



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

CURRICOLO: Italianistica

CICLO XXXIV

FORME E SEDIZIONE: LA CANZONE PETRARCHESCA NEL SECONDO CINQUECENTO

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Andrea Afribo

Dottoranda: Sara Moccia

Abstract

L'oggetto di ricerca del seguente elaborato è la canzone, cioè la forma più antica e, nella gerarchia dei metri, più nobile della tradizione italiana. Si indagano gli sviluppi formali e contenutistici a cui è soggetto il genere nella seconda metà del Cinquecento, nel pieno del fenomeno letterario tradizionalmente storicizzato sotto il nome di Petrarchismo, nella fase di transizione manierista, quindi prima della sortita barocca, ma soprattutto prima del declino di questa forma metrica che, com'è noto, dal Seicento in poi diventa poco frequentata nella sua veste tradizionale. L'avvento della stampa su scala protoindustriale allarga il bacino di fruitori e produttori di testi poetici. Da questi due fattori dipende la necessità di costruire un modello univoco di lingua e stile. Nel territorio lirico sotto il profilo metrico tale spinta si concretizza soprattutto in una fiorente trattatistica che ha come obiettivo quello di offrire gli strumenti tecnici a un pubblico non necessariamente professionista e al contempo individuare e mettere in luce i legami che intercorrono tra morfologie e contenuti. La centralità che assume l'aspetto formale è stata ampiamente argomentata dalla critica che ha insistito su concetti come quello di "forme del petrarchismo" anche per spiegare la complessità del fenomeno imitativo (che non si esaurisce solo nel rapporto degli autori cinquecenteschi con Petrarca, ma riguarda anche il dialogo con i classici e tra i poeti contemporanei o immediatamente precedenti). Tale categoria indagata attraverso gli strumenti metrico-stilistici può forse acquistare un valore ermeneutico meno impressionistico. In tal senso si ricorda che la canzone offre, in modo più immediato e trasparente di quanto accade per altre forme metriche chiuse, informazioni preziose sul modo in cui essa si inserisce e dialoga con la tradizione. Il lavoro si interroga anche sulla possibilità all'interno del petrarchismo di individuare delle linee di tendenza metriche che allontanino gli epigoni di Petrarca dal suo modello, pur partendo indiscutibilmente da esso. Una volta riconosciute tali tendenze formali, che si potrebbero dire persino petrarchiste ma non petrarchesche, si verifica se nella sostanza dei testi ci siano ulteriori elementi di difformità (stilistici o tematici) rispetto a quanto è riscontrabile nell'autore dei *Fragmenta*, o se al contrario, una volta eluso nello schema, il modello di Petrarca riesca a imporsi secondo logiche più sottili: nel rapporto metro-ritmo, nelle rime e nelle parole-rima, nella scelta di un lessico codificato. Queste forme mostrano ad ogni modo le fratture di un sistema che per molto tempo è stato interpretato come monolitico esibendo una pulsione alla sedizione – nel senso etimologico di 'allontanamento', di un moto intestino che riguarda una collettività e non un individuo isolato. Un petrarchismo che talvolta «strabocca», rifunzionalizzando le parole di Graf (1888: 4), e crea delle mode e dei modelli alternativi. Tale atteggiamento riguarda oltre alle testure a trame innovative anche alcune rielaborazioni di forme tradizionali che vengono modificate radicalmente dall'interno.

A partire da queste prospettive è stato ideato progettato e compilato un repertorio metrico, il Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI), reso pubblico in forma digitale e a libero accesso (<https://www.rdc.i.it/>), che contiene circa 840 schede. La tesi illustra prima di tutto il funzionamento del repertorio, i criteri di selezione del corpus e di restituzione dei dati. Ogni scheda presente nel sito fornisce informazioni di carattere metrico e, diversamente dagli altri repertori cartacei, filologico e contenutistico. Il RDCI dà centralità allo schema inteso come luogo privilegiato per comprendere la morfologia della canzone nelle varianti e invariati a cui è soggetta nel corso del tempo, a seconda dei contesti, dei generi e delle finalità. In particolare ogni scheda contiene: incipit, schema,

autore, fonte, numero di versi per stanza, numero di stanze, argomento per etichette preimpostate (Amoroso, Politico, Religioso, Metaletterario, Bellico, Encomiastico, Funebre, Bucolico, Nuziale), indicazioni di contesto relative alla raccolta in cui è inserita la canzone. Inoltre in un riquadro specifico sono registrate note di natura stilistica, informazioni aggiuntive in merito al contenuto, e/o paratesti della fonte da cui è tratto il componimento considerati a vario titolo significativi. Infine la scheda segnala se la testura è petrarchesca o non petrarchesca.

La ricerca presenta un'analisi complessiva dei dati desunti dalle schede soffermandosi su ogni casella della stringa prima elencata. L'analisi interseca poi i vari fattori prendendone in considerazione due o più simultaneamente. I risultati vengono inoltre comparati con quelli della canzone petrarchesca, del Trecento e del primo Cinquecento, e studiati in relazione alla trattatistica coeva.

Terminata questa sezione di analisi del corpus nella sua interezza, il lavoro prosegue con delle letture a campione. In particolare un capitolo è dedicato alle canzoni a trama petrarchesca, dove, dopo una disamina generale degli schemi dei *Fragmenta* presenti nel repertorio, vengono isolate due testure, quella di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) e quella di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50) e esaminati i rispettivi recuperi. Le due letture prendono in considerazione un campione significativo di testi accomunati dalla stessa disposizione rimica, interrogandosi sui concetti di vischiosità e inerzialità. Nel primo caso viene osservata la gestione della componente tematica e dell'argomentazione in senso ampio, nel secondo l'attenzione si concentra sul rapporto tra il metro la sintassi e l'argomentazione. Si mettono in luce anche possibili influenze di antecedenti non petrarcheschi che passando per i *Fragmenta* si affiancano a essi come modelli complementari (nel caso della canzone 126 viene osservato in particolare il ruolo di *Alma beata e bella* di Sannazaro).

In conclusione la ricerca prende in esame le testure non petrarchesche. Nella parte introduttiva viene osservata la composizione dei nuovi schemi, desunti da una rielaborazione del modello o scaturiti *ex novo*, talvolta anche attraverso l'ibridazione con altre forme metriche. Il capitolo finale è dedicato ai due poeti secondo cinquecenteschi che scrissero il maggior numero di canzoni in generale e in particolare a testura innovativa. La prima parte tratta delle *Rime* e dei *Salmi* di Minturno confrontando la produzione poetica dell'autore con quella teorica. Lo stesso viene fatto per Tasso di cui si analizzano le canzoni all'interno delle raccolte sorvegliate dall'autore (stampa Marchetti e Osanna, raccolta eterea e manoscritto Chigiano) indagandone anche ruolo e funzione nel macrotesto.

Indice

Introduzione.....	7
I. <i>Petrarchisti, petrarchismi. Prospettive sul tardo Rinascimento poetico.....</i>	12
II. <i>Il Repertorio Digitale della Canzone Italiana.....</i>	45
2.1. Criteri di schedatura e descrizione del corpus.....	45
2.2. Criteri di restituzione dei testi nell'analisi.....	57
2.3. Presentazione e illustrazione del funzionamento del sito.....	58
III. <i>Restituzione dei dati e analisi dei risultati</i>	69
3.1. Fonte.....	69
3.2. Autore.....	70
3.3. Schema.....	71
3.4. Numero di versi per stanza.....	99
3.5. Numero di stanze più congedo.....	108
3.6. Petrarchesco o non petrarchesco.....	111
3.7. Numero di canzoni presenti nella raccolta.....	117
3.8. Contesto.....	119
3.9. Argomento.....	125
3.10. Note.....	129
3.11. Già in.....	130
IV. <i>Le canzoni a schema petrarchesco.....</i>	131
4.1. Considerazioni generali	131
4.2. Recuperi di <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf. 126).....	137
4.2.1. Punti <i>alpha</i>	141
4.2.2. Punti <i>omega</i>	144
4.2.3. Prime stanze.....	152
4.2.4. Trattamento del tema della morte.....	164
4.2.5. Gestione in due tempi.....	173
4.2.6. Ancora sulla vischiosità bucolica.....	178
4.3. Recuperi di <i>Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina</i> (Rvf. 50).....	181
V. <i>Pro o contro Petrarca. Le canzoni a schema non petrarchesco.....</i>	203
5.1. Considerazioni generali.....	203
5.2. Le canzoni di Minturno.....	211
5.3. Le canzoni di Tasso.....	228
5.3.1. Tecniche dell'encomio nelle canzoni della stampa Marchetti.....	231
5.3.1.1. <i>Di pregar lasso, e di cantar già stanco</i>	236
5.3.1.2. Altre strategie imitative e <i>O d'alta donna pargoletta ancella</i>	243
5.3.1.3. Il monile e la catena.....	251
5.3.1.4. Gli epitalami e le canzoni finali.....	256

5.3.2. Le canzoni amoroze.....	262
5.3.2.1. Le <i>Rime de gli Academici Eterei</i> , una raccolta prototipica.....	262
5.3.2.2. Le canzoni nel manoscritto Chigiano e nella stampa Osanna.....	269
Appendici.....	283
Bibliografia.....	325

Il destino umano è [...] ridursi a sedimento, è scoprirsi come vischiosa e dolorante inerzia.

A. Zanzotto

Un visitatore sprovveduto, narra Salinas nell'*Equicio* premesso agli *Essays in Historical Semantics*, penetrato nello studio di Spitzer a Johns Hopkins, caverna scolpita di libri, lo saluta con l'ingenua apostrofe «Come va, maestro? Sta lavorando, come al solito?». «Lavorando?», risponde Spitzer, «no, no, godendo, come al solito, godendo». Candito in quest'aneddoto superbo, un sibarita di rara qualità fa uno sberleffo, quanto salubre e ricreativo!, agli inappetenti sacerdoti della scienza.

G. Contini

Introduzione

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

Rvf. 16, vv. 9-14

Secondo la tradizione, ma non secondo i Vangeli canonici, durante la salita al Calvario Cristo, asciugandosi sangue e sudore con un panno offertogli da una donna, avrebbe fissato su di esso la propria effigie. Da questo episodio ha origine il mito della Veronica (nome della santa con cui si indica metonimicamente anche il panno). Si tratta di una delle più celebri reliquie cristiane, *vera icon* stando alla paraetimologia popolare a cui fu sensibile lo stesso Petrarca.

Il santo velo, o l'esemplare supposto tale per diversi secoli, fu esposto al pubblico per la prima volta per volere di papa Innocenzo III. La cerimonia, che da allora ricorse con periodicità annuale, consisteva in una processione che partiva dalla Basilica Vaticana e arrivava a Santa Maria in Sassia. Al suo termine coloro che avevano preso parte al rito pregando davanti all'icona ricevevano l'indulgenza. L'idea piacque a Bonifacio VIII tanto che sembra possa avere ispirato l'istituzione del Giubileo, nel quale veniva offerta l'indulgenza plenaria a chiunque si recasse a Roma pregando sulla tomba di San Pietro e San Paolo. Due secoli dopo, durante il Sacco di Roma, il sacro velo scomparve, forse rubato dai lanzichenecchi. Si cominciarono a produrre copie della reliquia che contribuirono a far perdere definitivamente traccia dell'originale. Ciò spinse Paolo V, nella prima metà del Seicento, a vietarne la riproduzione, e Urbano VIII, qualche anno più tardi, a proclamare la distruzione di tutte le copie esistenti. Ma ormai il rito era consolidato nell'immaginario collettivo e continuava ad attirare molti pellegrini a Roma, tanto che lo stesso Paolo V, con in mano un falso, lo celebrò durante il suo pontificato.

Oltre ai vari tentativi di riprodurre l'icona acheropita, esiste una lunga tradizione paneuropea di raffigurazioni pittoriche della Veronica. Se il sudario era ritenuto un'imitazione perfetta dell'immagine di Cristo, i dipinti e le sculture, che diversamente dai falsi veli continuarono ad essere prodotti lungo il corso del Seicento ed oltre,

costituiscono un ulteriore grado di allontanamento dall'originale. Ora, chiunque abbia in mente a grandi linee questa storia iconografica ricorderà la Veronica di Pontormo (databile intorno al 1515), tra le più straordinarie e, allo stesso tempo, tra le più credibili agli occhi di un contemporaneo. L'affresco, con alcune difficoltà, può essere visto recandosi all'ex-convento di Santa Maria Novella e in particolare alla Cappella dei Papi. La donna, avvolta in una tunica corallo, con una torsione notevole del busto, mostra orgogliosamente al pubblico il panno. Il gesto è enfatizzato dal sipario ai lati della figura, aperto come d'improvviso da due putti poggiati sopra delle colonne. La Veronica di Hans Memling (1433) nel dittico di San Giovanni Battista, quella di El Greco (1580), e quella di Mattia Preti (1655-65), solo per citarne alcune dei più celebri artisti precedenti e successivi al maestro fiorentino, sono in un certo senso tra loro affini sia per quanto riguarda la postura della donna, sia per la raffigurazione di Cristo impressa nel sudario. Nulla a che vedere ad ogni modo con l'affresco di Pontormo. In esso lo sguardo della santa non è rivolto all'icona, non scruta un punto indefinito dell'orizzonte né si perde nell'immensità celeste in un'estasi contemplativa. Veronica fissa fieramente lo spettatore e brandisce quasi minacciosamente il velo. Tale atteggiamento è tanto più significativo se si osserva come, diversamente dagli altri esempi citati, nel panno di Pontormo il volto di Cristo miracolosamente impresso non è che un'ombra tenue, appena intuibile.

Nel Cinquecento lirico Petrarca diventa modello egemone di lingua, di stile e di vita. Non a caso un altro topos iconografico, in questo caso squisitamente profano, vuole che uomini illustri, o meglio ancora nobildonne, mostrino, in atteggiamenti non dissimili da quelli assunti dalle varie Veroniche appena citate, il libro di rime petrarchesco. Attualmente il più celebre esempio di questa moda largamente diffusa è la *Dama col petrarchino* di Andrea del Sarto, attribuita per altro in origine allo stesso Pontormo.

Il tentativo di resurrezione dell'universo spirituale e stilistico di Petrarca vedeva nel sonetto e nella canzone le sue forme privilegiate, in quanto metri prediletti dallo stesso poeta. Se il sonetto, per la sua chiarezza schematica, si configura come l'oggetto più rappresentativo di tale paradigma culturale e letterario, il culto del poeta trecentesco vede nella canzone il suo vessillo più fastoso. È noto che Petrarca diede un'impronta al metro più antico e nobile della tradizione poetica italiana, stabilendo un prima e un poi, un

canone, anzitutto morfologico (tanto che per riferirsi al genere tradizionale si può aggiungere accanto a *canzone* il termine *petrarchesca*).

Esiste nel tardo Cinquecento una selva di poeti alla Memling e alla Preti. Essi si attengono al medesimo principio imitativo per cui recuperando la totalità dei tratti e finanche esaltandola offrono agli occhi del lettore contemporaneo quelle che appaiono inevitabilmente come delle caricature parossistiche, se non parodistiche. Si tenga presente però che la canzone nel corso del Cinquecento è attraversata da varie tensioni destinate in alcuni casi a cambiarne radicalmente la fisionomia. Si assiste ad esempio a un processo di scarnificazione e semplificazione (fino alla canzonetta) che interessa diversi componimenti ridotti a canzoni minime, dove sopravvivono solo le componenti essenziali che determinano l'appartenenza al metro. Morfologie che producono nuove immagini sul velo, volti ignoti, destinati per lo più a rimanere tali. Questa tensione sperimentale chiaramente interessa anche il polo opposto, alcune morfologie di canzoni gravi che esorbitano dal modello petrarchesco senza nemmeno alludervi.

Eppure sarebbe estremamente riduttivo immaginare il panorama letterario cinquecentesco come costellato solo di audaci innovatori o di grotteschi imitatori pedissequi. Nulla vieta che persino lo stesso autore nel comporre più canzoni mostri talvolta i nitidi volti di Memling, talvolta le linee sbiadite di Pontormo. La strada che percorre quest'ultimo è quella del realismo imitativo reso possibile dalla stessa opacità della figura. La copia della copia (a sua volta, forse, della copia) rinuncia a fingersi l'originale, di cui invece delinea solo i tratti essenziali, lasciando la ricostruzione dell'insieme all'inferenza dello spettatore. Ecco allora affiorare canzoni su texture apparentemente nuove ma che osservate da vicino mostrano in filigrana le medesime strategie compositive petrarchesche. Oppure assemblaggi rimici sperimentali con cui però viene invocato, con triadi aggettivali nel verso incipitario, un corso d'acqua, un paesaggio che testimonia «la fuggente bellezza di un volto roseo, l'infrenabile fuga della giovinezza che non tornerà più e le insidie della vecchiaia silenziosamente strisciante».¹ O ancora, trame che combaciano perfettamente con quelle dei *Fragmenta* ma che informano canzoni che commemorano la vittoria di una battaglia epocale, il matrimonio di due nobili, l'addottoramento di un rinomato sconosciuto. È in queste prove che risiede l'essenza della canzone tardo cinquecentesca, genere illustre per eccellenza ormai giunto alla sua fase di

¹ *Fam.* XXIV 1 10.

declino; nella fierezza della Veronica che vestita della «toga delle grandi occasioni»,² sfoggia un flebile segno, destinato a scomparire.

Si riporta di seguito una breve sinossi degli argomenti trattati nei vari capitoli.

Nel primo capitolo (§ I. *Petrarchisti, petrarchismi. Prospettive sul tardo Rinascimento poetico*) viene ricostruito lo stato dell'arte degli studi sulla poesia del secondo Cinquecento e in particolare sulla canzone. Si argomenta il ruolo centrale che può assumere lo studio metrico, e in particolare delle testure, per comprendere gli sviluppi del Classicismo nella fase di transizione verso il Barocco (Manierismo).

Nel secondo capitolo (§ II. *Il Repertorio Digitale della Canzone Italiana*) si definisce il corpus e i criteri di schedatura utilizzati. Viene illustrato il Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI) e spiegato il suo funzionamento.

Nel terzo capitolo (§ III. *Restituzione dei dati e analisi dei risultati*) si presenta un'analisi complessiva dei dati desunti dalle schede. I risultati vengono comparati con la canzone di Petrarca, del Trecento e del primo Cinquecento e studiati in relazione alla trattatistica coeva.

Nel quarto capitolo (§ IV. *Le canzoni a schema petrarchesco*) si esaminano le riprese dei *Fragmenta* presenti nel repertorio. Il capitolo si interroga sulle ripercussioni del recupero dello scheletro metrico sul tema, la sintassi, l'argomentazione e la retorica: quali sono gli schemi più attestati e quali vengono marginalizzati? Quali sono le testure maggiormente vischiose (che traghettano più frequentemente altri elementi formali e contenutistici del modello)? Quali si prestano meglio a un recupero inerziale? A partire da queste domande, nell'ottica di ricostruire anche una storia della ricezione di Petrarca nel tardo Rinascimento, il capitolo offre degli affondi specifici su: i recuperi di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126), testura molto emulata e poco vischiosa, concentrandosi principalmente sulla gestione della componente tematica e sulla distribuzione degli argomenti; i recuperi di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50), ovvero di uno schema la cui adozione spesso trascina con sé altri elementi del modello oltre alla morfologia, concentrandosi soprattutto sul rapporto tra il metro, la sintassi e l'argomentazione.

Nel quinto capitolo (§ V. *Pro o contro Petrarca*) si prendono in esame le testure non petrarchesche. Numerose sono le circostanze in cui le testure nuove si presentano come

² Fubini (1962: 293).

casi isolati; tuttavia alcune di esse sono a loro volta oggetto di imitazione totale o parziale e mostrano in filigrana connessioni tra vari poeti, centri e scuole. Viene osservata la composizione dei nuovi schemi, desunti da una rielaborazione del modello o scaturiti *ex novo*, talvolta anche attraverso l'ibridazione con altre forme metriche. Diversamente dal capitolo precedente, ma sempre procedendo per esempi di analisi, la ricerca non è condotta su una testura e più autori, ma viceversa su un autore e più testure. In particolare si analizzeranno le strategie messe in atto da Tasso e Minturno, cioè dai due poeti che, per quanto riguarda il genere della canzone, risultano i più produttivi sia in termini assoluti, sia rispetto alle testure innovative. Il paragrafo su Minturno si concentra sulle sperimentazioni metriche delle *Rime* e dei *Salmi* offrendo un piccolo scorcio sulla poesia sacra. I paragrafi dedicati a Tasso analizzano le canzoni non petrarchesche, e non solo, all'interno delle raccolte encomiastiche e amorose sorvegliate e/o licenziate dall'autore (stampa Marchetti e Osanna, raccolta eterea e manoscritto chigiano) indagandone anche ruolo e funzione nel macrotesto.

I. *Petrarchisti, petrarchismi. Prospettive sul tardo Rinascimento poetico*

Chi scrive ritiene che se l'arte costituisce un modo sinora insostituibile di conoscenza della realtà e d'intervento di conoscenza della realtà, di demistificazione e di prefigurazione, la critica non patisca detrimento se la si richiami al suo fine istituzionale, quello d'interpretare e illustrare l'opera d'arte esplicitando quanto vi sia d'implicito: significati che, nel loro sistema, costituiscono dei valori.

C. Segre

Il Cinquecento poetico – in modo definitivo dopo il 1530, cioè con la pubblicazione delle rime di Bembo e quelle di Sannazaro ¹ si propaga sotto un classicismo che promuove Petrarca a modello egemonico e assume i connotati di un vero e proprio fenomeno letterario di massa, destinato ad interessare tutta l'Europa.² Fenomeno letterario e fenomeno di costume,³ perché, per dirla con Praz (1935), «i petrarchisti del Cinquecento sono legione: di fatto, ogni persona di qualità sapeva comporre sonetti e canzoni, sempre decorosi, spesso buoni». Complice, ovviamente, la stampa, che rende per la prima volta l'opera facilmente riproducibile su larga scala, ampliando simultaneamente fruitori e produttori di libri, figure non saltuariamente coincidenti.⁴ Se da una parte l'industria tipografica impone una standardizzazione e un'omologazione,⁵ prima di tutto linguistica e grammaticale, dall'altra fa sì che esperienze periferiche (non solo geograficamente)

¹ Per un quadro completo sulla «svolta» inaugurata in questa data si veda Erspamer (1994) e Dionisotti (2002), pur ricordando con Basile (1978: 73) che «l'istaurazione della dittatura bembesca [...] non è in realtà [...] che il sigillo vistoso di fenomeni di raffinamento petrarchistico già in atto».

² Cfr. Quondam (2015); i saggi in Chines e Callisti, Gigliucci (2007a); l'antologia di lirici europei di Anselmi, Elam, Forni, Monda (2004). Ma anche la rassegna bibliografica di Fucilla (1982) dove si rubricano intere pagine di studi dedicati al petrarchismo europeo, dal belga all'ungherese.

³ Cfr. Baldacci (1974) e Ferroni, Quondam (1973). Ma già Graf (1888: 11) si esprimeva in tal senso: «A dirla in una parola, è la cortigiana del secolo XVI, presa nella sua duplice e più larga significazione di forma di cultura e forma di vita, che leva sugli altari il Petrarca, e in molteplici guise ne promuove il culto».

⁴ Si veda Quondam (1974 in part. 219), sulla scorta di Benjamin [1936]. Sul rapporto autore/pubblico si veda anche Forni (1990: 47-48): «il libro assume anche la fisionomia di un luogo d'incontro, associativo appunto: elemento attivo, Bibbia laica, dove si riduce storicamente la distanza tra produttore e utente, così che tra “pubblico della poesia” e “poeta” si annulla progressivamente il distacco [...]. La poesia, in sostanza, diveniva il discrimine non più fra il poeta e il lettore, ma fra l'alfabetizzato ed il resto del mondo analfabeta».

⁵ Cfr. McLuhan (1976).

possano approdare al grande pubblico.⁶ Questi due fattori consolidano il predominio indiscusso del sonetto, forma chiusa, agile e agevole anche per uno scrittore non professionista, o meglio occasionale.⁷ Variano infatti, e si moltiplicano, le occasioni del testo, scritture relative ad eventi circoscritti più o meno privati vengono raccolte in opere miscellanee tematicamente uniformi e, almeno potenzialmente, destinate a un'ampia divulgazione. L'omogeneità del libro è garantita in due modi: o dagli stessi eventi contingenti che, esposti nel frontespizio, enunciano, spesso attraverso una metafora, la cornice tematica della raccolta; o, più in astratto, dal destinatario dell'encomio. Nella prima categoria rientrano sillogi che commemorano eventi rilevanti su piccola o larga scala come vittorie militari (*Trofei*), addottoramenti, assunzioni al cardinalato, ma anche *Rime di diversi nelle nozze* o nei *Funerali* (*Lagrima, Mausolei, Esequie*, ecc.). Nella seconda categoria la tipologia più diffusa è quella del *Tempio*, eretto per lo più in onore di nobildonne.

Nelle sillogi come nelle antologie, strumento privilegiato di consolidamento di una società letteraria elitaria ma accogliente nel solco delle sue regole,⁸ si assiste a una «vistosa democratizzazione»: possono convivere nella stessa pagina o in luoghi limitrofi «maestri riconosciuti» e «oscuri dilettranti».⁹ Già Ruscelli (1558: 43) notava come la facilità di

⁶ «Non c'è città o cittadina italiana dove sia attiva una tipografia anche modestissima che in almeno una circostanza non si pubblichi un libro di poesie di un solo autore, solitamente attivo nel loco, e che viene dedicato ad un nobile del posto», Vassalli (1989: 99). Cfr. anche Quondam (1983) e BIBLIA (1996) per i dati relativi alla produzione tipografica divisa per centri geografici.

⁷ V. Tomasi (2001: XLVI), a cui si rimanda per le strategie editoriali messe in atto nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (1545) con valide riflessioni sulla forma antologia in generale: «il sonetto [...] poteva essere interpretato come una *lectio facilior* del codice petrarchesco, poiché era più facilmente praticabile con risultati decorosi anche dai poeti meno smalzati. [...] Inoltre la scelta dei testi e dei generi metrici operata dai curatori dell'antologia se fu parzialmente selettiva si preoccupò soprattutto di assecondare i gusti e le attenzioni del pubblico, per il quale la misura breve del sonetto doveva essere più congeniale». Sul significato sociale del sonetto si legga una delle definizioni che dà Quondam (2016: 251-252) di petrarchismo: «esperienza della modernità letteraria (in quanto pratica diffusa della forma: un sonetto, scrivere e leggere un sonetto, è in primo luogo un atto performativo di una specifica competenza formale, un saper fare per saper comunicare e per saper stare insieme)».

⁸ «La formula cumulativa e affastellante moltiplica le presenze individuali in una paratassi di corale appartenenza ad un medesimo diasistema, che è innanzitutto comune universo di forme e linguaggi, mezzo privilegiato di aggregazione, comunicazione espansiva, immediata riconoscibilità, autorappresentazione di una società», Jossa, Mammana (2004: 102). Per questi aspetti cfr. Quondam (1991).

⁹ Rinaldi (1993: 1776). Sulla forza democratizzante della tradizione in senso più ampio e sulla sua funzione «sociale» si veda Zanzotto (1991: 262): «il polverio infinito dei canzonieri e dei componimenti amorosi scritti, secoli dopo secoli, nel gesso detritico del canone, una massa quasi soffocante di inerzia e futilità (forse), ma che pur testimonia l'instaurazione di un qualche colloquio, una partecipazione, una continuità attraverso tempi e paesi tra eroi ed «esseri comuni», tra forme radioattive e loro necessarie scorie plumbee, in un tutto nel quale ognuno dà qualcosa, anche il meno dotato, in un tessuto che dunque è «civile»».

comporre e far stampare versi in volgare infittisse la «turba de gli Scrittori» e incoraggiasse pubblicazioni non necessariamente meritorie:

I versi nostri volgari, o Italiani son tanto facili a farsi, che oggi veramente è tanta la turba de gli Scrittori, o Compositori in tai versi; che cominciano quasi a ridurli in fastidio al mondo, e massimamente con la commodità delle Stampe, che aiutano ciascuno a metter fuori i suoi ghiribizzi.

In un quadro così composto il petrarchismo si configura come un fenomeno da leggere e interpretare, come scriveva Fedi (1990: 44), «secondo i grandi numeri», dove gli individui sono intesi – perché così si intendevano – come «*funzioni* del sistema». ¹⁰ Tale prospettiva si oppone apertamente al romanticismo (e ai suoi lunghi strascichi) che ha sottoposto il petrarchismo alla lente dell'originalità ¹¹ dividendone di volta in volta gli interpreti in due schiere: il girone infernale e affollato dei «passivi imitatori» e il *Valhalla* dei «geniali ribelli». ¹²

Pur nella consapevolezza che si tratti di una categoria non esaustiva, ¹³ ormai da decenni il termine petrarchismo viene affiancato dall'aggettivo 'plurale'. La specifica non è per nulla secondaria, anzi vuole dar conto della complessità e dinamicità delle esperienze che si affastellano in un periodo estremamente ricco, «emblematicamente labirintico» ¹⁴ e tutt'altro che, o almeno, non solo, «ortodosso», così com'è stato invece

¹⁰ Jossa, Mammana (2004: 93).

¹¹ Per l'influenza del romanticismo sul giudizio valoriale negativo attribuito al Classicismo si veda Quondam (1998 in part. a p. 373): «per tutto ciò che attiene alla “creazione” nella comunicazione estetica, infatti, il dato primario ed elementare consiste nell'assioma secondo cui ogni soggetto “creativo” si definisce, essenzialmente, a partire dalla propria irripetibile autonomia e libertà, cioè dal suo diritto irrinunciabile, e non condivisibile, all'identità e alla proprietà di ciò che produce».

¹² Jossa, Mammana (2004: 93). A Croce (1946) si deve il principio di una parziale riabilitazione del Cinquecento poetico – benché nei *Problemi di estetica* (1966: 105-106) dopo aver distinto tra i «produttori di letteratura» e i «letterati» che «si riaffaticano a rifare il già fatto, a combinare meccanicamente le forme già esistenti», aggiunge che quest'ultimi «stanno oppressi da tutte le squisitezze (belle frasi e belle immagini e reminiscenze varie), che si sentono di esibirle. Fanno ridere, tanto se ne mostrano impacciati: non per nulla il Cinquecento, secolo di letterati, creò il tipo comico del pedante e la poesia fidenziana». Riassume bene tale stagione critica Battaglia, Mazzacurati (1974: 458): «Nessuno ritiene più, come una volta, che il predominio petrarchesco, ricodificato dalla cosiddetta “prigione” normativa del Bembo, sia stato la pietra tombale di quel fantasma che è il “genio lirico” appena scalfita da avventure *ex-lege* (Michelangelo, certo Della Casa) o da impercettibili palpiti di “autenticità”, volta a volta scoperti dalla mano trepidante di qualche culture di storia locale o di bibliofili non del tutto insensibili».

¹³ «Far coincidere il Cinquecento poetico col petrarchismo è un'idea sbagliata», Gorni, Danzi, Longhi (2001: XVI). Già Graf (1888: 7) si esprimeva in tal senso: «dire che la lirica nostra di quel secolo è, presso che tutta, imitazione del Petrarca, gli è dire la verità, ma non tutta la verità; giacché dentro al fatto generale ci son molti fatti particolari, i quali han tutti la loro significazione, e meriterebbero di essere diligentemente raccolti e ordinati».

