza sulle *Terze rime* della Franco: «Many of the rhetorical devices of Ovid's *Heroides* are employed in her text. Abrupt changes in emotion disrupt the speaker's narrative. At times a poem that begins as an accusation condemning her beloved on the grounds of infidelity, ends conversely [...] in a plea for his mercy, pity, and compassion», Rosenthal 1989, 8. Significativa mi pare in questo senso l'attenzione rivolta agli aspetti retorici e persuasivi del testo ovidiano da parte dell'Accademia della Fama. Tra le opere proposte per la stampa nella *Somma delle opere* a cura dell'Accademia (1558) figurano infatti «Tutte le opere di Ovidio, con un trattato innanzi in verso heroico: nel quale si dimostra il meraviglioso artificio da lui usato nella concatenazione di una favola con l'altra; e dichiara a parte a parte gli alti misteri nascosti sotto il velame di esse favole; et un altro innanzi alle compositioni fatte nel verso elego, dove si considera quanta forza habbia havuto nel muovere gli affetti quasi in tutte queste opere; et poi quanto nelle epistole scritte sotto 'l nome delle donne heroine vaglia nella persuasione» (cito da Bolzoni 1981, 135n., corsivo mio).

Per quanto riguarda gli endecasillabi sciolti, gli unici testi presenti sono di carattere traduttivo. Si trovano nelle *Rime spirituali* di Fiamma (parte di 9, 10, 74, testi di cui è chiaro l'intento didascalico) e al termine delle rime di corrispondenza di Giustinian (CLXXX), cioè fuori dallo sviluppo del canzoniere.

Fiamma traduce in endecasillabi sciolti due salmi: 10 è il salmo 104, mentre 74 è il 106.<sup>145</sup> Non presentando una struttura determinata ed essendo privo del supporto delle rime, lo sciolto può adottare diversi espedienti di rassodamento del dettato:<sup>146</sup> nei due salmi di Fiamma va notato il modo in cui essi si strutturano per avvicinarsi alla forma dell'originale, caratterizzata in entrambi i testi dalla tendenza all'addizione coordinativa, cantilenante e anaforica. In particolare 74 è organizzato in lasse di lunghezza variabile, ciascuna delle quali conclusa dal ritornello «Cantiam, genti, cantiam del Re superno / la bontà, la pietà, l'opre mirande», che compare nei primi due versi nella forma variata «Cantiam, genti, cantiam del Re superno / la bontà, la pietà, ch'è sempre accesa», e che funziona – pur in mancanza di stacchi tipografici – «come uno spartiacque tra l'una e l'altra “materia”». <sup>147</sup> Allo stesso modo, come ha opportunamente osservato Ester Pietrobon,<sup>148</sup> in 10 è centrale il legame verticale costituito dall'anafora di «Tu», riferito a Dio. Fiamma inserisce poi tra la prima e la seconda stanza della canzone 9, *Opre famose, e chiare*, un passo in esametri intitolato *Orphei carmina*. Il brano, dichiara l'autore, proviene da Eusebio di Cesarea, *De praeparatione evangelica*, lib. XIII, cap. VII, ed è riportato da Fiamma nella traduzione latina di Giorgio Trapezunzio. Al testo latino l'autore fa seguire, col titolo *Versi d'Orfeo*, un proprio volgarizzamento in sciolti. Fiamma introduce i due testi come una sorta di parentesi storica, volta a sottolineare l'antichità dell'idea che Dio sia il creatore di tutte le cose, citando come autorità «Aristotele» e poi «Orfeo, Anassagora, Parmenide, Melisso, Omero, Lino, Esiodo, Mercurio Trismegisto, Platone, e tutti i più antichi, e i più dotti scrittori». <sup>149</sup> Il testo tradotto riproduce alcuni tratti dell'originale, accentuando ancora una volta le anafore («voi», «questi»), ma anche situando le inarcature in posizioni simili, come in: «hinc vos / effugite,

---

<sup>145</sup> Sempre secondo la numerazione masoretica.

<sup>146</sup> Per le caratteristiche dello sciolto didascalico, vedi Soldani 1999a.

<sup>147</sup> Pietrobon 2015, 115.

<sup>148</sup> Pietrobon 2015, 114.

<sup>149</sup> Fiamma 1570, 20. Cfr. Zaja 2009, 291-92.

miseri, et procul hinc, procul ite profani» > «quindi / lungi, miseri, lungi ite profani»; «alta / mente» > «mente / capace»; «mundi / ingentem auctorem» > «del mondo / eterno et immortal sommo fattore».

Orphei Carmina

Versi d'Orfeo

*Vos, qui virtutem colitis, vos ad mea tantum  
Dicta aures adhibete, animosque; intendite vestros.  
Contra, qui sanctas leges contemnitis, hinc vos  
Effugite, miseri, et procul hinc, procul ite profani.  
Tu vero, qui divina specularis et alta  
Mente capis, Musae voces amplectere; et illas  
Aspiciens sanis oculis, sub pectore serva.  
Hoc iter ingressus, solum illum suspice mundi  
Ingentem auctorem, solum, interituque; carentem;  
Quem nos praesenti, quid sit, sermone docemus,  
Cuncta sovens, atque ipse ferens super omnia sese,  
Qui capitur mente tantum, qui mente videtur,  
Qui nullumque; malum mortalibus invehit unquam,  
Quem praeter non est alius et c[ae]tera].*

*Voi che seguite la virtù, voi soli,  
porgete a' detti miei l'orecchie attente  
e qui gli animi fermi habbiate e fisi.  
Voi fuggite a l'incontro, empi, che fate  
a le sacrate leggi ingiuria: quindi  
lungi, miseri, lungi ite, profani.  
Ma tu, cui giova contemplar di DIO  
Gli alti misteri et hai di lor la mente  
Capace, hor quel che la mia Musa canta  
fa' che ti piaccia, e con purgate luci  
mirando quel ch'ella ti mostra, chiudi  
quanto veduto havrai dentro al tuo petto.  
Tosto che de la vita il camin prendi,  
ergi la mente a quel solo del mondo  
eterno et immortal sommo fattore,  
di cui l'esser ti mostro hor col mio canto.  
Egli è perfetto e solo Dio, che 'l mondo  
Fece di nulla e lo fomenta e serba,  
che col proprio valor sormonta quanto  
il gran cerchio del ciel sostiene e copre.  
Questi sol col pensier s'intende e solo  
con l'occhio interno si contempla e mira.  
Questi a' mortali mai non fu cagione  
di male o di ruina, e fuor di lui  
altri non è che il mondo regga o porti.  
(Fiamma 9, 14-38)*

Orsatto Giustinian conclude il suo libro con un'ode latina in metro giambico di Ottavio Menini a Giorgio Gradenigo (CLXXIX),<sup>150</sup> a cui fa seguire la

<sup>150</sup> Francesco Ginelli mi informa che si tratta di un metro epodico oraziano, consistente in distici formati da un senario e da un dimetro.

propria traduzione (CLXXX) in sciolti.<sup>151</sup> Anche in questo caso dovremo osservare nell'anafora del «Tu» rivolto all'uomo oggetto della lode, lo strumento di legamento tra le parti di misura variabile che compongono il testo.

Vediamo a fronte alcuni versi del salmo 106 tradotto da Fiamma in 74 e dall'ode di Giustinian. Sarà da rilevare come tra i punti di rilancio o di chiusura del discorso costituiti dalle trame anaforiche che ho evidenziato, la sintassi si snodi in modo estremamente libero, sia per la concentrazione di inarcature, sia per la continua espansione ottenuta per via di coordinazione oppure per ipotassi mai complessa, specialmente di relative e gerundive.

*Cantiam, genti, cantiam del Re superno  
La bontà, la pietà, ch'è sempre accesa.  
Voi, che sottratti ha la sua mano al giogo,  
Sotto cui vi premea l'empio tiranno,  
Che in duro essiglio vi mandò dispersi  
Cercando l'altrui terre, e gli altrui mari:  
E quel gran Re da tutti quattro i venti  
V'ha raccolti, e condotti al patrio nido.  
Voi, voi cantate del suo amor la forza.  
Quanti infelici andaro un tempo errando  
Per luoghi alpestri, inhospiti, e selvaggi,  
Ove 'l lungo digiun, l'ardente sete,  
C'hebbero a sostener, fe' lor tal danno,  
Che fur sovente per mancar tra via.  
Alhor, gli spirti indeboliti, e stanchi  
Raccogliendo, mandaro al ciel devoti  
Preghi: e gli udì chi siede ivi Monarca;  
E diè lor forza, per fuggir l'affanno;  
E luce, onde tornaro al dritto calle,  
Che fuor di boschi, e di solinghe piaggie  
Conduce in parte, u' son cittadini, e genti,  
Dando a le membra affaticate, e lasse  
Cibo, conforto, refrigerio, e posa.*

O di questa città tra i più pregiati  
ch'ella avesse giamai prestante e chiaro,  
chi dirà che benigno in te non piova  
il ciel quante dar può grazie e favori?  
*Tu* di città più ch'altra inclita e bella  
di quanto il sol girando intorno mira  
ornamento e splendor: *tu* chiaro lume  
de l'alta stirpe tua, che 'l seggio tenne  
de l'imperio e lo resse, i fidi tuoi  
Giustiniani e Celij hai sempre al fianco  
et altri che in amor teco congiunse  
virtù con saldo, indissolubil nodo.  
*Tu* fra studi non meno et ozio onesto  
che negozij trattando illustre splendi  
e in repubblica celebre e famosa  
celebre vivi: *tu* con dotta mano  
del tuo ingegno felice in carte spieggi  
memorie eterne, a te favor prestando  
Apollo che la fama del tuo nome  
sottraendo al silenzio et a l'oblio  
non lascerà che mai tenebre senta.  
(Giustinian CLXXX, 1-21)

---

<sup>151</sup> Giustinian non è del resto nuovo a imprese traduttive, se è vero che, oltre al testo ovidiano che ho menzionato, è autore della celebre traduzione dell'*Edipo tiranno* sofocleo per l'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza del 1585. Quest'opera gode di ben tre edizioni critiche moderne: Schrade 1960, Forese 1984 e Mercatanti 1989.

*Cantiam, genti, cantiam del Re superno*

*La bontà, la pietà, l'opre mirande.*

(Fiamma 74, 1-25)

Rispetto all'autorevolezza dello sciolto come analogo dell'esametro latino,<sup>152</sup> ben più modesta è nel Cinquecento la diffusione delle forme di calco ritmico del verso quantitativo, cioè della cosiddetta metrica barbara. I *Versi et regole della nuova poesia toscana* (1539) patrocinati da Claudio Tolomei esercitano però la loro influenza su due umanisti curiosi come Venier e Groto, che scrivono entrambi dei distici elegiaci volgari di tema amoroso. Non sarà indifferente che tra i promotori dell'esperimento romano si trovino poeti del calibro di Caro e del già più volte nominato Dionigi Atanagi. I due testi di Venier, secondo gli apparati di Bianco, restarono inediti, e sono recati dal manoscritto marciano Lat. XIV 165 (4254), sigliato Mc<sup>12</sup>.<sup>153</sup> Un testo in metro barbaro di Groto è incluso nella prima parte delle rime (312), mentre tre sono nella seconda parte (II.282, II.283, II.284). Al solito, il modello letterario è riferito da Groto nell'argomento del testo, che riporta una dedica a Tolomei.

Si avvertono questi versi, come più difficili de gli altri, benche senza Rime, fatti alla foggia latina de gli Essametri, e Pentametri, mandati in risposta al Signor Claudio Tolomei maestro di questa nuova Poesia.<sup>154</sup>

Riporto i due testi di Venier, 232 e 233, e Groto 312, tentandone una scansione metrico-prosodica secondo i criteri di Tolomei. Tale attribuzione del valore di sillabe lunghe e brevi al volgare, con tutte le sue aporie metodologiche, non ci dice inoltre nulla su come il testo dovesse essere letto e recitato. Scrive Massimiliano Mancini:

Purtroppo Annibal Caro non ci spiega la ragione di quella sua gustosa facezia secondo la quale quei nuovi versi fatti coi piedi a volte gli sembravano davvero fatti coi piedi: cioè se il senso

---

<sup>152</sup> Sull'endecasillabo sciolto vedi Daniele 1994, 14-57 e la bibliografia lì allegata. Per i termini della questione circa l'uso dello sciolto nel poema didascalico vedi Soldani 1999a, 279-86. Sulle opzioni metriche dei traduttori nel Cinquecento, Bucchi 2011, 23-56, in part. 37-41 sul passaggio dallo sciolto all'ottava.

<sup>153</sup> Cfr. Bianco 2000, XXXIII-XXXIV e 265-266.

<sup>154</sup> Spaggiari 2014, 349.

di disarmonia che a volte gli arrecavano i versi “nuovi” fosse dovuto ad una lettura che valorizzava gli *ictus* nelle sedi lunghe, e dunque a una scansione per arsi e tesi, o piuttosto all’assenza di “numero”, di ritmo, percepibile in una lettura, ad accenti di parola, di sequenze meramente prosastiche. Che la Nuova Poesia dovesse prevedere, oltre che le regole di composizione, anche una tecnica di esecuzione è tuttavia verosimile [...].<sup>155</sup>

La scansione da me proposta, certamente opinabile, consente comunque di riconoscere chiaramente il profilo di distico elegiaco dei due testi di Venier:<sup>156</sup> basti guardare alla posizione assunta dal nome della donna, «Cinthia», che, se letto con dieresi, viene a comporre un perfetto dattilo, ed è infatti posto sempre nel quinto piede nell’esametro (232, 3; 233, 1) e all’inizio dei due emistichi del pentametro (232, 2).<sup>157</sup> Data l’allocuzione a una Cinthia, si tratta forse di imitazione – non mi pare di traduzione – delle *Elegie* di Propertio.<sup>158</sup> Il testo di Groto è invece in lode della stessa donna chiamata Rosa nel madrigale immediatamente precedente, e ne replica anche l’ovvio gioco onomastico.<sup>159</sup>

Lagrima/da gl’oc/chi ver/sando, l’alma do/lente	— UU / — — / — — / — — / — UU / — X
Cinthia/sol chia/ma et    Cinthia/sola vò/le	— UU / — UU / —    — UU / — UU / X
et piag/ge et mon/ti, chia/mando/Cinthia,/cerco:	— — / — — / — — / — — / — UU / — X
essa per/usan/za    sempre se/polta gia/ce.	— UU / — — / —    — UU / — UU / X

(Venier 232)

Più che il/sol chia/ri son/gl’occhi,/Cinthia,/vostri,	— — / — UU / — — / — — / — UU / — X
onde Amo/re a un tem/po    mille sa/ette mo/ve,	— UU / — — / —    — UU / — UU / X
nel bian/co il lat/te avan/zan le/morbide/guancie	— UU / — — / — — / — — / — UU / — X
et nel/vermi/glio    le matu/tine ro/se,	— — / — — / —    — UU / — UU / X

<sup>155</sup> Mancini 2006, 432. Al contributo di Mancini si rimanda per la bibliografia e per le informazioni sul contesto sociale e culturale in cui si iscrive l’esperienza della Nuova Poesia. Dal punto di vista tecnico metrico-prosodico vedi Mancini 1999. Le «Regolette della nuova poesia toscana» sono in Tolomei 1539, Xiiir.-Yiiv.

<sup>156</sup> Nella nota metrica Bianco 2000, 351 indica il metro dubitativamente con «Metri barbari?» (2000, 351).

<sup>157</sup> A titolo puramente esemplificativo vedi Propertio, *Eleg.*, I, 4, 25, «non ullo gravius temptatur *Cynthia* damno», e I, 12, 20, «*Cynthia* prima fuit, *Cynthia* finis erit».

<sup>158</sup> Cinzia, come abbiamo visto, è anche il nome della donna cantata nella prima parte del canzoniere di Giustinian.

<sup>159</sup> Così l’argomento di 311: «Albergò l’autore una notte in casa della Sig. Rosa L. la qual di sua mano gli acconciò il letto, et ornandolo di fiori diede origine a questo Madrigale» (Spaggiari 2014, 348). L’ultimo verso del testo è «Mancava a tanti fior sola una rosa». Alla «rosa» sono dedicati anche i barbari II.282-283.



son per/le i den/ti, sem/bran le/labra ru/bini,  
ond'es/con dol/ce || sempre pa/role fo/re.  
(Venier 233)

— — / — — / — — / — — / — UU / — X  
— — / — — / — || — UU / — UU / X

Sto fra/spine du/re cer/cando una/tenera/rosa,  
E col/pianto mi/o || bagno le/foglie su/e,  
Rosa, cui/oltrag/gio, né/ghiaccio, o/brine ge/late,  
Né sole,/né ven/ti, || né neve/fece ma/i.  
Rosa, cui/maggio/mai non/spense, ned/arse di/cembre  
Quel suo/color vi/vo, || quella va/ghezza ve/ra.  
Degna fe/lice ma/no, che/fior sì/tenero/côrre  
Quando fia/tempo dè/i || dal suo ma/terno ra/mo.  
(Groto 312)

— — / — UU / — — / — UU / — UU / — X  
— — / — UU / — || — UU / — UU / X  
— UU / — — / — — / — UU / — UU / — X  
— UU / — — / — || — UU / — UU / X  
— UU / — — / — — / — UU / — UU / — X  
— UU / — UU / — — / — — / — UU / — X  
— UU / — — / — || — UU / — UU / X

Appendice al capitolo V. Tavola metrica dei madrigali

*Girolamo Molin*

106 AbAbACC

108 abcaabccd

111 aBaBaBcC

112 aBaBbAcC

114 ABCABCDD (= *Rvf* 106)

117 ABCDACBDD

119 AbB AcCDdEE impaginato a ballata

120 aBABbCC

121 ABABCACC

122 ababbcdcd

123 aBaBaBcC

125 AbAbAbAbbcC

126 ABABCbCC (= Trissino, *Rime* LX)

127 ABCABCDD (= *Rvf* 106)

247 ABABAcCDD

248 ABABACC

*Domenico Venier*

49 aaBbccddEdEE

50 abACbCdDEEFfgG

51 aabccDdeefFgghh

52 abbaAccBdedEff gG

53 AbcAbCcEEFf

68 AbBACc(c)DdeeFfGG

69 abbACCddee

171 abBAccAdDeFfEGG

185 aBCcBbbdDeef F

190 AbbAccADedEFF

*Giacomo Zane*

34 abCbaDCCdEffCeGG

36 abCaBCCDdEE

*Celio Magno*

94 AbaBcDCDEeFF

95 abcbcaddeeff

96 aBaBCcddEE

97 ababcc epigramma

98 AbBccBBaA

*Orsatto Giustinian*

LXXI ababdecdeeff

LXXII aABbccdedeF

LXXIII abBcdDef(b)F somma di terzetti; 'a', 'c' ed 'e' irrelate

LXXIV abABbcCdD<sup>160</sup>

LXXV aBbcDDcC

LXXVI AbbCCdDeFggFefF

LXXVII aBaaBcddcEE

LXXVIII aabBcCddeE

LXXIX aBBcdEEcdfF quasi ballata (B: -ETE; F: -EDE)

CXXXIII ABCAbCdDeE

44 aBbCdCDeEFggE

---

<sup>160</sup> Deriva dalla ballata 31: abA CcDEfeF gHhGdiD IbA (= xyX AaBCdcD eFfEbgB GyX).

45 abABCdedcEfgGF

47 abBaccdD<sup>161</sup>

56 abCCA bbAddEE<sup>162</sup>

### *Luigi Groto*

1 AbbaCcDDeFFEGG

5 aBAbCCDdEE

21 AAaBBCDdCCEE

22 ABCBCADDEeFFGgHH

23 aBBacC

24 AbbaCC

25 ABBACCDDEEFfGG

26 ABBBcCDD

---

<sup>161</sup> 47 è il madrigale di risposta a 46, identico per schema e rime, il quale è stato attribuito da Simona Mammana 2000 a Maddalena Campiglia, con argomenti persuasivi.

<sup>162</sup> Il testo del madrigale necessita una minima correzione. È recato solo dall'antologia di rime sacre curata da Leonardo Sanudo 1614, c. 7r, col titolo «Nasce al mondo. Orsato Giustiniano». Ho consultato l'esemplare conservato alla Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (A 009 001 042). Questo il testo critico, tra quadre le lezioni dell'originale:

Deh, contempla cor mio,  
con profonda umiltade, [humiltade],  
com'oggi sotto uman terrestre velo,  
fuor del Verginal chiostro il Re del Cielo,  
con stupor di natura, al mondo uscio.  
La Sua immensa bontade, [maiuscola dell'editore; bontate]  
l'infinita pietate  
qua giù lo scorse e 'l Ciel chiuso n'aprio.  
Pien di letizia il petto  
e di devoto affetto  
ogni un s'inchini a la Celeste Prole [maiuscole dell'editore]  
e splenda in sì gran dì più chiaro il sole.

Al v. 6 Mercatanti corregge, senza segnalarlo in apparato, «bontate» > «bontade», per ristabilire la rima con «umiltade», senza però coinvolgere nella correzione «pietate» del v. 7. Ma è evidente che i tre termini rimino tra loro, e lo si evince dallo schema metrico che ricalca, almeno esternamente, una stanza di canzone, *abC.CAb.bAddEE*. Sarebbe più economico intervenire mutando solo «umiltade» > «umiltate», ma va osservato che nelle *Rime* le forme in *-ade* sono più frequenti: *umiltate* non compare mai, bensì 2 volte *umiltade*; 11 volte compare *pietade*, contro 7 *pietate*. Propongo dunque di leggere «pietade» recuperando la serie rimica *umiltade : bontade : pietade*. Va inoltre rilevato che nell'introduzione al volume (Mercatanti 1998, 15), Sanudo 1614 (siglato Gr) è detto contenere la dispersa 51, mentre si tratta appunto della 56. L'intero elenco dei testimoni è costellato di errori nei rimandi ai testi, tanto da far pensare che il volume non abbia avuto un'adeguata revisione editoriale.

27 ABBAACC  
30 AaabbCCDD  
31 ABCaBCDdeEFF  
32 aabBcbCDdDCEEFF  
33 aABbcCcCcCcCBB  
44 AbbAcCDD  
45 aBAbCdcDeffEGG  
46 AaBBCddcEEFFGGHH  
47 aAbbcCDD  
49 AbAbCCDD  
50 ABABCCDD  
52 AbABCCADD  
53 ABCAcbDDEEFF  
55 AbCacBBDD  
56 aabbCC  
57 ABAbCACCADD  
58 AaBBCcDD  
65 AABbCCDD  
69 AabBCCDD  
70 ABBACCDDEE (=114)  
74 ABABCC  
75 abBACacDdEE  
76 AABBccDdEEFF  
77 AaBbCcCCdDEE  
81 ABABbCC  
86 aABbccDD  
96 AABCbCDD  
97 abAbcCDdeeFF  
98 AABBCC

99 ABCcBADAdEE  
 101 AAbBccDdEEFF  
 107 abaBCC  
 108 ABCacaBDD  
 114 ABBACCDDEE (=70)  
 117 aBaBCC  
 118 aABCCbbDEdEE  
 119 aBaBcddCEE  
 120 ABBACCDDeE  
 121 AbCAbCDDEEFfGGhH  
 122 ABBcCDD  
 123 ABBACCADDAEEAFF  
 124 ABaBCCDdEeFF  
 125 AaBBCcDdEE  
 126 aABBCDD (=221)  
 127 aaBBCcDDeE  
 128 AbBaBAaBCC  
 129 aABCCBDDdEE  
 130 aBBaCC  
 131 ABCBABCDD  
 132 ABBAcdcDEEFF  
 133 AaBB  
 136 ABAbCdCdEEFggFF  
 142 ABbACC (=249)  
 147 ABBAcccDDEE  
 148 ABCCDDABDEEFfAGG  
 149 ABBABCCdDEEFF  
 150 AaBBbB  
 156 AabbCCDDEE

- 157 ABbACCDD
- 158 ABBACcDdeEfF
- 159 ABAABCDCDEE
- 160 AABCBCDD
- 161 aBBA aBcCdDAA
- 162 AbCBCADdeE
- 163 AbbAcCD(d)E(d)E
- 166 AaBcCdDEEFfGGgHH (B irrelata)
- 167 aBBACCdDeE
- 169 ABBCcaADDEE
- 170 ABCBADCDEEFFGGHH
- 172 ABBCAACDD
- 173 AABcBcDDEEFF
- 181 ABABCC
- 182 aABBCCDD
- 183 AaBBbCcdeE
- 184 ABAABACC
- 185 AbbAABBACC
- 186 AABcBcdD
- 187 AabcbCddBB
- 188 AaBCCBaddeE
- 189 AbBAcCdEFEdFDgG
- 190 AbbaCDDDeEFFCGgG
- 191 ABbCCDDAEEFF
- 197 AaBBCcCDD
- 198 aABCbCDDEE
- 199 AaBBCcDEE (D irrelata)
- 211 aBBACDDCeEFFGGhH
- 214 aAbBCCDdEE

219 AabbcCddEE  
221 aA BBCCDD (=126)  
227 AbbAcDD  
230 aBBCCAcDDEE  
243 ABBAaCC  
247 ABABBCC  
248 aABaBccDD  
249 ABbACC (=142)  
250 ABbcACDDEEFF  
251 abCcDdAbEE  
252 AbcCBaEeCcEfffF  
253 ABABCDDCEEFF  
254 ABabBCDDcEeFF  
255 AABcCbDEDeFFGG  
256 ABBaCC  
266 ABCbCCAA  
278 aABBCC  
286 ABCCBADDEE  
287 AbabCCDdEE  
288 AAbBcCdEDEE  
291 aBbaCCDdEEFF  
303 ABCCADD  
304 ABcABCDD  
305 ABBAccDdEE  
311 aBbACcDD



## Capitolo VI

### Oltranza e oltraggio. Sul manierismo di Luigi Groto

e sprofondi e strafai in te sempre più in te

ANDREA ZANZOTTO

In questo capitolo mi propongo di passare in rassegna i più rilevanti procedimenti retorici di Luigi Groto, partendo dalle cellule più minute delle figure di suono, per arrivare alle più complesse architetture delle figure come acrostici e *versus rapportati*.<sup>1</sup> Sia per quanto riguarda le figure enumerative e distributive – cui si è soliti ridurre indebitamente l’opera ben più varia di Venier – sia per quelle ampiamente battute anche dagli altri autori, proporrò esempi tratti dall’intero corpus, oltre a indicare sinteticamente altri precedenti, spesso, ma non sempre, già sottolineati dalla critica. L’organizzazione del capitolo non è che un tentativo di dare una rappresentazione il più sistematica possibile di una serie di procedimenti che hanno intensità diverse ma fini e moventi simili. Il mio obiettivo non è tanto quello di proporre una rassegna di tutte le varie configurazioni che, ad esempio, l’anastrofe, il chiasmo o il parallelismo assumono all’interno delle *Rime*, poiché è sempre attiva la disponibilità di questi elementi della *dispositio* e dell’*ornatus* a venire inglobati entro le figure più complesse, secondo la logica costruttiva di Groto. In un autore così attento all’artificio esiste sempre una figura che orienta un testo, e che ne asserve e fagocita ogni altro elemento, specialmente la sintassi e l’ordine delle parole. Si tratta di quella che Taddeo ha chiamato «monostilematicità».<sup>2</sup> Per il critico significa che un intero componimento è costruito sulla base di un’unica figura dell’*ornatus in verbis coniunctis*, la quale

---

<sup>1</sup> In più punti farò riferimento alle descrizioni delle figure della «poesia per gioco» proposte in opere coeve alla produzione poetica di Groto, evitando dunque il riferimento ai testi, pure fondamentali, del pieno XVII secolo, in particolare la *Metametrica* (1663) di Juan Caramuel e *Il ritratto del sonetto e della canzone* (1677) di Federico Meninni, cronologicamente troppo distanti.

<sup>2</sup> Taddeo 1974, 63 e 66. cfr. anche Erspamer 1987, 216: «forse il Groto era prigioniero di un meccanismo, da lui inventato o perfezionato o subito; e che consisteva in ciò: individuare una figura retorica e costruire con essa, e con essa soltanto, tutto un componimento, o addirittura (in questo caso concedendosi leggere modulazioni sul tema) una serie di componimenti».

orienta tutta la struttura. A me pare però che tale monostilematicità in realtà sia sempre attiva, anche dove motivata da figure diverse, e che sostanzialmente metta sullo stesso piano tropi, figure di parola e di pensiero. Voglio dire che la costruzione dell'acutezza finale negli epigrammi impone agli altri livelli del testo una precisa struttura tanto quanto la scelta di comporre secondo la correlazione o uno schema di rime inusitato. Groto, come vedremo, si pone sempre a confronto con un modello di cui seleziona l'elemento dominante (che può essere, appunto, un ingegnoso ossimoro finale, oppure una correlazione insistita) e vi si pone in rapporto di emulazione agonistica. Si tratta in definitiva di una prassi imitativa integrale, che è certo favorita dal linguaggio standardizzato del petrarchismo, ma fa parte della sua sensibilità in questo sì, e non solo nei *versus rapportati*, davvero manierista: l'aumento di difficoltà, il confronto con il marginale, il privilegio accordato anche nell'opera dei grandi autori agli angoli più nascosti, la "lateralità"<sup>3</sup> dello sguardo. Così si spiegano anche i testi, cui ho dedicato uno degli ultimi paragrafi, che nascono in rapporto diretto con le antologie su cui si è formato il suo gusto di letterato, ma alle quali, anche per la distanza da quei luoghi della cultura alta, non ha potuto partecipare.<sup>4</sup> In Groto la posizione storica e geografica, la sua formazione eclettica, il caso della sua malattia e la sua personale attitudine hanno congiurato affinché la sua poesia accogliesse elementi eterogenei caratterizzati però dalla componente giocosa della poesia, fossero essi enigmi, epigrammi, figure d'artificio del suono, o della struttura del verso e della frase, conformazioni metriche insolite, vere e proprie battute di spirito, eccessi metaforici. I testi presi a modello vengono letti da Groto come concrezioni intorno

---

<sup>3</sup> Da una prospettiva figurativa, Achille Bonito Oliva 2012, 9 scrive: «L'artista manierista vive calato nelle antinomie del presente, eppure con le spalle rivolte al futuro che consente di avere nostalgia per una mitica unità del passato, rappresentata naturalmente a livello simbolico dall'arte rinascimentale. Il Manierismo allora ne utilizza ecletticamente la grande tradizione attraverso un suo uso laterale: la citazione della prospettiva rinascimentale».

<sup>4</sup> Spaggiari 2016, 251-52: «Venezia e la sua tradizione marinara, l'aristocrazia della Serenissima, i circoli degli intellettuali che ne assicurano il predominio culturale, la presenza degli editori in assoluto più prestigiosi: tutto questo è lontano dal mondo del Groto, e di difficile accesso. Certo, groto svolse la funzione di ambasciatore in nome di Adria; ebbe ripetuti contatti con Domenico Venier; collaborò a più riprese con Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli; fu amico di Gasparina Pitoni, autrice del suo ritratto xilografico; stampò tutte le sue opere nella tipografia degli Zopini, bottega di solido prestigio. Ma nonostante questi continui rapporti e la moltitudine dei suoi legami, Groto ottiene il passaporto veneziano solo sul finire della vita, e senza nemmeno riuscire a goderselo, perché la morte lo coglie prima che prenda possesso della cattedra di filosofia nella Scuola di Rialto». Non vanno comunque trascurati i rapporti di Groto con la cultura accademica di terraferma, cfr. Mazzetti 1987, Rizzi 1987 e 1989, Griguolo 1984 e 1990, Nanni 2007.

a delle “figure di imitazione”, cioè vincoli tematici e formali che si impongono sulla riscrittura che ne viene fatta. Ciò non significa che quasi tutte le figure non possano venire descritte applicando le categorie tradizionali della retorica,<sup>5</sup> o che siano sostanzialmente estranee alla pratica citazionistica del tardo petrarchismo,<sup>6</sup> ma che contano in quanto formano nel loro complesso un catalogo enciclopedico che segna l’esaurimento per estenuazione ludica del classicismo. Un’altra premessa. Per descrivere l’organizzazione delle *Rime* di Groto forse varrà ancora la metafora del labirinto,<sup>7</sup> ma è un labirinto che invece di condurci al suo cuore, ci riporta dove siamo entrati: tutto e il suo contrario può essere detto, e ogni cosa è ciò che di essa può essere predicato sino a che non sarà ridotta per via di iperboli e sostituzioni metaforiche al totale annullamento. L’esposizione delle figure che segue consente di penetrare nel laboratorio grotiano, tenendo conto dove necessario anche della poesia latina e delle due *Parti* pubblicate postume, ma non intende aggiungere nulla sulla struttura del libro,<sup>8</sup> proprio perché vuole sottolinearne un altro aspetto, non meno rilevante, cioè che le *Rime* sono

---

<sup>5</sup> Per la descrizione e la classificazione delle figure faccio riferimento a Mortara Garavelli 1988 e Lausberg 1969, a cui vanno aggiunti, per le complesse figure «artificiose», almeno Curtius 1992, Fucilla 1956, Alonso 1944, 1965, 1971, Pozzi 1954, 1981, 1984, 1985.

<sup>6</sup> Si veda il denso ritratto del passaggio dall’«imitazione alla citazione», e dal canzoniere al libro di rime e all’antologia tracciato da Fedi 1990, 23-80.

<sup>7</sup> Scrivano 1993, 150-51 al termine di uno studio sulle immagini del labirinto in Ariosto e Tasso osserva: «Nella metafora-simbolo del labirinto il Manierismo non esprime una propria supposta rinuncia alla decifrazione e alla conoscenza, una progressiva e insanabile divaricazione tra res e verba, una resa al mistero; avverte invece la necessità e l’urgenza di indagare sugli spazi rimasti in ombra, di percepire più a fondo l’intrico dell’universo, di formulare delle nuove ipotesi sulla sua costituzione e distribuzione. Ma all’assunzione di questi compiti si accinge solo dopo che ha riconosciuto l’irrazionalità insita in tanti modelli antichi di razionalità, in tanti antichi sistemi di relazioni, cui altri, nuovi, consci dell’origine dei rischi dell’irrazionale in agguato ne oppone. Certo il trauma della disgregazione di valori, dell’umana impotenza a costituire il proprio universo come rispecchiamento dell’universo reale, resterà: ma esso fornirà la coscienza della relatività, costituirà la base per formare ordini succedanei, variamente sentiti come necessari ma sempre alla luce della loro misura umana, della loro qualità di strumenti, delle loro componenti di artificiosità. Forse – è un’ipotesi – il rilievo che nel Manierismo assumono su piani diversi lo stoicismo e la retorica, che non basta e neppure serve cercare e credere di possedere, e che anzi solo con l’allontanamento, il distacco e lo smembramento può essere ricostruita e riconosciuta».

<sup>8</sup> Pozzi, e con lui Togni 1982, riteneva che la prima parte delle *Rime* di Groto avesse «la forma del canzoniere», ma di un canzoniere di forma peculiarissima, vale a dire capace di realizzare più ipotesi narrative contemporaneamente: «Nel Groto lo schema narrativo latente importa le soluzioni opposte dell’amata ritorsa e dell’amata consenziente, dell’amante che si innamora e si disamora. Ciò vuol dire che la biforcazione offerta dalla struttura narrativa nella fase dell’eventualità viene percorsa di fatto in ambedue i sensi nelle fasi del passaggio all’atto e del compimento» (1985, 90). Più analitica, ma in definitiva non persuasiva la proposta di lettura macrotestuale di Gatti 1995. Assolutamente contraria a qualsiasi idea di un canzoniere grotiano Spaggiari 2009 e 2014.

soprattutto l'enciclopedia dei suoi modelli, di quei testi di cui il poeta ha colto un elemento riutilizzabile.<sup>9</sup>

Molti di questi fenomeni e spesso proprio in riferimento ad alcuni tra i testi che citerò sono già stati oggetto di studio. Inoltre, la ricerca di una sistemazione per quanto possibile organica del materiale cui ho variamente alluso nel corso dei capitoli precedenti renderà inevitabili alcune ripetizioni. Mi scuso, insomma, per quei paragrafi che, volendo documentare e dettagliare, ribadiscono l'ovvio e il noto. Quasi sempre, però, integrandovi nuovi esempi.

## I. *Figure di suono*

### 1. *Dittologia allitterante*

L'insistenza sulle figure di suono in Groto è tanto diffusa che salta all'occhio ad apertura di libro. Secondo Bice Mortara Garavelli, l'allitterazione non rientra a rigore tra le «figure» dell'*ornatus*, ma rappresenta uno degli aspetti fonetici della *compositio*.<sup>10</sup> In questa categoria saranno da includere i casi di interi versi armonizzati sugli stessi suoni, come:

«Le spesse tempestà, gli sdegni spessi», 61, 12 (con chiasmo); «Hor l'armatura, l'arco, e l'hasta afferra», 115, 14; «Così mi conservai co 'l costor sale», 154, 79; «Quando l'onde inondar l'orto, e l'ocaso», 211, 2.

Tuttavia già Bandini rilevava nel Cieco «un'allitterazione presente dovunque e proliferante»,<sup>11</sup> che vediamo coagularsi con insistenza in forme specializzate, come in particolare quella della dittologia allitterante:<sup>12</sup>

«roze e roche rime», 1, 2; «o spoglia o spirto», 11, 2; «Da l'Ara a l'Arto», 12, 11; «opimo e pieno» 26, 7; «con la spada, e con lo stile» 39, 10; «Fiamme, e foco» 51, 45; «a fonti, a fiumi»

---

<sup>9</sup> Duranti 1977, 356 ha parlato di un «io» trasformato «in distaccato cronista di quotidiane banalità, o viceversa in una sorta di bibliotecario-analista di una traduzione tutta da scomporre, sperimentare alle prese con i più strani reagenti, e infine diligentemente archiviare»; ma cfr. in generale Bonito Oliva 2012, 10: «un'economia dello spreco, dell'accumulo e dell'eclettismo capaci di fondare uno stile che lavora sulla frantumazione».

<sup>10</sup> Mortara Garavelli 1988, 276-78.

<sup>11</sup> Bandini 1987, 230.

<sup>12</sup> Alla dittologia come «fenomeno raggruppante» fa riferimento Lausberg 1969, 255.

62, 8; «doglia e danno», 111, 27; «salva, e stupefatta», 159, 6; «Pianto, né prego mai, ma ferro e foco», 245, 8; «o somma, o sola», 325, 1;

Talora la dittologia può anche venire espansa in tricolon o, eccezionalmente, in serie più lunghe:<sup>13</sup>

«ferita, face, fune», 4, 10; «aperto, acceso, avvolto», 4, 11; «Contradico, contrasto e poi consento», 316, 4; «il vivo, il vitale, il vero», 318, 1; «foglia, favilla, fior, favola, e fiume», 317, 8.

## 2. *Paronomasia o bisticcio*

Talora la sovrapposibilità dei suoni porta sino alla vera e propria paronomasia,<sup>14</sup> spesso nella figura del bisticcio, che intendiamo come sostituzione nel corpo della parola dei soli suoni vocalici:

«Spirto, in cui fur tutte le gratie sparte» 15, 2; «secca del succo», 22, 4; «vòlto il volto», 210, 8; «villa vil», 310, 4 (e nello stesso sonetto se ne trovano altri).

Secondo la definizione di Brugnolo,

I caratteri distintivi di questa paronomasia in senso stretto, ovvero bisticcio, sono: l'essere portata unicamente sulle vocali e il poter essere impiegata continuamente e sistematicamente come tratto metrico configurativo, in funzione cioè di una determinata organizzazione strutturale (formale) del testo poetico, del tutto (o quasi) indipendente dalle finalità "retoriche" e dall'effetto semantico: questo in realtà non interessa, mentre passa in primo piano l'aspetto meramente formale e tecnico (in sostanza, il meccanismo della 'riduzione alla somiglianza') e la sua iterabilità secondo regole prefissate.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. anche la lettera del 25 settembre 1565: «prego Iddio che mi guardi da nove "f": fredo, fuoco, fumo, fame, fatica, ferro, febbri, fiumi e femine» (De Poli-Servadei-Turri 2007, 82-83).

<sup>14</sup> Pozzi 1984 rubrica la paronomasia sotto gli «schemi verbali mobili e a doppio percorso», entro le figure di permutazione, poiché «consiste nello scegliere parole il cui corpo fonico sia in tutto uguale fuorché in un determinato elemento e il senso rispettivo sia diverso». La concomitante presenza della dittologia allitterante, talora con zone di sfumata sovrapposizione (p. es. «roze e roche rime»), mi ha suggerito di considerare dominate la ripetizione fonica e di accostare qui le due figure. La figura è abbastanza diffusa in ambito manieristico, vedi anche Venier 20, 12-13 «così di *spirto* è l'una et l'altra priva / ne gli altrui fogli et ne le voci *sparte*», Zane LXXVII, 6 «degnà d'ogni onore», Fiamma 41, 13 «fra spine e spene», il sonetto disperso di Magno 182, in corrispondenza con Venier e Giustinian, 4, «di novo spirto sparte», 13 «mille ancor Celii il ciel»; e gli esempi di Imperiale analizzati da Besomi-Lopez-Bernasocchi-Sopranzi 2015, 67-68.

<sup>15</sup> Brugnolo 1974-77, II, 352-53.

Proprio come in Nicolò De' Rossi, in Groto la figura diventa dominante sino a tramare l'intero sonetto 68 su un doppio bisticcio per ogni verso. Il sonetto, come ricorda anche Pozzi, viene detto essere incluso «più tosto per la novità capricciosa, che per altro».<sup>16</sup>

Mi sferza, e sforza ogn'hor lo amaro amore,  
A servire, e servare a infida fede.  
Mei danni donna cruda, non mi crede,  
Mi fere, fura, e di cure empie il core.  
Lima, chi l'ama; chi la mira more.  
Vuol che oltre a gli altri vada chi non vede  
Per merto a morte, e con suoi chiodi chiede  
Darla a me, ch'ella amò qual fiera un fiore.  
Il duro, e diro arciero hor m'ange, hor m'unge,  
Mi rode, e ride; leva, e pone in pena.  
Lo interno intorno mangia, e 'l sangue munge.  
Per fratte in fretta a mano egli mi mena,  
E 'n forma, ferma, il cor mio pingge, e punge,  
Pure io non péro: e a l'uno, e a l'altra ho lena.

Il bisticcio aveva, oltre a De' Rossi, anche altri precedenti in area veneta: dagli esempi della *Summa* di Antonio da Tempo,<sup>17</sup> sino al «doppio bischizzo» di due sonetti delle *Rime ingegnose* Girolamo Musici, forse non ignoti al Groto.<sup>18</sup> Mi occorrerà di citare ancora quest'ultima operetta, che include un *Discorso breve sopra gli artificij che nelle presenti rime si contengono*, il quale descrive

---

<sup>16</sup> Pozzi 1984, 145; Spaggiari 2014, 92. Novità del resto apparente, dato che la figura ha, come detto, una lunga tradizione (è il caso insomma dell'«ascendenza medievale» di cui parla Pozzi 1981, 287). Quello che è presumibilmente il primo sonetto costruito su un doppio bisticcio, *Per amore amaro, pede tene in tana* di Cione Baglioni, si legge ora nell'edizione, ancora inedita, di Lucia Berardi 2013, 21-22 e 91-102.

<sup>17</sup> Andrews 1977, 90-91.

<sup>18</sup> Cfr. Pozzi 1984, 145. Anche se Pozzi 1981, 286 nega che tra Musici e Groto ci siano influenze. Sulla storia e la diffusione sonetto bisticciato, qualche indicazione utile in Durante 1988. Per questa come per altre figure sembra esistere una linea veneta/nord-orientale della poesia artificiosa, che va appunto da Nicolò De' Rossi ad Antonio da Tempo, da Gidino da Sommacampagna a Marco Piacentini, da Musici a Groto sino a Leporeo (su quest'ultimo si può vedere ora la premessa alle opere complete, Turello 2000). Le mie competenze non mi consentono di approfondire ulteriormente, ma il suggerimento è già di Taddeo 1974, 66-67.

dettagliatamente le figure dell'enigma, del bisticcio, del sotadico e dell'acrostico.<sup>19</sup>

### 3. *Figura etimologica e interpretatio nominis*

Al limite tra il suono e il senso sta la congerie di fenomeni che possiamo ricondurre alla cosiddetta *interpretatio nominis*.<sup>20</sup> Qui vale la pena di allargare lo sguardo al resto del corpus, poiché all'equivoco sul nome si può ricondurre buona parte delle figure etimologiche, paretimologiche e paronomastiche presenti anche negli altri autori (ma la figura è oltremodo comune nel Cinquecento).<sup>21</sup> Vediamo, ad esempio:

---

<sup>19</sup> «Il bischizzo dunque sopra cui hora si discorre è detto esser somiglianza di parole con la mutatione delle vocali che quelle fanno esser poi di diverso significato» (Musici 1570, 42r-v). Il poco che sappiamo dell'oscuro Girolamo Musici si ricava dalle sue opere. *Le Rime ingegnose* sono stampate a Padova, presso Lorenzo Pasquati nel 1566 e in edizione aumentata (*Rime diverse ingegnose [...] Con la gionta di molto artificio*) nel 1570. Da questo testo ricostruiamo che sua moglie si chiamava Laura Gabrieli ed era già morta nel 1566; tra i suoi corrispondenti nella ristampa aumentata figurano Pietro Mina, che potrebbe essere il Pietro dalla Mina incluso nell'antologia di Atanagi 1565, e Alessandro Leonardi, nobiluomo e poeta padovano (anch'egli presente in Atanagi 1565), autore di due dialoghi *Della invenzione poetica* (1554, ora in Weinberg 1970-74, II, 211-92), e soprattutto Antonfrancesco Doni, che nelle *Pitture* aveva indirizzato la *Pittura della Castità* al «magnifico messer Ieronimo Musici» (1564, c.26r-v). Un «Girolamo di musici» firmava la dedica a Girolamo Cornello della descrizione di una giostra tenutasi a Padova nel 1549, pubblicata da Giacomo Fabriano nello stesso anno (*La giostra con le honorevoli demonstrationi de livree fatta in Padoua, l'anno 1549*), e presumibilmente sua è l'intera opera. Nel database *Edit16* il libro è attribuito erroneamente a Luigi Mastellari, autore nello stesso anno di un libro di *Stanze per la giostra*, stampato sempre da Giacomo Fabriano. L'attribuzione corretta si trova in Saraceni Fantini (1952, 433) e i due testi sono rilegati insieme in una miscellanea della biblioteca civica di Padova (colloc. BP 422). L'esemplare della *Giostra* di Musici posseduto dalla British Library è consultabile online al sito <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0225>. In un documentatissimo studio sulla storia dei musici al Santo di Padova, Padoan 2012, facciamo la conoscenza di un «Musici fra Girolamo», primo organista al Santo dal 1565 alla morte, avvenuta il 10 agosto del 1578. È senz'altro plausibile che si tratti in tutti e tre i casi della stessa persona, ipotizzando che abbia preso i voti a seguito della morte della moglie: la dedica di Doni del 1564 lo identifica come «messer», ma la pittura è significativamente quella della castità; nelle *Rime* del 1566 la moglie è già celebrata in morte. Nel documento che attesta la morte del Musici e la relativa cessazione della paga come organista vengono menzionati dei non meglio identificati «heredi». Lo stesso nome Musici o Di Musici, potrebbe avvalorare l'ipotesi che svolgesse questa professione. Segnaliamo infine, data la rarità del testo, che l'unico esemplare a me noto della ristampa ampliata del 1570 delle *Rime diverse ingegnose* è conservato alla Houghton Library di Harvard (colloc. IC5 M9735 566rb), dalla cui riproduzione digitale si cita.

<sup>20</sup> Ho proposto un cursorio panorama di questi procedimenti in Galavotti 2016, cui si rimanda.

<sup>21</sup> Per i giochi onomastici in Bembo vedi Gorni 1989 e il commento dell'ed. Donnini 2008; per Gaspara Stampa, Andreani 2010; per Tasso, Leuker 2012; per Veronica Franco, Rosenthal 1989, 15; in generale è utile il panorama offerto da Sasso 1990.

Molin:<sup>22</sup>

159, 1: «Spira, mentre qua giù vivo spirasti» [Fortunio Spira]; 225, 1: «Alto colle famoso, al ciel gradito» [Collaltino di Collalto];

Venier:

1, 1-2 «Corso, ben corso er'io per questa corta / via de la vita» [Anton Giacomo Corso]; 166, 1 «Sol, da cui solo il sol ch'a noi risplende»; 193, 9-10 «Con varie voci, hor questa hor quella corda / tocca da bella man sul cavo legno» [Franceschina Bellamano]; 253, 1-2, «Caro, ben certo a par de' più graditi / lor figli a Febo et a le Muse caro» [Annibale Caro]; 257, 1 «Ben perì suon (qual suona il nome stesso»; 12-13 «Quando equal cambio in cambio a noi fia dato / di sì gran Cambio? Invan speran le genti» [Perissone Cambio];<sup>23</sup>

Zane:

70, 9 «O ruscel d'eloquenza, o chiaro fonte» [Girolamo Ruscelli]; 90, 1 «Pietro, che quasi viva pietra sète»; 9-10 «Se per li gradi, onde l'altera vostra casa si noma, e la sua libertade» [Pietro Gradenigo]; 144, 1 «Moro, se di crudel barbaro Moro»; 8, «son giunta a tal, che per voi moro, o Moro»;

Giustinian:<sup>24</sup>

20, 1-2 «Quella viva colonna in cui si suole, / più che in altro vantar l'alma natura» [Geronima Colonna];<sup>25</sup> 22, 2 «Cinzia, l'ardore che dentro il cor le ha cinto»;

Groto:

20, 6-8: «Ode – Alessandra Volta –, e in un'istante / Celata freccia a le fugaci piante / Sottopon, ch'a la Volta, volta un piede»; 92, 14 «E Giove stesso alfin vi diede il nome» [Giovanna d'Aragona]; 204, 1: «Questa gran pietra quel gran Pietro asconde» [Pietro Bembo]; II.140: «O

---

<sup>22</sup> Più corriuo il suo corrispondente Federico Frangipane: «Di Parnaso in su 'l giogo havean formato / con la lor man le muse un gran Molino, / che macinava ogni hor grano divino / per ristorar chi 'l monte havea poggiato» (Molin 1573, c. Q1r).