¹⁴ Battisti (1986: 44).

tradizionalmente storicizzato.¹⁵ Questa nuova impostazione deriva a sua volta da una riquilificazione di Petrarca (per cui si veda ad esempio Fedi 1988: 16), emancipato dal monostilismo, monolinguisimo, e in breve dall' «evasività trascendentale» a cui fu condannato anche dal celebre saggio di Contini (1951).¹⁶ Parlare di petrarchismo plurale implica un superamento della dicotomia petrarchismo/antipetrarchismo (dove il polo oppositivo non si distanzia veramente dal modello restituendo semplicemente un'immagine speculare di esso)¹⁷ a vantaggio di una casistica molto più variegata che dà conto di una molteplicità di realizzazioni.¹⁸ Gigliucci (2005: 72) ricordando che «tutto è petrarchismo, alla fine, o quasi, nella tradizione lirica fino a Leopardi. Ma tutto è uno e variegato. Un picciolo mondo, *à la* Tasso» presenta un elenco, provvisorio e ampliabile, delle tipologie di petrarchismo individuandone almeno tredici (tra cui anche quella di «petrarchismo con sperimentazione metrica apetrarchesca», su cui ritorneremo).¹⁹ Un altro aggettivo poi, cioè 'manierista', fa spesso coppia con petrarchismo, soprattutto in riferimento alla lirica del Cinquecento inoltrato. Benché abbia una storia più longeva, il suo utilizzo senza imbarazzo o dissertazioni approfondite in merito è anch'esso in qualche misura acquisizione della critica più recente. Il concetto, al centro di accese discussioni nel corso del Novecento, è stato introdotto in Italia per descrivere alcune costanti tematiche e stilistiche proprie della stagione poetica della generazione contemporanea a Tasso e innanzitutto per lui medesimo.²⁰ Termine mutuato dalla storia dell'arte, e, per taluni immotivatamente,²¹ esteso alla letteratura, indica da principio una categoria

¹⁵ Sempre Graf (1888: 7), notoriamente per altri aspetti molto perentorio, apriva uno spiraglio critico in questa direzione: «la forma più appariscente assunta da esso è l'imitazione, quale la ci mostrano i canzonieri degli innumerevoli petrarchisti: dico la più appariscente, e, se vuoi, anche la principale; non certo la sola. Di cotesta imitazione si parla in tutte le nostre storie letterarie; ma un po' troppo in succinto, e senza la debita distinzione e l'opportuno apprezzamento dei modi, dei gradi, delle vicende».

¹⁶ La scoperta di «un altro Petrarca» è interna al Cinquecento stesso, quando nel confronto con i classici latini «egli rivela una ricchezza di stile, di forme, di movimenti, di figure, di interna animazione e squisita contaminazione. [...] Assai più elementare appariva il tessuto verbale e retorico del *Canzoniere* alla prova degli scarsi metodi di indagine usati fino all'età umanistica, fino al Trissino», Marzot (1956: 129).

¹⁷ «La petrarchomania è un fenomeno fastidioso, specie se lo consideriamo secondo i presupposti teorici e gli istinti polemi dell'Aretino, del Doni e di altri bizzarri spiriti, che si compiacquero di andar contro corrente. Ma anche questi non erano poi novatori o ribelli come si atteggiavano, poiché riprendevano in modo diverso il petrarchismo» (ivi, p. 124).

¹⁸ Sul petrarchismo plurale si vedano almeno, oltre al già citato Jossa, Mammana (2004), Gigliucci (2007b), Forni (2011), Tomasi (2012a e 2012b).

¹⁹ Le tipologie sono le seguenti: classicista, bucolico, grave, antigrave, filosofico-petroso, madrigalistico-concettoso, con sperimentazione metrica apetrarchesca, femminile, uxorio, spirituale, fortemente ibridato con Dante e altri autori volgari, artificioso, neocortigiano.

²⁰ Scrivano (1966: 200).

²¹ Briganti (1945: 99): «il Manierismo è un fatto esclusivamente artistico, collegato soltanto alla storia dell'arte figurativa».

metastorica, ossia uno stadio di transizione proprio di diversi periodi segnati da un atteggiamento anticlassico ma non ancora barocco (anch'esse in questo caso intese come categorie metastoriche).²² In seguito Weise colloca puntualmente il fenomeno nel pieno Rinascimento, e ne indica la costante stilistica nel recupero di elementi tardogotici e in particolare nella predilezione per le locuzioni antitetiche (superate poi dalla metafora barocca).²³ Quondam (1975b), considerandolo come interno al classicismo, cioè come degenerazione del paradigma imitativo, ravvisa il petrarchismo manierista nella sua manifestazione più tangibile nei poeti meridionali del pieno Cinquecento, i quali assumono il bembismo come prassi perdendone però le radici teoriche e mantenendo come unica possibilità di uscita dallo spazio asfittico dell'imitazione eteronoma la «locuzione artificiosa». Senza scendere ulteriormente nel merito della questione, accontentandoci di una definizione generale come quella di Taddeo (1974: 27)²⁴ «una poetica che all'inquietudine spirituale, al dissidio interiore tende a dar voce attraverso una forma artificiosa, sottilmente calcolata», basterà qui ricordare che al centro di questa categoria interpretativa sta ancora una volta il tema o problema della forma, vero e proprio topos critico che attraversa tutta la letteratura secondaria sul petrarchismo. Già De Sanctis (1870: 13) vedeva il «lato positivo di questo movimento *nell'*ideale della forma, amata e studiata come forma» – stava di contro la presunta indifferenza o inattualità dei contenuti che rendeva il petrarchismo del Cinquecento, secondo poi anche Gramsci (1975: 649), un fenomeno «puramente cartaceo». Nel corso della storia della critica tale attenzione per la forma, soprattutto dove ha agito come forza uniformante, è stata giudicata talvolta negativamente, ridotta sostanzialmente a norma, in quanto, ad esempio, illusoria ricerca di ordine di una realtà geografica, come quella italiana, disgregata e politicamente in declino,²⁵ talvolta positivamente, perché rappresentativa di

²² Curtius (1992), Hocke (1965).

²³ «Il Manierismo significa, a mio avviso, la riapparizione di tendenze gotiche e medievalizzanti nell'ambito della civiltà rinascimentale ed il loro amalgamento col nuovo repertorio formale e con i nuovi schemi compositivi di sapore classico instaurati dal Pieno Rinascimento», Weise (1976: 234). Cfr. anche Weise (1971).

²⁴ A cui si rimanda per una ricostruzione del dibattito sul Manierismo in Italia e in Europa (aggiornato chiaramente alla data del contributo).

²⁵ In questo senso lo stesso De Sanctis nel *Saggio critico su Petrarca* (1983: 62 [1869]) si esprimeva duramente, a difesa di Petrarca, contro il petrarchismo, inteso non come fenomeno circoscritto ma come carattere preponderante nella letteratura italiana in versi fino ai suoi tempi: «il petrarchismo testimonia il vuoto delle anime, lo scetticismo invalso, il lungo letargo d'Italia, dopo che ebbe perduta la sua libertà». Una volta slegata da giudizi morali, l'interpretazione resta valida per Battaglia, Mazzacurati (1974: 100): «è avvenuto che il decoro e il lusso con cui i petrarchisti del Cinquecento esercitano la poesia, ribadiscono con la loro fiducia formale l'intrinseca insicurezza interiore: come chi va smarrendo i grandi ideali che pur resistevano

una società della comunità, opposta a quella degli individui²⁶ – fazioni che ricalcano la *querelle*, letteralmente *des anciens et des modernes*, tra romantici e contemporanei. Ad ogni modo la carrellata dei casi dove si ribadisce il primato che nelle varie scuole e correnti assume la forma e l'omologazione morfologica nella poesia cinquecentesca potrebbe essere pressoché infinita. Riportiamo a titolo esemplificativo una definizione che dà Quondam (2016: 257) di petrarchismo:

Nelle sue esperienze più alte il petrarchismo è stato soprattutto questo: pratica di una forma come disciplina morale, incessante e mai soddisfatta di sé. E nelle sue esperienze più banalizzate e stereotipe lascia sempre intravedere la forza attrattiva del modello imitato e perseguito, per quanto quasi sempre velleitariamente: cioè, è stata sempre una pratica, quand'anche precaria, di una forma, e prima ancora della necessità del suo stesso esistere.²⁷

Preso atto della centralità accordata alla forma per comprendere la poesia del tardo Rinascimento (e, con Quondam, la società che la produce), lo studio che qui si propone presenta innanzitutto un tentativo di campionatura sistematica di una morfologia metrica precisa, a partire proprio dall'aspetto il più possibile esterno del singolo componimento, cioè lo schema rimico. La ricerca è dunque incentrata sulla compilazione e l'analisi di un repertorio metrico della canzone del secondo Cinquecento. La canzone, genere complesso e articolato, è stata preferita alle altre forme perché in essa l'uso di uno schema rientra in un meccanismo più facilmente interpretabile nei termini di un dialogo intrapreso o meno con la tradizione, difficilmente giustificabile come un caso, una coincidenza o una circostanza insignificante.²⁸ Se per un sonetto è più ardimentoso

nella malinconia petrarchesca e si trova ora aggrappato come un naufrago alla sola mitologia estetica», così come per Dionisotti (1967a: 211): «Sotto la sferza degli eventi, la letteratura tutta in Italia cercava riparo e riposo là dove il tempo e la varia fortuna e la prepotenza delle armi non giunsero. Se non c'era pace in terra, almeno poteva esserci pace e stabilità e concordia nella finzione dell'arte».

²⁶ «D'altronde il termine “maniera” dà identità e dignità anziché una marca (un marchio) di decadenza: il manierismo è proprio l'antitesi della società degli individui (– quindi l'antitesi del romanticismo). È la forma del classicismo, cioè la fondazione dei legami, delle appartenenze e delle istituzioni: definizione da recuperare in chiave *politica* anziché *estetica*», Jossa (2007: 44), che legando il concetto all'attualità prosegue promuovendolo a «punto di partenza per riproporre, oggi, di fronte all'individualismo imperante, una società del legame».

²⁷ Cfr. anche Quondam (2007: 91): «il Petrarchismo è dunque, in primo luogo, la pratica comunicativa, mediante istituti di alta formalizzazione (linguistica retorica metrica), del soggetto innamorato, della sua memoria innamorata, delle loro topiche situazioni e condizioni: perlopiù tramite frammenti di un discorso amoroso che intende comunque e sempre essere connotato e riconosciuto nell'identità personale di chi se ne fa soggetto, ma che per arrivare al destinatario non può che essere consapevolmente grammaticalizzato e omologato (nella lingua, nella metrica, nella stessa topica e semantica d'amore)».

²⁸ Osservazioni interessanti in merito sono già in Bonora (1970: 102): «A mio avviso, non è da trascurare che la canzone di Celio Magno *Vago augellin gradito*, per il tema che svolge e per la sua ispirazione, ricalchi in tutto lo schema metrico di *Chiare, fresche e dolci acque*, che invece le canzoni tragiche dello stesso Magno cerchino la sostenutezza anche con strofe più ampie e ricche di endecasillabi, tranne un settenario al verso

indicare se ci siano forme di citazione o allusione, e più facilmente si incorrerà in casi di poligenesi, la canzone si presta maggiormente a un esercizio di filologia metrica, nel senso di una ricostruzione dei legami che intercorrono tra le varie realizzazioni e una loro successiva gerarchizzazione. Tale esercizio trova conferma, potremmo dire, all'esterno dei testi, nei trattati e in tutti quegli apparati paratestuali che dimostrano l'attenzione per l'ossatura dei componimenti,²⁹ e al loro interno, nelle ulteriori strategie di citazione che vengono messe in atto.

Partiamo da un esempio estremo ma non rappresentativo proprio per la scrupolosa puntualità del recupero: il caso de *I sonetti, le canzoni e i trionphi di M. Laura* (1552) di Stefano Colonna [?], vera e propria riscrittura dei *Fragmenta* dal punto di vista di Laura. Si riportano a sinistra le prime due stanze di *Poi che non lice più cantar d'Amore*, a destra quelle di *Che debb'io far* – l'incipit parziale dell'originale è sempre anteposto alla riscrittura a guisa di titolo –, prima canzone in morte di Laura.³⁰

Poi che non lice più cantar d'Amore,
 ma pensar di morire,
 sentir, donne mie care, omai vorrei,
 che con quella s'unisse il vostro core
 (volendo me seguire)
 che vi può trar de tanti affanni rei,
 et vedreste per lei,
 me di quel carcer fuor, c'ebbi si a noia
 in quanta dolce gioia
 ogni fatica, e mortal pena è volta
 dal giorno, che mi fu la spoglia tolta.

Né d'amor, né di Morte ora mi doglio,
 ma di voi, che dal grave
 carco non vi levate assai mi duole.
 Di questo mar fuggendo ogni aspro scoglio
 con la mia fragil nave,

Che debb'io far? che mi consigli, Amore?
 Tempo è ben di morire,
 et ò tardato più ch'ì non vorrei.
 Madonna è morta, et à seco il mio core;
 et volendol seguire,
 interromper conven quest'anni rei,
 perché mai veder lei
 di qua non spero, et l'aspettar m'è noia.
 Poscia ch'ogni mia gioia
 per lo suo dipartire in pianto è volta,
 ogni dolcezza de mia vita è tolta.

Amor, tu 'l senti, ond'io teco mi doglio,
 quant'è il danno aspro et grave;
 e so che del mio mal ti pesa et dole,
 anzi del nostro, perch'ad uno scoglio
 avem rotto la nave,

decimo, costruita cioè, ove si eccettui una lieve variazione di rime nella fronte, come la canzone del Bembo in morte del fratello Carlo, ossia come la petrarchesca *Nel dolce tempo de la prima etade [...]*», di cui si condivide anche la specifica successiva: «naturalmente constatando l'applicazione di un certo schema metrico, non si arriva di colpo a cogliere l'intenzione dello scrittore: la constatazione pura e semplice può persino essere fuorviante se non si cerca la ragione della scelta nel gusto e nella tradizione».

²⁹ Sul diffondersi della moda dei trattati si vedano affermazioni come quella di Benzoni (2007: 1436): «tentacolare, abnorme, mostruosa la letteratura diventa letteratura sulla letteratura». Lo studioso interpreta l'esuberanza di questa produzione come sintomo di una crisi in corso del sistema: «quando il gioco funziona, le regole vigono tacitamente, senza citarle e discuterne ad ogni pie' sospinto. Se il discutere delle regole finisce coll'occupare lo spazio cronologico e d'impegno destinabile al gioco, vuol dire che qualcosa non funziona» (p. 1437).

³⁰ Da qui in avanti per il testo dei *Fragmenta* si fa riferimento all'ed. Santagata (1996). Per gli altri testi, qualora non specificato, si riporta la lezione della cinquecentina con alcuni adattamenti grafici (Cfr. cap. I).

per grazia prima del mio vivo Sole
poi di chi con parole
grate mi trasse il cor, or sono in stato,
che la scorza a l'ingrato
mondo lasciando, sol reportai meco
quel, ch'al partir ogniun suol portar seco.

(*Poi che non lice più cantar d'Amore*, vv. 1-22)

et in un punto n'è scurato il sole.
Qual ingegno a parole
poria aguagliare il mio doglioso stato?
Ahi orbo mondo ingrato,
gran cagion ài di dever pianger meco,
ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco.

(*Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*, vv. 1-22)

La riscrittura, in modo così esplicito che non varrà la pena soffermarsi, prevede il recupero di molti elementi portanti dell'antecedente, cioè, congiuntamente, dello schema, del tema (seppur in questa interessante prospettiva rovesciata) delle rime e delle parole-rima.³¹

La ricostruzione di una trama intertestuale a partire dallo scheletro metrico non riguarda il solo rapporto tra Petrarca e il singolo epigono. Essendo il petrarchismo «destinato a crescere su sé stesso»,³² per cui a partire da Petrarca si instaurano catene di relazioni che possono prescindere dalla dipendenza diretta dal modello,³³ le testure sono un interessante grimaldello per verificare in che misura e in che termini sia attivo questo “metapetrarchismo”. Il cambiamento dei mezzi di produzione, che ha come effetto l'acuirsi dell'esigenza di una serie di norme univoche, di cui sopra, comporta un'«evoluzione endogena»³⁴ del petrarchismo per cui se da Bembo in poi esso si presenta come «una forma dinamicamente ipermodellizzante: imitazione da imitare»,³⁵ è necessario anche dal punto di vista delle testure spostare il fuoco da Petrarca a coloro che furono i suoi principali codificatori e in seconda battuta ai nuclei che sorsero intorno o sulla scorta di queste entità di spicco.³⁶ Gli autori immettono riformulazioni formali e contenutistiche nel sistema che possono essere oggetto a loro volta di recuperi e imitazioni.

³¹ «La trasformazione è compiuta con l'impegno implicito di tener fede alle due regole fondamentali ed enormemente cogenti di mantenere non solo le stesse rime ma addirittura le stesse parole-rima del modello e di rinunciare a qualsiasi libertà di selezione per offrire la replica integrale dell'ipotesto», Arbizzoni (1987: 541). Già Crescimbeni (1731: 308) citava quest'opera come rappresentativa del pedissequo recupero di rime e desinenze di Petrarca attivo nel Cinquecento, tanto che «non v'è Poeta, massimamente del secolo XVI, che non facesse».

³² Balduino (2008: 40).

³³ Alcuni affondi interessanti sono offerti da Forni (2011) che indaga ad esempio gli aspetti che legano Gaspara Stampa a Francesco Berni, ma le connessioni vengono rintracciate su altri piani, principalmente quello del lessico.

³⁴ Balduino (2008: 40).

³⁵ Quondam (2006: 31).

³⁶ In un senso simile Fedi (1990: 13) parla di «“manierismo tipografico”: all'interno delle antologie e dei libri miscellanei la produzione poetica si alimenta di se stessa, fino al gioco degli specchi e delle citazioni».

Ciò è valido per pesi massimi come Bembo e Della Casa,³⁷ entrambi, come abbiamo accennato, sperimentatori dal punto di vista della disposizione rimica, ripresi fedelmente a più battute,³⁸ ma vale anche per rintracciare alcuni legami di solidarietà tra autori minori.

Procediamo dunque con un breve quadro di contestualizzazione della canzone nella storia delle forme. Nei libri di poesia, nelle antologie, nelle raccolte d'occasione e *tout court* nelle miscellanee di componimenti poetici appartenenti ai generi e alle tipologie più disparate che si riversano nel mercato editoriale nel corso del Cinquecento,³⁹ il sonetto, come accennavamo in apertura, ha un primato quantitativo assoluto rispetto a qualsiasi altra forma metrica. Complementare al consolidarsi del primato del sonetto, e in parte dovuto a ragioni analoghe, è l'affermarsi del madrigale, genere introdotto da Petrarca ma, a differenza del sonetto, quantitativamente marginale nei *Fragmenta*.⁴⁰ Secondo uno studio di Vassalli (1989) su un campione che comprende tutte le prime edizioni a stampa di libri di rime di singoli autori tra il 1530 e il 1630 (423 libri di rime, 350 autori circa), nella lirica amorosa, tra il 1590 e il 1620, il madrigale «soppianta il sonetto sul podio di forma preferenziale della poesia italiana», e proliferano «autori in cerca di lustro con volumi infarciti di una congerie di madrigali, se non addirittura di soli madrigali» (p. 96). Di indubbia minor fama gode invece la canzone, forma complessa e polistrofica, ma non per questo secondaria. A conferma del prestigio e della vitalità del genere, basterà guardare l'uso che si fa del termine nei titoli dei libri, secondo una moda diffusa soprattutto nella prima metà del secolo, dovuta senz'altro all'influsso del modello petrarchesco. Qualche esempio: *Sonetti e canzoni* è il titolo della prima edizione delle rime di Sannazaro (1530) e *Canzoni et sonetti* comporrà Rota (1560), *La Gelosia del sole* (1519) di Britonio sottotitola *Sonetti e canzoni*, la Giuntina (1527) *Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte*. Si obietterà che a questa altezza il termine 'canzone' oltre a indicare il genere specifico

³⁷ Già Graf (1888: 8), in chiave polemica, coglieva questo aspetto: «non mancava chi, lasciando al *Canzoniere* i suoi versi, ne rubava le rime, per avere il gusto di accodarvene altri, di sua fattura. Un po' meno che imitatori direi coloro i quali pigliavano dal Petrarca di seconda o di terza mano, facendosi seguaci dei seguaci di lui, come a dire del Bembo e di monsignor Della Casa. Si veniva ad avere per tal modo un Petrarca assottigliato e annacquato con processo che ricorda certe soluzioni ripetutamente diluite dei chimici; e se i versi dei primi imitatori posson rassomigliarsi a un vinello di poco spirito e manco sapore, quelli dei secondi sono a dirittura la risciacquatura del tino».

³⁸ Per uno studio sulla ricezione e gli usi del *Casa lirico* nel Cinquecento e nel Seicento si veda Afribo (2007).

³⁹ Cfr. BIBLIA (1996).

⁴⁰ Non a caso «l'area madrigalesca [...] si qualifica come quella più evasiva e anzi, ormai disancorata dal gusto cinquecentesco (ovvero, dal classicismo bembiano), in una flagrante anticipazione di secentismo», Brusca (2007: 1580).

sia ancora iperonimo che abbraccia altre tipologie metriche: i libri di rime, le antologie e i commenti citati contengono infatti anche versi in altre forme. Ma tale argomento può essere rovesciato a sostegno della centralità del genere in esame, ed è infatti proprio questo elemento etimologico a offrire nei trattati lo spunto per sostenere l'eccellenza della canzone che precede la spiegazione del suo funzionamento. Così per Minturno (1563: 185) la canzone: «per eccellenza, di questo nome è detta, e tiene il primo luogo nella Melica poesia [...] Perciochè grande e onorata è la materia, ch'alla Canzone più si richiede; il grande ancora e onorato stile convien, che le stia meglio», o prima ancora per Trissino (1529: XXXXIXv): «le Canzoni, come dice Dante, sono i più nobili di tutti i Poemi Italiani, e per eccellenza loro hanno il nome comune a se sole appropriato». ⁴¹ L'archetipo, talvolta dichiarato talvolta no, è il *De vulgari eloquentia* riscoperto, volgarizzato e pubblicato, com'è noto, da Trissino stesso nel 1529 a Vicenza, per i tipi di Tolomeo Ianiculo. ⁴² Con ciò non si creda che il giudizio sulla canzone venga riportato invariato per semplice zelo verso Dante. Si prenda ad esempio Tasso (1585: 211) che, con un piede nel *De vulgari* e l'altro nella prassi del canone, non teme di invertire il secondo e il terzo posto della classifica dantesca:

Dante e gli altri inanzi più volentieri composero il sonetto con stile mezzano: laonde egli in que' suoi libri ch'intitolò *de la volgare eloquenza* disse di voler trattar del sonetto nel quarto, dove dovea trattare del volgare mediocre, e, paragonando il sonetto a la ballata, affermò che 'l modo de la ballata era più nobile: da la quale opinione s'allontanò il Petrarca e 'l Bembo e 'l Casa e 'l Capello e 'l Tasso. ⁴³

Un cambio di gerarchie che non interessa la canzone che resta metro alto per eccellenza, contraddistinta solitamente dal tono grave ma pronta ad accogliere i temi più disparati (amoroso, politico, filosofico o religioso ecc.). ⁴⁴ Anche la sua frequenza dev'essere valutata in rapporto agli altri generi metrici e considerando lo spazio effettivo che occupa nella raccolta, dove un'unica canzone può avere lo stesso peso, contando il numero di versi e quindi le pagine di fatto occupate, di diversi sonetti. Rispetto al dato attinente al peso effettivo delle canzoni nella raccolta (sinteticamente: numero di versi per canzoni su

⁴¹ Le ω e le ε sono normalizzate in o e e .

⁴² Sulla fortuna del *De vulgari* nel Cinquecento si vedano Lucarelli (2015) e Pulsoni (1997). Sul Trissino teorico della canzone si veda Gorni (1993a, pp. 15 e segg. ma in part. a p. 18 dove viene riconosciuto come «il più sottile ingegno metrico del Rinascimento»).

⁴³ Ed. di riferimento Basile (1991). Sulla dipendenza del Tasso teorico con il Dante del *De vulgari* e quindi si veda Daniele (1994: 251 e segg.).

⁴⁴ Praloran (2013: 26).

numero di versi totali), valgano come esempio tra tutti, ma si tornerà puntualmente sul tema più avanti, le *Rime de gli Academici Eterei* (1567), silloge indicata altrove come rappresentativa,⁴⁵ nella sua «modernità moderata»,⁴⁶ della fase di transizione nella quale si colloca.⁴⁷ Se non parranno molte 8 canzoni su 185 componimenti totali, il conteggio dei versi restituisce un quadro più equilibrato: a 2408 versi totali di sonetti (172) corrispondono 866 versi di canzoni (circa 1/3). Rispetto invece alla frequenza in rapporto agli altri generi ricordiamo che i *Fragmenta* sono composti da 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, e dunque percentualmente:

sonetti 82, 6%,
canzoni 8%,
sestine 2,5%,
ballate 1,9%,
madrigali 1,1%.⁴⁸

Balduino (1995) nel suo spoglio relativo alla prima metà del secolo registra una piccola compressione a vantaggio del sonetto:

6849 sonetti (86,4%),
376 canzoni (4,7%),
420 madrigali (5,3%),
79 sestine (1%),
204 ballate (2,5 %).⁴⁹

Guidolin (2010: 443) segnala la poca incidenza del metro nel primo Cinquecento con l'eccezione dell'area meridionale dove la canzone «conserva un ruolo di rilievo e una presenza numericamente e proporzionalmente cospicua». Nonostante l'approccio non rigido, e anzi aperto anche a generi non petrarcheschi delle rime degli autori analizzati da Guidolin, la canzone è comunque ben rappresentata. Riporto dei dati relativi ad alcuni autori prendendo in esame solo i primi tre generi metrici per frequenza:

Trissino (*Rime*, 1529) (su 79 componimenti):
47 sonetti (59,5%),
14 ballate (17,7%),
10 canzoni (12,7%).

⁴⁵ Fedi (1997: 256).

⁴⁶ Pestarino (2009: 89).

⁴⁷ Per uno studio metrico-stilistico sulla canzone nella raccolta eterea mi permetto di rimandare a Moccia (c.s.).

⁴⁸ Cfr. Zenari (1999).

⁴⁹ Diversa la situazione di fine Quattrocento, più refrattario verso questa forma, per cui si rimanda a Dionisotti (1947).

Bembo (*Rime*, 1530) (su 114 componimenti):

101 sonetti (88,6%),
6 canzoni (5,3%),
2 ballate/ 2 madrigali (1,6%).

Sannazaro (*Rime*, 1530) (su 98 componimenti):

80 sonetti (81,6%),
9 canzoni (9,2%),
5 madrigali.

Britonio (*La Gelosia del sole*, 1519, 1531) (su 454 componimenti):

344 sonetti (75,8%),
45 madrigali (9,9%),
43 canzoni (9,5%).

B. Tasso (*Libro secondo de gli Amori*, 1534) (su 118 componimenti):

81 sonetti (68,6%),
9 canzoni (7,6%),
12 odi (10,2%).

Bandello (*Alcuni Frammenti de le Rime*, 1544) (su 205 componimenti):

162 sonetti (79%),
15 ballate (7,3%),
14 canzoni (6,8%).

Più stabile il quadro nelle rime dei singoli autori del secondo Cinquecento, con risultati talvolta vicini a Petrarca. Qualche esempio spalmato sulle cinque decadi, sempre restituendo i dati solo dei tre generi più rappresentati:

Girolamo Muzio (*Rime*, 1551) (su 161 componimenti):

133 sonetti (82%),
20 canzoni (12%),
8 ballate (5%);

Giovanni Della Casa (*Rime*, 1558) (su 64 componimenti):

59 sonetti (92,2%),
4 canzoni (6,2%),
1 sestina (1,6%);

Giacomo Zane (*Rime*, 1562) (su 199 componimenti):

177 sonetti (88,9%),
20 canzoni (10%),
1 sestina (0,5%);

Berardino Rota (*Rime*, 1572) (su 216 componimenti):

188 sonetti (87%),
11 canzoni (5,1%),

7 ottave (3,2%);

Celio Magno (*Rime*, 1600) (su 185 componimenti):

165 sonetti (89,2%),

16 canzoni (8,6%),

4 madrigali (2,1%).

I rilievi si possono, e si devono, moltiplicare, e non manca certo chi si discosta da questa linea, come ad esempio Goselini⁵⁰ (537 sonetti (84,8%), 71 madrigali (11,2%), 13 canzoni (2,0%)), tuttavia si potrà facilmente constatare come la seconda posizione sia quasi sempre occupata dalla canzone, tuttalpiù, ma raramente, scalzata dal madrigale. Lo stesso sembra succedere nelle antologie, con la sola differenza di un incremento più significativo della frequenza del sonetto e una diminuzione della canzone, a conferma delle ragioni editoriali prima esposte. Cito da Tomasi (2001: XLVI-XLVII) i dati percentuali relativi ai primi quattro volumi della serie giolitina:

Libro primo:

sonetto 90%,

canzone 3,1%,

madrigale 3,3%;

Libro secondo:

sonetto 86,4%,

canzone 4,1 %,

ballata 2,3%;

Libro terzo:

sonetto 81,5%,

canzone 5,4%,

madrigale 5,4%,

stanze e ottave 5,4%;

Libro quarto:

sonetto 79,5%,

canzone 7,6%,

madrigale 7,3%.

I risultati dei volumi successivi si allineano ai precedenti:

Libro quinto:

sonetto 87,9%,

canzone 3,3%,

⁵⁰ Mi riferisco all'ultima ed. in vita delle sue *Rime* (1588) che si leggono ora in Piantoni (2014).

madrigale 2,1%;

Libro sesto:

sonetto 81,3%,

canzone 5,1%,

madrigale 2,8%,

ecc., fino al *Libro nono*, unico esempio dove il genere metrico al secondo posto, in questo caso il madrigale, supera il 10%: sonetto 75,8%, madrigale 15,8%, canzone 3,1%.

Oltre il dato quantitativo è necessario poi un riscontro qualitativo. È già stato osservato come le canzoni all'interno dei libri di rime del Cinquecento rivestano funzioni cruciali a livello macrostrutturale – prima tra tutte quella di riassumere una sequenza narrativa e introdurre un nuovo tema portante. Limitandoci ai nomi più influenti, così è per Bembo, come per Della Casa e Tasso (Bernardo e dappoi Torquato).⁵¹ Meno indagato risulta invece il ruolo che tale metro può assumere nelle raccolte miscellanee, in particolare in quelle meno soggette al caso nella disposizione dei componimenti al loro interno,⁵² magari più minute delle antologie e/o legate ad occasioni circoscritte.

Ma torniamo per un attimo a riflessioni più generali a partire dal riconoscimento del valore precipuo del tema della forma, a cui però, ad onor del vero, non necessariamente consegue la legittimazione di una pratica critica che sviluppi un discorso accordando una forte centralità alla struttura metrica nelle sue componenti più essenziali. Infatti che la *dispositio* possa essere un campo privilegiato per comprendere l'imitazione del modello, la sua elusione o riformulazione, non è assunto del tutto pacifico; anzi lo stesso Quondam (1991 in part. p. 193) intendendo il petrarchismo come «sistema linguistico della ripetizione», considerava come territori stabili, ed eteronomamente stabiliti, quelli dell'*inventio* e della *dispositio*, mentre riscontrava parziale libertà sul piano dell'*elocutio*. D'altra parte gli studi capitali sul petrarchismo metrico del Cinquecento prendono in

⁵¹ Cfr., seguendo l'ordine in cui sono citati a testo gli autori, Albonico (2006), Longhi (1979), Ferroni (2011) e Tomasi (2013), a cui rimando per ulteriore bibliografia sul ruolo della canzone in Torquato Tasso. Argomenti che mettono in dubbio l'autorialità dell'ordinamento delle *Rime* di Della Casa sono in Carrai (1996 e 1998) a cui ribatte Tantarli (1997 e 1999).