<sup>23</sup> Il sonetto in morte del musicista Perissone Cambio (1520-1562), è rivolto a Girolamo Fenaroli, che risponde per le rime col sonetto *Sì mi sento ne l'alma il suono impresso* (1574, 38r) riprendendo il gioco onomastico. Per il primo verso cfr. Petrarca, *Estravaganti*, 21, 49: «COR REGIO fu, sì come suona il nome» (Pacca-Paolino 1996 = n. CXXVII dell'ed. Solerti 1909).

<sup>24</sup> Secondo Simona Mammana 2001, 30, anche se imperfettamente, in Giustinian LXXXI, 4 il sintagma «casta Diana» nasconde il nome della moglie *Candiana*.

<sup>25</sup> Questa *interpretatio* è comunissima. Vedi almeno *Rvf* 269, Della Casa, *Rime* XLIII (cfr. Sasso 1990, 74) e Ariosto *OF* XIV, 5, 1 e XXXVII, 11, 5, ma anche Venier 147, *Rotta è l'alta colonna, alto sostegno*, secondo Serassi 1751, 140 dedicato ad Alfonso Colonna.



dolce Caterina, anzi levate / L'r e l'i al nome tuo, dolce Cathena»;<sup>26</sup> II.600, 4: «Mi scorga e cangi al fin di Groto in Cigno»; III.209, 1-4: «Se teco pianse un nobil Cigno uscito / dal ligustico suo pregiato nido, / Che meco pianga un Groto almen mi fido / Dalle paludi sue d'Hadria partito».<sup>27</sup>

Come si è visto dagli ultimi esempi l'*interpretatio*, oltre al nome del dedicatario, può riguardare anche il nome stesso dell'autore e proprio in questo senso Paolo Zaja interpreta la presenza del termine «fiamma» come «cifrata firma d'autore»<sup>28</sup> nelle rime di Gabriele Fiamma.

Infine, la presenza esplicita dell'*interpretatio* «gradi» per Gradenigo avvalora un suggerimento di Taddeo<sup>29</sup> riguardo alle rime di Zane, cioè che il *senhal* della Nave si riferisca, con una paronomasia *in absentia*, a una donna di casa Navagero. Attraverso questa sostituzione simbolica Zane traccia un percorso narrativo ricorrendo all'immagine metaforica della navigazione e del naufragio, riattivando creativamente un suggerimento petrarchesco, in particolare la seconda stanza della canzone 323 (che inizia «Indi per alto mar vidi una nave»), ma p. es. anche *Rvf* 189, *Passa la nave mia colma d'oblio*, di cui riscrive l'incipit nel sonetto XXXV, *Solca la Nave mia, colma d'Amore*. Il medesimo discorso varrà allora per la presenza di un nucleo di rime dedicato a un Moro (cioè a una pianta di gelso), come ho già osservato, nel quale nulla vieterebbe di vedere, per lo stesso meccanismo, una Morosini.

---

<sup>26</sup> Cfr. la lettera a Caterina da Lodi del 2 agosto 1563: «signora Caterina, o, per dir meglio, Catena dell'anime humane» (De Poli-Servadei-Turri 2007, 47). Per altri giochi nelle lettere vedi Galavotti 2016, 138.

<sup>27</sup> Il glossario posto in coda all'edizione critica, spiega che il *groto* è un uccello palustre (Spaggiari 2014, 1675). L'equivoco è sottolineato da Spaggiari 2015, 246 nel commento a una poesia pavana di Magagnò (Giovanni Battista Maganza), anch'essa ricca di bisticci e artifici fonici. Un'opposizione «cigno»-«palustre augel» è in Della Casa (p.es *Rime*, LIII) e in Zane (*Appendice II*, 4).

<sup>28</sup> Zaja 2009, 265-67. Il gioco era del resto normale nei sonetti dei suoi corrispondenti riportati in coda alle *Rime spirituali*, e anche in Laura Battiferri (Gradenigo 1771, 230) e Ferrante Carafa (Quondam 1975a, 79-80).

<sup>29</sup> Taddeo 1974, 104.

## II. «Progettazione del segno grafico»<sup>30</sup>

### 1. Acrostico

Giovanni Pozzi ha delineato una storia della diffusione di questa figura nella tradizione italiana cui ben poco resterebbe da aggiungere.<sup>31</sup> Dopo la fioritura quattro-cinquecentesca, lo studioso riserva uno spazio anche agli acrostici degli autori veneziani del secondo Cinquecento. L'acrostico ricorre ben sette volte in Venier. I primi tre sonetti (258-260) sono in tenzone con Orsatto Giustinian, pubblicati nel canzoniere di quest'ultimo (CXXVII-CXLII) che ne era stato il proponente. Lo scambio, che somma acrostico e rime assonanti a coppie,<sup>32</sup> riguarda l'amore che entrambi rivolgono a una donna il cui nome è rivelato dai «capiversi»,<sup>33</sup> e la possibilità di ottenerne i favori.<sup>34</sup> Scrive Pozzi,

È un esercizio di botta e risposta su rime obbligate e assonanti dove l'acrostico rivela un nome carico di risonanza simbolica: Lucretia Bianca; l'identica cornice fonico-grafica viene così a rinchiodare due testi che descrivono un atteggiamento amoroso sfumatamente diverso all'indirizzo della stessa persona. È un alto esercizio di dialettica, formalizzato in artifici rari e sviluppato sopra un caso sentimentale abnorme, nel quale si contempla l'accettazione di un amore doppio e si discute sui limiti a esso invalicabili.<sup>35</sup>

Altri due sonetti in acrostico di Venier (187-188), dedicati alle doppie nozze di due Donati con Paolina e Madaluzza Tron, sono stampati nel secondo volume delle *Rime di diversi* pubblicate da Atanagi nel 1565, ai quali segue 189

---

<sup>30</sup> Riprendo la definizione da Pozzi 1984, 39, il quale tratta sotto questo nome le figure dove «la scrittura [...] può esser destinata a creare linee, contorni, superfici».

<sup>31</sup> Pozzi 1981, 177-193 e 1984, 62-66. Va menzionato il reperimento di acrostici nel veneto quattrocentesco da parte di Cracolici 2007 e l'acrostico «ISABETA MIA GENTILE» nella quinta stanza della canzone XXXV *In quella parte dove i miei pensieri* di Giusto de' Conti (Vitetti 1918, I, 8 e 64-66).

<sup>32</sup> Le rime sono infatti -ENTE, -ENDE, -OLE, -ORE.

<sup>33</sup> Va notato che l'usuale indicazione «per li capiversi» fa in modo che la figura non passi inavvertita, in qualche misura minandone l'autonomia.

<sup>34</sup> La resa poetica di tale situazione sentimentale non è isolata, ma certo «abnorme» nel contesto della poesia in lingua. Va menzionata infatti la corrispondenza poetica in dialetto tra Domenico Venier e Benedetto Corner testimoniata dal manoscritto della British Library, MS Add. 12.197, che verte sull'amore per Elena Artusi, la quale, con la licenza per l'erotismo esplicito concessa alla poesia dialettale, «both claim to have “chiavà”» (Feldman 1995, 101). Su questo manoscritto cfr. anche Agostini Nordio 1991, Rossi 2010 e, per un'interpretazione dello scambio da una prospettiva di critica di genere, Quaintance 2015.

<sup>35</sup> Pozzi 1981, 170.

dove il poeta gioca ancora sull'*interpretatio* in rima dei nomi delle due casate: «Due ben scese qua giù dal sommo Trono / come accenna la stirpe onde son nate, / et per gratia del cielo altrui donate, / poiché prezzo non giunge sì gran dono». Riporto il sonetto 187 in cui oltre al nome della donna compare anche quello del marito negli ultimi due versi, come spiega diligentemente Atanagi nella tavola del volume.<sup>36</sup>

Poich'io non posso a pien ne' versi miei  
Alzar, donna di gloria eterna herede,  
Vostra beltà, ch'ogni altra in terra eccede,  
L'inchinerò, sacrando il core a lei.  
In vece mia tu dirne, Amor, ben dèi,  
Né tacer, come ad hor ad hor si vede  
Arder costei mill'alme et fame prede,  
Tal che ti drizza ognihor novi trofei.  
Riman, tosto ch'appar sì vaga in vista,  
Ogni cor preso, et fassi a te soggetto;  
Né d'esser giunto in servitù s'attrista,  
Anzi, legato in sì bel nodo et stretto,  
**Dolce** più ch'altra et vera gioia acquista,  
**Nata** d'amar sì glorioso obbietto.  
(Venier 187)

I restanti due, dedicati a Marina Da Mosto, sono probabilmente i primi in ordine cronologico e, rimasti manoscritti, sono ora editi da Monica Bianco (22 e 43). In buona parte dei testi che si trovano tra questi due sonetti ricorrono i lessemi «mar», «mare» e «marina», come si vede dagli esempi allegati. Il nome

---

<sup>36</sup> «Mentr'io tengo pur gli occhi, e 'l cor rivolto [...] Per la Mag. Madonna Madaluzza Tron, gentildonna Venetiana, di rara et famosa beltade. Avvertendo il lettore che *ne le prime lettere d'ogni verso del Son. è il nome et il cognome di lei*, cioè Madaluzza Trona, *posto artificiosamente, ma con quella facilità che non meno facilmente può essere compresa da chi ha giudicio*. L'altro Son. che nel libro va innanzi a questo & qui ne la Tavola vien dapoì et comincia, *Poi ch'io non posso a pien ne' versi miei*, è scritto a la Mag. Madonna Paulina Trona, sua maggior sorella, bellissima similmente, *col medesimo artificio, per haver ne' capi versi parimente il nome et il cognome suo, cioè Paulina Trona, et di più Donata, che è la famiglia del marito, mettendo la prima sillaba nel 13. verso et l'altre due nel 14*. Segue dietro a questi il terzo Sonetto, che comincia, *Due ben scese qua giù dal sommo Trono*, nel quale, oltre a le laudi de le dette sorelle, *s'allude al cognome loro*: essendo elle figliuole del Clariss. M. Paulo Trono, et al cognome de due loro mariti, fratelli anchor essi, che sono de' Donati, famiglie ambedue in Venetia nobilissime et honoratissime» (Atanagi 1565, II, Kk3v, corsivi miei).

dell'amata viene dunque disseminato sia nella forma dell'acrostico, sia in quella del *senhal* e dell'*interpretatio nominis*.<sup>37</sup> Nel primo dei due sonetti (22) l'artificio è persino tematizzato nella prima quartina, e un riferimento al nome si trova anche in apertura di 43.

Madonna, *i' vo' scoprir non già palese,*  
*Ma chiusamente il vostro nome altrui,*  
*Acciò sol chi più sa veggia di cui*  
*Ratto, com'io vi scorsi, Amor m'accese.*  
I' rendo gratie intanto a chi mi tese  
Nel cor lo strale onde piagato fui,  
Al giogo, al laccio, a la prigion di lui,  
Dolci, a me care et dilette offese.  
Assai s'appaga et più non chier di questo  
Mio cor, ch'a voi gradir piaccia il mio amore  
O non vi sia ch'io v'ami, almen, molesto.  
Sol questo è fin del mio amoroso ardore,  
Termine giusto a bel desir honesto;  
Oltra non passa et non ardisce il core.  
(Venier 22)

Se così vince il novo alto soggetto  
qualunque stil tra' primi, hoggi sceglieste,  
com'un ampio e gran *mare onde prendeste*  
*voi, donna, il nome,* un picciol ruscelletto.  
Scemar più tosto et non acrescer punto  
le lode vostre il nostro canto puote.  
(Venier 29, 5-10)

[...] Questi lidi senza  
*Marina* fian qual senza luce il giorno.  
(Venier 31, 13-14)<sup>38</sup>

Madonna, *al nome vostro alto et pregiato*  
*M'inchino* et come humil servo l'adoro,  
Al volto, a gli occhi, a quelle treccie d'oro  
Reverente ridono il cor già dato.  
Immortal fu la piaga al manco lato  
Né mai strali d'Amor sì forti foro,  
Anzi morirò che quel, c'hebbi per loro,  
Duro colpo mortal sia mai sanato.  
Amor, sì dolce anchor che fu sì fiero,  
M'impiegò, donna, il cor ch'io non me 'n doglio  
O, se me 'n duole, è 'l mio dolor leggiero;  
Senza che, quando fosse il mio cordoglio  
Tal che più mi gravasse, et men nol chero,  
O per ciò d'amar voi non mi discioglio.  
(Venier 43)

Surge di mezzo il *mar* sì viva fiamma  
che *m'arde* tutto et mi consuma a forza,  
et se ne l'acqua, ond'ogni ardor s'ammorza,  
nasce l'incendio che 'l mio cor infiamma,  
non che *scemar* del foco una sol dramma  
né del *mar* d'Adria humor né d'altro ha forza,  
ma per l'onda *marina* anzi rinforza  
et più, misero, l'alMA ARde et RINfiAMma.  
(Venier 35, 1-8)

<sup>37</sup> Cfr. anche le lodi delle nobildonne nei *Diporti* di Parabosco: «Una madonna Marina da Mosto, Marina in nome, ma larghissimo e profondissimo pelago di bellezza, di virtù, di gentilezza e di valore» (Pirovano 2005, 307).

<sup>38</sup> Corsivi e maiuscoletti miei.

Anche tra le rime di Celio Magno troviamo un sonetto acrostico che forma la frase «PAVLINA VITA MIA», unica comparsa del nome della donna.<sup>39</sup>

Puro e candido latte o vaghe rose  
A gigli miste è 'l vostro viso e 'l petto,  
Vive faville gli occhi ed oro schietto  
Le chiome, onde 'l mio laccio Amor compose;  
Il dolce riso ha poi tra preziose  
Novelle perle e bei rubin ricetta:  
Ahi, ch'io non giungo a l'alto mio concetto  
Voi pareggiando a quest'umane cose.  
In ciel Venere, a voi simil, dimora;  
Toglie la gloria al sole un vostro sguardo:  
Ahi, che tal lode ancor poco v'onora.  
Manca ogni esempio, ogni intelletto è tardo  
In spiegar tanto bel: sì come ancora  
A dir quant'io per voi mi struggo ed ardo.  
(Magno 56)

Per quanto riguarda Groto, un testo è già segnalato da Pozzi nelle pagine citate, il 155 della prima parte, che forma il nome di «LAVRA BATTAGLIA», e che incrocia anch'esso acrostico e *senhal*, poiché la donna viene appellata allegoricamente come «leggiadra pianta», «amata pianta», «arbor gentil» e «lieta pianta», pianta le cui radici, che hanno attecchito dentro il poeta, saranno innaffiate «di lacrime, e d'inchiostro». A dispetto della cecità, l'interesse di Groto per la figura non è limitato a questo solo componimento ed è tutt'altro che estemporaneo, come testimoniano gli acrostici di altri autori compresi nel *Trofeo della vittoria sacra* da lui curato.<sup>40</sup> Un altro acrostico si trova nella *Parte seconda* delle rime (II.22), in un madrigale entro il quale si nasconde enigmisticamente l'identità del poeta. Il testo infatti fornisce in versi le istruzioni per decifrare la figura e scoprire «chi v'ami», e cioè che «VI AMA CHI LO DICE».

---

<sup>39</sup> Pozzi 1981, 170; Comiati 2014, 115-116 e 137n.

<sup>40</sup> Sulla presenza di figure artificiose nel *Trofeo* cfr. Mammana 2007, 50-53.

Voi dite non saper chi v'ami, e ogn'hora  
Il richiedete a me, sì che pur dire  
A voi lo voglio hor hora;  
Ma perché di non poter ridire  
Altrui il nome suo, giurar mi fece  
Colui che v'ama tanto,  
Hor per non ispezzar nodo sì santo,  
Io quel per voi farò, che far mi lece.  
Lo suo nome tacer ben vo, ma poi  
Opra far sì, che lo intendiate voi.  
Donque volendo il nome suo sapere,  
In un tutte le lettere primiere  
Cogliete a tutti questi versi tolte,  
E leggetele poi così raccolte.  
(Groto II.22)

Ciò che Pozzi, nella sua prospettiva di lunga durata, non fa, è ipotizzare genealogie, anche circoscritte. Trattandosi infatti di «figura antichissima», ad ogni sua ricomparsa non è mai evitabile il sospetto di poligenesi. Tuttavia, alcuni indizi che ho sottolineato in altra sede, suggeriscono che il modello cui Venier si rifà si possa identificare. Indiscutibile mi pare invece che sia Venier l'autore da cui gli altri autori recuperano l'artificio. Va osservato innanzitutto che in Venier e nei suoi seguaci gli acrostici sono sempre sonetti – con l'unica eccezione del madrigale di Groto che però è di 14 versi e dunque in qualche modo allusivo alla forma-sonetto cui evidentemente la figura era associata. Tutti poi, sempre con l'eccezione del II.22 Groto e, solo in parte, di Magno, sono costruiti su nome e cognome di una donna. Due indizi che concorrono a indicare il precedente più prossimo di Venier nel Boiardo lirico. Un ulteriore dato di contesto. Dopo l'edizione veneziana del 1501, l'unico caso di ristampa cinquecentesca di alcuni componimenti del Boiardo lirico si trova proprio in quell'ambiente di cui Venier era parte integrante: proprio nella tanto citata antologia di Dionigi Atanagi del 1565, anche se non si tratta di quelli acrostici per Antonia Caprara rubricati come

«Capitalis» negli *Amorum libri*.<sup>41</sup> Qualunque sia il suo peso, la presenza di Boiardo lirico in antologia testimonia comunque di un interesse e di un'apertura alle zone in ombra della tradizione. Se davvero gli acrostici del veneziano dipendono da quelli dello scandinese, tenendo conto che il manoscritto con i primi acrostici di Venier risale già al 1550, si potrebbe pensare che proprio tramite la sua mediazione sia più tardi entrata nelle *Rime di diversi* la sezione boiardesca. Senz'altro plausibile in ogni caso che Atanagi non conoscesse direttamente gli *Amorum libri*, o solo parzialmente.<sup>42</sup> Questo spiegherebbe 1) perché alcuni componimenti siano riprodotti solo in parte 2) perché, nonostante i suoi interessi per lo «sperimentalismo metrico» e per gli «sviluppi del genere lirico in direzione artificiosa»,<sup>43</sup> nelle lunghe didascalie che dedica a Venier, il curatore manchi di segnalare il precedente, mentre il riferimento a un modello c'è sempre nel caso di imitazione dai classici latini, della concomitanza tematica con un madrigale di Navagero, o degli schemi con rime al mezzo esemplati su Dante da Maiano,<sup>44</sup> o di una concatenazione di rime derivata da Caro.<sup>45</sup> Un'indagine sulla presenza del Boiardo in Venier è ancora da fare, ma si possono confrontare le terzine di Venier 22 e di *AL*, III, 7, dove al medesimo artificio si associa la stessa (però canonica) richiesta di non disprezzare l'amante:

Assai s'appaga et più non chier di questo	«Adesso che vedeti farmi giaza
Mio cor, ch'a voi gradir piaccia il mio amore	Per quel fredo crudiel che v'è nel core,

<sup>41</sup> I componimenti ristampati sono nel primo volume «alle cc. 146v-148r: *AL* I, 6; il congedo di I, 15; I, 51; I, 57; la quinta stanza e il congedo di III, 12», nel secondo, «*AL* II, 18, a c. 93v» (Zanato 2012, LII-LIII).

<sup>42</sup> In una didascalia al Boiardo esprime questo giudizio: «Se 'l Conte Matteomaria fosse stato sì culto ne' versi Heroici come è stato ne' Lirici, a quel che si vede in questo son. et in alcuni altri che sono nel primo libro, il suo Orlando Innamorato sarebbe molto più et lodato et perfetto poema» (Atanagi 1565, II, Mm6r). Forse eccessivo inferire da questo passo che questi testi fossero i soli a lui noti.

<sup>43</sup> Zaja 2001, 131.

<sup>44</sup> A proposito di Dante da Maiano, il sonetto *Di ciò ch'audivi dir primieramente* gli era certo noto, ma probabilmente non l'acrostico che contiene il nome di Dante. Allo stesso modo l'unico vero acrostico petrarchesco, poiché visibile solo nell'autografo, era senz'altro ignoto nel Cinquecento. Mi riferisco alla lettura «Amore» (o forse, in francese, «Amorete») dei capoversi dei soli versi dispari del sonetto 25 (cfr. Giunta 2005, 13 e Brugnolo 2004, 105-107). Nota invece era la disseminazione del nome di Laura nel sonetto 5, che nel secondo Cinquecento veniva letto, e spesso evidenziato graficamente, «LAU-RE-TA» (cfr. Chiappelli 1987). Un caso di fortuna di questo secondo espediente è nelle citate *Rime* di Antonio Beffa Negrini (1566, A3v), dove si loda di Lodovica Dati Tiraboschi: «Quella Bellezza, in cui sol si compiacque, / Chi eterna LOde DONa, e VIta, e CAnto».

<sup>45</sup> Zaja 2001, 130.

O non vi sia ch'io v'ami, almen, molesto.  
Sol questo è fin del mio amoroso ardore,  
Termine giusto a bel desir honesto;  
Oltra non passa et non ardisce il core.  
(Venier 22, 9-14)

Renresavi che io manchi in tante pene.  
Amar vi voglio, e che non vi dispiaza  
Richiegio in guiderdon di tanto amore:  
A voi ciò poco, a me fia summo bene».  
(AL, III, 7, 9-14)

Prescindendo dalle origini e dai modelli, l'*interpretatio nominis* e l'acrostico, pur appartenendo a due ordini diversi di fenomeni, muovono dalle medesime ragioni. L'ostensione del nome, anche nella forma del fittizio occultamento fonico o grafico, è un forte movente per la ricerca dell'artificio, e ha nel Cinquecento fortuna tale da costringere Strozzi il Giovane a dedicare una lunga parte della sua lezione sul madrigale a discutere proprio la liceità e i modi dello «scherzo sul nome»,<sup>46</sup> tra i quali include per l'appunto l'acrostico, condannandolo proprio perché è un nascondimento solo fittizio e in sostanza, nella nuova forma ludica, un tradimento dell'originale funzione di linguaggio cifrato che aveva in Boccaccio.<sup>47</sup> Ad offrire lo spunto per la ripresa di queste forme d'omaggio in vario modo arcaizzanti – trattate a suo tempo insieme anche da Antonio da Tempo, sotto il nome di «compositio nominis»<sup>48</sup> – sarà stata la progressiva importanza acquisita dall'occasione, dallo scrivere in corrispondenza, dalla socialità della composizione nei decenni d'oro delle antologie, in cui la riconoscibilità del singolo testo doveva molto proprio alla novità, alla difficoltà e al divertimento procurato dall'artificio.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Strozzi 1635, 176-82.

<sup>47</sup> Strozzi 1635, 179: «Il metterne [del nome] una lettera a ogni verso è cossa assai fievole, e coloro che il fanno, farebbon più senno a porlo sopra il loro Madrigale, rassomigliando in ciò que' primi Pittori, che ritraendo un cavallo, o altro scrivevano di sopra: Quest'è un cavallo. E quantunque il Boccaccio l'usasse, egli non si propose di scherzare intorno a i nomi, ma di non essere inteso da altri che dalla sua Madonna Maria».

<sup>48</sup> Vedi i capitoli «De compositione nominis in una dictione», cioè conservando intero il nome, «De compositione divisa per sillabas plurium dictionum», cioè distribuendo le sillabe del nome su parole adiacenti, e «De compositione nominis in capiversibus», cioè l'acrostico, che si può fare «aut per literas aut per sillabas» (Andrews 1977, 96-99). Esiste del resto una tradizione medievale per cui l'acrostico sarebbe una *interpretatio «per litteras»* (cfr. Sasso 1990, 24).

<sup>49</sup> Paolo Zaja 2001, 126-27, proprio in merito all'antologia Atanagi 1565, osserva: «A emergere come un fattore peculiare della lirica nella versione più aggiornata che l'Atanagi intende rappresentare è quindi il costitutivo carattere occasionale di molti dei testi accolti [...] I “nomi” e le “qualità dei personaggi” cui le liriche si riferiscono, insieme alle “occasioni del farle”, divengono pertanto elementi essenziali per un'adeguata comprensione dei testi e a tale scopo sono proposti dal curatore; sono anzi il segno preciso di una peculiarità di questa lirica fortemente coinvolta nella rappresentazione di una selezionata categoria sociale che si riconosce proprio nel



Per Groto, poi, la tendenza alla scomposizione di suoni e segni grafici – che assume anche forme più complesse, come ad esempio l’anagramma in funzione cabalistico-divinatoria<sup>50</sup> – si accompagna, come vedremo meglio, a una ricerca della corrispondenza del nome, del suono alla cosa che investe il suo universo metaforico, anche se talvolta si limita al gusto per l’omonimia giocosa, come quando «fa pronunciare [...] alla Fillida ovidiana, che si trasforma in mandorlo, su una variante dialettale della parola mandorlo, questi versi»:<sup>51</sup>

Io per ispatio di più lune aspetto  
 Tutta d’amore ardendo, e gelosia  
 Lo mio amator, che dia

---

ricorso a un medesimo linguaggio poetico». Sulla diffusione della poesia di corrispondenza ancora utili le pagine di Elwert 1958, 147-75. Non meno interessante è uno scambio di battute sugli acrostici che si trova nel IV capitolo della seconda parte del *Don Quijote* (1615) di Cervantes, dove l’*hidalgo* chiede al baccelliere Sansón Carrasco di scrivere un acrostico per Dulcinea del Toboso; la motivazione è proprio la necessità che l’encomio sia esplicito: «si allí no va el nombre patente y de manifiesto, no hay mujer que crea que para ella se hicieron los metros» (cito dall’ed. online di Rico 1998). Nel commento alla stessa pagina anche Rico segnala l’appartenenza di questo istituto poetico sia alla tradizione cortese medievale sia a quella moderna delle antologie.

<sup>50</sup> La segnalazione dei due anagrammi in Pozzi 1981, 203, poi anche in Erspamer 1987, 216. Nel primo dei casi che cita Pozzi, *interpretatio nominis* e anagramma stanno insieme a motivare la previsione della vittoria di Lepanto (sulla diffusione di profezie e pronostici pre-lepantini cfr. Mammana 2007, 111-24). Cito il passo dell’*Oratione undecima* del 18 novembre 1571: «predissi anco sotto quel Generale si doveva la bellissima impresa fornire scrivendo all’Eccellentissimo Veniero nel principio del suo Generalato quel Dialogo, in cui Venere mi promette, che non sia mai vendicata la sua grandissima stanza di Cipri se non per Capitano cognominato dal gratioso nome di lei. Né dal cognome solo; ma del nome ancora trassi felice augurio poi che questi successi felici, memorabili et incredibili par che di ragione hereditaria sien serbati a questi Sebastiani. Il vincer Selim Ottomano Re de’ Turchi e Federico Barbarossa Imperatore son peravventura le due più rare imprese c’habbia mai fatto questa Republica. L’una tratta a fine dall’Eccellentissimo Sebastiano Veniero, l’altra dal Serenissimo Sebastiano Ziani. Né di ciò pago, volli anco pronunciare il medesimo traendolo da i penetrati della Cabalà mandando fuori l’anno adietro quel mio Ziruf che ancor si trova appo molti c’hora m’ascoltano, che scrivendosi l’anno corrente dalla Christiana salute, cioè nel MILLECINQUECENTO SETTANTAVNO, non per numeri, ma per lettere, poi prendendosi ogni consonante una volta e ogni vocal due e interpretandosi, secondo l’arte se ne ricava questo costrutto: IL LEONE VENETO VA A LE TESTE OTTOMANE E VINCE QVEI CANI» (Groto 1602, 66v-67r). Nonostante Pozzi ritenga che «il conto non torn[i]», si veda la dimostrazione fatta da Benvenuti 1984, 40, poi ripresa da Rizzi 1987, 58n.: «IL LEON VENETO VA A LE TESTE OTOMANE E VINCE QVEI CANI = NEEL MIILLEE CIINQVVEE CEENTOO SEETTAANTA AVVNOO». Va insomma inclusa nell’anagramma anche la preposizione articolata *nel*. Un anagramma “cabalistico”, insieme a due acrostici in prosa, compare anche nelle *Pittura della morte* del Doni, che fa esplicita menzione della lezione di Giulio Camillo e di Marsilio Ficino. Dopo aver elencato tutte le parole che si possono formare con le lettere *m, o, r, t, e*, scrive: «Da questo nome Morte, che son cinque lettere le quali non possono formare altro di parole che si convenghino, se ne trahe una sostanza della cosa, e di qui cavò Giu[lio] Cam[illo] la strada dell’allegoria sopra il nome Lucretia per via de gli Acaballisti, et la fece vulgare. Questo albero simile della Morte è interpretato da Marsilio Ficino». Seguono varie spiegazioni del significato della morte le quali iniziano con le parole elencate sopra ordinate in modo che i capiversi rendano infine la parola «morte» (Doni 1564, 61v-64r).

<sup>51</sup> Bandini 1987, 231.

Volta a le navi, e a le promesse effetto.  
Al fin mai no 'l vedendo,  
E non udendo mai ch'ei sia venuto,  
Amandolo in amandolo mi muto.  
(Groto 227)

Il fenomeno dell'omonimia è però, almeno in un caso, ben altrimenti centrale, poiché un'identità di nome presiede all'ideale dedica spirituale delle due parti, volgare e latina, dell'opera. L'ultimo testo delle rime volgari, 328, è indirizzato «A Santa Catherina Martire», che dovremo identificare con Caterina d'Alessandria – in virtù del matrimonio mistico cui si riferiscono i primi due versi «O lampa accesa di sì ardente zelo / Nel tuo sposo, che 'l foco intorno versi» e della menzione dell'«Arabia» ai vv. 4 e 6 – mentre l'ultimo dei carmi latini, XXXI, è invece «De Beata Catherina Bononiensi», dedicato cioè alla badessa Caterina de' Vigri (1413-1463) di cui si menziona il miracolo del corpo incorrotto ai vv. 7-8: «Quum impollutum servaverit haec quoque corpus / Hic incorruptum nunc quoque corpus habet».

## 2. *Trascrizione verbale di un contenuto numerico o iconico*

Ho incluso in questa categoria due figure motivate dalla ragione opposta rispetto alla precedente, e che cioè si fondano sulla resa verbale di un contenuto numerico o iconico. Entrambe compaiono una sola volta e di seguito, nella seconda parte delle *Rime*, in una breve serie dedicata a vari nascondimenti enigmatici del nome della donna e dell'identità dell'amante, in cui è incluso anche l'acrostico di II.22.<sup>52</sup> La prima figura è una forma di enigma in realtà antico, avvicinabile alla pratica gematrica, ma che non si realizza attraverso l'attribuzione di un valore numerico ai simboli alfabetici, ma per l'uso del corrispettivo verbale

---

<sup>52</sup> Ci sono prove storiche, del resto, che l'attitudine ludica del Cieco abbia stimolato a leggere le sue poesie come enigmi o indovinelli. Lo testimoniano le «note erudite [...] di mano secentesca» apposte all'esemplare dell'edizione 1610 delle *Rime* conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid, descritto da Barbara Spaggiari 2014, CCX. Le postille danno la soluzione dell'acrostico di II.22 e della composizione numerica di II.25. Ad analoghe postille da me rinvenute su un esemplare della *princeps* farò riferimento *infra*.

della cifra, a cui va sostituita la corrispondente lettera latina per comprendere il messaggio, cioè il nome *Lodovica*.<sup>53</sup>

Madonna, se disire  
Havete di saper chi sia colei  
Di cui son, di cui vivere e morire  
Voglio, e se altro volessi, non potrei,  
Ché a suo piacer mi fa giocondo, e mesto  
Il nome proprio è questo:  
Cinquanta [L] zero [O], cinquecento [D], nulla [O],  
Cinque[V], un [I], cento [C], e 'l segnal che i falli annulla [A, cioè Absolvo].  
(Groto, II.25)

Vale la pena di riportare anche il passo della lettera, indirizzata a Giovanni Maria Bonardo il 16 novembre 1567, riguardo all'alluvione del Polesine avvenuta quell'anno, alla cui previsione cabalistica accennavo sopra. La spiegazione del meccanismo è proprio il procedimento inverso di quello su cui si basa il questo madrigale.

La terza ragione è tratta dalla caballa, perché questo millesimo si nota mille cinquecento sessanta sette; dal mille si cava la "M", da cinquecento la "D", dal cinquanta la "L", dal cinquanta fino al sessanta sette vi sono dici-sette numeri, dove entrano tre "5"<sup>54</sup> che notano con tre "U", i duo che vi restano si scrivono con uno "I". Le quai lettere unendosi tutte compongono questa voce: "DILUVIO".<sup>55</sup>

Il secondo caso, davvero sorprendente, è in uno scambio, probabilmente fittizio, di madrigali sulle stesse parole-rima. Si tratta della descrizione verbale di una lettera cifrata, corrispondente alla soluzione di un rebus.<sup>56</sup> Sorprendente

---

<sup>53</sup> Tra i precedenti di questo genere di enigma si possono citare il Dante del «cinquecento diece e cinque», Fazio degli Uberti (cfr. Lorenzi 2010) e in area veneta il quattrocentista Marco Piacentini (cfr. Balduino 1980, 332). In Groto questo rappresenterà il precipitato ludico della sua «infatuazione cabalistica» (Pozzi 1981, 287) per gli anagrammi.

<sup>54</sup> «5» e non «S», come vogliono gli editori.

<sup>55</sup> De Poli-Servadei-Turri 2007, 120. Groto si riferisce alla parola latina DILVVIVM (= MDLVVVII). Se proviamo a sommare le cifre di LODOVICA otteniamo un 656 che non pare significativo.

<sup>56</sup> Pozzi 1984, 83: «Il rebus consiste nel collocare, trascrivendo, al posto dei segni grafici che rappresentano un significante linguistico un disegno che ne evoca la forma fonica nella lingua voluta; invece di un disegno, si possono collocare anche delle note musicali o delle lettere dell'alfabeto».

perché per un autore cieco il rebus, come l'impresa, non può avere altra esistenza che quella della sua soluzione in forma discorsiva, per cui una lettera *a* in carattere dorato, descritta come «A d'oro» non ha nessuna consistente differenza rispetto alla voce del verbo «adoro» se non il contesto d'uso. Si potrebbe dire che questo rappresenta il caso limite di quella finzione letteraria, dichiarata alla fine degli *Argomenti* della prima parte delle *Rime*, per cui il poeta parla ora come cieco, ora come vedente,<sup>57</sup> ma il suggerimento in ogni caso è letterario e sembra venire direttamente dal *Marescalco* di Aretino, nel quale si descrive un rebus «dove un amo, un delfino, un cuore vogliono dichiarare *amo del fino core*».<sup>58</sup>

*Lettera non intesa: e la risposta*

Io che sovente sospirar vi vidi  
 Chiesivi audace, a cui amar v'inchina  
 Lo dio, che d'ogni cor face rapina.  
 E voi né chiuso dirlo, né distinto  
 Voleste, sol dipinto  
 Di esser doppio ardeva il viso vostro:  
 Hora il da voi a me mandato foglio  
 Quando leggere io voglio  
 Non vi scorgo né lettera, né inchiostro.  
 Ma sol colori, e oro  
 Sì che io non ne comprendo alcuna nota.  
 Se dal celeste Anfrisio cantatore  
 Non mi si fa la vostra mente nota,  
 Più involta assai del Gordian lavoro,  
 Onde hora per saper che v'iamore  
 Porto ansioso più che prima il core.  
 (II.23)

*In risposta*

Io che sì vago de saper vi vidi  
 Chi sia colui, che nel suo amor m'inchina  
 E fa del mio voler dolce rapina  
 Tutto ciò vi mandai chiaro, e distinto,  
 In un foglio dipinto.  
 Ma poiché finalmente il pensier vostro  
 Mal seppe interpretar l'oscuro foglio,  
 Illuminarlo hor voglio:  
 Con l'AMO, con la lettera A, d'inchiostro non  
 già, ma fatta D'ORO,  
 Con l'ET RIVERSA, e con la QUINTA NOTA  
 Con cui dispone i canti il cantatore,  
 Co 'l DELFINO, e co 'l COR (se non vi è nota  
 La certa intention del mio lavoro),  
 Dir volsi a voi, per dir che mi inamore:  
 – AMO, ADORO TE SOL DEL FINO CORE. –  
 (II.24)

<sup>57</sup> Spaggiari 2014, 17: «La terza [avvertenza] è, che alcuni componimenti son fabricati dall'Autore, come da persona che habbia la vista; ma questi si fecero o in persona altrui, o perché non perisce il soggetto».

<sup>58</sup> L'esempio è riportato da Pozzi 1984, 88. La storia rinascimentale della figura alle pp. 83-91. Questo il passo di Aretino, *Marescalco*, Prologo, 12: «ne la beretta porterei una impresa, ove fosse uno amo, un delfino e un core, che disciferato vuol dire: amo del fino core» (Petrocchi 1971, 7). Si noti che Aretino si riferisce al disegno come «impresa», che invece Pozzi 1984, 77 descrive come figura composta che «consta di un disegno che comunica una parte del messaggio, e di un enunciato linguistico che ne comunica l'altra».

### III. «Schemi verbali iterativi e posizionali»<sup>59</sup>

#### 1. *Eco*

L'eco prevede che due parole identiche si susseguano (ma la seconda può ripetere anche solo la parte finale della precedente) e che la parola ripetuta rappresenti la risposta alla domanda che termina con la prima occorrenza. Pozzi riporta, dopo la descrizione, alcuni precedenti classici (Ovidio e l'*Anthologia greca*) e della letteratura italiana, tra cui Poliziano, Tebaldeo latino, Lancino Curzio, Serafino, Pollastrino, i *Carmina* di Calcagnini e il più famoso di tutti, cioè *Il pastor fido* di Guarini, indicando per la figura una «doppia diffusione, nella sede dell'epigramma e in quella del dramma pastorale».<sup>60</sup>

Il dialogo con la ninfa Eco in un momento di ritiro e solitudine silvana è del resto un motivo ricorrente, come abbiamo visto ad esempio nella sestina tripla di Molin e nel suo modello bembiano (ma anche nel sonetto 69 di Molin), così come il dialogo col vento o con gli altri elementi naturali (p. es. in Molin 54). L'artificio non fa che rendere in qualche modo più esplicita questa domanda di senso alla natura. Possiamo aggiungere alla larga campionatura di Pozzi anche un sonetto di Gabriele Fiamma e due di Groto.<sup>61</sup> Mentre in Groto, proprio come in Poliziano,<sup>62</sup> il dialogo è con la ninfa Eco – esplicitamente in 52, implicitamente,

---

<sup>59</sup> Anche questa definizione è di Pozzi 1984, 93, che intende «gli schemi nei quali 1) il materiale impiegato per demarcare la figura sia considerato come un'entità linguistica allo stato puro, prescindendo dalle note di iperfonicità e ipericonicità; nei quali 2) nasca un effetto costruttivo o distruttivo, cioè si manifesti un progetto inteso ad usare le unità linguistiche con finalità simmetriche o antisimmetriche estranee alla normale collocazione dei suoni e delle parole; nei quali 3) il principio compositivo possa venir riconosciuto tramite la collocazione ciclica di elementi diversi in posizione identica o di elementi identici in posizione diversa, al limite di elementi assenti in posizioni rese percettibili dalle presenza, e ciò tramite le mutue relazioni di somiglianza e dissomiglianza rette dal principio della correlazione o non correlazione, della serialità o non serialità; nei quali 4) le unità usate a scopo compositivo vengano considerate in uno stato di immobilità, cioè dove i processi di permuta, percorrimento, e anche ricorrenza non siano pertinenti, almento quanto lo siano quelli di simmetria o asimmetria regolata».

<sup>60</sup> Pozzi 1984, 95-102. Si potrà aggiungere anche il personaggio di Eco nella *Favola d'Orfeo* (1607) di Alessandro Striggio per la musica di Monteverdi.

<sup>61</sup> Cui se ne aggiungono sei della seconda e terza parte, già segnalati da Mott-Petravakis 1992, 80 e *ad loci* da Spaggiari 2014 (salvo il II.152): II.124, II. 125, II.150, II.151, II.152, III.37. Inoltre è a Eco anche il carme latino VII. Mott-Petravakis 1992, 79 ricorda inoltre che la figura è descritta nei *Poetices libri* dello Scaligero.

<sup>62</sup> Poliziano, *Rispetti*, XXXVI, *Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo* (ed. Delcorno Branca 2009).

ma spiegandolo nell'*Argomento*, in 203 –, nel caso di Fiamma la solitudine del locutore diventa dialogo con Dio che prende voce nell'aria e nei venti.

Mentre piango i miei falli, e l'aria intorno  
empio d'alti sospir, d'aspri lamenti,  
odo chi meco parla e 'n mesti accenti  
accompagna il mio duol la notte e 'l giorno.  
«Fammi», dico, «Signor, di novo adorno».  
Et «orno» portan a l'orecchie i venti.  
«Saranno, ahi lasso, eterni i miei tormenti».  
«Menti», rapporta l'aria al mio soggiorno.  
«Che dunque i miei dolor pur fine havranno?»  
«Hanno», risponde. «Io sarò lieto ancora?»  
«Hora» odo risonar da' cavi sassi.  
«Così fanno altrui lieto il duol, l'affanno?»  
«Fanno», dice. «E col pianto il ciel talhora  
Amico fassi?» E mi risponde, «fassi».  
(Fiamma 20)

Chi piangono in sì dolce, amara doglia  
Questi almi cigni, e pie sirene? Irene.  
E ita fuor di vita? ita. Di bene  
Raro il ciel parco ne dispoglia, spoglia.  
Chi le sue chiome ordio? Dio. A la spoglia  
Chi diè color sì begli? egli. Che tiene  
Il mondo hor di sì alta spene? pene.  
Voglia ha che Dio darla rivoglia? voglia.  
Chi era a par suo bella? ella. Hor alquanto  
Chi se le appressa? essa. Qual cor nel seno  
Le pose il padre sacrosanto? santo.  
Hebbe mai pari in questo vel terreno?  
No. E così? sì. Pari ha in tanto? tanto.  
Ne havrà per l'avvenire almeno? meno.  
(Groto 203)

S'Echo non mente anch'ella, in dubbio hor sono  
De l'amor di madonna.  
S'io dico in ampio loco, in alto suono:  
– Credo, che la gentil mia bella donna  
Molta di me pietà nel petto serri –,  
Ivi Echo al'hor al'hor mi risponde: – Erri.  
E s'io soggiungo nel medesmo tuono,  
– Ella pur giura amarmi sommamente –,  
Eco risponde un'altra volta: – Mente.  
(Groto 52)

Oltre al carne latino VII in lode di Lucrezia Gonzaga, che include quasi una definizione della figura ai vv. 3-4 («De te saepe loquor, cum vocis imagine. quaero / Sic ego, sic semper Nimpha rogata refert»), vanno visti poi due altri casi, sempre di Groto. Nel primo l'effetto fonico del ritorno del suono è descritto e parzialmente applicato tramite un'anadiplosi e una rima inclusiva; nel secondo l'artificio è alluso, senza venire realizzato, ma la sua esecuzione è suggerita come soluzione di un enigma, sempre nella serie all'inizio della seconda parte già vista

sopra: ripetendo i versi del poeta, l'ultima parola «voi» sarà la risposta alla domanda su chi sia la donna che ama.

Deh, che s'io parlo a un sasso, ei ripercote  
I detti mei, con cui l'aria *ritocca*  
*Tocca*, e risponde almen l'ultime note;  
Ma voi, crudel, la voce mia non *tocca*  
(Groto 51, 31-34)

Io so che voi sapete  
Chi è quella, che mi trasse il cor dal petto,  
E pur come ignorante a me il chiedete;  
Ma da me no 'l saprete.  
Pur se havete piacer che vi sia detto  
Ancora, altronde ad Echo vi rimetto.  
Proferite in suon alto dirimpetto  
Di questa ninfa pia, sedendo o stando,  
Voi stessa questi versi, che hor vi mando.  
E gionta al fine Echo acoltate poi,  
Ch'ella il dirà, senza ch'io 'l dica a voi.  
(Groto II.21)

## 2. Tautogramma

Il tautogramma consiste di un testo in cui tutte le parole cominciano con la medesima lettera.<sup>63</sup> In Groto ne troviamo due, uno volgare, piuttosto famoso, con cui Pozzi esemplifica la figura, e uno latino. La figura ha diffusione soprattutto nella poesia latina e ipotizzo che in questo caso quello latino sia stato composto per primo. Mi pare probabile infatti che l'intenzione di lodare Cornelia Carbonese gli abbia fornito l'idea di riprendere l'iniziale *c* di un tautogramma celebre cioè l'*Ecloga de Calvis*, poemetto di Ucbaldo di Saint-Amand (IX-X sec.) che godette di «una fortuna ininterrotta fino all'invenzione della stampa, che lo riprodurrà più volte» (sempre che non sia stata la lettura dell'*Ecloga* a favorire la scelta della dedicataria). Di lì la figura venne poi applicata al sonetto 103, dedicato a una Deidamia,<sup>64</sup> tutto sulla lettera *d*. Del sonetto è ancora una volta rilevante l'argomento, che fa apparire l'artificio nella sua natura di sfida. Il testo infatti sarebbe la risposta al compito impossibile imposto da una donna ritrosa:

---

<sup>63</sup> Pozzi 1984, 107-10.

<sup>64</sup> Che sarà la sua allieva Deidamia Fanulo destinataria di due lettere, cfr. Nanni 2007, LI-LII.

La Signora Deidamia... comandò all'Autore, che se voleva impetrare la gratia sua, le facesse un Sonetto, in cui il capo di ciascun verso fosse la lettera D, et egli la ubbidì. Ma ella per non osservar la promessa, pentendosi, ritrattò, e finse haverli ordinato che non ogni verso, ma ogni parola cominciasse da cotal lettera. Il perché l'Autor più bramoso della gratia di questa dentil Donna, che della propria vista, di nuovo con questo Sonetto la sodisfece.<sup>65</sup>

*Carmina concelebrantia Corneliam Carbonensiam*

Cunctis chara charis, cunctis carissima cura  
 Clarificum cilium, castificansque calor.  
 Crine coherenti Cornelia corda coarctans,  
 Conspectu capiens, contuitisque cremas.  
 Commemorans charum comitem Cornelia caelebs,  
 Clausaque collachrimans, coniugiumque cavens  
 (Groto XI, 1-6)

Donna da Dio discesa, don divino,  
 Deidamia, donde duol dolce deriva,  
 Debboti donna dir? Debbo dir diva,  
 Dotta, discreta, degna di domino.  
 Datane da destrissimo destino,  
 Destatrice del dì, dove dormiva,  
 Delle doti donateti descriva  
 Demostene, dipingati Delfino.  
 Distruggemi dolcissimo desio  
 Di divulgarti. Dispero 'l dipoi,  
 Diffidato del dur, depresso dire.  
 Dunque, dacché dicevol detti Dio  
 Dinegommi, discolpami. Dipoi  
 Dimostra di degnarti del desire.  
 (Groto 103)

3. *Correlazione, rapportatio, schema additivo*

Con questo paragrafo siamo nel cuore dello sperimentalismo veneziano. Lo schema additivo (o sommatorio) e la *rapportatio* sono infatti due figure di notevole fortuna, che, partendo dalla poetica petrarchesca della pluralità ne offrono una versione estrema e stilizzata.<sup>66</sup> A questo punto apparirà chiaro che è indebito ridurre a queste due figure tutto l'ampio spettro di ricerche formali proposte in particolare da Domenico Venier, ma ciò non toglie che per lui e soprattutto per Luigi Groto questo rappresenti un campo di sperimentazione eccezionalmente fecondo e la principale ragione del loro successo anche fuori

<sup>65</sup> Spaggiari 2014, 130.

<sup>66</sup> Cfr. soprattutto Alonso 1965, 305-58.



d'Italia.<sup>67</sup> Poiché sviluppano tutte un principio enumerativo e parallelistico, ho incluso sotto uno stesso paragrafo correlazione, *rapportatio* e schema additivo, ma mi è parso opportuno trattarle comunque distintamente, non solo per una pur giustificata esigenza espositiva, ma perché, se la correlazione può essere presente sempre, nelle sue forme più semplici, nel linguaggio poetico, lo schema additivo invece si sviluppa tutto verso la ricerca dell'effetto finale, comportando una deviazione epigrammatica del dettato, e resta una figura storicamente più circoscritta, che condivide però il momento di fioritura manieristico con quella forma estremizzata della correlazione che è la *rapportatio*.<sup>68</sup> La correlazione, osserva Alonso,<sup>69</sup> è un fenomeno che attraversa molti dei testi dei *Fragmenta* e che viene proprio grazie all'imitazione della lirica petrarchesca intensificata e perfezionata nel corso del XVI secolo, ma va aggiunto che la fortuna di *rapportatio* e schema additivo rappresenta quasi certamente una ripresa e un'intensificazione, nell'ambito del maturo petrarchismo, delle forme attestate in ambito cortigiano quattro-cinquecentesco, che ben si integra con gli altri fenomeni

<sup>67</sup> Erspamer 1983, 194: «la fama del Venier si fondò su pochi componimenti, che effettivamente godettero per qualche tempo il prestigio di piccoli classici, imitati, tradotti, commentati».

<sup>68</sup> Secondo Alonso 1971, 125-31 e 297 lo schema additivo sarebbe un sottotipo della correlazione, che lui chiama «disseminativo-raccoglitivo». Le due figure tendono a condividere periodi di fortuna e diffusione, ma mi paiono motivate da ragioni diverse: la correlazione si basa su un parallelismo insistito e continuato – che nella formula della *rapportatio* arriva alla «frantumazione della sintassi» (Pozzi 1984, 123) – di elementi tra loro accomunati; mentre lo schema additivo si basa sulla distribuzione anaforica e la ricapitolazione finale di elementi distinti. Già Curtius 1992, 18-22 tratta separatamente il *Summationsschema* e i *versus rapportati*. Allo stesso modo Fucilla 1956, 48 ritiene che questa particolare composizione «should be separated historically from the other current types of correlative verse». Secondo una distinzione proposta da Agosti 1972, 62, che però per il primo termine si riferisce alla sestina e non allo schema additivo, ci troviamo di fronte a due figure rappresentanti «rispettivamente, un tipo di organizzazione, per così dire “omonimica”, la quale comporta irradiazione plurima del senso a partire da significanti formalmente identici; e un tipo di organizzazione, diciamo “sinonimica”, la quale comporta agglutinamento univoco del senso lungo catene di significanti formalmente diversi». Il discorso però resta valido, specialmente se si tiene conto che la sestina condivide con questa figura «the disseminative-recapitulative principle», come sostiene Fucilla 1956, 30n., ed è proprio la ragione che consente a Groto di fondere i due procedimenti nella sestina doppia “caudata” 64. Separare le due figure non significa però negare l'idea profonda che motiva la teoria unitaria di Alonso, cioè la «tattica degli insiemi simili» (1971, 119-20) come base di tutte le strutture parallelistiche o correlative da lui analizzate, e in generale la tendenza manieristica a rappresentare la realtà scomponendola in serie di limitata estensione (da confrontare con Lausberg 1969, 160 che identifica lo «schema di addizione» e lo «schema di rapporto» come due «occasioni particolari dell'*enumeratio*»).

<sup>69</sup> Alonso 1965, 305-58 e 1971, 144-79.

di ricerca in vario modo antiquaria che caratterizzano la poetica di Venier e poi di Groto.<sup>70</sup>

Con correlazione si può intendere un vasto panorama di forme di enumerazione. Si intende in genere una serie di enumerazioni di parole o brevi sintagmi appartenenti alla medesima classe grammaticale, in cui ciascun elemento dell'elenco afferisca, sull'asse retorico, a una serie topica, in modo che ciascuna enumerazione includa un nuovo elemento per ciascuna serie della prima enumerazione (p. es. «D'un sì bel foco e d'uno sì bel laccio / beltà m'incende ed onestà m'annoda»<sup>71</sup>). Si differenzia dal parallelismo e dall'isocolo, in cui si affiancano proposizioni o sintagmi di identica struttura, senza che le loro componenti vengano distribuite in base alla categoria grammaticale o logica, come nei cosiddetti «antiteti» del tipo dell'esempio condannato da Tasso «Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo»,<sup>72</sup> pure ben presenti nel corpus.

Secondo Pozzi si dovrebbe riservare il nome di *rapportatio* ai fenomeni di correlazione che presentano contestualmente una rottura della sintassi, cioè «rottura delle relazioni di contiguità fra soggetto e verbo, fra sostantivo ed epiteto».<sup>73</sup> I due fenomeni, essendo l'uno un sottotipo dell'altro,<sup>74</sup> ovviamente si trovano molto spesso insieme nello stesso componimento e le ragioni per cui Pozzi tiene distinte *rapportatio* e correlazione, trattando solo la prima, pur giustificate in un'opera di sintesi teorica, sono di difficile applicazione nel rapporto con la globalità di un autore, dove evidentemente procedimenti differenti motivati da intenzioni analoghe possono venire percepiti come affini ed essere affiancati nel medesimo testo. Il principio di fondo che genera queste figure nelle loro applicazioni più estreme è che una stessa «pluralità» (coppia, terna, *etc.*, nel senso di Alonso) sia sufficiente a saturare un'intera partizione metrica o al limite tutto un testo. Lo schema additivo, disponendo le proposizioni in orizzontale,

---

<sup>70</sup> Sulla presenza di *rapportatio* nella poesia cortigiana cfr. Besomi 1969, 215-27; per lo schema additivo Fucilla 1956.

<sup>71</sup> I due versi di Tansillo sono citati da Alonso 1971, 154. Nel primo verso abbiamo due genitivi e nel secondo due soggetti e due verbi, dei quali uno è riferito all'asse del fuoco e l'altro all'asse del laccio.

<sup>72</sup> Cfr. Afrifo 2001, 155-63.

<sup>73</sup> Pozzi 1984, 123.

<sup>74</sup> Pozzi 1984, 122: «la *rapportatio* è una specie di correlazione esasperata, con la quale viene spesso confusa».

lungo lo sviluppo dei versi permette di raggiungere livelli di intensità più alti, riservando la frantumazione della sintassi all'ultimo o agli ultimi versi. La *rapportatio* invece instaura da subito delle relazioni verticali e dunque risente di limiti linguistici che difficilmente consentono di superare le pluralità trimembri o quadrimembri.

a. *Parallelismo insistito*

Ho appena detto che è bene tenere distinto il parallelismo dalla correlazione, ma occorre menzionarne prima di tutto alcune realizzazioni che si avvicinano alla correlazione, orientando testi interi o sequenze di media estensione su un'opposizione antitetica. La fortuna degli «antiteti» però è tale che le forme di organizzazione retorica di un testo intorno a una netta bipartizione sono estremamente varie e dunque, prima di esemplificare la modalità parallelistica in questione, vale la pena riportare un altro dei sonetti di Domenico Venier in morte di Bembo – dopo quello citato alla fine del primo capitolo – dove vediamo già l'antitesi sollevarsi a vera e propria intelaiatura retorica. L'alternanza concettosa è tra pianti tanto copiosi da rischiare di sommergere il mondo e sospiri tanto caldi da arderlo: due estremi che si equilibrano miracolosamente. Al pianto è dedicata la prima quartina, al sospiro che lo asciuga la seconda, al fuoco che previene l'alluvione la prima terzina, mentre al vicendevole provvidenziale contemperamento l'ultima terzina correlativa.

Fe' la morte del Bembo un sì gran pianto  
piover da gli occhi de l'humana gente,  
ch'era per affogar veracemente,  
come diluvio, il mondo in ogni canto,  
se non traheva insieme il dolor tanto  
per bocca fuor d'ogni anima vivente  
d'alti sospiri un Mongibello ardente,  
ch'asciugò d'ogni parte ove fu pianto;<sup>75</sup>  
né schivò meno il lagrimar profondo,  
che 'l foco de' sospiri ancho non fesse

<sup>75</sup> Cfr. questi versi di Tebaldeo, cit. da Besomi 1969, 217: «Se da caldo et humore il viver viene, / spero de farte viva a poco a poco, / ché tanta aqua ho ne gli occhi e nel cor foco, / che non più il Thebro o Mongibel ne tiene» (*Rime*, 227, 1-4).

arder tutta la machina del mondo.

Dio fu che l'un con l'altro mal corresse,  
perché 'l primo miracolo o 'l secondo  
non sorbisse la terra o non l'ardesse.  
(Venier 139)

Questo procedimento viene estremizzato quando l'opposizione non viene scandita dai confini strofici, ma ribadita verso per verso e condotta per lunghe sequenze o per un componimento intero (nello stesso modo in cui agisce l'effetto esteriore del sonetto su rime identiche continuate e antitetice). Si tratta di una forma di isocolia che per via della sua estensione sino all'applicazione sistematica può essere riconosciuta e isolata come vera e propria figura. Ciò che la distingue dalla correlazione pura è che lì il riferimento di un elemento all'una serie o all'altra resta implicito, mentre nel parallelismo antitetico la separazione è resa esplicita attraverso l'uso di richiami pronominali, specialmente correlativi. Proporrei di identificarla come "schema alternato".<sup>76</sup> Vi ricorrono Fiamma e Magno, restii ad un'applicazione estensiva della poesia correlativa.

E veggio, mentre parlo, *il volto*, e **'l pelo**,  
Sparso *di morte l'un*, **l'altro di gelo**,  
(Fiamma 91, 2-3)

ché *la toga* esser mostra  
in bel campo d'onor pari a **la spada**.  
*Arma l'una il parlar*, **l'altra la forza**,  
di ferir e schermir ciascuna scaltra;  
*quella assalta a silenzio*, **a tromba questa**,  
sotto insegne **di morte** o *vita onesta*;  
*gli animi l'una vince*, **i corpi l'altra**;  
e **'l mondo il ferro**, e *'l ciel la lingua* sforza.  
(Magno 109, 130-137)<sup>77</sup>

Fiamma compone in questo modo tre interi sonetti, 3, 44, 124.<sup>78</sup> Riporto solo il 44, dove il parallelo tra il poeta e il mare è introdotto dal primo distico, cui segue

<sup>76</sup> Una forma sistematica della figura che Lausberg 1969, 190-91 definisce «disiunctio».

<sup>77</sup> Cfr. anche 47, 9-14.

<sup>78</sup> Cfr. anche l'estr. 53 di Giustinian. Riguardo a 3, *Quel che move a lodar cosa mortale*, cfr. l'analisi fatta da Zaja 2009, 261-63 del testo e dell'autocommento, dove Fiamma scrive appunto che «l'auttore [...] fa un'antitesi, o contrapposto». La stessa definizione di «antitesi» ricorre riguardo alle terzine, strutturate proprio in questo modo, di 77, *Questa ch'io tanto amai, misera vita* (Zaja 2009, 248).

lo sviluppo simmetrico del paragone: prima verso a verso, poi distico a distico, poi in entrambe le terzine, prima verso a verso, poi emistichio a emistichio. A questo va affiancato il madrigale 25 di Groto, in cui il parallelo tra la donna e il cielo è condotto in modo sostanzialmente identico, compresa la presentazione del tema nei primi due versi. Si differenzia solo per il fatto che le coppie dei vv. 3-4, 5-6, 7-8 contengono al loro interno una correlazione tra gli attributi dell'uno e dell'altra, e soprattutto per gli ultimi due distici, che risolvono la somiglianza in una concettosa reversibilità tra i due, mentre in Fiamma il parallelismo resta in definitiva una forma ampiamente argomentata di similitudine.

Simile a questo mar vasto, e profondo  
 È l'aspra vita mia, colma d'affanno.  
*In questo* molti mostri occulti stanno;  
**In me** strani pensier, celati al mondo.  
*Quest'*ha ne l'arenoso, et ampio fondo  
 Molti tesor, che lui ricco non fanno;  
**Et io** ne la memoria ho per mio danno  
 L'antiche gioie, e 'l mio fiato giocondo.  
 Con le piogge, e co' venti *ei* spesso è in ira;  
**A me** pianti, e sospir fan sempre guerra.  
*Egli* abonda di pesci, et **io** di doglie.  
**In questo** più d'un legno errando gira;  
*In me* più d'un desir vaneggia, et erra.  
*Io* gran speranze, et **ei** gran fiumi accoglie.  
 (Fiamma 44)

Io fra il cielo, e colei cui son soggetto,  
 Scorger non so dissomiglianza alcuna.  
*Il cielo* ha L'AUREO SOL, l'eburnea luna,  
**Madonna** ha D'ORO IL CRIN, d'avorio il petto.  
*Egli* ha MERCURIO ACCORTO, e Marte fero,  
**Ell'**ha LA LINGUA SAGGIA, il cor severo.  
*Egli* ha SATURNO GRAVE, e Vener grata,  
**Ell'**ha IL GRAVE SAPER, la faccia amata,  
*In lui* serena, e folgora il gran Giove,  
 Opra lo sguardo **in lei** simili prove.  
 Chi dunque di vedere il ciel desia,  
 Veggia la donna mia.  
 E chi la donna mia brama vedere,  
 Gli occhi rivolga a le celesti sfere.  
 (Groto 25)

Ma, come al solito, anche questa tendenza è portata da Groto alle estreme conseguenze del sonetto 113, con una coppia di sintagmi nominali, riferiti l'uno al poeta, l'altro all'amata, per ogni verso a costituire una serie di soggetti della frase-ritornello che si trova al termine di ciascuna partizione. Riporto solo le terzine:

Il mio sincero, il vostro doppio core,  
 I vostri ascosi inganni, il creder mio,  
 Hor son, perfida donna, hor son'intesi.  
 Lo mio verace, il vostro falso amore,  
 Lo mio leale, il vostro animo rio,

Hor son, perfida donna, hor son palesi.  
(Groto 113, 9-14)<sup>79</sup>

b. *Correlazione breve e correlazione semplice a distanza*

La correlazione è spesso presente in forme semplici, che esemplifico con passi limitati a uno, due o tre versi su serie binarie, ternarie o raramente quaternarie:

Molin: 24, 7-8: «e la cagion de *i ben* nostri e de **i mali** / move da stella in noi *cortese o dura*»; 88, 47-48: «ché tuo *strale* o **facella** / non *punse* od **arse** mai donna sì bella»; 143, 15-16: «Tu *la lingua* e **l'ingegno** / *snoda* e **m'avviva** sì ch'io nulla taccia»;

Venier: 19, 7-8: «o *del ben* e **del mal premio** e **suplittio**, / e **di questo** e *di quel strage* e *vittoria*»; 19, 13-14: «chi *non vede* e **non grida** i tuoi gran pregi, / *cieco è de gli occhi* e **de la lingua muto**»; 30, 1: «Se *la lingua* et **la man** che *parla* e **scrive**; 34, 9-11 sola cagion per cui *l'arco* et **la face** / onde mi *punge*, onde m'**accende** Amore, / dolcemente m'*impiega* et mi **disface**»; 86, 12-14: «perché non deve il tuo poter maggiore / *mollir quel sasso*, **arder quel ghiaccio** in lei / che ben converso in **freddo marmo** ha 'l core?»;<sup>80</sup> 219, 17-18: «et *le fiere* et **gli augelli** e i PESCI e 'nfino / queste *arene* et **li scogli** e 'l MAR vicino»; 266, 9-10: «Se visti fûr gli *augei*, **le fere** e i PESCI / fermar più volte *il volo*, **il passo** e 'L NUOTO»;

Zane: 196, 53-54: «Man sì leggiadra mai non trattò stile, / né *scrivendo* o **pingendo**, / **Apelle**, e *quel che più te*, *Smirna*, *onora*»;

Fiamma: 115, 13-14: «Tu, mio Signor, che mille *ciechi*, e **sordi** / *Veder festi*, et **udire**; hor sordo, e cieco»; 121, 55-56: «*Chiuse ombre*, **cavi sassi**, INFERNO, e **notte**, / Ch'*aprio*, **ruppe**, SPOGLIÒ, **converse in giorno**»; 131, 9-11: «È *madre*, è **sposa**, è FIGLIA; e pur si chiama / Humil ancella del suo amato, e caro / *Padre*, **sposo**, FIGLIUOL quest'alma pura»;

Magno: 4, 12-13: «Ch'or macchia più che mai *l'alma* e **le mani** / *rapina* e **sangue**, e 'l reo del buon fa scempio»; 114, 3-4: «a *l'inchiostrò* e **candor** del foglio adorno / de' tuoi begli occhi il dolce **bianco** e 'l **nero**!»;

---

<sup>79</sup> Su questo schema retorico è strutturato anche il capitolo XXV, *Sì come a primavera è dato il verno* delle *Rime* di Ariosto.

<sup>80</sup> In questo caso la seconda pluralità non è perfetta perché costituita da aggettivo e sostantivo, ma resta senz'altro riconoscibile.

Giustinian: 35, 38-39: «tanto *ardor*, tanta **fede** / o non *stima* o non **crede**»; 131, 7-8: «né teme a la *stagion di neve bianca* / o **ne l'estivo ardor caldo né gelo**»; 7, 5-6: «e suoi più forti *strali* e **nodi** appella / solo *i begli occhi* e **'l crin negletto ad arte**»;

Groto: 16, 3-4: «*Le fresche rose*, **il bel lume**, e L'OR FINO, / *De le guancie*, **de gli occhi**, e DE LE CHIOME»; 41, 46-47: «Sol degno chi *le selve*, **i campi**, e MARTE / *Pastor* [,] **bifolco**, e CAPITAN dispose»; 66, 8: «*Miro*, **odo**, e GRIDO, *cieco*, **sordo**, e FIOCO»; 94, 5-6: «*Euterpe*, e **Febo** hor che cantato han d'ella, / *Le tibie*, e **'l plettro** appenderle contempio»; 207, 2-4: «Né *in mare*, o **in terra**, o IN ARIA, hebbe o in ciel pare, / Ma vinse in ciel, IN ARIA, **in terra**, *in mare*, / Febo, I CIGNI, **le ninfe**, e *le sirene*»; ivi, 12-14: «*Tantal*, **Sisifo**, L'EMPIE, Ision, ~~Titio~~ / A i costui dolci accenti non sentiro / *La sete*, **il sasso**, L'URNA, il vento, ~~il rostre~~»; 304 7-8: «Però poiché sì ben *produci*, e **finigi**, / Senza mai riposar *genera*, e **pingi**»; 313, 9-10: «*L'opre*, **i detti**, I PENSIER doglia mi danno / *Ch'oprai*, **dissi**, PENSAI, da cui m'è noto»; 315, 12-14: «Né *negar*, né **scusar**, né GODER tento / Lo mio fallire innanzi al tuo gran Nume: / Ma il *confesso*, il **condanno**, e ME NE PENTO».

Non mancano casi in cui compaiono più pluralità, ma posizionate a distanza, dove la bipartizione o l'enumerazione sono utilizzate come strumento di *dulcedo*, come nella ballata 103 di Molin, dove una pluralità bimembre su arco e fiamma si trova ai vv. 1 e 10, e nel sonetto 54 di Magno, dove il terzo elemento della serie, la bocca, viene aggiunto solo al v. 7, e soprattutto dove la pluralità non detta il tema, che è invece l'antitesi tra il «biasmo» della donna amata che è stimato più che qualsiasi «gran lode» altrui.<sup>81</sup>

S'egli a voi *l'arco* e **le sue faci** diede,  
 ch'a favor d'ambo duo poi gli spendeste,  
 più cortese potreste  
 di lui parlar ch'a tanto onor vi elesse;  
 se gli involaste pur, com'alcun crede,  
 oltra ch'è furto e vien ch'infame reste,  
 biasmar non lo dovrete  
 trattando a vostro pro l'arme sue stesse;  
 ma se da le vaghezze in voi s'espresse  
*scocca* sol *l'arco* e in noi **s'accende l'esca**,  
 empia beltà con poco onor ne invesca,  
 ch'altri innamorì e sia d'amor rubella.  
 (Molin 103, 5-16)

Mentre con aspre ingiurie in dolce canto  
 vergine bella Amor punge e riprende,  
 e *l'angelica voce* e **'l volto santo**  
*per l'orecchie* e **per gli occhi** i cori accende,  
 ei, che vita non ha se non sol quanto  
**mira il bel viso** o *l'alma voce intende*,  
 A LE PERLE, AI RUBIN che 'l biasman tanto  
 ben mille BACI in sua vendetta rende.  
 E più che d'altra bocca aver gran lode,  
 pregia sì caro biasmo: ond'ei ferito  
 fere con maggior forza ogni uom che l'ode.  
**Al volto**, *al canto*, AI DOLCI BACI intento,

<sup>81</sup> Cfr. anche Zane CVII.

io pien d'invidia e fuor di me rapito,  
**occhi**, *orecchie* e **ARDOR** tutto divento.  
(Magno 54)

c. *Sonetti correlativi*

Ovviamente la correlazione può occupare parti di testo più ampie. In Fiamma ad esempio, dove pure non troviamo testi interamente correlativi nonostante la frequenza di versi enumerativi, la figura occupa intera la fronte del sonetto 14.

Non son *lagrime*, ohimè, non son già queste  
*Lagrime*, che pietà *versi*, o *distille*;  
**Né de l'incendio mio l'alte faville**  
Vengon giamai **da puro ardor celeste**:  
Ma **dal foco infernal**, *da le tempeste*  
*D'abisso*, vengon *l'acque*, e **le scintille**,  
Che fuor *gli occhi*, e **'l cor** manda a mille a mille;  
Perché l'hore mi sien gravi, e moleste.  
(Fiamma 14, 1-8)

Vediamo ora due testi in cui una sola pluralità interessa tutto lo svolgimento. In Molin il tema della sofferenza amorosa – specialmente accompagnato all'impossibilità di confessarla, per reticenza o per sopraffazione dell'ineffabile (50, 12: «ch'io sento un non so che ch'uom non può dire»), oppure dal lamento per gli influssi celesti – assume un rilievo notevole, ma solo in due casi si arriva alla composizione di un poema correlativo (8 e 68). Nel sonetto 8 solo alcuni passi sono vere *rapportatio*, mentre talvolta i due elementi si compenetrano nel medesimo sintagma («avinto in foco», «preso avampai»). Nell'unico sonetto interamente correlativo di Zane, il LXXIV, l'alternanza perfetta di udito e vista viene variata attraverso l'*enjambement* anaforico tra i vv. 9-10 e disposizioni di aggettivi non simmetriche o chiasmatiche.

Fra molti *lacci*, Amor, per te già *tesi*  
e molte **fiamme** a pormi **avinto in foco**,

*Sereni occhi lucenti*, **alme parole**,  
che **sì alto sonate** e *risplendete*



*preso* **avampai** più volte (or molto, or poco),  
 ma *sciolto* e **freddo** al fin me ne difesi.  
 Ben *mi cinse legame* e **calor presi**  
**da raggio** ove *più stretto* ognor **m'infoco**,  
 che *rotto* o **spento** mai per tempo o loco  
 non sia: sì *m'allacciai*, così **m'accesi**,  
 e fu forza e voler di ferma stella  
 che, di par, teco *mi distrinse* ed **arse**  
 a *nodo* e **fiamma** sì leggiadra e bella.  
 Così suol volontario un cor *legarse*  
 ed **arder** sempre, e voi ne lodo, e quella  
 che per idolo mio dal ciel qui apparse.  
 (Molin 8)

e *vivo foco* ed **armonia** spargete  
 più ch'**altro suono** e *luce altra* non sòle,  
 quanto non *veder* ora e **udir** mi duole  
 quel *splendor chiaro* e quelle **voci liete**,  
 se col **dir** solo e col *guardar* solete  
 dar a **gli angeli il canto**, e *'l lume al sole*.  
*Dolci a questi occhi*, a **queste orecchie obbietti**  
**soavi**, ond'ogn'or **sente** e *mira* il core  
*gli ardor più vaghi* e **i più dolci concetti**,  
 da voi tal *fiamma* nasce e tai **concetti**,  
 che quanto io **détto** e *scorgo* mai d'Amore,  
 nasce da' vostri *rai*, da' vostri **accenti**.  
 (Zane LXXIV)

In Domenico Venier la resa dell'antitesi e della pluralità si realizza in tutte le forme e in tutte le gradazioni. Prima di arrivare alla geometrizzazione estrema della *rapportatio*, si veda ad esempio il 25, dedicato a Pietro Aretino, basato sulla dicotomia tra gli effetti della lode e del biasimo. Se i primi e gli ultimi versi sono correlativi, diciamo "verticali", la seconda quartina è basata su parallelismi verso a verso "orizzontali" e disposti a chiasmo. Si può poi vedere a fronte un madrigale scelto tra quelli che propongono la terna degli effetti d'amore procurati da fiamma, freccia e laccio, inserendoli in una trama musicale niente affatto geometrica, parte di un sistema di variazioni su questo tema che evidentemente ha affiancato l'*exploit* dei più celebri sonetti rapportati.

*O vita, o morte* de l'altrui memoria,  
 quanto *giova la lode* e **'l biasmo noce**  
 ch'esce da quella inimitabil voce  
 di poetica lingua et d'oratoria!  
*D'ogni alto ben la prima ottien vittoria*,  
**vince 'l secondo ogni gran pena atroce:**  
**chi biasmi è spinto a la tartarea foce**,  
*chi lodi assunto a la celeste gloria*.  
 Tu sol, gran Pietro, honor non che d'Arezzo,  
 ma di quanto girando il sol trascorre,  
 gli altrui nomi **avilisci** et *metti in prezzo*;

Dal *sol* de' bei vostr'occhi  
 e da lor dolce **sguardo**  
 move *la face* e **'l dardo**  
 ond'io, ch'o vibri o scocchi  
 l'arco et la face, ovunque avien ch'io tocchi  
*di fiamma* empio et **di sangue**,  
 già de la piaga exangue  
 tutto a morte *ferito*, **avampo et ardo**.  
 I CRESPI ET D'OR CAPELLI  
 SON LE CATENE E 'L LACCIO  
 ond'io, ch'i più rubelli,

gli altri non san *né fama dar, né tôrre*,  
 che procacciano altrui *loda* o **disprezzo**,  
 et chi ti legge ogni altro stile abhorre.  
 (Venier 25)

più sciolti col mio nodoso impaccio  
 legar soleva altrui,  
 preso et legato fui  
 et di tal presa altero  
 me 'n vado più che del mio proprio impero.  
 (Venier 52)

#### d. *Rapportatio*

Per quanto riguarda la vera e propria *rapportatio* in Venier e in Groto resta in realtà ben poco da aggiungere alla dettagliatissima trattazione di Alonso. Mi limiterò a riportare due sonetti per ciascuno dei due autori, il già celebre *Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio*, 144, e 148, in cui la vera e propria, complessa, *rapportatio* esamembre si limita ai primi due versi, mentre gli effetti di ciascuna serie si distribuiscono in serie prolungate su tutta la seconda quartina e sulle due terzine, conservando però lo stesso ordine di distribuzione.

Non *punse*, **arse** o LEGÒ *stral*, **fiamma** o LACCIO,  
 d'Amor giamai si *duro* et **freddo** et SCIOLTO  
 cor quanto 'l mio, *ferito*, **acceso** e 'NVOLTO,  
 misero, pur ne l'amoroso impaccio.  
*Saldo* et **gelido** più che *marmo* et **ghiaccio**,  
 LIBERO ET FRANCO, i' non temeva, stolto,  
*piaga*, **incendio** o RITEGNO, et pur m'ha colto  
*l'arco* et **l'esca** et LA RETE in ch'io mi giaccio.  
 E *trafitto*, **distruutto** et PRESO in modo  
 son, ch'altro cor non *apre*, **avampa** o CINGE  
*dardo*, **face** o CATENA hoggi si forte;  
 né fia, credo, chi 'l *sangue*, il **foco** e 'l NODO,  
 che *l'fianco allaga* et **mi consuma** et STRINGE,  
*stagni*, **spenga** o RALLENTA altri che Morte.  
 (Venier 144)

*M'arde*, **impiaga**, RITIEN, squarcia, ~~urta~~ et *preme*  
*foco*, **stral**, NODO, artiglio, ~~impeto~~ et *peso*  
 d'Amor si ch'io ne péro, a morte offeso,  
 colpa del ciel, da tanti mali insieme.  
 Tutto *cenere* et **sangue** il cor già teme,  
 NE' LACCI INVOLTO et da fier'unghia preso,  
~~caduto al pian~~ *sott'un gran sasso steso*,  
 d'esser vicino al fin de l'hore estreme.  
 Spegnerà Morte in me *l'incendio* et **sano**  
**sarò del colpo** et FUOR DI RETE in breve,  
tratto per forza a quel crudel di mano.  
 Morte fia cagion sola ond'io ~~mi leve~~,  
~~per non mai più cader~~, ~~surto dal piano~~,  
*et sia scosso del giogo al cor si greve*.  
 (Venier 148)

Al modello di Venier si rifà esplicitamente Groto col sonetto 4, con una corrispondenza trimembre sull'arco, la fiamma e la rete. Nell'argomento dichiara che la sua imitazione non è per «concorrere», non è agonistica, ma serve

circolarmente a indicare che il modello è degno di imitazione. Il modello della lirica volgare viene paragonato ai modelli latini di Virgilio e Cicerone, e in questo non sembrerebbe allontanarsi troppo dall'*imitatio* volgare bembiana, ma ne rivela però una torsione, non solo nella scelta di un singolo testo moderno e dunque in una virtuale apertura a una pluralità di modelli, ma soprattutto nel fatto che l'essere «prencipi della lingua» deriva non da compostezza ed equilibrio formali, ma proprio dall'applicazione di un artificio come le «corrispondenze perpetue».

Fecesi questo Sonetto di tre corrispondenze perpetue per imitar di lontano il Sonetto del Cla.mo Domenico Venier: “Non punse, arse, legò, stral, fiamma, e laccio”. La qual'imitatione non fu concorrere, sì come non concorre con Virgilio, o con Tullio chi cerca d'imitar quello, o questo, ma gli approva per Autori prencipi della lingua, e dignissimi d'essere imitati.<sup>82</sup>

Nonostante la dichiarazione, il testo intensifica la matrice e insiste nella disgregazione sintattica, spezzando tutti i sintagmi che lo compongono, con la sola esclusione della serie di verbi e complementi oggetto del v. 14 disposti in parallelo. Il secondo sonetto, 195, composto «Nella morte della innamorata dell'Autore» (in serie con 194 e 196), non è elaborato a partire da un'unica pluralità, ma affianca una serie di 7 pluralità di breve estensione e varia complessità: eptamembre nella prima quartina, quadrimembre ai vv. 5-6, trimembre ai vv. 7-8, trimembre al v. 9, trimembre ai vv. 10-11, pentamembre ai vv. 12-13, trimembre al 14. Quasi tutto il testo è nella forma perfetta della *rapportatio*, tranne i due *tricolon* dei vv. 9 e 14 che incorniciano le terzine, disposte nella forma del parallelismo.

Col bel, vivi, aurei, ciglio, occhi, capelli,  
 Ond'arco, fiamma, rete, ha, trahe, torciglia  
 La mia dea, mi traffige, abbrucia, e piglia  
 Pria tra più saldi, gelidi, e ribelli.  
 Dur, freddo, agil, quai marmi, nevi, augelli

Al tuo morir le piante, l'herbe, i fiori,  
 Le ninfe, i pesci, gli augelli, e le fiere  
 Perdono i frutti, le virtù, gli odori,  
 I balli, i giuochi, l'harmonia, e 'l piacere.  
 I dì, le notti, i mattini, e le sere,

<sup>82</sup> Spaggiari 2014, 22. Cfr. Erspamer 1983, 198: «una concezione interamente linguistica e stilistica dell'*imitatio* (per cui non conta la «favola», ma soltanto il suono, e l'imitazione è una sorta di plagio verbale), può essere utilizzato come chiave di lettura della lirica del Cieco».

Già fui[;]<sup>83</sup> cera, Etna, statua hor mi somiglia.  
 Né fia (tale stral provo, ardore, e briglia),  
 Ch'io sani, intepidisca, il piè rapelli.  
 Viene il cor (mentre inthier, gelato, e sciolto,  
 Ferita, face, fune altero sprezza)  
 Segno, esca, preda, aperto, acceso, avvolto.  
 E abhorre hor con empiastro, humor, fortezza  
 Guarir, spengersi, uscir. Tanto lo stolto  
 Vuol la piaga, ama il foco, il nodo apprezza.  
 (Groto 4)

Del sol, luna, alba, et hespro gli splendori  
 Perdon le stati, autunni, e primevere,  
 De le spiche, uve, rose, i proprii honori.  
 Tuona il ciel, geme il monte, il pian si dole,  
 Amor ferir, legare, arder non cura,  
 Pon l'arco, spezza i lacci, e spenge il foco.  
 La terra, l'acqua, l'aria, il foco, il sole,  
 Trema, amareggia, imbruna, agghiaccia, oscura,  
 Mesto ogni huom, rio ogni tempo, hermo ogni loco.  
 (Groto 195)

### e. *Schema additivo*

Lo schema additivo consiste «nell'enumerare diversi elementi, e alla fine, nel ripeterne la menzione, usando lo stesso vocabolo e mantenendo l'ordine nel quale furono enumerati».<sup>84</sup> Come hanno dimostrato le ricerche di Curtius, Fucilla e Alonso poi riprese da Pozzi, la figura compare sporadicamente nell'epigrammatica antica,<sup>85</sup> ma ha il suo periodo di fioritura nel tardo Quattrocento, partendo dall'Italia e in particolare dalla «cerchia dei cortigiani Quattro-Cinquecenteschi»,<sup>86</sup> e di lì si espande (si fa per dire) nel petrarchismo italiano ed europeo. Facendo qualche deroga alle regole ristrette sopraelencate, in particolare sull'uso dello stesso vocabolo che talvolta può venir sostituito da un sinonimo, da un iperonimo o da un figurante metaforico,<sup>87</sup> siamo in grado di riconoscere alcune occorrenze anche in pieno classicismo, resistenti al progressivo affrancamento dagli eccessi cortigiani. Un esempio su quattro elementi è reperibile in un sonetto di Bembo dove vengono riassunti al v. 14 gli effetti della vista dell'amante che erano stati elencati precedentemente, con due sostituzioni («m'accende» > «m'arde» e «passo in una marmorea figura» > «[mi]'ndura»). Un altro esempio, ma calibrato con più gusto e con alcune varianti

<sup>83</sup> La conservazione da parte dell'editore della punteggiatura dell'originale rende difficile marcare il movimento del trapasso tra i due momenti temporali che si situa proprio dopo «fui».

<sup>84</sup> Pozzi 1984, 117.

<sup>85</sup> Lucilio in *Anth. Pal.* XI, 239, ma Fucilla 1956, 25 cita anche Marziale, Ciro di Panopoli, e, seguendo Curtius 1992, 321-22, Tiberiano e il poeta carolingio Valafrido Strabone.

<sup>86</sup> Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, Marcello Filosseno, l'Altissimo. Nell'epigramma neolatino Tebaldeo, Marullo, Eurialo Morani, Girolamo Angeriano.

<sup>87</sup> Cfr. Alonso 1971, 297.

di distribuzione che lo rendono meno meccanico, al limite della riconoscibilità, nel *Furioso* (VI, 51-52), dove Astolfo trasformato in mirto mette in guardia Ruggiero dalle insidie metamorfiche di Alcina.<sup>88</sup>

Quando 'l mio sol, del quale invidia prende  
l'altro, che spesso si nasconde e fugge,  
levando ogni ombra, che 'l mio bene adugge,  
vago sereno agli occhi miei risplende,

sì co' suoi vivi raggi il cor *m'accende*,  
che dolcemente ei si consuma e *strugge*,  
e come fior, che 'l troppo caldo sugge,  
potria mancar, che nulla ne 'l difende.

Se non ch'al suo sparir *m'agghiaccio*, e poi  
con vista d'uom, che piange sua ventura,  
*passo in una marmorea figura*.

Medusa, s'egli è ver, che tu di noi  
facevi petra, assai fosti men dura  
di tal, che *m'arde, strugge, agghiaccia e 'ndura*.  
(Bembo, *Rime*, 86)

E perché essi non vadano pel mondo  
di lei narrando la vita lasciva,  
chi qua chi là, per lo terren fecondo  
li muta, altri *in abete*, altri *in oliva*,  
altri *in palma*, altri *in cedro*, altri *secondo*  
*che vedi me* su questa verde riva,  
altri in liquido **fonte**, alcuni IN FIERA,  
come più agrada a quella fata altiera.

Or tu che sei per non usata via,  
signor, venuto all'isola fatale,  
acciò ch'alcuno amante per te sia  
converso in pietra o **in onda**, o fatto tale;  
avrà d'Alcina scettro e signoria,  
e sarai lieto sopra ogni mortale:  
ma certo sii di giunger tosto al passo  
d'entrar o IN FIERA o **in fonte** o *in legno* o in sasso.  
(OF, VI, 51-52)

Lo schema additivo viene sperimentato anche da Domenico Venier, in due casi su tutta la lunghezza del componimento. Nel sonetto 192, anche qui con sostituzioni sinonimiche («Aurora» > «alba» e «Febo» > «sole»),<sup>89</sup> la forma non è monotona e paratattica, ma resta vicina ai suoi precedenti quattrocenteschi, come testimonia lo scatto conclusivo del «così» che sottolinea la *pointe* finale in quasi tutti gli esempi riportati da Fucilla.<sup>90</sup> Nel madrigale 243, rimasto inedito, gli effetti contrastanti d'amore emergono uno dopo l'altro da un dialogo col cuore, e vengono poi raccolti nella doppia antitesi conclusiva.

<sup>88</sup> Un altro esempio ariostesco, già segnalato da Pozzi 1984, 118, è OF, XXIII, 108-109.

<sup>89</sup> Il sonetto è segnalato da Alonso 1971 163. Nonostante siano nella stessa antologia, Fucilla 1956, 30 non cita il sonetto venieriano, ma ne indica uno di Pietro Gradenigo, *Veggio spogliar le triste oscure spoglie* (Atanagi 1565, II, 97v), in cui lo schema non mi pare affatto riconoscibile, o solo in modo estremamente approssimativo.

<sup>90</sup> Nei sonetti di Panfilo Sasso c'è «onde» con analoga funzione (Curtius 1992, 321).

Fiammeggiavano in ciel chiare *le stelle*  
 et più chiara splendea *la luna*, alhora  
 ch'a l'apparir de la vermiglia *Aurora*  
 oscurar vidi ratto et questa et quelle.  
 Ecco, cinto di lumi et di facelle,  
 raggiando, *Febo* uscir de l'onde fora,  
 che lei poscia discaccia et le scolora  
 le guancie vaghe oltra misura et belle.  
 Ned egli anchor di sé vive sicuro,  
 ché, qualhor la mia luce apparir suole,  
 tosto lo rende nubiloso et scuro.  
 Così vince madonna (o rare et sole  
 gratie, ch'infuse in mortal corpo furo!)  
 et *le stelle* et *la luna* et *l'alba* e *'l sole*.  
 (Venier 192)

«Onde nasce, cor mio,  
 che tu sì *lieto* hor sei?».  
 «Dal rimirar colei  
 che già tanti e tant'anni amo et desio».  
 «E 'l *duol*, che non men hora  
 t'afflige, onde procede?».  
 «Quinci che 'l bel che vede  
 l'occhio, tanto ella è ria, non godo anchora».  
 «S'ella è dunque sì fiera,  
 come ne vivi in *spene*?».  
 «Spesso in un punto aviene  
 che s'ha quel che gran tempo invan si spera».  
 «Ma 'l *timor*, ch'egualmente  
 t'assale, onde deriva?».  
 «Quinci, ché sempre schiva  
 esser mi poria pur com'al presente».  
 Forza d'Amor estrema,  
 ch'in un istesso punto  
 tien in un cor congiunto  
*allegrezza, dolor, speranza e tema*.  
 (Venier 243)

In Grotto la figura compare ad apertura di libro, già nel sonetto 2, strutturato su una serie di *correctiones*, cui segue la conclusione positiva sul cantare non di temi epici o magici («D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle»), ma dei loro corrispettivi amorosi negli effetti e qualità della donna.<sup>91</sup> Una forma semplice, che riprende da vicino i precedenti cortigiani elencando nel finale quattro elementi naturali, compare in due testi brevi, il madrigale 76 («In me consuma foco, aere, acqua, e terra») e lo strambotto-epigramma *Icaro*, 272 («guerra / Contra me fecer, foco, aer, acqua, e terra»). L'addizione finale si trova anche su due soli elementi nel madrigaletto 150.

<sup>91</sup> La *correctio* continuata estremizza forse il modulo oraziano di opposizione tra epica e lirica già utilizzato in posizione proemiale da Minturno e che sarà poi ripreso da Marino (cfr. Carrai 1999, 193-98). L'orgoglio nel cantare la propria sconfitta amorosa è il tema della canzone I, *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*, di Ariosto, che non ha però posizione proemiale nelle edizioni cinquecentesche.

Poiché col suo *martir* la tua partita  
 Non mi privò di vita,  
 Se 'l tuo ritorno non mi fa perire  
 Col suo *piacer*, potremo a l'hor ben dire,  
 Che fare un'huom morire  
 Non può *né gran piacer, né gran martire*.  
 (Groto 150)

Ma l'artificio si presta anche a varie forme di complicazione, specialmente nel sonetto. Pozzi esemplifica la figura con il sonetto seguente, che va letto nell'ottica di una rivalità agonistica con un episodio periferico e abnorme dei *Fragmenta*: il verso 14 è infatti ricalcato sul v. 5 di *Rvf* 303.<sup>92</sup> L'innovazione dal punto di vista della figura consiste nel fatto che è strutturato su una doppia ricapitolazione, sia dei verbi sia dei nomi.<sup>93</sup>

**I fior** pigliano odor, s'ivi *t'abbassi*,  
**Le fronde**, a l'*andar* tuo, rendono honore,  
**L'herbe**, dal tuo *apparir*, prendon colore,  
**L'ombre**, luce si fan, se tra lor *passi*.  
**Gli antri**, se *suoni*, empion di gioia i sassi,  
**L'acque**, se *canti*, accendonsi d'amore,  
**L'aure**, se *ridi*, ardon di dolce ardore,  
**L'onde** nel tuo *mirar* fermano i passi,  
**L'aere**, se *parli*, acqueta i nemi, e i tuoni,  
**L'arte** col tuo *pensare* ornando viensi:  
 Così senton le gratie in te cosparte.  
 (*S'abbassi, vai, appari, passi, suoni,*  
*Se canti, ridi, miri, parli, pensi*)<sup>94</sup>  
**Fior, fronde, herbe, ombre, antri, acque, aure, onde, aer, arte.**  
 (Groto 40)

Le novità grotiane non riguardano solo configurazioni inusitate nella disposizione geometrica del materiale, ma anche la tipologia degli elementi

<sup>92</sup> Ed è un caso credo unico di endecasillabo con tutte e dieci le sedi accentate.

<sup>93</sup> Fucilla 1956, 32-33; Pozzi 1984, 118.

<sup>94</sup> Cfr. Bembo 61, 6: «s'io parlo, scrivo, penso, vado o seggio».

raccolti. Si può dire che la figura diviene una forma di doppia dissoluzione del canone delle bellezze, prima per la parcellizzazione dovuta all'enumerazione paratattica di elementi discreti<sup>95</sup> (si pensi a quanto accade nelle figure che si basano sulla composizione del nome come somma di lettere); poi per la loro sostituzione con un figurante, con la perfetta sovrapposibilità di nome e cosa in virtù della contiguità nel codice metaforico della lirica.<sup>96</sup> Vediamo il secondo meccanismo all'opera in un testo apparentemente semplice come 30, già citato nel precedente capitolo, ma che per comodità riporto nuovamente. Le coppie di termini identici finali sono soltanto omonimi: la prima rete è reale, mentre la seconda è metafora dei capelli, allo stesso modo l'oro della rete è reale, il secondo è solo una rappresentazione metaforica dello splendore dei capelli biondi. Poter chiamare le cose nello stesso modo ne implica in definitiva quasi una sostanziale uguaglianza.

S'avien, che **reticella aurea** circonde  
Le trecce vostre bionde,  
*Reti* d'amor gioconde,  
Ordite *di fin'oro*,  
Dove io legato moro:  
Io dico, a chi le mira, - Ecco vedete  
*Oro* in **oro** legato, e *rete* in **rete**.  
E se più ricovrar potrassi un core,  
Che 'n due reti, e 'n duo nastri avvoglie Amore.  
(Groto 30)

Veniamo a un altro sonetto famoso (90), così analizzato da Fucilla:

---

<sup>95</sup> Atteggimento inverso alla lode di Madaluzza Tron per cui si richiama la figura di Zeusi, che avrebbe trovato in esse una modella tale da non dover cercare le bellezze sparse in ciascuna donna in modo diverso (Venier 188), o ancora alla curiosa metafora di Natura come cuoca capace di unire molti ingredienti in una ricetta perfetta (Molin 58).

<sup>96</sup> Cfr. Gatti 2004, 51: «si ha un esempio della sua abilità in alcune sterminate rapportationes [...] nelle quali il massimo allontanamento di figurante e figurato dà quasi l'illusione di un artificio che realizza l'impossibile connubio di presenza ed assenza».



an eight-member pattern [...] which is recapitulated in the last two lines of the first tercet and then again in the final line, where ordinary equivalents are substituted for those which have just been listed metaphorically.<sup>97</sup>

A fianco di questo metterei un altro caso particolare, riconducibile alla figura additiva per via di negazione. Il sonetto 61 mostra il microcosmo in cui l'amore tramuta l'amante, rappresentato come un «mondo» i cui elementi sono i suoi sentimenti e le azioni della donna. La ricapitolazione finale raccoglie gli elementi mancanti (in corsivo) di due su cinque serie o opposizioni topiche: 1) inferno, stelle/sfere celesti; 2) sole, luna, 3) terra, aria, acqua, fuoco; 4) tempesta, *bonaccia*, 5) *primavera*, estate, *autunno*, inverno.

Di produr perle Arabia non si vanti  
Più, né più 'l Gange, onde 'l sol novo ascende,  
Né 'l Tago più, che di fin'oro splende,  
Né d'alabastri pien l'Egeo si canti.  
Né Libia, ove l'avorio han gli elefanti,  
Né l'Archadia, che latte ogn'ora apprende,  
Né l'India, che 'l pregiato hebano rende,  
Né Pesto, ov'hanno ogn'hor rose gli amanti.  
Sola Hadria tutti questi honor giunti habbia,  
Che perle, sole, oro, alabastro, avorio,  
Latte, hebano produce insieme, e rose.  
Onde le membra di colei compose,  
Per cui languisco, e del languir mi glorio,  
Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia e labbia.  
(Groto 90)<sup>98</sup>

Quasi il gran mondo nel mio amor discerno.  
La terra è la mia fè, che al' hora trema,  
S'avvien che terremoto entro a lei frema  
Di gelosia. Lo mio duolo è l'inferno,  
E l'acqua il pianto mio. La state, e 'l verno  
L'ardire ardente, e la gelata tema.  
La luna è il mio sperar, che cresce, e scema;  
Del mio Sol la memoria è un sole eterno.  
Le gratie, e gli atti suoi nel cor mio impressi.  
Sono le stelle affisse a l' alte sfere.  
L'arder mio occolto, è l'invisibil foco.  
Le spesse tempestà, gli sdegni spessi.  
L'aere i sospiri. E 'l tutto al fin v'ha loco,  
Fuor che bonaccie, autunni, e prime vere.  
(Groto 61)<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Fucilla 1956, 33. Secondo Pozzi 1984, 119 la figura è qui «usata per dissolvere i rapporti tra figurante e figurato separandoli in due serie compatte e distinte».

<sup>98</sup> Più tenue risulta la corrispondenza tra cosa ed elemento naturale in 45, poiché accostate per via di similitudine, ma proprio affinché tale corrispondenza venga indebolita nel finale: «Ma petto, bocca, man, gote, occhi, chiome / Guasta d'ingrata, e di superba il nome». Da vedere invece 196, dove *post mortem* avviene una nuova disseminazione delle grazie femminili variamente distribuite tra le entità celesti: «E in ciel le membra vostre si partiro / Il ciel la faccia, il cerchio latteo il petto, / Vener la chiome, Amore le luci ottenne, / Le labra il sol, la lingua il sommo giro».

<sup>99</sup> Un antecedente è Stampa, *Rime*, 5, *Io assomiglio il mio Signor al cielo*, da confrontare anche con Groto 25, *Io fra il cielo, e colei cui son soggetto*. Anche il sonetto 4 della Stampa, *Quando fu prima il mio Signor concetto*, con la sua addizione di versi-frase, ciascuno dedicato a una qualità donata a Collaltino da una diversa divinità, ricorda da vicino un testo grotiano come 92, *Concordi a voi formar le tre sorelle*.

Non sempre la figura occupa per intero un componimento. Ad esempio nel madrigale 123, lo schema additivo è limitato agli ultimi due terzetti.

Qual *giudice*, voi dunque comandate  
Ch'io a voi venga, e qual *reo* spiani il mio errore.  
E sia *notaio* in questa causa Amore.  
E (come vuol la legge) fuor mandate  
Ogn'altro, sì che alcun non sia presente  
Fuor che 'l *notaio*, il *giudice*, e 'l *nocente*.  
(Groto 123, 10-15)<sup>100</sup>

Ma questa limitazione spaziale può essere dovuta anche alla compresenza della figura gemella dei *versus rapportati*.<sup>101</sup> Così avviene in 281 e nel grottesco – vorrei dire “grottesco” – «humour noir»<sup>102</sup> della serie di sonetti-epigrammi 297-298-299. 297 presenta le morti incrociate di un cacciatore, un cinghiale e un serpente, narrate nelle quartine e poi raccolte nelle due terzine frantumate sull'asse verticale dei sei versi secondo il principio della *rapportatio*; 298 presenta la triplice causa della morte di un ragazzo secondo uno schema additivo in tre termini nelle quartine, con una nuova ricapitolazione finale anche qui con

---

<sup>100</sup> Questa maliziosa e prosaica rivisitazione del motivo della corte d'amore, in cui il poeta è punito ingiustamente, il ruolo del giudice spetta alla donna e ad Amore quello di notaio, ha un precedente nel sonetto 183 di Venier che svolge il tema però in modo diverso e più canonico: Amore deve giudicare dei supplizi subiti dal poeta, ma l'unica prova è il cuore, che il poeta non possiede più e che dev'essere la donna a produrre, a meno che non voglia accordarsi diversamente. Su questo sonetto Atanagi 1565, I, Kk3r avverte che è «nel soggetto istesso» di un madrigale di Andrea Navagero: «Arbitro eletto siedì, / Amor, che 'l tutto vedi: / a costei cheggio 'l merto di mia fede. / Ella mi nega 'l vero, / né so come provarlo, / ché 'l mio cor, ov'è scritto, è in mano a lei, / né posso indi ritrarlo, / ch'apertamente certo il mostrerei. / Così contra 'l dever tien mia mercede. / Ma s'io non fui, come conviensi, scaltro, / se sei giusto e sincero, / scopri 'l ver tu, che l'un conosci e l'altro. / Io, che somma ragion di ciò pretendo, / arditamente il tuo giuditio attendo. / Tu taci e sai c'ha il torto, ond'io comprendo / ch'offender temi l'alta sua presentia, / di che sei muto e a mie risposte sordo; / ma se non per sententia, / procura almen, Signor, tra noi l'accordo» (15v). Ovviamente alle spalle di tutta la serie è anche il tribunale della ragione di Rvf 360 (lo nota già Serassi 1751, 133-34) – come testimonia il «Fatto [...] citar» incipitario di Venier che riprende il tecnicismo giuridico petrarchesco – e la già citata scaltrezza retorica di Rvf 64 (cfr. Afribo 2015), dal cui «provedete» discende forse il «procura» di Navagero. Anche Venier 26, *Nasce tra la mia donna e me sovente*, ha ambientazione e lessico forensi, dibattendo su chi dei due ami di più l'altro: «lite e contesa», «question pendente», «ambo le parti», «sentenza», «piato», «chi perde», «vincitor».

<sup>101</sup> Già Alonso 1971 138-41 rilevava l'esistenza di forme ibride di parallelismo e correlazione. A p. 160 segnala poi come «sonetto misto di correlazione progressiva e reiterativa» anche Venier 160, che vedremo tra poco.