⁵² Si vedano in tal senso le considerazioni introduttive di Ruscelli sul posizionamento pressappoco casuale dei componimenti nel suo *Tempio* (1554: 61): «in questo libro non s'è servato nel collocar i sonetti altro ordine di prima o poi, se non quello stesso che l'occasione ha portato a gli autori loro di porne intanti», da cui secondo Mammanna (2007 pp. 58 e segg.) dipendono le considerazioni fatte da Groto nel *Trofeo* (1572: 3v), dov'è però introdotto un flebile criterio tematico: «nel porre i componimenti non si è serbato ordine alcuno di avanti o doppo, ma ci sono venuti registrando così come ci son dati nelle mani, avuta solamente qualche mira al soggetto, che si trattava, o alla persona, a cui si scriveva per continuare il proposito».

osservazione un campione, per quanto esemplare, circoscritto, dichiarandosi essi stessi come *Appunti* (Balduino 1995), *Note* (Praloran 2004, che prende le mosse proprio da alcune osservazioni su Balduino), *Notizie* (Bartolomeo 2001), o canovacci programmatici (*Per una storia del petrarchismo metrico* è il titolo di Gorni 1987), battistrada imprescindibili per un campo in larga parte, dichiaratamente, ancora inesplorato.⁵³ In sede d'introduzione del suo repertorio sulla canzone dalle origini al Cinquecento, è Gorni stesso a manifestare la necessità di un ampliamento della schedatura ivi presentata.⁵⁴ Nonostante siano state pubblicate diverse monografie condotte in questi anni con un taglio spiccatamente metrico-stilistico, su singoli autori, scuole o generi,⁵⁵ a scoraggiare una lettura che fondi sulle testure le proprie premesse sta forse ancora Gorni (1987, ma cito nell'ed. 1993: 184) che partendo dalla considerazione che il «petrarchismo metrico è una formula che, nei nostri studi, non è mai stata vagliata nel concreto dei fatti», doveva presto concludere: «si può tranquillamente asserire, non è mai stato un programma rigido, né un imperativo categorico, per la pratica cinquecentesca» (p. 187). Analogamente Balduino premetteva l'impossibilità di «bilanci esaustivi» (1995, ma cito nell'ed. 2008: 31), constatava un «inatteso lassismo» (p. 50) di Bembo nel campo metrico nella prassi e nella teoria, e, accostando a questa linea che autorizza una «*variatio* inventiva» (p. 55) quella più ortodossa sannazariana,⁵⁶ concludeva: «poco importa ora definire quale delle due linee dovesse poi rivelarsi più adeguata ai futuri sviluppi», ciò che conta è allontanare il rischio «che si sia propensi a giudicare negativamente tutto ciò che da un'imitazione totalizzante si allontana» (p. 56). Qualche anno dopo Bartolomeo (2001: 43) inizia asserendo che «chi si dispone a proporre oggi gli esiti di proprie ricerche afferenti all'ambito del petrarchismo metrico non è ancora abbandonato dalla sensazione di depositare sulla pagina niente altro che lacerti», ammette che il suo stesso studio, circoscritto al *Libro primo* delle *Rime diverse* (1545), si limiterà a un'«*expertise*», e conclude che «per chi non può impegnarsi nella lettura dello straordinario (e strabordante) patrimonio lirico del Cinquecento le 17 canzoni antologizzate dal Domenichi possono allora bastare a rendere testimonianza di questa

⁵³ *Qualche considerazione* fondamentale si può leggere ora anche in Afribo (2020).

⁵⁴ «Beninteso, bisognerà mettere in cantiere per il futuro un *Repertorio* tutto cinquecentesco, o (meno bene, a parer mio) una riedizione di questo, completa per il XVI secolo», Gorni (2008:14).

⁵⁵ Penso in particolare a Galavotti (2021), Zoccarato (2018) e Dal Cengio (2020).

⁵⁶ Riportiamo la citazione per esteso: «due distinte linee», una «connotata da una programmatica ortodossia petrarchesca e destinata ad imporsi soprattutto nel capitale dominio della canzone, [...] “sannazariana”»; l'altra «auspice primario il Bembo, parallelamente pronta a svilupparsi all'insegna di una pur sempre autorizzata libertà di *variatio* inventiva, imponendo anzitutto il proprio marchio al settore madrigalistico».

articolata realtà poetica», dove «si alimentano [...] filoni metrici differenti, ora volti al recupero di forme nette, ora inclini a dissolvere le strutture tradizionali; filoni che il campionario della Giolittina puntualmente riflette» (p. 70).

Che nel Cinquecento ci sia un'attenzione certa per gli schemi metrici (di sonetto come di canzone), per cui già da essi, e a partire da essi, è possibile osservare la dinamica attiva nel testo tra imitazione e innovazione nei termini di un equilibrio o squilibrio, è cosa già argomentata, attraverso le voci dei trattatisti coevi, da Afribo (2001) il quale dimostra anche come spesso l'inottemperanza al modello metrico non rimanga un fatto esterno e irrelato ma possa essere legato ad altri motivi stilistici e contenutistici. Ammesso dunque il celebre disinteresse di Bembo (1525: II xi) («nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza»), basterà sfogliare il *Terzo ragionamento* dell'*Arte poetica* di Minturno (1563: 167-281) per essere persuasi che l'attenzione agli schemi di canzone non sia affatto un feticcio strutturalista. Qui Minturno, in dialogo con Bernardino Rota, sbrigati i convenevoli del caso (*Origine di Melica Poesia; Come il Poeta parlando ad altrui disponga la sua persona, ecc.*),⁵⁷ dedica più di un centinaio di pagine all'analisi delle possibili conformazioni della stanza di canzone con tanto di numerose esemplificazioni (non limitate, lo vedremo più avanti, al solo Petrarca). Lo stesso interesse dimostra Ruscelli (1558: 18) in prima battuta nella sua ricetta di ogni buon componimento in versi:

Oltre a questo, che si è detto, cioè, all'esser del soggetto, o della materia del componimento nel tutto, e nelle parti, e così alla disposizione delle cose in esso, vi si ricerca, per farlo perfetto, la purità, la proprietà della lingua, la leggiadria dello stile, et la testura nella corrispondenza delle voci in rima, e che ciascuna di queste cose sia nel la perfezion sua.

E poi, più nel dettaglio, partendo da quel che «dice il Bembo nelle sue prose» e cioè «che nelle Canzoni si può prendere qual numero e guisa di versi, e di rime, come a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza», senza volerlo smentire («nel che egli dice pienamente il vero»), non rinuncia a un «tuttavia» a cui seguono varie considerazioni in merito alle composizioni rimiche della stanza. Punto di riferimento resta Petrarca a cui però si affiancano altri modelli, «chiarissimi ingegni», che a loro volta possono essere oggetto d'imitazione:

⁵⁷ Cito casualmente alcuni marginali.

Et molt'altre belle, e vaghissime se ne veggono usate dal Bembo, dal Cavalier Caro, e da altri chiarissimi ingegni, non usate dal Petrarca, e che per ciascuno può vedersi da se medesimo, e imitare giudiziosamente secondo la qualità del soggetto, com'essi han fatto.⁵⁸

I cinquecentisti erano dunque «ben attrezzati» a recuperare «una dimensione essenziale del testo poetico», cioè la morfologia metrica.⁵⁹ Altri esempi si potrebbero addurre a testimonianza di una spiccata sensibilità per le testure, ma mi limito per ora a riportare quello di Dolce (1550: 100v-101r), che come Ruscelli specifica là dove Bembo aveva taciuto:

È in arbitrio dello Scrittore di eleger quel numero di versi, e quell'ordine di corrispondenze, che più gli piace: e poi col medesimo numero et ordine seguire insino al componimento della Canzone [...]. Ora, per dimostrar qualche via e regola di comporle; come che altra legge non vi sia, che quello, che s'è detto di sopra: non di meno è da consigliar grandemente ciascuno, che prenda in ciò norma dalle Canzoni del Petrarca.⁶⁰

Ma soprattutto, e parrà rilevante che questa consapevolezza sia già presente alle soglie della seconda metà del secolo, dichiara la presenza di un legame a doppio filo tra la testura e la materia della canzone:

È vero che, le diversità delle materie ricercano diversa testura: in che fu miracoloso il Petrarca; il quale con sì fatto giudizio andò variando le sue, che pare che le forme da lui tenute siano nate per esser proprie di quel soggetto, ch'ei prese a scrivere, ora gravità, ora piacevolezza serbando.

E, sempre osservando il fenomeno da una prospettiva coeva, spostandosi sul fronte dei paratesti, varrà la pena di citare ad esempio Atanagi che nella tavola finale delle *Rime di diversi nobili poeti toscani* (1565), esplicita il legame con i *Fragmenta* in casi come *Amore, a così sole* di Giulio Poggio a schema aBbC cDdA aBEeBF(f5)A detto «ad imitazione di quella Canzone del Petrarca, che comincia. | *Qual più diversa, e nova*», o, al contrario, segnala la sua apprezzabile elusione in *Eletto in ciel possente, e sommo padre* di Tansillo a schema ABC BCA ADEEDdFF «canzone bellissima, et artificiosissima, come l'autore per ingegno, e per eloquenza dignissimo d'ogni lode». Non sembra una coincidenza casuale che questo

⁵⁸ Ruscelli (1558: 125).

⁵⁹ Le parole sono di Gorni (1993: 187) che, in un contributo di molto precedente alla pubblicazione del suo repertorio, parlando di petrarchismo metrico, ritiene non si debba dare eccessiva importanza alla *dispositio*, affermando che una sensibilità in merito è conseguente «all'affermazione dello strutturalismo nei metodi della critica letteraria».

⁶⁰ Afribo (2001: 135) considera questa prudenza coerente con il ruolo di Dolce nella protoindustria culturale: «Dolce, come un po' tutti i pedagoghi di una cultura di massa, deve insegnare la prudenza, esorcizzare il rischio asociale dell'individualità».

tipo di osservazioni, di fatto sporadiche nelle rubriche, nelle tavole e nelle esposizioni,⁶¹ e solitamente atte a esplicitare il dedicatario, dettagliare le circostanze del componimento e/o a disambiguare altre oscurità del testo,⁶² compaiano lì dove era maturata una «consapevolezza della funzione per certi versi militante del curatore, [...] protagonista attivo di un fenomeno ormai giunto a piena maturazione e bisognoso, anche per ragioni commerciali, di connotarsi in qualche modo sul piano dell'offerta al pubblico».⁶³

Riconosciuta in primo luogo la visibilità delle testure e quindi la loro centralità, lo strumento indispensabile ancora assente per poter esprimere considerazioni certe di carattere complessivo sul petrarchismo metrico e più in generale sulle sorti della canzone, è un ampio repertorio degli schemi interessato a una zona temporale rimasta in ombra. La ricerca qui presentata prende avvio dove il *Repertorio Metrico della Canzone Italiana* si era fermato, cioè alle porte della seconda metà del secolo. Preso atto della varietà del fenomeno analizzato, della sua complessità e delle sue molteplici sfaccettature, anche nel solco del più ortodosso e programmatico petrarchismo, l'intento è innanzitutto ricostruire un quadro generale⁶⁴ partendo dal presupposto che lo stesso riconoscimento e significato dello scarto si dà solo una volta definita una norma (sia essa data dalla frequenza delle esecuzioni o dall'autorevolezza degli esecutori). Questa risorsa permetterà in primo luogo di verificare (ma Gorni era persuaso del contrario) se il riempimento di alcune lacune possa intaccare il presunto ossequio metrico a Petrarca. In un secondo momento poi, si potrà esaminare se l'allontanamento, sia pacifico oppure velatamente o meno sedizioso, rimanga un fatto isolato, o interessi altri e diversi piani del testo. Se infatti Petrarca può godere di una gestione quasi totalmente autonoma nella costruzione formale delle sue canzoni, gli autori qui analizzati si muovono in quadro radicalmente mutato, dove, ad

⁶¹ Penso ad esempio alla straordinarietà del commento posto nella tavola finale a *S'humana industria rivolgesse quanto* di Groto (1577): «Questa canzona a imitazioni 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 canzona del Petrarca, e più volte la lesse con gran gusto in presenza dell'autor medesimo in Bologna».

⁶² Si veda ad esempio Comiati (2016) sul canzoniere di Celio Magno.

⁶³ Zaja (2001: 114).

⁶⁴ In tal senso si esprimevano Jossa, Mammana (2004: 96) che varrà la pena citare distesamente: «Il panorama è frastagliato, mosso, discontinuo; vanno riconosciute le differenze geografiche, le variabili regionali, le continuità e le fratture nel tempo. Eppure ci sono dei caratteri comuni, delle costanti e delle continuità. Oggi che sappiamo che il petrarchismo è un fenomeno complesso, pieno di sfumature e di scarti, possiamo forse ricostruire anche le regole, il sistema, l'insieme. Se un quadro troppo unitario ce l'ha fatto percepire come statico e immobile, un quadro troppo frammentario rischia di farcelo percepire, viceversa, come disunito e sconnesso: vanno riconosciute invece sia le differenze che le continuità, senza mai perdere di vista, di fronte ai particolari, l'insieme, che è quello di un sistema, perché il petrarchismo come sistema funziona».

esempio, alcune testure petrarchesche diventano una forma che allude a dei significati, a una sintassi, a un'articolazione del discorso, per farla breve a una catena di implicazioni che possono essere messe in campo a partire dalla scelta rimica. Affidarsi a uno schema dei *Fragmenta* è un *passepartout* immediato al territorio della lirica e della poesia tutta, tanto che, lo accenniamo ora ma dettaglieremo più avanti, isolando nel repertorio le canzoni a testura petrarchesca da quelle non petrarchesche (ma non per questo non conformi alla strutturazione petrarchesca – due piedi da tre versi, *concatenatio*, preferibilmente in rima c, *combinatio*, buon equilibrio tra settenari ed endecasillabi), più della metà si troveranno aderenti al modello. Nonostante l'indulgenza bembiana, Petrarca, «Padre mite e dispotico»,⁶⁵ resta saldamente in auge. Questi dati suggeriscono la presenza di una lettura mediana che riassorba l'apparente contraddizione tra il Gorni (2008: 12) del repertorio secondo cui «l'accessione di altri schemi rispetto a quelli censiti [nel RMDCI] risulta poco probabile»,⁶⁶ e quello di *Metrica e analisi letteraria* per cui nessuno «andrebbe mai a esaminare lo schema metrico di una canzone, se sia o non sia petrarchesco, una volta che quel nudo traliccio è rivestito di “pallide viole”, “liquidi cristalli”, e “fere snelle”. Basta l'impressione prima ed elementare a confermare l'omogeneità col modello, senza che si debba guardare tanto per il sottile». ⁶⁷ Posta la visibilità degli schemi (e talvolta la loro vischiosità con altri elementi intertestuali di cui sopra) resta ancora elusa la domanda, a cui si tenterà di rispondere, che può essere posta rovesciando l'ultimo assunto citato di Gorni: una volta emulato lo schema, all'interno della cornice di un libro che rientra esplicitamente nel territorio petrarchista, sono necessari altri elementi, primo tra tutti le parole-rima, per determinarne la conformità al codice? D'altronde l'imitazione pedissequa di uno schema può essere tutt'altro che supina accettazione di un modello che, una volta alluso, può essere messo in discussione, ad esempio attraverso il ricorso a una sintassi che contraddice gli esiti attesi, o l'uso di un tema del tutto estraneo a quel filone formale. Oppure, soprattutto nei poeti dilettanti, la testura petrarchesca non si dà come allusione vischiosa, ma come pura cornice di legittimità. Si prendano ad esempio le *Rime, et versi di varii auttori in laude del clariss. et illustriss. sig. Domenico Delfino meritissimo podestà di Verona* (1591). Più coraggioso, ma comunque abbastanza regolare, l'anonimo delle tre canzoni a schema ABC ABC cDEEDFGGFHIIII, rispetto a Agostino Agostini la cui

⁶⁵ Così titola Luzi (1984) un suo breve saggio petrarchesco.

⁶⁶ Prosegue: «spiace per la quantità, ma la qualità è forse al riparo da sorprese».

⁶⁷ Gorni (1993: 185).

scelta di prendere la testura lirica abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) e quindi di accostare uno stilema (lo schema stesso) squisitamente amoroso a un tema politico, non mi pare possa essere interpretata sotto il segno di una qualche tensione sperimentale.

Si noti bene che capita, e non di rado, che nella stessa raccolta si trovino espresse l'una e l'altra possibilità, l'aderenza al modello e la sua trasgressione più o meno pacata. Persino l'autore è un'unità astratta e le strategie metrico-stilistiche messe in campo possono variare al variare delle finalità del testo. Non solo, un altro aspetto che una lettura dall'alto necessariamente appiattisce ma di cui si deve dar conto nelle analisi puntuali, è che sotto l'apparente sincronia data dal libro si possono affastellare scelte diverse che possono essere «un indicatore sensibile della diacronia di un autore». ⁶⁸ Così ad esempio Carrai (2006), a partire da una «variante ornitologica» bembiana, riconosce attiva questa dinamica, ⁶⁹ suggerendo più o meno implicitamente che il concetto di pluralità del petrarchismo può essere esteso anche al singolo autore. Inoltre diverse sono le riformulazioni regolari, cioè riconducibili a una matrice petrarchesca, in contesto culturale dove l'imitazione non è necessariamente intesa come ritorno identico dell'uguale. ⁷⁰

Il metodo di selezione del corpus così come quello di schedatura saranno discussi in modo approfondito nel prossimo capitolo. Il periodo storico è circoscritto alla seconda metà del Cinquecento, coinvolge cioè precisamente, salvo rarissime eccezioni, testi stampati tra il 1550 e il 1600 (inclusi). Anticipiamo per ora che sono state oggetto di schedatura raccolte poetiche e libri di rime pubblicate a stampa tra il 1550 e il 1600 senza distinzione di genere o delimitazione geografica, accogliendo autori professionisti come dilettanti. Includere una scansione diatopica in fase di raccolta dei dati avrebbe posto più volte il problema di dove collocare diversi autori che transitano per più centri, ⁷¹ motivo

⁶⁸ Afribo (2009: 172). V. anche Afribo (2020: 12): «Il *tutto e il contrario di tutto*, cioè un *bifrontismo* tra petrarchismo normativo e triviale da una parte e, dall'altra, pluralità e deviazioni anche vistosissime, può agire all'interno di uno stesso autore o libro». Si veda, in senso diverso, ma ancora più connotato, Pozzi (1985: 93) su Groto: «Non fatico ad ascrivere il Groto alla categoria dell'antipetrarchismo ed a leggere l'Imperiale in contrapposizione al Tasso. Ma con qualche precisazione. Ho già detto che nel canzoniere del Groto esiste una parte linda e composta; il che in altri termini vuol dire che accanto all'antipetrarchismo smoderato egli professa adesione alla petrarcheria più tradizionale».

⁶⁹ «Si può anche ammettere che alcuni poeti esprimono versioni diverse del proprio petrarchismo mentre attraversano fasi diverse della loro esperienza poetica» (p. 101).

⁷⁰ V. Quondam (2006: 92) che riconosce «nella *ingens sylva* della testualità petrarchistica» un rapporto dinamico «tra alcune macroinvarianti strutturali e la diversissima gamma delle esecuzioni».

⁷¹ «In questi scambi aumentano le quantità e le velocità (specie attraverso la stampa, ovviamente), ma anche la permeabilità e i raggi d'azione. E questo da un lato comporta una crescente omologazione culturale (parallela, forse, alle crescenti omologazioni della forma politica), dall'altro una dispersione di vicende

per cui si è deciso preliminarmente di rinunciarvi per prenderla talvolta in considerazione nei capitoli di analisi, intersecata anche alla componente diacronica. Sono incluse nel repertorio antologie, sillogi di accademie, raccolte d'occasione in senso stretto (*Sepolcri, Mausolei, Lagrime, Templi, Trofei*, ecc.) e raccolte di rime o canzonieri di singoli autori. D'altronde l'apparente disomogeneità del corpus corrisponde ed è motivata dall'incoerenza interna esibita spesso dalle stesse raccolte e libri di rime, dove convivono canzoni amorose e spirituali, politiche ed encomiastiche, poeti napoletani e veneti, autori affermati e sconosciuti. È così del tutto normale che Torquato Tasso sia adiacente a un Matteo Chieli nel *Tempio in lode di Flavia Peretti Orsini* (1591), e sarà tanto più significativo non trattandosi di una scelta poco oculata del curatore dato che si nasconde dietro al nome di quest'ultimo, cioè Uranio Felice, Tasso stesso. Per altro nella raccolta, come viene segnalato in calce prima del registro nella nota dello stampatore ai lettori, manca ad introduzione delle singole sezioni l'indicazione autoriale che è posta solo a termine del volume, per cui i testi si susseguono anonimamente l'uno dopo l'altro senza soluzione di continuità.⁷² D'altronde già Ruscelli (1554: 61) schermandosi della metafora del *Tempio (alla divina signora Giovanna d'Aragona)* si metteva a riparo da possibili critiche sulla sua (mancata) selezione: «questo non è un volume di scelta di componimenti diversi sopra diversi soggetti amorosi, ma è un Tempio, ove a ciascuno è lecito offerire i prieghi suoi, i suoi voti, e le degne lodi di quella gran Signora».

I due estremi cronologici parranno, complice il sistema decimale, simbolici, ma di fatto lo sono solo in parte. La scelta è ricaduta sul secondo Cinquecento, in quanto periodo in cui il petrarchismo raggiunge il suo massimo apice e al contempo subisce una messa in discussione dall'interno. In particolare dagli anni Sessanta si mostra chiaramente questa doppia istanza: da una parte l'impegno a cristallizzare un canone, dall'altra l'emergere di nuove esperienze atte a modificarlo.⁷³ Tali pulsioni contrastanti, caratterizzano questa fase di transizione e non riguardano solo la poesia ma la letteratura tutta.⁷⁴ Un *Autunno del*

individuali, di scuole, di stili, di manufatti, di tecniche, sempre più ardua da inseguire e da descrivere entro storie monografiche o di corto raggio geografico», Mazzacurati (1996: 203).

⁷² «Parrà per avventura strano ad alcuno Autore, di non vedere il suo nome posto sopra la composizione sua. Ma sappia, che essendosi fatta diligenza per rinvenire i nomi di tutti, che nel copiare si erano smarriti; non si è potuto arrivar alla cognizione compita: onde si prega ogn'uno ad averci per iscusati, e a farci capitare quelli nomi, che mancheranno; perché si possa emendare questo difetto, che, quanto preme, o premerà ad altri, altrettanto ci è grave à noi».

⁷³ Cfr. Tomasi (2012a).

⁷⁴ V. Gigliucci (2005: 72), in merito al manierismo: «una tendenza alla protesta dinamica, in seguito alla crisi-disagio, ma all'interno del codice, senza fuoriuscirne, ove la sortita sarebbe propriamente Barocca».

Rinascimento,⁷⁵ una inquieta consapevolezza di «un ritorno impossibile» che si contrappone alla piena fiducia nel classicismo, senza però abbandonare i suoi ideali e le sue forme («l'orma vuota di un distacco irreparabile»), sentimento che Ossola (2014: 328) legge distillato nelle parole che pronuncia Erminia (*Ger. Lib.* XIX, 105, vv. 5-8) sul corpo di Tancredi ferito quasi mortalmente: «dopo gran tempo i' ti trovo a pena, / Tancredi, e ti riveggio e non son vista: / vista non son da te benché presente, / e trovando ti perdo eternamente».

In questa fase la canzone resta saldamente attestata ma soggetta ad alterazioni che possono essere interpretate come testimoni di una resistenza alla transizione in corso verso un nuovo paradigma, se non come compartecipi della «dissoluzione» interna delle principali forme liriche» che ne segnerà il tramonto secentesco.⁷⁶ Non solo mutamenti che ne modificano radicalmente la morfologia,⁷⁷ ma anche varie riformulazioni in parte, come accennato, autorizzate all'interno del classicismo volgare da Bembo stesso. In particolare la struttura rimica della canzone è sottoposta a diverse manipolazioni con l'apparente paradosso per cui «di un Petrarca per tutti gli altri versi scrupolosamente indagato e precettisticamente sistematizzato veniva lasciato scoperto un settore che configurava una via di fuga».⁷⁸ Mentre Sannazzaro e i poeti più strettamente legati a lui risultano ossequiosi nella ripresa dei prototipi rimici, Bembo (1525: II xiii) legittima questa linea alternativa, non solo nelle *Prose*, tacendo sostanzialmente sulla conformazione delle

⁷⁵ Ossola (2014) sulla scorta di Huizinga (1940 [1919]).

⁷⁶ Bausi, Marteli (1993: 186-187): «Nel Seicento – benché continui ad essere praticata anche alla maniera tradizionale – si trasforma in un metro 'libero' ed 'aperto', come era già accaduto, fin dal Cinquecento, a forme meno 'nobili' quali il madrigale e la ballata».

⁷⁷ Sulle innovazioni introdotte dal classicismo sulla metrica della poesia nelle letterature volgari cfr. Pantani (2010) che sottolinea come tuttavia in Italia non ci siano radicali stravolgimenti nella pratica di versificazione paragonabili, ad esempio, alla diffusione in Francia, nella poesia narrativa, dell'alessandrino (a danno del decasillabo). La motivazione starebbe nell'«ingenerarsi di un cortocircuito tra le istanze del Classicismo, da cui naturale proveniva l'impulso all'acquisizione di forme antiche nella metrica volgare, e quelle del Petrarchismo, incline invece ad escludere metri non autorizzati dal grande modello, e ad individuare piuttosto tra quelli classici e i petrarcheschi corrispondenze tali da presentare i secondi come i diretti e degni eredi dei primi» (p. 241). Sul rapporto canzone ode cfr. Comiati (2020) in part. su Bernardo Tasso, Beltrami (1991: 338 e segg.), Bausi Martelli (1993: 157 e segg.) e Guidolin (2010: 435 e segg.).

⁷⁸ Bartolomeo (2001: 49) che specifica: «in verità, a profittare dell'opportunità è [...] soprattutto il Bembo, giacché l'imperante clima normativo non favoriva spinte autonomistiche, e anche per gli schemi metrici la schiera dei minori, un po' allo sbaraglio in mancanza di direttive esclusive in proposito, ampliava l'orizzonte di riferimento contemplando come modelli metrici certo ancora il Petrarca, ma anche Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia, e il Bembo stesso». Si legga in tal senso anche Ariani (2007:957) che constatava «il progressivo allargarsi del codice a possibilità probabilmente non previste anche se, tutto sommato, certo non temute», e proseguiva: «il darsi delle leggi bembiane come preclusivo codice di riferimento per tutti comportava, già *ad initio*, la convivenza, nel codice, con tensioni sperimentali che potevano non risultare, necessariamente, inconciliabili, anzi prevedibili e previste una volta maturata l'adesione collettiva al verbo topico della *Rhetorica* aristotelica», (p. 963).

testure, ma anche nella sua prassi lirica: puntualissimo nel rispettare lessico e fonomorfologia, ma anche repertorio metaforico e costruzioni retoriche petrarchesche,⁷⁹ compone canzoni che si allontanano dalle testure dei *Fragmenta* e talvolta ne violano persino le regole più basilari. Già Balduino (2008: 51-52) riscontrava la presenza, negli *Asolani* e nelle *Rime*, di canzoni su pochissime stanze, senza *concatenatio*, senza congedo, o al contrario con doppio congedo (nel caso di *Alma cortese*), e contava solo tre schemi propriamente petrarcheschi, segnalando come caso emblematico dello sperimentalismo bembiano *Ben ho da maledir l'empio signore* a schema AB AB AB bXCC con fronte su tre piedi e un verso nella sirma irrelato nella singola stanza, ma sempre in rima X nella stanza successiva. Pur all'interno di un sistema chiuso dunque – o meglio «un genere “forte”»⁸⁰ – emergono delle specificità, un margine di autonomia.

La prima metà del Cinquecento non sarà presa in considerazione, innanzitutto perché per essa risulta maggiormente esaustiva la schedatura di Gorni, e in secondo luogo perché è stata oggetto di studio di una monografia di Guidolin (2010) (soprattutto sulle prime tre decadi del secolo), a cui si farà riferimento in chiave comparativa. Restano dunque, ma solo in parte, scoperti gli anni Quaranta e Cinquanta; solo in parte perché in realtà alcune raccolte poetiche che vennero pubblicate dopo il Cinquanta, solitamente per intervento editoriale di terzi, circolano già in forma manoscritta negli anni precedenti, com'è noto per autori come Della Casa, Cappello e Molin. In tal senso Erspamer (1983: 192) osserva come allo scoccare della seconda metà del Cinquecento «sul mercato piombò una messe di volumi di rime» non solo di autori coevi ma «anche canzonieri dei poeti della generazione precedente, ormai anziani o defunti».⁸¹ Erspamer interpreta questa simultanea immissione nel mercato delle vecchie e delle nuove generazioni come un elemento che ha incentivato lo sviluppo del manierismo in Veneto.⁸² Il motivo di tale accelerazione editoriale secondo cinquecentesca è l'espansione definitiva della tipografia

⁷⁹ Cfr. Serianni (2014: 57-58).

⁸⁰ Gigliucci (2007b: 92).

⁸¹ Si legga anche prima, in riferimento alla lirica veneta ma con la specifica che si tratta di una situazione comune al resto d'Italia: «da storia del petrarchismo cinquecentesco [...] principia nel 1530, [...] perché se ne possano registrare i primi apprezzabili effetti, occorre attendere all'incirca un ventennio», (p. 189).

⁸² «Per distinguersi dagli anziani, i giovani dovettero avanzare in territori ancora poco esplorati; e gli anziani, per reggere il passo dei giovani, a loro volta furono forzati a non accontentarsi dei risultati acquisiti. [...] Non sulle macerie, dunque, ma sulle cattedrali del petrarchismo fiorì la breve stagione del manierismo lirico veneziano», (ivi, p. 192).

su scala protoindustriale, e insieme l'aprirsi di una nuova stagione culturale postconciliare, a cui si deve anche l'incremento di produzione di poesia religiosa.⁸³

Il repertorio inizia nella stagione del successo della serie giolitina per poi interessare gli anni in cui il progressivo decadimento del fenomeno delle antologie segna il trionfo delle raccolte encomiastiche e/o a tema, e quindi una crescente provincializzazione delle sillogi, dove l'equilibrio, sempre tanto ricercato quanto precario, tra dimensione nazionale e locale crolla a vantaggio di quest'ultima.⁸⁴ Data di partenza è il '50 e non il '45, escludendo i primi volumi di Giolito, già presenti nel REMCI, per concentrare l'interesse sulla seconda generazione di antologie. Infatti se nei primi libri giolitini è difficile rintracciare un disegno curatoriale preciso nella selezione dei materiali e nella loro disposizione, si assiste progressivamente (a partire dal quinto volume) a una maggiore consapevolezza editoriale che corrisponde a una scelta più oculata del materiale da antologizzare, con un'attenzione spiccata verso le produzioni più strettamente contemporanee.⁸⁵ Da ultimo come termine *post quem* è stato scelto il '50 e non il '52, quindi includendo il terzo e il quarto libro, appartenenti, come detto, alla generazione di antologie precedenti, per adesione a una periodizzazione convenzionale, ma anche per dare uno spaccato delle produzioni precedenti utile per riflessioni comparative – inoltre questa scansione permette di accogliere le rime di Girolamo Muzio e quelle, secondarie ma interessanti ai nostri fini, di Anton Giacomo Corso.

In media stat, quasi, la battaglia di Lepanto (1572), spartiacque storico, ma anche letterario.⁸⁶ L'importanza dell'evento in tal senso è già comprovata da Dionisotti (1967a) che, tra le altre cose, sottolinea come la celebrazione della vittoria coinvolga tutta la società letteraria della penisola e ipotizza di collocare a quest'altezza cronologica una «decisiva precipitazione barocca dello stile poetico e retorico rinascimentale» (p. 223).

⁸³ Per cui il rimando è d'obbligo a Dionisotti (1967b), ma si veda anche Carrai (2006 in part. a p. 125).

⁸⁴ Bianco, Strada (2001: x).

⁸⁵ Cfr. Tomasi (2001). Si veda anche Zaja (2001: 144) per quanto concerne il legame tra le nuove strategie di allestimento e i paratesti, in particolare nella pratica crescente dell'autocommento: «alle sillogi della seconda generazione – fra le quali vanno incluse certo quelle curate dal Ruscelli e dall'Atanagi, ma anche il *Libro quinto* e il *Libro sesto* – spetta sostanzialmente il merito di aver tentato un primo bilancio critico di un'esperienza ancora in pieno svolgimento, ma ormai vicina all'esaurimento delle ragioni originarie della sua affermazione, e bisognosa quindi di una diversa e innovativa giustificazione, anche sul piano teorico. Si muove in questa direzione il tentativo di stabilire un canone più ristretto di autori rappresentativi, che soprattutto il Ruscelli dei *Fiori* sembra perseguire con discreta coerenza, riducendo tendenzialmente il numero di poeti inclusi e offrendo per ognuno un corpus meno arbitrario di testi».

⁸⁶ Per una ricostruzione dettagliata dell'episodio rimando a Barbero (2010), il quale restituisce anche la storia della sua ricezione in Italia.