<sup>102</sup> Erspamer 1987, 217.

*rapportatio*; anche 299, sulle varie morti di una famigliola, presenta uno schema additivo nelle quartine e una *rapportatio* nella seconda terzina, con cambio di distribuzione nell'ultimo verso. Riporto gli ultimi due.

A una gravida madre intender piacque  
 Il sesso ver de la concetta prole.  
 Maschio disse Giunon, femina il Sole,  
 Giove un, et altro: Hermafrodito ei nacque.  
 Volle intender la morte. Un *d'arme*, un *d'acque*,  
 Et un *di laccio*, disse. E non fur sole  
 Pur d'un di quei mendaci le parole,  
 Ch'egli, e *d'acqua*, e *di laccio*, e *d'arma* giacque.  
 Da un arbor cadde, e un piè restovvi preso,  
 Col sen su la caduta spada diede,  
 E nel soggetto rio la testa corca.  
 Così *col capo*, **col petto**, e COL PIEDE  
 Restò *sommerso*, **ferito**, et IMPESO,  
 Così morio di *fiume*, **ferro**, e FORCA.  
 (Groto 298)<sup>103</sup>

Quando *caduto in foco* un figlio intende,  
 Lascia **l'altro nel bagno**, e al primo corre  
 Una madre; né in tempo ella soccorre  
 L'uno, né l'altro, E 'N TERRA IL DUOL LA STENDE.  
 Cadendo, il capo a un sasso essa si fende.  
 A l'hor lo sposo, che la vita abhorre,  
S'impende, e a tempo alcun no 'l può disciorre:  
 Un'arde, **un si sommerge**, UN CADE, un pende.  
 Tutta ad un tempo la famiglia more,  
 E serba del morir diverso modo,  
 Né può caper tanta ruina un loco.  
 Sono **a i figli**, A LA MADRE, e al genitore  
 Morte *la fiamma*, **l'onda**, IL SASSO, il nodo,  
 Tomba LA TERRA, **l'acqua**, l'aria, *il foco*.  
 (Groto 299)

Un procedimento simile era già in Venier 160, dove le tre qualità della donna celebrata in morte sono paragonate a quelle delle tre dee Venere, Diana e Minerva, simboli di bellezza, castità e saggezza. Il bel «volto», il «casto desire» e la «mente [...] saggia» sono prima elencate nelle quartine e poi raccolte e rapportate ai vv. 10-11.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Il sonetto è imitazione di un epigramma latino attribuito a Pulice da Custoza (XIV sec.), *Cum mea me genatrix gravida gestaret in alvo*, riportato da Fucilla 1956, 25, che era già stato tradotto da Alamanni (*Mia madre di me gravida a gli dei*, Frati 1918, 34-35) e dall'anonimo *Mentre la madre mia me pregna in corpo teneva* in Tolomei 1539, Niiir, da aggiungere entrambi alla storia del *Summationsschema*. Nessuno dei due però presenta la *rapportatio* finale che sembrerebbe un'innovazione grotiana.

<sup>104</sup> La stessa terna viene ripresa implicitamente da Giustinian 70, 12-14: «e nel parlar [Minerva], ne gl'atti [Diana] e nel sembante [Venere], / quasi un sol risplendendo, il vero essemplio / de le celesti, antiche Dee rinovi». Va notato che rispetto alle tre dee del giudizio di Paride (per la cui interpretazione ficiniana cfr. Wind 1971, 101-103) la castità di Diana viene sostituita alla potenza di Giunone. Anche Venier 27, *Se beltà, se virtù, se cortesia*, verte su tre qualità unite nella stessa donna (cfr. Forni 2001, 152-53). «bellezza», «valore» e «senno» sono insieme anche nel sonetto 26 di Gaspara Stampa probabilmente influenzato dalle pluralità venieriane.

Né la madre del nudo et picciol dio,  
c'ha benda a gli occhi et porta arco et facella,  
fu nel volto giamai più vaga et bella  
di chi dianzi, morendo, al ciel salio;

né più **casto desire** in sen nutrio

**la ben nata d'Apollo alma sorella;**

né fé' MENTE PIÙ SAGGIA albergo in QUELLA  
CHE DEL CAPO DI GIOVE ARMATA USCÌO.

Et ben può certo in costei sola dirsi,  
ch'a la bellezza, a l'**honestate**, AL SENNO  
et *Ciprigna* et **Diana** et **PALLA** unirsi,

tal che gli honor ch'a le tre dee si fenno  
dal mondo, et propri a lor ciascuna offerirsi,  
tutti a quest'una offerir per noi si denno.

(Venier 160)

Ai testi volgari di Groto vanno infine aggiunti i suoi carmi latini, tra i quali la figura si presenta in tre componimenti di seguito, tutti in lode di Alessandra Volta. III presenta la stessa struttura con doppia serie di verbi e di sostantivi di 40 («Si sedet, it, stat, loquitur, canit, aspicit ergo / Iupiter, astrum, elice, Pallas, Apollo, Venus / Prodit, flet, ridet, currit, spargitve capillos, / Est Sol, Melpomene, Flora, Diana, Ceres»); IV, come 90, attua una frantumazione del canone delle bellezze in serie di elementi discreti, richiamati prima in forma di sostituto metaforico, poi propriamente: «Gemma, aurum, rosa, lac, sol, purpura, mel, ebur ergo est / Dens, coma, labra, manus, frons, gena, lingua, pedes»; la congerie di elementi che «Corpus Alexandrae composuit», infine anche in V, con una inusitata serie di 13 elementi in 8 versi, raccolti poi negli ultimi due: «Labra, supercilium, manus, ubera, lumina, pectus, / Pes, coma, dens, cervix, brachia, lingua, genae».

Nella campionatura proposta nei paragrafi precedenti, si sarà notato come ciascun autore possa sperimentare le proprie serie enumerative, ma ciononostante particolare fortuna abbiano le pluralità relative ai «danni d'amore» (Alonso),<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Alle liste di Alonso è da aggiungere il sonetto manoscritto *M'arde ed agghiaccia, Amor, lega ed impiaga* di Vittoria Colonna (A2, 49 dell'ed. Bullock 1982). Sulla dipendenza del sonetto

agli animali di terra, aria e acqua, alle qualità della donna, cioè bellezza, castità e intelligenza, l'antitesi di caldo e freddo (col corollario di fuoco e acqua, sospiri e lacrime, etc.), nel solco insomma di una tradizione consolidata che ha i suoi antecedenti nell'epigramma e nella poesia cortigiana oltre che in Petrarca. L'impressione è che non si tratti solo di ludolinguistica,<sup>106</sup> ma anche di una forma vorrei dire metapoetica, cioè di autorappresentazione della scrittura poetica del tardo petrarchismo – secondo la calzante definizione di Alonso «divenuto geometria» – la cui realizzazione è possibile proprio perché alle spalle esiste una topica, un'enciclopedia poetica in cui a ogni elemento del linguaggio lirico corrispondono dei metaforizzanti, dei luoghi, degli epiteti, degli attributi semi-obbligati, una retorica che si fa sintassi, che credo vada vista in parallelo alle scomposizioni del *Canzoniere* e della tradizione approntate da commentatori, retori e grammatici<sup>107</sup> al servizio di una pratica della scrittura implicata con la diffusione in antologia, ma che forse non è estraneo anche ai tentativi di ordinamento razionale della retorica di Giulio Camillo o di Alessandro Citolini.<sup>108</sup> Proprio sfruttando la natura rigorosa di questo codice Fiamma può proporre nel sonetto 55 la riscrittura delle antitesi petrarchesche di *Rvf* 132 (ma lo schema metrico e le immagini del sole e del fuoco vengono da 133), e nella novità artificiosa dello schema additivo trova lo strumento per evidenziare la forza dell'esperienza spirituale e la sua ineffabilità, l'incapacità umana di capire i contrasti della natura divina.<sup>109</sup>

Signor, se la tua gratia è *foco* ardente,  
come dà tanto *refrigerio* al core?

---

correlativo 27 di Gaspara Stampa (*Altri mai foco, stral, prigionie, o nodo*) da Venier non hanno dubbi i più recenti editori, cfr. Tower-Tylus 2010, 369.

<sup>106</sup> Anche se il meccanismo somiglia all'ambiguità enigmistica per cui «Il testo è costruito su stereotipi linguistici» (Bartezzaghi 2017, 205).

<sup>107</sup> Cfr. la sintesi di Coletti 1993, 133-36.

<sup>108</sup> Secondo Erspamer 1983, 196 «l'esaltazione dell'artificio fine a se stesso» esprime «un modo di dare evidenza (e non risoluzione) alla profonda crisi del sapere umanistico, minato dalla improvvisa consapevolezza dello scollamento fra cose e parole»; eppure l'esito paradossale di tale scollamento pare proprio quello di poter trattare le parole come cose. A proposito di Groto, Erspamer richiama proprio Camillo e la sua «riduzione [...] della retorica a parola» (198).

<sup>109</sup> Su questo sonetto e sul suo rapporto con Petrarca cfr. Zaja 2009, 272-74, in part: «il termine di riferimento resta pur sempre Petrarca, e ciò che conta per il veneziano è riuscire a mutare di segno una topica che è insieme repertorio formale e catalogo di situazioni psicologiche». Ma la presenza dello schema additivo, non sottolineata da Zaja, mostra una volta di più come Fiamma sia attento alle versioni più alla moda del petrarchismo.

S'è d'**humor** fonte, ond'ha quel vivo **ardore**  
da cui strugger ognihor l'alma si sente?

S'è LUCE più che 'l Sol chiara e splendente,  
come OSCURA del mondo ogni splendore?

S'è vita, ond'è che l'huom si tosto more,  
quando ha la sua virtute al cor presente?

Queste contrarie tempre in me pur sento,  
che *mi raffredda il foco*, **accende il fiume**,

IL SOLE ACCIECA e dà la morte vita;

ma di saper il modo indarno io tento,  
poi che non può mortal terreno lume  
de l'opre tue scoprir l'arte infinita.

(Fiamma 55)

Riguardo alla storia della figura della *rapportatio* tracciata da Alonso, se è certo verosimile che la mediazione di Venier sia stata centrale per la diffusione della figura tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, non credo che si possa escludere del tutto l'ipotesi di Curtius che il petrarchismo la derivi dal medioevo latino. O meglio non mi pare che la trafila 'correlazioni petrarchesche (e specialmente *Rvf 133, Amor m' à posto come segno a strale*) → poesia cortigiana → Manierismo' debba escludere, soprattutto per quanto riguarda i testi più oltranzisti in direzione della frantumazione della sintassi, né la memoria dei precedenti antichi, sui quali è esemplificata tale forma nei trattati, né la pratica della coeva poesia latina.<sup>110</sup> Oltre al fatto che in Groto, come abbiamo visto, la forma dello schema additivo che si conclude con una correlazione è attestata anche nei carmi latini, Orazio Toscanella, nel suo manualetto di metrica latina *Arte metrica facilissima* del 1567 affianca il cosiddetto *Epitaffio di Virgilio* proprio al più celebre sonetto di Venier, per esemplificare la figura dei *versus rapportati* che lui chiama «corrispondente»,<sup>111</sup> provando che la familiarità tra i

---

<sup>110</sup> Cui per altro fa riferimento lo stesso Alonso 1971, 308-14. Sulla poligenesi dell'artificio insiste anche Erspamer 1983, 195.

<sup>111</sup> «Corrispondente è quel verso, quando più dittioni poste per ordine si corrispondono di maniera che fanno l'oratione compiuta et sommamente leggiadra, come

*Pastor, arator, eques; pavi, colui, superavi;*

*Capras; rus; hostes; fronde; ligone; mani.*

Dove pigliandosi *pastor*; poi, *pavi*; poi, *capras*; poi, *fronde*; si cava l'oratione compiuta. Così pigliandosi *arator*; poi, *colui*; poi, *rus*; poi, *ligone*; s'ha medesimamente oratione fornita.

due testi, in cui con due diverse lingue viene condotta la stessa operazione linguistica, era senz'altro avvertibile.<sup>112</sup>

f. *Schema additivo inverso*

Ho già osservato come in Groto, ma non solo, le relazioni anaforiche tra versi e tra partizioni metriche assumano un rilievo notevolissimo. Non ripeterò quanto già detto nei precedenti capitoli, ma esemplificherò una particolare configurazione dell'anafora che assume valore distributivo, con ragioni e sviluppi simmetrici a quelli dello schema additivo.

La figura compare anche in Magno e ne propongo il caso:

Vil verme io son per me, vil bocca indegna  
di bacciar il terren, non che 'l tesoro  
di questo legno in cui te, Cristo, adoro,  
*dolce* a me di tua morte, *amara* insegna.

*Dolce*: ché di sperar fai l'alma degna  
eterno seggio infra 'l tuo santo coro;  
*amara*: ché 'l martir lamento e ploro  
che per mia colpa in queste piaghe regna.  
(Magno 131, 1-8)

Vengono dunque forniti inizialmente due elementi, dei quali a turno si argomenta la ragione, tramite la ripresa ora dell'uno ora dell'altro. Tenendo in considerazione il meccanismo di funzionamento dello schema additivo, non sarà difficile vedere in questa figura il suo corrispettivo simmetrico, in cui viene fornito prima l'insieme dei termini e poi segue lo svolgimento anaforico. Anche Sergio Bozzola analizza come schemi additivi le occorrenze di tale figura (rappresentandola come «xyz.../x...y...z...») nella prosa dialogica di Tasso, riconoscendovi una funzione

---

Parimente, pigliandosi, *eques*; poi, *superavi*; poi, *hostes*; poi, *manu*; s'ha l'oratore perfetta.

Il Clariss. M. Domenico Veniero, poeta veramente divino; di già fece tutto un sonetto di versi a questo modo corrispondenti; il quale si legge nelle rime di diversi et comincia:

*Non punse, arse, legò; stral, fiamma o laccio.* etc» (Toscanella 1567, 46r-v, corsivi miei).

<sup>112</sup> Con l'*Epitaffio di Virgilio* anche Scaligero 1561, 185 esemplifica i versi «qui Correlativi a Grammaticis dicti sunt», aggiungendovi un altro distico: «Instruit, inducit, iacit, admovet, extimet, urget, / Classica, tela, faces, tormenta, tonitrua, classes». Epigrammi correlativi in latino si trovano anche nell'antologia *Epigrammi latini et sonetti volgari et altre compositioni*, composta in morte di Bembo, ad opera di un M. F. (Marcantonio Flaminio?) (Bembo 1547, cc. Bii-r-v).

argomentativa.<sup>113</sup> La figura anche in Groto resta limitata a brevi segmenti di testo e con base in una coppia di elementi (in dittologia o epifrasi), lasciando le enumerazioni più complesse ai versi con schema additivo a raccoglimento finale.

Amor, se pur sei dio,	<i>Eguale al sole, anzi maggior</i> tu imperi.
Dèi esser <i>giusto</i> parimente, e <i>pio</i> ;	<i>Egual</i> , poiché con lui o aggiorne, o annotte,
<i>Se giusto</i> , perché sol contra me scocchi,	Sempre ti volgi a la gran mole intorno.
E madonna non tocchi?	<i>Maggior</i> che 'l sol qua giorno, e là fa notte:
<i>Se pio</i> , perché perdoni	Ma la tua fama in ambo gli hemisperi
A lei, e a me ti opponi?	Splende a un tempo in eterno, e 'n doppio giorno.
(Groto 86, 1-6)	(Groto 174, 9-14)

Anche dove la figura compare lungo lo sviluppo di un componimento intero, in realtà si tratta di schemi binari giustapposti e limitati alla propria partizione metrica. Il sonetto 192 anzi è forse più correttamente rubricabile come semplice serie di parallelismi sintattici, dato che il motore della figura è un iperonimo che include entrambi gli elementi e non una dittologia.<sup>114</sup> Si noti lo schematismo analitico della ripetizione dell'iperbato con *parimente* del v. 2 di 86 nel verso incipitario e nel quinto di 302, testo che si chiude alla fine con una doppia antitesi.

Solo in <i>due donne</i> il mio sperar s'annida,	O <i>in terra</i> parimente, e <i>nel ciel</i> chiaro,
Da cui aspetto un dì li aiuti estremi:	<i>In terra</i> , ov'a lodarti ogn'un si move;
<i>O da madonna</i> , che 'l martir mi scemi,	<i>Nel ciel</i> , poiché nel ciel ti chiama Giove,
<i>O da la Parca</i> , che 'l mio fil recida.	Bramoso d'ascoltar cigno sì raro.
Solo in <i>duo dei</i> la mia vita si fida,	O <i>a' vivi</i> parimente, e <i>a' morti</i> caro,
Onde soccorsi un dì spero supremi:	<i>A' vivi</i> , a cui è chiar che non si trove
<i>O da Amor</i> , che al mio amor dia degni premi;	Stil, che lor tanto piaccia, e tanto giove,
<i>O da Morte</i> , che quinci mi divida.	Quanto il tuo, cui null'altro poggia a paro.
Spero in <i>due acque di pietà</i> , e di <i>Lethe</i> ,	<i>A' morti</i> , che tu trahi di Stige fora

<sup>113</sup> Bozzola 1999, 74-76: «lo schema additivo risponde insomma all'esigenza di ordinare e, per così dire, tabulare razionalmente la materia da esporre».

<sup>114</sup> Il caso non è isolato, cfr. Magno 120, 1-7, «*Doppia* bellezza in voi, doppio in me foco [...] *L'una* [...] orna il bel corpo [...] *l'altra* ne l'alma ha con virtù radice», Giustinian 91, 12-14: «*Due* lumi ebb'io: *l'un*, qui morto e distrutto, / splende or nel ciel più che mai bello e vivo, / *l'altro* a me resta e non son cieco in tutto», e Groto 118, 3-5, «Tu dunque, che nel petto *duo cori* hai, / (*Lo tuo*, che sempre la sua stanza tenne, / *E 'l mio*, che me lasciando a te ne venne)».



Che la mia pena sovra ogn'uso dura,  
*O l'una m'addolcisca, o l'altra scacci.*  
Pongo del mio sperar l'ultime mete  
*In duo sassi d'asprezza, e sepoltura,*  
*Che o l'una, o l'altra per pietà m'abbracci.*  
(Groto 192)

Con quella, che di lor lasci memoria,  
Che le lor morti avviva, e i nomi impenna.  
Godi, poiché saran contrarii ogn'hora  
Il conto de la morte, e la tua historia,  
Il remo di Caronte, e la tua penna.  
(Groto 302)

La potenzialità della figura viene sfruttata all'estremo da Groto nel sonetto 180, il cui primo verso reca al suo interno una coppia di verbi antitetici (A, B) e una serie di tre complementi oggetto potenziali (1, 2, 3). Lo svolgimento del testo esaurisce tutte le possibilità combinatorie delle due serie (A1, B1 / A2, B2 / A3, B3) al fine di costringere logicamente la donna ad aver salva la vita del poeta.

*O ami, od odii me, te stessa, e amore.*  
S'*ami me*, già ch'io mora non vorrai.  
Se *m'odii*, non vorrai ch'io lassi mai  
Questa vita, di morte assai peggiore.  
*S'ami te stessa*, dove il tuo valore  
Possi, e l'ira sfogar, non ti torrai.  
Se *t'odii*, a te la gioia negherai,  
Che havresti del mio uscir di vita fuore.  
*S'ami amor*, non vorrai torli, ov'ei suole  
Mostrar le forze sue; se *l'odii* anchora,  
Vorrà ch'io resti in vita, ov'ei non vuole.  
*Così l'amore, o l'odio, in seno, o fora*  
Farà che tu di me pia mi console  
E facci ogni poter, perch'io non mora.  
(Groto 180)

#### IV. «Schemi verbali mobili e a doppio percorso»<sup>115</sup>

##### 1. *Versi anacicli o retrogradi*

«La formula più semplice è quella che permette una lettura all'indietro vocabolo per vocabolo; si capisce che ciascun vocabolo si legge nella normale direzione destrorsa».<sup>116</sup> Anche in questo caso, se Groto esegue l'espedito con grande perizia, non lo inventa, né è isolato. La figura dei versi retrogradi, di origine tardo-latina, viene infatti descritta almeno nei *Poetices libri* di Scaligero e nell'*Arte metrica facilissima* di Toscanella. Oltre al solito Antonio da Tempo (seguito coi propri esempi da Gidino) e al lontano Nicolò de' Rossi,<sup>117</sup> i precedenti più prossimi nell'ambito della lirica volgare sono un'ottava manoscritta di argomento anticlericale attribuita a Bernardo Cappello<sup>118</sup> e una serie di ottave e un sonetto nelle *Rime ingegnose* di Girolamo Musici. Le ottave di Musici sono anche precedute da una prosa che attribuisce l'invenzione dell'artificio a «Sotade Maronite Cretense», da cui deriverebbero il nome di «sotadiche».<sup>119</sup>

Luigi Groto ricorre alla figura in un famoso sonetto che reca l'epigrafe *Sonetto artificioso* e in un lungo argomento spiega in cosa consista.

Questo Sonetto si può leggere a quattro modi. In duo si lauda, e in duo si biasima Amore, perché si può por la linea hora innanzi, hora doppo 'l "non". E ciascun verso si può legger dal principio al fine, come sta notato, o cominciar dal fine di ciascun verso, e venir leggendo verso il

---

<sup>115</sup> Pozzi 1984, 133-36. Le due figure qui trattate si riferiscono al percorramento della stringa linguistica a doppio senso (versi retrogradi) e alla permutazione di segmenti di vocabolo (versi concordanti). Sotto questa categoria Pozzi include anche la paronomasia, che io ho preferito trattare tra le figure di suono.

<sup>116</sup> Pozzi 1984, 139. L'intera trattazione alle p. 139-43.

<sup>117</sup> Comunque imprescindibile Brugnolo 1974-77, II, 341-44.

<sup>118</sup> Si tratta del n. 447 dell'ed. Bianchi inclusa nell'ATL. L'esempio non poteva essere noto a Pozzi, e lo riporto: «Benefici il Pastor dona, non vende, / fama buona ricerca, mai non erra, / pudici non sfacciati illustri rende, / brama la pace, non tenta la guerra, / mendici pasce, non guadagno prende, / ama, non odia, il ciel apre, non serra. / Questo fa santa, non Chiesa profana; / il resto dirvi non può lingua umana». Ringrazio Irene Tani per le informazioni che mi ha fornito sulla tradizione di questo testo.

<sup>119</sup> Cfr. Musici 1570, 17r. Il poeta torna poi a spiegare le varianti dell'artificio alle cc. 40r-41v.

principio, nel che però si deve avvertire, che gli articoli, e le preposizioni si intendono come se fossero una voce sola con la parola seguente, onde non si transpongono.<sup>120</sup>

L'artificio serve insomma a includere in maniera sibillina all'interno del medesimo testo più messaggi contraddittori. Nella forma che i versi retrogradi assumono in volgare (de' Rossi, da Tempo, Gidino), osserva Pozzi, è richiesto «che ciascun verso, quanto al senso, contenga una sentenza compiuta»,<sup>121</sup> proprio come fa Groto, che qui mi pare seguire da Tempo.<sup>122</sup>

Fortezza e senno Amor dona, non tolge,  
Giova, non noce; al ben, non al mal chiama.  
Trova, non perde honor, costumi, fama;  
Bellezza, e castità lega, non sciolge.  
Dolcezza, non affanno, l'huom ne colge.  
Nova perfidia amor rompe, non trama.  
Prova, non crucia; il duol odia, non ama.  
Prezza, non scherme; in buon, non in rio volge.  
Vita, non morte dà; gioia, non pena;  
Sorte buona, non ria; frutto, non danno.  
Invita al ciel, non a l'inferno mena.  
Accorte, non cieche hor l'alme si fanno.  
Aita, non offende; arma, non svena:  
Forte, non molle Amor; Dio, non tiranno.  
(Groto 84)<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Spaggiari 2014, 111. La curatrice dà conto dettagliatamente delle quattro diverse possibilità di lettura.

<sup>121</sup> Pozzi 1984, 140.

<sup>122</sup> Cfr. il passo della *Summa* sul *sonetus retrogradus* con l'argomento di 84: «Sciendum tamen est quod in quolibet soneto retrogrado quilibet versus per se debet habere orationem perfectam [...]. Item nota quod in huiusodi soneto potest unus versus legi directe et alter retrorsum, vel e converso. Item pedes possunt legi directe et voltae retrorsum, vel e converso; et pluribus aliis modis. Et possunt ex tali soneto trahi valde diversi intellectus, quorum quilibet erit bonus. Et multi soneti possunt fieri ex uno tali soneto retrogrado, secundum diversos modos punctuandi et legendi, maxime si sonetus retrogradus construaturs continuus, idest ex rithimis continuis, de quo continuo satis supra dictum est. Dicitur autem retrogradus ideo quia sonetus est perfectus in rithimis piendo a primo versu; quocunque modo incipiatur, sive directe sive retrograde, sequendo semper modum inceptum secundum quod supra dixi» (Andrews 1977, 32-33, corsivi miei).

<sup>123</sup> All'esperimento di Groto si rifà probabilmente il fondatore dell'accademia dei Pastori Fratregiani, Giovanni Maria Bonardo, nella sua ottava retrograda *Modesta donna sei, non sei villana*, il cui testo si può leggere in Griguolo 1984, 81.

L'altro testo volgare in versi retrogradi di Groto, come anticipavo nel capitolo precedente, è la sestina II.109, tra le rime pubblicate postume. In quel caso, oltre al fatto che il testo è particolarmente zoppicante in entrambe le direzioni di lettura, l'esclusione è forse motivata dal fatto che entrambe le letture rendono lo stesso significato, mentre nelle poesie raccolte in vita, Groto preferisce sfruttare la possibilità di veicolare un messaggio e il suo contrario nel medesimo testo. Il Cieco infatti applica la figura (che del resto nasce nella poesia latina) anche nel carne IX, con la complicazione ulteriore che ogni distico elegiaco, se letto in senso contrario deve conservare la corretta posizione dei piedi di modo che ogni pentametro, letto in senso inverso insieme all'ultima parola di ogni esametro componga a sua volta un esametro, e viceversa l'esametro, privato dell'ultima parola e letto in senso retrogrado diventi un pentametro. Si parla in questo caso di versi ricorrenti, reciproci o anaclici.<sup>124</sup> Tali versi sono detti «reciproci» nella descrizione che ne viene fatta nel secondo dei *Poetices libri* di Scaligero, il quale sottolinea che il verso letto al contrario può avere significato identico oppure contrario.<sup>125</sup> Nell'*Arte metrica* di Toscanella la figura è presente in una forma più semplice, cioè limitata al singolo verso, col nome di «reciproco», «retrogrado» e «recorrente».<sup>126</sup> Una specifica trattazione del particolare tipo esperito da Groto si deve a Girolamo Musici:

Segue un'altra specie di verso Sotadico al già detto modo, che d'essametro passa in pentametro alla retrograda et di pentametro in essametro ove nasce questo avvertimento et differenza, che leggendo al dritto vi dà buon significato et al retrogrado è di contrario senso [...] Ma avvertiscasi che nel leggere questi et simili versi allo indietro s'incomincia dall'ultima dittione del secondo verso.<sup>127</sup>

Di seguito riporto il testo originale di Groto, con la traduzione di Barbara Spaggiari,<sup>128</sup> e a fronte la mia riscrittura retrograda con relativa traduzione, che ho cercato di mantenere vicina a quella di Spaggiari. Si vedrà che il principio,

<sup>124</sup> Esempi in Pozzi 1984, 139-41.

<sup>125</sup> Scaliger 1561, 184. L'esempio per il tipo con due sensi opposti è «Laus tua, non tua fraus: virtus, non copia rerum / Scandere te fecit hoc decus Omnipotens», riportato, leggermente variato, anche da Pozzi 1984, 140.

<sup>126</sup> Toscanella 1567, 45v-46r.

<sup>127</sup> Musici 1570, 40v-41r.

<sup>128</sup> Spaggiari 2014, 378, che però non annota la presenza della figura.

suggerito dal titolo, è appunto il medesimo del sonetto 84, cioè che il testo contenga al suo interno più letture potenziali di senso opposto.

*De vario mulierum ingenio*

Supplicibus pia fit precibus, non carmina temnit Foemina quod signis nunc scio perspicuis. Mens bona, non mala, sic mitis non aspera, fidos Vivere vult servos, non nece discrutiat. <sup>129</sup> Iudicium grave, non stolidum, nam pectore verba Provida mens librat, non cito praecipitat. Ingenuos amat haec animos, non vilia curat. Iurgia sunt odio, non sua persequitur.	Perspicuis scio nunc signis quod foemina temnit carmina, non precibus fit pia supplicibus. Discrutiat nece, non servos vult vivere fidos, aspera non mitis, sic mala non bona mens. Praecipitat cito, non librat mens provida verba, pectore nam stolidum non grave iudicium Persequitur sua, non odio sunt, iurgia curat, vilia non animos haec amat ingenuos.
--	--

(Groto IX)

La donna che ora identifico sulla base di chiari indizi si mostra aperta alle richieste supplichevoli, e non nutre disprezzo per la poesia.	Ora so da chiari indizi che la donna disprezza la poesia, non è aperta alle richieste supplichevoli.
--	---

È buona di indole, non malvagia; ha un carattere mite, non difficile: vuole che i suoi fedeli servitori vivano, invece di torturarli a morte.	Tortura a morte, non vuole che i suoi fedeli servitori vivano. Crudele, non mite, ha indole malvagia, non buona.
--	--

Ha un senso critico ponderato, non stolido, tanto è vero che nella mente soppesa caute parole, senza precipitarle.	La mente non soppesa caute parole, le fa cadere in fretta, nella mente infatti il giudizio è stolido, non serio.
--	--

Questa donna ama i caratteri generosi e non ha cura delle meschinità. Evita di fomentare litigi, e cerca di metter fine a quelli provocati da altri.	Cerca di procurare i propri, non le sono in odio, anzi si impegna nei litigi. Costei ama cose vili, non i caratteri generosi.
--	---

Chi ha voluto vedere nella *Prima parte delle Rime* di Groto un architettato canzoniere ha attribuito al sonetto 84 un forte valore emblematico. Pozzi scrive

Il componimento è geniale, se non per la riuscita testuale, per ciò che rappresenta sia in rapporto a tutto il petrarchismo e antipetrarchismo, sia in rapporto alla compagine stessa del canzoniere. Nella lettura normale appaiono rovesciati i luoghi comuni della poesia, amorosa, poiché vi si disegna la figura dell'amore benigno; nella retrograda tornano le accuse tradizionali contro i mali d'amore. Il sonetto è posto nel bel mezzo del corpus dei componimenti amorosi e

<sup>129</sup> Che sia da leggersi «discruciat» (cfr. anche il «crucia» di 84, v. 7)?

quindi svela il sottile gioco che regge tutto il canzoniere, dove alternativamente (e contro la tradizione) si svolge la partita dell'amore-patire e dell'amore-godere.<sup>130</sup>

La distribuzione tematica estremamente varia dei testi non mi pare incoraggi tale lettura, certo vera però per quel che riguarda il rapporto di Groto con il petrarchismo e con la libera manipolazione dei luoghi comuni della poesia amorosa. Piuttosto che come centro ideale dei componimenti amorosi, il testo mi pare da vedere come un seguito di quanto scritto nell'ode che lo precede («Non è ver, che i contrari / Non si soffran tra loro. / Stanno gioia e martoro / Giunti in me spesso, e pensier dolci, e amari. / E mentre il mio ben miro, / Ben, che adduce il mio mal, godo, e sospiro», 83, st. XIV), insomma come una conferma del fatto che il libro si basa su tanti piccoli nuclei composti da un tema e dalle sue variazioni.

## 2. *Versi concordanti*

In un mio contributo recente<sup>131</sup> ho potuto rendere conto di una postilla all'esemplare della *princeps* delle *Rime* di Groto posseduto dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro<sup>132</sup> che aiuta a risolvere un piccolo enigma non ancora decifrato dalla critica.<sup>133</sup> Un distico latino di Groto risulta infatti comprensibile solo se in esso si riconosce la figura dei versi concordanti:

L'artificio consiste nel mettere a confronto parole che hanno una parte iniziale diversa ed una finale comune o viceversa. Confrontati, i due segmenti linguistici producono sensi diversi. Di solito le due espressioni parallele vengono scritte su tre linee, di cui quella di mezzo dà l'elemento comune.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Pozzi 1984, 141.

<sup>131</sup> Galavotti 2017.

<sup>132</sup> Si tratta di Groto 1577, colloc. BP 5-1-14.

<sup>133</sup> Così Spaggiari 2014, 379: «Dal titolo si ricava che doveva trattarsi di un doppio distico, forse un epitaffio, in onore dei Cristiani morti nella guerra contro i Turchi, il che colloca il testo fra 1571 e 1572. Resta però incomprensibile come i pochi frammenti dei tre versi rimasti (il quarto manca) siano riprodotti tali e quali in R84 (e R10), dove viene corretto solo l'errore nell'epigrafe [«Chistianis» per «Christianis»]. Nella princeps è forse ammissibile una lettura intermittente dell'originale da parte del tipografo, il quale si sarebbe limitato a riprodurre i caratteri che riusciva a decifrare, senza preoccuparsi del risultato finale. Che questa sparsa congerie di segni sia però passata indenne alla seconda edizione (e conservata ancora da R10) è più difficile da giustificare».

<sup>134</sup> Pozzi 1984, 145-46. Pozzi esemplifica «per due moduli diversi, uno giocato in prevalenza su formazioni paronomastiche, l'altro sulle variazioni flessionali» con due distici latini:

Riporto di seguito il testo come compare nelle stampe e nell'edizione critica e a fronte la sua ricomposizione, con una mia traduzione.

*De Christianis, qui in bello turcico perierunt*

Qu u g l t cecid r

I icti adijs elo ere eorum

H p r c cecin d

(Groto X)

Qui uicti gladijs telo cecidere reorum

Hi picti radijs celo cecinere deorum

Coloro i quali, sconfitti dalle spade, caddero sotto l'arma dei colpevoli, ornati dai raggi, cantarono nel cielo degli dei

Anche questa figura era già descritta ed esemplificata nel trattato di Antonio da Tempo, sotto il nome di *compositio ligata*,<sup>135</sup> e poi da Giulio Cesare Scaligero, col nome di *versus concordantes*.<sup>136</sup> La forma riportata da Antonio da Tempo, come quella utilizzata Groto, prevede che le parole siano spezzate, mentre l'esempio di Scaligero trascrive nel verso centrale parole intere in comune tra i due versi. Se

- 
1.      Qu   an   di   tri   mul   pa  
           os   guis   rus   sti   cedine   vit  
       H   san   mi   Chri   dul   la
2.            pit   em   em   pit            em  
       Qui ca   uxor   lit   ca   atque dolor  
           ret   e   e   ret            e

Entrambi gli epigrammi, di autore incerto, sono di origine medievale e sono riportati in Walter 1963-69, IV, ai nn. rispettivamente 26165 e 23906. Soprattutto il primo, che presenta per altro una struttura sintattica simile al distico grotiano, godette di ampia diffusione.

<sup>135</sup> «Alia compositio in soneto fieri potest quae dicitur ligata compositio; et haec non cadit nisi in soneto dimidiato vel continuo et dimidiato tantum, de quibus est supra dictum in suis titulis; et hoc patet de se, et ex infrascripto exemplo colligitur, si quis bene meditaverit. Et haec est difficillima compositio, nam invenitur in ea etiam sonetus esse retrogradus. Et multi soneti ex ipsa possent compilari in diversis rithimis; et maxime in transportando dictiones vel versus, si quis subtiliter advertat, ut et tractatum est supra de retrogradis sonetis. Ideo autem dicitur ligata compositio, quia omnes dictiones soneti simul ligantur descensive in fine cuiuslibet dictionis; ut in hoc exemplo:

Fo-    amor-    tal-    ved-  
       rma        osa    enta    ere.  
       No-    piet-    cont-    sap-  
       Vert-    chi-    intel-    zen-  
           ute    ama        eto    tile  
       Sal-    br-        risp-    se-

Et sic de similibus compleri posset sonetus, regula servata et ordine in praemissis» (Andrews 1977, 94-95).

<sup>136</sup> «Est & apud eosdem species altera sane plebeia. Concordantes vocant, in quibus voces quaedam ita sunt communes duobus versibus, ut serviant contrariis:

*Et canis            venatur            servat.*  
                           *in syluis            & omnia*  
*Et lupus            nutritur            vastat»* (Scaliger 1561, 185).

pure non ci troviamo di fronte a una forma di carne figurato, questo caso di traduzione visiva di un'identità fonica è assolutamente sorprendente in un autore privo della vista.

## V. *Figure di pensiero*

### 1. *Antitesi continuate*

Nel paragrafo sulle forme della correlazione ho riportato diversi esempi di testi strutturati sul parallelismo e sull'antitesi. Concentrandomi sulle figure di distribuzione ho messo in rilievo un aspetto importante della poetica del tardo petrarchismo veneziano, cioè la tendenza a estremizzare un'opposizione di origine petrarchesca (morte/vita, gioia/dolore, dolce/amaro, caldo/freddo, acqua ghiaccio/fuoco, etc.) e orientare attorno a questa tutto un testo. L'antitesi, evidentemente, compare anche nel singolo verso, con una frequenza tale da non richiedere una troppo ricca esemplificazione:<sup>137</sup>

Molin: 13, 10: «di parlar ardo, ma 'l timor m'agghiaccia»; 121, 7-8: «così l'utile Amor parte col danno, / col mel l'assenzio e col piacer l'affanno»; 137, 14: «per trar d'un pigro stil sì pronti carmi»; Venier: 5, 6 «ch'ogni asprezza per voi dolce mi fôra»; 155, 14 «Deh, perc'hor non son Argo et cieco poi?»; 168, 7: «fâl tu d'immondo immacolato et puro»; Zane: XLIV, 1 «Dolce mia vita e fiera morte mia»; LXVII, 9: «altrui pregiar, e tener vil me stesso»; CXV, 11: «traggo da dolci piante un succo amaro»; CLXXIX, 8: «e 'n cor fanciullo ancor, vecchio valore»; Fiamma: 25, 3-4: «Contra quella guerrera, ch'odio, et amo, / Aspra nimica, e mia dolce compagna»; 45, 14: «E le dolcezze mie son tutte amare»; Magno: 5, 13-14: «Vede tanta sua pace e non la cura, / e stima porto ov'ha flutto e procella»; 16, 8: «e dà certa vittoria un perder finto»; 48, 13-14: «e quel che m'è più dolce, amaro trovo, / disperato sperando, or morto, or vivo»; 61, 5: «breve a' nostri piacer, lungo a' desiri»; Giustinian: II, 5-6: «Pochi e brevi piacer, lunghe, infinite / pen' ebbi e gli occhi al proprio danno intenti»; XXXII, 14: «verserà fiamme ancor dal freddo sasso»; LIX, 14: «l'un la vita mi dà, l'altro la morte».

Occasionalmente si trova anche la figura complessa dell'antimetabole:

---

<sup>137</sup> Sulla continuità delle «antitesi astratte» tra Quattro e Seicento Weise 176, 60 argomenta la presenza di «una vena di preziosità e di raffinatezza goticheggianti [che] si continua durante l'epoca rinascimentale, in netto contrasto sia col retaggio umanistico di idealità e di grandiosità anticheggianti, sia con le tendenze naturalistiche e sensualistiche che sarebbero prevalse col Barocco».



Venier 8, 8 «vivo in sua morte et morto in vita il core»; Groto 12, 4 «Ti fa donna celeste, o dea terrena»; 204, 12 «Già visse in Pindo, e Pindo visse in lui».

In Groto la scelta dei metaforizzanti con cui rendere i due corni dell'antitesi arriva al limite del comico, dove sull'asse della lentezza di movimento la gotta diventa l'antitesi delle ali: «Al mio danno veloce, a l'util lento, / Hebbi al ben la podagra, al mal le piume» (316, 1-2).

Significativi sono in particolare quei testi che, senza forme troppo complesse di correlazione, si basano sullo sviluppo argomentato di una sola antitesi oppure, all'opposto, sull'enumerazione di molte antitesi in serie (tralascio poi di riportare quei testi in cui l'antitesi è segnalata da altre insistenze come le rime identiche antitetiche continuate, o quelle interne multiple). Per il primo tipo si può vedere Molin 21, che tematizza la contraddizione, quasi l'*adynaton*, della favilla d'amore che nasce dalle lacrime dell'amata.<sup>138</sup> Una simile antitesi 'acqua/fuoco' si trova in Giustinian, ma in una riscrittura galante e borghese dove l'occasione è l'acqua versata dalla donna che lo colpisce bagnandolo, ma che offre il destro per una virata neoplatonica sull'identità degli opposti.

Piangea madonna, e da begli occhi fore  
visibilmente uscian chiare faville  
che, folgorando intorno a mille a mille,  
ciascuno accenser d'amoroso ardore.

Amor, se l'esca tua da vivo umore  
move, chi fia che mai queti o tranquille  
l'alma, ch'ognor convien ch'arda e sfaville  
per la memoria di sì bel dolore?

Arda pur di tal foco ogni uom contento,  
ché nel suo gran contrario Amor l'accese  
perch'ei non sia giamai men caldo o spento;

voi, per pietate almen di quel tormento  
ch'altrui del vostro duol strugge palese,  
frenate omai le lagrime e 'l lamento.  
(Molin 21)

L'acqua che, fuor spruzzando in lunghe stille,  
Madonna in me col ricco vaso sparse,  
foco, non acqua fu, che 'l petto m'arse:  
e quelle gocce fur tante faville.

Così'l cor, che fu dianzi infra ben mille  
fiamme senza pur mai nulla scaldarse,  
sentì dal freddo allor tutto infiammarse,  
com'esca che nel foco arda e sfaville.

E vuole Amor ch'io tal miracol senta,  
provando in me con strana sorte e dura,  
che l'un contrario ancor l'altro diventa,  
per mostrar suo poter, che nulla cura,  
e che per far ch'un'alma a lui consenta,  
fin gli elementi in sé cangian natura.  
(Giustinian XIII)

<sup>138</sup> Per altre occorrenze della stessa tematica in Petrarca, Casa e Rota cfr. il commento di Dal Cengio 2016, 15-18.

Per quanto riguarda il secondo tipo, quello enumerativo, possiamo esemplificare con un sonetto di Domenico Venier, 12 e uno di Fiamma, 50.<sup>139</sup> Non è difficile leggersi in filigrana meccanismi di enumerazione già petrarcheschi e in particolare, per la situazione paradossale dell'amante in Venier, *Rvf* 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, mentre per la lode di Cristo operata da Fiamma, oltre ai due modelli menzionati nell'autocommento, cioè ancora *Rvf* 134 e i sonetti fratelli (176-178) di Venier,<sup>140</sup> mi pare venga attualizzato anche il modulo di apertura di *Rvf* 215, *In nobil sangue vita humile et queta*.

Cerco, donna, il mio meglio et seguio il peggio,  
 rido et piango, in un punto allegro et mesto;  
 son vivo et morto, addormentato et desto,  
 muto parlo, odo sordo, et cieco veggio.  
 Da la gente schernito, altrui dileggio;  
 bramo la vita e 'l viver m'è molesto;  
 son pigro e tardo, et son veloce et presto,  
 mobile et fermo, et corro insieme et seggio.  
 Duro et molle in me stesso et freddo et caldo  
 son, et debile et forte, inferno et sano;  
 libero et servo ho 'l cor, piagato et saldo;  
 son in ciel, son in terra, in monte e 'n piano  
 tutt'ad un tempo, et paventoso et baldo  
 fuor d'ogni usanza, oltr'ogni stile humano.  
 (Venier 12)

Qual meraviglia mai si vide in terra,  
 dal primo di ch'apparse al mondo il Sole,  
 che men rara non sia de l'huom che vuole  
 seguir te, sommo Duce, in pace e'n guerra;  
 che nudo e solo ogni nemico atterra,  
 e vincer vinto e viver morto suole,  
 inferno sana altrui con le parole,  
 e chiuso il regno eterno apre e diserra;  
 abonda ne' disagi, in pianto ride,  
 sepolto sorge, oppresso il ciel sorvola,  
 cui son gioia l'offese, acquisto i danni;  
 in terra spatia e fra beati asside,  
 abbraccia mille imprese, ama una sola,  
 queto e contento ne' maggiori affanni?  
 (Fiamma 50)

Ancora una volta è Groto a concentrare il maggior numero di antitesi negli spazi più ristretti, in particolare per elencare le qualità eccezionali di Alessandra Volta nella corona a lei dedicata (p.es.: «Capo dentro canuto, e di fuor biondo / O maturo ne' verdi anni intelletto, / O thesoro di Dio, gemma del mondo, / O senno

<sup>139</sup> Altri esempi sono Venier 176 e 197 e l'inizio di Zane CLXXXVIII: «Sotto biondi capei pensier canuti, / virtù infinita in poche membra stretta, / sotto aspetto mortal diva angeletta, / e lumi in donna ancor mai non veduti».

<sup>140</sup> Cfr. Zaja 2009, 175: «L'associazione poi del sonetto *Pace non trovo, et non ho da far guerra* (*Rvf* 134), altro campione della paradossale condizione del poeta-amante, ai tre sonetti fratelli di Domenico Venier [...] è d'altra parte emblematica del suo atteggiamento generale nei confronti della tradizione lirica dominante: ammirazione per i "miracoli dell'ingegno" di questi straordinari maestri del dire in rima, anche nelle declinazioni liriche più ardite e artificiose, e disconoscimento assoluto del valore dell'esperienza esistenziale da loro cantata».

antico in giovanile aspetto» 10, 11-14; «di vitii voti e di virtuti piena / D'ogni ben ricca, e d'ogni fasto priva» 11, 10-11; «ch'ogni buon t'ami, e ch'ogni rio ti tema» 12, 14), poi spingendosi sino a comporre un buon numero di testi di tipo enumerativo,<sup>141</sup> arrivando a estremi come 89, che presenta due antitesi in ogni verso.

Hor sta, or corre, or getami, or ricolge,  
Hor m'ancide, or m'avviva, or m'odia, or mi ama,  
Or mi frena, or mi sferza, or caccia, or chiama,  
Or m'assolve, or mi danna, or lega, or sciolge.  
Or m'alza, or preme, or sdegnami, or m'accolge,  
Or m'affida, or dispera, or spreza, or brama,  
Or mi unge, or punge, or lodami, or m'infama,  
Or mi promette, or nega, or dona, or tolge.  
Or mi ange, or molce, or m'ammorza, or mi accende,  
Or fugge, or torna, or mostrasi, or s'asconde,  
Or m'impiega, or mi sana, or lascia, or prende.  
Or arde, or gela, or tace, or mi risponde,  
Or m'indubbia, or mi accerta, or fura, or rende,  
Questa donna più mobil, che le fronde.  
(Grotto, 89)

Anche in un sonetto come questo vediamo al fondo il modello della pluralità petrarchesca e, mettendo meglio a fuoco, la doppia antitesi del v. 8 di *Rvf* 129, *Di pensier in pensier di monte in monte*, «or ride, or piange, or teme, or s'assecura». Con un'operazione tipicamente manieristica, un singolo tassello, un frammento spendibile perché autorevole viene ripescato e riprodotto indefinitamente.<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Cfr. 29, 60, 66, 67, 89, 95, 219, 231, 236, 255.

<sup>142</sup> Vedi anche *Rvf*, 112, 6-8; ma è una figura diffusissima. Cito solo Fiamma LXXII, v.9, p. 204: «Hor temi, hor osi; hor sei severo, hor dolce» e nella prosa di Magno *Prefazione sopra il Petrarca* (si legge in Taddeo 1974, pp. 221-32, cit. a p. 231-32): «A l'ombra del quale Lauro questo divino Poeta *hora temendo, hora sperando, hora allegrandosi, hora dolendosi, hora pregando, hora vinto dal senso, hor da la ragione* mostra, et insegna quanto sia infelice lo stato degli amanti di questa fragil, e caduca bellezza».

## 2. Paralogismi, acutezze, motti

La retorica di Groto si basa sulla divisione della realtà in una serie di elementi discreti. Lo stesso avviene nei suoi procedimenti argomentativi: abbiamo già visto testi che si costruiscono su un avvocatesco tentativo di esaurimento delle possibilità, che conduce per via d'esclusione a una conclusione che si vuole inevitabile. Questo però non riguarda solo l'esplorazione della casistica amorosa esposta all'amante che si nega, ma anche la preparazione della *pointe* giocosa di un epigramma, o lo svolgimento di una metafora continuata, come è specialmente evidente nei tanti madrigali visti nel capitolo precedente. Propongo una rapida serie di esempi di conclusioni paradossali, concentrandomi ancora su testi brevi, strambotti e madrigali, per osservare in particolare come la figura finale venga solitamente preparata nel corso del testo, mettendo in serie tutti gli elementi che valorizzano il guizzo finale: dal punto di vista di questa deviazione epigrammatica del testo, appare certo chiaramente motivata la preferenza per lo schema additivo rispetto alla semplice correlazione (e ne risulta ancora più giustificata la necessità di tenerli distinti).

Il madrigale 44, ad esempio, introduce il desiderio di essere mutato nella pietra che tiene aperta la porta della donna, in modo da essere almeno toccato col piede, o in alternativa che il cuore della donna cessi di essere così duro. Qui è chiaro che è l'esito del chiasmo finale a suggerire a ritroso l'occasione d'apertura, facendo sì che un topos, quello del cuore di pietra, venga preso sul serio, alla lettera. Un altro motivo ricorrente, quello, di origine neoplatonica, degli amanti che vivono uno nell'altro, viene esposto e anatomizzato in 107, in cui due constatazioni apparentemente paradossali sono risolte dalla risposta di Amore.

Cangiami, o ciel pietoso, in questo sasso,  
Che innanzi a la spietata porta giace,  
Di chi mi trahe di pace.  
Perché volendo trar dal tetto il passo,  
Ella tal'hor m'adocchi,  
E (se non con la man) col piè mi tocchi.  
E se di carne sasso non vuoi farne,

Io, madonna, sto bene  
E 'l mio star ben non sento.  
E voi giacete in pene,  
E del vostro penare io mi tormento.  
– Dimmi, Amor, sai tu ciò donde derivi?  
– Perché 'n te sei già morto, e 'n essa vivi.  
(Groto 107)

Fa di madonna il cor di sasso, carne.

(Groto 44)

Altre volte la scelta di un'immagine metaforica curiosa conduce alla sua analitica esposizione. Nel madrigale 147 la donna, il «sole», trasforma l'amante, per analogia, in meridiana. La figura sarà un'evoluzione del poeta «come elitropio al sole» che troviamo in Bembo (38, 14), sommata all'idea che l'amante distante conti letteralmente le ore di separazione (p. es. il «contando l'ore» di Rvf 56, 2). Il suggerimento viene articolato con ingegneristica precisione, indicando la condizione di lontananza degli occhi luminosi come premessa al funzionamento del meccanismo, ed elencando tutte le parti che lo compongono e il loro corrispondente nel rapporto tra i due, invitando infine gli astanti a usufruire di tale meraviglia.<sup>143</sup>

Poi che da gli occhi mei l'aspetto vostro  
Lontan portaste, per sì lungo tratto,  
Io son da sole un'orologio fatto.  
Quando non pure i dì conto, e dimostro,  
Ma d'una in una l'hore.  
La calamita è amore,  
Lo specchio è lo mio core,  
Lo stame è la memoria c'ho di voi,  
L'ombra è 'l desio che di voi vive in noi.  
Hor venga a noi chi l'hore intender vuole:  
Ch'io l'orologio son, voi sète il Sole.  
(Groto 147)

Da ultimo vediamo un testo che mostra un tratto assolutamente centrale di Groto, cioè il ricorso al motto salace e allusivo, secondo una vena tra il popolaresco e l'epigrammatico,<sup>144</sup> che vediamo fiorire riccamente nella

---

<sup>143</sup> Anche il «chi [...] intender vuole» del v. 10 (e altri moduli analoghi utilizzati con disarmante frequenza da Groto) sarà da avvicinare all'incipit petrarchesco di Rvf 248, *Chi vuol veder quantunque pò Natura*, dove al v. 3 Laura è paragonata al sole.

<sup>144</sup> Secondo Baldacci 1975, 152, «non sarà forse da parlare di secentismo o di gusto dell'inedito o dell'imprevisto, quanto piuttosto della possibilità di echi popolari che da lungo tempo la poesia ufficiale aveva smarrita». Corretto a mio avviso il suggerimento di evitare di leggere tutto Groto con le lenti del secolo successivo, e di sceverare invece i diversi filoni della sua scrittura.

produzione postuma della seconda e terza parte, con epigrammi dai titoli (apocrifi, ma significativi) come *Desiderando toccarli il petto* o *Desiderando il possesso di lei*, e una teoria di baci richiesti con innumerevoli sotterfugi. Nella parte edita questo aspetto resta in ombra, ma non scompare (basti la richiesta finale a Rosa di raggiungerlo in un letto coperto di fiori nel madrigale 311: «Per farlo in somma adorno, / E prestarmi una notte gratiosa, / Mancava a tanti fior sola una rosa»). Nel madrigale 157, Groto si complimenta per la maternità di una donna, esprimendo il desiderio che il figlio fosse suo altrettanto quanto la madre. Lo stesso motivo era già stato sfruttato da Molin nel primo dei due «madrigali in vari soggetti», sezione che conclude il libro prima dei testi di corrispondenza, e sospetto che in entrambi possa trattarsi di imitazione o traduzione da un precedente modello epigrammatico.

Mentre il suo bel fanciul lusinga e bascia  
 donna a cui di beltà nulla simiglia,  
 e nel materno sen l'accoglie e sfascia  
 mostrandol nudo altrui per meraviglia,  
 sì colmo del desio di sé mi lascia  
 ch'a lei rivolto io dico  
 – Ben vi fu il ciel di vaga prole amico!  
 Non però sete sì felice madre  
 quant'uom potria bear l'esserli padre! –  
 (Molin 247)

Quando mi domandaste se diletto  
 Havrei, che quel leggiadro e bel fanciullo  
 (Che per caro trastullo  
 Vi stringevate dolcemente al petto)  
 Mio fosse: non vi diedi altra risposta,  
 In mezo al'hor di tanti orecchi posta.  
 Rispondovi hor, ch'altri non è con noi:  
 Vorrei che fosse mio nato di voi.  
 (Groto 157)

## VI. *Artifici della rima e figure di imitazione*

### 1. *Riepilogo degli artifici della rima in funzione strutturale*

Ho già segnalato nei capitoli precedenti una serie di fenomeni artificiosi che hanno a che fare con la rima. Senza catalogare tutte le occorrenze di rime equivoche o identiche, ricapitolo sinteticamente le figure che hanno funzione strutturale, già distesamente chiarite a suo luogo, solo per sottolineare ancora una volta come Groto più che inventare, ritagli da una pluralità di modelli una

peculiarità formale del tutto periferica, riprendendola identica o estremizzandone il meccanismo:<sup>145</sup>

1) la rima identica alternata dei sonetti 201 e 313 ha precedenti in Venier (217) e Fiamma (112), Marmitta e in un sonetto di incerto autore contenuto nel *Trofeo della vittoria sacra*, ma occorre tenere presenti anche le altre sperimentazioni sulla rima di Domenico Venier: la rima continuata dalle quartine alle terzine (6) (figura già medievale e quattrocentesca) e le due coppie di rimanti identici per ciascuna rima nei sonetti 8 e 208 e in ogni stanza della canzone 44;

2) l'alternanza tra parole-rima che differiscono solo per l'intensità della consonante di 116 (es. -OLLE e -OLE) ha un precedente nelle quartine di *Rvf* 302.

3) la rimalmezzo (43, 95, 115), oltre ai precedenti medievali e quattrocenteschi era già stata applicata sistematicamente in due sonetti di Venier (179-180) e da Fiamma (97);

4) il modello dei «sonetti fratelli» sulle stesse rime (35-38 e 314-317) è già di Petrarca (*Rvf* 41-43), ripreso da Annibale Caro e utilizzato anche da Venier (176-178), Zane (CXX-CXXIV) e Fiamma (34-36);

5) la corona di sonetti (8-12 e II.156-II.164) con perfetta *capfinidura* anche in questo caso trae origine dall'opera di Annibale Caro, ripreso almeno da Zane (CLXXXVII-CXCV), Fiamma (110-122), Antonio Beffa Negrini e Felice Gualtieri;

6) la canzone in *coblas unissonans* (41) deriva da *Rvf* 29, e aveva già avuto imitatori in Bembo (*Asolani*, II, 16) e Zane (XCIV).<sup>146</sup>

7) la canzone con *coblas doblas unissonans* e *retrogradatio* (111) deriva da *Rvf* 206, già imitata da Zane (XCIV), Fiamma (CLVI) e Menon.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Sul modello di Petrarca osserva Togni 1982, 48-49n.: «Si ricava perciò l'impressione che il nostro poeta ricalchi pedissequamente solamente quel Petrarca che già era stato ricalcato, misurando con altri il suo talento di imitatore».

<sup>146</sup> Spaggiari 2014, 60: «Questa canzone a imitation di quella del Petrarca “Verdi panni, sanguigni oscuri, e persi” fu mandata dall'autore alla Sig. Lucia Marsilia Bianchini gentildonna Bolognese, che si compiaceva molto della sudetta canzone del Petrarca, e più volte la lesse con gran gusto in presenza dell'auttor medesimo in Bologna».

8) il capitolo composto come centone parziale, cioè con una citazione petrarchesca alla fine di ogni terzina (154) viene dalle *Rime* di Ariosto, capitolo XXVII.

## 2. “*Antologismi*”

Sino ad ora mi sono concentrato principalmente sulle figure dell’*ornatus*, sulle figure che appartengono al regno dell’*elocutio*. Qui vorrei identificare invece qualcosa che riguarda l’*inventio*, e che segue lo stesso impulso imitativo, cioè la scelta di comporre dei testi su un argomento o in una forma che li inserisca idealmente dentro un’antologia o una serie di testi a tema fisso. Non sono molti, ma sono significativi perché gli argomenti che li accompagnano esplicitano la volontà di appartenere a un ben preciso contesto culturale. Anche nei casi in cui Groto era troppo giovane all’epoca in cui certi temi erano richiesti o alla moda per poter davvero aver composto quei testi in quel momento, essi assumerano il loro significato di esercitazioni a freddo, condotte su temi o meglio su veri *topoi* moderni, in tutto legati al mondo occasionale delle antologie poetiche, diventate, per lui, modello degno di imitazione, luogo di confronto e di autorizzazione. I testi e i rispettivi argomenti sono i seguenti:

1) I.92 è un sonetto per Giovanna d’Aragona, scritto, a detta dell’autore, per entrare in una progettata ristampa del *Tempio* a lei dedicato per la prima volta nel 1555.

Fecesi questo Sonetto con gli altri duo seguenti dall’Autore per porlo nel Tempio della S. Giovanna d’Aragona, non quando si stampò da principio, per non esser l’Autore in età, ma a’ conforti del Sig. Girolamo Ruscelli, quando s’apparecchiava a far ristamparlo, e lo havrebbe fatto se non vi si attraversava la morte di così Eccellente huomo.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Spaggiari 2014, 139: «Questa Canz. fatta a imitation di quella del Petra. “S’io l’disi mai” fu mandata dall’autore alla donna sua gelosa di lui».

<sup>148</sup> Spaggiari 2014, 119. Sul rapporto tra Groto e le iniziative antologiche di Ruscelli nell’allestimento del *Trofeo della vittoria sacra*, cfr. Mammana 2007, 56-64. Sulle collaborazioni mancate di Groto ai due templi a Giovanna d’Aragona e Geronima Colonna cfr. Bianco 2001, 160n e 165n.



2) I.137 è un sonetto per Geronima Colonna, che il poeta ritenne indegno di figurare nel *Tempio* del 1568, «tra tanti Poeti illustri».

L'autore fece questo Sonetto alla Illustrissima Signora Girolama Colonna, ma non si pose nel volume delle compositioni fatte in loda di quella Signora, perché l'Autor non hebbe ardir di mandarlo, e mandandolo porsi tra tanti Poeti illustri.<sup>149</sup>

3) I.203 è un sonetto a eco dedicato alla memoria di Irene di Spilimbergo, che l'autore all'epoca ventenne (1561) non avrebbe mandato ai curatori dell'antologia in sua memoria.

L'autor fece questo Sonetto in Dialogo tra lui, et Echo nella morte della Signora Hyrene da Spilimbergo. Ma non fu posto nel libro delle compositioni fatte sopra questa Morte, perché l'Autore (anchora fanciullo) elesse più tosto il pentirsi d'haverlo ritenuto, che di haverlo mandato.<sup>150</sup>

4) I.312 è dedicato a Claudio Tolomei, ma la natura fittizia e letteraria della dedica si evince dal fatto che egli espose le regole della «nuova poesia» nell'antologia pubblicata nel 1539, e che in ogni caso morì nel marzo del 1556, quando il poeta non aveva ancora compiuto 15 anni (se pure egli ci testimonia altrove che aveva cominciato a scrivere già da bambino).<sup>151</sup>

Si avvertono questi versi, come più difficili de gli altri, benche senza Rime, fatti alla foggia latina de gli Essametri, e Pentametri, mandati in risposta al Signor Claudio Tolomei maestro di questa nuova Poesia.<sup>152</sup>

Oltre a questi, e oltre alle molte dediche e destinatari illustri, da Venier (109) a Tintoretto (304), da Ruscelli a Dolce (59), sino a Carlo V (174) e all'epitaffio di Nostradamus (208), con cui il poeta mette in evidenza la propria posizione ideologica oltre che socio-letteraria, si può vedere anche I.204, che «Fu

---

<sup>149</sup> Spaggiari 2014, 167.

<sup>150</sup> Spaggiari 2014, 240.

<sup>151</sup> Lettera a Francesco della Torre del 15 maggio 1580: «Ecco, vi mando le mie compositioni puerili, stanze, sonetti e capitoli, fatiche dello spazio di anni tredici, dall'anno cinquantesimo insino al sessantesimoterzo» (De Poli-Servadei-Turri 2007, 278). Nel 1550, egli, nato nel 1541, aveva solo 9 anni.

<sup>152</sup> Spaggiari 2014, 349.

fatto per Epitafio di Monsig. Pietro Bembo». Anche tramite questa operazione, vista la quantità di rime in morte di Bembo e la qualità dei rimatori che hanno offerto il loro contributo, da una parte Groto mira a inserirsi tardivamente in quello che avvertiva come un sottogenere che per la sua altezza era in grado di conferire valore e riconoscimento, dall'altra può sperimentare le regole di quella topica che si era fissata nei componimenti di questo tipo, come l'insistenza, che lui trasforma in correlazione, sulla maestria latina, greca e volgare dello scomparso,<sup>153</sup> tema centrale di molte delle lodi in morte del cardinale, come Venier 130, oppure quelle raccolte negli *Epigrammi latini e sonetti volgari* pubblicati nel 1547.<sup>154</sup>

## VII. *Considerazioni conclusive*

In riferimento alla poesia di Luigi Groto e in generale in relazione alla poesia della seconda metà del Cinquecento si usa adottare la categoria di Manierismo. Non mi è possibile tentare una rassegna della sterminata bibliografia critica in merito, che anche per sommi capi richiederebbe ben altre forze e ben altri spazi. Occorre, nondimeno, accennare a quelle definizioni che mi sono state utili per formare l'idea che mi ha consentito di usare tale termine in un capitolo sull'eccesso retorico del Cieco d'Adria. Le posizioni di cui ho tenuto conto sono soprattutto quelle che hanno direttamente voluto mettere in comunicazione arti figurative e letteratura e che funzionano per descrivere da punti di vista differenti alcuni elementi del petrarchismo del secondo Cinquecento: molto schematicamente, il Manierismo (1) come categoria spirituale che nasce

---

<sup>153</sup> «Disse, scrisse, cantò, note faconde / *In thosco*, **in greco**, IN LATINO idioma, / Ond'hor si canta, piange, pregia, e noma / Del chiaro *Arno*, **Melete**, e TEBRO a l'onde» (204, 5-8). Lo stesso si può dire per l'uso dell'eco nel sonetto in morte di Irene di Spilimbergo, che diventa più comprensibile se pensato in rapporto alla ricca messe di sonetti che usano *Irene* come rimante in quell'antologia celebrativa.

<sup>154</sup> Cfr. Sui componimenti in morte di Bembo cfr. Frapolli 2009. In particolare su Groto: «Il Cieco d'Adria si dimostra comunque figlio dell'epoca che il Bembo aveva celebrato, e con cognizione di causa – situandosi scientemente in limine rispetto ad essa – interpreta ancora lo scopo primario del grande battage celebrativo inauguratosi in quella circostanza: poco o nient'affatto pensato a maggiore gloria del padre poetico, quanto invece a voler aggiungere il proprio nome alla lunga lista dei celebri cantori dell'illustre defunto, tutti cioè i maggiori rappresentanti del ventennio concludere che in termini tipografici può dirsi caratterizzato dall'affermazione delle antologie di poesia» (167).

dall'alienazione e da una crisi di valori, che si esprime con precisi caratteri formali (Hauser);<sup>155</sup> (2) come categoria storica che si manifesta con la rifusione nel sistema del classicismo di elementi di stilizzazione tardogotica (Weise);<sup>156</sup> (3) come categoria universale che ricorre in determinati momenti storici sempre in antitesi a un apice del classicismo e si manifesta con determinate figure dell'*elocutio* (Curtius, Hocke);<sup>157</sup> (4) come forma estrema della poetica imitativa del classicismo (Quondam).<sup>158</sup> Ciascuna di queste idee contiene una parte della verità, e ciascuna può servire a illuminare da prospettive diverse le ragioni storiche dell'opera del Cieco d'Adria, che rappresenta di ciascuna di esse un esito estremo ma emblematico: (1) escluso e alienato, per la cecità, la lontananza da corti e centri di cultura, per la perenne ricerca di legittimazione e collaborazioni editoriali; (2) amante dell'arcaismo, della stilizzazione estrema; (3) grande sperimentatore delle innumerevoli acrobazie consentite alla lingua; (4) imitatore seriale, compulsivo.

Taddeo, lo ricordavo in apertura, descrive la retorica di Venier e di Groto con il termine di «monostilematicità».<sup>159</sup> Ma come si è visto il discorso si può allargare, per parlare cioè di una prassi dell'*imitatio* come ricostruzione e sistematizzazione della retorica e del linguaggio letterario sulla base

<sup>155</sup> Hauser 1955, 383-453 e 1965. In sintesi 1955, 386: «Al rifiuto delle forme classiche si giunge per molte vie: in certi casi una nuova esperienza religiosa più profonda e più intima e la visione di un nuovo mondo spirituale, in altri un intellettualismo esasperato, che deforma consciamente e volutamente la realtà toccando spesso il bizzarro e l'astruso; ma in altri casi ancora si tratta dell'estrema maturità di un gusto raffinato, prezioso, che traduce ogni cosa in sottigliezza ed eleganza. Ma ogni volta la soluzione artistica, sia che si ponga come reazione all'arte classica, o cerchi di conservarne le conquiste formali, è un derivato, un composto che in ultima analisi dipende ancora dalla classicità e nasce quindi da un'esperienza di cultura, non da un'esperienza di vita».

<sup>156</sup> Weise 1957, 1971 e 1976. In generale vedi 1976, 234: «riapparizione di tendenze gotiche e medievalizzanti nell'ambito della civiltà rinascimentale e il loro amalgamento col nuovo repertorio figurale e con i nuovi schemi compositivi di sapore classico instaurati nel Pieno Rinascimento».

<sup>157</sup> Curtius 1992, in part. 303-34, e Hocke 1965. Mi pare ricada sotto questo punto il modo in cui è inteso nel senso comune oggi, cioè come esasperazione della forma, in definitiva il panorama, affascinante e un po' confuso, dell'«alchimia verbale» hockiana, quel che per Weise è il «manierato». Umberto Eco si riferiva in questi termini al postmoderno: «every age has its own form of mannerism» (Rosso-Eco 1991, 242); e manieristi sono definiti i poeti contemporanei che recuperano o creano forme metriche chiuse: a Edoardo Cacciatore «manierista, neoretorico, gnomico» si riferisce Patrizi 2003, 6, mentre Afribo 2007, 16 parla di «nuovo manierismo neometrico» in relazione a Gabriele Frasca e Patrizia Valduga. Ed è un uso con una sua radice storica se alle «maniere di versi» come tipi fissi su cui il poeta sperimenta si riferisce la premessa alle *Maniere de' versi toscani* (1599) di Chiabrera, firmata da Lorenzo Fabbri.

<sup>158</sup> In particolare Ferroni-Quondam 1973, 209-33 (poi in Quondam 1991, 181-99), 1975 e 1975a.

<sup>159</sup> Taddeo 1974, 63 e 66.

dell'individuazione dei modelli e, dentro i modelli, una selezione delle strutture riproducibili. I testi del Cieco sono tutti l'esito estremo della riproduzione e serializzazione di un singolo tratto: la sua "maniera" non si esaurisce nel repertorio di quei pochi fatti formali metastorici censiti da Curtius, ma riguarda, pur portandola all'assurdo, qualcosa che è tipico della sensibilità di questa stagione, l'esplorazione intensiva delle periferie di una mappa già tracciata, che ha come esito «la moltiplicazione dei rapporti struttivi, già previsti dal codice, in uno spettro formale che ne è dilatazione quantitativa e segmentazione in cellule asemantiche per violenza di riuso ripetitivo-combinatorio».<sup>160</sup>

Sul versante opposto si potrebbe però tentare di includere in una definizione più ampia di manierismo anche l'elitismo, per come si manifesta nella deliberata (a tratti, secondo Baldacci, persino gratuita) messa in discussione degli orizzonti d'attesa della poesia operata da Della Casa, la consapevolezza di scrivere sprezzando le scelte più corrive di una comunità "generalista" di lettori-scrittori, ma di necessità presupponendole. In una direzione in parte diversa, ma altrettanto schiva si può leggere la poesia di Girolamo Molin, presa tra i due poli con cui Tibor Klaniczay<sup>161</sup> ha identificato l'orizzonte culturale del tardo Cinquecento, cioè filosofia neoplatonica (idealizzazione dell'amore, influsso degli astri)<sup>162</sup> e morale stoica (resistenza al destino avverso, ideale della vita isolata).<sup>163</sup> Molin, da nobile e umanista, poteva permettersi di mettere in pratica una scrittura cautamente sperimentale, rigorosamente manoscritta, destinata a un pubblico

---

<sup>160</sup> Ariani 2007, 979, che qui si riferisce alla *rapportatio* in Venier. Su Groto scrive Erspamer 1983, 197: «In lui, privo della vista fin dalla nascita, l'allontanamento dalla realtà, che per il Venier costituiva soltanto una scelta stilistica, era l'inevitabile conseguenza di un destino inclemente: nel buio della sua fertilissima mente gli indecifrabili contorni di tanti oggetti canonici del vocabolario petrarchesco, le chiome d'oro, il dolce lume, l'erba fresca [...], cedevano in importanza alle astratte (e dunque immaginabili anche al di fuori della diretta esperienza) forme della geometria, alle infinite combinazioni della logica».

<sup>161</sup> Klaniczay 1973.

<sup>162</sup> Riguardo all'astrologia nel nostro ambito basti pensare che a Venier è dedicato il primo volgarizzamento del *De triplici vita* di Ficino (1548), ad opera di Lucio Fauno, che però traduce in realtà solo i primi due libri e non il terzo *De vita coelitus comparanda*. Alle capacità divinatorie di Zane fa cauto riferimento Verdizzotti nella biografia del poeta, di Magno si conserva un oroscopo manoscritto risalente al 1556 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 171 (6092), c. 205), e così Groto era appassionato di arte divinatoria. Sul tema si può vedere intanto Garin 1976.

<sup>163</sup> Secondo Erspamer 1983, 210 «Con il Molin inizia propriamente la corrente più importante del manierismo lirico veneziano, quella che alla crisi dei valori tutto sommato non reagì, rinchiudendosi in un'aristocratica e compiaciuta meditazione sulle illusioni e le miserie dell'uomo».

seletto di amici, senza farsi antologizzare<sup>164</sup> e senza avvertire il bisogno che l'insieme delle rime diventasse il proprio ritratto ideale, poiché ciascuna resta solo la traduzione di un episodio, la battuta di un dialogo perpetuo, di una riflessione costante ma fatta di frammenti, da leggersi come singolo esercizio di scrittura, senza mai perdere di vista i modelli di Petrarca, di Bembo, di Trissino, ma come oggetto di imitazione o di citazione puntuale. Il ritratto sarà poi ricomposto dai curatori, da Magno, che infatti ritornerà (lo vedremo) anche sulla canzone in morte del maestro, al momento della stampa delle proprie *Rime*, che invece sono davvero un canzoniere, in cui l'esigenza etico-spirituale richiede anche di valorizzare l'insegnamento morale dell'anziano maestro. Certo, le punte artificiali, anche se nate in un contesto estremamente culto (Domenico Venier era un umanista latino e volgare, Groto era un erudito, per quanto eclettico), godettero di più facili favori, capaci di attrarre anche il gusto di un pubblico più grossolano – non sarà un caso se dalle molte ristampe delle rime di Groto, le poesie latine scomparirono quasi immediatamente – che si sarebbe volto, seguendo la moda, al sentimentalismo e al concettoso della lirica marinista. Ma per entrambe le forme, manierismo sarebbe il limite estremo del classicismo, il distacco da uno stile convenzionale, lo sguardo critico verso una poetica dominante potenzialmente limitante, ma irrinunciabile, perché il linguaggio del petrarchismo – dove esistono ragioni storiche di inquietudine (la minaccia turca, la Riforma) e condizioni biografiche di isolamento (la malattia di Venier, la vita in contrasto con la famiglia di Molin, la lontananza dalla patria negli anni di servizio per Zane e Magno) – assume il compito di confermare l'appartenenza a una classe, a una nazione, a una comunità. La ricerca del nuovo si risolve nell'affermazione di una regola personale spostata alla periferia del sistema lungo l'asse di gravità – il difficile, l'impervio, persino l'aspro, gestiti entro un sistema di regole flessibili e personali<sup>165</sup> – e piacevolezza – astrattezza, artificio, corrispondenze perfette. E ci si assume il rischio dell'eccesso di questa scelta personale: per dirla con Hocke,

---

<sup>164</sup> Riporto un'osservazione interessante di Martha Feldman 1991, 487: «I am inclined to think that there was a tendency among the uppermost crust to emulate aristocratic Florentine manuscript culture (in addition to the Tuscan language) by avoiding a wholesale participation in the culture of printed words beneath their station».

<sup>165</sup> Cfr. Alberto Calciolari: «l'esperienza più autentica della gravitas lirica rimane un percorso solitario e anticonvenzionale» (Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 384).

«Le rare cime della perfezione nell'irregolare sono circondate dagli innumerevoli abissi del naufragio».<sup>166</sup> Forse così si possono tenere insieme gli opposti referenti di diverse interpretazioni del fenomeno manierista, opposti tra loro, come Groto e Magno, ma simmetricamente equidistanti da una medietà asfissiante, che pure rappresenta il piano su cui si gioca il riconoscimento del poeta. Non è un caso se entrambi rivelino segni di insofferenza rispetto alla lirica coeva, Groto verso la troppo stretta imitazione petrarchesca<sup>167</sup> e Magno verso una lirica esclusivamente amorosa.<sup>168</sup> Ma né Groto è deliberatamente antipetrarchista nel lessico,<sup>169</sup> né Magno rinuncia a poetare d'amore.<sup>170</sup> Nella pratica entrambi si oppongono, ma per differenti ragioni, ai «pedagoghi» della medietà come Dolce: Magno sul versante delle inarcature, dell'insistenza sul lugubre; Groto con il suo sguardo eccentrico ai lati nascosti, con il suo *witz* fulmineo, la sua varietà da *Wunderkammer*.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Hocke 1965, 123.

<sup>167</sup> Taddeo 1974 173-80

<sup>168</sup> Comiati 2015, 59 e *passim*.

<sup>169</sup> Soprattutto da un punto di vista lessicale la normalizzazione post-bembiana è capillare. Lo testimonia per quel che riguarda Groto lo studio di Gatti 2004 che nota «in lui una palpabile tensione, una proficua differenza di potenziale fra l'obbedienza necessaria alle regole di un codice universalmente accettato, che sono anche le regole di un mercato cui Groto era attentissimo, e l'insofferenza manifesta per l'esiguo margine d'azione lasciato a chi dedida di osservarle; fra la volontà di rendere il proprio lavoro facilmente fruibile per i normali e numerosi cultori di lirica petrarchista e il desiderio di impimergli un marchio più originale» (70), provando, però, concordanze alla mano, che tale ricerca di novità si basa poi quasi sempre sul principio di imitazione, attingendo da Dante, Boccaccio, Bembo e soprattutto Ariosto. Più in generale, cfr. Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 20: «Ma di là dalle inquietudini e dai contrasti, la proposta normativa del Bembo contribuì in modo decisivo a un più facile accesso alla scrittura lirica facendo del modello petrarchesco un vettore primario di alfabetizzazione retorica e letteraria entro la cultura dell'età tipografica. Proprio il nuovo rilievo attribuito alla verità dell'io nel dialogo mondano di una società elegante apriva la strada a una pluralità frastagliata e diseguale di voci, talora persino occasionali e dilettantesche, ove però il monolinguisimo del Petrarca appare variamente riprodotto a partire da angoli visuali specifici e diversificati».

<sup>170</sup> Vedi gli studi di Comiati sull'importanza del modello oraziano (2015) e sul Magno poeta d'amore (2014).

<sup>171</sup> Vedi due emblematiche posizioni di Dolce, che sono l'esatto contrapposto sia dell'insistenza di Magno sul registro grave, sia dell'imitazione "laterale" e dell'affettazione e dello stupore effimero procurato dalle figure di Groto: «debbonsi leggere gli scrittori con giudizio; e seguitargli in quello, onde essi sono più copiosi» (Dolce 1562, 115) e ancora *L'Aretino*: «Questa varietà io non riprendo; ma dico che, essendo l'ufficio del pittore d'imitar la natura, non bisogna che la varietà appaia studiosamente ricercata, ma fatta a caso»; «'l pittore non dee procacciar laude da una parte sola, ma da tutte quelle che ricercano alla pittura, e più da quelle che più diletano. Perciòché, essendo la pittura trovata principalmente per dilettere, se 'l pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome. E questo diletto non intendo io quello che pasce gli occhi del volgo, o anco degl'intendenti, la prima volta, ma quello che cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi, che, quanto più si leggono, tanto più diletano

Una sintesi valida di questa idea di manierismo mi pare ancora quella di Quondam:

la sperimentazione, la ricerca di differenza passa esclusivamente dentro al sistema entro i termini obbligati della mimesi e della mascheratura, sul doppio registro della duplicazione e dell'antagonismo agonistico. La differenza non è situata oltre il codice ma all'interno della sua condizione ripetitiva: lo spazio deputato – e insieme normativo – per la variazione è offerto (e garantito) dalla omogeneità bloccata dell'istituzione. Solo perché il suo assetto è definito e certo è data la possibilità di fruizione – e di consumo – d'un linguaggio che è comunicativo (al livello non teorico-intellettuale ma socio-mondano, come strumento massificato e reificato) proprio in quanto le sue singole referenze semantiche sono gestite e autorizzate dalla struttura totalizzante del sistema linguistico petrarchistico.<sup>172</sup>

Se l'analisi formale di Weise pare limitata dove identifica soprattutto con l'accumulo di ossimori d'amore la caratteristica formale del manierismo in poesia – che il Cinquecento erediterebbe da un Petrarca goticizzante e dai quattrocentisti, mentre, centrale com'è nella poetica petrarchesca, non può non rientrare nei canoni di tutta la poesia che si vuole imitazione di quel modello – quel che resta valido di quell'analisi è soprattutto la considerazione del fatto che il manierismo sia da identificare come una delle possibilità espressive del Rinascimento, una corrente che corre sotterranea lungo il Cinquecento. Visto così il paesaggio del petrarchismo sarebbe sempre riconoscibile, seppure interrotto da forre e doline di estremo artificio, e insieme da qualche rara impervia altura di *gravitas* e «nobile

---

e più accrescono il desiderio nell'animo altrui di rileggere le cose lette» (Barocchi 1960-62, I, 179 e 181).

<sup>172</sup> Ferroni-Quondam 1973, p. 225. Anche Stefano Jossa, entro una riflessione sull'uso storico del termine «maniera» per indicare il «genere letterario», suggerisce di leggere il manierismo come forma estrema del classicismo; non anticlassicismo, ma classicismo paradossale: «la deviazione e la trasgressione altro non sono che il capovolgimento delle coordinate all'interno dello stesso sistema. [...] Il manierismo non sarà il tormento della forma dentro la prigione della regola, ma proprio la ricerca della forma individuale all'interno del codice collettivo. Ripetizione e (è) differenza, come ha spiegato Deleuze: solo riproducendo il modello sarà possibile esprimere lo scarto» (Jossa 2006, pp. 37 e 42). Utili anche le riflessioni del critico spagnolo Emilio Orozco Diaz (1975), che interpreta il manierismo di Gongora come «exceso de intelectualismo e individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza» (161) tenuto conto però che «el artista manierista, lo mismo que el poeta, maneja los elementos, temas y formas del classicismo y los ordena, relaciona y complica de acuerdo con una nueva voluta artística que impone un ideal contrario al espíritu de equilibrio, naturalidad y armonía, que imperaba en el pleno Renacimiento» (160) e che «el poeta manierista se atiene a los preceptos, y sutiliza y complica dentro de ellos cómo imita a los poetas clásicos y los combina y enlaza en rebus cada innovación personal» (162).

negligenza», che però non intaccano i confini di questo territorio, linguisticamente omogeneo.<sup>173</sup> Le soluzioni più ardite insomma sono possibili al culmine di un sistema letterario che ha fatto dell'imitazione la sua prassi e la sua principale giustificazione teorica, come la lirica cinquecentesca,<sup>174</sup> il sistema cioè di un classicismo che nasce già come grande maniera,<sup>175</sup> segnato da una progressiva autonomia del fatto letterario rispetto ai restanti domini della conoscenza.<sup>176</sup>

Tornando a Groto, in lui è stata notata una sorta di biforcazione: da una parte le figure del «petrarquismo hecho geometria», dall'altra il concettismo, la retorica dell'eccesso metaforico, dei tropi continuati. Come la critica ha già indicato, la distinzione è anche metrica:<sup>177</sup> gli strambotti e i madrigali si prestano volentieri a narrazioni brevi e paradossi metaforici. Il sonetto è il luogo privilegiato della sperimentazione sulle figure di posizione dell'*elocutio*. Rispetto alla libertà compositiva del madrigale, che condivide con lo strambotto un'argomentazione cavillosa che muove verso una *pointe* gnomico-sentenziosa favorita dal distico finale a rima baciata – costante negli schemi dei suoi madrigali –, del sonetto vengono accentuate la struttura chiusa, le catene della regola (che è la componente più necessaria di ogni gioco): anche di qui la scelta di non molti schemi metrici e la totale assenza, a dispetto di quel che ci si potrebbe aspettare, di

---

<sup>173</sup> Cfr anche Jossa-Mammana 2004.

<sup>174</sup> Cfr. Gardini 1997, ma sulle teorie della lirica nel Cinquecento vedi almeno anche Frezza 2001. Si legga intanto la sintesi di Quondam 1991, 307: «La poesia lirica non ha praticamente codificazione teorica (dico negli infiniti trattati di poetica cinquecentesca): e non tanto perché Aristotele non ne parla, ma proprio per il suo statuto comunicativo, in modo particolare per quanto riguarda l'enunciazione, perché, insomma, non è né diegetica né mimetica né mista».

<sup>175</sup> Il suggerimento è già di Segre 1963, 370. Vedi ora anche le considerazioni di Soldani c.s.: «L'opzione pressoché assoluta di Sannazaro per questa stabilità nell'orchestrazione del metro rivela in maniera evidente la sua interpretazione per la prima volta davvero classicistica, stricto sensu classicistica, del magistero formale di Petrarca e, insieme all'azione di Bembo, parallela alla sua anche per questo aspetto, oltre per la lingua, concorrerà alla configurazione del petrarchismo cinquecentesco come grande maniera, da intendersi tecnicamente come riduzione delle possibilità insite nel modello trecentesco alle forme maggiormente rispondenti alle esigenze di composizione architettonica e di eleganza stilistica, in obbedienza a canoni strutturali ben precisi e immediatamente riconoscibili».

<sup>176</sup> Cfr. Mazzacurati 1985 e in particolare il capitolo *La fondazione della letteratura* (pp. 237-59).

<sup>177</sup> Cfr. Bandini 1987, 231: «la maggior parte degli artifici si condensa nella forma del sonetto, mentre nei madrigali la sua apparizione è meno importante e meno fitta (anche se pure ci sono): il madrigale comunque appare sempre librato dalla volontà del canto»; e Schulz-Buschhaus 1969, 171: «Die Region manieristischer Stellungs- und Wiederholungsfiguren war dabei eher das breite, schwierigere Sonett; für metaphorische "argutia" hingegen bevorzugte Groto das schmale, leichtere Madrigal».



schemi che terminano con una rima baciata (come ad esempio CDC CDD, CDD CDD, CDD DCC, CDC DEE, etc.).

Nel madrigale sarebbero allora da rintracciare i semi di qualcosa di nuovo. Commentando il seguente madrigale di Groto, Marco Ariani scrive che «L'antipetrarchismo è ormai totale nel momento in cui Groto inventa una situazione (il ballo) non prevista dal rituale del Canzoniere»:<sup>178</sup>

Madonna, se credete  
E di me vi dolete però tanto,  
Che quando il ballo mi vi giunse a canto  
Le mani io vi stringessi, in error sète.  
Dunque voi non vedete  
Che, se stretto le man vi havessi alquanto,  
Le havrei tosto disfatte,  
Quand'elle altro non son che neve, o latte?  
Latte stringete, o neve,  
E provate se fian distrutte in breve.  
Però se intere anchor le mani havete,  
Ch'io non le strinsi mai, certo tenete.  
(Groto 161)

Ma di questo testo preme sottolineare, più che la scena del ballo, che verrà dal retroterra cortigiano,<sup>179</sup> la fusione di questo immaginario con una riduzione all'assurdo che consiste in una forma di vero e proprio concettismo. Sullo stesso tenore si può vedere ad esempio il madrigale 119.

---

<sup>178</sup> Ariani 1975, XCIV.

<sup>179</sup> Rossi 1980, 165: «Sul piano dei motivi e delle metafore, si notano due fatti: uno sviluppo del materiale già esistente in Petrarca, portato però a esiti impensati e direi oltraggiosi nei confronti del modello attraverso l'uso della parodia; e un arricchimento del repertorio grazie all'utilizzazione di temi di origine popolaresca e provenienti dalla cultura neolatina». Limitativo ma centrato il giudizio di Fucilla 1956, 32 quando definisce Groto «a genuine epigone of the Quattrocentists». Di quella di Groto come «poesia di cortigiano commercio» parla anche Baldacci 1975, IX. Sulla sopravvivenza della poesia cortigiana si può citare in generale un'efficace battuta di Dionisotti 1962, 58: «Quella che nei primi venti anni del Cinquecento era stata la poesia delle corti diventava la letteratura a un soldo delle amoroze plebi italiane». In effetti il tema della mano fredda insieme a quello non del ballo ma di un «gioco di società» si trova nel primo Bembo, nel sonetto 27 (– *Io ardo – dissi, e la risposta invano*), composto «nell'ambiente di corte» (Dionisotti 1966, 529). Ma qui, mi pare, è altra cosa. Sul tema del ballo in Groto e la sua fortuna in Tasso e oltre cfr. comunque Togni 1982, 100-103.

Sono i begli occhi tuoi  
Di duo soli lucenti sfere calde;  
Son le tue man dapoi  
D'una neve bianchissima due falde.  
E però ti consiglio,  
Per far muro a' tuoi occhi,  
Acciò ch'io non t'adocchi.  
Non oppor più le man dinnanzi al ciglio.  
Lèvale; e credi a me, se non le levi,  
Quei soli struggeran coteste nevi.

Da una sintassi analitica e argomentativa, scaturisce qualcosa che è pienamente nell'orbita della metafora barocca. Si può citare la lettura del celebre sonetto di Giuseppe Artale (1632-1679) sulla Maddalena (*Gradir Cristo ben dèè di pianto un rio*) proposta da Umberto Eco:

Ora accade con Artale che il poeta crei e uccida due metafore nel giro di tre versi. Perché è assurdo ritenere che gli occhi siano soli e i capelli un fiume, e solo dal riconoscimento di questa assurdità nasce l'interpretazione metaforica (altrimenti cadremmo nell'errore di ritenere che la metafora rappresenti mondi possibili). Ma una volta accettata l'interpretazione metaforica, occhi e chioma sono divenuti soli e fiumi solo sotto un certo rispetto e per trasferimento di alcune proprietà, non di tutte. Se invece il poeta decide che essi lo siano sotto qualsiasi rispetto (e quindi gli occhi debban esser anche roventi come soli, e i capelli umidi come fiumi), ecco che prende la metafora alla lettera, ci introduce in un universo scombinato e perde l'effetto della prima cauta metaforizzazione.<sup>180</sup>

Proprio la medesima oltranza metaforica si attiva in questo testo: la pelle candida come la neve è anche passibile di sciogliersi, gli occhi sono caldi come il sole, ma non di un calore sensuale, ma di calore in senso proprio, capace appunto di sciogliere la neve. Il tropo sposta sul metaforizzato delle proprietà del metaforizzante incongrue con la figura rappresentata. L'effetto complessivo è indubbiamente grottesco, il testo indubbiamente scadente, ma soprattutto in questa oltranza è da vedere l'eredità offerta da Groto ai poeti dei decenni a lui successivi,

---

<sup>180</sup> Eco 1993, 160-161.

e certo, è una delle ragioni del suo successo.<sup>181</sup> Ci si potrebbe chiedere se, questo sì, non sia anche un deliberato oltraggio, un gesto risolutamente antipetrarchista, capace di mostrare cosa accade se si maneggia un repertorio figurale ormai esausto e lo si porta alle sue estreme, assurde conseguenze, ma sarebbe forse esagerato accordare a Groto tutta questa consapevolezza, essendo il suo intento, probabilmente, quello di giocare sul paradosso.<sup>182</sup> Ciò che è certo è che si può fare della comicità con i mezzi del petrarchismo non per antifrasi o per parodia – le «chiome d'argento fino» del Berni – ma per oltranza (manierismo, ancora una volta).<sup>183</sup> Questa forma di riduzione all'assurdo assume in Groto la forma di una doppia retorica, che si avvicina curiosamente alla doppia corrente dell'enigmistica italiana descritta da Bartezzaghi:<sup>184</sup> da una parte, appunto, l'enigma, la figura di pensiero, l'indovinello; dall'altra, la «ludolinguistica», il gioco sul significante, la scomposizione e ricomposizione di grafemi-fonemi e la riduzione della parola «a tassello d'intarsio».<sup>185</sup> La compresenza di queste due modalità si realizza in quella tendenziale polarizzazione metrica, ma non senza zone di sovrapposizione ed esperimenti divergenti. Soprattutto, le due retoriche sono l'una il corollario dell'altra: la scomposizione, la riduzione a puro suono è la premessa per reimmettere nel sistema inerziale del petrarchismo gli apporti di una cultura antica nella forma metrica più nuova: l'epigramma classico e la poesia cortigiana rivitalizzati entro un codice linguistico nuovo e condivisibile.<sup>186</sup> La dicotomia finirebbe così per diventare solo apparente, poiché in realtà sia le figure retoriche

---

<sup>181</sup> Cfr. Martini 1981, 544: «In fondo la lirica concettista e lo stesso Marino spesso si limitano a prendere alla lettera i traslati del Petrarca, anche i più diffusi, e a svilupparne tutte le possibilità logiche, con un'indifferenza palese verso il loro senso, protandoli fino al grottesco e al surreale». E Fernando Bandini, osservava, riguardo al madrigale 30, quello della «reticella aurea»: «La sovrapposizione si realizza ormai nel Groto secondo quella che sarà la strategia stilistica della poesia barocca, lo spostamento nel campo della significazione: dal colore di capelli all'oro, dalla reticella per raccogliarli alle reti d'amore» (1987, 228).

<sup>182</sup> Cfr. Bruscaagli 2007, 1588: «Un'esperienza quella del Groto, in conclusione, solo apparentemente proiettata verso il futuro secentista (al quale, certo, fornirà più di un attrezzo retorico) e, piuttosto, rivolta ad una consumazione estrema, per ipertrofia, dell'eredità petrarchista». Non si tratta, infatti, di parlare di un Groto pre-barocco, ammesso che la definizione abbia senso, ma di capire che cosa di quei testi rendesse utile ripubblicarli, per l'ennesima volta, nella sterminata edizione del 1610.

<sup>183</sup> In un modo diverso, perché intenzionale, ma paragonabile all'effetto di comico involontario della riscrittura spirituale di Girolamo Malipiero studiata da Quondam 1991, 203-62.

<sup>184</sup> Bartezzaghi 2017.

<sup>185</sup> Taddeo 1974, 123.

<sup>186</sup> «L'incondizionata adesione al principio dell'imitazione, imposto dal solito Bembo, conduceva a queste estreme aberrazioni», Erspamer 1987, 217.

architettoniche, sia l'argomentazione epigrammatica del madrigale, cioè la sua costruzione di premesse contrastanti che scoppiano nell'*agudeza* finale, nel Groto sono entrambe pratiche che nascono dall'imitazione.<sup>187</sup> Con gli strumenti della poesia petrarchista, della retorica volgare, Groto può, nel suo funambolico estremismo, esplorare e imitare degli angoli nascosti, allargare lo spettro dei suoi modelli, appiattendone grazie a un patrimonio linguistico saldo la distanza cronologica e qualitativa per consegnarci la sua aberrante enciclopedia della lirica.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Del resto il regno dello stile era costituito di molte «figure» che non si avvertiva sempre la necessità di tenere distinte. Su Petrarca cfr. p. es. le figure elencate da Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica* (Weinberg 1970-74, II, 332-33): «In lui una natura copiosa si vede, una vena facondissima e fecondissima, ricca, manante e dolcissimamente generosa, e non impedita, piena di venustissima leggiadria, stilo soave et egualmente vario, gioiosamente riccammato di figure massime delle più splendide: *reassunzioni, corrispondenze, contrari, correlazioni, contraposti, epiteti, metafore* et altre in tali poemi desideratissime».

<sup>188</sup> Si vedano in proposito le osservazioni di Giorgio Forni 2001, 95-104 sulle parole di Antonio Brocardo personaggio del *Dialogo delle lingue* di Speroni (1542), che dichiara l'esistenza di due separate retoriche, latina e volgare (a p. 98 Forni valorizza come emblematica la pagina bianca che divide a metà il primo libro degli *Amori* del 1531 di Bernardo Tasso). In particolare: «Tanto il Bembo che il Brocardo hanno attribuito uno statuto canonico al Petrarca secondo differenti scale di valori: il primo prende le mosse dall'*inventio*, mentre il secondo, a dar credito allo Speroni, dall'*elocutio* (o, si è anche detto, dalla *musica instrumentalis* del volgare) [...] Il sonetto rinascimentale non assume Petrarca soltanto come l'*optimus* volgare di una disciplina che mira all'*aemulatio*, ma fa anche del sistema di artifici e figure del Canzoniere lo strumento per esplorare un mondo poetico estraneo, che è soprattutto quello del preziosismo latino e greco, nel tentativo di arricchire la "povertà" tematica del Petrarca e di riprodurre nella sua "preziosa" sostanza verbale le invenzioni antiche» (100-101). Da questo punto di vista l'eclettismo che informa le *Rime* di Groto, rappresenta il culmine dello stesso sistema che produce le antologie. Un'operazione simile, anche se ancora più chiusa sulle figure di Petrarca, è quella del *Nuovo Petrarca* di Ludovico Paterno, così come ci viene descritta da Quondam 1975a, 65-75. Ma in generale vedi tutto il capitolo *Contraddizioni e trasformazioni del codice: una prima serie di eventi manieristici* (63-186).

## Capitolo VII

### Ripetizione e redenzione. Appunti per le *Rime* di Celio Magno

Ed è il pensiero  
della morte che, infine, aiuta a vivere.  
UMBERTO SABA

Celio Magno è considerato uno dei massimi lirici dell'età di passaggio tra Cinque e Seicento, capace di dare voce a un'inquieta riflessione sulla morte e sulla vanità dell'esistenza terrena. La sua attività poetica culmina con la composizione di un libro che riprende il modello del canzoniere autobiografico coniugando dialetticamente la dolcezza della poesia amorosa e l'esaltazione del proprio onorevole servizio per la patria con un senso di profondo terrore per la fuggevolezza e inconsistenza della vita, sino a giungere alla conclusiva visione della maestà divina. Nel precedente capitolo si è ipotizzato di poter ricondurre sotto la più ampia categoria (o piuttosto, con Raimondi, «nozione sonda»)<sup>1</sup> del manierismo anche questa sofferta poesia meditativa, la lezione della «linea classicheggiante e aristocratica» di Della Casa,<sup>2</sup> ma vale la pena, piuttosto, approfondire meglio in cosa consistano le strategie stilistiche e compositive che questo canzoniere mette in opera. Sino a qui ho avuto modo di indicare solo pochi aspetti dello stile di Magno; vorrei ora concentrarmi su alcuni tratti peculiari che, nell'osservazione delle figure della sintassi che si estendono oltre i confini posti dalla metrica, di necessità sono rimasti fuori dall'inquadratura.

---

<sup>1</sup> Raimondi 1994, 227, e ancora, «una struttura orientativa, per così dire aperta e antitotalitaria, che permetta di cogliere nel quadro estremamente vario di un paesaggio europeo l'intreccio delle esperienze artistiche emerse da una crisi interna del gusto rinascimentale».

<sup>2</sup> Carrai 2006, 114. Cfr. quanto scrive Paolo Zaja: «Si è parlato a questo proposito di manierismo, alludendo evidentemente a quel senso estremo della forma che si fa centro del discorso poetico stesso, quasi sua ragion d'essere. E manieristico è anche il ripiegamento introspettivo, che giunge fino alla meditazione sulla morte e sulla vanità dell'esistenza umana» (Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 647).

I fenomeni che ho scelto di isolare non sono molti, e prima di tutto è forse opportuno vederli all'opera in un testo.<sup>3</sup> Prendiamo il sonetto 68, tratto dalla sezione centrale dedicata alle poesie di carattere amoroso. Qui è di amore soddisfatto che si parla, del trasporto di un amore corrisposto.<sup>4</sup>

O lieto di che 'l digiun lungo sciolto	2478
a queste luci mie tanto bramose	2467
di quella in cui mia vita il ciel ripose	2468
m'ebbe ogni affanno in dolce gioia volto!	1468
Al mio novo apparir nel suo bel volto	368
crebbe il color de le vermiglie rose:	148
e ne la fronte Amor dipinto espose	468
l'alto piacer dentro 'l suo petto accolto.	148
Deh chi la tenne a fren? Ch'al collo preste	1468
m'apria le braccia, e da' coralli amati	248
sugger mi dava allor nettar celeste.	1467
Col cor baciommi: e voi, cortesi e grati	2468
al mio felice ardor, pegno me n' deste	467
con più d'un dolce sguardo, occhi beati.	467

La prima quartina è interamente occupata da un'enfatica esclamazione di gioia. Il lungo iperbato che separa il soggetto «digiun» dal verbo «ebbe» è costituito da due versi le cui inarcature sono riassorbite dalla lungezza del rejet, ma che fanno comunque saltare il confine tra i distici. La seconda quartina invece è regolarmente scandita in due momenti (si noti l'anastrofe «dentro 'l suo petto accolto», ci torneremo). L'enfasi cresce ancora nelle terzine, con inarcature e allitterazioni («*Ch'al collo preste / m'apria le braccia*»), apocopi, accenti

<sup>3</sup> In questo capitolo la scansione prosodica affiancata ai versi quando ritenuta necessaria si intende condotta secondo i criteri di schedatura utilizzati per Petrarca da Praloran e Soldani 2003. Sempre sottinteso l'accento in 10<sup>a</sup> sede.