Fenomeno d'interesse per la sua incredibile portata quantitativa,⁸⁷ dal punto di vista qualitativo, a giudizio del critico, la pur desiderata uscita dal torpore della «favola evasiva» (p. 209) dimostra la scarsità degli strumenti a disposizione dei poeti che si ritrovarono improvvisamente «di fronte agli eventi con un'arma di lingua e di stile che era stata forgiata per altro uso» (p. 222).⁸⁸ Così può essere interpretato il recupero,⁸⁹ niente affatto parodico, di Gualtieri, quando nella canzone *Almo spirto d'amor, Bontade eterna* ([1572]) trasmuta la deissi petrarchesca che circonda sempre più puntualmente il momento in cui è avvenuto l'innamoramento («Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel laberinto intrain, né veggio ond'esca», *Rvf.* 211, vv. 12-14), in una cornice cronachistica che specifica quando è avvenuta la battaglia («Nel mille cinquecento e settant'uno, / il dì sette d'ottobre, a l'ora quinta, / fu l'Idra presa e vinta», vv. 136-138). La celebrazione solenne dell'anniversario sacro passa dalla forma del sonetto a quella della canzone ricalcata in questo caso sul poco frequentato schema ABbC BAaC CDdEeFF di *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf.* 360). Se è vero che la canzone di ispirazione civile trova qualche spazio anche nel *Canzoniere*, in *Italia mia*, *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel*, nel quadro storico in cui si fa spazio il classicismo volgare in Italia, il vantaggio di Petrarca su Dante come modello principe della nuova letteratura è dato anche dalla non centralità del tema politico nei *Fragmenta*.⁹⁰ Secondo Minturno (1564) e poi Tasso (1585), accanto al Petrarca dolce di argomento amoroso, questo Petrarca grave, e quindi, sempre secondo i due, più alto, otteneva meno adesioni. Più avanti ci si premurerà di verificare la veridicità di tali rilievi interni e di illustrare le varie strategie messe in campo. Per ora basterà dire che nella canzone grave di argomento latamente morale si affacciano esperimenti che traggono piena legittimità proprio dalla scarsa attenzione di Petrarca al tema.⁹¹ Qui più che altrove si attinge a piene mani da altri

⁸⁷ Per una bibliografia dettagliata di queste produzioni, poetiche e non, si veda Rhodes (1996: 19-57) con le integrazioni di Rozzo (2000).

⁸⁸ Tanto che lo stesso Dionisotti segnala come la narrazione dell'altra faccia della medaglia, cioè l'eccidio di Cipro che precede la battaglia di Lepanto, trovasse largo spazio nelle raccolte lepantine con esiti talvolta più riusciti, essendo più sperimentata la poesia del compianto di quella del trionfo.

⁸⁹ Già segnalato da Mammana (2007).

⁹⁰ Un percorso monografico sul petrarchismo politico nel sonetto e nella canzone tra il 1525 e il 1565 si legge in Natoli (2021), a cui rimando per ulteriore bibliografia in merito.

⁹¹ In questo senso, sempre su Tasso e Minturno, si veda Afribo (2001 in part. a p. 138 e segg.): «dove il modello petrarchesco non arriva vi arriva Minturno che si autoincorona modello. Ed è, il suo, un atteggiamento di grande libertà e sperimentazione, di grande apertura al moderno, un atteggiamento che Ludovico Dolce avrebbe certamente stigmatizzato», e più avanti: «Minturno osa, e ne è cosciente, illumina a giorno Petrarca e le sue zone più in ombra, quelle meno imitate, e, in più, guarda oltre», (p. 139).

archetipi, primo tra tutti quello classico di Orazio «inteso spesso come modello se non alternativo almeno complementare a Petrarca».⁹² In questo quadro può essere ascritto il discorso di Carafa, autore di canzoni politiche tutt'altro che petrarchesche, che nella sua introduzione a *I sei libri della Carafè* (1580) specifica che se Petrarca, Bembo e Casa sono poeti per lo più amorosi, non si deve a difetto di lingua, «ma dei Poeti, che non hanno voluto scrivere d'altro, che d'Amore» (p. 7). Con il vantaggio, non da poco, di essere «nato alla luce della verità» (cioè dopo l'avvento di Cristo), a Carafa non resta che trarre esempio dalla «maestà di Virgilio» e dalla «vaghezza d'Orazio», «non traducendo i loro poemi di parola in parola, o di sentenza in sentenza, ma imitando, e gareggiando, e mutando, e scemando, e aggiungendo delle cose loro» (pp. 7-8). Più discreta l'insufficienza di Petrarca sul piano dell'*inventio* denunciata più di un decennio prima da Ruscelli (1558: 20-21), il quale elencava un canone di altri poeti volgari a cui attingere:

I nostri nella cura di volersi arricchir la mente di bei pensieri, o risvegliarsela e aiutarsela a sapersene fabricar, come infiniti, averanno grandissima utilità nella lezione del Petrarca; ma per certo perché egli attese quasi a correr di continuo un campo solo, se ben con qualche varietà, molto più in questa parte di soggetti se ne trarrà, se non da ciascuno in particolare, almeno da tutti insieme i buoni Scrittori moderni, come è stato il divino Ariosto, il Bembo, il Sannazaro, il Guidiccione, il Molza, e come sono tanti altri, veramente miracolosi ingegni dell'età nostra, che hanno scritto versi in questa lingua.

E insoddisfazioni di questo tipo aleggiano in spazi propriamente teorici, o di commento e autocommento, come nella prassi di molti autori.⁹³ Interessati a questo processo sono altri poeti noti del secondo Cinquecento come Fiamma e Magno (che chiude il nostro repertorio) a partire dalla loro messa in sordina dell'esperienza amorosa.⁹⁴ Dunque

⁹² Tomasi (2012b: 8) in riferimento a «esperienze di poesia secondo cinquecentesca, accomunate dal desiderio di rinunciare alla tematica amorosa o, anche, dalla volontà di trovare nuovi principi per dare forma e senso al *liber* di poesia». Diverse prove dell'influsso dell'autore latino sulla struttura del libro di rime si leggono in Albonico (2006), dove lo studioso nota ad esempio il ritorno del 103 (numero complessivo delle odi oraziane) in Muzio, Giraldi, Domenichi, Contile e Minturno (per cui cfr. soprattutto Carrai 1999). In generale sull'importanza, spesso sottovalutata, dei classici latini per comprendere la poesia cinquecentesca cfr. Albonico (2017) che ricorda, per altro attraverso il commento di Quattromani e quindi Gorni (1995), quanto gravi anche su Bembo il modello oraziano.

⁹³ Si leggono altri esempi sempre in Afriso (2001) e in Tomasi (2012a).

⁹⁴ «Col Fiamma e col Magno si arriva addirittura ad una consunzione interna del bembismo stesso, ad una perdita dei nuclei originari e ad una messa tra parentesi della vicenda amorosa come modello assoluto di comunicazione letteraria: si cercano toni nuovi e si tentano approfondimenti di temi che erano estranei al Bembo; gli strumenti tecnici restano però tutti interni al sistema bembiano, tanto che ogni nuova espressione ha l'aspetto di un movimento entro una prigione da cui non si immaginano vie d'uscita. Per questi motivi il Fiamma e il Magno possono essere raccordati a quel fenomeno che la critica designa come "manierismo" e che consiste nel tentativo, che ha luogo nel medio e nel tardo Cinquecento, di svolgere, deformare, contraddire dall'interno i sistemi e i modelli di tipo "classico" affermatasi all'inizio del secolo», Ferroni (1978: XVII-XVIII).

l'episodio di Lepanto prima evocato e la sua celebrazione è funzionale a ricordare che il Cinquecento poetico non sia di esclusivo appannaggio lirico, o specularmente e polemicamente antilirico, ma anzi in seno ad esso si moltiplicano e accedono allo spazio lirico temi marginali o assenti nei *Fragmenta*, primo tra tutti quello encomiastico, ma poi anche appunto politico, religioso, filosofico-morale, funebre. Altro filone fondamentale che scorre parallelo a quello politico e che trova nella canzone una sua forma privilegiata è quello spirituale. E non sarà un caso che Carrai (2006: 126) legge nella tarda pubblicazione delle rime religiose di poeti maggiori come, ancora una volta, Minturno e Tasso un tentativo di «controbilanciare e correggere l'immagine di lirico prevalentemente amoroso proposta dalle precedenti raccolte». Un secolo dopo Mennini (1678: 199) testimonia la cristallizzazione del fenomeno, a questa altezza ancora in corso, di slittamento e specializzazione tematica a cui è sottoposta la canzone:

Gli antichi presero per argomento delle loro canzoni materie per lo più amoroze; i moderni materie più morali che amoroze; e veramente le morali sono più gravi, benché più difficili ad essere spiegate con tutta felicità.

Il Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI),⁹⁵ strumento di base ideato e utilizzato per questo studio, diversamente dagli altri repertori metrici esistenti si affida a un supporto digitale e non cartaceo. Dall'inizio degli Ottanta fino agli anni Duemila si è assistito a una fioritura di repertori metrici, interessati soprattutto ai primi secoli della storia letteraria italiana, taluni con un taglio monografico sul singolo genere, altri comprensivi di tutte le forme.⁹⁶ Oltre a circoscrivere una stagione poetica abbastanza precisa, questi studi hanno in comune il fatto di essere molto esaustivi dal punto di vista delle informazioni metriche messe a disposizione. Tale ricchezza di dati ha lo svantaggio che la sua restituzione sia necessariamente poco agevole e poco accessibile per un utente non specialista. Conclude la stagione proficua dei repertori Gorni (2008), che risponde a questo problema sacrificando diverse informazioni e offrendo una schedatura più scarna che dà conto solo dell'autore, dello schema e della fonte, separando le testure per numero di versi per stanza e ordinandole all'interno di questi scompartimenti alfabeticamente. In

⁹⁵ <http://www.rdc.i.it/>

⁹⁶ Disposti in ordine cronologico per anno d'uscita: Solimena (1980), Capovilla (1982), Antonelli (1984), Pelosi (1990), Pagnotta (1995), Zenari (1999), Solimena (2000). Capostipite di questa tradizione è il *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (Frank 1953-1957).

tal modo schemi molto simili tra loro non risultano però adiacenti perché di un verso in meno o in più.

Tra i numerosi vantaggi che offre il supporto digitale, come la maggiore accessibilità, la più facile consultazione e la possibilità di ampliare *ad libitum* il materiale, potenzialmente integrabile dagli stessi utenti del sito, c'è la possibilità di presentare schede dettagliate senza per questo sacrificare la maneggevolezza. Rispetto ai repertori precedenti a Gorni si è scelto di rinunciare ad alcuni dati metrici (rime, parole-rima, ecc.), includendo però informazioni filologiche e tematiche, secondo una griglia fissa che presenteremo in seguito, per facilitare ricerche che intersechino con il metro altri ambiti d'interesse.

Anche se sull'asse temporale lo studio si colloca idealmente come prosecuzione dell'indagine di Guidolin sulla canzone primo cinquecentesca, le diverse premesse modificano i criteri di selezione del corpus e di conseguenza impongono differenti strategie anche in sede di analisi. Guidolin infatti, prendendo in esame il segmento storico in cui prende forma il classicismo rinascimentale, non può che osservarne da vicino i prodotti maggiormente rappresentativi, cioè un numero circoscritto di opere di singoli autori di spicco, con una centralità, che rispecchia anch'essa le logiche interne a quel sistema, data alla lirica amorosa. Il mutare del quadro storico-culturale, come già detto, muta anche i suoi oggetti più peculiari, e quindi innanzitutto non più, o non solo, libri di rime amorose di singoli autori esemplari – dove per altro si assiste al fallimento del modello macrostrutturale del *Canzoniere*.⁹⁷ Il moltiplicarsi delle schede, circa 850 nel nostro caso, desunte da più di 100 fonti, comprensive di oltre 230 autori, ne suggerisce una lettura, almeno in prima battuta, più dall'alto.⁹⁸ Il rapporto metro-sintassi, e quindi l'argomentazione intesa come la distribuzione del discorso all'interno dei compartimenti metrici, che è uno dei principali aspetti d'interesse di Guidolin, come di Galavotti (2021)

⁹⁷ «Di fatto, i libri di rime “d'autore”, ovvero confezionati e controllati fino all'ultimo esito a stampa del poeta, appaiono di numero esiguo, comunque minoritario rispetto alla sovrabbondanza di libri di rime “a cura di”, allestiti e assemblati, non necessariamente in data postuma agli autori, dai parenti, dagli amici, dai sodali, dagli editori, da curatori più o meno vicini alla persona dell'autore, più o meno capaci di rispettare o di indovinarne le intenzioni», Bruscastelli (2007: 1565). Sui paratesti introduttivi alla raccolta che certificano spesso la non autorialità del progetto (e la loro omissione, forse un po' colpevole, da parte degli editori moderni che spesso si adoperano a dimostrare il contrario) si veda sempre Bruscastelli (2014) per cui si deve intendere che «il canzoniere d'autore sia l'eccezione, e non la regola del petrarchismo cinquecentesco» (p. 227). Cfr. anche Tomasi (2001) per il rapporto tra il fallimento del modello macrostrutturale del *Canzoniere* e le antologie liriche.

⁹⁸ Il corpus di Guidolin è costituito da 130 testi di 10 autori (li elenco nell'ordine in cui vengono presentati dall'autrice: Trissino, Bembo, Sannazaro, Bernardo Tasso, Alamanni, Ariosto, Bandello, Britonio, Guidiccioni, Molza).

(autore di un studio imprescindibile per la nostra ricerca, sottotitolato appunto *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*),⁹⁹ verrà giocoforza affrontato in modo meno sistematico, cioè senza uno spoglio completo dei dati relativi a ogni singola stanza di canzone repertoriata. Punto di partenza di queste ricerche è Soldani (2003), dal quale viene dedotta una casistica delle possibilità di connessione sintattica tra le parti della stanza,¹⁰⁰ riconducibili sostanzialmente a quattro macrotipi:

1. P+P : i due piedi sono collegati; c'è uno stacco tra fronte e sirma;
2. P+S : i due piedi sono divisi; il secondo piede è collegato alla sirma;
3. P+P+S : i due piedi sono collegati; la fronte e la sirma sono collegate (in questa categoria rientrano anche le stanze monoperiodali);
4. P/P/S : i due piedi sono divisi; c'è uno stacco tra fronte e sirma.

Questi i risultati nelle canzoni dei *Fragmenta*:

1. P+P = 25%
2. P+S = 7%
3. P+P+S = 16%
4. P/P/S = 52%

Questi nella canzone del primo Cinquecento:¹⁰¹

- 1) P+P = 25%
- 2) P+S = 13 %
- 3) P+P+S = 33%
- 4) P/P/S = 29 %

Nei *Fragmenta* la divisione tra la fronte e la sirma è segnata da una pausa sintattica nel 77% dei casi, contro il 23% in cui si presenta una prosecuzione del periodo. Nei testi analizzati da Guidolin, nonostante nella maggioranza delle stanze si rilevi ancora un'interruzione della sintassi, rispetto a Petrarca aumentano sensibilmente i casi di continuità sintattica tra fronte e sirma.¹⁰² Pur rinunciando a una schedatura sistematica di tutto il repertorio secondo questi criteri, sarà dato particolare rilievo alla gestione della pausa metrica tra

⁹⁹ Gli autori esaminati sono: Fiamma, Giustinian, Groto, Magno, Molin, Venier, Zane.

¹⁰⁰ «Due o più comparti metrici adiacenti sono ritenuti connessi quando contengano segmenti testuali appartenenti al medesimo periodo», Guidolin (2010: 114). Dove con medesimo periodo si intende un'«unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate», Renzi (1988:190).

¹⁰¹ I dati relativi ai singoli autori si trovano sintetizzati nella tabella a p. 224.

¹⁰² La contrazione che registra Guidolin è significativa: la sirma è isolata dalla fronte nel 54% dei casi, mentre si ha continuità sintattica nel 46%.

pedi e sirma come uno degli aspetti fondativi della gestione della costruzione della stanza petrarchesca che entra in crisi a partire dal primo Cinquecento e di cui si indagheranno gli sviluppi. Si anticipa fin da subito che sondaggi preliminari in tal senso suggeriscono una maggior frequenza di casi d'inarcamento sintattico a cui sul lungo periodo consegue un mutamento dell'orizzonte d'attesa del lettore e dunque una minore marcatezza del fenomeno.¹⁰³ Se la famosa legge dei punti nel Muzio delle *Annotazioni* [1582] (ed. Sodano 1994: 167-214) indica una resistenza a una consuetudine diffusa, testimone di un progressivo cambio di sensibilità è la sicura affermazione del forestiero napoletano ne *La Cavaletta* di Tasso (1991 [1585]: 236):

Non schiveremo quello ch'ad alcuno pare sconvenevole e a me degno di molta lode, cioè che 'l poeta trapassa da l'una a l'altra parte de la stanza senza ritegno e senza legge alcuna: perciocché dal settimo passa ne l'ottavo [...] né si fermando al nono, discende al decimo senza freno a guisa di velocissimo cavallo di Partia o pur di fiume che discenda altrettanto chiaro quanto veloce.

La scelta di qualsiasi metodo dev'essere sempre ponderata sulla realtà d'indagine a cui viene applicato. Scriveva Segre (1969: 17): «i metodi critici possono essere confrontati con l'uso dei filtri fotografici a colori: ogni filtro esalta diversi particolari dell'oggetto fotografato e ne attenua altri». Ragionare sul lungo periodo, attraverso un corpus ampio e inclusivo, ricostruendo la storia di un genere a partire dalla «microscopia delle singole forme»,¹⁰⁴ è stata una scelta conseguente a una data realtà storico-letteraria di cui si sono fin qui tratteggiate alcune direttrici. Una lente grandangolare che, da sola, non può che essere insufficiente e ingannevole.¹⁰⁵ In tal senso ritengo che sollecitazioni come quella che Albonico (2017) ha posto in modo cogente nei suoi *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, non vadano opportunisticamente eluse, ma possano offrire spunti di riflessione metodologici importanti. Lo studioso riconosce in buona parte della critica contemporanea il rischio di una sorta di capovolgimento, euristicamente poco

¹⁰³ Cfr. cap. IV.

¹⁰⁴ Gorni (1993a: 47).

¹⁰⁵ Con ciò non si vogliono mettere in discussione acquisizioni certe, come il monito di Mazzacurati (1996: 199): «per procedere più sgombri verso gli spazi ampi che la proliferazione cinquecentesca di centri, dottrine e forme ci offre, all'illusione di una formula unificante, di un apogeo stazionario, di un corpo unico, che, per quanto composto di pezzi sublimi, non potrà che risultare sempre il frutto alchemico, artificioso, di una sopraffazione ideologica». Su problemi di prospettiva d'analisi sul medesimo oggetto si interroga Forni (2011: 8): «per descrivere un campo di oggetti così vasto e ramificato, occorre saperli collocare alla giusta distanza: nella prospettiva di un tempo lungo delle forme la segnaletica testuale può infatti apparire già tutta "omologata" e "senza difficoltà", mentre ad uno sguardo troppo da vicino la finezza o la vitalità del particolare possono far perdere di vista la coerenza dell'insieme e quindi anche, per così dire, la posta in gioco dell'esperienza petrarchista».

vantaggioso, dell'interpretazione romantica sul Cinquecento poetico, proprio nell'individuare una priorità formale, una volta sospeso qualsiasi giudizio di valore legato a tale priorità.¹⁰⁶ Tale aspetto avrebbe comportato un proliferare di studi che lasciano sullo sfondo la questione tematica e contenutistica, e quindi il rapporto con i classici, attraverso letture che, riducendo gli individui a tipi generici di un diasistema, non ne valutano le specificità.¹⁰⁷ In quest'ottica il petrarchismo come «paradigma culturale»¹⁰⁸ rischia di tramutarsi in una prospettiva primariamente sociologica e appiattente, che annulla la singolarità delle individualità poetiche non leggendone l'intenzione autobiografica, alla base, secondo lo studioso, di qualsiasi produzione letteraria.¹⁰⁹ Ne deriverebbe anche una «ipertrofia degli studi formali» che «rischia di diventare una sorta di risarcimento che consegue all'assunzione di un punto di vista limitato, per non dire monco».

Una lente insufficiente, dicevamo, che va alternata e integrata con altre. Ed è certo che quando si separa strumentalmente il sinolo forma/materia dietro l'angolo c'è sempre il rischio latente di riconoscere implicitamente priorità, e non complementarietà, di un aspetto sull'altro o viceversa. Si è tentato di smarcarsi da questo rischio ponendo al centro della ricerca delle letture puntuali, dove l'esame dei dati non si limita al piano descrittivo ma è sempre funzionale all'interpretazione del testo e alla sua comprensione. Anche in sede di schedatura poi, si è deciso di introdurre delle etichette di argomento, in modo tale

¹⁰⁶«Sembra insomma che al di fuori di una stretta cerchia di specialisti che sono anche lettori convinti, oggi come allora, si sia pronti a sottoscrivere la (s)valutazione di De Sanctis» nel «considerare allora come oggi, significative frasi, artifici ed espressioni, e a queste applicarsi con rigore di metodo, senza però mai negarne apertamente l'irrelevanza letteraria (estetica e intellettuale, a non voler dire morale) affermata da una lunga tradizione», Albonico (2017: 80). Considerazioni affini si leggono già in Di Benedetto (2006: 208): «Ritengo che leggere il petrarchismo italiano del Cinquecento come «sistema» impersonale, esortando a vedervi non più che l'attuazione d'una poetica della «ripetizione», dell'adeguamento ai modelli o al modello, o privilegiare su tutto o esclusivamente l'interpretazione sociologica del fenomeno, sia un modo per tornare alle condanne e al disprezzo del secondo Settecento e dell'Ottocento [...] A mio avviso, esistono invece nel petrarchismo alcune personalità capaci di intraprendere, pur sempre al suo interno, un limitato discorso meno anonimo di altri. E se non sempre si potesse parlare di riconoscibili *personalità*, vi sarebbero nondimeno singoli risultati, singoli pezzi degni di un'intelligente simpatia. Per questo non mi sembra affatto «ingeneroso» e addirittura «improprio», come talvolta si sostiene, sottoporre il fenomeno a una valutazione «estetica»».

¹⁰⁷ «Da queste premesse, assimilate in profondo dalla cultura italiana, si capisce bene come col volgere degli anni e dei metodi gli studi sul Cinquecento abbiano assunto prospettive non strettamente letterarie, di per sé molto produttive, [...] ma in una gran parte dei casi riducendo gli individui a variabili di un sistema, e facendo così prevalere sulle spiegazioni puntuali quelle che di volta in volta si sono considerate regole o tendenze generali», *Ibidem*.

¹⁰⁸ Quondam (2005: 85).

¹⁰⁹ «Nonostante l'alto grado di stilizzazione la poesia resta in fondo lo strumento preferito di chi vuole parlare di sé, e non è forse un male che con queste attese si vada oggi a leggere anche quei testi», Albonico (2006: VIII).

da consentire di incrociare direttamente l'informazione metrica con quella contenutistica. Ricostruire un sistema o ammetterne delle regole generali, infine, non significa non riconoscere l'individualità delle singole personalità poetiche – che anzi hanno modo di esistere solo in questa dialettica.

II. *Il Repertorio Digitale della Canzone Italiana*

2.1. Criteri di schedatura e descrizione del corpus

Per offrire una lettura complessiva sulle sorti della forma canzone nel secondo Cinquecento, così come per esprimere considerazioni su scelte e strategie di singoli autori in singoli componimenti, si è portata a termine una schedatura che ha interessato più di cento fonti di tipologia e di argomento vari, includendo raccolte di poesia d'ispirazione amorosa come encomiastica, politica, morale e spirituale. Ogni canzone è stata registrata secondo una griglia di analisi fissa che comprende dati di natura metrica, stilistica e filologica.

Nell'ambito delle discipline umanistiche è frequente che lavori di schedatura, propedeutici a molte ricerche, rimangano inediti o pubblicati in forme che non permettono l'agile comparazione con altri dati. Si è deciso quindi di restituire i risultati della schedatura attraverso la creazione di una piattaforma online che ha preso il nome di Repertorio Digitale della Canzone Italiana (RDCI).¹ Il supporto digitale permette l'accesso ai risultati in modo libero e gratuito; facilita la consultazione, il confronto dei dati e la loro verificabilità; raffina le possibilità di analisi attraverso l'intreccio di più elementi significativi; rende il corpus ampliabile, potenzialmente anche dagli stessi utenti del sito. In merito a quest'ultimo punto, affidarsi a una risorsa online permette di estendere il corpus in qualsiasi momento includendo all'occorrenza canzoni sfuggite alla campionatura. Inoltre, in futuro, sarà possibile ampliare lo spettro cronologico d'interesse del repertorio, per ora circoscritto al solo secondo Cinquecento. Da ultimo la creazione di una piattaforma online consente il rimando diretto, grazie al preziosissimo lavoro di digitalizzazione del loro patrimonio librario portato avanti da molte biblioteche, alla scansione della stampa da cui proviene il componimento, dando così la possibilità all'utente di leggere la canzone a cui fa riferimento la scheda nella veste in cui è stata pubblicata e nel suo contesto d'origine.

¹ <http://www.rdc.i.it/>.

Il RDCI dà centralità allo schema inteso come luogo privilegiato per comprendere la morfologia della canzone nelle varianti e invarianti a cui è soggetta nel corso del tempo, a seconda dei contesti, dei generi e delle finalità. Inoltre la canzone offre, secondo quanto prima argomentato, in modo più immediato e trasparente di quanto accade per altre forme metriche chiuse, informazioni preziose sul modo in cui essa si inserisce e dialoga con la tradizione. Ad avviso di chi scrive un repertorio che copre un arco temporale significativo, dettagliato nei singoli tasselli, facilmente consultabile, e continuamente perfettibile e integrabile, per quanto oneroso nella sua compilazione, costituisce un punto di partenza fondamentale per studi sincronici o diacronici su una delle forme più nobili e longeve della letteratura italiana.

Illustriamo dunque i criteri di selezione dei testi schedati. Prima di tutto il corpus include e dettaglia le schede del *Repertorio Metrico della Canzone Italiana dalle origini al Cinquecento* (REMCI) di Gorni (2008) relative al secondo Cinquecento. Attraverso l'utilizzo di risorse come EDIT 16,² si è cercato poi di integrare gli autori della seconda metà del secolo desunti da Gorni, di cui però veniva offerta una schedatura parziale. Tale orientamento esaustivo è stato tenuto come principio per la selezione di tutto il corpus, nonostante per vari e ovvi motivi materiali non è sempre garantito che per ogni autore sia coperta l'intera produzione. All'interno del repertorio si segnala che una canzone è tratta da Gorni nel riquadro denominato «GIÀ IN», con l'indicazione tra parentesi della fonte a cui fa riferimento quest'ultimo (ad es. per Muzio si troverà l'indicazione «Gorni (A. M. Negri, *Saggio di edizione critica e commento delle rime di Girolamo Muzio*, Tesi di laurea, rel. C. Bozzetti, Università di Pavia, a. a. 1984-1985)»). Se la fonte presente in Gorni non è stata oggetto di ulteriore schedatura l'indicazione di «FONTE» nella scheda della canzone sarà vuota – tranne nei casi in cui si è deciso di segnalare perché notevole per varie ragioni. Si fa riferimento a edizioni moderne solo nella restituzione dei testi nell'analisi, mentre in questa fase preliminare ci si è affidati esclusivamente alle edizioni a stampa cinquecentesche, prediligendo volumi sorvegliati dall'autore, qualora presenti, e, nei casi di più testimoni senza varianti sostanziali, l'ultimo a stampa, sempre sotto sorveglianza autoriale. *Deh; se dal tristo core e Dunque rea morte ha spente* di Magno,³ così come

² http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ivain.htm : «Il Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16) ha lo scopo di documentare la produzione italiana a stampa del XVI secolo e di effettuare la ricognizione degli esemplari a livello nazionale».

³ Un confronto tra le due redazioni si può leggere in Taddeo (1974: 125-138).

Mentre ch'a venerar movon le genti e Donna real, fra pompe e gemme et ostri di Tasso, sono state registrate in schede separate in quanto canzoni che hanno subito redazioni plurime edite a stampa.

La protoindustrializzazione della tipografia non ha interrotto immediatamente la diffusione manoscritta dei libri di rime, complementare o sostitutiva dei testi a stampa.⁴ Si è deciso tuttavia di includere nel repertorio solo testi a stampa, con episodiche eccezioni.⁵ Ciò è motivato dal fatto che, in modo ancora più tangibile rispetto alla prima metà del secolo, e soprattutto per quanto riguarda le sillogi, il ruolo del manoscritto diventa sempre più ancillare alla stampa o, quando non è così, la sua circolazione è quasi sempre ridotta a cerchie delimitate.⁶ Se ‘manoscritto’ dunque non equivale ancora propriamente a ‘privato’, la stampa garantisce tendenzialmente un bacino di pubblico più ampio.⁷

Essendo i criteri esposti divergenti da quelli del REMCI, ciò comporta la sporadica presenza di schede fondate su testimonianza manoscritta e non a stampa, oppure che hanno come fonte edizioni moderne o non coeve che si servono anche di manoscritti. Un esempio in questo senso è offerto dalle *Rime di Petronio Barbatì gentiluomo di Foligno estratte da varie raccolte del sec. XVI e da suoi manoscritti originali*, Foligno, Campitelli, 1711, che sono restituite integralmente anche se la fonte di Gorni non è coeva e include manoscritti. L'esempio di Barbatì permette di ribadire un altro elemento a cui già si accennava nelle pagine introduttive: il fatto che quest'ultimo sia morto nel 1554 e che fosse attivo per lo più nella prima metà del secolo⁸ non ha compromesso la sua presenza nel repertorio poiché le sue canzoni approdano alle stampe solo nella seconda metà del secolo.⁹ Si è deciso infatti – diversamente da Pelosi (1990: 5) che nel compilare il suo repertorio

⁴ V. Albonico (2001: 693): «la poesia del Cinquecento si caratterizza per la protratta coesistenza, ben addentro il secolo, di tradizione manoscritta e tradizione a stampa».

⁵ Guidolin (2010) fa una scelta analoga in sede di definizione del suo corpus di canzoni primo cinquecentesco.

⁶ Cfr. Strada (2001).

⁷ V. Quondam (1983) in part. a p. 682, sul rapporto tra la diffusione della stampa e alcune tipologie di raccolta: «il rapporto con la stampa rafforza questa istanza di solidarietà comunicativa, e porta all'individuazione di strumenti nuovi e adeguati: le raccolte d'occasione, soprattutto. Assenti, infatti, dal circuito del manoscritto, almeno nella fase di più intensa esplosione del fenomeno. È pensabile la costruzione di un “tempio” attraverso la raccolta delle carte autografe che giungono d'ogni dove? Come potrebbe questo edificio di scritture “naturali” sfidare il tempo e lo spazio? Non può che essere riversato in un sistema “artificiale”, assumere una veste uniforme, attraverso l'inchiostro del tipografo, il suo torchio meccanico.

⁸ V. DBI (1960).

⁹ Per questo aspetto rimando ancora a Erspamer (1983) e Brusagli (2007).

trecentesco esclude alcuni autori perché troppo duecenteschi o perché troppo quattrocenteschi, perché cioè inseriti di fatto in un altro contesto culturale rispetto a quello di suo interesse – di adottare un criterio cronologico su base editoriale, includendo anche testi elaborati nella prima metà del secolo ma che vedono la loro prima uscita a stampa nel secondo Cinquecento. Non sono state invece prese in considerazione le raccolte che avendo un chiaro obiettivo antologico escludono programmaticamente materiale coevo.¹⁰ Una volta incluso un volume nel repertorio se ne restituisce lo spoglio completo. Tuttavia i volumi che raccolgono materiale cronologicamente molto distante non sono stati soggetti a uno spoglio sistematico e sono stati considerati solo per gli autori che interessano l'arco storico di nostra competenza.