<sup>4</sup> Alla lettera il testo dice solo che i due amanti si rivedono dopo «digiun lungo». L'interpretazione più ovvia sarebbe che si tratti appunto del ritorno da un viaggio, così infatti Taddeo 1974, 164. Forse però il legame col sonetto precedente, dove l'autore menziona un inequivocabile «felice furto» notturno, consente di interpretarlo in senso più esplicitamente sensuale, come fosse il risveglio dopo una notte passata assieme (suggerivo questa lettura senza discuterla adeguatamente nel mio contributo Galavotti 2017). Comunque lo si voglia interpretare, resta il fatto che siamo di fronte a un testo gioioso su un amore corrisposto, uno di quei tratti di «aderenza alla realtà» sottolineati da Taddeo 1974, 164, vicini in questo alla materia coniugale del sodale Giustinian.

ribattuti e scontri vocalici («sugger mi dava allor nettar celeste»,<sup>5</sup> «con più d'un dolce sguardo, Occhi beati»), e ancora soprattutto l'interrogativa retorica («Deh chi la tenne a fren?») e l'allocuzione diretta in conclusione («e voi [...] occhi beati»). Si asseconda così un moto di passione sincera e reciproca, non uno struggimento, una lode impossibile, un rifiuto. Magno predilige la riflessione morale, certo, ma tende comunque all'allargamento dello spazio tematico del poetabile, e lavora variando gli elementi dello stile grave, investendo sulle figure dell'evidenza, dell'insistenza, sulle sottolineature enfatiche della retorica classica, e sempre entro un regime di normalizzazione sintattica.<sup>6</sup> A questo proposito, cioè della rinuncia all'eccesso di «discorso lungo» (ma con le magistrali eccezioni che abbiamo visto), si può vedere come in un testo sulla gelosia quale il 124 – salvo riprendere un altro testo celebre nell'*incipit* (e platealmente: «Errai, m'accuso: falso, empio sospetto / fe' torto al ver; pentito, il cor se n' dole») – Magno eluda sostanzialmente il modello casiano di *Cura che di timor ti nutri e cresci*,<sup>7</sup> arrivando anzi a cambiare di segno l'allusione a *Errai gran tempo*, deprecando la propria gelosia in virtù di una accertata fedeltà e dunque con una palinodia che lo riporta – anche se solo per un attimo, dal momento che il testo è l'ultimo prima delle *Spirituali* – all'ultimo senile amore terreno delle *Rime*.<sup>8</sup>

Accanto all'effusività di questo sonetto, che si avvale degli strumenti di drammatizzazione ed enfattizzazione che vedremo tra poco, abbiamo anche avuto modo di notare alcune concessioni a quelle forme tipiche dello sperimentalismo dell'ambiente venieriano (acrostico, correlazione, epigramma), ma esse sono assunte però sempre con distaccato equilibrio e gusto per la *variatio*.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Tenendo sempre presente che, secondo lo studio di Brugnolo 2016, 11-27, per parole terminanti in vocale + *-re* l'obbligo di apocope davanti a inizio consonantico diverso da *s* implicata o alveopalatale è tassativo, e fortissimo è anche nel caso di parole uscenti in nasale + vocale (è qui il caso di «fren» al v. 9).

<sup>6</sup> A quanto già detto si aggiungano le parole di Riccardo Scrivano 1959, 100 ravvisava in lui «esperienze verbali prive di qualsiasi alchimismo, disposte in strutture di una semplicità determinata costantemente da capacità e possibilità di scelta».

<sup>7</sup> Il testo pare più vicino a Sannazaro, *Rime*, XVIII *O gelosia, d'amanti orribil freno* e a Tansillo, *Canzoniere*, VII, «O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria», ripreso da Magno al v. 9 «O gelosia, d'Amor perversa figlia!».

<sup>8</sup> Anche in questo è evidente la lezione di Molin, nelle cui *Rime* l'amore in età matura è un tema importante (cfr. Ariani 2007, 980-81).

<sup>9</sup> Taddeo 1974, 161: «non c'è mai vero interesse per i procedimenti formali di per se stessi, come nel Venier e nel Groto».

## I. *Figure dell'enfasi*

Edoardo Taddeo rilevava nella poesia di Magno «un autobiografismo nutrito di realismo e intonato ad accenti dolorosi».<sup>10</sup> Su questa intonazione elegiaca si stagliano le punte enfatiche e declamatorie, talvolta anche capaci di slanci euforici, come nell'esempio visto, ma più spesso improntate al moralismo, anche se sempre, ancora con Taddeo, si tratta di

un linguaggio sobrio, schivo di artificiosità, ma affettivamente intenso, mosso da slanci effusivi, che può oscillare da un livello inferiore, in cui la familiarità sfiora la comunicazione immediata (come in alcuni sonetti giovanili), ad uno superiore, in cui si fa più frequente l'impiego di mezzi retorici, ma di tipo classico: prosopopee, apostrofi, aforismi ecc.<sup>11</sup>

L'evidenza e l'intensità dell'ammonimento del vizio o della rimemorazione gioiosa (come nell'ultimo esempio della serie seguente) sono spesso affidate a impennate esclamative. Scorrendo solo i primissimi testi, il raccolto è già cospicuo.

«Oh regnasse furor sì iniquo ed empio / sol tra le fere e non tra i petti umani / con via più  
crudo e scelerato esempio!» 4, 9-11

«O mente umana al proprio ben rubella!» 5, 12

«O desir cieco e vano, / o senza freno errante uman pensiero, / ad opre sol di sua ruina  
intento!» 8, 19-21

« Oh quanto fu, signor, felice il giorno, / quanto ebbe allor virtù propizia stella, / che voi,  
quasi d'un sol luce novella, / feste di voi nascendo il mondo adorno» 12, 1-4

In alternativa lo scatto retorico, di segno ora disforico ora euforico, trova la propria forma nell'*interrogatio*, spesso accumulata in serie, come per esempio il topico *ubi sunt?* della stanza iniziale di una canzone davvero esemplare per piglio

---

<sup>10</sup> Taddeo 1974, 145.

<sup>11</sup> Taddeo 1974, 162.



moralistico e classicismo retorico come 109, *Ove, o Roma, son or l'altre imprese*.<sup>12</sup> Ma volendo rimanere, anche qui, solo tra i primissimi sonetti:

«Ahi perché questa luce alma gradita / divien per morte in sì poch'ore oscura? / O 'l corso almen, ch'a lei prescritto dura / non è tutto verace, intera vita?» 3, 1-4

«O bel fiume, or fia mai che 'l tristo petto / in te, suo Lete, ogni aspra cura immerga? E sian questi i miei dolci Elisî campi?» 6, 12-14

«Ma qual di carità nome più chiaro / santa amicizia in sé non chiude? E quale / caso addolcir non può grave ed amaro?» 13, 9-11

Si tratta ovviamente di due strategie simili e complementari, per cui le due figure si trovano spesso affiancate. Basti qui una stanza della canzone 9:

Oh lei felice, oh dipartir beato!  
ché 'n quella età né sua miseria scerse,  
né fu serbata a sì penosi guai.  
O mie gioie e speranze, ora converse  
in doglia e pianto! O caro allor mio stato,  
ché ne la vita tua me stesso amai.  
Chi più tranquille mai  
voglie o dolci pensier chiuse nel petto?  
Chi provò de la mia più lieta sorte  
finch'a me non ti tolse invida morte?  
Ma tal pace e diletto,  
lasso, ebbi allor, perché più grave poscia  
giungesse al cor la destinata angoscia.

Un altro tratto fortemente caratterizzato è la prosopopea e, più in generale, le forme di *sermocinatio*, la parola affidata a una voce di secondo grado, con Stella Galbiati, «un certo gusto per la mimesi e per l'effetto 'teatrale'». <sup>13</sup> La diffusione della figura è capillare. A volte serve a colorire concettosamente un

---

<sup>12</sup> Il modulo di ascendenza biblica dell'*ubi sunt?* è ripreso anche nella canzone pastorale 42, in cui Tirsi piange la morte di Dafne. La stessa anafora è alla base anche di Rvf 299, *Ov'è la fronte, che con picciol cenno*, poi riscritto da Fiamma 123, *Ov'è la fronte più che 'l ciel serena*, cfr. Zaja 2009, 279-80 e 2010, 80.

<sup>13</sup> Stella Galbiati 2007a, 134. Ma già Taddeo 1974, 162n.

motivo encomiastico, come la lode delle capacità militari e della conoscenza dell'amore da parte di Brunoro Zampeschi (20) affidata a un'allocuzione diretta di Amore a Marte; oppure come in queste parole pronunciate dall'erba innaffiata dall'amata:

Sospesa l'una man l'elsa tenea  
del cavo rame; e 'n lui sovente immersa  
l'altra, su l'erbe fuor l'acqua spargea;  
che parean dir: – Tua man candida e tersa  
cessi l'onda spruzzar, ché noi ricrea  
sol la virtù che 'l tuo bel ciglio versa. –  
(93, 9-14)

Ma sono moltissimi i testi in cui viene affidato a una voce interna al testo un messaggio morale, didascalico. Si pensi alla prosopopea ancora una volta di Amore che loda il commercio carnale come via per sconfiggere il tempo (68), e soprattutto all'allegoria della Fede il cui discorso occupa quasi tutta la canzone conclusiva (137). La teatralità raggiunge talvolta punte di estremo patetismo. Riporto il discorso rivolto dal filosofo Anassarco condannato a morte al re Nicocreonte<sup>14</sup> che occupa quasi per intero il sonetto 8, tutto sentenze e dichiarazioni proverbialmente esemplari (e su questo stesso modello ancora tutta la canzone sulle virtù romane, 109).

– Sia pur in polve il fral trito e ridotto,  
ché l'alma dal tuo sdegno invitta io serbo;  
furor contra virtute ha debil nerbo:  
tu per far onta, io per soffrir prodotto.  
Cada pur sovra me l'immenso peso  
del mondo tutto, e franga i membri e l'ossa,  
che non sarò dal precipizio offeso.  
Così libero i' son, serva è tua possa;  
e 'l cener tuo, da ricca urna compreso,  
porterà invidia a la mia nuda fossa. –  
(8, 5-14)

---

<sup>14</sup> L'episodio viene da Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, IX, 58-60.

E ancora, nella canzone in morte di Elena Mazza, madre di Orsatto Giustinian, il commovente discorso rivolto da lei al figlio che la cura nonostante l'altissimo rischio di contagio.

– Deh non voler che ti dian morte, o figlio,  
queste poppe – dicea, – che ti nodriro.  
Non far doppio il martiro;  
che vita avendo tu, nulla m'annoia.

Io più nel tuo che nel mio petto spiro,  
e te veggendo almen fuor di periglio,  
chiuderò lieta il ciglio;  
salva in te la mia speme e la mia gioia.

Là son già corsa ove 'l gir oltra è noia,  
e felice per te, mentre al ciel piacque,  
vissi; e per tua pietà, felice or moro.  
Sol la mia sorte i' ploro  
che d'altro morbo il mio mortal non giacque:  
ch'in queste braccia, ov'or per te ne temo,  
ti darei de' miei baci il pegno estremo. –  
(29, st. 7, 91-105)

Come risulta evidente già da alcuni degli esempi riportati, una delle figure cui Magno ricorre con più frequenza per innalzare il dettato dei passi più intensi è l'anafora, utilizzata soprattutto per replicare particelle presentative o interrogative, in modo funzionale alla sottolineatura del ritmo enfatico del discorso. Molto spesso, oltre all'anafora che mette in serie più versi o lega più partizioni analizzata nei capitoli precedenti, troviamo numerose anafore emistichiali che interessano versi bipartiti.

9, 108 «*cedi al voler divin, cedi al crin bianco*»

31, 12 «*O nefand'opra, o secol empio e rio!*»

110, 12-3 «*Or che più tardo? e chi più l'alma sforza? / Spiega, Amor, spiega pure altrove l'ali*»

137, 138 «*Ahi mal sano intelletto, ahi cieco senso!*»

Oppure la ripetizione dello stesso aggettivo nei casi in cui i due elementi condividano la medesima reggenza.

63, 14 «*eterne grazie, eterni baci avrai*»

99, 114 «*d'ogni valor, d'ogni bel vanto amici*»,

102, 6 «*d'ogni bontà, d'ogni valor ricetto*»

131, 1 «*Vil verme io son per me, vil bocca indegna*»<sup>15</sup>

Più spesso le frasi si dispongono in modo scaleno, cioè tale che a una breve proposizione iniziale ne segue un'altra aperta dalla medesima congiunzione o dal medesimo pronome che però slitta nel verso successivo tramite inarcatura, ed eventualmente prosegue ulteriormente.

5, 9-11 «*Qui più sereno è 'l ciel, più l'aria pura, / più dolci l'acque, e più cortese e bella / l'alte ricchezze sue scopre natura*».

26, 12-13 «*Quinci il suo gran poter, quindi s'intende / suo santo zelo*»

32, 9-10 «*Chi può morte fuggir? Chi dar col pianto / e co' lamenti al corpo essangue aita?*»

36, 1-5 «*Ahi fato iniquo! Ahi morte empia e rapace / ch'involi al mondo il fior d'ogni bellezza! / Ahi, ché'l sol d'onestate e gentilezza / in questa invida tomba estinto giace! // Resti pur l'arco qui, resti la face*»

55, 27-29 «*ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo foco / un carbon spegne, or un lacciuol ti solve / e l'or del vago crin ti fura il ladro*»

69, 10-11 «*Chi de la bocca a pieno / può'l tesoro lodar? Chi 'l dolce riso?*» (anche questa variante, con anafora emistichiale nel verso di rejet ricorre ancora)

94, 9-10 «*A lei v'aprite, a lei con largo nembo / piovete entro il bel grembo*»

137, 105-106 «*quante cose produce e quanto sembra / ricco del bello intorno a lui diffuso*»<sup>16</sup>

O ancora entrambi i sintagmi disposti parallelamente e richiamati anaforicamente reggono o dipendono dallo stesso elemento posto in rejet:

<sup>15</sup> Cfr. anche 23, 12 «*Stupido ognun l'ascolta, ognun l'ammira*», dove l'elemento comune è anticipato e dunque l'elemento anaforico non apre il verso.

<sup>16</sup> Cfr. 56, 12 «*Manca ogni essemplio, ogni intelletto è tardo / in spiegar tanto bel*», con ripetizione anaforica, ma elemento ripetuto non posto in apertura.

- 33, 7-8 «*come* desta a virtù, *come* inamora / tua vista, e fa dei cor dolce rapina»  
 42, 49-50 «*Tutta* grazia e beltà, *tutta* onor vero / fu quell'alma gentile»  
 44, 1-6 «*Cangi* or beato il Po, *cangi* il Metauro / in or le arene [...] *Ecco* l'alma Lucrezia,  
*ecco* il tesoro / d'ogni virtù» (i due tipi si incrociano)  
 75, 1-2 «*Che* fa? *Che* pensa? *E come* il giorno spende / or la mia dea?»  
 86, 17 «*questo* bel ciel, *quest'*aere onde respiro / lasciar convengo»  
 120, 1-2 «*Doppia* bellezza in voi, *doppio* in me foco / rendon voi gloriosa e me felice».

## II. Alcune figure dell'ordine delle parole

Il quasi costante rispetto del rapporto metro/sintassi fa sì che sia l'ordine della parole nella frase uno dei luoghi dove maggiormente si rivela la tendenza di Magno a conferire alla dizione quel tono di alta dignità che la critica gli ha riconosciuto. Certo però, nella sintassi della lingua poetica è estremamente difficile individuare ciò che pertiene alla scelta individuale e ciò che fa parte delle soluzioni sempre disponibili, dandosi le forme di inversione (o spostamento o dilatazione) dell'ordine naturale dei costituenti tra i più semplici e necessari espedienti del versificare. Questi paragrafi vogliono essere una ricognizione – nelle intenzioni preliminare ad uno studio stilistico che dovrà tener conto almeno della prosodia e, su un altro piano, dell'evoluzione diacronica – di alcuni tratti che si segnalano, per la loro frequenza e la loro riconoscibilità, come vere e proprie figure a un tempo sintattiche, retoriche e ritmiche. Gli esempi sono sempre tratti dai sonetti, ma le figure ricorrono con frequenza anche negli altri metri.

Per prima cosa possiamo vedere alcuni fenomeni di anastrofe, cioè di inversione dell'ordine naturale dei costituenti.<sup>17</sup> Nella lingua poetica l'anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo cui si riferisce non si può

---

<sup>17</sup> Come nel primo capitolo considero, secondo le categorie della retorica tradizionale, anastrofe l'inversione dell'ordine naturale di due parole o di due sintagmi, iperbato l'allontanamento di due elementi sintatticamente dipendenti l'uno dall'altro in virtù di un legame forte, epifrasi la separazione di due elementi coordinati (Mortara Garavelli 1998, 227-29 e Lausberg 1969, che però separa anastrofe e iperbato, *figurae per ordinem*, 180-82 e epifrasi, *figura per adiectionem*, 203). Con Carlo Enrico Roggia 2003, 182 si dovrà comunque osservare che la definizione non regge a un'analisi strettamente linguistica, restando l'iperbato «più un effetto percettivamente e stilisticamente rilevante connesso a vari movimenti sintattici che non uno specifico costrutto sintatticamente delimitabile».

considerare una disposizione marcata, ma lo diviene quando un'enumerazione aggettivale rimanda il nome in punta di verso. Sulla scia di memorabili *incipit* petrarcheschi (come 214, 13 = st. 3, 1 «Caro, dolce, alto et faticoso pregio», 340, 1 «Dolce mio caro e prezioso pegno», o 360, 1 «Quel'antico mio dolce empio signore»),<sup>18</sup> in Magno il tipo si realizza generalmente su due *pattern*, cioè con possessivo monosillabico in sesta sede:<sup>19</sup>

49, 1 «Questa selvaggia mia cruda guerriera»	14(6)7
58, 5 «mossi dal basso lor terren soggiorno»	1468
124, 6 «le scelerate mie stolte parole»	4(6)7

oppure senza ictus di sesta e con polisillabo in ottava:

21, 1 «di quei celesti avventurosi strali»	248
112, 14 «più dolce, cara e preziosa stanza»	248
136, 7 «e dietro a prave e temerarie voglie»	248

Il procedimento può anche venire iterato, come in 14, dove la stessa anastrofe 'aggettivi-nome' sigilla circolarmente la fronte: 14, 1 «Viva *questo superbo e nobil tetto*» : 8 «posi, come in *suo proprio almo ricetto*».

Un esito peculiare è quello in cui aggettivi di origine mitologica, accompagnati da un aggettivo qualificativo, vengono anticipati rispetto al nome comune portato in rima, rompendo anche un sintagma attesissimo come «Campi Elisi»:<sup>20</sup>

6,14 «E sian questi <i>i miei dolci Elisi campi?</i> »
10,11 «e m'invitaro al <i>bel Castalio fonte</i> »

<sup>18</sup> Ma cfr. anche Bembo, *Rime*, 17, 15 «fa l'altero fatal mio vivo lume»; 48, 2 «la tua perduta dolce compagnia»; 61, 4 «dolce mia vaga angelica beatrice»; *Stanze*, 39, 3 «se quel soave suo dolce contento», etc.

<sup>19</sup> Problematica è la scelta se il possessivo, normalmente atono, in queste condizioni sia o meno da promuovere a sede di ictus, specie nel caso di ribattimento con un successivo accento di settima. Per i termini della questione cfr. almeno Brugnolo 2016, 85-108, in part. gli esempi da Tasso e Marino discussi a p. 97 e n. e la bibliografia allegata.

<sup>20</sup> Da una ricerca su *Bibit* trovo «Elisi campi» solo in Tasso, «santo Aonio coro» in Ariosto, «Castalio fiume» in Gaspara Stampa; nel mio corpus, «sacro aonio chiostro» e «pierio coro» in Venier, «Castalia riva» in Zane, «bel Castalio fonte» e «Pierio coro» in Giustinian: ma sono occorrenze eccezionali, e, in ciascun testo, *hapax*.

23, 4 «pregio rinnova al *sacro Aonio coro*»  
 65, 10 «te nobile padre del *Castalio fiume*»  
 (si noti la quasi omofonia dell'aggettivo *bel* con la preposizione articolata *del*).

A questi si aggiungono i casi in cui si interpone un genitivo tra due aggettivi, avvicinando la figura all'epifrasi. La figura si concentra nell'ultimo terzo del libro e ricalca la medesima distribuzione ritmica, con sostantivo ossitono per apocope (di solito «amor») sotto accento di 6<sup>a</sup>:

15, 6 «in continua d'amor cortese lite»	368
102, 3 «e 'l publico dei cor gioioso affetto»	268
108, 13 «dove eterna di fé lampada accensa»	1367
111, 3 «già fra novi d'amor caldi sospiri»	1367
115, 13 «il più nobile d'Amor foco s'accende»	367
117, 8 «tra soave d'Amor pietoso gioco»	368

L'anastrofe del genitivo rispetto al sintagma nominale che lo regge è diffusissima – come lo è tra i versi inarcati visti nel primo capitolo – e arriva in molti casi a occupare intero un verso. Spesso il sintagma preposizionale e quello nominale sono entrambi ampliati da un aggettivo, cosicché il verso risulta nettamente bipartito. Tale figura è caratteristica di un dettato elegantemente impostato e non a caso ricorre spesso in quella forma esclamativa che abbiamo visto essere così frequente, e solitamente in sede incipitaria o conclusiva (dell'intero testo o di una singola frazione metrica):<sup>21</sup>

1, 8 «d'un generoso ardir pegno sicuro»
6, 9 «di lieto pastor povera verga»
30, 4 «e de' nostr'occhi i lagrimosi rivi»
34, 9 «O d'empia gelosia cieco sospetto»
62, 14 «de le lagrime mie la pioggia amara»
66, 1 «O del mio paradiso uscio gradito»
76, 14 «O di povero don felice usura!»
84, 8 «è di tepida fiamma aperto segno»

<sup>21</sup> In questo senso va sottoscritta la valutazione generale di Soldani 1999, 238 riguardo alle figure di inversione in Tasso: «tali artifici svolgono proprio la funzione [...] di conferire al dettato un'architettura sintattica e ritmica armoniosa, una cadenza "conclusa" ed elegante».

102, 5 «Tu di nobil suo figlio esempio raro»

112, 5 «Or de l'alma mia dea cortese affetto»

116, 1 «O del mio nobil foco alta mercede»

Eccezionalmente il genitivo o il nome sono espansi in dittologia, con il medesimo esito:

2, 8 «de la fredda stagion la neve e 'l vento»

24, 10 «di bellezza e valor l'imagin vera».

Oppure dal genitivo dipende un altro complemento o una breve relativa restrittiva

14, 5 «E di lui che l'eresse il nome eletto»

38, 4 «di colei che qui giace il volto adorno»

57, 9 «o degli strai d'Amor doppia faretra»

101, 1 «O di questa del mar reina altera».

L'ultimo esempio riscrive quasi identico il v. 26, 1 «Vidi questa del mar reina altera», dando così a Venezia una sorta di epiteto formulare. L'anticipo del genitivo può riguardare anche inversioni più accusate di breve estensione, non sempre necessitate da ragioni rimiche o prosodiche, e dunque intenzionalmente ricercate,<sup>22</sup> in questo caso con risultati più disarmonici:

22, 14 «*de li dèi 'l riprensor* tace e sospira»

34, 1 «Qual *d'Aletto furor* la man che strinse»

67, 4 «meco un picciol *del tempo indice* avea»

77, 12 «ma so non men che *d'onor legge* insegna»

108, 7 «e *d'onor frutti*, quasi in steril parte»

Oltre ai sostantivi, genitivi e altri complementi indiretti possono venire anticipati rispetto agli aggettivi (in funzione attributiva o predicativa) che li reggono, specialmente con inversioni che impegnano il secondo emistichio

---

<sup>22</sup> È il caso di 22, 14, che acquista l'inversione nel processo correttivo: la versione del sonetto a stampa in Zane 1562, c. A4v leggeva «*il riprensor de' Dei* tace e sospira».



rimandando l'aggettivo in punta di verso, laddove nel primo emistichio si trova solitamente il nome da cui l'aggettivo dipende:

- 2, 3 «da l'oriente uscir *di luce adorno*»  
5, 12 «O mente umana *al proprio ben rubella*»  
24, 12 «Felice età *di tanto pregio altera*»  
28, 4 «e'n questa valle *di miserie piena*»  
47, 4 «per darne spirto al cor *di vita casso*»  
75, 13 «benché lontano e *d'aspre cure involto*»  
81, 7 «a quel divin ch'entro *'l mortal compreso*»  
101, 7 «chi mai spirto *di te più degno e raro*»

Questo non solo, ancora una volta, in funzione dell'eleganza del dettato, ma anche per insistere su rime doppie e consonantiche, non di rado però anche grammaticali tra participi forti, come in 12, 12-14 «così lo spirto in egre membra *involto* / [...] / e s'alza a maggior ben nel mal *sepolto*» (si noti il chiasmo che porta «ben» e «mal» quasi a contatto), e 16, 6-7 «più riman preso e ne' suoi lacci *avolto* / ch'in nove insidie del nemico è *colto*», o addirittura derivativa come in 28, 10-12: 28, 10 «beltà divina a divin segno *aggiunta* [...] Né dite: – Irene è tosto al suo fin *giunta*».

Quando il complemento indiretto dipende da un participio, come nell'ultimo esempio, esso si intrude tra questo e l'ausiliare generando un iperbato. Lo stesso vale quando vengono separati copula e complemento predicativo.

- 7,11 «che non sarò **dal precipizio** *offeso*»  
51, 13 «e se pur n'ho **di qualche dolce** *asperse*»  
74, 5 «Misero caddi e fui **di vita** *spento*»  
88, 8 «ch'è tal viver **di morte** *assai più rio*»  
108, 9 «Ch'ove i miei prieghi **son di merto** *voti*»

Ancora una volta principalmente in funzione di sollecitazione della rima, vengono spesso invertite locuzioni avverbiali o nominali con funzione preposizionale. Preferisco esemplificare con ampiezza perché il tipo mi pare

piuttosto forte e in Magno ricorre con alta frequenza,<sup>23</sup> anche qui adattando quasi sempre la figura sintattica su cliché prosodici a base giambica:

2, 6 «di primavera a questo colle intorno»	468
14, 11 «ch'eterna spira al bel giardino in fronte»	24(6)8
26, 3 «et ad un cenno a' liti errar d'intorno»	468
(debole iperbato per intromissione del verbo)	
30, 3 «la mesta pompa al sacro busto intorno»	2468
32, 13 «è l'alma, e gode, al suo fattor a canto»	248
38, 1 «Ecco di rose, a questa tomba intorno»	1468
51, 6 «ch'io le tenebre a te sgombri d'intorno»	367
(debole iperbato per intromissione del verbo)	
63, 11 «in sen m'alberga al cor gioioso a canto»	2468
78, 8 «morte, languendo a la mia dea lontano»	148
127, 4 «che risplender nol veggia a me d'intorno»	368
129, 2 «con soave armonia d'ogni uso fora»	368

Potrei proseguire esemplificando la diffusissima anticipazione di una serie di complementi indiretti con verbo rimandato alla fine del verso, o ancora con le numerose inversioni tra verbo e complemento oggetto, ma queste poche note mi paiono sufficienti a sottolineare due generali tendenze. Una, di gran lunga più frequente a conferire alla conclusione del verso una cadenza nobile, alta, quasi declamatoria, spesso portando in punta di verso rime consonantiche. L'altra, più rara, a creare singoli punti d'attrito aspri e dissonanti.<sup>24</sup> Questa seconda tendenza si rivela ad esempio anche nelle anastrofi tra infinitive e verbi reggenti, che generano scontri d'accento e rinforzano le trame allitterative, come p.es.

31, 13 «Poiché d'uccider tenti i suoi più degni»
40, 9 «Ma s'è chi veder brami il suo bel volto»
41, 10 «picciol, timido spirto, e scampar tenti»
41, 13 «ché per girne sicuro usar potrai»

<sup>23</sup> Cfr. anche 50, 6 «come fanciullo a sua nutrice in seno»; 90, 14 «Gioir Diana a te più tosto in braccio»; 100, 5 «Mai de la patria in pro non sazio o lasso» (riscritto con lo stesso ritmo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> in 104, 5: «piè per la patria mai non stanchi o lassi»). E vedi ancora l'anastrofe dell'avverbio in posizione intersversale: 41, 14 «di penne invece, i tuoi soavi accenti».

<sup>24</sup> Rimando alle osservazioni di Afribo 2001 che partendo dalla critica tassiana riconosce nella *gravitas* un sistema di complesse gradazioni tra grave e aspro.

- 44, 13 «*fiorir faranno, e fia lor chiara prole / felice copia di terrestri lumi*»  
 68, 11 «*sugger mi dava allor nettar celeste*»  
 84, 5 «*Ma s'aver può da lei tregua o ritegno*»  
 93, 5 «*Quando irrigar vid'io vago giardino*»  
 123, 7 «*e dond'io vita aver credea, trovai*»  
 136, 13 «*di chi gioir potendo in doppia vita*»

O sono compresi in giri sintattici in cui si accumulano anastrofi e iperbati:

- 49, 10 «*Ma quasi a l'amo in mar già colto pesce,  
 quanto più mi riscuoto esser mi sento  
 più preso; ed ella più mie pene accresce*»  
 80, 5 «*Ma s'esser pur dovean distrutte e sparte  
 ciò fatto avria de' miei sospir l'ardore  
 o de' miseri lumi il largo umore*»  
 88, 4 «*or qui morto a' tuoi piè cader poss'io*»

Si può vedere ora qualche caso di iperbato, cioè di allontanamento di due elementi tra loro dipendenti sintatticamente da parte di elementi estranei. Mi limiterò a riportare quei casi in cui tale rottura interessa un sintagma fortemente coeso, e in cui i due elementi vengono spinti, anche tramite la concomitante presenza dell'anastrofe, agli estremi del verso.<sup>25</sup> Escludo insomma i casi di allontanamento del soggetto o dell'oggetto dal verbo mediante immissione di complementi non nucleari, che per la loro più libera distribuzione entro la frase tendono a generale figure, comunque in qualche modo nobilitanti, ma non particolarmente accusate (p. es. 7, 7 «*furor contra virtute ha debil nerbo*»), o piuttosto lunghe campate che si stendono su più versi, come abbiamo visto nel primo capitolo (p. es. 3, 12-14 «*Quel, dunque, che riman, qual picciol raggio / fuor d'atre nubi, a ristorar suoi danni / spenda in oneste e liete cure uom saggio*»). Di solito non eccezionalmente forte è anche il caso di doppi iperbati «*a intarsio*»,<sup>26</sup> cioè con sintagmi che si accavallano l'uno all'altro (p. es 22, 4 «*per dar frutto a gustar novello e raro*»). Ma mi correggo subito riportando alcuni casi notevoli di *mixtura verborum*:

<sup>25</sup> Cfr. Soldani 1999, 259-67.

<sup>26</sup> Soldani 2009, 166.

- 3, 3 «Quanta dal sonno a lei parte è rapita»  
 32, 5 «L'aver perpetua a noi stanza è interditto»  
 35, 7-8 «troppo col senso errar lunge io ti scerno / dal vero ben, ch'in Dio riposto è solo»  
 47, 12 «Quegli a cosa furar vietata intento»  
 53, 9 «Bionda a Venere aver la sua non giova»

Vediamo ora i casi in cui un determinante è separato dal suo sostantivo, generalmente tramite l'inserzione del verbo di cui il nome costituisce l'oggetto.

- 18, 9 «De' *suoi dolci* t'escluda *almi riposi*»  
 51, 12 «Così *tutte* io trapasso acerbe *l'ore*»  
 88, 6 «senza *alcuna* impetrar da te *mercede*»  
 129, 9 «Ma *qual* anch'io darò di gaudio *segno*»  
 133, 1 «A *questa tua*, Signor, *sacrata mensa*»

Altrettanto forti sono i casi di separazione del nome dall'aggettivo, solitamente raddoppiato in dittologia.

- 1,1 «Non di *porfido* tomba *eletto e duro*»  
 10, 2 «*trastullo* sovr'ogni altro *amato e caro*»  
 13, 11 «*caso* addolcir non può *grave ed amaro*»  
 21, 4 «e *piaghe* imprime in lor *dolci e vitali*»  
 26, 4 «*copia* d'armati legni *invitta e fera*»  
 35, 12 «Così *tua via* per l'orme sue *fornita*»  
 46, 2 «con *voce* dal dolor già *stanca e vinta*»  
 59, 5 «Dì che *fiamme* ho per lei *sì calde e vive*»  
 84, 13 «con *lingua*, qual sei tu, di frode *aspersa*»  
 115, 8 «*piaghe* più ch'altre mai *dolci e vitali*»

Altri casi notevoli riguardano la separazione del verbo da un complemento predicativo, compresi quelli di iperbato tra la copula e il nome del predicato.

- 3, 2 «*divien* per morte in sì poch'ore *oscura*»  
 11, 11 «e *sia*, s'al corso i' manco, il danno *leve*»  
 78, 3 «ch'elle *son*, se nol sai, *cosa divina*»

127, 6 «rendendo a pieno i miei desir contenti»

O ancora dell'ausiliare dal verbo nei tempi composti, mediante l'interposizione del soggetto, o di una parentetica.

7,4 «mentr'era il corpo suo percosso e rotto»

15,3-4 «deh sia nel perseguirlo il fren raccolto / e 'l vano ardor de la vendetta estinto»

89, 11 «fui quasi, errando il piè, sossopra volto»

Oppure un infinito dal verbo reggente (spesso in concomitanza con anastrofe tra i due).

53, 11 «e farla anch'essa tal con arte prova»

113, 4 «aspirar il pensiero a pena ardiva»

Possono venire allontanati anche una relativa e il nome o pronome che la regge.

61, 14 «quel nega invan che tutto 'l mondo vede»

79, 8 «conforto altro non è che 'l ciel m'invie»

91, 7 «coglie il dolce, cred'io, che serba in quella / cara e soave bocca»

122, 1 «Se 'l tempo, o mio bel sol, ch'io v'ho presente»

Rispetto all'anastrofe di genitivo e nome, l'iperbato 'sostantivo-genitivo' è piuttosto raro, ma vedi comunque 92, 4 «tra cui valle giacea d'alto diletto».

Un'ultima nota sulla figura dell'epifrasi, che consiste nell'inserzione di uno o più sintagmi tra due elementi coordinati. Come i casi di inarcatura con epifrasi, così anche le occorrenze limitate alla misura del verso sono piuttosto rare in Magno. Vediamo i casi in cui il verbo separa due complementi oggetto:

5,3 «ché s'a me libertà cerco e quiete»;

75, 6 «seco Amor guida e de le Grazie il coro?»; (con anastrofe del genitivo)

84, 14 «il tuo fallo raddoppi, e 'l mio disnore».

Solo in un caso un genitivo separa due sostantivi che lo reggono 126, 2 «*primo pregio del mondo e meraviglia*», e in un altro il nome separa invece due genitivi 103, 8 «*de' tuoi l'esempio e di tutt'altri eccede*».<sup>27</sup>

Un secondo gruppo è costituito dagli aggettivi che vendono separati dal nome cui si riferiscono, oppure, in un caso, da una congiunzione:

3, 6 «da membra inferme e da *ria* sorte e *dura*»;

10,5 «poich'*empia* sorte e *ria* con gravi danni»;

76, 6 «di sé vestendo il *viv'*avorio e *schietto*»;

136, 12 «O *cieca* dunque e *lagrimabil* sorte».

### III. Riprese – riscritture

Questo rapido attraversamento delle rime dal punto di vista di selezionate figure dell'*ordo verborum*, senz'altro parziale, ma comunque significativo, mostra come nell'architettura del verso di Magno l'anastrofe sia assolutamente preponderante, dove invece figure come iperbato ed epifrasi, accomunate dall'allontanamento di elementi che dovrebbero trovarsi a contatto, vengono ridimensionate. Non significa che manchino, ma piuttosto che l'allontanamento degli elementi nucleari della frase a livello macrosintattico (quei fenomeni analizzati nel capitolo dedicato agli *enjambement* con iperbato) si associa a livello microsintattico preferibilmente a costanti piccole sovversioni, tanto sistematiche da finire per essere ripetitive. Allo stesso modo alcune soluzioni nella costruzione dei versi a più forte carica emotiva e declamatoria, le figure dell'enfasi, dell'insistenza si ripropongono spesso in maniera molto simile, e in alcuni casi in versi quasi identici. Tale ripetitività nelle soluzioni sintattico-ritmiche (come l'anastrofe del genitivo, l'uso delle stesse parole ossitone sotto accento di sesta, il riuso di parole-rima, la ripresa di versi quasi identici a distanza anche breve) è un

---

<sup>27</sup> Non si tratta di epifrasi in un caso sfumato in cui l'anticipazione del complemento di privazione esteso sino a occupare il primo emistichio rende, per la forte disparità sillabica, in qualche modo d'inciampo l'elemento ad esso coordinato, anch'esso dipendente dal «privo» in punta di verso: 48, 11 «del mio solo conforto e d'alma privo». Il verso mi pare comunque notevole per segnalare anche in questo caso la forte componente melodica, secondo una curva prima ascendente e poi discendente, nella percezione della figura.

fenomeno che potrebbe stupire se si pensa che il canzoniere è esito di una tarda rielaborazione, «punto di arrivo, traguardo di un lungo lavoro di limatura e di selezione».<sup>28</sup> Ma questa ripetizione, quasi formularità, può rappresentare proprio il consolidamento di un meccanismo di chiusura sull'«ossessivo *leit-motiv*»<sup>29</sup> della morte. Proprio grazie a questa rigorosa economia di mezzi si esprime prima la desolazione dello sguardo rivolto a se stesso, al proprio corpo mortale e inesorabilmente calato nel tempo, poi l'esclamazione del dolore e l'esaltazione di ben precise alternative a questa terrificante mortalità. La risposta a questo dolore è affidata, nello svolgimento progressivo delle *Rime*, all'amore (il «seguir quel che diletta» di 67, 12), all'«alta mia patria» (86, 78) e, con più convinzione, alla scrittura poetica, ma non serve, in ultima analisi, che a preparare il ribaltamento conclusivo delle rime spirituali dove i valori positivi vengono riassorbiti e risemantizzati: Dio è il vero Amore, il cielo è la vera Patria, la poesia ritorna alle proprie origini davidiche, alla preghiera.<sup>30</sup> Persino un meccanismo potenzialmente molto debole come la rima derivativa acquisisce un significato nello scarto tra l'umano e il divino. Sul sonetto *Cristo oggi nacque*, la dispersa 286, Franco Tomasi, sottolineando come l'antitesi si potenzi nella riflessione spirituale, nota la sottolineatura del divario tra l'altezza di Dio e la bassezza umana, cioè «l'incommensurabile divario tra il *merto* di Cristo redentore e il *demerto* del poeta».<sup>31</sup> Movimento inverso a quello del sonetto proemiale dove la rima *indegno* : *degno* serve a marcare la dignità – sia pure in minore («d'altra povera fronde») – del poeta, in nome dell'«ombra» di virtù, della buona volontà («nobil brama») a dispetto dell'«incolto crin».

<sup>28</sup> Erspamer 1989, 243.

<sup>29</sup> Stella Galbiati 2007a, 132.

<sup>30</sup> Come scrive Magno nella *Prefazione sopra il Petrarca*: «bisogna anche concludere che i primi versi fatti dagli uomini fossero o per lodare, e celebrar Dio e, ringratiarlo de' beneficij ricevuti o per rinchiudere in loro i suoi alti, et divini misterij sendo che la religione non è men fissa nei <nostri> animi per natura, di quel che sia la imitatione e l'harmonia» (Pagan 1976, 249). Osserva Pagan 1976, 236-37 che questo è proprio uno dei punti in cui la *Prefazione* di Magno si discosta dalla sua principale fonte, cioè il *Ragionamento della poesia* di Bernardo Tasso. La stessa idea sarà presente nelle *Rime spirituali* di Fiamma (cfr. Ossola 1976, 248-49). Sul rapporto di Magno con le *Rime spirituali* di Fiamma cfr. Stella Galbiati 2007a; viceversa sulla conoscenza di Magno da parte di Fiamma e sulla «diffusa concezione sapienziale della poesia», cui pare di dover attribuire questa concomitanza, cfr. Zaja 2010, 70-72.

<sup>31</sup> Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004, 641. Queste le terzine di 286 «benché, se 'l mio dever guardo e 'l suo *merto*, / che vale il mio gioir, che vale il pianto / a le sue fasce, a la sua croce offerto? // Tu, che nato per me patisti tanto, / con tua grazia fa degno il mio *demerto*: / e in me cresci a tua gloria e 'l duolo e 'l canto».

La ripetizione delle medesime modulazioni stilistiche è accompagnata anche dalla ripresa, riattivazione e risemantizzazione degli stessi motivi in componimenti distanti. Prendiamo come esempio l'immagine di Giove aggiogato da Amore. Essa compare prima in un sonetto (45) in cui l'esaltazione della potenza di Amore accompagna, seguendola immediatamente, la celebrazione delle nozze, avvenute nel 1570, tra Francesco Maria II della Rovere e Lucrezia d'Este (44). L'immagine poi ritorna nel ritratto della virtù di Scipione l'Africano in 109, nel grande "politico" di lode delle virtù pubbliche, in cui il generale romano è immune a Cupido e pertanto superiore a Giove («Ceda pur Giove a Scipio il pregio tutto / de le su' imprese; che dal nudo arciero / ei fu ben mille volte al giogo messo; / questi, l'alto poter d'Amor depresso, / in vendetta d'ogn'un tratto in catena / dinanzi al carro trionfando il mena», st. 6, 115-120).

Seguiamo ancora il motivo del «vago augellino», che percorre tutto il canzoniere, come simbolo del *locus amoenus* e insieme della precarietà di ogni luogo puro e incontaminato dal vizio. Proprio nella sua prima comparsa il «vago augellino» viene ucciso da un rapace astore (4) e solo dopo (5) acquista il suo valore positivo di estraneità al «nemico stuolo / di gravi cure», fornendo in piccolo una prima traccia dell'intero canzoniere: solo attraverso la consapevolezza, il pensiero costante della morte si acquista coscienza del bene terreno (e infine del suo essere specchio del divino). Quella del difficile volo sarà poi metafora delle difficoltà di Magno bambino alla perdita del padre (9). Il «vago augelletto», incarnato dall'esemplare tenuto in gabbia dal poeta, muore di nuovo in 41, ma i suoi soavi accenti, come fosse Orfeo, possono farlo andare sicuro «tra l'Ombre di Stige». Poco dopo è il destinatario dell'allocuzione diretta della canzone 43. Ancora in 96 è parte di un duetto bucolico a gara con un pastore; in 97 troviamo immediatamente la rondinella dell'epigramma che ha fatto il nido sulla statua di Medea, mettendo così in pericolo la sua progenie. Quando canterà di nuovo, per l'ultima volta e insieme al poeta, sarà in 129 in occasione del Natale. Dalla primissima comparsa sino all'ultima, passando per ciascuna delle tappe intermedie, la parabola dell'uccellino, che formularmente è sempre «vago», è insomma esemplare del percorso formativo delle *Rime*, del travaglio esistenziale che trova la sua risoluzione quando poesia e preghiera arrivano a sovrapporsi.



Secondo una recente lettura macrotestuale di Andrea Campana la struttura pluritematica del canzoniere, le numerose poesie d'occasione, pastorali, d'amore, anche sensualmente esplicite, sarebbero orientate, pur nei travimenti e negli incidenti di percorso, verso la formazione civile, morale e soprattutto spirituale di un onorevole servitore della patria, un cittadino educato dall'esempio degli amici appartenenti al patriziato.<sup>32</sup> Con riferimento all'immediata compresenza di amore e pentimento nel canzoniere casiano, Afribo scrive che Celio Magno «massimalizza con materiale casiano la [...] strategia casiana. Ecco allora che i primi tre testi del libro mettono immediatamente sul tavolo la dialettica bloccata tra spirito e carne».<sup>33</sup> E il canzoniere – indicato significativamente come «sepolcro» nel sonetto proemiale<sup>34</sup> – che si trova entro le coordinate morali dettate da questa apertura<sup>35</sup> e dalla sezione conclusiva delle *Spirituali*<sup>36</sup> si espande verso gli estremi di questa dialettica. Ma la pluralità tematica che si riflette nella dosata gradazione di piacevolezza contro asprezza e gravità, viene compattata, dialetticamente, dalla significativa continuità e ripetizione di alcune strategie di compaginazione dei testi.

Mi soffermerò per concludere su un caso piuttosto evidente di riscrittura e di risemantizzazione di uno dei suoi sonetti più celebri, il 2, che riporto:

Trovo dovunque io giro 'l guardo intento	1468
trista imagin di morte. Ecc'ora il giorno	1368
da l'oriente uscir di luce adorno,	468
eccol tosto a l'ocaso <i>oscuro e spento</i> .	1368
Così le frondi e i fior, vago ornamento	2467
di primavera a questo colle intorno,	468
farà <i>languidi e secchi</i> al suo ritorno	236
de la fredda stagion <i>la neve e 'l vento</i> .	368
Quanto nasce qua giù, quanto con l'ore	1367

<sup>32</sup> Campana 2014. Sulla policentricità del canzoniere del Magno già Galimberti 1976. Sul Magno amoroso, Comiati 2014. Il momento di rielaborazione del canzoniere corrisponde al periodo successivo alla nomina a segretario del Consiglio dei Dieci avvenuta nel 1595 (cfr. Erspamer 1989, 244).

<sup>33</sup> Afribo 2009, 228.

<sup>34</sup> Come scrive giustamente Erspamer 1987b, 114, «il componimento proemiale non apriva un canzoniere: lo chiudeva».

<sup>35</sup> Già Taddeo 1974, 153 notava che i primi sonetti, pur più tardi «sono stati posto in limine del libro, subito dopo il sonetto di proemio, quasi a dettare una linea di lettura».

<sup>36</sup> Stella Galbiati 2007a.

crescendo vive, al fin sotto una sorte,	2467
senza riparo aver, mancando more.	1468
E s'al mesto pensier chiuder le porte	367
col chiuder gli occhi io cerco, il cieco orrore	2468
contemplo allor de la mia propria morte.	248

Rinveniamo qui tutti gli ingredienti della gravità del suo stile:<sup>37</sup> accenti ribattuti (però sempre su posizioni canoniche, specie tra la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>); inarcature; ordine marcato dei componenti; anafore con funzione enfatica («Ecco», «Eccol»; «Quanto», «Quanto»); sprezzatura della ripetizione identica («chiuder le porte / col chiuder gli occhi»); scontri di vocali e di consonanti; allitterazioni fino alla saturazione dei suoni aspri, specialmente /tr/, ma anche /fr/, /kr/, /nt/; rime quasi tutte consonantiche (-ENTO; -ORNO; -ORE; -ORTE) dove le vocali coinvolte sono la *o* e la *e* di *morte*. Il lemma *morte* non è solo il sigillo conclusivo, ma viene come disseminato lungo tutto il componimento. Come scrive Cesare Galimberti, «la morte si nasconde in ogni piega dell'esistenza, la compenetra e la svuota».<sup>38</sup> L'assieparsi di tutti questi elementi nello sviluppare la tematica funebre non impedisce che il discorso resti ritmato senza scarti dalle pause metriche, ma secondo una dinamica non meccanica (si veda il profilo asimmetrico della prima quartina e la sintassi continuata della seconda), con una progressione perfettamente scandita e nobilmente architettata.<sup>39</sup>

La circolarità tra inizio e fine è evidente nel sonetto 127, che rappresenta, a mio avviso, proprio una forma di autocitazione e riscrittura del sonetto 2: «il “cieco orrore” del morire, che ha fatto la sua comparsa nella prima parte [...], è ora sconfitto dalla fede in Cristo, un sole che riempie di senso la notte della vita».<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Cfr. Afribo 2001, *passim*.

<sup>38</sup> Galimberti 1991, 369-70.

<sup>39</sup> Erspamer 1983, 221: «il tono meditativo sfiora soltanto la prosa, e miracolosamente sa evitarla: l'immagine complessiva è grandiosa, solenne; la Morte trionfa veramente su tutto, sulla natura, sull'uomo, sulla volontà di fuga dell'io».

<sup>40</sup> Campana 2014, 247. Sull'immagine della luce della fede in Magno è ancora da approfondire la possibile influenza dell'immaginario dello spiritualismo valdesiano del padre Marcantonio, traduttore in italiano dell'*Alfabeto cristiano*, già suggerita da Stella Galbiati 2007, 375n. Su Marcantonio Magno è intervenuto a più riprese Massimo Firpo, cfr. almeno Firpo 2007.