Come anticipato in sede introduttiva, volendo verificare le costanti metriche del petrarchismo inteso anche come fenomeno di massa e di costume, si è preceduto con una schedatura di testi a stampa più ampia e inclusiva possibile. Per quanto riguarda tale aspetto, centrali sono i volumi miscelanei. Le raccolte di rime sono infatti il luogo in cui alcune gerarchie vengono ridiscusse e si configurano possibilità di scambi non più, o non solo, monodirezionali, dal centro ai margini, dagli autori riconosciuti, nazionali, a quelli provinciali, ma anche reciproci.

Talvolta le antologie, soprattutto di prima generazione, come alcuni tipi di sillogi, raccolgono materiale disomogeneo tratto da varie fonti e non sempre facilmente databile. Ragionando su un corpus molto ampio per la maggior parte di questi casi si è preferito, come accennato, includere nel repertorio tutte le canzoni presenti nel libro. Un discorso diverso varrà invece per le raccolte legate a situazione circoscritte che inchiodano la canzone a una data grossomodo certa e si presentano come maggiormente omogenee anche diatopicamente.

Per le opere miscelanee il corpus si fonda innanzitutto, con più mancanze che aggiunte, sull'appendice di uno studio di Jossa e Mammana (2004) da cui si è tratta un'ampia lista delle sillogi più importanti. Da ultimo si sono aggiunti i libri di rime dei singoli autori attraverso una selezione delle pubblicazioni offerte dallo spoglio bibliografico di Pantani in BIBLIA (1996).

¹⁰ Per analoghe ragioni mancano nel corpus le giolittine del '63 e del '64, cioè il primo e il secondo volume *Delle rime scelte da diversi eccellenti autori* (per la curatela di Ludovico Dolce), dove «si proponeva una selezione di testi già editi nella stessa collana, con l'obiettivo di conservare dei modelli sempre validi ed anzi di additarli, come punti di riferimento per l'imitazione, a chi volesse di nuovo comporre», Bigi (1989: 239).

Per illustrare meglio i criteri adottati prendiamo come esempio di schedatura non integrale il primo volume della raccolta di Atanagi (1565)¹¹ in quanto libro che manifesta congiuntamente l'istanza di «documentare una storia dello stile», con intenti antologici affini a quelli moderni, e insieme quella di introdurre novità editoriali, e quindi includere materiali ancora estranei al canone.¹² Una volta constatata la loro presenza in Gorni, sono inserite nel RDCI le canzoni di Francesco Beccuti (detto il Coppetta), anche se quest'ultimo è attivo principalmente nella prima metà del Cinquecento. Tale scelta è motivata dal fatto che Beccuti risulta ancora in vita nei primi anni della seconda metà del secolo (†1553), e la *princeps* a stampa delle sue *Rime* è del 1580. Essendo le canzoni primariamente desunte da Gorni si è mantenuta la sua fonte di riferimento.¹³ Poeti come Nicolò Amanio, Pietro Barignano, Pietro Dainero, Mauro d'Arcano, sono invece esclusi in quanto nati nel Quattrocento e morti prima del 1550, editi solo in volumi collettanei talvolta precedenti al limite cronologico promosso a spartiacque. Per alcuni di questi poeti temporalmente distanti è lo stesso Atanagi, nella «tavola del medesimo, ne la quale, oltre a molte cose degne di notizia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua Toscana, e a l'arte del poetare», a circoscrivere e segnalare il clima culturale d'appartenenza. Così ad esempio si esprime in merito a Dainero: «fu uno di quelli spirti pellegrini, che fiorirono ne la corte d'Urbino al tempo de l'ottimo, e dottissimo Duca Guidobaldo Primo». Da ultimo autori la cui produzione si estende, anche se marginalmente, nella seconda metà del secolo, come Annibale Caro, che apre il primo volume *De le rime di diversi nobili poeti toscani* con 27 sonetti e la canzone *Ne l'apparir del giorno*, sono stati inclusi nel repertorio nello spoglio integrale delle loro *Rime* qualora pubblicate, postume o meno, dopo il 1550.

¹¹ Il volume contiene componimenti di: Annibal Caro, Antonio Allegretti, Anton Francesco Rinieri, Benedetto Guidi, Benedetto Varchi, Bernardo Cappello, Cesare Gallo, Dolce Gacciola, Domenico Veniero, Francesco Coppetta, Francesco Maria Molza, Francesco Nolfi, Giacomo Cenci, Giacomo Marmitta, Giovanni Antonio Serone, Giovanni della Casa, Giovan Giorgio Trissino, Giovanni Guidiccioni, Giovan Maria Barnieri, Giovan Maria de la Valle, Giovan Tomaso Dardano, Girolamo Troiano, Girolamo Verità, Giovan Battista Amalteo, Giuliano Mancini, Giulio Avogaro, Giulio Capilli, Ippolito Capilupi, Ippolito de' Medici, Lelio Capilupi, Lelio Orsino, Ludovico Dolce, Ludovico Novello, Luigi Tansillo, Marco di Thiene, Marco Morosino, Matteo Maria Boiardo, Mauro d'Arcano, Nicolò Amanio, Petronio Barbato, Pietro Barignano, Pietro Dainero, Pompeo Pace, Rafael Macone, Rinaldo Corso, Scipione Orsino, Sebastiano Gandolfo, Sertorio Pepi, Tomaso Spica, Torquato Tasso, Trifone Bentio, Valerio Marcellini, Vincenzio Martelli, Ulisse Bassanio, Veronica Gambara, Dionigi Atanagi.

¹² Bigi (1989: 240), v. pure prima: «la percentuale di testi già a stampa nella raccolta è molto bassa, il 10% circa; per alcuni autori, addirittura, come Bernardo Cappello, Erasmo di Valvasone, Pietro Barignano, abbiamo un alto numero di componimenti in testimonianza unica». Inoltre «per una buona parte di testi già noti è possibile avanzare anche l'ipotesi che la redazione presentata dalla raccolta sia la più antica».

¹³ Giovanni Guidiccioni, Francesco Beccuti detto il Coppetta, *Rime*, a cura di E. Chiòrboli, Bari, Laterza, 1921.

Nel caso specifico di Caro è stata oggetto di spoglio completo la ristampa del 1572, e quindi in un'edizione successiva all'antologia di Atanagi, che ingloba l'errata corregge dell'edizione 1569 (Venezia, Aldo Manuzio il Giovane). Entrambe le edizioni, ai torchi per la curatela del nipote Giovan Battista Caro, sono avvicinabili all'ultima volontà autoriale.¹⁴ Un discorso analogo vale per i casi in cui l'edizione delle *Rime* dell'autore è precedente alla raccolta miscellanea in cui è eventualmente presente la canzone, come per *Sacro Signor; che da superni giri* di Anton Francesco Rainieri, restituita dallo spoglio dei suoi *Cento sonetti* (Milano, 1553) in cui tale canzone già figura, e quindi in un'edizione anteriore a quella delle *Rime di diversi*. Ad ogni modo tali questioni di natura filologica hanno un peso rilevante solo per aspetti relativi alla periodizzazione e quindi all'inclusione o meno di un autore nel corpus. È invece sporadicamente rilevante l'aspetto variantistico per l'elemento al centro della nostra indagine, essendo l'assetto metrico solitamente non soggetto a manipolazioni strutturali. Dunque, in linea di massima, se la canzone compare anche nelle *Rime* dell'autore si preferisce restituirla dallo spoglio completo dell'opera monografica, dove i dati di contesto possono avere maggior rilievo, soprattutto nei casi in cui la raccolta assume la conformazione di un canzoniere. In conclusione, nei casi dubbi o di confine si è preferito accogliere la canzone nel corpus piuttosto che escluderla, ed è dunque presente qualche piccolo sconfinamento nella prima metà del secolo.

In appendice (I) si trova l'elenco completo delle fonti analizzate, disposte in ordine cronologico, e quindi alfabetico.¹⁵ Tra parentesi è indicato il numero di schede che fanno riferimento alla fonte riportata. Nota bene: la cifra non coincide necessariamente con il numero di canzoni presenti nella raccolta (che però è sempre restituito in un riquadro specifico della scheda denominato «CANZONI NELLA RACCOLTA»). Infatti nei casi in cui una canzone è presente in più fonti si restituisce in un'unica scheda, dove in «GIÀ IN» sono segnalate tutte le altre fonti presenti nel repertorio in cui la canzone è attestata. Tale scelta è stata fatta a vantaggio della veridicità del dato relativo al numero totale delle canzoni nel repertorio, con il demerito di sacrificare delle informazioni di contesto (che saranno relative a una sola raccolta). Inoltre, il dato numerico restituito tra parentesi potrebbe non coincidere con le canzoni effettivamente presenti nella raccolta perché, come anticipato, alcune fonti includono canzoni precedenti al periodo d'interesse del repertorio, escluse

¹⁴ Cfr. Venturi (2014).

¹⁵ È possibile accedere all'elenco attraverso la ricerca in «repertorio» > «per fonte», e quindi al *link* <http://www.rdcj.it/repertorio-per-fonte/>. V. *infra*.

attualmente dal portale, se non per le eccezioni prima illustrate. Davanti a più edizioni miscellanee che contengono la stessa canzone si è deciso di privilegiare il volume che include più canzoni, di solito coincidente con l'ultima pubblicazione (ad esempio l'edizione del libro quinto della giolitina del '55 è preferita a quella del '52).

Le fonti schedate sono 109. Il fatto che uno spoglio così ampio possa essere considerato rappresentativo ma non esaustivo conferma la straordinaria fioritura della lirica a stampa nel periodo di nostro interesse. Nonostante le numerose e inevitabili lacune¹⁶ sono stati schedati tutti i *Templi* e tutte le raccolte frutto di «diretta emanazione accademica»,¹⁷ e quindi non legate a circostanze precise – mentre sono presenti nel repertorio, ma non in modo integrale, le miscellanee accademiche scritte in occasione di eventi di particolare rilievo (funerali, matrimoni, ecc.).

Si riporta di seguito una lista dei volumi, divisi per miscellanei e non, che non si è potuto schedare per motivi contingenti e/o legati all'emergenza sanitaria (che ha reso impossibile per una parte significativa del lavoro l'accesso libero a biblioteche e archivi, fondamentale per questo tipo di ricerche), ma che si ritengono significativi e quindi in futuro integrabili.¹⁸ Va da sé che l'elenco, disposto per anno di pubblicazione e senza gerarchie d'importanza, potrebbe essere ulteriormente arricchito.¹⁹

Miscellanee:

1564, *Rime di diversi eccel. autori in morte della illustriss. Sig. d. Hippolita Gonzaga*, Napoli, G. M. Scotto

1567, *Rime di diversi illustri autori nella morte del s. Lelio Chierigato*, Padova, L. Pasquati, cur. D. Borghese

1564, *Rime di diversi autori latine e volgari, fatte nella morte di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, B. Sermartelli, cur. D. Legati

¹⁶ Per cui si invocano a scudo e conforto le parole di Gorni (2008: 33): «forse non è elegante confessarlo apertamente, ma la confezione del REMCI è costata al suo autore una fatica immane, più che qualunque altro lavoro: fatica aggravata dall'assillo costante del non-finito e del perfettibile. Staccarmi dalle mie schede dandole alle stampe è stato anche un atto doloroso di resa, la confessione di un limite. Chi mi è vicino nel lavoro e nella vita sa che la metrica della canzone da divertimento si è trasformata in tormento, specie da quando era disponibile una provvisoria versione a stampa, del tutto insoddisfacente nella sua prima tiratura».

¹⁷ Auzzas (1997: 98).

¹⁸ L'eventuale curatore della raccolta è introdotto dalla dicitura *cur.* e segnalato dopo l'editore, secondo i criteri di Jossa, Mammana (2004).

¹⁹ Riportiamo in nota il titolo integrale di alcuni volumi che esplicitando il contenuto dell'opera rendono più chiaro l'interesse accordatogli.

- 1568, *Il sepolcro de la illustrissima signora Beatrice di Dorimbergo da gentilissimi [...] ingegni ne la Toscana, e ne la latina lingua eretto, et celebrato*, Brescia, V. Sabbio
- 1572, *Rime di diversi belli spiriti della citta di Palermo nella morte della signora Laura Serra et Frias*, Palermo, G. M. Mayda
- 1573, *Nuova scelta di rime di diversi begli ingegni*, Genova, C. Bellone, cur. C. Zabata
- 1574, *Rime spirituali di diversi eccellenti poeti toscani*, Napoli, O. Salviani, cur. G. Vitale,
- 1579, *Raccolta di componimenti volgari, et latini, in lode dell'illustriss. signor caualiero, il signor Onfredo Giustiniano, capitano di Verona*, Verona, S. e G. dalle Donne
- 1581, *Corone et altre rime in tutte le lingue principali del Mondo*, Padova, [Pasquati], cur. L. Ferro
- 1584, *Rime di diversi autori ravennati nella elezione del card. Cesi*, Ravenna, G. Minzocchio e L. Zanotti, cur. A. Cavalli
- 1585, *Componimenti volgari e latini di diversi. Nella coronazione del sereniss. sig. Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e Monferrato*, Mantova, F. Osanna
- 1585, *Composizioni diverse volgari, et latine di diversi autori. In laude dell'illust. s. Alessandro Valenti*, Perugia, P. Petrucci
- 1585, *Composizioni volgari, et latine, in lode del clariss.mo sig.or Luigi Mocenico capitano di Vicenza, fatte nella partenza insieme raccolte*, A. Dalla Noce, Vicenza
- 1585, *Rime e versi in lode dell'illustrissima ed eccellentissima signora donna Giovanna Castriota Carraga duchessa di Nocera*, Vico Equense, G. Cacchi
- 1587, *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo, Ventura
- 1589, *Raccolta di componimenti poetici di diversi auttori, nelle nozze delli molto magnifici ss. il signor Francesco Monaldini, & la signora Isotta Raisa ravennati*, Ravenna, F. Tebaldini,
- 1592, *Rime di diversi fatte nella promozione del m. rev. et excell. monsignor Silvano Cocconi da Montepulciano all'archipresbiterato d'Isola dalla Scala*, Verona, G. Discepolo
- 1592, *Rime nella partita del clariss. signor il sig. Marc'Antonio Pasqualigo meritissimo camerlengo di Verona*, Verona, G. Discepolo
- 1593, *Rime di diversi autori nelle quali si veggono molti concetti d'amore felicemente spiegati*,²⁰ Pavia, G. Bartoli
- 1593, *Rime di diversi nelle nozze de la m. illustre contessa la sig. Ginevra Beuilacqua nell'illustre signor Vangelista Peregrini*, Verona, G. Discepolo

²⁰ «Et nel fine alcuni piacevoli enimmi per onesto trattenimento di qual si voglia onorata compagnia. Al generoso S. Antonio Maria Spelta».

- 1594, *Le Lagrime di Parma in morte del suo signore [...] Alessandro Farnese*, Parma, Avanzino
- 1595, *Componimenti volgari e latini di diversi autori. Nel dottorato di Giulio Aresi*, Pavia, A. Viano
- 1597, *Composizioni nel dottorato dell'illustre sig. Francesco Bruschi*, Bologna, V. Benacci
- 1597, *Rime di diversi elevati ingegni de la città di Udine*, Udine, G. Nattolini, cur. G. Bratteolo
- 1599, *Componimenti di diversi Accademici Intenti, nella morte dell'ill.re sig.ra Caterina Bianca Bottigella Candiana*, Pavia, G. Bartoli
- 1599, *Orazioni e poemi [...] per la venuta della sereniss. Margherita d'Austria a Pavia et per le nozze di essa con Filippo re di Spagna*, Pavia, A. Viani
- 1599, *Orazione et rime delli sig.ri Accademici Improvisi nelle nozze delli signori Lodovico Vistarino et Aurelia Sorbellona*, Milano, Pacifico Ponzio
- 1599, *Orazione e poemi de gli Affidati nella morte del catolico Filippo II re di Spagna*, Pavia, eredi di G. Bartoli
- 1599, *Rime nelle felicissime nozze delli molto illustri signor conte Giovanni et Olimpia Porti*, Vicenza, s.t.
- 1599, *Rime di diversi nella professione della m. illustre signora contessa Angela Giusti ora suor Zacharia in S. Lucia*, Verona, A. Tamo
- 1599, *Sonetti e rime di diversi eccellenti autori nelle nozze di Pietro Grossi e Maria Lunardi*, Ravenna, P. Giovanelli
- 1600, *Epitalami di alcuni Accademici Intenti, nelle nozze del [...] cavaliere Aurelio Salimbeni*, Bergamo, C. Ventura
- 1600, *Rime d'alcuni Accademici Intenti, per l'ingresso dell'ill.mo et ecc.mo sig. Federico Pico, principe della Mirandola [...] et dell'eccellentiss. sig. Alessandro suo fratello, nell'Accademia Intenta*, Pavia, Bartoli
- Libri di rime di singoli autori:
- 1560, *Rime di M. Annibale Nozzolini*, Lucca, [Busdraghi]
- 1566, *Delle Rime di M. Diomede Borghesi gentiluomo senese*, Padova, L. Pasquati (I volume, II ibidem 1567; III ibidem 1568; IV Perugia 1570; V Viterbo 1572)
- 1566, *La prima parte de' soggetti poetici d'Alessandro Salicino da Ferrara*, Firenze, Valente e Marco Peri compagni
- 1572, *Le rime di m. Vital Papazzoni*, Venezia, D. Nicolini

- 1575, *Le Rime del Signor Annibal Guasco*, Pavia, G. Bartoli
- 1580, *Rime di M. Francesco Caburacci da Immola*, Bologna, G. Rossi
- 1583, *Rime morali di M. Pietro Massolo Gentiluomo Viniziano*,²¹ Venezia, G. Rampazetto
- 1585, *Rime del S. Lelio, e fratelli de Capilupi*, Mantova, F. Osanna
- 1587, *Rime di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*,²² Milano, P. Gottardo Ponzo
- 1588, *Rime dell'eccell. Sig. Francesco Monaldo*, Venezia, C. Arrivabene
- 1589, *Delle Rime del S. Filippo Binaschi, gentiluomo pavese, academico Affidato*, Pavia, G. Bartoli
- 1590, *Rime toscane della Maddalena Acciaiuoli, Gentildonna Fiorentina*,²³ Firenze, F. Tosi
- 1591, *Rime dell'illustriss. sig. Curzio Gonzaga*, Venezia, Al Segno del Leone
- 1594, *Delle rime di Gio. Battista Fazio d'Urbino*, Urbino, Bartolomeo et Simone Ragusi fratelli
- 1595, *Rime del Sig. Cosimo Morelli gentiluomo cosentino*, Cosenza, A. Riccio
- 1598, *Rime del Signor Gio. Maria Agaccio*, Parma, E. Viotti

Un'ammissione di incompletezza riguarda anche le singole schede, talvolta lacunose per motivi contingenti, ad esempio per l'impossibilità di tornare sulla stampa per verificare il contesto, oppure per superare degli *impasse* senza introdurre criteri troppo cavillosi. È possibile dunque che alcune informazioni non di primaria importanza siano state omesse per esigenze semplificatorie. Tenendo come esempio il contesto, esso può mancare perché nella sezione dell'autore sono presenti componimenti in dialetto o in latino che non si è voluto includere nel conteggio – componimenti in altre lingue o volgari sono solitamente esclusi dal calcolo dei testi totali presenti nel volume (in caso contrario ne viene data indicazione tra parentesi).

²¹ «Ora Don Lorenzo Monaco Cassinese, Divise in Quattro Libri; col Commento di M. Francesco Sansovino. Et con quattro Tavole cosi de i Sonetti, come anco delle materie d'esso Commento, e delle perone alle quali sono scritti dal Poeta diversi soggetti».

²² «In sette Libri. Nelle quali ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, e de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, e uomini letterati, di pittori, scoltori, e architetti, et poi studiosamente senza alcun certo ordine, e legge accoppiato insieme vari e diversi concetti tolti da Filosofi, Istorici, Poeti, e da altri Scrittori. Dove si viene a dimostrare la diversità de gli studi, inclinazioni, costumi, e capricci de gli uomini di qualunque stato, e professione; et però intitolate Grotteschi, non solo dilettevoli per la varietà de le invenzioni, ma utili ancora per la moralità che vi si contiene. Con la vita dell'autore descritta da lui medesimo in rime sciolte».

²³ «In lode della serenissima signora Cristina di Loreno Gran Duchessa di Toscana».

Secondo i criteri comunemente utilizzati gli schemi sono stati raccolti associando a ogni rima una lettera e seguendo l'ordine alfabetico. Gli endecasillabi sono contrassegnati dalle maiuscole, i settenari dalle minuscole.

Per quanto riguarda la disposizione degli schemi, nel repertorio non si adotta il criterio di Gorni, che li raggruppava per il numero di versi per stanza, ma si segue un criterio meramente alfabetico. Lo stesso Gorni indicava come problematica la suddivisione da lui adoperata poiché essa non permette di individuare a colpo d'occhio la somiglianza tra uno schema come abC abC cDeeDfF, che è stato inserito insieme alle altre testure di 13 versi e sotto questa dicitura rubricato, e uno ABC ABC CDEEDffGG, con *dispositio* analoga al precedente ma con l'aggiunta di un distico finale baciato e quindi inserito nel comparto dedicato alle stanze di 15 versi. A fronte della possibilità offerta dal sito di eseguire anche delle ricerche mirate per schema si è deciso di adottare un criterio prettamente alfabetico in quanto esso permette una più agevole comparazione tra testure molto simili tra loro e che differiscono solo per numero di versi e/o quantità sillabica (allo schema abC abC cDeeDfF, seguirà dunque quello ABC ABC CDEEDffGG).

Qualora sia presente un verso irrelato nella stanza esso è indicato con la lettera 'x' (l'eventuale secondo con la 'y', terzo con la 'z'). Casi di quantità sillabiche differenti sono registrati tra parentesi tonde con un'indicazione numerica – ad esempio, la dicitura a(5), corrisponde a un verso quinario. Le rime interne sono registrate integralmente tra parentesi tonde (a).

La struttura del congedo, che segue l'indicazione del numero di stanze, viene trascritta tramite le ultime lettere dell'alfabeto (es. 6 st. + co. yZZ). Se il congedo è esemplato completamente sulla sirma si troverà l'indicazione «co. = sirma». Se si trovano invece le prime lettere dell'alfabeto vuol dire che il congedo ricalca le rime delle stanze precedenti.

Analogamente a Gorni si segnala graficamente la distinzione tra fronte e sirma. Il passaggio viene indicato con uno spazio. Sempre attraverso uno spazio viene segnalata la distinzione in piedi della fronte, qualora presente, e solo nel caso in cui i versi siano riducibili a coppie di almeno tre versi (ossia: tutte le fronti del tipo ABBA o ABAB non sono separate da uno spazio, quelle del tipo ABBA ABBA o ABC ABC sì). Essendo la disposizione degli schemi progressiva, lo spazio influisce sull'ordinamento. La divisione in piedi mette in evidenza la struttura metrica e facilita la ricerca e la comparazione. Per quanto riguarda invece la fronte di quattro versi si è ritenuto di non segnalare la divisione

perché la scansione è trasparente e immediatamente riconoscibile ma ha anche solitamente un valore strutturante meno forte, e può essere talvolta interpretata come un quartetto, talvolta come una coppia di distici.

Qualora ci siano divergenze interne tra le testure delle stanze che compongono la canzone viene offerta un'unica scheda con lo schema della prima stanza, ad eccezione dei casi in cui essa sia portatrice di un errore evidente. Ad ogni modo variazioni di questo tipo sono registrate in un riquadro apposito dedicato alle «NOTE» di varia natura.

Nella zona di confine tra il madrigale e la forma al centro della nostra ricerca ci sono le stanze isolate di canzone che, proprio per la loro natura talvolta ambigua dal punto di vista della classificazione metrica, non sono state incluse nel repertorio.²⁴ Come in Gorni, sono state invece oggetto di schedatura le canzonette, ma registrando solo quelle di settenari e endecasillabi – e quindi in un senso più restrittivo di Quadrio (1742: 155) –²⁵ per dar conto di una moda diffusa che ha un peso anche sulle strategie di strutturazione della canzone petrarchesca tradizionale. Si accettano tuttavia solo canzonette che nello schema contengano almeno un verso endecasillabico – ad eccezione dello schema ababcc di *Un nuovo canto s'oda* di Gabriel Fiamma, che figura per completezza rispetto all'opera dell'autore. Considerazioni in merito alla lunghezza media della stanza saranno fatte esaminando prima il repertorio nel suo complesso, poi escludendo da esso le canzonette.

Si riportano indivise (ababCC e non abab CC) le canzonette su tre rime, pur essendo ancora visibile in esse un «residuo della distinzione in fronte [...] e sirma».²⁶ Laddove la struttura rimica lo consente, le realizzazioni su quattro rime, in bilico tra la canzone e la canzonetta, talvolta più esplicitamente a vantaggio di una o dell'altra a seconda di vari

²⁴ Ad eccezione di *Ben ch'io vi paia bianco* e *Dove rivolgi, o lusinghier fallace* desunte dal REMCI. D'altronde è lo stesso Gorni (2008: 22) che non nasconde un pentimento di fronte alla propria scelta di includere tutte le stanze isolate di canzone: «col senno di poi, direi che stanze isolate di canzone sono proponibili solo nel Duecento (tranne che si tratti, specie nel Cinquecento, di puntuali recuperi arcaizzanti) e che è meglio ipotizzare al riguardo la confezione di veri e propri madrigali».

²⁵ Riportiamo la definizione completa data a partire dalla comparazione con la canzone tradizionale: «Per discender però a spiegare la loro formazione, queste Canzonette si distinguono dall'altre Canzoni singolarmente in tre cose. La prima è, che quelle hanno le Stanze maggiori, e 'l lor periodo non si chiude, che per quantità considerabile di versi. Per contrario queste in minor numero assai di versi racchiudono il periodo delle loro Stanze. La seconda è, che le Canzoni comuni son tutte composte di endecasillabi, e di settenari: e di quelli per l'ordinario in maggior quantità, che di questi: dove le Canzonette abbondano di versi rotti molto più, che d'interi; ed ogni genere di versi ammettono, e di tutte le forme. La terza differenza è, che l'altre Canzoni ricevono comunemente l'Epodo, in fine almeno di tutte le Stanze; ma a queste Canzonette non s'è infino ad ora ancor fatto. E quindi è forse pur derivato, l'esser queste oggi in grandissimo uso: perciocché piccole essendo, e molto più agevoli a comporsi, che l'altre; più per conseguenza si affanno esse alla natura degli Uomini nimici naturalmente della fatica».

²⁶ Bausi, Martelli (1993: 158).

fattori tra cui la quantità sillabica prevalente e/o la presenza o meno del congedo, vengono sempre riportate con uno spazio. Pur nelle evidenti differenze, lo schema di *Prendi l'aurata lira* di Fiamma è registrato abbA accdD, dividendo i primi quattro versi dai seguenti, analogamente a quello di *Sì cara visse al sommo Re del Cielo* in ABBA ACcDD, in morte di Christina Racchi Lunardi, «gentildonna ravignana», recupero puntuale della bembesca *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (79). La scelta è dipesa anche dall'obiettivo di mettere in luce una serie di realizzazioni che si sviluppano attorno a tale modello.

In appendice (II) sono restituiti tutti gli schemi repertoriati.²⁷ Il numero tra parentesi corrisponde alle volte in cui compare lo schema nel corpus.

Al termine della fase di schedatura il repertorio risulta così composto: 843 schede, 235 autori, 109 fonti, 429 schemi.

2.2. Criteri di restituzione dei testi nell'analisi

Per quanto riguarda gli incipit delle canzoni del repertorio si è deciso di trascriverli fedelmente rispettando la veste originale (inclusa la punteggiatura)²⁸ eccetto nei casi in cui sono presenti errori evidenti di stampa (*Ohime' l bel guardo honesto* > *Ohime 'l bel guardo honesto*). Lo stesso vale per i titoli delle stampe.

In sede di analisi dei testi, qualora non si espliciti in nota un'edizione moderna di riferimento, le canzoni, così come gli estratti in prosa desunti da trattati, rubriche, argomenti o paratesti di vario tipo, si restituiscono nella lezione delle cinquecentine secondo criteri conservativi eccetto alcuni ammodernamenti:

- sono distinte le u dalle v;
- sono normalizzate le grafie latine: *et* > *e*; *-ti-* seguito da vocale > *z*; *-icio* > *-izio* quando nella lettura corrente corrisponde all'affricata dentale (es. *giudicio* > *giudizio*); *ij* > *ii*,

²⁷ Dalla *home* si accede all'elenco cliccando su «repertorio» > «per schema», e quindi al link: <https://www.rdc.i.it/repertorio-per-schema/>. V. *infra*.

²⁸ La scelta di utilizzare un criterio estremamente conservativo negli incipit presenti nel sito, cioè in una parte molto circoscritta, vuole essere un compromesso tra la priorità di rendere fruibile il testo, a cui si dà maggior rilievo nelle citazioni distese, e quella di non sacrificare del tutto aspetti come quelli descritti da Spaggiari (2014: CCXI-CCXV in part. a p. CCXI) nella sua edizione delle *Rime* di Groto: «il rispetto dovuto alla realtà storica di un oggetto culturale che ha circolato esattamente con quei contenuti e in quella veste grafico-formale; e [...] la ricchezza degli indizi linguistici veicolati dalla *scripta*, che altrimenti andrebbero perduti».

ecc.; viene applicata l'assimilazione regressiva ai nessi consonatici del tipo *-mn-* > *-nn-* ed eliminate le *h* etimologiche;

- secondo l'uso moderno le maiuscole sono state ridotte a minuscole a inizio verso e le minuscole sono state convertite in maiuscole dopo il punto;
- i *tituli* sono sciolti con la nasale, senza che tale operazione sia segnalata attraverso parentesi quadre (lo stesso vale per lo scioglimento di altre abbreviazioni convenzionali);
- si sono ammodernati gli accenti e gli apostrofi e aggiunti secondo l'uso moderno come diacritici (*se* > *sé* per distinguere la particella ipotetica dal pronome riflessivo; *pie* > *piè* per distinguere l'aggettivo dal sostantivo);
- si è mantenuta la punteggiatura originale delle fonti cinquecentesche;
- si è mantenuta l'alternanza tra le scempie e le doppie, come quella tra la proposizione articolata e semplice (*ne la, nella*);
- la grafia *Œ* è sempre ridotta a *e*.

Nella trattazione qualora si faccia riferimento a fonti repertorate e quindi indicizzate in appendice (I), si indica esclusivamente il titolo (o parte di esso) con tra parentesi il luogo di stampa e l'anno.

2.3. Presentazione e illustrazione del funzionamento del sito

Il sito prevede la possibilità di eseguire delle ricerche mirate o di sfogliare il repertorio diviso in tre elenchi.

Dalla *home*, di cui riportiamo in seguito la riproduzione della schermata, si accede a una descrizione generale della risorsa («Cos'è RDCI») e a due menù a tendina («Repertorio» e «Ricerca»). Inoltre già nella pagina principale si possono eseguire delle ricerche semplici che permettono di incrociare l'autore, l'incipit o lo schema con l'argomento, selezionabile per etichette preimpostate.²⁹

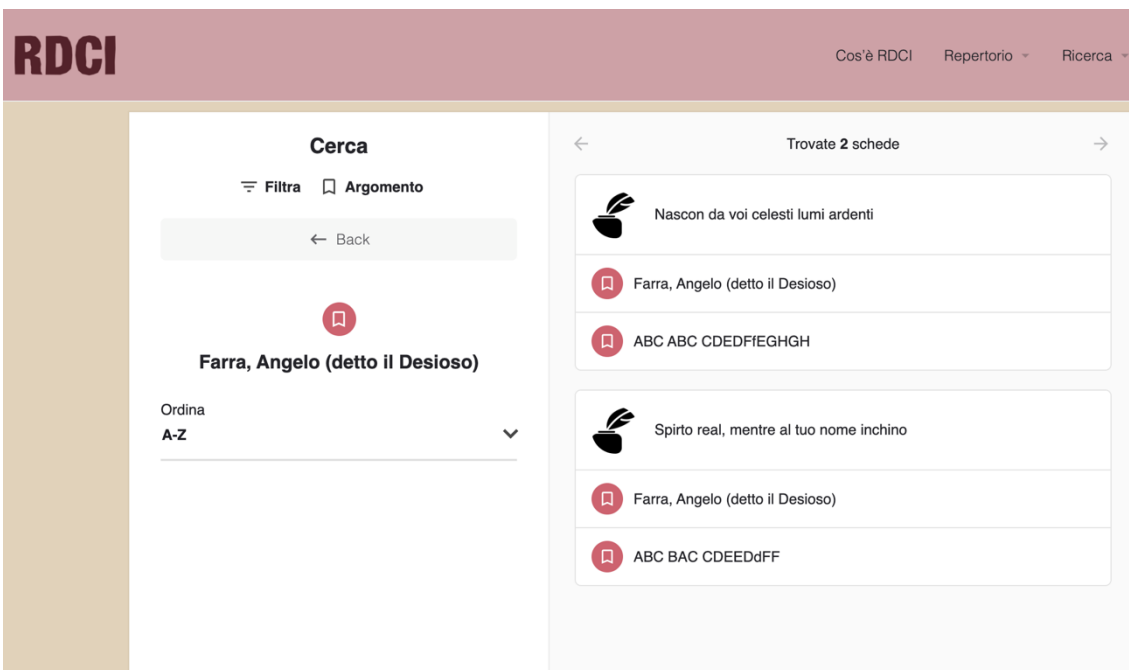
²⁹ Gli *screen* riportati sono desunti da un prototipo del sito e hanno come fine quello di illustrarne il funzionamento. I dati potrebbero essere stati integrati o modificati.



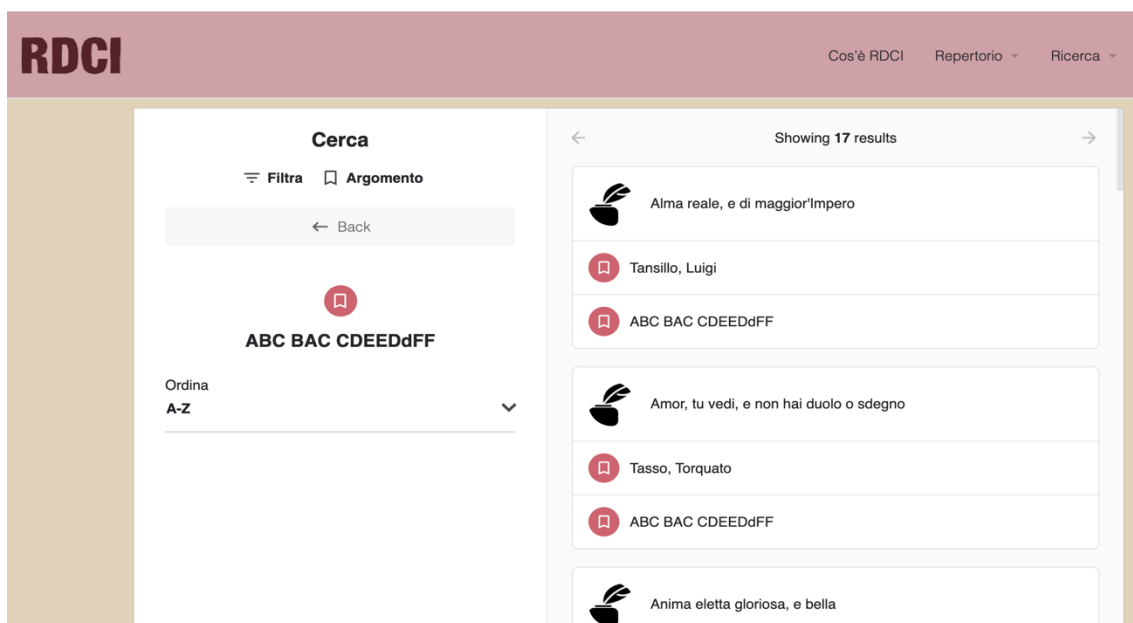
Cliccando in alto a destra sul menù a tendina «Repertorio» si aprono tre possibilità di consultazione per lista.



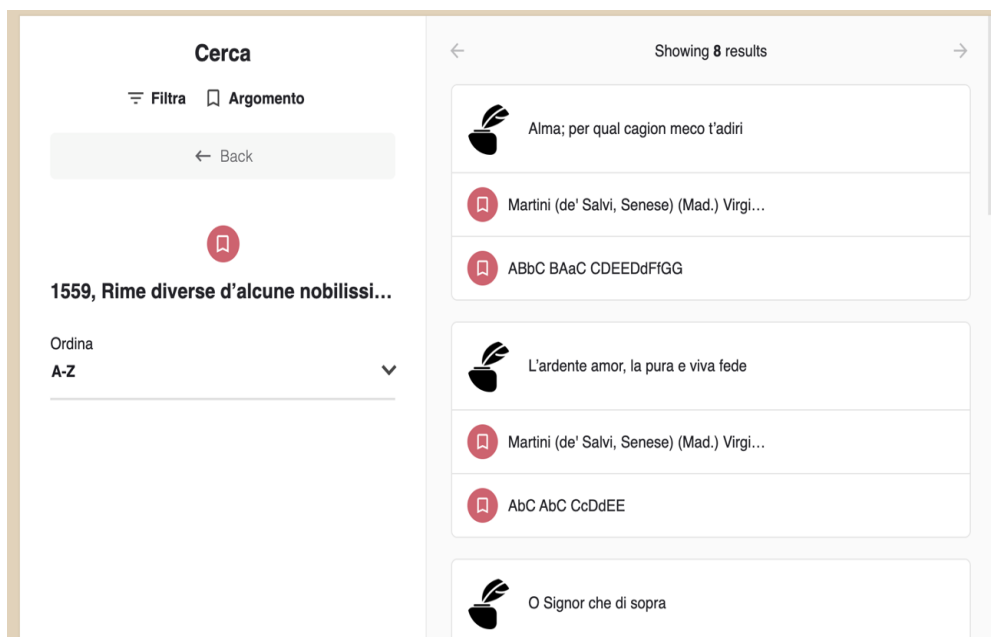
Cliccando su «Autore», si accede alla lista completa degli autori presenti nel repertorio disposti in ordine alfabetico (Cognome, Nome). Cliccando su un autore si apre una schermata che comprende tutte le canzoni attribuite a quell'autore, restituite in forma sintetica (incipit, autore, schema).



Cliccando sull'incipit si accede alla scheda completa della canzone, che illustreremo nel dettaglio in seguito. Cliccando sullo schema si apre invece un elenco completo di tutte le canzoni con testura analoga. Si arriva a questa stessa schermata selezionando una testura tramite la ricerca in «Repertorio» > «Per schema» dove si restituisce l'elenco completo degli schemi censiti. In alto a destra è indicato il numero delle attestazioni (in questo caso dello schema).

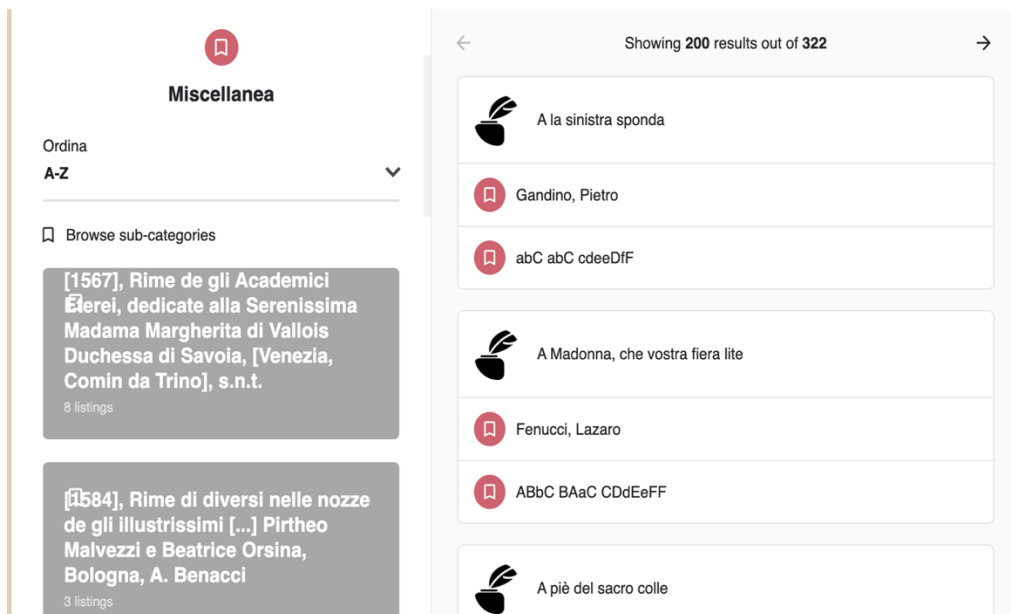


Oltre che per autore e per schema, il repertorio può essere sfogliato per fonte. Le fonti sono disposte in ordine cronologico, come in appendice I. Cliccando sulla fonte singola si accede a tutte le schede di canzoni che fanno riferimento a quella fonte. Per i motivi spiegati precedentemente il numero indicato in alto a destra non è detto che coincida con le canzoni effettivamente presenti nella raccolta.

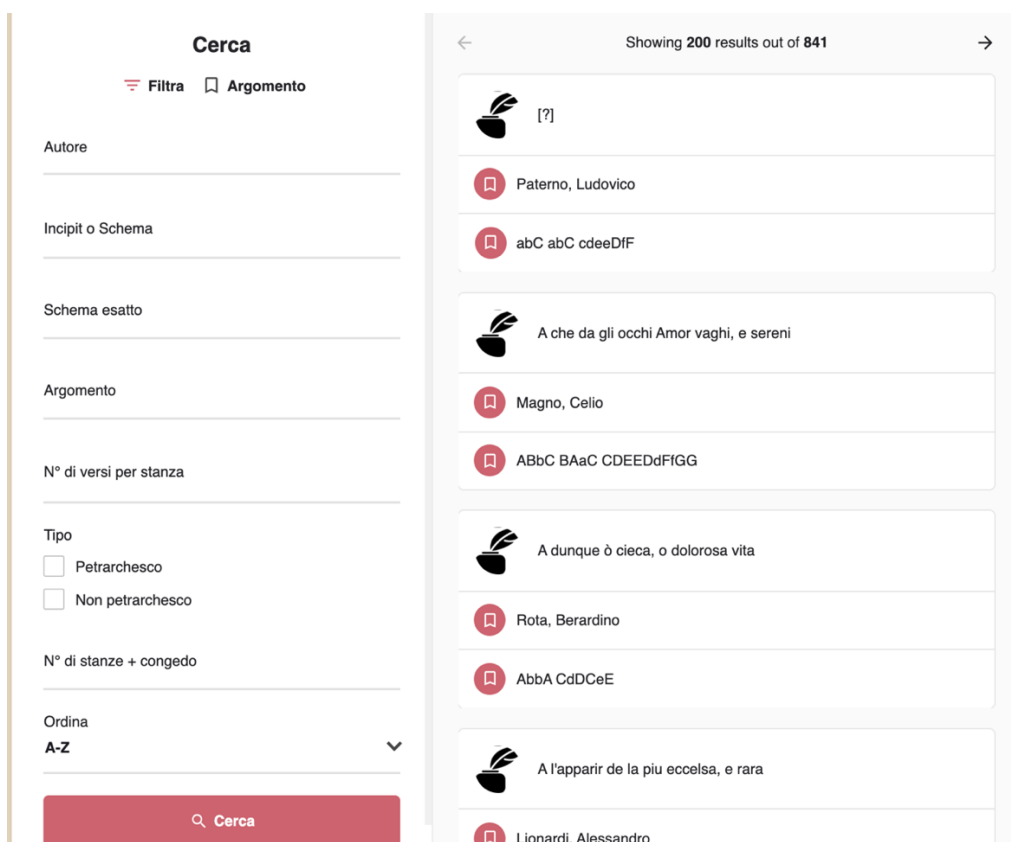


Per completezza qualsiasi fonte schedata è stata riportata nell'elenco, anche quando in essa non sono presenti delle canzoni. In questi casi non è possibile cliccare sulla fonte. La buona salute di cui gode la canzone è testimoniata anche dal fatto che la sua presenza sia attestata quasi in tutte le fonti. Nelle raccolte censite è infatti assente solo in tredici sillogi, di dimensioni per altro minute, in cui è dunque comprensibile la mancanza di un componimento di metro lungo.

Per accedere a un indice delle fonti diviso per tipologia di raccolta è possibile cliccare, in fondo all'elenco delle fonti, sulle voci «Libro di rime di un singolo autore» o «Miscellanea». Cliccando ad esempio su miscellanea, sulla parte sinistra dello schermo comparirà l'elenco di tutte le fonti presenti nel repertorio relative a quell'etichetta, a destra tutte le schede di canzoni desunte da raccolte miscellanee.



Se non si vuole sfogliare il repertorio ma si vuole eseguire una ricerca mirata compilando i campi dalla *home* si può cliccare in alto a destra su «Ricerca» > «Ricerca avanzata».

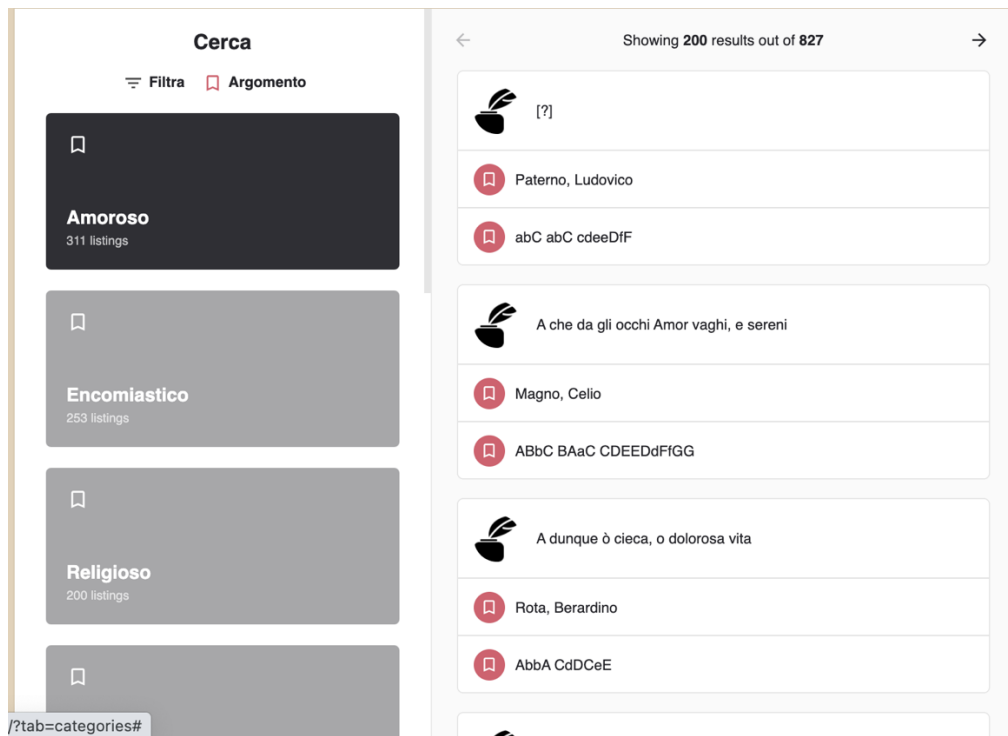


La schermata a cui si avrà accesso offre prima di tutto, a destra e su più pagine,³⁰ l'incipitario completo in ordine alfabetico delle canzoni presenti nel corpus. A sinistra sarà possibile: inserire, simultaneamente o meno, l'«Autore» (digitandolo o selezionandolo dalla lista), l'«Incipit» o lo «Schema» (nella stessa stringa) completo o incompleto, lo «Schema esatto», il «N° di versi per stanza»; selezionare una o più opzioni relative al «N° di stanze» da un elenco a tendina e/o l'«Argomento», sempre per etichette preimpostate; spuntare su «Petrarchesco» o «Non petrarchesco» per includere o meno canzoni con schemi ricalcati dai *Fragmenta*. Se nel riquadro «Incipit o Schema» si inserisce una parola, i risultati, che si danno sempre nella parte destra della pagina, ordinati alfabeticamente per incipit, accolgono anche canzoni che non hanno necessariamente quella parola nell'incipit, ma che la includono in altri campi della griglia di analisi. Se si vogliono escludere questi risultati la parola dev'essere iscritta tra virgolette alte (“”). Riportiamo un esempio di ricerca:

The image shows a search interface divided into two main sections. The left section is a filter panel titled "Cerca" with a search icon and a "Cerca" button at the bottom. It includes several filter categories: "Autore" (empty), "Incipit o Schema" (with the input "gran"), "Schema esatto" (empty), "Argomento" (with a selected tag "Religioso"), "N° di versi per stanza" (empty), "Tipo" (with checkboxes for "Petrarchesco" and "Non petrarchesco"), and "N° di stanze + congedo" (with selected tags "15 st." and "15 st. + co. = sirma"). At the bottom of the filter panel, there is an "Ordina" dropdown menu set to "A-Z" and a "Resetta filtri" link. The right section is titled "Showing 2 results" and displays two search results. Each result consists of a title, an author name, and a schema. The first result is "Del gran motore eterno" by Fiamma, Gabriel, with the schema "abAb ccDD". The second result is "Principe sacro il cui gran nome sona" by Martelli, Vincenzo, with the schema "ABC BAC CDEeDFF".

³⁰ Ogni pagina è occupata da un massimo di 200 schede sintetiche.

In qualsiasi momento possono essere aggiunti alla ricerca i campi lasciati vuoti. Per svuotare tutti i campi sarà sufficiente cliccare su «resetta filtri». Inoltre la ricerca per temi può essere fatta anche selezionando, nel menù di ricerca in alto a destra, l'«Argomento», accedendo così all'elenco delle etichette preimpostate con l'indicazione del numero delle schede relative a quell'etichetta.



Dopo aver illustrato brevemente il funzionamento del sito, procediamo illustrando un esempio di ricerca. Supponiamo che un utente si sia imbattuto nella testura ABC BAC cDdEeFF, ricalcata su *Ben mi credea passar mio tempo omai* (Ref. 207), e voglia verificarne prima di tutto la frequenza nel corpus del RDCI. Come prima cosa inserirà lo schema nel riquadro «Schema esatto», ottenendo come risultato 11 attestazioni puntuali della testura. In seguito, per sondare la presenza di esecuzioni simili ma con delle variazioni, potrà inserire la testura nel riquadro «Incipit o Schema». In tal modo la risorsa non introdurrà come filtro la distinzione tra quantità sillabiche, e quindi tra maiuscole e minuscole, e includerà nelle ricerche anche le canzoni che hanno al loro interno la testura inserita ma la superano per numero di versi. Il risultati includeranno dunque i seguenti schemi:
ABC BAC cDdEeFF

aBC bAC cDDeeFF

ABC BAC CDdEeFF

ABC BAC CddEeFfGG.

L'esito quantitativo di questa nuova ricerca, maggiormente inclusiva, è di 15 attestazioni. L'utente dunque, anche da un'indagine superficiale come questa e senza entrare nel merito delle schede, potrà dedurre che nel pieno Cinquecento la testura di *Ben mi credea passar mio tempo omai* sia attestata ma non frequentissima, soggetta a poche riformulazioni, con variazioni che di fatto rimangono adottate da singoli in singoli casi.

Ogni scheda è stata compilata tramite una griglia che offre le seguenti informazioni: l'incipit, l'autore, lo schema; il numero di versi per stanza e il numero di stanze più congedo; se lo schema è petrarchesco o non petrarchesco; indicazioni aggiuntive rispetto alla tradizione dello schema (non necessariamente relative solo a Petrarca); la fonte e un *link* che rimanda alla digitalizzazione della fonte qualora presente;³¹ il numero totale di canzoni presenti nella raccolta (solitamente sul numero totale dei componimenti); il contesto metrico dov'è collocata la canzone (nel caso di raccolte miscellanee relativo alla sezione dell'autore); l'argomento (Amoroso, Encomiastico, Religioso, Politico, Meta-poetico, Funebre, Bucolico, Bellico, Nuziale, Filosofico); delle note metriche, filologiche e/o intestazioni, esposizioni e paratesti considerati significativi; l'eventuale presenza in altre fonti, repertori o strumenti digitali.

Riportiamo una scheda a titolo esemplificativo.

³¹ Il rimando a risorse esterne di digitalizzazione delle stampe antiche è generico, nel senso che cliccando sul tasto «*link* digitalizzazione» in alto a destra non si accede direttamente alla canzone a cui fa riferimento la scheda ma alla raccolta tutta.



Scheda

[Website](#)

[Leave a review](#)

[Bookmark](#)

[Share](#)

[Report](#)

Autore



Santini, Stefano (detto l'Invaghito)

Schema



ABC BCA ADEEDFFGHHIIGG

N° di versi per stanza

20

N° di stanze + Congedo

6 st. + co. XYyZzXX (come gli ultimi 7 versi della sirma)

Tipo



Non petrarchesco

Fonte



[1567], Rime de gli Academici Eterei, ded...

Canzoni nella raccolta

8/185

Contesto (ordine nella raccolta)

13/15 componimenti nella sezione dell'autore. Preceduta da 12 sonetti, seguita da una canzone e un componimento in ottave

Argomento



Encomiastico



Bucolico

Note

Negli *Argomenti* ovvero brevi dichiarazioni sopra alcuni dei componimenti dell'opera: «Questa canzone fu fatta dall'Autore all'Illustriss. Signor Scipione Gonzaga, in casa del quale era fondata l'Academia degli Eterei; quando quel Signore lo chiamò al suo servizio da Bologna; dove egli stava con molto suo incomodo.»

Già in

-

All'interno di ogni scheda è possibile cliccare su «Autore», «Schema», «Tipo», come sulle etichette di «Argomento» assegnate alla canzone – in questo caso «Encomiastico», «Bucolico» –, per accedere alle liste, con i risultati descritti precedentemente.

III. *Restituzione dei dati e analisi dei risultati*

Si restituisce in forma discorsiva l'analisi dei risultati, seguendo l'ordine delle categorie dato all'interno di ogni scheda, ma anticipando quella delle fonti.

3.1. Fonte

Le fonti schedate sono 109. 36 sono i volumi di rime di singoli autori, 73 le raccolte miscellanee. Come anticipato, 13 volumi miscellanei schedati non hanno al loro interno canzoni. 362 schede sono desunte da raccolte miscellanee, 393 da libri di un solo autore. Rimangono fuori da questo calcolo le canzoni desunte da Gorni che non hanno indicazione ulteriore di fonte (86, di cui la maggior parte canzoni tassiane). La scelta di includere molte fonti miscellanee vuole dar conto di una moda che ha influenze dirette anche sul libro di rime del singolo autore. Infatti, ma si affronterà meglio il tema in seguito, il nuovo assetto produttivo e culturale, e quindi la diffusione della silloge di rime su larga scala, mette in crisi il canzoniere d'autore. Non solo perché molti poeti, e non solo minori, non approdano a una stampa autonoma, ma anche perché frequentemente quando ciò si verifica avviene non per iniziativa diretta dell'autore ma per volontà di terzi. Inoltre in molti dei casi di nostro interesse la raccolta monografica del singolo poeta è pubblicata solo dopo la sua morte. La mancata autorialità della disposizione, insieme alla diffusione sempre maggiore delle antologie e delle raccolte miscellanee di occasione, mette in crisi il piano macrostrutturale del canzoniere, per cui «dal vecchio impianto “centripeto” e “tolemaico” si passa sul finire del secolo a un assetto “a più fuochi” e “per così dire copernicano”».¹

¹ Forni (2001: 424). V. anche prima: «Difficoltosa, insomma, pare la via al canzoniere nel secondo Cinquecento: si direbbe quasi, con Jakobson, una forma impedita» (p. 442). A proposito di quanto detto precedentemente si legga anche Strada (2001: 145): «la clamorosa fortuna delle antologie del medio Cinquecento ha lasciato un segno profondo, che si coglie soprattutto nella difficoltà di molti poeti – il Tasso su tutti, ma anche Celio Magno e altri – di elaborare un personale libro di rime in grado di organizzare e trattenere al suo interno la molteplicità di spinte centrifughe che avevano trovato la loro più adeguata collocazione nella struttura aperta delle sillogi a stampa, di trasformare cioè in un organismo coerente una produzione poetica originata in gran parte all'insegna dell'occasionalità».

Dividendo il numero di schede relative alle fonti (756) e le fonti (109) si ha una media di circa 7 canzoni per fonte. Tuttavia questo dato non riflette la distribuzione reale del metro nelle raccolte e bisognerà dunque interpretarlo alla luce del numero di canzoni presente in ogni volume, considerando che all'interno del corpus sono presenti libri di consistenze molto variabili.

Rispetto alla distribuzione geografica dei testi si è cercato quanto più possibile di coprire i centri culturali più importanti, nell'ottica di una comparazione che prenda in esame anche la variante diatopica. Ma se alcune fonti, in primis le antologie accademiche, si prestano bene a questo tipo di distinzioni bisogna tuttavia tener conto del fatto che il carattere nazionale del petrarchismo, come la mobilità dei singoli poeti,² rendono non sempre adeguata una rigida scansione geografica, applicabile senza imbarazzo fino al secolo precedente. Non si fa dunque riferimento diretto e sistematico a questa componente nella griglia dei risultati.

3. 2. Autore

All'interno del corpus sono presenti 233 autori. 25 canzoni sono registrate sotto l'indicazione «[Autore incerto]» quando la lacuna non è dichiarata dalla fonte (12), senza parentesi quadre quando la dicitura è nell'opera stessa (13). La distribuzione dei testi, di cui si dà conto in appendice (III, T. 1), risulta tutt'altro che omogenea: la maggior parte degli autori (150, cioè più del 64%) compare una sola volta nel repertorio, mentre solo 19 superano la soglia delle 7 canzoni.³ Si tenga presente che spesso nelle raccolte miscelanee, e soprattutto nelle sillogi che raccolgono materiale anche pseudo dilettantesco, al singolo autore non è concesso molto spazio, per cui è già un'eccezione anche la presenza di un solo componimento di metro lungo. Inoltre non c'è da stupirsi che la complessità della

² «In questi scambi aumentano le quantità e le velocità (specie attraverso la stampa, ovviamente), ma anche la permeabilità e i raggi d'azione. E questo da un lato comporta una crescente omologazione culturale (parallela, forse, alle crescenti omologazioni della forma politica), dall'altro una dispersione di vicende individuali, di scuole, di stili, di manufatti, di tecniche, sempre più ardua da inseguire e da descrivere entro storie monografiche o di corto raggio geografico», Mazzacurati (1996: 203). V. anche Borsellino, Aurigemma (1973: in part. a pp. 380-381).

³ Sono: Amalteo (8), Della Valle (9), Barbati e Marmitta (10), Venier e Contile (11), Rota (13), Grillo e Goselini (14), Arnigio (15), Magno (18), Zane e Molino (20), Fiamma e Cappello (25), Muzio (33), Paterno (55), Minturno (68), Tasso (85).

forma presa in esame non incoraggi i poeti non professionisti a cimentarsi in più di una prova ardimentosa.

3.3. Schema

In questo riquadro della scheda è riportato lo schema della canzone; selezionandolo, come anticipato, si accede a tutte le schede relative alle canzoni intessute sulla stessa testura. In appendice (II) è riportato il repertorio in forma sintetica – schema (numero di attestazioni).

Il RDCI è costituito da 423 testure differenti di cui 354 sono sperimentate una sola volta. Molte risultano dunque *hapax* a dimostrazione di una duttilità della canzone e di una pulsione a una ricerca di autonomia in quest'ambito. Di contro sta il fatto che delle 73 testure che compaiono più di una volta solo 26 pareggiano o superano le 5 occorrenze e sono tutte, ad eccezione di ABC BAC CDEdeFF che ha però come solo esecutore Muzio, emulazioni, puntuali o con variazioni esclusivamente nella misura dei versi, di schemi petrarcheschi.⁴ Le 29 canzoni di Petrarca, articolate su 26 schemi (23 se si guarda solo la distribuzione e non le quantità sillabiche essendo *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331) e *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf. 323), così come *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125), *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) e *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129) divergenti solo per la lunghezza di alcuni versi) sono dunque alla base dei recuperi più numerosi, eccetto 3 schemi che non arrivano alle 5 riprese, e su cui torneremo nel prossimo capitolo, ossia quello di *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf. 366) in ABC BAC CddCEf(f5)E, che gode di 4 attestazioni, quello di *Mai non vo' più cantar – com'io soleva* (Rvf. 105) in (a)B(b)C(c)D(a) B(b)C(c)D (d)E(e)F(f3)EeF(f)GHhG, emulato solo 3 volte, e quello di *Sì è debile il filo a cui s'attene* (Rvf. 37) in AbbC BaaC cddEeDFF con 4 recuperi.

Resterà invece deluso chi interrogherà questo corpus secondo cinquecentesco in cerca di spie metriche dantesche. I risultati sono pressoché nulli escluso, ovviamente, il Dante

⁴ Si tratta dei seguenti schemi: ABBA AccADD (7), ABBA AcccA (6), ABBA ACcDdEE (15), ABbC ABbC CDdEFfF (7), ABbC BAaC CDdEeFF (7), ABbC BAaC CDEEDdFiGG (8), ABbC BAaC CDEeDFF (12), aBbC cDdA aBEeBf(f5)A (5), AbC AbC cDdEE (20), ABC ABC cDEeDD (21), ABC ABC CDEeDD (9), AbC AbC CDEeDFF (11), ABC ABC cDEeDFF (22), ABC ABC CDEeDFF (4), abC abC cdeeDff (21), abC abC cdeeDff (78), ABC BAC CDEeDeFF (11), ABC BAC cddEEFeF (8), ABC BAC cDdEeFF (11), ABC BAC CDEdeFF (5), ABC BAC CDEEDdFF (17), AbC BaC cDEeDdfGfG (8), ABC BAC CDEeDEFdF (6), aBC bAC CDEeDfDFF (17), ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (14), AbC(d3)EF(g5)Hi (6).

che passa più o meno filtrato in Petrarca.⁵ Scompare del tutto anche lo schema in ABbC ABbC CDdEE di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* che Pelosi (1990) segnalava come il più emulato nel Trecento.⁶ Emulazione prettamente formale che, è stato osservato, non coinvolgeva solitamente altri aspetti del testo. La testura – su cui non a caso Cino «drieto allo stil» (v. 2) di Dante, modula *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*, canzone in morte di quest'ultimo –⁷ è assente in Petrarca, gode di alcune emulazioni quattrocentesche, ma nel Cinquecento è recuperata dal solo Britonio,⁸ per poi scomparire del tutto nella seconda metà del secolo. Lo stesso corso seguono gli altri schemi esclusivamente danteschi, ad eccezione di ABC ABC CDEeDEFF de *Li occhi dolenti per pietà del core* che traspare nella filigrana di sette canzoni, sui seguenti cinque schemi:

1. ABC ABC CDEeDeFF (3)
2. abC abC cDEeDeFF (1)
3. ABC ABC cDEeDeFF (1)
4. ABC ABC cDEeDEFF (1)
5. ABC ABC CDEEDeFFGG (1)

Nessuno schema è un recupero fedele e tutti presentano delle variazioni: nella formula sillabica o nell'aggiunta di un distico finale baciato. Inoltre va osservato come lo schema dantesco attraversi senza dubbio la compagine metrica di *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf.* 127) che nell'ordine delle rime varia il suo antecedente solo nell'inversione del secondo piede (ABC BAC CDEeDeFF). Del manipolo di testure qui riportate dunque la più rappresentata, cioè quella indicata con il numero 1, sembra, nel mantenimento nella sirma della terza rima e settenaria, alludere più direttamente all'antigrafo petrarchesco.

Ad ogni modo, come anticipato, la maggior concentrazione di attestazioni si ha sempre intorno a schemi petrarcheschi, sia per quanto riguarda i ricalchi puntuali, sia per microvariazioni e piccole aggiunte.

⁵ Sulla fortuna metrica della canzone dantesca e sui recuperi petrarcheschi di «identità lievemente imperfette di schemi interi» e «identità perfette di porzioni di interi», cfr. Afribo (2016).

⁶ 35 canzoni (in 15 poeti).

⁷ Sui recuperi di Cino delle petrose a partire proprio dall'elemento metrico cfr. Tranfaglia (2016).