Divino <i>sol</i> di <i>rai</i> pietosi adorno,	2468
<i>fa le tenebre mie chiare e lucenti;</i>	367
né 'l chiamo mai ne' miei divoti accenti,	248
che <i>risplender</i> nol veggia a me d'intorno.	368
Spesso m'adduce a mezza notte il giorno,	1468
rendendo a pieno i miei desir contenti;	248
spesso <i>nel verno de' miei spiriti argenti</i>	148
<i>fiorir fa primavera al suo ritorno.</i>	236
Quanto più <i>chiaro</i> agli occhi miei <i>risplende</i> ,	1468
tanto men gli abbarbaglia; e la sua <i>luce</i>	36
<i>asconde</i> al sonno sol che l'alma prende.	2468
Anzi allor <i>m'ascond'</i> io; ch'ei sempre luce,	1368
sempre mi desta al ciel dove m'attende;	1467
e se nasce in me frutto, egli il produce.	367 <sup>41</sup>

La riscrittura comincia dallo schema metrico, che però è il comunissimo ABBA ABBA CDC DCD, ma soprattutto dalle rime delle quartine: -ORNO, identica, compresa l'intera serie dei rimanti *adorno*, *intorno*, *giorno*, *ritorno*, e -ENTI, invece di -ENTO, anche se invertite rispetto alla posizione che avevano in 2. Ma ad essere invertito di segno è tutto il sistema metaforico del testo di partenza: se prima lo sguardo si volge intorno e vede solo «imagin di morte», qui i raggi divini rendono le «tenebre» «chiare e lucenti», e lo sguardo nervoso e insicuro («dovunque io giro») diventa la voce della preghiera costante («'l chiamo»). Il primo distico della seconda quartina inverte l'ordine del secondo distico della prima di 2: lì il sole veniva descritto nel suo sorgere e infine tramontare; qui notte

<sup>41</sup> Il verso merita una breve nota di carattere prosodico. Seguendo le indicazioni di Praloran e Soldani 2003 sia il pronome complemento «in me», sia il sostantivo bisillabico «frutto», sia il pronome soggetto «egli» meriterebbero di venire accentati. Anche a detta dei due studiosi, il caso di tre accenti contigui è «rarissimo ma non impossibile», anche se in questo caso, «il valore prosodico di uno dei tre accenti potenzialmente contigui si annullerà» (14), motivo per cui anche io ho rinunciato ad accentare «in me», non potendo rinunciare all'accento centrale tra i tre, di 6<sup>a</sup>, su «frutto», necessario a definire la fisionomia endecasillabica. Tuttavia (ma si tratta di un'impressione che meriterebbe ulteriori sondaggi), mi pare che nella lirica cinquecentesca la tendenza a concludere un verso nettamente bipartito con un contraccento di 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, e ad aprire il secondo emistichio con un accento di 7<sup>a</sup> non sia saltuaria, ma rappresenti una vera e propria figura prosodica, sulla cui liceità e frequenza occorrerebbe indagare. Molti versi, come in questo caso, tendono a perdere l'accento di 5<sup>a</sup>, ma non in tutti i casi questa operazione pare scontata. Si vedano a titolo d'esempio: Fiamma, 28, 14 «Per che sia l'error mio meco sepolto»; 31, 9 «Ma insieme un timor freddo entro m'assale», Magno 27, 133 «E voi, già d'amor nido, occhi soavi». Anche un verso con enumerazione sostantivale di Groto (2, 14), concentra i contraccenti proprio sulle posizioni di 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>: «D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle».

(esteriore) e giorno (interiore) possono volgersi l'una nell'altro, poiché Dio «adduce a mezza notte il giorno». Allo stesso modo i vv. 7-8 riscrivono la seconda quartina di 2: se prima «le frondi e i fior» «farà languidi e secchi al suo ritorno / de la fredda stagion la neve e 'l vento», qui «nel verno de' miei spiriti algenti / fiorir fa primavera al suo ritorno», in modo che a tornare è la primavera figurata di un'esperienza definitivamente interiorizzata. Non si annulla il buio, la tenebra della morte corporale: non è una palinodia, ma una nuova apertura dello sguardo che, posto di fronte al sorgere di una luce di salvezza, coglie la debolezza di quella prima chiusura nel buio della morte come annullamento fisico.

Le terzine si aprono con la stessa parola «quanto», ma in funzione grammaticalmente diversa, da pronome doppio a avverbio che introduce una correlazione: «quanto nasce qua già, quanto con l'ore / crescendo vive», «*Quanto più chiaro* agli occhi miei *risplende*, / tanto men gli abbarbaglia». Nella posizione che in 2 era occupata dal destino di inevitabile disfacimento, viene qui posto il «sonno sol che l'anima prende», quel pensiero di disperato terrore, a cui la vera luce sembra in un primo momento nascondersi. E infine, dove in 2 la seconda terzina si riapriva con una congiunzione copulativa, che aggiungeva un ulteriore argomento allo sprofondare nella visione della morte, qui la seconda terzina invece esce dall'individuo che paradigmaticamente chiudeva gli occhi alla fine di 2 e in quel buio si estingueva; la *correctio* «anzi» denuncia proprio il limite di quella chiusura: non è la luce che si nasconde a chi ha l'anima sopita, ma è l'anima che si cela («anzi m'ascond'io; ch'ei sempre luce») al Dio che le dà vita: «e se nasce in me frutto, egli il produce». È in questo quasi perfetto ribaltamento che acquista senso la ripetitività di certi meccanismi (qui ad esempio l'anastrofe «di luce adorno» > «di rai pietosi adorno», «a questo colle intorno» > «a me d'intorno»); il calco prosodico e lessicale «Quanto *nasce* qua giù, quanto con l'ore» > «e se *nasce* in me frutto, egli il produce», «farà languidi e secchi al suo ritorno» > «fiorir fa primavera al suo ritorno»), ripetitività che non discende da povertà, ma, ripeto, da economia di mezzi.

Le rime spirituali non sono un'appendice, un esercizio di retorica, un tributo al genere, ma sono l'esito della riflessione condotta lungo tutto il canzoniere, la sola valida risposta, che riscrive in conclusione le coordinate di

partenza: il buio, la tenebra dell'annullamento fisico diventano luce abbagliante, che relativizza tutte le precedenti alternative soluzioni al male. Il meccanismo di questa calibrata riscrittura anticipa ciò che nella canzone finale è esplicito. Come ha scritto Giuseppina Stella Galbiati

la parlata della Fede segna un percorso cecità-luce, attraverso la conoscenza della realtà umana e del mondo, che somiglia alle vie usate dalla Madonna, secondo il Fiamma, per giungere alla «felicità mentale» dell'estasi paradisiaca: la cognizione di se stessa, del suo essere nulla senza Dio, la considerazione del creato, la «recognitione» dei benefici divini.<sup>42</sup>

Questo canzoniere meriterebbe maggiori attenzioni, e sarà istruttivo poterne seguire il percorso variantistico quando sarà finalmente disponibile l'edizione critica da tempo promessa. La significativa esperienza lirica di Celio Magno risalta ancora di più se letta sullo sfondo di una società letteraria dell'antologia, dell'occasione.<sup>43</sup> Ricordiamo che di Venier non vengono pubblicate le rime in volume e l'opera postuma di Molin è organizzata per temi e per metri, così come tematica è la successione dei testi di Giustinian,<sup>44</sup> pubblicati assieme a quelli di Magno quasi in una sorta di iper-corrispondenza.<sup>45</sup> Abbiamo rilevato come spesso possa essere l'occasione o il destinatario<sup>46</sup> quando non l'artificio, l'esteriorità, al limite l'effettino a conferire ai testi una riconoscibile individualità. Allo stesso modo anche gli strumenti della *gravitas* rischiano di scadere a pura grammatica, ma il canzoniere di Magno, mosso da una sentita

---

<sup>42</sup> Stella Galbiati 2007, 136.

<sup>43</sup> Cfr. Quondam 2006, 91: «Il Petrarchismo, però, non è solo la grammatica del soggetto innamorato e del soggetto spirituale: è anche la grammatica del soggetto in relazione, che scrive sonetti (o quant'altro) per comunicare con i suoi conformi sodali, sollecitando spesso la loro risposta per le rime. Questa sterminata poesia d'occasione (in morte, per nozze, e per quant'altro scandisca i ritmi quotidiani dell'esistenza pubblica e privata) e di relazione (rime di corrispondenza: lettere in versi), pur sempre fondata e legittimata nell'architetto petrarchesco, scandisce il tempo ordinario del gentiluomo letterato, connettendo organicamente le sue passioni dell'anima alla sua civile conversazione, i frammenti del suo discorso amoroso ai modi convenienti per il buon governo di sé nelle situazioni relazionali in società, tra i suoi conformi per seconda natura».

<sup>44</sup> Mammana 2001, 20-25.

<sup>45</sup> Corrispondenza spesso anche tematizzata, come in 142, dove la figura del fido legno cui l'arbusto si appoggia richiama la metafora classica d'amicizia e coniugale dell'olmo e della vite: «E se pur mentre teco alzarmi tento / in pregio e'n fama, ove tu piegi io stendo / talor le braccia a sostenerti intento, / son quasi fido legno a cui crescendo ricco arboscel s'appoggia: e ornamento / da' tuoi rami felici e gioia prendo».

<sup>46</sup> Si pensi all'insistenza giocosa sull'*interpretatio nominis*, per cui vedi *supra*.

necessità autobiografica – quella «rara forza di riassuntore di una vicenda letteraria e umana»<sup>47</sup> che notava Scrivano –, da una fiducia nel valore del discorso poetico,<sup>48</sup> raccoglie, seleziona e orienta le diverse “occasioni”, affilando così la sua arma puntata contro il tempo, e rendendo la sua esperienza di vita esemplare ammaestramento anche nelle sue *defaillance*: «Un canzoniere senza “Laura” [...] in cui le diverse liriche tendono invece a convergere intorno a una pluralità di centri fino alla finale individuazione del vero centro nella trascendente maestà di Dio».<sup>49</sup>

Questa rappresentazione della poesia come monumento funebre rivitalizza il canzoniere di matrice petrarchesca e bembiana attraverso il filtro della prassi editoriale dei «canzonieri-cenotafio» del circolo di Venier, cioè delle rime di Zane e Molin: la biografia, che lì era giustapposta ai testi poetici, torna ad esprimersi solo attraverso di essi. Proprio in continuità con quell’esperienza è particolarmente interessante il riuso dei precedenti esercizi di encomio funebre come occasione per farne una tappa in questa personale *Bildung*. Già Erspamer aveva notato come il secondo matrimonio della madre, di cui Magno parla nella canzone in morte del padre, era stato trasformato, dietro suggerimento di Ottavio Menini, in una rapida dipartita, per accentuare il patetismo e iscriverlo meglio nelle coordinate del testo.<sup>50</sup> Si può vedere anche come la canzone in morte di Molin, fornisca un ritratto del poeta nel suo ruolo di guida morale.

Né men col dolce canto  
che condia di saper fe’ manifeste

---

<sup>47</sup> Scrivano 1959, 107. Cfr. quanto scrive Tomasi 2015 sul «veneziano Celio Magno, il cui canzoniere, in questo caso sì progettato e costruito con sapiente attenzione sin nei minimi dettagli, come il materiale manoscritto ci documenta, giunge alla stampa nel 1600, sigillo finale di una lunga militanza lirica» (14), dentro un contesto, quello del secondo Cinquecento, dove «i percorsi del genere lirico si presentano accidentati e sfrangiati, sotto il segno di una progressiva dissoluzione dell’unitarietà e della compattezza» (11). Sulla dissoluzione dei canzonieri cfr. almeno le sintesi di Zaja 2001, 145; Brusca 2007, 1564-68; Carrai 2009, 202.

<sup>48</sup> Che come ha sottolineato Comiati 2015 tanto deve alla lezione oraziana.

<sup>49</sup> Galimberti 1991, 364.

<sup>50</sup> Cfr. Erspamer 1989, 246. È un caso piuttosto clamoroso del fenomeno rilevato da Albonico 2006, VIII: «Penso, piuttosto che a un percorso cronachistico nelle proprie vicende, o a un semplice accumulo di testi che riproduca la successione delle occasioni che li hanno stimolati [...] a una costruzione che proietta alcuni episodi eminenti della storia dell’autore, e attorno alla loro ‘fedele trasfigurazione’ articola il testo». Salvo che qui la «trasfigurazione» è decisamente “infedele”.

le cure onde adornò l'alto intelletto:  
         ch'or del gran re celeste  
 spiegò la gloria, or de la patria il vanto,  
 pien verso lor di puro, ardente affetto;  
         or del vizio scoprendo il sozzo aspetto  
 lo fe' creder di morte; or di virtute  
 aprio più che 'l sol chiaro il vago riso;  
 or d'amante imitando il pianto e 'l riso,  
 quasi ad infermo ch'altra via rifiute,  
 sotto quel dolce altrui portò salute:  
 quindi mostrando a quanto mal s'apprende  
 chi 'l senso in guida prende,  
 e che mortal beltà tanto s'apprezza  
 quanto ella è scala a l'immortal bellezza.  
 (70, st. 3, 33-48)

Si tratta di un'immagine idealizzata e in una certa misura falsata dell'opera poetica di Girolamo Molin, ma che finisce per spiegare qualcosa anche della propria attività di poeta: la lirica amorosa è solo imitazione degli affetti dell'amante («or d'amante imitando il pianto e 'l riso»), nel senso di una benefica finzione che orazianamente «sotto quel dolce altrui portò salute».<sup>51</sup> Soprattutto, lui che quel libro lo conosceva bene avendo partecipato alla sua realizzazione, ne inverte le coordinate, cioè l'originaria successione teleologica di rime (1) amoroze, (2) morali, (3) in materia di stato, (4) in morte, (5) spirituali. In questa stanza della canzone in morte, invece, prima di tutto è menzionata la lode di Dio, poi la patria, poi le rime morali (per sprezzare il vizio e lodare la virtù) e solo alla fine le poesie d'amore: un'inversione sistematica, a suggerire con questa distribuzione l'ordine di priorità necessario per una corretta lettura di quelle rime e delle proprie. E l'inversione è sottolineata e resa più chiara dalla variante del verso finale,<sup>52</sup> per cui il reale valore dell'amore (della «mortal beltà») è solo quello che platonicamente lo rende «scala a l'immortal bellezza». Tutto il canzoniere pare così orientato alla sistematica verifica della legittimità delle armi con cui combattere la lotta contro il tempo e, se manca la guida luminosa della

<sup>51</sup> Sull'analogia natura beneficamente finzionale di alcuni testi di Fiamma cfr. Zaja 2009, 269-72.

<sup>52</sup> Nella versione a stampa in Molin 1573, Q2v si legge «Et c'humana beltà, che tanto apprezza / Par notte al Sol de l'immortal bellezza».

fedele, dichiararne infine l'inanità («'l saper nostro è un gioco»), non mai però l'inconsistenza. La ripresa dei medesimi motivi e dei medesimi stilemi è in funzione della compattezza di questa trama interna che sposta il valore dei termini del discorso ridisponendoli nel percorso unidirezionale del canzoniere.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Galimberti 1976, 317-18 ha suggerito per interpretare questo percorso una fusione dei due modelli del Petrarca volgare, definendo le *Rime* «Triumphorum fragmenta». Alla stessa concomitanza di modelli allude, sulla scorta di Galimberti, Zaja 2009, 259, in merito alle *Rime spirituali* di Fiamma.



## Bibliografia<sup>1</sup>

Afribo 1998 = Andrea Afribo, «*Si compiaceva più nella gravità*»: note sulla lirica di Giovanni Della Casa, «La parola del testo», 2, pp. 309-48;

Afribo 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati;

Afribo 2007 = Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci;

Afribo 2009 = Andrea Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci;

Afribo 2015 = Andrea Afribo, *Il sonetto LXIV*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CCXXVII, pp. 273-88;

Agamben 2002 = Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet;

Agosti 1972 = Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli;

Agostini 1978 = Francesco Agostini, *Proposizioni subordinate*, in *Enciclopedia Dantesca, Appendice*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 370-408;

Agostini Nordio 1991 = Tiziana Agostini Nordio, *Poesie dialettali di Domenico Venier*, «Quaderni Veneti», XIV, 1, pp. 33-56;

Albonico 2006 = Simone Albonico, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizione dell'Orso;

Alonso 1944 = Damaso Alonso, *Versos plurimembres y poemas correlativos*, «Revista de la biblioteca, archivo y museo», I, 49, pp. 89-191;

Alonso 1965 = Dàmaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino;

Alonso 1971 = Dàmaso Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica;

Amati-Camperi 1998 = Alexandra Amati-Camperi, *Poetic form in the early madrigal reconsidered*, «Journal of musicological research», 17, pp. 163-93;

Ambrosini 1999 = Federica Ambrosini, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano, Franco Angeli;

---

<sup>1</sup> Nel caso in cui si siano citate ristampe o nuove edizioni si riporta tra parentesi quadra la data di prima pubblicazione, quando necessario.

Andreani 2010 = Veronica Andreani, *Tra pseudonimo e senhal. L'onomastica dell'amore nelle Rime di Gaspara Stampa*, «Il nome nel testo», 12, pp. 279-88;

Andreani 2014 = Veronica Andreani, *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, «L'Ellisse», IX, 1, pp. 39-66;

Andrews 1977 = Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua;

Anselmi-Elam-Forni-Monda 2004 = *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Milano, Rizzoli;

Ariani 1974 = Marco Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki;

Ariani 1975 = Giovan Battista Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, a cura di Marco Ariani, Urbino, Argalia;

Ariani 2007 = Marco Ariani, *I lirici*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, II, pp. 943-998;

Atanagi 1565 = *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Venezia, Lodovico Avanzo;

ATL = *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, cd-rom a cura di Amedeo Quondam, Lexis, Roma, 1997;

Baffetti 1998 = Torquato Tasso, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Rizzoli;

Baldacci 1974 [1957] = Luigi Baldacci, *Il petrarchismo nel Cinquecento*, Padova, Antenore;

Baldacci 1975 [1957] = *Lirici del Cinquecento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Longanesi;

Baldassari 2015 = Gabriele Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo;

Baldassarri-Bianco 2004 = Guido Baldassarri, Monica Bianco, «*Officina padovana*», in Quondam 2004, 327-44;

Baldelli 1970 = Ignazio Baldelli, *Terzina*, in ED, *ad vocem*;

Balduino 1980 = Armando Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*. In *Storia della cultura veneta*, 3/I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 265-367;

Balduino 1989 [1979] = Armando Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni;

Balduino 2008 = Armando Balduino, *Periferie del petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Attilio Motta, Padova, Antenore;

Ballino 1569 = *De' disegni delle più illustri città et fortezze del mondo[...] Con una breve historia delle origini et accidenti loro secondo l'ordine de' tempi raccolta da m. Giulio Ballino*, Venezia, Bolognino Zaltieri;

Bandini 1983 = Fernando Bandini, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra Manierismo e Barocco*, in *Storia della cultura veneta*, 4/I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 327-62;

Bandini 1987 = Fernando Bandini, *Sui madrigali di Luigi Groto*, in Brunello-Lodo 1987, 221-35;

Barbarisi-Berra 1997 = *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di Gennaro Barbarisi e Claudia Berra, Bologna, Cisalpino;

Barocchi 1960-62 = *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Bari, Laterza;

Bartezzaghi 2017 = Stefano Bartezzaghi, *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano, Bompiani;

Bartolomeo 2001 = Beatrice Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte» Libro primo (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545)*, in Bianco-Strada 2001, 43-76;

Bausi-Martelli 1993 = Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere;

Beffa 1566 = *Rime di m. Antonio Beffa de' Negrini all'illustre signora la Sig. Lodovica Data Tirabosca*, Venezia, Gratosio Perchacino;

Bellomo 2016 = Leonardo Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it;

Beltrami 1981 = Pietro G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini;

Beltrami 2011 [1991] = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino;

Bembo 1547 = *Epigrammi latini et sonetti volgari et altre compositioni di diversi autori raccolte insieme, fatte sopra la morte del cardinale Bembo*, [s.l.e.], [s.d. ma dopo il 1547];

Benvenuti 1984 = Giovanni Benvenuti, *Il Cieco di Adria. Vita ed opere di Luigi Grotto*, Sala Bolognese, Forni;

Benzi 2008 = Elisa Benzi, *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*, Roma, Aracne;

Benzoni 1977 = Gino Benzoni, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '5- '600 – Le Accademie*, «Archivio veneto», CVIII, 143, pp. 87-159;

Benzoni 1978 = Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli;

Benzoni 1983 = *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta*, 4/I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 131-62;

Berardi 2013 = Lucia Berardi, *I sonetti di ser Cione Baglioni, rimatore fiorentino del secondo Duecento. Edizione critica e commento*, tesi di laurea, relatore Furio Brugnolo, Università di Padova;

Besomi 1969 = Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla "Lira" di Marino*, Padona, Antenore;

Besomi-Gianella-Martini-Pedrojetta 1988 = *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta, Padova, Antenore;

Besomi-Lopez-Bernasocchi-Sopranzi 2015 = Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, edizione a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Sopranzi, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura;

Bettarini 1969 = Dante Da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier;

Biadene 1997 [1888] = Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze, Le Lettere [ristampa anastatica];

Bianchi 1995 = Veronica Franco, *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia;

Bianchi 1998 = Veronica Franco, *Lettere*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Salerno;

Bianchi 2013 = Stefano Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli;

Bianco 2010 = Francesco Bianco, *Fraasi concessive*, in ENCIT, *ad vocem*;

Bianco-Digregorio 2012 = Francesco Bianco, Rosita Digregorio, *Le proposizioni temporali*, in Dardano 2012, 270-307;

Bianco 2000 = Monica Bianco, *Le «Rime» di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato, supervisore Armando Balduino, Università di Padova;

Bianco 2001 = Monica Bianco, *Il "Tempio" a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in Bianco-Strada 2001, 147-81;

Bianco 2005 = Monica Bianco, *Domenico Venier e l'epitaffio di Pietro Aretino*, «Quaderni veneti», 41, pp. 109-116;

Bianco 2008 = Monica Bianco, *Quarantena guittoniana in un autografo di Domenico Venier*, «Medioevo romanzo», XXXII, 1, pp. 85-115;

Bianco 2009 = Monica Bianco, *Domenico Venier*, in *Autografi dei letterati italiani*, diretto da Matteo Motolese, Emilio Russo, 3. *Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, I, pp. 373-79;

Bianco 2012 = Monica Bianco, *Il canzoniere postumo come vita filosofica: modelli pitagorici nella Venezia del Cinquecento*, in *Il poeta e il suo pubblico*, Atti del convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Droz, pp. 207-43;

Bianco-Strada 2001 = «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso;

Biblioteca italiana = *Biblioteca Italiana*, [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it);

Blackburn-Lowinsky-Miller 1991 = *A Correspondence of Renaissance Musicians*, edited by Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky, Clement A. Miller, Oxford, Clarendon Press;

Bolzoni 1981 = Lina Bolzoni, *L'Accademia Veneziana, splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, pp. 117-69;

Bolzoni 1981a = Lina Bolzoni, *Il "Badoaro" di Francesco Patrizi e l'Accademia Veneziana*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 501, pp. 71-101;

Bolzoni 1987 = Lina Bolzoni, *Variazioni tardo cinquecentesche sull'«ut pictura poesis»*. *La topica del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 85-115;

Bolzoni 1995 = Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi;

Bonito Oliva 2012 [1976] = Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa;

Bozzola 1999 = Sergio Bozzola, *Purità e ornamento di parole. Tecniche e stile dei "Dialoghi" del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca;

Bozzola 2003 = Sergio Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in *Praloran 2003*, 191-248;

- Bozzola 2012 = Sergio Bozzola, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino;
- Branca-Ossola 1991 = *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze, Olschki;
- Brugnolo 1974-77 = Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò De' Rossi*, 2 voll., Padova, Antenore;
- Brugnolo 2004 = Furio Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi, Roma-Padova, Antenore, pp. 105-29;
- Brugnolo 2016 = Furio Brugnolo, *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci;
- Brunello-Lodo 1987 = *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), a cura di Giorgio Brunello e Antonio Lodo, Rovigo, Minelliana;
- Bruscagli 2007 = Riccardo Bruscagli, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, III, pp. 1559-615;
- Bucchi 2011 = Gabriele Bucchi, *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS;
- Bullock 1982 = Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza;
- Calitti 2004 = Floriana Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti;
- Campana 2014 = Andrea Campana, *Ipotesi di lettura sul macrotesto delle Rime (1600) di Celio Magno*, «Studi e problemi di critica testuale», 89, pp. 211-52;
- Capovilla 1978 = Guido Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars Nova del Trecento, pp. 107-47;
- Capovilla 1982 = Guido Capovilla, *Morfologia e storia del madrigale «antico»*, «Metrica», III, pp. 159-252;

Capovilla 1998 = Guido Capovilla, «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi;

Carrai 1999 = Stefano Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni;

Carrai 2006 = Stefano Carrai, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci;

Carrai 2009 = Stefano Carrai, *Putting Italian Renaissance Lyric in Order: Petrarch's Canzoniere and the Latin Liber carminum*, in *Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry 1300-1600*, edited by Carlo Caruso and Andrew Laird, Londra, Duckworth, 193-203;

Carrai 2014 [2003] = Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Mimesis;

Castoldi 1993 = Massimo Castoldi, *Un caso di interferenza tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, «Lettere italiane», XLV, 2, pp. 252-66;

Casu 2000 = Agostino Casu, *Sonetti "fratelli". Caro, Venier, Tasso*, «Italiq», 3, pp. 45-87;

Cervetti 1986 = Piero Cervetti, *Una lirica del Cinquecento poco nota: la 'sestina caudata' di Luigi Grotto*, «Italianistica», XV, pp. 285-88;

Chiappelli 1987 = Fredi Chiappelli, *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del sermo lauranus per il linguaggio dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Studi petrarcheschi», IV, pp. 47-85;

Chines-Calitti-Gigliucci 2006 = *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., I, a cura di Loredana Chines, II, a cura di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni;

Chiodo-Martignone 1995 = Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res;

Cicogna 1824-53 = Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, Picotti;

Cignetti 2010 = Luca Cignetti, *Apposizione*, in ENCIT, *ad vocem*;

Coletti 1993 = Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi;

Comboni 1996 = Andrea Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e nel Cinquecento*, «Anticomoderno», 2, pp. 67-79;

Comboni 1999 = Andrea Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Metriques du Moyen Age et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Etudes Metriques (1996), textes édités et présentés par Dominique Billy, Paris, L'harmattan, pp. 71-83;

Comboni 2004 = Andrea Comboni, *La fortuna delle sestine*, in «Quaderni petrarcheschi», XI, pp. 73-88;

Comiati 2014 = Giacomo Comiati, «*Benché 'l sol decline vince un sol raggio suo tutte le stelle*». *La parabola amorosa nelle Rime di Celio Magno*, «Italiq», 17, pp. 105-40;

Comiati 2015 = Giacomo Comiati, *Presenza oraziane nelle rime di Celio Magno*, in Metlica-Tomasi 2015, 59-76;

Comiati 2016 = Giacomo Comiati, *Componente paratestuale e didascalie nelle Rime di Celio Magno*, in *Questioni filologiche. La critica testuale attraverso i secoli*, a cura di Pamela Arancibia, Johnny L. Bertolio, Joanne Granata, Erika Papagni e Matteo Ugolini, Firenze, Cesati, 2016, pp. 149-65;

Consales 2006 = Ilde Consales, *La concessività nella lingua italiana (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Aracne;

Consales 2012 = Ilde Consales, *Le proposizioni concessive*, in Dardano 2012, 413-40;

Corsaro 1998 = Antonio Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo*, «Italica», LXXV, 1, pp. 41-61;

Cosentino 2016 = Paola Cosentino, *Bibbia con figure. Gabriele Simeoni e la tradizione delle sacre scritture illustrate*, in *Gabriele Simeoni (1509-1570?). Un Florentin en France entre princes et libraires*, sous la direction de Silvia D'Amico et Catherine Magnien-Simonin, Genève, Droz, pp. 215-29;

Cozzando 1694 = Leonardo Cozzando, *Libreria bresciana*, Brescia, Giovanni Maria Rizzardi;

Cracolici 2007 = Stefano Cracolici, *Laura a San Giorgio in Alga: acrostici e devozione nelle rime attribuite a Roberto Contarini*, in *Petrarca stravagante*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 383-419;

Cremante 1967 = Renzo Cremante, *Nota sull'enjambement*, «Lingua e stile», II, pp. 377-91;

Cristiani 1979 = Andrea Cristiani, *Dalla teoria alla prassi. La gravitas nell'esperienza lirica di Giovanni Della Casa*, «Lingua e stile», XIV, pp. 81-106;

Croce 1945-52 = Benedetto Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari, Laterza;



Curtius 1992 [1948] = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia;

Dal Cengio 2016 = Martina Dal Cengio, *Per un'edizione delle Rime di Girolamo Molin (1500-1569)*, tesi di laurea, relatore Andrea Afribo, Università di Padova;

Dall'Aglio-Richardson-Rospoche 2017 = *Voices and texts in early modern Italian society*, edited by Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson, and Massimo Rospoche, Londra-New York, Routledge;

Da Milano 2011 = Francesca Da Milano, *Frase temporali*, in ENCIT, *ad vocem*;

Daniele 1972 = Antonio Daniele, *Lettura di un madrigale tassesco*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 466-467, pp. 349-62;

Daniele 1973 = Antonio Daniele, *Anatomie tassesse*, «Giornale storico della letteratura italiana», CL, 470-471, pp. 202-32;

Daniele 1994 = Antonio Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra;

Daniele 2004 = *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra;

Dardano 2012 = *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, a cura di Maurizio Dardano, Roma, Carocci;

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1960- [si cita sempre dall'edizione online <http://www.treccani.it/biografico/>];

Debenedetti 1995 [1911; 1930] = Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, edizione riveduta a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore;

Delcorno Branca 2009 = Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Venezia, Marsilio;

Della Casa 1558 = *Rime et Prose di M. Giovanni Della Casa*, Venezia, Nicolò Bevilacqua;

Della Casa 1728 = *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, 5 voll., Venezia, Angiolo Pasinello;

De Maldè 1996 = Vania De Maldè, *Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, «Studi secenteschi», XXXVII, pp. 109-34;

De Paoli c.s. = Chiara De Paoli, *L'ottava nelle tre opere volgari di Poliziano: le Stanze, l'Orfeo, le Rime*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, Atti del seminario di studi (Ginevra, 21-22 settembre 2017), a cura di Laura Facini, in corso di stampa;

De Poli-Servadei-Turri 2007 = *Le famigliari del Cieco d'Adria*, a cura di Marco De Poli, Luisa Servadei, Antonella Turri, saggio introduttivo di Mario Nanni, Treviso, Antilia;

De Robertis 1977 = *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Le Lettere [ristampa anastatica dell'ed. Firenze, heredi di Filippo di Giunta, 1527];

Devoto 1974 = Giacomo Devoto, *Lezioni di sintassi prestrutturale*, Firenze, La Nuova Italia;

Di Iasio 2016 = Valeria Di Iasio, *La poesia «in materia di stato» di Girolamo Molin: un caso di ricezione del Petrarca politico nella seconda metà del Cinquecento*, «Studi veneziani», LXXIII, pp. 95-111;

Dionisotti 1962 = Carlo Dionisotti, *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, «Lettere Italiane», XIV, 1, pp. 33-58;

Dionisotti 1966 [1960] = Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET;

Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi;

Dolce 1562 [1550] = *I quattro libri delle osservationi di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari;

Dolce 1564 = *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto, di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giovanni Battista e Marchio Sessa;

Doni 1564 = *Pitture del Doni Academico Pellegrino [...] Libro primo*, Padova, Gratosio Perchacino;

Donnini 2008 = Pietro Bembo, *Le Rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno;

Durante 1988 = Francesco Durante, *Il sogno del segno. Sonetti per bisticci dal Duecento al Seicento*, Napoli, Premio Capri dell'Enigma;

Duranti 1977 = Alessandro Duranti, *Sulle Rime di Luigi Groto*, «Filologia e Critica», II, pp. 337-88;

Duro 1970 = Aldo Duro, *Ché*, in ED, *ad vocem*;

Eco 1993 = Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani;

ED = *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970 [si cita dall'edizione online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)];

Edit16 = *Edit 16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* [[http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)];

Elgenius 2000 = Bernt Elgenius, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis;

Elwert 1958 = Wilhelm Theodor Elwert, *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale;

ENCIT = *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, 2010 [si cita sempre dall'edizione online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_dell%27Italiano](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27Italiano)];

Erspamer 1983 = Francesco Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, 4/I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 189-222;

Erspamer 1983a = Francesco Erspamer, *Per un'edizione critica delle Rime di Celio Magno*, «Studi di filologia italiana», XLI, pp. 45-73;

Erspamer 1987 = Francesco Erspamer, *Luigi Groto rimatore*, in Brunello-Lodo 1987, 205-20;

Erspamer 1987a = Francesco Erspamer, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, pp. 463-95;

Erspamer 1987b = Francesco Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4, 1, pp. 109-14;

Erspamer 1989 = Francesco Erspamer, *Lo scrittoio di Celio Magno*, in Quondam-Santagata 1989, pp. 243-50;

Erspamer 1994 = Francesco Erspamer, *La lirica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 2, pp. 183-255;

Fabbri 1988 = *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino;

Facini-Soldani 2017 = *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di Laura Facini, Arnaldo Soldani, Padova, Libreriauniversitaria.it;

Fanelli 1986 = Filippo Massini, *Il madrigale*, a cura di Giuseppe Fanelli, Urbino, Argalia;

Favretti 1992 = Elvira Favretti, *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso;

Fedi 1978 = Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma, Salerno;

Fedi 1989 = Roberto Fedi, *Il genere letterario dei canzoniere ed i libri di rime nel Cinquecento italiano*, in *Italian Renaissance Studies in Arizona*, selected papers from the Proceedings of the

1987 Sixteenth Century Conference, Medieval and Renaissance Center, Arizona State University, edited by Joan R. Brink, Pier R. Baldini, River Forest, Rosary College, pp. 29-41;

Fedi 1990 = Roberto Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno;

Feldman 1991 = Martha Feldman, *The Academy of Domenico Venier. Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV, pp. 476-512;

Feldman 1995 = Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press;

Fenaroli 1574 = *Rime di mons. Girolamo Fenaruolo*, Venezia, Giorgio Angelieri;

Ferroni-Quondam 1973 = Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni;

Fiamma 1570 = *Rime spirituali del R.D. Gabriele Fiamma*, Venezia, Francesco De' Franceschi;

Fiamma 1573 = *Rime spirituali del R.D. Gabriele Fiamma*, Venezia, Francesco De' Franceschi;

Fiamma 1575 = *Rime spirituali del R.D. Gabriele Fiamma*, Venezia, Francesco De' Franceschi;

Fiamma 1606 = *Rime spirituali di mons. rever.mo Gabriel Fiamma, vescovo di Chioggia, novamente impresse con gli argomenti di Pietro Petracci*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti;

Fiamma 2012 = *Della parafrasi poetica del Reverendo D. Gabriel Fiamma sopra Salmi libro primo*, in Ubaldini 2012 [ristampa anastatica con numerazione delle pagine autonoma];

Ficino 1548 = Marsilio Ficino, *De le tre vite*, Venezia, Michele Tramezzino;

Ficino 1991 = Marsilio Ficino, *De vita*, a cura di Albano Biondi e Giuliano Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine;

Ficino 2003 = Marsilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura e con uno scritto di Giuseppe Rensi, Milano, SE;

Fiorentino 2011 = Giuliana Fiorentino, *Pronomi relativi*, in ENCIT, *ad vocem*;

Firpo 1982 = Massimo Firpo, *Alessandro Citolini*, in DBI, *ad vocem*;

Firpo 2007 = Massimo Firpo, *Marcantonio Magno e l'Alfabeto Cristiano di Juan de Valdes*, in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, a cura di Alberto Merola, Giovanni Muto, Elena Valeri, Maria Antonietta Visceglia, Milano, Franco Angeli, pp. 151-66;

Forese 1984 = Sofocle, *Edipo tiranno*, traduzione di Orsatto Giustiniani, a cura di Flavio Forse, Vicenza, Neri Pozza;

Forni 2001 = Giorgio Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini;

Forni 2011 = Giorgio Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini;

Forster 1969 = Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press;

Franco 1575 = *Rime di diversi eccellentissimi autori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga, raccolte dalla signora Veronica Franco*, s.l.e [ma Venezia], s.d. [ma 1575];

Frapolli 2001 = Massimo Frapolli, *Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia*, «Quaderni Veneti», 33, pp. 29-69;

Frapolli 2009 = Massimo Frapolli, «*Quand'io sarò spento e sotterra*». *I pianti lirici in morte del Bembo e il ruolo di Domenico Venier*, in «Filologia e Critica», XXXIV, 2, pp. 161-205;

Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis;

Fрати 1918 = *Rime inedite del Cinquecento*, a cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua;

Frezza 2001 = Guglielmo Frezza, *Sul concetto di "lirica" nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», LIII, 2, pp. 278-94;

Fubini 1970 [1962] = Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. I, *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli;

Fucilla 1956 = Joseph G. Fucilla, *A rhetorical patter in Renaissance and Baroque poetry*, «Studies in the Renaissance», 3, pp. 23-48;

Galavotti 2016 = Jacopo Galavotti, *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparastica*, Atti delle giornate di studio (Venezia, 3-4 marzo 2016), a cura di Maria Pia Arpioni, Arianna Ceschin e Gaia Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 131-45;

Galavotti 2017 = Jacopo Galavotti, *Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in Facini-Soldani 2017, 213-51;

Galavotti 2017a = Jacopo Galavotti, *Sintassi e retorica tra sonetto e madrigale nelle Rime di Luigi Groto*, «Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura», IX, 1, pp. 224-36;

Galimberti 1976 = Cesare Galimberti, *Disegno petrarchesco e tradizione sapienziale in Celio Magno*, in Padoan 1976, 315-32;

Galimberti 1991 = Cesare Galimberti, *Celio Magno e il petrarchismo veneto*, in Branca-Ossola 1991, 359-372;

Gardini 1997 = Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Johnson*, Milano, Bruno Mondadori;

Garin 1976 = Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza;

Gatti 1995 = Gabriele Gatti, «*Alcune cosette a stampa*». *Il canzoniere di Luigi Groto Cieco d'Adria*, «Rivista di Letteratura Italiana», XIII, pp. 377-412;

Gatti 2004 = Gabriele Gatti, *Tra Petrarca e Ariosto. Il lessico delle Rime. Parte prima di Luigi Groto Cieco D'Adria*, in Quondam 2004, 33-71;

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002;

GGIC = *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, 3 voll., Bologna, Il Mulino, 1991-95;

GIA = *Grammatica dell'Italiano Antico*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Bologna, Il Mulino, 2010;

Gibellini 2008 = Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio;

Gigliucci 2004 = Roberto Gigliucci, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni;

Gigliucci 2005 = Roberto Gigliucci, *Appunti sul petrarchismo plurale*, «Italianistica», II, pp. 71-75;

Gigliucci 2014 = *Occasioni nella lirica manierista*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani e Maria Cristina Figorilli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 89-104;

Giunta 2005 = Claudio Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino;

Gorni 1989 = Guglielmo Gorni, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki, pp. 37-57;

- Gorni 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino;
- Gorni-Danzi-Longhi 2001 = *Poeti del Cinquecento*, t. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi;
- Gradenigo 1771 = *Le rime di Monsignor Gabriel Fiamma Canonico Lateranense e poi vescovo di Chioggia*, illustrate cogli argomenti di Pietro Petracchi e con la vita di esso Fiamma scritta da Monsignore D. Gianagostino Gradenigo, vescovo di Ceneda, Treviso, Giulio Trento;
- Greggio 1894 = Elisa Greggio, *Girolamo da Molino*, «Ateneo Veneto», XVIII, 2, pp. 188-202 e 255-323;
- Griguolo 1984 = Primo Griguolo, *Giovanni Maria Bonardo e l'ambiente culturale di Fratta nel '500*, in *Palladio e palladianesimo in Polesine*, Rovigo, Minelliana, pp. 79-85;
- Griguolo 1990 = Primo Griguolo, *Fratta nel Cinquecento. Aspetti e figure della cultura letteraria*, in *Fratta Polesine. La storia*, Rovigo, Minelliana, pp. 115-125;
- Grosser 1992 = Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia;
- Grosser 2017 = Jacopo Grosser, *Il sonetto di Giovanni Della Casa*, in Facini-Soldani 2017, 191-212;
- Groto 1572 = *Trofeo della vittoria sacra, ottenuta dalla christianiss. lega contra Turchi nell'anno 1571. Con diverse rime raccolte e tutte insieme disposte da Luigi Groto cieco d'Hadria*, Venezia, Sigismondo Bordogna e Francesco Patriani;
- Groto 1577 = *La prima parte delle Rime di Luigi Groto Cieco di Hadria*, Venezia, Fabio e Agostino Zoppini;
- Groto 1602 [1586] = *Le Orationi volgari di Luigi Groto Cieco di Hadria*, Venezia, Zoppini;
- Groto 1610 = *Rime di Luigi Groto cieco d'Hadria. Parte prima. A cui seguono altre due parti hora di nuouo date in luce*, Venezia, Ambrosio Dei;
- Guarini 1598 = *Rime del molto illustre signor cavaliere Battista Guarini*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti;
- Guasti 1875 = Torquato Tasso, *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier;
- Guidolin 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi;

- Harrán 1988 = Don Harrán, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in Fabbri 1988, pp. 95-122;
- Hauser 1955 [1953] = Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi;
- Hauser 1965 [1964] = Arnold Hauser, *Il manierismo*, Torino, Einaudi;
- Hillman-Quaintance 2006 = Olimpia Malipiero, *Collected Poems*, edited by Cynthia Hillman, Courtney Quaintance, Chicago, Italian Women Writers Project [<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/navigate.pl?iww.142>];
- Hocke 1965 [1959] = Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore;
- Hutton 1935 = James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press;
- Jacomuzzi 1974 = Annibale Caro, *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, UTET;
- Javitch 1999 [1991] = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori;
- Jossa 2006 = Stefano Jossa, «*Maniere di poesia*». *La fondazione dei generi letterari nel XVI secolo (tra classicismo e manierismo)*, in Chines-Calitti-Gigliucci 2006, II, 37-46;
- Jossa-Mammana 2004 = Stefano Jossa, Simona Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca*, Basilea, Schwabe, pp. 91-115;
- Juri 2016 = Amelia Juri, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS;
- Juri 2017 = Amelia Juri, *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in Facini-Soldani 2017, 129-56;
- Klaniczay 1973 [1970] = Tibor Klaniczay, *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, Bulzoni;
- Lausberg 1969 [1949] = Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino;
- Leri 2011 = Clara Leri, *La voce dello spiro. Salmi tra Cinque e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso;
- Leuker 2012 = Tobias Leuker, *Giochi onomastici nelle Rime del Tasso*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIX, 628, pp. 530-61;
- Longhi 1979 = Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», XIII, pp. 265-300;



Longo 1987 = Girolamo Parabosco, *Il primo libro dei madrigali 1551*, a cura di Nicola Longo, Roma, Bulzoni;

Lorenzi 2010 = Cristiano Lorenzi, *Echi danteschi (e stilnovistici) nelle rime di Fazio degli Uberti*, «Italianistica», 39, 2, pp. 95-113;

Lotman 1972 [1970] = Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia;

Lyra = *Lyra* [[www.lyra.unil.ch](http://www.lyra.unil.ch)];

Magagnò 1558 = *La prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padovana*, Padova, Gratosio Perchacino;

Magagnò 1569 = *La prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto in lingua rustica padovana*, Venezia, Bolognino Zaltieri;

Magno 1597 = *Deus canzone spirituale di Celio Magno. Con un discorso sopra di quella dell'eccellentissimo signor Ottavio Menini, un commento dell'eccellentissimo signor Valerio Marcellini et due lettioni dell'eccellentissimo signor Theodoro Angelucci*, Venezia, Domenico Farri;

Magno-Giustinian 1600 = *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venezia, Andrea Muschio;

Mammana 2000 = Simona Mammana, *Ipotesi per l'attribuzione di due madrigali cinquecenteschi*, «Studi italiani», XII, 1, pp. 127-132;

Mammana 2001 = Orsatto Giustinian, *Sonetti alla moglie*, a cura di Simona Mammana, Firenze, Le Càriti;

Mammana 2001a = Simona Mammana, *Giustinian, Orsatto*, in DBI, *ad vocem*;

Mammana 2007 = Simona Mammana, *Lèpanto. Rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni;

Mancini 1999 = Massimiliano Mancini, *Un episodio del classicismo romano: i «Versi et regole della nuova poesia toscana» (Roma, Blado, 1539)*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, pp. 239-79;

Mancini 2006 = Massimiliano Mancini, *Sperimenti estremi: I Versi et regole della nuova poesia toscana (Roma, Blado, 1539)*, in Chines-Calitti-Gigliucci 2006, II, 423-38;

Mangani-Zackova Rossi 2001 = Marco Mangani, Michaela Zackova Rossi, *Ballata form in the early madrigal*, in *Théorie et analyse musicales 1450-1650, actes du colloque international*

(Louvain-la-Neuve, 23-25 settembre 1999), publiés sous la direction de Anne-Emmanuelle Celeumans et Bonnie J. Blackburn, Louvain-la-Neuve, Département d'histoire de l'art et de l'archéologie – Collège Érasme, pp. 149-93;

Mantese-Nardello 1974 = Giovanni Mantese, Mariano Nardello, *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto, il "Cieco d'Adria", e della nobile vicentina Angelica Pigafetta-Piovene*, Vicenza, [s.n.e];

Marcellino 1564 = *Il Diamerone di m. Valerio Marcellino*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari;

Marinelli 1597 = *Vita del serafico et glorioso s. Francesco. Descritta in ottava rima da Lucretia Marinella*, Venezia, Pietro Maria Bertano;

Marmitta 1564 = *Rime di m. Giacomo Marmitta parmeggiano*, Parma, Seth Viotto;

Marshall 2009 = Melanie L. Marshall, *Grateful Friends, True Friends: Gifts of Music and Poetry Associated with Girolamo Fenaruolo*, in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, edited by M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens, [Tours], Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Brepols, pp. 709-18;

Martelli 1984 = Mario Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo*, 1, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 519-620;

Martini 1981 = Alessandro Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», XXXIII, 4, pp. 529-48;

Mazza Boccazzi 2001 = Barbara Mazza Boccazzi, *Ut pictura poesis: Domenico Tintoretto per Celio Magno*, «Venezia Cinquecento», XI, 22, pp. 167-75;

Mazzacurati 1985 = Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna, Il Mulino;

Mazzetti 1987 = Adriano Mazzetti, *L'ambiente culturale rodigino tra Cinque e Seicento. Le accademie*, in Brunello-Lodo 1987, 79-95;

Mazzoleni 2011 = Marco Mazzoleni, *Vocativo*, in ENCIT, *ad vocem*;

McLuhan 1998 = Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, a cura di Giampiero Gamaleri, Roma, Armando;

Mengaldo 1962 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio rinascimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», III, pp. 436-82;

Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki;

- Mengaldo 2001 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza;
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore;
- Mercatanti 1989 = Sofocle, *Edipo tiranno*, traduzione di Orsatto Giustinian, a cura di Ranieri Mercatanti, Firenze, Lit. Chiesa;
- Mercatanti 1998 = Orsatto Giustinian, *Rime*, a cura di Ranieri Mercatanti, Firenze, Olschki;
- Metlica-Tomasi 2015 = *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano, Mimesis, pp. 59-76;
- Milan 1981 = Gabriella Milan, *Nota metrica*, in Quondam 1981, 43-61;
- Milite 2000 = Berardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Parma, Guanda;
- Minissi 2003 = Nullo Minissi, *La forma dell'immaginazione barocca. Per una nuova definizione di Classicismo, Manierismo e Barocco*, «La parola del testo», VII, 1, pp. 137-57;
- Minturno 1564 = *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori;
- Mirollo 1984 = James V. Mirollo, *Mannerism and Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press;
- Molin 1573 = *Rime di m. Girolamo Molino*, Venezia, [s.n.s. ma Comin da Trino];
- Montuori 2012 = *De la volgare eloquenzia di Dante, volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di Francesco Montuori, in Dante Alighieri, *Le opere*, III, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno, pp. 441-596;
- Mortara Garavelli 1988 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani;
- Mott-Petavakis 1992 = Andrea Mott-Petavakis, *Studien zum lyrischen Werk Luigi Grotos*, Hamburg, Romanische Seminar der Universität Hamburg;
- Musici 1566 = *Rime ingegnose di M. Girolamo Musici*, Padova, Lorenzo Pasquati;
- Musici 1570 = *Rime diverse ingegnose di M. Girolamo Musici. Con la giunta di molto artificio*, Padova, Lorenzo Pasquati;
- Mussini Sacchi 1996 = Maria Pia Mussini Sacchi, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms. Rossiano 680*, «Interpres», 15, pp. 219-301;

- Nanni 2007 = Mario Nanni, «*La gentil'arte dello scrivere lettere*»: le Familiari di Luigi Groto, in De Poli-Servadei-Turri 2007, IX-LIII;
- Narducci 1605 = *Odi diverse d'Orazio vulgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni. Raccolte per Giovanni Narducci da Perugia*, Venezia, Gerolamo Polo;
- Navone 2012 = Torquato Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso;
- Newcomb 2010 = Anthony Newcomb, *The Ballata and the "Free" Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century*, «*Journal of the American Musicological Society*», 63, 3, pp. 427-97;
- Orozco Díaz 1975 [1970] = Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra;
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Il «Queto travaglio» di Gabriele Fiamma*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, vol. 3, pp. 239-86;
- Pacca-Paolino 1996 = Francesco Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori;
- Padoan 1976 = *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di Giorgio Padoan, Firenze, Olschki;
- Padoan 2012 = Maurizio Padoan, *Musici al Santo di Padova 1565-1600*, in *Barocco Padano 7*, Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano, 14-16 luglio 2009), Como, A.M.I.S. Como, 2012, pp. 275-376;
- Pagan 1974 = Pietro Pagan, *Sulla Accademia Veneziana*, «*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*», CXXXVI, pp. 359-92;
- Pagan 1976 = Pietro Pagan, *Una prefazione di Celio Magno al Petrarca*, in «*Studi petrarcheschi*», VIII, pp. 231-56;
- Pagnotta 1995 = Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata. Secoli XIII-XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi;
- Panofsky 2006 [1924] = Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri;
- Pastorino 1971 = Decimo Magno Ausonio, *Opere*, a cura di Agostino Pastorino, Torino, UTET;
- Patrizi 2003 = Edoardo Cacciatore, *Tutte le poesie*, a cura e con la presentazione di Giorgio Patrizi, Lecce, Manni;
- Pelosi 1990 = Andrea Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «*Metrica*», V, pp. 3-162;

Perelli Cippo 2010 = Antonio Isidoro Mezzabarba, *Rime*, a cura di Claudia Perelli Cippo, introduzione di Domenico Chiodo, Torino, Res;

Peroni 1818 = Vincenzo Peroni, *Biblioteca bresciana*, 3 voll., Brescia, Nicolò Bettoni;

Petrocchi 1971 = Pietro Aretino, *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori;

Petteruti Pellegrino 2013 = Pietro Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni;

Phillippy 1992 = Patricia Phillippy, *Altera Dido: The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, «Itálica», 69, pp. 1-18;

Pietrobon 2015 = Ester Pietrobon, *La penna interprete della cetra. I Salmi in volgare e la tradizione della poesia spirituale italiana nel Cinquecento*, Tesi di dottorato, supervisore Franco Tomasi, Università di Padova;