⁸ Cfr. Gorni (2008). Si v. anche Guidolin (2010: 77) che nota la straordinarietà del recupero isolato di Britonio anche a fronte del fatto che la pubblicazione della prima edizione de *La Gelosia del sole* (1519) è precedente alla prima attestazione a stampa della petrosa dantesca (nella Giuntina del 1527).

Spesso, anche se inedita, la testura è strutturata a partire dalla conformazione di una canzone nota a cui poi il componimento può alludere anche attraverso ulteriori elementi formali o contenutistici. Limitandoci ai ricalchi più ortodossi, lo schema di gran lunga più imitato è quello in abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126). Se Gorni (2008) su un arco di tempo molto più disteso ne contava 84 riprese, nel solo secondo Cinquecento si ritrova ben 78 volte. Segue, ma a una distanza significativa, lo schema ABC ABC cDEeDFF di *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129) che gode di 22 attestazioni. Al terzo posto, a pari merito con 21 esemplari, figurano abC abC cdeeDff di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125) e ABC ABC cDEeDD di *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf. 323). E non a caso intorno allo scheletro dei *Fragmenta* 125, 126 e 129, che hanno la stessa disposizione rimica ma con misure sillabiche differenti, si propaga l'agglomerato più consistente di schemi quasi uguali al modello, che introducono cioè varianti minime nella formula sillabica, o aggiungono un distico baciato finale. Escluse le tre testure petrarchesche si tratta di 22 schemi che informano 74 canzoni.

In questa congerie di emulazioni si possono individuare, ma ci torneremo meglio in seguito, due tipologie diverse di riuso. Da una parte la testura viene ripresa allusivamente ed è la cartina di tornasole più efficace rispetto al discorso svolto in sede introduttiva sulla spiccata sensibilità metrica del Cinquecento e sul ruolo tutt'altro che ancillare della *dispositio* – essendo per altro abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) e abC abC cdeeDff di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125) quella che in linguistica definiremo coppia minima (varia solo la lunghezza dell'ultimo verso);⁹ dall'altra tale ossatura rimica, assurgendo a modello assoluto di canzone, è meno intrinsecamente vischiosa, e, proprio per la sua esemplarità, può essere riutilizzata in modo neutro.

Analisi di questo tipo saranno condotte in modo più approfondito nel prossimo capitolo. Ragioniamo ora più in generale sulla conformazione della stanza secondo cinquecentesca. I risultati forniti prenderanno in considerazione sia il numero di schemi che la quantità di attestazioni per ogni schema.

Partiamo dalla presentazione dei dati e l'analisi relativa ai due tipi principali di stanza, e cioè quella di fronte e sirma (includendo per ora in questa categoria anche le ulteriori possibili scomposizioni all'interno di questi due compartimenti principali) e quella

⁹ Stesso discorso vale per lo schema ABC ABC cDEeDD di *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf. 323) (per altro canzone di visioni molto connotata dal punto di vista tematico) e quello di ABC ABC di *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331).

indivisa. Consideriamo indivise le stanze dove non c'è ripetizione di un modulo in nessuna delle due macrosezioni principali, per questo aspetto sulla scorta di Dante (*Dve.* II, x, 4). In modo invece meno restrittivo di quest'ultimo includiamo nelle stanze di fronte e sirma anche schemi come AbAbbA ccDdC o ABCDDAC xeFGeFGHH – a dire il vero molto rari –, dove, pur non essendoci la ripetizione di un *pattern*, le rime della fronte non invadono mai quelle della sirma distribuendosi secondo una logica divaricante. Inoltre, come nel primo esempio, talvolta la ripetizione della rima iniziale funge da divaricatore marcando nettamente i confini del compartimento metrico. Infine in casi di questo tipo la stanza è divisa in due parti quando, pur mancando la *concatenatio*, la sirma comincia con un settenario, laddove la fronte si conclude con uno o più endecasillabi.

Escludendo dal conteggio le canzonette, si constaterà che la canzone di stanze indivise è, come atteso, altamente infrequente. Si contano infatti solo 26 canzoni su 19 schemi, tutti *hapax* eccetto ABCDEEaBDEBFfB¹⁰ e AbC(d3)EF(g5)Hi. Il primo schema è attestato tre volte ma nello stesso autore, Ferrante Carafa, in un gruppo di canzoni sorelle, limitrofe e unite oltre che dal tema e dallo schema dall'anafora di «vincesti», con cui si apre ogni stanza. Il secondo invece è lo schema di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (*Rvf.* 29) imitato ben 6 volte – non poche avendo la canzone, tutta a *coblas unissonans*, una morfologia particolarmente artificiosa. Da ricondurre a *Verdi panni*, con l'aggiunta di un verso, è anche lo schema AbCDEFgH di *Pioggia di un bel pensier nella alma mia* di Giovanni Maria Barbieri.¹¹ Al di là dell'estremo virtuosismo delle canzoni a *coblas unissonans*, si constata che intorno al gruppo di schemi di stanze indivise si addensano elementi di artificiosità e sperimentalismo maggiore rispetto alle canzoni di fronte e sirma. Tra di essi spicca la tendenza ad introdurre versi del tutto irrelati, irrelati all'interno della stanza che trovano corrispondenza nella stessa posizione nella stanza successiva, oppure, in qualche caso sporadico, irrelati nella stanza ma che prendono il posto di un'altra rima nella stanza che segue.

Il repertorio, accennavamo, è costituito per lo più da canzoni di piedi e sirma. Si è adottata la divisione dei piedi nella fronte anche quando c'è ripetizione puntuale delle

¹⁰ Si propone questa struttura e non una divisione in due piedi ABC CDE EaBDEBFfB perché nella coda del componimento vengono utilizzate le stesse rime dei versi iniziali. Inoltre la scansione in due piedi implicherebbe la mancanza in 2 versi su 3 della ripresa rimica.

¹¹ Un esperimento simile è segnalato già da Bausi, Martelli (1993: 161) in *Dimmi, laccio d'Amor, che 'n s'è bel nodo* di Ludovico Martelli. A *coblas unissonans* in AbCDeFGH è anche *La bella Donna a cui donaste il cuore* di Trissino.

rime e non delle misure (come ad esempio nella testura ABc AbC cDeeDFF)¹² o, al contrario, non c'è ripetizione puntuale di un modulo rimico ma misure versali coincidenti (es. ABbC CAaD EEDFF) soprattutto laddove è presente un verso di *concatenatio*, anche debole – cioè non direttamente tra ultimo verso della fronte e primo della sirma –, con una rima dei piedi che poi scompare nella coda (es. aBC cAA BDEeDFF). D'altronde è già Minturno (1563: 189) a constatare e prescrivere una parziale libertà nelle concordanze delle rime, mentre di contro mostrava una certa rigidità nel rispetto dell'isosillabismo tra i due piedi (per cui uno schema della fronte in ABc AbC come quello appena illustrato risultava per lui poco accettabile):

Nel numero delle sillabe, e nella misura de' versi convien, che l'ordine sia diritto; cioè ch'al primo il primo; al secondo il secondo; al terzo il terzo; e così ciascun degli altri ordinatamente risponda. Non così nelle concordanze.¹³

Coerentemente con tale criterio, diversamente da Gorni, ma cercando una parziale uniformità con esso, una canzone come quella di *Dove rivolgi, o lusinghier fallace* di Tasso non è riportata come AbbA CddCEffEGhhG, ma scandita in AbbA CddC EffE GhhG – benché forse, piuttosto che come una stanza isolata di canzone, potrebbe essere rubricata come una canzonetta di 4 stanze in AbbA.

Prevedibilmente le canzoni di fronte e sirma coprono quasi l'intero corpus. Le due tipologie principali sono quella con fronte di 4 versi, e quella con fronte di 2 piedi (o di 6 versi, articolati in 2 piedi da 3, o di 8, in 2 piedi da 4, per un totale di 644 attestazioni su 290 schemi).

Come si può osservare dallo schema in appendice (III, T. 2), la fronte di 4 versi trova riscontro in un totale di 92 canzoni su 58 schemi. La disposizione minoritaria è quella a rime bacciate, con 4 attestazioni su 2 schemi, seguita da quella a rime alternate, con 23 attestazioni su 17 schemi. La disposizione incrociata è invece la più numerosa con 64 attestazione su 38 schemi. Per quanto riguarda le quantità sillabiche in linea di massima quelle a maggioranza endecasillabica sono le più rappresentate all'interno delle singole

¹² Si veda in tal senso quanto scrive Pelosi (1990: 109) in merito alla canzone *Padre dei padri miei* con piedi ABC cAB: «più che di prima parte indivisa si può parlare meglio di piedi eterodossi in cui la regolare partizione è alternata da una semplice non corrispondenza della misura versale».

¹³ Il margine d'autonomia in materia è ribadito in chiusura della parte dedicata alla conformazione della prima parte della stanza: «e, come che nelle consonanze, tra loro si rispondano ordinatamente, come dimostrato ci avete; non però sotto una certa, e determinata legge», Minturno (1563: 195).

categorie con 41 in ABBA (su 16 schemi) e 8 ABAB (su 4 schemi) – mentre per le rime bacciate è maggioritaria, ma con tre sole occorrenze, AaBb.

La tipologia più adoperata di fronte su 2 piedi è di 3 versi, tipologia questa più rappresentata in assoluto, con un totale di 551 canzoni (su 235 schemi), ovvero intorno ai 2/3 dell'intero corpus. In conformità con il repertorio trecentesco di Pelosi (1990) quasi tutte le testure appartenenti a questa categoria sono su 3 rime, un solo schema è su 2 rime (aBa aBa), 6 sono su 4.

Nei piedi di 3 versi la disposizione prediletta è abc abc con un totale di 315 attestazioni su 111 schemi, segue abc bac con 180 su 72 schemi, abc acb con 12 su 11, abc cba con 9 su 9. Nella prima disposizione la misura versale prevalente è abC abC con 123 attestazioni su 17 schemi, a cui segue ABC ABC con 120 su 57 e AbC AbC con 49 su 18. Anche se è attestata in meno canzoni la fronte completamente endecasillabica è quella più produttiva dal punto di vista della sperimentazione degli schemi, se si considera per altro che abC abC è la fronte di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) che da sola conta, come già indicato, 78 emulazioni. Tale predilezione in maggiore trova riscontro anche nella fronte con *permutatio* dove la testura ABC BAC interessa 134 canzoni su 52 schemi, seguita timidamente da aBC bAC con 25 su 6 e AbC BaC con 13 su 6.

Trissino (1529: Lir) constatava come nella costruzione della «base di terzetti» le uniche due disposizioni ammesse da Dante e Petrarca fossero la «combinazione dritta» (abc abc) e l'«obliqua» (abc bac), ossia quelle che nel repertorio secondo cinquecentesco godono di maggior successo. L'umanista vicentino, nel descrivere tale chiusura, segnalava come lo spettro degli altri autori, precedenti o contemporanei alle due corone, fosse aperto a numerosissime variazioni. Stando a Gorni (2008) Trissino nelle sue canzoni, quasi tutte articolate su due piedi da tre versi, pur non seguendo quasi mai pedissequamente uno schema del *Canzoniere* per intero (con due sole eccezioni di recupero puntuale), non tradisce la consuetudine petrarchesca nella disposizione delle basi.¹⁴

Minturno (1563: 190) esplicita più chiaramente la possibilità di almeno sei tipologie di disposizione delle rime nei terzetti. Il primo e il terzo esempio vengono recuperati da Petrarca, *Se 'l pensier, che mi strugge*, per abc abc e *Italia mia, benche 'l parlar sia indarno* per abc

¹⁴ La lista degli schemi di Trissino su 2 piedi da 3 versi è la seguente: abC abC cddeE, abc abc cdeedff, abC abC cdeeDfF, AbC AbC cDdEEFF, AbC AbC DeFDeFF, ABC ABC cDdEeFF, ABC BAC CDDEeFF, ABC BAC CDEEDdFF, abC baC CDeeDfGGF, abC bAC CDEEDfGG, ABC ABC CDDEEFFGG, aBC aBC CDEeDFGfG, AbC AbC CDEEDdEeFF, ABC BAC CDdEEfGGFF.

bac. Per quanto riguarda le altre basi Minturno, diversamente da Trissino, non attesta semplicemente la loro esistenza in canzoni precedenti o contemporanee a Dante e Petrarca, il cui intervento funge in tal modo da spartiacque tra una maniera precedente e quindi una successiva a loro, ma ne spiega il funzionamento tramite l'esempio delle sue stesse canzoni. Così il secondo, il quarto, il quinto e il sesto tipo sono rappresentati, nell'ordine, da *Qual Semideo; anzi qual nuovo Iddio* per abc cba, *Quantunque volte lasso mi rimembra* per abc acb, *Padre del ciel, che tutto muovi, e reggi* per abc bca, *Quella già per adietro altiera Donna* per abc cab.¹⁵ E la casistica delle conformazioni potrebbe potenzialmente proseguire, tanto che Berardino Rota, interlocutore fittizio del dialogo, passando ai quartetti conclude: «Io so ben, che voi sapete, che sono altri modi di consonanze ne' terzetti: ma non vene dimando; perciocché quando sen'offrirà il tempo, e il luogo oportuno, e conveniente, non lasciarete di ragionare».

Nonostante tale apertura il Minturno delle *Rime et prose* (Venezia, 1559) come delle *Canzoni sopra i Salmi* (Napoli, 1561), nelle sue 58 canzoni con fronte di terzetti (su 68 totali)¹⁶ adopera solo le sei tipologie esposte nel trattato, con una netta preferenza per la prima e la terza, e dunque per le petrarchesche.¹⁷ Se non è dunque stabilito un argine nella teoria esso si erge nella prassi dei poeti anche più sperimentali sotto il profilo metrico, primo tra tutti Minturno. Anche Tasso, come vedremo meglio nel dettaglio nel cap. V, in questo caso è piuttosto conservativo privilegiando nelle sue canzoni su 2 piedi da 3 versi di gran lunga la disposizione dritta e obliqua, con poche eccezioni, anche se piuttosto significative perché non sempre rientrano nel campionario minturniano (come nel caso di *Nel mar de' vostri onori* in abB acC) e non sempre rispettano l'isometrismo dei piedi (come nel caso di *Alma inferma e dolente* in ABB cAA).

Conservatività della fronte non equivale ovviamente a conservatività nella sirma, anzi, sulle due fronti più ortodosse (abc abc, abc bac) si articola una grande varietà di schemi non conformi al modello dei *Fragmenta*. Così sulla disposizione abc abc si troveranno 91 canzoni su 315 non petrarchesche, su quella abc bac 72 su 182.

¹⁵ In questo caso si tratta dei terzetti che costituiscono la volta e non la fronte.

¹⁶ Cfr. Appendice III (T. 2.2.).

¹⁷ Le canzoni con fronte di tipo non petrarchesco sono: *Beato quel che veramente intede* (AbC CbA), *Nel più felice seno* (aBC cBA), *Chi nel Signor si fida* (aBC bCA), *Padre del ciel; che tutto movi, e reggi* (ABC BCA), *Di' bene, anima mia, di' del Signore e Tutta a Dio si rallegri in festa e 'ncanto* (AbC CaB). L'interlocutore di questa parte del dialogo, cioè Berardino Rota, nelle sue 11 canzoni usa solo 2 schemi su 2 piedi da 3 versi, entrambi con disposizione abc abc.

Passando alle testure di 2 piedi su 3 versi di 4 rime, casistica assente del tutto in Petrarca, si constaterà che nessuno schema fa sistema. Si tratta infatti di 6 attestazioni su 6 schemi, dove trova nuovamente conferma una predilezione endecasillabica, con un massimo di 2 settenari su 6 versi.

Meno testimoniate rispetto alle fronti di 2 piedi di 3 versi, ma comunque con una presenza significativa, sono le fronti di 2 piedi di 4 versi, che contano un totale di 93 canzoni su 33 schemi.

Ricordiamo che nel Trecento, stando ai dati di Pelosi (1990 in part. a pp. 96 e segg.), i piedi di 4 versi sono maggioritari: 191 schemi contro i 102 su 3 versi. Il dato, che probabilmente dipende dalla diffusione dello schema di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*,¹⁸ non rispecchia la prassi di Petrarca, il quale utilizza primariamente piedi di 3 versi (in 18 schemi) e secondariamente di 4 (7 schemi). Da qui il passaggio alla forma prevalente di fronte su 2 piedi di 3 versi, slittamento che si può registrare come già concluso nel primo Cinquecento dove Guidolin (2010: 115 n.10) osserva come la maggior parte degli schemi siano «assimilabili ad un tipo che prevede due piedi di tre versi e una sirma che va dai sette ai nove versi».

Tornando dunque alle fronti di 2 piedi di 4 versi, si segnala prima di tutto che all'interno di questa macrocategoria la tipologia meno frequente è quella su 2 rime, con 5 attestazioni totali su 4 schemi. Unica *dispositio* possibile abba abba, in 4 casi tutta endecasillabica. Uno sperimentalismo all'insegna dell'ibridazione con il sonetto da ricondurre con assoluta certezza a Bembo. L'ibridazione metrica in questo antecedente è addirittura filologicamente dimostrata: nella prima fase redazionale *Solingo augello, se piangendo vai* si configura come un sonetto (ABBA ABBA CDE CDE), nella seconda diventa la canzone *Qual triste e sconsolata tortorella* (ABBA ABBA CCDD) e in seguito, non variando però la disposizione delle rime, *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde*.¹⁹ E lo schema appare vischiosamente impegnato nelle *nugae* a tema ornitologico di Ludovico Paterno e Berardino Tomitano, in cui compaiono, rispettivamente, una *Mesta Giuvenca* e una *Solinga*

¹⁸ «Va soprattutto sottolineata la inversione di tendenza per cui i piedi di 4 versi superano statisticamente, e con notevole margine, quelli di 2 versi, in consonanza con la pratica stilnovistica [...]. L'inversione statistica trova probabilmente origine [...] nella diffusione poligenetica dello schema della petrosa dantesca, anche se può avervi contribuito la normalizzazione stilnovista che, alla maggiore scioltezza della sirima [...], preferì la regolarità strutturale dei piedi lunghi. Appare invece problematico sostenere un'influenza diretta delle quartine del sonetto: [...] le formule metriche appaiono sensibilmente differenziate, poiché nel sonetto la quartina è monometrica ed utilizza due sole rime», Pelosi (1990: 97).

¹⁹ V. Carrai (2006: 104-106).

tortorella (nel verso incipitario di entrambi segue, secondo modello, la relativa – «che vestigio errante» nel primo caso, «che piangendo» nel secondo). Se in questi esempi è attiva una rielaborazione tesa in parte a celare l'ibridazione metrica, in *Vidi cinque leggiadre donne e belle* di Bernardo Cappello il gioco di estensione pluristrofica del sonetto è più che esplicito e lo schema non va incontro a nessun camuffamento (ABBA ABBA CDEDEC).²⁰ Da notare come il recupero del sonetto sia fedele nei termini della disposizione maggioritaria della fronte, non trovandosi nessun caso di piedi su binomi di rime alternate ABAB ABAB, cioè su quella che da Petrarca in poi è sancita come fronte arcaica di sonetto.²¹

La fronte di 4 versi più diffusa, come nel Trecento, è quella su 3 rime (59 canzoni),²² con *dispositio* più frequente abbc baac (44 canzoni). In particolare è ABbC BAaC ad avere la meglio con 32 attestazioni, la maggior parte (27) su recupero puntualissimo, anche nella sirma, di 3 schemi petrarcheschi.²³

La fronte di 2 piedi di 4 versi su 4 rime si presenta invece più varia dal punto di vista della quantità di schemi sperimentati e della *dispositio*. Il margine più largo di sperimentalismo si deve all'assenza di schemi petrarcheschi intessuti su questa tipologia di fronte – ad eccezione di aBbC cDdA aBEeBf(f5)A di *Qual più diversa et nova* (Rvf. 135), che comunque gode di poche imitazioni. Si tratta di 18 possibili combinazioni di fronte, per un totale di 25 schemi che interessano 29 canzoni, di cui ben 13 sono di Torquato Tasso. Quest'ultimo ha come fronte prediletta per la tipologia presa in esame quella in ABbC ADdC, su cui intesse 6 schemi, tutti diversi nella sirma. Al di là della composizione precisa, la fronte di 4 versi su 2 piedi, come si può verificare nello schema in appendice III (T. 2.2), è molto apprezzata da Tasso che l'adopera in 21 canzoni (ed è quindi l'autore presente nel corpus più produttivo in questo senso). Solo 7 di esse ricalcano una disposizione rimica dei *Fragmenta*, 6 pedissequamente (nella disposizione e nelle quantità

²⁰ Anche se più debole una certa ibridazione con il sonetto si può constatare anche negli schemi ABBA ACCA DEDeFF e ABBA ACCA dEDEfF, per cui V. cap. V.

²¹ Pelosi (1990: 104-105) segnala l'utilizzo di schemi su 2 piedi di 4 versi di sole 2 rime come un arcaismo che non trova nessuna adesione nel Trecento. Conclude poi il paragrafo con deduzioni analoghe alle nostre: «Sembra insomma che la presenza di due sole rime in piedi di quadrimembri abbia suggerito a Dante ed altri poeti duecenteschi uno schema metrico più o meno sagomato, almeno nel numero di versi che lo compongono complessivamente, su quello del 'sonetto'».

²² Le possibili combinazioni sono le seguenti 10: ABbC ABbC, ABbC ACcA, ABBC ACCB, abbC baaC, ABbC BAaC, AbbC BaaC, AbbC BAaC, ABBC BAAC, ABbC CAaC, AbCC AcBB.

²³ 12 attestazioni in ABbC BAaC CDEeDFF di *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho* (Rvf. 270) e *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf. 325), 7 attestazioni in ABbC BAaC CDdEeFF di *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360), 8 in ABbC BAaC CDEEDdFfGG di *P' vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf. 264).

sillabiche).²⁴ Si tratta dunque di una firma tassiana, all'insegna di un atteggiamento cautamente sperimentale su cui torneremo meglio nei capitoli successivi.

Infine, conformemente a quanto constatato da Trissino (1529: Lir) per cui «lo esempio de la fronte di quinario, o senario non scrivo per non averlo veduto», la fronte con due piedi quinari è quasi del tutto assente,²⁵ manifestandosi nel solo schema AbCDE AbCDE FFGG di *Musa se già cantasti i chiari Heroi* di Zambone Natale. Il componimento si trova all'interno di una raccolta d'occasione a tema politico di *Compositioni volgari e latine fatte da diversi nella venuta in Venetia di Henrico III di Francia e di Polonia* [...] (Venezia, 1574) insieme ad altre due canzoni altrettanto particolari dal punto di vista della tessitura rimica: *Sacro spirito real, nato à gli'Imperi* dello stesso Zambone, che, nonostante l'incipit su attacco petrarchesco, è intessuta sullo schema *hapax* ABC ABC CDDEFfGEeGHIIIHI, e *Re de' famosi Galli* in aBc CBa DdEfFegHgHiILL, schema anch'esso inedito, di Bartolomeo Malombra (autore che compare anche nel *Trofeo* del 1572 con una canzone in xAABCDEFfGGECdhhII, ancora più bizzarra da questo punto di vista e di cui parleremo a brevissimo). Notevole il fatto che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, in questi autori secondari o dilettanti si possano trovare, oltre a prevedibili errori o imperizie tecniche, anche notevoli margini di sperimentalismo metrico, tutto teso, ci torneremo tra poche pagine, all'insegna della *gravitas*.

Chiude il ventaglio delle possibilità di disposizione la fronte di 2 versi di 3 piedi, con gli unici due esempi di *Ragione è ben, ch'io pianga, e mi lamenti* di Ludovico Paterno a schema AB AB AB bXCC e *Da duo begli occhi, anzi due chiare stelle* di Pomponio Torelli, a schema AB AB AB xCC, la prima su emulazione pedissequa di *Ben ho da maledir l'empio Signore* (58) di Bembo, così come la seconda, in modo più velato ma comunque esplicito.²⁶

²⁴ Sono: *Bella guerriera mia, ben io vorrei* (AbbC BaaC cddEeDFF), *Come nel fare il cielo il Fabro eterno* (AbbC BAaC CDEEDdFfGG), *Musa, discendi omai dal verde monte* (AbbC BAaC CDEeDFF), *O felice, onorato, almo terreno* (AbbC BaaC cddEeDFF), *Qual più rara e gentile* (aBbC cDdA aBEeBf(f5)A), *Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa* (AbbC BAaC CDEEDdFfGG). Infine *Celeste Musa, or che dal ciel discende* è su *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rzf. 360) ma con il primo verso b settenario (AbbC BAaC CDdEeFF).

²⁵ Non sono rari invece nei canzonieri prestilnovistici figurando «non solo in Guittone, ma anche in Mazzeo di Ricco, Chiaro Davanzati, Pucciandone Martelli, Monte Andrea», Pelosi (1990: 99).

²⁶ In merito alla sperimentazione metrica di questa canzone bembesca si veda Dionisotti (1966: 134): «notevole è lo schema metrico [...] senza commiato e con stanze di tre piedi collegate fra loro da un verso chiave (X). Si può supporre che tale struttura metrica celi una prima red. in ottave o strambotti continuati secondo la moda del tempo: infatti, con la sola eccezione della sesta, le stanze ancora consentono senza danno del senso la espunzione dei vv. 7-8. Comunque resta il fatto che Bembo introducendo il verso chiave ha seguito l'indicazione di un passo (II XIII 4) del *De vulgari eloquentia*, che anche dimostra di aver tenuto presente. Sicché non sembra potersi distinguere dalla stessa fonte dantesca (II X 4) l'eccezionale partizione della stanza in tre piedi».

Esaurita la casistica relativa alla disposizione delle rime nella fronte, un altro aspetto su cui varrà la pena riflettere per indagare l'evoluzione della canzone è la *concatenatio*.

È cosa nota che l'introduzione sistematica di un verso che colleghi melodicamente la prima parte della stanza con la seconda è da attribuire a Dante che l'utilizza, con una sola eccezione, in tutte le sue canzoni.²⁷ Analogamente nei *Fragmenta* il verso di raccordo è obbligatorio, ma il suo funzionamento rispetto a Dante, come per altri aspetti relativi alla strutturazione della stanza, è più omogeneo. Il ridursi della forbice casistica adottata da Petrarca nei versi di raccordo riflette chiaramente una torsione più generale verso la chiusura del sistema della disposizione delle rime della fronte. Nelle fronti di 4 versi la diesi viene realizzata esclusivamente in rima *a* endecasillabica. Nelle fronti di 2 piedi di 3 versi solo con la rima *c*, endecasillabica o settenaria. Nelle fronti di 2 piedi di 4 versi c'è sempre una ripresa in rima *c*, endecasillabica o settenaria, con l'unica eccezione di *Qual più diversa et nova* (*Rvf.* 135) (aBbC cDdA aBEeBF(f5)A, schema che abbiamo già indicato come singolare da diversi punti di vista). Per fare un esempio la stanza dantesca in AbC AcB BDEeDFF di *Quantunque volte lasso* non potrebbe essere inclusa nella tastiera petrarchesca in prima battuta perché su due sole stanze senza congedo, ma poi, soprattutto, per la *permutatio* del secondo piede (che rispetta però l'isometrismo 11 7 11) che comporta appunto una *concatenatio* in rima *b*.

Interrogando il corpus a nostra disposizione in merito a questo aspetto emerge che 282 schemi presentano la diesi, mentre 78 ne sono sprovvisti.²⁸ Includiamo nel primo gruppo di schemi anche le testure in cui non è presente una *concatenatio* in senso proprio, cioè un rilancio dell'ultima rima della fronte nel primo verso della coda, ma dove, in modo più generico, una rima della fronte viene recuperata in apertura della sirma con un valore marcatamente strutturante. Parleremo in questi casi di *concatenatio* debole. I 282 schemi del primo gruppo intessono ben 666 canzoni, mentre sui 78 del secondo si articolano 85 canzoni. La disparità tra le due categorie è dovuta a quanto anticipato: la diesi è obbligatoria in Petrarca e gli schemi petrarcheschi sono quelli che godono di più emulazioni. Tuttavia non mancano, anche nelle canzoni con diesi, proposte alternative di raccordo esenti dal magistero dei *Fragmenta*.

²⁷ «La lirica prestilnovistica [...] evita tendenzialmente di legare le due parti della stanza mediante la rima [...], staccandosi parzialmente dalla tecnica dei Trovatori provenzali, presso i quali, se la *concatenatio* appare infrequente [...], però avviene talvolta la replicazione, il più delle volte integrale, delle rime della prima parte della stanza nella seconda parte, senza introdurne di nuove», Pelosi (1990: 116).

²⁸ Dal conteggio sono chiaramente escluse le canzonette e le canzoni a stanze indivise.

Ma osserviamo prima di tutto gli schemi che non presentano nessun tipo di *concatenatio*. Pur trattandosi di un gruppo minoritario è tutt'altro che esiguo se lo si paragona alla produzione trecentesca, dove Pelosi (1990: 117) contava solo 31 schemi sprovvisti di raccordo includendo in essi, diversamente da noi, anche quelli con *concatenatio* debole.

Le varie realizzazioni possono essere ricondotte a quattro strategie (elencate in ordine decrescente di frequenza e di forza strutturante del procedimento messo in atto):

a) nella stanza manca la ripresa melodica e il passaggio dalla fronte e la sirma viene realizzato attraverso il cambiamento del modulo rimico. Ad esempio nello schema Aabb cDcdEE l'interruzione della fronte (2+2) avviene mediante la transizione da un quartetto a doppie rime bacciate a uno a rime alternate. In generale tali conformazioni marcano il passaggio dalla fronte alla sirma. Nella canzoni senza *concatenatio* è la strategia più utilizzata e copre 44 schemi per un totale di 47 canzoni;²⁹

b) nella stanza non c'è ripresa melodica e il passaggio dalla fronte e la sirma viene segnalato dal cambiamento della misura versale dopo un modulo omogeneo. Tale strategia è quasi sempre adottata congiuntamente al punto a). Ad esempio nello schema ABCD CDBA eeFF (1) la fronte è tutta endecasillabica e costruita su 2 piedi da 4 versi con *permutatio* delle rime, la sirma introduce invece uno stacco attraverso il distico settenario baciato (a cui segue sempre un distico baciato ma endecasillabico) – più raro l'esempio contrario del tipo AbAb CCdDEE, con l'inserimento di un modulo introdotto da un endecasillabo dopo uno che termina con un settenario. Questo manipolo di canzoni, che consta di 27 schemi tutti *hapax* eccetto uno per un totale di 28 attestazioni,³⁰

²⁹(a)B(b)C(c)D(a) B(b)C(c)D (d)E(e)F(f)G(H)hG (3), Aabb cDcdEE (1), AaBb cdceeDfF (3), abAb ccDD (1), abAb ccdD (2), ABaB CDdcEe (1), aBb CcA DD (1), ABBA ABBA CC (1), ABBA AbBA CCC, CDDC CdDCEEE (1), ABBA ABBA CcDD (2), ABBA ABBA CDEDEC (1), ABBA ACCA DEDeFF (1), abBa cCcdD (1), aBbA CcDdC (1), ABBA CCDDEEFFGG (1), ABBA CCddEFDFeGG (1), AbbA CcDdEFeF (1), aBba CcDEdE (1), aBbA CdCD (1), aBba cDCdxYzFF (1), AbbA CdDCeE (1), ABbC CAAd EEDFF (1), ABC ABC DcDEE (1), ABC ABC DD (1), aBc aBc dDee (1), ABC ABC DdEE (1), ABC ABC DeDeFfGG (1), aBC aBC dEDeFGfG (1), ABC ABC DeeDFFGGFHDH (1), ABC ABC DEeDFGgF (1), abC Acb dCbCdEFECfGcFF (1), AbC aCB DD (1), abC aCB DD (1), ABC BAC DDEeFF (1), ABC BAC DDEfFEFGeG (1), ABC BAC DEEDdFF (1), ABC BAC DEeDFGHhGFILL (1), ABC BAC DEEDGfGHH (1), Abc cAB DD (1), abc cba dDeE (1), aBc CBa DdEeffegHgHiILL (1), AbCDE AbCDE FFG (1), AbCDE AbCDE FFG (1), ABXC BCcA dDEeFGGFHHI (1).