Piperno 2003 = Franco Piperno, *Ballate in musica, madrigali 'a ballata' e gli Ariosi di Antonio Barrè: predilezioni metriche e formali del madrigale a Roma a metà Cinquecento*, in «Et faccam dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria musicale italiana, pp. 459-85;

Pirovano 2005 = Girolamo Parabosco, Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno;

Pirovano 2012 = *Poeti del dolce stil novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno;

Pistilli 1997 = Gino Pistilli, *Gabriele Fiamma*, in DBI, *ad vocem*;

Poggiogalli 1999 = Danilo Poggiogalli, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, Presso l'Accademia;

Pozzi 1954 = Giovanni Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap.;

Pozzi 1978 = *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi;

Pozzi 1981 = Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi;

Pozzi 1984 = Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino;

Pozzi 1985 = Giovanni Pozzi, *Artifici espressivistici e metrici nella poesia tra Cinque e Seicento*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti del Convegno (Roma, 16-18 Gennaio 1984), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 85-98;

Praloran 2001 = Marco Praloran, *Metrica e tecnica del verso*, in *Le 'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo*, Atti del seminario di studi (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre), a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Bologna, Cisalpino, pp. 409-21;

Praloran 2003 = *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore;

Praloran 2004 = Marco Praloran, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in Daniele 2004, 79-88;

Praloran 2008 = Marco Praloran, *Osservazioni sul petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo Pantani, Roma, Bulzoni, pp. 117-56;

Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo;

Praloran 2013 = Marco Praloran, *La canzone di Petrarca*, a cura di Arnaldo Soldani, Padova, Antenore;

Praloran-Soldani 2003 = Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran 2003, 3-123;

Praloran-Soldani 2010 = Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia*, in *Le Rime di Dante* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008), a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 411-47;

Praloran-Tizi 1988 = Marco Praloran, Marco Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi;

Pulsoni 1995 = Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, «Aevum», LXIX, 3, pp. 505-20;

Pulsoni 1996 = Carlo Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, «Anticomoderno», 2, pp. 55-65;

Quadrio 1739-52 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 5 voll. in 7 to., Bologna, Ferdinando Pisarri (1739), poi Milano, Francesco Agnelli (1741-42, 1743-44, 1749), poi ivi, Antonio Agnelli (1752);

Quaintance 2015 = Courtney Quaintance, *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto, University of Toronto Press;

Quilis 1964 = Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, [s.n.e.];

Quondam 1974 = Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato: per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni;

Quondam 1975 = *Problemi del manierismo*, a cura di Amedeo Quondam, Napoli, Guida;

Quondam 1975a = Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza;

Quondam 1981 = Giovan Giorgio Trissino, *Rime 1529*, a cura di Amedeo Quondam, nota metrica di Gabriella Milan, Vicenza, Neri Pozza;

Quondam 1983 = Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 555-686;

Quondam 1991 = Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini;

Quondam 2004 = *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni;

Quondam 2006 = Amedeo Quondam, *Sul petrarchismo*, in Chines-Calitti-Gigliucci 2006, I, 27-92;

Quondam-Fiorilla-Alfano 2013 = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli;

Quondam-Santagata 1989 = *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti delle giornate di studio (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di Amedeo Quondam e Marco Santagata, Modena, Panini;

Rabitti 1989 = Chiara Matraini, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di Giovanna Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua;

Rabitti 1989a = Giovanna Rabitti, *Quattro lettere di Pietro Gradenigo a Giacomo Zane*, «Studi Italiani», 1, pp. 131-48;

Rabitti 1989b = Giovanna Rabitti, *Un caso di edizione postuma: le Rime di Giacomo Zane*, in Quondam-Santagata 1989, 231-38;

Rabitti 1990 = Giovanna Rabitti, *La vita di Giacomo Zane scritta dal Ruscelli*, «Quaderni veneti», XI, 1, pp. 7-45;

Rabitti 1997 = Giacomo Zane, *Rime*, edizione critica a cura di Giovanna Rabitti, Padova, Antenore;

Raimondi 1994 = Ezio Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi;

Raymond 1971 = *La poesie française et le maniérisme. 1546-1610 (?)*, textes choisis et présentés par Marcel Raymond, notes et index bibliographique par A. J. Steele, Genève, Droz;

REMCI = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento a cura di Guglielmo Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2001;

Renzi 2008 [1988] = Lorenzo Renzi, *La sintassi continua. I sonetti di un solo periodo nel Petrarca*, in *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, Il Mulino, pp. 339-74;

Richter 1969 = Bodo L. O. Richter, *Petrarchism and Anti-Petrarchism among the Veniers*, «Forum Italicum», III, 1, pp. 20-42;

Richardson 2004 [1999] = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard;

Rico 1998 = Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica [si cita dall'ed. online <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>];

Ritrovato 2015 = Salvatore Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno;

Rizzi 1987 = Franco Rizzi, *Le socialità profonde: la famiglia di Luigi Groto, Il Cieco d'Adria*, in Brunello-Lodo 1987, 23-60;

Rizzi 1989 = Franco Rizzi, *Gli Addormentati: un'accademia ereticale e Luigi Groto*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXIX, pp. 75-96;

Roggia 2003 = Carlo Enrico Roggia, *Sintassi dell'ordo verborum artificialis*, «Studi linguistici italiani», XIX, pp. 161-82;

Rose 1969 = P.L. Rose, *The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice*, in *Studi veneziani*, XI, pp. 191-242;

Rosenthal 1989 = Margaret F. Rosenthal, *A Courtesan's Voice: Epistolary Self-Portraiture in Veronica Franco's Terze Rime*, in *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, edited by Elizabeth C. Goldsmith, Boston, Northeastern University Press, pp. 3-24;

Rosenthal 1992 = Margaret F. Rosenthal, *The honest courtesan. Veronica Franco citizen and writer in sixteenth-century Venice*, Chicago-Londra, University of Chicago;

Rossi 1620 = *Elogi storici di bresciani illustri. Teatro di Ottavio Rossi*, Brescia, Bartolomeo Fontana;

Rossi 1980 = Antonio Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana;



Rossi 1988 = Antonio Rossi, *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in Besomi-Gianella-Martini-Pedrojetta 1988, 123-57;

Rossi 2002 = Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda;

Rossi 2005 = Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni;

Rossi 2010 = Daniella Rossi, *The illicit poetry of Domenico Venier: a British Library codex*, in «The Italianist», 1, pp. 38-62;

Rosso-Eco 1991 = Stefano Rosso, Umberto Eco, *A correspondence on postmodernism*, in *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*, edited by Ingeborg Hoesterey, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, pp. 242-53;

Ruscelli 1559 = *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa;

Sabatini 1985 = Francesco Sabatini, *La comunicazione e gli usi della lingua pratica. Analisi e storia della lingua italiana*, Torino, Loescher;

Salza 1913 = Gaspara Stampa, Veronica Franco, *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Bari, Laterza;

Sanavio 2016 = Piero Sanavio, *Luigi Groto e le eresie cristiane nel Veneto del Cinquecento*, «Malacoda», 29 ottobre [<http://www.archiviomalacoda.cloud/2016/10/29/noto-ai-contemporanei-come-il-cieco-di-hadria-luigi-groto-e-le-eresie-cristiane-nel-veneto-del-cinquecentodi-piero-sanavio>];

Sansovino 1560 = *Sette libri di satire [...] di nuovo raccolti per Francesco Sansovino*, Venezia, Francesco Sansovino;

Santagata 1989 [1979] = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana;

Santagata 2004 [1996] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori;

Santoro 1989 = Ludovico Ariosto, *Opere*, III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET;

Sanudo 1614 = *Vita, attioni, miracoli, morte, resurrettione, & ascensione di Dio humanato, raccolti dal clariss. Sig. Leonardo Sanudo*, Venezia, Santo Grillo;

Saraceni Fantini 1952 = Bianca Saraceni Fantini, *Prime indagini sulla stampa padovana del cinquecento*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, pp. 415-86;

Sasso 1990 = Luigi Sasso, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti;

Sberlati 1994 = Francesco Sberlati, *Sulla dittologia aggettivale nel «Canzoniere». Per una storia dell'aggettivazione lirica*, «Studi Italiani», 12, pp. 5-69;

Scaliger 1561 = *Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi Poetices libri septem*, s.l.e. [ma Ginevra], apud Ioannem Crispinum;

Schrade 1960 = Leo Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrielli, Paris, CNRS;

Schulz-Buschaus 1969 = Ulrich Schulz-Buschaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Berlin-Zurich, Gehlen;

Scrivano 1959 = Riccardo Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana;

Scrivano 1993 = Riccardo Scrivano, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori;

Segre 1963 = Cesare Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli;

Segre-Ossola 2001 = *Antologia della poesia italiana. Il Cinquecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi;

Serassi 1751 = *Rime di Domenico Veniero senatore veneziano*, raccolte per la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi, Bergamo, Pietro Lancellotto;

Serianni 1988 = Luca Serianni, *Grammatica italiana*, con la collaborazione di Alberto Castelvecchi, Torino, UTET;

Serianni 1997 = Luca Serianni, *Lingua e stile delle poesie di Giovanni Della Casa*, in Barbarisi-Berra 1997, 11-60;

Serianni 2009 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci;

Serpieri-Bigliuzzi 2009 = John Donne, *Poesie*, a cura e con traduzione di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi, Milano, Rizzoli;

Soldani 1999 = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi;

Soldani 1999a = Arnaldo Soldani, *Verso un classicismo "moderno". Metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», II, pp. 279-344;

Soldani 2009 = Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009;

Soldani c.s. = Arnaldo Soldani, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in *Tradizioni petrarchesche. Dal Veneto all'Europa*, Atti del convegno (Verona, 3-4 dicembre 2015), in corso di stampa;

Solerti 1898-1902 = Torquato Tasso, *Le rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua;

Solerti 1909 = Francesco Petrarca, *Rime disperse o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni;

Spaggiari 1994 = Barbara Spaggiari, *L'«enjambement» di Bernardo Tasso*, «Studi di filologia italiana», LII, pp. 111-39;

Spaggiari 2009 = Barbara Spaggiari, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italique», 12, pp. 173-98;

Spaggiari 2013 = Barbara Spaggiari, *Lyndorach, chi era costui?*, «REM», IV, 1, pp. 65-67;

Spaggiari 2014 = *Le rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, edizione critica a cura di Barbara Spaggiari, Adria, Apogeo;

Spaggiari 2015 = Barbara Spaggiari, *Le rime «in lingua rustica» di Luigi Groto*, «Quaderni Veneti», 4, 2, pp. 241-78;

Spaggiari 2016 = Barbara Spaggiari, «*Sorgi Homer, vien Petrarca, esci Marone*». *I corrispondenti in versi di Luigi Groto*, «Italique», XIX, pp. 248-62;

Stella 2017 = Clara Stella, *Tra «Vinegia» e Arno: la biografia in versi di Olimpia Malipiero*, «Il Campiello», 2, pp. 6-31;

Stella Galbiati 2007 = Giuseppina Stella Galbiati, *Epilogo sacro e libro: alcune considerazioni sulle «Rime» di Celio Magno*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 369-85;

Stella Galbiati 2007a = Giuseppina Stella Galbiati, *Contributo per Celio Magno: una lettura della canzone «Deus», insieme ai suoi antichi commentatori*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti*

a Bruno Porcelli, a cura di Davide De Camilli, Pisa-Roma, Gruppo editoriale internazionale, pp. 129-44;

Strozzi 1635 [1574] = Giovan Battista Strozzi il Giovane, *Letzione sopra i madrigali*, in *Orazioni et altre prose del signor Giovambatista di Lorenzo Strozzi*, Roma, Lodovico Grignani, pp. 159-88;

Taddeo 1974 = Edoardo Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo cinquecento*, Roma, Bulzoni;

Tanturli 2001 = Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Parma, Guanda;

Tarallo 2014 = Claudia Tarallo, *Ancora su Luigi Groto Cieco d'Adria fonte di Marino*, «Studi secenteschi», 55, pp. 298-305;

Telve 2011 = Stefano Telve, *Ruscelli grammatico e polemista. I «Tre discorsi a Lodovico Dolce»*, Manziana, Vecchiarelli;

Tenenti 1957 = Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi;

Tenenti 1999 = Alberto Tenenti, *Venezia e il senso del mare*, Milano, Guerini;

Tieghi 2007 = Laura Tieghi, «E tutto ciò in sì alto stile dettando»: *Giovanni Della Casa e Galeazzo di Tarsia, Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Atti del convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 445-69.

Togni 1982 = Alessio Togni, *La formula dell'equivoco nella poesia di Luigi Groto, il Cieco d'Adria*, memoria di licenza, Università di Friburgo (Svizzera);

Tolomei 1539 = *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, Antonio Blado;

Tomasi 2011 = Franco Tomasi, *Girolamo Molin*, in *DBI, ad vocem*;

Tomasi 2012 = Franco Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Antenore;

Tomasi 2015 = Franco Tomasi, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)* in *Metlica-Tomasi 2015*, 11-36;

Tomasi-Zaja 2001 = *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, Res;

Tonelli 1999 = Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki;

Toscanella 1567 = *Arte metrica facilissima, da Oratio Toscanella della famiglia del Maestro Luca Fiorentino tirata in lingua regolata italiana*, Venezia, Giovanni Bariletto;

Traina-Bertotti 2015 [1965] = Alfonso Traina, Tullio Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna, Pàtron;

Turello 2000 = Mario Turello, *Proposte per una rilettura dell'opera di Lodovico Leporeo*, in Lodovico Leporeo, *Le opere*, a cura di Mario Turello, con una nota di Rienzo Pellegrini, Pordenone, Accademia San Marco, I, pp. 1-46;

Tower-Tylus 2010 = Gaspara Stampa, *The complete poems*, edited by Troy Tower and Jane Tylus, translated and with an introduction and translation by Jane Tylus, Chicago-London, The University of Chicago Press;

Ubal dini 2012 = Cristina Ubal dini, *I Salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R. I. IV. 447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana;

Ulivi 1966 = Ferruccio Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki;

Vela 1984 = Claudio Vela, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, «Bollettino storico piacentino», LXXIX, pp. 183-217;

Vela 1988 = Claudio Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «Studi di filologia italiana», XLIX, pp.163-251;

Venier 1572 = [s. n. a. ma Domenico Venier], *Canzone sopra la vittoria dell'armata christiana contra la turchesca*, Venezia, Giorgio Angelieri;

Vitale 1984 = Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo;

Vitale 2012 = Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando furioso*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei;

Vitetti 1918 = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, a cura di Leonardo Vitetti, 2 voll. Lanciano, Carabba;

Walter 1963-69 = *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, herausgegeben von Hans Walter, 6 voll., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht;

Weinberg 1970-74 = *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di Bernard Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza;

Weinrich 1978 [1964] = Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino;

Weise 1957 = Georg Weise, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento*, «Rivista di letterature moderne e comparate», X, pp. 101-30 e 184-99;

Weise 1971 = Georg Weise, *Il manierismo*, Firenze, Olschki;

Weise 1976 = Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki;

Wind 1971 [1958] = Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi;

Zaja 2001 = Paolo Zaja, *Intorno alle antologie: Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, in Bianco-Strada 2001, 113-45;

Zaja 2009 = Paolo Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle «Rime spirituali» di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Ermina Ardissino e Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 235-92;

Zaja 2010 = Paolo Zaja, *Natura e funzione del paratesto nelle Rime spirituali di Gabriele Fiamma (1570)*, in *Soglie testuali. Funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre*, Atti della giornata di studi (Università di Groningen, 13 dicembre 2007), Manziana, Vecchiarelli, pp. 61-101;

Zanato 2012 = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea;

Zane 1562 = *Rime di m. Giacomo Zane*, Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra;

Ziino 1987 = Agostino Ziino, *La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca*, in *La letteratura, La Rappresentazione, La Musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di Michelangelo Muraro, Roma, Jouvence, pp. 259-72;

Zoccarato 2017 = Giovanna Zoccarato, *Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*, in Facini-Soldani 2017, 157-90.

Zoccarato 2017a = Giovanna Zoccarato, *Il sonetto monoperiodale negli Amori di Bernardo Tasso*, in *La lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 275-99;

Zoccarato c.s. = Giovanna Zoccarato, *I componimenti in metro sperimentale negli Amori di Bernardo Tasso*, in *Bernardo Tasso, gentiluomo del Rinascimento*, Atti del convegno (Bergamo 14 ottobre – Padova 26-27 novembre 2016), in corso di stampa;

Zorzi 1993 [1986] = Alvisè Zorzi, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano, Rizzoli;

Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino.

*Manoscritti e postillati*

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms It. IX 171 (6092);

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms It. IX 589 (9765);

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms N. A. 470;

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, esemplare postillato di Groto 1577, colloc. BP 5-1-14.





## Appendice I

Tavola di concordanza delle rime di Domenico Venier.

Avendo lavorato su un'edizione critica dattiloscritta e di difficile reperibilità offro qui un incipitario dei componimenti venieriani citati e analizzati, accompagnati dalla numerazione dell'edizione Bianco, dal corrispondente numero di pagina dell'edizione settecentesca di Serassi e, per gli inediti, dal numero progressivo dell'edizione digitale inclusa in ATL, curata da Angela Nuovo. L'incipitario non include tutti i testi editi da Bianco, poiché esclude quelli solo frammentari.

	Bianco	Nuovo	Serassi
<i>A che per gli occhi, Amor, versi duo fiumi</i>	190		36
<i>Ahi ch' i' non posso far ch' io non mi sdegni</i>	70	II.LXX	
<i>Ahi che giace per man d' invida Morte</i>	217		
<i>Ahi che lungi da te, Silvio, se 'n vola</i>	214		55
<i>Ahi che morto rinchiude un freddo sasso</i>	129		19 e 56 <sup>1</sup>
<i>Ahi che pungente stral di duol armato</i>	216		49
<i>Ahi che pur troppo innanzi tempo ha spento</i>	37	II.XXXVII	
<i>Ahi chi mi rompe il sonno? Ahi chi mi priva</i>	152		57
<i>Anch' io, mentre rimiro a parte a parte</i>	264		93
<i>Anima, ch' a pensier' leggiadri et casti</i>	142		23
<i>Beltà divina in corpo human possede</i>	202		42
<i>Beltà, senno et valor s' uniro insieme</i>	210		
<i>Ben è, donna, celeste il vostro viso</i>	34	II.XXXIV	
<i>Ben fia più tosto in me l' anima scossa</i>	276		79
<i>Ben havria desto il pigro stil che dorme</i>	275		83
<i>Ben mi ricorda, oimè, quanta dolcezza</i>	200		41
<i>Ben mi sarian le stelle in ciel seconde</i>	269		86
<i>Ben mi vedrò di basso alto et sublime</i>	251		81
<i>Ben perì suon (qual suona il nome stesso)</i>	257		72
<i>Ben, Tasso mio, nemiche in ciel vi furo</i>	274		79

<sup>1</sup> Si tratta di due redazioni dello stesso testo: *Ahi che tolto di vita un marmo serra* (p. 19) > *Ahi che morto rinchiude un freddo sasso* (p. 56). Cfr. Bianco 2000, 146.

<i>Cadde il Bembo, et cader seco fu visto</i>	130		16
<i>Cangia, prego, Signor, mia guerra in pace</i>	168		12
<i>Caro, ben certo a par de' più graditi</i>	253		76
<i>Cerco, donna, il mio meglio et seguò il peggio</i>	12	II.XII	
<i>Che vi giova esser de le Gratie figlia</i>	237	I.XXVI	
<i>Chi mi darà non dico al duol conforto</i>	213		59
<i>Chi nel dubbio camin di questa vita</i>	141		22
<i>Chi pò fisi tener gli occhi nel sole</i>	61	II.LXI	
<i>Com'alhor che più chiaro in ciel risplende</i>	60	II.LX	
<i>Com'in voi, gloriosa alma fenice</i>	21	II.XXI	6
<i>Come d'amaro il cor tutto m'asperse</i>	77	II.LXXXVII	
<i>Come dolce, leggiadra e vaga e bella</i>	76	II.LXXXVI	
<i>Come l'alto romor, la gloria e 'l vanto</i>	131		20
<i>Come potrò non sempre al dolce obbietto</i>	110	II.CXI	
<i>Come scese dal ciel quest'angioletta</i>	170		15
<i>Come torna leggiadro et vago amante</i>	74	II.LXXXIV	
<i>Come, s'hai spesso in su le salse arene</i>	273		82
<i>Come, scarca poggiando, al cielo aggiunge</i>	84	II.LXXXV	
<i>Con sì dolci lusinghe Amor mi scorge</i>	205		30
<i>Corso, ben corso er'io per questa corta</i>	1	II.I	77
<i>Così là dove, in saettar sì spesso</i>	178		48
<i>Da quei begli occhi ov'Amor proprio alloggia</i>	36	II.XXXVI	
<i>Dal sol de' bei vostr'occhi</i>	52	II.LII	
<i>Deh ch'io non poria mai, né s'io potessi</i>	15	II.XV	
<i>Deh perché tanto et con sì caldo affetto</i>	29	II.XXIX	9
<i>Deh se 'l ciel mai non rompa il nodo o scioglia</i>	80	II.LXXX	
<i>Deh se pur v'ha di me la miglior parte</i>	78	II.LXXXVIII	
<i>Del gran dolor ch'in terra empie ogni lido</i>	58	II.LVIII	
<i>Del sentir che vi piaccia</i>	56	II.LVI	
<i>Di quant'io dissi, Amor, da sdegno ardente</i>	42	II.XLII	
<i>Dolce m'è ben l'angelica presenza</i>	54	II.LIV	
<i>Dolce mia donna amara, onde mi viene</i>	88	II.LXXXIX	
<i>Dolce mio caro et pretioso albergo</i>	163		13
<i>Dolce sogno soave, amico fido</i>	57	II.LVII	
<i>Dolce, amorosa fiamma</i>	268		51
<i>Dolce, possente a raddolcir il pianto</i>	133		21
<i>Dolci, leggiadre, amorosette spoglie</i>	28	II.XXVIII	3

<i>Donna bella et gentil, gentil et bella</i>	6	II.VI	
<i>Donna in terra celeste, a nulla eguale</i>	120	II.CXXI	
<i>Donna leggiadra et bella</i>	49	II.XLIX	
<i>Donna vaga et leggiadra</i>	55	II.LV	
<i>Donna, del cui materno alvo fecondo</i>	48	II.XLVIII	
<i>Donna, il pregio di voi tant'alto sale</i>	121	II.CXXII	
<i>Donna, qual sia maggiore</i>	51	II.LI	
<i>Donna, se di mia vita in man la chiave</i>	5	II.V	
<i>Donna, se non si stende human diletto</i>	39	II.XXXIX	
<i>Dove fuggi, crudele? Ahi che, fuggendo</i>	153		Nella tavola ma non a testo <sup>2</sup>
<i>Due ben scese qua giù dal sommo Trono,</i>	189		36
<i>Dunque ogni stil del glorioso et chiaro</i>	135		17
<i>Dunque soggetto alzar da terra humile</i>	254		96
<i>Ecco ch'al duol ritorno, et da quest'occhi</i>	219		194
<i>Ecco che 'l sol, portando il sacro giorno</i>	209		45
<i>Ecco l'arco mio rotto et rintuzzati</i>	53	II.LIII	
<i>Entra per gli occhi in me quand'io vi miro</i>	191		34
<i>Et s'egli è ver ch'Amor similmente</i>	177		47
<i>Fatto nel loco, ove tien corte Amore</i>	183		32
<i>Fe' la morte del Bembo un sì gran pianto</i>	139		21
<i>Ferma il pie' così fisso in terra homai</i>	123	II.CXXIV	
<i>Fiamma d'amor per gli occhi al cor mi scese</i>	206		41
<i>Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle</i>	192		37
<i>Fredda è madonna sì che 'l ghiaccio istesso</i>	176		47
<i>Fuor di tutt'i martir', scevro e lontano</i>	98	II.XCIX	
<i>Già nel mar di mia vita hebbi tranquilla</i>	46	II.XLVI	
<i>Già non è da biasmar s'un ama et prezza</i>	62	II.LXII	
<i>Già perdut'ha de gli occhi in tutto il lume</i>	68	II.LXVIII	
<i>Giovane illustre, a chiare imprese nato</i>	140		22
<i>Gloriosa, felice, alma Vinegia</i>	198		40
<i>Grave timor de le mie colpe il ciglio</i>	64	II.LXIV	
<i>Hor che quel ch'in amor più duro et forte</i>	272		78
<i>L'alto splendor de la mia viva luce</i>	45	II.XLV	
<i>L'arco di quelle ciglia, a cui son gli occhi</i>	14	II.XIV	5

<sup>2</sup> Il testo è riprodotto in Lyra: <http://lyra.unil.ch/poems/2207>.

<i>La bella man, che 'n noi l'arco et la rete</i>	174		46
<i>Lagrima ch'eran fiumi et sospir' quanti</i>	134		12
<i>Lagrima da gl'occhi versando, l'alma dolente</i>	232	I.XX	
<i>Lascia il dritto camin chi follemente</i>	260		90
<i>Lega in guisa costei soavemente</i>	258		88
<i>Lungi et presso a costei perpetuamente</i>	259		80
<i>M'arde, impiaga, ritien, squarcia, urta et preme</i>	148		16
<i>Madonna, al nome vostro alto et pregiato</i>	43	II.XLIII	
<i>Madonna, i' vo' scoprir non già palese</i>	22	II.XXII	
<i>Mal cadde al mondo, a te, ben a se stessa</i>	262		71
<i>Mal vidi, lasso, Amor, colei presente</i>	118	II.CXIX	
<i>Maladetto sia 'l dardo, il foco e 'l laccio</i>	149		27
<i>Mentr'io tengo pur gli occhi e 'l cor rivolto</i>	188		35
<i>Mentre che l'alma da la carne oppressa</i>	271		84
<i>Mentre che tutto il cor si stilla in pianto</i>	116bis	II.CXVIIbis	
<i>Mentre de le sue chiome in giro sparse</i>	114	II.CXV	32
<i>Mentre m'havesti caro</i>	207		44
<i>Mentre, misera Italia, in te divisa</i>	13	II.XIII	25
<i>Mentre, Secco gentile, a parte a parte</i>	67	II.LXVII	
<i>Mille e più volte ha 'l cor seco proposto</i>	63	II.LXIII	
<i>Misero, che far debbo? Hoggi ha 'l terz'anno</i>	164		10
<i>Molin, che, volto a quell'usanze vecchie</i>	2	II.II	
<i>Molin, te piango et lachrimar non cesso</i>	215		98
<i>Molin, tu ch'a' di nostri al ben rivolto</i>	3	II.III	26
<i>Morto il Bembo, la terra e 'l ciel s'aprio</i>	138		18
<i>Movi, interno desio, nato nel core</i>	181		31
<i>Nasce tra la mia donna et me sovente</i>	26	II.XXVI	
<i>Né 'l bianco augel che'n grembo a Leda giacque</i>	193		37
<i>Né la madre del nudo et picciol dio</i>	160		26
<i>Né rubin mai né perle al mondo, credo</i>	112	II.CXIII	
<i>Né sì dolce com'hor né sì cortese</i>	7	II.VII	8
<i>No ch'io nol dissi mai, donna gradita</i>	11	II.XI	9
<i>Non che sia, Dolce, in me natura od arte</i>	59	II.LIXb	
<i>Non è 'l viso di voi candida neve</i>	124	II.CXXV	
<i>Non è ben che trapasse il piacer ch'io</i>	79	II.LXXIX	
<i>Non è men del più bello angelo in cielo</i>	194		38
<i>Non fe', per quanto human giuditio vede</i>	40	II.XL	63

<i>Non ha 'l pregio che largo il ciel ti diede</i>	263		85
<i>Non ha parte madonna in sé ch'apporte</i>	24	II.XXIV	
<i>Non ha tante quant'io pene et tormenti</i>	10	II.X	11
<i>Non pò la forza et la virtù del core</i>	179		49
<i>Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio</i>	144		13
<i>Non saettar, Amore</i>	171		29
<i>O che bel, o che dolce, o che soave</i>	23	II.XXIII	8
<i>O d'i tristi dirupo e precipitio</i>	19	II.XIX	
<i>O de le belle, o de le saggie, honeste</i>	17	II.XVI	30
<i>O mia morte et mia vita, esca del core</i>	8	II.VIII	15
<i>O mio cor doloroso, a mille strali</i>	33	II.XXXIII	
<i>O non men di me stesso, anzi più certo</i>	18	II.XVIII	
<i>O più ch'altra giamai cruda et rubella</i>	154		2
<i>O vita, o morte de l'altrui memoria</i>	25	II.XXV	
<i>Onde nasce, cor mio</i>	243	I.XVII	
<i>Parti et, partendo, il cor da me si parte</i>	182		31
<i>Parto, et partendo il cor da me si parte</i>	31	II.XXXI	
<i>Passi come coltello il sermon vero</i>	65	II.LXV	
<i>Per troppo ardente sete</i>	185		
<i>Per voi tutt'altro et fin me stesso oblio</i>	184		33
<i>Perché dar la ragione in preda a i sensi</i>	94	II.XCV	
<i>Perché l'immensa gioia</i>	151		
<i>Perché mai non discioglie altri che Morte</i>	102	II.CIII	
<i>Perché pur tenti al senso ingordo porre</i>	75	II.LXXXV	
<i>Perché sua gratia in parte a me non neghi</i>	255		94
<i>Piange la bella et saggia et casta Irene</i>	173		46
<i>Pianse, non ha gran tempo, il Bembo ch'era</i>	143		23
<i>Pien d'amoroso ardor mi struggo et sfaccio</i>	186		39
<i>Più che il sol chiari son gl'occhi, Cinthia, vostri</i>	233	I.XXI	
<i>Poich'io non posso a pien ne' versi miei</i>	187		35
<i>Poiché dal ciel cantando havesti in sorte</i>	266		73
<i>Poiché l'alta cagione</i>	211		88
<i>Poiché lontan da la sua fida scorta</i>	44	II.XLIV	
<i>Poiché nasceste, donna</i>	50	II.L	
<i>Poiché non puote alcun de' miei lamenti</i>	86bis	II.LXXXVII bis	63
<i>Poiché per via d'occulte insidie false</i>	204		43

<i>Poiché pianti et sospir' gravi et dolenti</i>	169		14
<i>Poscia c'hai rotto quella intera fede</i>	156		4
<i>Presti Febo medesimo al canto mio</i>	66	II.LXVI	
<i>Qual più saldo, gelato et sciolto core</i>	145		24
<i>Qual prefisso voler d'immobil fato</i>	103	II.CIV	
<i>Quante volte il pensier, lasso, et la mente</i>	218		187
<i>Quanto è creato alfin convien che caggia</i>	256		95
<i>Quanto maggior da l'altrui lingua usciva</i>	270		87
<i>Quanto più da quel termine che varca</i>	161		29
<i>Quanto più di menar tranquilla et queta</i>	4	II.IV	
<i>Quanto più di ritrarsi indietro il piede</i>	119	II.CXX	
<i>Quanto più questa carne afflitta et stanca</i>	165		14
<i>Quanto può l'arte il mostra a chi nol crede</i>	267		74
<i>Quella falce ch'atterra ogni mortale</i>	132		20
<i>Questi è quel ch'i duo serpi infante uccise</i>	172		7
<i>Rotta è l'alta colonna, alto sostegno</i>	147		28
<i>S'alhor ch'io più del pianto humidi e molli</i>	90	II.XCI	
<i>S'io miro amboduo voi, l'un che d'ingegno</i>	261		91
<i>S'io pur son caro a Febo, a voi, ch'io deggio</i>	265		80
<i>Sacro spirto, dal cielo in terra sceso</i>	175		62
<i>Salve, donna, dal cielo in terra scesa</i>	203		43
<i>Scaccia lungi da me, Padre superno</i>	167		11
<i>Sciolto quel nodo et quella fiamma spenta</i>	157		2
<i>Scorto da quelle alme sue luci ardenti</i>	47	II.XLVII	
<i>Scossa de la mortal gravosa salma</i>	136		17
<i>Scrivi, dolce mio caro Aminta, prego</i>	100	II.CI	
<i>Scuoti dal giuogo il collo</i>	69	II.LXIX	
<i>Se beltà, se virtù, se cortesia</i>	27	II.XXVII	7
<i>Se da questo mortal breve soggiorno</i>	137		18
<i>Se del candido augello almo et celeste</i>	252		75
<i>Se la lingua et la man che parla e scrive</i>	30	II.XXX	27
<i>Se mai piangesti gli honorati et chiari</i>	146		28
<i>Sembra nel vero un paradiso il bene</i>	85	II.LXXXVI	
<i>Sì come scoglio a l'impeto de l'onde</i>	150		3
<i>Sì grave doglia il cor per voi sostène</i>	180		50
<i>Sì gravoso tormento è quel ch'io porto</i>	208		45
<i>Sì m'è dolce l'amaro</i>	9	II.IX	24

<i>Signor, Tu che lo spirito ignudo et sciolto</i>	201		42
<i>Sol, da cui solo il sol ch'a noi risplende</i>	166		11
<i>Sotto il giogo d'Amor deppressi e stanchi</i>	83	II.LXXXIV	
<i>Speron, che 'nvece d'angoscioso pianto</i>	196		39
<i>Speron, se pien di pensier' tristi et lassì</i>	195		38
<i>Spezza i cor' di diamante e scalda il ghiaccio</i>	32	II.XXXII	
<i>Standomi un giorno solo assiso in parte</i>	212		57
<i>Surge di mezzo il mar sì viva fiamma</i>	35	II.XXXV	
<i>Tosto ch'Amor de la mia donna vaga</i>	41	II.XLI	
<i>Tosto ch'udì che spento era il gran Bembo</i>	128		19
<i>Tropo è dolce la gioia ond'io son pieno</i>	197		40
<i>Tu, che gli alti secreti in sacre carte</i>	127	II.CXXXVIII	
<i>Tu, che sempre converso a degni studi</i>	236	I.XXV	
<i>Tu, che sempre nel duol fido conforto</i>	16	II.XVI	
<i>Un ritratto de l'arte et di natura</i>	20	II.XX	
<i>V'amo, donna, et di me sol perch'io v'amo</i>	159		6
<i>Vattene, Federico, ove t'invia</i>	162		10
<i>Veggio pur quanto'io bramo hor le due stelle</i>	155		4
<i>Venere ceda, e ceda insieme a questa</i>	71	II.LXXI	
<i>Verdeggivano intorno i boschi e i prati</i>	158		5
<i>Voi, che fate di voi sì bella mostra</i>	92	II.XCIII	
<i>Voi che l'arco d'Amor, li strali e 'l foco</i>	199		41
<i>Voi, se con l'arte ond'Esculapio e 'l padre</i>	38	II.XXXVIII	





## Appendice II

### Indice delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma secondo l'*editio princeps*.

Nella tesi cito le *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma secondo la lezione dell'*editio princeps* del 1570. Nella tavola seguente rendo conto della corrispondenza tra la numerazione progressiva da me proposta, la numerazione d'autore e la pagina dell'edizione, e l'incipit dei componimenti. Le trascrizioni dei testi sono condotte sull'esemplare posseduto dall'Universidad Complutense de Madrid, digitalizzato da *Google Books*, collazionato nei casi dubbi con l'esemplare posseduto dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro (colloc. BP 5-4-24), con la ristampa del 1573 nell'esemplare posseduto dalla Bayerische Staatsbibliothek e digitalizzato da *Google Books* e con la ristampa del 1575 nell'esemplare posseduto dalle Rare Books and Special Collections della Hesburgh Library della University of Notre Dame (colloc. Rare Small PQ 4099 .R279 F4).

Numerazione progressiva	Numerazione e pagina dell'edizione 1570	
1	Sonetto I, 1	<i>De l'eterne tue sante alme faville</i>
2	Sonetto II, 2	<i>Più volte un bel desio di farmi eterno</i>
3	Sonetto III, 4	<i>Quel che move a lodar cosa mortale</i>
4	Sonetto IV, 6	<i>Tanto è quel bene, eterno amor, che nasce</i>
5	Sonetto V, 8	<i>D'eterna vita eterno fonte vivo</i>
6	Sonetto VI, 11	<i>Voi, che amate quel ben che rodon gli anni</i>
7	Sonetto VII, 13	<i>L'altera luce, onde s'avviva l'alma</i>
8	Sonetto VIII, 15	<i>Sparger quest'ampie sfere al centro intorno</i>
9	Canzone I, 19 (include <i>Orphei carmina / Versi d'Orfeo</i> tra prima e seconda stanza)	<i>Opre famose, e chiare</i>
10	Salmo CIII, 36	<i>Tu, che queste mie membra inferme avvivi</i>
11	Sonetto IX, 42	<i>Veggio, se al vero apre ragion le porte</i>
12	Sonetto X, 44	<i>O più che vento, o più ch'ombra fugace</i>
13	Sonetto X [ma XI], 47	<i>Pensier maligno, e rio, ch'adduci l'alma</i>
14	Sonetto XII, 48	<i>Non son lagrime, ohimè, non son già queste</i>
15	Sonetto XIII, 51	<i>Vorrei con salde piume erger la mente</i>

16	Sonetto XIV, 54	<i>Quando al padre Ocean si corca in seno</i>
17	Sonetto XV, 56	<i>Con quanta sete, ohimè lasso, con quanto</i>
18	Sonetto XVI, 58	<i>Non è sì vaga a la stagion novella</i>
19	Sonetto XVII, 59	<i>O più che gemme pretiose, e care</i>
20	Sonetto XVIII, 63	<i>Mentre piango i miei falli, e l'aria intorno</i>
21	Sestina [I], 65	<i>Quando il giorno da l'onde apporta il Sole</i>
22	Sonetto XIX, 70	<i>Quando penso, ch'io fui sì pigro, e tardo</i>
23	Salmo CXXXVII, 71	<i>Nel duro esiglio, ove n'addusse il fero</i>
24	Sonetto XX, 73	<i>Qual paura, e qual doglia il cor m'assale</i>
25	Sonetto XXI, 76	<i>Con preghi, che dolor sempre accompagna</i>
26	Sonetto XXII, 78	<i>Pien di gioia, e d'honor, destro, e sicuro</i>
27	Sonetto XXIII, 80	<i>Io, che l'età più verde, e più fiorita</i>
28	Sonetto XXIV, 82	<i>Quei che'n grembo al suo amor fu preso e vinto</i>
29	Sonetto XXV, 84	<i>Perché non ho del Re cortese, e santo</i>
30	Salmo I, 86	<i>Beato l'huom, che sdegna</i>
31	Sonetto XXVI, 88	<i>Sento, mentre di te ragiono, e scrivo</i>
32	Sonetto XXVII, 92	<i>Se contra al van piacer tanto m'impetro</i>
33	Canzone III [ma II], 94	<i>La bella Aurora havea</i>
34	Sonetto XXVIII, 109	<i>Mentre fui senza te, nè l'alma ardente</i>
35	Sonetto XXVIII [ma XXIX], 111	<i>Qual'huom, che pronto ad ogni error consente</i>
36	Sonetto XXX, 114	<i>Le voglie, e l'opre mie, gelate e spente</i>
37	Sonetto XXXI, 116	<i>O d'ogni affetto rio madre, e nutrice</i>
38	Sonetto XXXII, 119	<i>Fera, che spargi atro veleno, e 'l core</i>
39	Sonetto XXXIII, 121	<i>In questa dura età cede il discorso</i>
40	Sonetto XXXIV, 123	<i>Affetto vil, malvagia, e fera voglia</i>
41	Sonetto XXXV, 126	<i>Cura, che d'oro ti nutrice, e vivi</i>
42	Sonetto XXXVI, 128	<i>U' son gl'ingegni pellegrini, e rari</i>
43	Sonetto XXXVII, 132	<i>Non perché da gli scettri, e da gl'imperi</i>
44	Sonetto XXXVIII, 135	<i>Simile a questo mar vasto, e profondo</i>
45	Sonetto XXXIX, 136	<i>Questo mar, questi scogli, e queste arene</i>
46	Canzone IV [ma III], 138	<i>Sommo Signor, io piango</i>
47	Sonetto XL, 151	<i>Mentr'io volli seguir l'antica norma</i>
48	Sonetto XLI, 154	<i>Mentre l'acque copriro il volto, e 'l petto</i>
49	Sonetto XLII, 155	<i>Quando l'eterno amor ne l'alma viene</i>
50	Sonetto XLIII, 158	<i>Qual maraviglia mai si vide in terra</i>
51	Sonetto XLIV, 162	<i>Invito spirto, e pure membra honeste</i>
52	Sonetto XLV, 164	<i>Qual paura, qual danno, o qual tormento</i>
53	Sonetto XLVI, 166	<i>Quando io fermo il pensiero in quella parte</i>
54	Sonetto XLVII, 170	<i>Sotto l'invitta, e trionfale insegna</i>
55	Sonetto XLVIII, 172	<i>Signor, se la tua gratia è foco ardente</i>
56	Sonetto XLIX, 174	<i>Spiega, mondo maligno, i tuoi tesori</i>
57	Sonetto L, 176	<i>S'el ben, di cui ti vantì, empio tiranno</i>

58	Sonetto LI, 179	<i>Questo, che talhor stima il senso infermo</i>
59	Sonetto LII, 180	<i>In questo al sommo Re sacrato albergo</i>
60	Sonetto LIII, 183	<i>Almo spirito divin, che gli elementi</i>
61	Sonetto LIV, 186	<i>Hor che 'l Cane, e 'l Leon, mostri celesti</i>
62	Sonetto LV, 188	<i>Donna, di real sangue ornata in terra</i>
63	Sonetto LVI, 190	<i>Veggio cinta di rose, ornata d'oro</i>
64	Sonetto LVII, 192	<i>L'Ebreo già d'una selce alpestra, e dura</i>
65	Sonetto LVIII, 194	<i>Chi brama al chiaro tuo lume divino</i>
66	Sonetto LIX, 196	<i>Se 'l noioso, mortal, terreno incarco</i>
67	Sonetto LX, 198	<i>Io pur cerco quel ben, ch'acqueta l'anima</i>
68	Sonetto LXI, 200	<i>Spirito divin, che le sacrate carte</i>
69	Sonetto LXII, 204	<i>Mentre i concetti, che senz'arte veste</i>
70	Sonetto LXIII, 207	<i>Riedi tranquillo da l'eburnee porte</i>
71	Sonetto LXIV, 209	<i>Padre del ciel, s'a la serena luce</i>
72	Salmo XIII, 211	<i>Sommo Signore, e Dio</i>
73	Sonetto LXV, 214	<i>Sotto un gran fascio di martiri io sento</i>
74	Salmo C [ma CVI], 217	<i>Cantiam, genti, cantiam del Re superno</i>
75	Canzone V [ma IV], 222	<i>Vero Sol, per cui sol risplende, e luce</i>
76	Salmo III, 237	<i>Alto, Re de le genti</i>
77	Sonetto LXVI, 239	<i>Questa, ch'io tanto amai, misera vita</i>
78	Sonetto LXVII, 241	<i>Quest' hora breve, e d'ogni gioia cassa</i>
79	Sonetto LXVIII, 244	<i>Quindi a morte si va, questa fiorita</i>
80	Sonetto LXIX, 246	<i>Ben sono i premi tuoi, Signor mio, degni</i>
81	Sonetto LXX, 247	<i>Nel lieve assalto, in cui codardo, e'nfermo</i>
82	Sonetto LXXI, 250	<i>Quando fia mai, che 'l freddo, oscuro velo</i>
83	Sonetto LXXII, 253	<i>Qual huom che intento a cercar gemme et oro</i>
84	Sonetto LXXIII, 254	<i>Benché d'odio crudel foco alto spiri</i>
85	Sonetto LXXIV, 256	<i>Queste d'ira, e d'orgoglio armate squadre</i>
86	Sonetto LXXV, 258	<i>Spiega l'insegne tue, celeste Padre</i>
87	Oda sopra il II Salmo, 259	<i>Perché, Signor, le genti</i>
88	Sonetto LXXVI, 262	<i>Celeste nume, che sovente apporti</i>
89	Canzone VI [ma V], 264	<i>Poi ch'un desir beato</i>
90	Canzone VII [ma VI], 274	<i>La dove col pensiero amor mi porta</i>
91	Sonetto LXXVII, 284	<i>Quand'io penso al fuggir ratto de l'hore</i>
92	Sonetto LXXVIII, 287	<i>Il grave de l'età, c'ha sempre al fianco</i>
93	Sonetto LXXIX, 289	<i>Santo fanciul, che nato hoggi nel mondo</i>
94	Sonetto LXXX, 291	<i>Chi move il pie per questi oscuri, e torti</i>
95	Sonetto LXXXI, 294	<i>Pur dianzi, pien di puro affetto, il core</i>
96	Sonetto LXXXII, 296	<i>Qui, d'onde porta il Sil tributo al mare</i>
97	Sonetto LXXXIII, 298	<i>Al vivo Sole, a quei celesti ardori</i>
98	Sonetto LXXXIV, 300	<i>Come del Sol l'alto splendore ardente</i>
99	Sonetto LXXXV, 302	<i>Crescan fra duri smalti, e fra le brine</i>
100	Sonetto LXXXVI, 305	<i>Come, pria che dal ciel cadano i fiumi</i>

101	Sonetto LXXXVII, 308	<i>Erode, se dagl'Indi, e da' Sabei</i>
102	Sonetto LXXXVIII, 309	<i>Homai lieto, e contento a voi ne vegno,</i>
103	Sonetto LXXXIX, 312	<i>Giordano, occhio de' fiumi, il Tebro io scerno</i>
104	Sonetto XC, 314	<i>Re del ciel, io metidico, io nudo, e privo</i>
105	Sonetto XCI, 316	<i>Quel de la vita pretioso, e caro</i>
106	Sestina [II], 318	<i>Per aspro mar, di notte, in picciol legno</i>
107	Sonetto XCII, 322	<i>S'ergean d'acque a le stelle i monti ardenti</i>
108	Sonetto XCIII, 324	<i>Chiome, di mille cor reti, e catene</i>
109	Sonetto XCIV, 327	<i>L'aspetto sacro, e 'l bel costume santo</i>
110	Sonetto XCV, 329	<i>Nudo, povero, e vil, padre celeste</i>
111	Sonetto XCVI, 330	<i>Deh per pietà soccorri a l'aspra guerra</i>
112	Sonetto XCVII, 332	<i>Da te morto, Giesù, nasce la vita</i>
113	Sonetto XCVIII, 333	<i>O che santo, o che degno, o che perfetto</i>
114	Canzone VIII [ma VII], 335	<i>Perfido, e disleal; poi che la vita</i>
115	Sonetto XCIX, 341	<i>Tu, che gli Angeli fai lieti, e contenti</i>
116	Sonetto C, 343	<i>Fu sempre amara, et odiosa morte</i>
117	Sonetto CI, 346	<i>Son questi i chiari lumi, onde sereno</i>
118	Sonetto CII, 347	<i>Se, come fuor vedete i sensi frali</i>
119	Sonetto CIII, 348	<i>So ben, mio sommo amor, che 'l grave pondo</i>
120	Sonetto CIV, 350	<i>Al cader di colui, ch'erge, et avviva</i>
121	Sestina [III, doppia], 351	<i>Quando, per dar al mondo eterna vita</i>
122	Sonetto CV, 362	<i>Non è vapor, da terren molle uscito</i>
123	Sonetto CVI, 364	<i>Ov'è la fronte più che 'l ciel serena</i>
124	Sonetto CVII, 366	<i>Marmo, che 'l mio tesoro chiudi, et ascondi</i>
125	Sonetto CVIII, 369	<i>Quando, morendo, il Re celeste vinse</i>
126	Sonetto CIX, 371	<i>Cinto d'horrendi lampi il cielo intorno</i>
127	Salmo XXIII, 374	<i>L'eterno alto motore</i>
128	Sonetto CX, 376 [Corona della Beata Vergine]	<i>Vergine Madre, del tuo parto figlia</i>
129	Sonetto CXI, 380 [CBV]	<i>Vivo essempro de l'opre altere, e belle</i>
130	Sonetto CXII, 382 [CBV]	<i>Vedendo quel, c'hebbe per fermo in terra</i>
131	Sonetto CXIII, 384 [CBV]	<i>Come fra l'altre donne altero mostro</i>
132	Sonetto CXIV, 386 [CBV]	<i>Come rara, celeste, alta ventura</i>
133	Sonetto CXV, 388 [CBV]	<i>Alto segno d'amor puro, e perfetto</i>
134	Sonetto CXVI, 391 [CBV]	<i>Senza turbar la sempre invitta mente</i>
135	Sonetto CXVII, 393 [CBV]	<i>I divini suoi rari, alti conforti</i>
136	Sonetto CXVIII, 394 [CBV]	<i>Quasi fuor de la vita humana, e frale</i>
137	Sonetto CXIX, 397 [CBV]	<i>Tolte per gratia al suo parto gentile</i>
138	Sonetto CXX, 398 [CBV]	<i>A' divi spirti già fatta consorte</i>
139	Sonetto CXXI, 400 [CBV]	<i>Stando la miglior parte invitta, e franca</i>
140	Sonetto CXXII, 402 [CBV]	<i>Più che l'Inferno ogni men bella impresa</i>
141	Inno, ovvero Oda alla Temperantia, 404	<i>Cara, e gentile amica</i>

142	Inno, overo Oda alla Fortezza, 417	<i>Hor, ch'a l'albergo del Monton ritorna</i>
143	Inno, overo Oda alla Giustitia, 429	<i>Del gran motore eterno</i>
144	Inno, overo Oda alla Prudentia, 442	<i>Prendi l'aurata lira</i>
145	Inno, overo Oda alla Fede, 454	<i>Tu, che le membra pretiose, e care</i>
146	Inno, overo Oda alla Speranza, 467	<i>Poi che sol la speranza</i>
147	Inno, overo Oda alla Carità, 480	<i>O sacro eletto coro*</i>
148	Salmo CXXXII, 491	<i>O qual dolcezza apporta, o quai dilette</i>
149	Inno, overo Oda alla Povertà, 493	<i>Da che vidi il crudele amaro scempio</i>
150	Canzone VIII, 500	<i>Havean le genti, di pietà rubelle</i>
151	Salmo CIII, 510	<i>Tu, più pura, e di me parte migliore</i>