³⁰ AB AB AB xCC (1), AbAb CACDdceEFeFggGHH (1), ABAB ccDD (2), AbAb CCdDEE (1), ABAb CCDEEDFF (1), abab cDcD (1), AbaB cddC (1), ABBA CCA defFdDEGG (1), ABBA AccA dEDEdF (1), ABBA ACCA dEDEfF (1), AbbA cCDAD (1), AbbA cDcEeDFF (1), abBA xccdFidGG (1), abBc CdDeFF (1), ABC ABC dCDEE (1), abC abC dd (1), aBc aBc dD (1), aBc aBc DdefEgGhHII (1), abC abC deddEeFF (1), AbC AbC dEE (1), ABC BCA dDEFEFgGfEFGHH (1), abC cba DdeeFF (1), aBc CBa DdEeffegHgHiILL (1), AbCC AcBB ddeFeF (1), aBcd AbCd EE (1), ABCd ABCD eeFF (1), ABCD CDBA eeFF (1).

è quello che marca più nettamente le due principali sezioni metriche, anche in modo più netto rispetto agli schemi che si avvalgono della *concatenatio* (dove la ripresa melodica dà un effetto più morbido di legato-staccato). Sarà interessante in tal senso, ma ci torneremo meglio nel cap. V, osservare il comportamento sintattico di queste canzoni in sede di diesi; c) nella stanza sono presenti una o più riprese melodiche ma non nel verso di passaggio tra i due comparti metrici, come avviene ad esempio nello schema ABBA CAdECcEDEE. Il verso di ripresa dislocato in tal modo annulla il valore strutturante della rima. Ricordiamo inoltre che secondo prassi petrarchesca al di là del verso di *concatenatio* non dovrebbero essere recuperate nella sirma delle rime della fronte.³¹ L'unica eccezione è, ancora una volta, aBbC cDdA aBEeBF(f)A (*Rvf.* 136) dove però il verso A chiude l'intero schema con una conformazione ad anello che isola attraverso la rima le macro sezioni della stanza e insieme l'intera strofa. Chiaramente in questa categoria rientrano solo gli schemi che presentano dei versi della fronte nella sirma ma mancano della *concatenatio* (quindi non è incluso uno schema come ABC BAC cADdEE). Tale procedimento è il più debole dal punto di vista della demarcazione dei compartimenti metrici e avviene in soli 5 casi;³²

d) la stanza non presenta nessuno degli aspetti prima elencati (non c'è ripresa melodica né valore strutturante); ossia, la sirma non utilizza nessuna strategia metrica per segnalare il transito dalla fronte, se non l'esaurimento della combinazione ivi presentata, come nello schema aBc ACB DEFDFeegG, irregolare da numerosi punti di vista, non da ultimo nell'isometrismo dei piedi. Rientra in questa casistica anche lo schema abB acC deE, dove la coda emula un piede della fronte ma manca del verso iniziale in rima *a*. Si rintracciano nel corpus 4 soli casi di questo tipo.³³

Per quanto riguarda invece le canzoni con *concatenatio*, accennavamo al fatto che non tutti i raccordi sono conformi alle norme petrarchesche prima enunciate. In particolare su 282 schemi con il verso di recupero, 57 ne presentano uno non petrarchesco, di cui 13 con *concatenatio* debole (cioè con un verso di diesi che rima genericamente con un verso della fronte). Come atteso dunque le variazioni maggiori riguardano i casi in cui è presente una sperimentazione anche nella fronte, come nei raccordi in *b* (endecasillabo)

³¹ Cfr. Zenari (1999).

³² ABAB cADCcEFDEGGFHH (1), AbAB CCBddAAEEedFF (1), abC cBA DcEAcFGDHIIXEFfgHLL (1), ABBA CAdECcEDEE (1), ABC ADC EDbFEGgFHHII (1).

³³ aBc ACB DEFDFeegG (1), abC baC deFedFGG (1), aBbA CDdCeE (1), abB acC deE (1).

su fronti di 4 versi a rima alternata ABAB (e non, come su prerogativa petrarchesca, in ABBA). Ma non mancano esempi come quello dello schema ABBA BCcDdEE usato due volte da Isabella Morra e una volta da Ludovico Paterno nella variante ABbA BcCddEE, di *concatenatio* debole in rima *b* su fronti incrociate.

I casi più numerosi, e forse anche i più interessanti, sono quelli con verso di raccordo non in rima *c-c* nelle canzoni su 2 piedi di 3 versi, cioè la tipologia che abbiamo visto interessare più testi nel RDCI. 32 canzoni presentano questa anomalia. Per lo più, come prima, si tratta di una variazione conseguente dallo sperimentalismo della fronte: così come a una fronte ABC ABC seguiva una sirma CDEeDD, a una fronte ABC BCA, segue una sirma ADEeDFF, e ancora, pur nella difformità nella strutturazione dei piedi, in modo del tutto conformemente alla regola nella *concatenatio*, ad ABC ABD segue dEFfEGG.³⁴ Ne risulta che in questi casi è sentita come più coercitiva la norma di identità tra il primo e l'ultimo verso dei due compartimenti che l'emulazione petrarchesca, del resto già disattesa in modo più o meno esplicito e/o conflittuale nella parte iniziale della stanza. Ma anche quest'ultima regola, come anticipato, non manca di essere disattesa, come nello schema AbC abC aDD (1) di *In allegrezza il duolo, in riso il pianto* che, nonostante presenti dei piedi isorimici ma non isosillabici, ha una disposizione tradizionale della fronte a cui però Paterno decide di far seguire una diesi in rima *a*, accompagnata da una sirma minima di fatto ridotta alla *combinatio*; o in modo simile, ma ancora più marcato perché isosillabico nei piedi, nello schema abC baC BdD di *Poi che dal vago lume* di Zane.³⁵

Meno varietà presentano i versi di raccordo su fronti di 2 piedi di 4 versi, dove sono senza dubbio maggioritari quelli in rima *c*. Non mancano casi che accordano in rima *a* sulla falsa riga di *Qual più diversa et nova* (Rof. 135) (come negli schemi ABbC Cdda AEFgGfEFF, aBbC cDda aEFfEXA, ABbC CDda AEFGEFGgHH), ma anche in rima *b* (ABBC ACCB bDDEEFF), o addirittura in rima *d* (aBCb Ccda DEfEfGG, ABcD ABbC DEeFFGG, ABcD ABcD dEFeFF, aBCA dBBC DEDEFgHFhGII). Gli schemi riportati offrono anche lo spunto per ragionare su un altro elemento: nelle ultime due tipologie lo sperimentalismo della fronte e quindi della diesi, può coinvolgere anche la sirma, che può articolarsi ad esempio su sole tre coppie di rime baciato contigue.

³⁴ Presentano *concatenatio b-b* 13 canzoni e *a-a* 14.

³⁵ Torneremo più approfonditamente su queste testure di canzone minima nella parte introduttiva del cap. V.

Ma torniamo più nel dettaglio sugli schemi di 2 piedi di 3 versi con *concatenatio*. Da questi 198 schemi su cui sono intessute 504 canzoni (le totali di 2 piedi di 3 versi sono 550 su 236 schemi) isoliamo quelli con rima *c* di raccordo. Si tratta di 167 schemi che informano 473 canzoni. Ci interroghiamo ora su un aspetto fin qui trascurato, intendendo questa categoria come un campione significativo per deduzioni di carattere più generale, ossia sulla frequenza di raccordo settenario e endecasillabico. Eliminiamo da questo conteggio i componimenti che ricalcano fedelmente uno schema petrarchesco per osservare quali siano le tipologie sentite come più produttive nelle canzoni che nello schema non fanno riferimento diretto ai *Fragmenta*. Ricordiamo che in Petrarca la *concatenatio* in maggiore in rima *C* era presente in 6 schemi per un totale di 8 canzoni, mentre in minore in 7 schemi di 7 canzoni. Nel RDCI 121 canzoni su 78 schemi presentano la diesi in *C*, 100 canzoni su 75 schemi in *c*. Siamo dunque di fronte a una situazione molto bilanciata. Ma questa bipartizione può essere ritenuta estendibile agli altri luoghi della stanza? O, più in generale, qual è il rapporto tra endecasillabi e settenari? La prevalenza di una tipologia versale sull'altra è motivata da ragioni tematiche conformemente a quanto affermano alcuni trattatisti articolando una teoria degli stili che vuole che al mutare di questo rapporto muti l'orizzonte di senso veicolato dalla canzone?

Per rispondere a tali quesiti e comprenderne la portata è necessario esporre alcuni argomenti teorici che riguardano la misura versale nella composizione degli schemi usando delle sintesi che gli stessi trattatisti ci offrono. Un aspetto di primaria importanza è la comprensione del ruolo che occupa la lunghezza dei versi all'interno del dibattito *gravitas* vs. *levitas*, per cui ci rimettiamo a quanto scrive Ruscelli (1558: 125-126), il quale lascia pochi margini di fraintendimento:

In quanto alla sorte delle Testure io ricorderò qui quello, che con molta ragione han detto il Bembo, e altre persone giudiziose, cioè che i Versi Corti, e le rime vicine apportan dolcezza. Là ove i Versi interi portan seco gravità, e maestà, se nel rimanente le parole, e lo stile v'accompagnino eziandio la qualità del soggetto.

Aggiunge, ed è anch'esso giudizio comune, che «tuttavia di tutti Versi Corti, né di tutti interi non loderei, che si facesse Canzone», regola per altro conforme alla norma che definisce il genere metrico ma che abbiamo già visto, e a brevissimo ci ritorneremo, poter essere trasgredita. Termina infine non arretrando sul binomio gravità/lunghezza ma articolando un giudizio in merito che segna questa volta una presa di posizione personale:

Et in quanto poi al mescolargli insieme, è ben vero, che, quelle che hanno un corto solo, come quella, *Nel dolce tempo de la prima etade*. Par, che abbiano molto del grande, tuttavia sono veramente troppo austere, e poco grate nell'armonia. Molto bella testura, e per dolcezza, con molta simmetria mescolata insieme, a me par quella della Canzone *Vergine bella, che di Sol vestita*. Et è ragionevolmente da credere, che essendo stato forse l'ultima, che il Petrarca facesse, e avendo soggetto, e oggetto divino, ove l'altre l'han terreno, egli s'elegesse quella testura, che a lui paresse la più nobile, e più degna di quante n'ha fatte.³⁶

Una *medietas* tutto sommato però poco rappresentativa se andiamo a verificare, repertorio alla mano, i recuperi di quest'ultima testura elevata ad esempio aureo. Infatti lo schema è imitato solamente 4 volte, forse anche per via del tema troppo marcato della canzone e quindi per la vischiosità della testura. Meno sbilanciato e quindi in questo senso più rappresentativo è Minturno (1563: 220) che a domanda «di quante sillabe sono i versi, de' quali si tesse la Canzone?», risponde:

D'ondecì i più nell' Eroico stile, cioè, quando narriamo, si come nella Canzone del Petrarca, *Nel dolce tempo*. O quando la materia è grave, e illustre: si come in quella, *Spirto gentil*. Allo 'ncontro, quando lo stile è Comico, o la materia lieve, e molle: qual è nella Canzone. *Se 'l pensier, che mi strugge*. I più sono di sette. Percioché né l'una, né l'altra di quelle in ciascuna stanza ha più d'uno di sette; né questa d'ondecì più di tre. E certamente i versi rotti, perciocché sono piacevoli, si trovarono per temperare la gravezza degl'interi. Ma secondo, che è più, o men grave, quel che si tratta; convien, che questi con quelli nella stanza s'adattino.

Rispetto alle canzoni completamente endecasillabiche o completamente settenarie, Minturno (1563: 75) si mostra moderatamente aperto, pur specificando l'assenza di una regola precisa, tuttavia chiarisce che «quanto alla quantità dei versi, e al loro numero, il Petrarca non mai Canzone alcuna compose in cui non framettesse agli Endecasillabi qualche Settenario».

Ad ogni modo è la materia a determinare lo stile e quindi le quantità, come ben ricorda Dolce (1550: 101v):

È vero che, le diversità delle materie ricercano diversa testura: in che fu miracoloso il Petrarca; il quale con si fatto giudizio andò variando le sue, che pare che le forme da lui tenute siano nate per esser proprie di quel soggetto, ch'ei prese a scrivere, hora gravità, hora piacevolezza serbando.

Dunque, semplificando, potremmo dire sempre con Dolce, in sostanziale accordo con i maggiori trattatisti coevi, che i requisiti di una canzone “grave” sono che adotti misure prevalentemente lunghe, con rime non in prossimità e che, auspicabilmente, anche per rendere più facilmente concretizzabile questo secondo punto, consti di numerosi versi.

³⁶ Ruscelli (1558: 129).

Scrivono infatti Dolce (1550: 101v), in merito a Petrarca, nelle sue *Osservazioni*: «ricercò la gravità con i versi interi, e con le concordanze delle Rime alquanto lontane; e la piacevolezza con i rotti, i quali detto abbiamo farsi di sette sillabe; e con le corrispondenze più vicine»; e più avanti continua: «così non fece Stanza, che comprendesse maggior quantità di venti versi: e ciò in una sola Canzone; che è quella grave e piena di Maestà delle Trasformazioni, la quale non ha più, che un verso rotto, *Nel dolce tempo de la prima etade*». A monte di queste considerazioni sta il Bembo delle *Prose* (II, xi) che legge, «con molta ragione», secondo l'estratto appena riportato del Dolce, gravità nell'endecasillabo e nella distanza delle rime, dolcezza del settenario e nella prossimità delle concordanze, e, perché no, forse, anche il Bembo delle *Rime* che contrae i suoi settenari al 21,2%, contro il 25,2% di Petrarca.³⁷ A questo passaporto si possono aggiungere, e di fatto solitamente è così, altri elementi tipici dello stile grave, come l'inarcatura, ma anche lo scontro vocalico, possibilmente tra le stesse vocali (*a* e *o*), anche a cavallo tra due versi (per intenderci in quella che la metrica contemporanea può interpretare come una episinalefe) e l'allitterazione intraversale.³⁸

Ma procediamo con ordine. Alla prima domanda sulla possibile estensione all'intero corpus della bipartizione tra settenari ed endecasillabi in sede di *concatenatio* potrà senza dubbio essere data una risposta negativa. Infatti, almeno riferendoci alla categoria campione, il verso di *concatenatio*, proprio in quanto luogo marcato della testura, non può dirsi quasi mai rappresentativo delle misure versali dell'intero schema. La *concatenatio* in *c* infatti riveste spesso la funzione di spezzare il ritmo di una sequenza endecasillabica della fronte (es. ABC ABC cdeeDfF) o addirittura, ed è così nella maggior parte dei casi, di trampolino ritmico tra due catene altrimenti ininterrotte, o quasi, di endecasillabi (es. ABC ABC cDDEEDFF). Sui 74 schemi con questa misura di raccordo 15 sono tutti endecasillabici eccetto la *concatenatio* o eccetto la *concatenatio* e un altro verso (quasi sempre della sirma es. ABC ABC cDDEfFGGEE). Di contro il verso *C* non spezza mai una sequenza settenaria della fronte o della sirma. Ad essere precisi l'endecasillabo di raccordo non segue in nessun caso un settenario della fronte.³⁹ In 45 schemi su 78 poi, la testura presenta nessuno (10), uno (16), o due (19) settenari.

³⁷ V. Appendice III (T. 3. 3).

³⁸ Per una disamina approfondita sui «suoni della *gravitas*» cfr. ancora Afribo (2001 in part. a p. 76 e segg.).

³⁹ Tale aspetto è dovuto anche al minor numero di piedi che si concludono con un settenario (ricordiamo a tal proposito che nei piedi di 3 versi la misura prevalente è quella endecasillabica), secondo la stessa regola valida per la chiusura dell'intera stanza di canzone, per cui si rimanda a Minturno (1563: 223).

Al di là della *dispositio*, traendo le somme, negli schemi di 2 piedi di 3 versi con *concatenatio* petrarchesca ma non puntualmente petrarcheschi solo 17 testure⁴⁰ su 153 sono intessute su più settenari che endecasillabi, di cui 14 con diesi settenaria e 3 endecasillabica, e in sole 3 canzoni è presente una distribuzione paritaria delle due misure versali. Inutile dirlo, si tratta per lo più di casi che subiscono l'influenza di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf.* 126), a spiccata maggioranza settenaria (abC abC cdeeDff). Anche se la *concatenatio* può dirci qualcosa in merito al rapporto tra settenari ed endecasillabi nella canzone secondo cinquecentesca parrà ovvio dunque, ma varrà la pena ribadirlo, che essa non sia sufficiente a chiarire tale rapporto. Bisogna ammettere tuttavia che, data l'entità del corpus, è difficile fornire una risposta completamente esaustiva in merito, che prenda cioè in esame tutti i casi.

Procediamo dunque per spogli su alcuni elementi che si possono ritenere significativi per indicare una tendenza più generale ricordando che, Petrarca diversamente da Dante e contrariamente a lui rifiuta la marginalizzazione del settenario a ruolo ancillare. Com'è possibile osservare dalla T. 3.3 (appendice III), Petrarca realizza il 25,2% di settenari e il 74,9% endecasillabi; in Bembo si registra, come anticipavamo, una contrazione dei settenari che arrivano al 21,2%; mentre in Torquato Tasso la contrazione riguarda gli endecasillabi che scendono al 67,1%. Si consideri le medie come parzialmente indicative poiché includono schemi molto diversi tra loro come ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (20) e abC abC cdeeDff (13), quest'ultimo appunto di netta prevalenza eptasillabica, con una predisposizione metrica che potremmo dire predantesca se non antidantesca.

Osserviamo dunque i risultati del nostro corpus interrogato su un altro punto marcato della stanza di canzone, così come di qualsiasi altra forma metrica, cioè il verso incipitario. Riportiamo per persuadere il lettore della maggior pertinenza dell'analisi di questo tratto per la comprensione di aspetti più generali legati alla misura versale una battuta del Mennini (1678: 249):

Alcuni hanno fermamente creduto, e particolarmente il Bembo, Giovan Battista Giraldi e 'l Tolomei, che i versi rotti non contengano tanta magnificenza come gl'interi; secondo questa opinione le canzoni gravi bisogna ch'abbiano il primo verso delle strofi intiero, e non rotto.

⁴⁰ Si tratta delle seguenti testure: abC aaB CdD (1), abC abC CDeeDff (1), abC abC CdeeDFF (3), abC abC cdD (1), AbC AbC cDdee (1), abC abC cdEeD (1), abC abC cdeEDff (1), abC abC cdEeDff (1), abC abC cDeeDff (1), AbC abC cdEeDff (1), AbC AbC cdeeDff (2), abC abC cdeeDFF (3), abC abC cdeeFfDgG (4), abC baC cdeedff (1), abC baC cdeeDff (1), abC baC cdeeDff (2).

A tale accortezza nella costruzione del primo verso della stanza, se ne possono aggiungere altre che chi vuole «dimostar grandezza» dovrà seguire perché la canzone fin da subito manifesti magnificenza e solennità:

Nel cominciamento della prima strofe hanno a scegliersi parole ripiene di più consonanti, per dimostrar grandezza; e questo particolarmente si darà nella prima parola, come hanno osservato i migliori, particolarmente il Testi, cominciando da *mentre, spesso, sferza, dentro, superbia*, etc.⁴¹

Ma tornando alla formula endecasillabo iniziale sta a *gravitas* come settenario sta a *levitas*, bisogna ammettere che non manca chi questiona la schematicità di tale proporzione. Già Minturno (1563: 222), insofferente come al solito a qualsiasi «inviolabil legge», pone dei dubbi in merito alla rigidità con cui è stato indicato e interpretato il rapporto tra misura versale incipitaria, stile e quindi tema:

Non quel di cinque, né quel di tre. Ma se crediamo a Dante, quando Eroica, e grave è la materia, quel d'ondecì: quando Elegiaca e molle, quel di sette. Il che, come ch'io veggia, che comunamente si servò: non però stimo, ch'esser ci debba inviolabil legge. Percioché quelle tre nobilissime e eccellentissime Canzoni, che d'Amore, e della bellezza altamente ragionano, *Perche la vita è breve. Gentil mia Donna io veggio. Poiche per mio destino*. Dal verso di sette cominciano. Et in questa, *Si è debil' il filo, à cui s'attiene*. La qual è tutta Elegiaca, e d'ondecì il primo.

La critica ha tanto più valore se si osserva che viene portata a termine non attraverso la dimostrazione di una prassi diversa di autori coevi o, come spesso avviene in Minturno, di lui medesimo, ma tramite esempi desunti da Petrarca stesso.⁴²

Per quanto la verifica sia compiuta su un campione ridotto, il corpus dei principali rimatori primo cinquecenteschi indica una tendenza molto chiara rispetto alla scelta della misura del verso che apre la canzone. In particolare interpretando la tabella di Guidolin (2010: 95-111) e circoscrivendo le 57 canzoni a schema non petrarchesco (conteggio che include in questo caso anche canzoni aderenti al modello nella disposizione ma non nelle misure), si noterà che solo 8 presentano un attacco in minore, a dimostrazione di una maggiore produttività dell'endecasillabo in questa posizione. Scelte analoghe compiono gli scrittori del secondo Cinquecento. Sfogliando il RDCI si otterranno i seguenti risultati: presentano un attacco in minore 137 schemi su cui sono modellate 281 canzoni, mentre hanno un attacco in maggiore 290 schemi per un totale di 562 canzoni. Tale dato è tanto

⁴¹ Mennini (1678: 250).

⁴² Minturno porta spesso ad esempio testi desunti dai suoi *Salmi*, che, anche in questo caso, non sarebbero mancati. Si veda, per citarne uno, lo schema della preghiera solenne *Alte lodi e 'mmortali*, in abC abC cdEeDff (cioè su *Se 'l pensier che mi strugge* (Ryf. 125) con il primo verso in rima E endecasillabico).

più significativo se si considera che sono inclusi in questo conteggio anche i recuperi puntuali dello schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf.* 126), che inizia con un settenario, e che consta da sola, ma l'avevamo anticipato, di ben 78 imitazioni. Non si legga in questo dato una vittoria della linea dantesca (*Dve.* II, xii) su Petrarca. D'altronde, già Dolce minimizzava questo Petrarca in minore, mettendo in luce come esso portasse avanti delle scelte molto orientate in merito alla misura del verso incipitario. La 126 e la 125, così come la 71, la 72 e la 73, e la 135 sono considerabili se non delle eccezioni dei casi sporadici e minoritari: «E' anco da avvertire, che questo Poeta non cominciò più, che sei Canzoni da versi rotti: e di queste sei tre sono d'una medesima testura, due d'un'altra, e una d'un'altra. Onde puossi ridur questo numero di sei in tre». ⁴³ A dimostrazione che anche quando le maglie sono strette non sono mai del tutto impermeabili ci viene incontro lo stesso Dolce tragico che, a chiusura del primo atto della sua *Marianna*, pone una canzone, *Signor, ch'a' padri nostri*, a schema non petrarchesco con attacco settenario e con più settenari che endecasillabi (abC abC cdEeD).

Si tratta certo di un'eccezione perché se isoliamo nel RDCI gli schemi non petrarcheschi lo sbilanciamento a favore dell'attacco in maggiore è ancora più marcato: su 417 canzoni, solo 99 presentano un incipit settenario. ⁴⁴ Dimostrata la maggiore produttività della predominanza di versi interi, il legame a doppio filo tra gravità della materia ed endecasillabo può essere verificato incrociando allo schema l'argomento.

Proseguendo sempre per prove su campioni indicativi si verificherà che all'interno degli schemi tutti endecasillabici di 2 piedi di 3 versi con *concatenatio* in C e a schema non strettamente petrarchesco, 12 delle 14 canzoni totali siano di argomento religioso, politico, funebre, encomiastico o nuziale, e solo 2 di argomento amoroso. 9 di queste 14 canzoni (tra cui anche una a tema amoroso) sono a firma Bernardo Cappello. Già Quadrio (1739: 73) segnalando la presenza di stanze a versi esclusivamente interi constatava: «di queste canzoni si diletto più, che altri, Bernardo Cappello, tralle cui *Rime* se ne possono veder parecchie». Quest'ultimo è infatti autore di 25 canzoni di cui 11 solo endecasillabiche. ⁴⁵ Per Cappello anche la verifica contraria darà risultati positivi rispetto all'ipotesi iniziale: le canzoni prettamente a tema politico, cioè 4, sono quasi tutte

⁴³ Dolce (1562: 102).

⁴⁴ Dal conteggio sono chiaramente escluse le canzonette.

⁴⁵ Si aggiungano ABBA ABBA CDEDEC e ABBA ACDDCEFFEGGFHH agli schemi con fronte su 2 piedi di 3 versi.

completamente a schema endecasillabico, ad eccezione di *Da l'oziose piume omai risorgi* che presenta al termine della sirma un solo verso settenario (ABC ABC CDEEDFfGG). Considerando per questo gruppo di canzoni solo la prima stanza di ognuna di esse, si conta un solo endecasillabo su 66 versi. Ma per smarcarsi da eventuali critiche che potrebbero sostenere si tratti di uno stilema esclusivamente autoriale, guardiamo, sempre all'interno degli schemi di 2 piedi di 3 versi con *concatenatio* in *c* a schema non strettamente petrarchesco tutti quelli completamente endecasillabici eccetto la diesi settenaria. Delle 8 canzoni che presentano queste caratteristiche 5 sono a tema squisitamente encomiastico, e le altre 3 (tutte di Minturno) sono di argomento religioso. Nessuna è a tema amoroso.

Se non ci si riterrà ancora soddisfatti il sondaggio potrà essere esteso a tutti gli schemi completamente endecasillabici di tutto il repertorio e agli schemi con un solo settenario di raccordo nelle testure di 2 piedi di 4 versi o con fronte di 4 versi (articolata o meno in coppie di distici). Sfortunatamente però gli esempi di questo tipo sono praticamente nulli. Il vantaggio del campione analizzato precedentemente è dovuto probabilmente all'influsso e quindi all'imitazione parziale di *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf. 23), in ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (appunto con fronte di 2 piedi di 3 versi, con raccordo in rima C e quasi completamente endecasillabica). Oltre alle due canzoni già citate di Cappello in ABBA ABBA CDEDEC, ABBA ACDDCEFFEGGFHH, l'unico altro esempio rintracciabile che rientri nella tipologia presa ora in considerazione è ABBC ACCB bDDEEFF di *L'alte ricchezze e 'l glorioso stato*, salmo religioso di Minturno.

Tirando le fila del discorso, ad eccezione di questi casi marcatissimi, che rimangono dunque pochi, nei nuovi schemi la tendenza generale è quella di un aumento della componente endecasillabica, solitamente più che prevalente. Questo aumento generale abbiamo visto poter essere interpretato anche nei termini di una specializzazione sempre maggiore della canzone in direzione grave, a conferma di quanto già dicevamo in sede introduttiva. E sempre tornando a Petrarca, senza voler smentire Gorni (1993a: 48) per cui: «posto che [...] i sei esemplari con incipit settenario sono tutti testi relativamente precoci, sembra doversi concludere che il Petrarca nella maturità mortificò alquanto la sua propensione verso l'eptasillabo», sarà la lettura diacronica più che di Petrarca del libro dei *Fragmenta* a essere rilevante, laddove la diminuzione di canzoni con più settenari e in particolare lo scomparire di quelle con attacco settenario, può essere attribuita più che a un cambiamento di gusto che caratterizzerebbe la maturità poetica dell'autore, a

un'oculata scelta stilistica, sempre nei termini del legame endecasillabo *gravitas* prima approfondito. Tale linea interpretativa è del resto quella adottata da Santagata (1990: 257) quando si domanda su *Nel dolce tempo de la prima etade*: «quale punto di vista privilegiare [...]: quello dell'*inventio* giovanile o quello della *transcriptio* in età più che matura?», e propendendo alla fine per quest'ultima opzione, cioè per adottare una lente che consideri come significativa la volontà del Petrarca maturo di includere nella raccolta una canzone così marcata, per giunta in una posizione altrettanto marcata, scritta, stando alla documentazione attuale, circa vent'anni prima.

Anche se grave è un'etichetta di stile e non di argomento, e quindi una canzone a tema amoroso non è detto debba collocarsi nel polo della *levitas*, sarà rilevante che la maggior sproporzione tra schemi petrarcheschi e schemi non petrarcheschi riguardi il tema amoroso, dove su 312 canzoni 183 esemplari figurano con un ricalco più o meno puntuale dei *Fragmenta*, mentre 129 adottano un'altra testura.⁴⁶ Se da queste 129 eliminiamo le canzonette, risulterà che 38 canzoni su 120 hanno attacco minore. Il dato parrà rilevante se lo si confronterà con le 66 canzoni non petrarchesche a cui abbiamo attribuito anche o esclusivamente l'etichetta d'argomento politico, dove solo 9 figurano con incipit settenario. Di queste 9 la maggior parte sono canzoni d'occasione, spesso a opera di autori pseudodilettanti, che oltre a questa infrazione nel rapporto ritmo-stile accolgono anche altre e rilevanti particolarità. Le canzoni in questione sono: *Ceda pur ceda Apelle* di Ortesia Aliprandi, nota ai posteri quasi esclusivamente grazie a questa canzone che si trova nel *Trofeo della vittoria sacra* (Venezia, 1572),⁴⁷ che presenta il verso in sede di diesi irrelato per tutto il componimento (abBA xccDFDGG); *Esci dal cor concetto* di autore incerto, nella stessa raccolta della canzone precedente, su due piedi anisosillabici con fronte che triplica la sirma ridotta alla sola *combinatio* finale (abC aCB DD); *Nel gran dì, che l'Aurora* di

⁴⁶ V. Appendice III (T. 6.1).

⁴⁷ V. Mazzuchelli (1753-1763: 499): «Poetessa Volgare, viveva nel 1571, nel qual anno fu impressa una sua Canzone inserita nel *Trofeo della Vittoria sacra ottenuta a' Curzolari*, da Luigi Groto Cieco d'Adria, che ne fu il Raccogliatore e pubblicollo in Venezia in detto anno. 1571. presso Sigismondo Bordogna, e Francesco Passiani in 8»; dove l'indicazione geografica puntuale del luogo della battaglia probabilmente non è da intendersi come parte del titolo del volume (che negli altri estremi coincide con quello oggetto della nostra schedatura, cioè: *Trofeo della Vittoria Sacra ottenuta dalla Christianiss. Lega contra Turchi nell'anno 1571* [...], Venezia, S. Bordogna e F. Patriani, cur. L. Groto, 1572). L'errore può essere emendato eliminando il corsivo di «ottenuta a' Curzolari». Anche se il frontespizio letto integralmente denuncia *Rizzato da i più dotti spiriti de' nostri tempi, nelle più famose lingue d'Italia*, numerosi sono gli autori dichiaratamente «incerti» o addirittura i puntini in luogo dell'autore lasciati ad introduzione del testo.

Bartolomeo Malombra,⁴⁸ anch'essa scritta in occasione della vittoria di Lepanto, che esibisce una lunghissima stanza indivisa, inizia con un verso anch'esso irrelato in tutta la canzone (xAABCDEffGGECDDhhII) e contiene una variazione nella composizione della V stanza (xAABCDeEFFDCBggHH);⁴⁹ *Re de' famosi Galli*, a opera dello stesso autore della canzone precedente, con piedi che terminano in rima *a*, anisosillabici, senza *combinatio* e con un errore nella testura della prima stanza (aBc CBa DdEeffegHgHxiI, poi aBc CBa DdEeffegHgHiIII), anch'essa a stampo occasionale e cronachistico inserendosi in una raccolta per la *venuta in Venetia di Henrico III di Francia e di Polonia [...]* (Venezia, 1574). Infine di Francesco Vinta, di professione diplomatico e burocrate – consigliere di Cosimo I, incaricato Auditore delle Riformazioni⁵⁰ del Granducato di Toscana – e quindi più uomo di stato che di lettere, è la canzone *Mentr'io fisso tal'ora scritta in lode della christianiss.ma Maria Medici regina di Francia, e di Navarra* (Firenze, 1600). La canzone si presenta con uno schema in aBACBcDeeDD a stanze indivise.⁵¹ La dimensione encomiastica, anche qui prevalente, si intreccia, come spesso accade, ad alcune stereotipie della lirica amorosa, tanto che nella prima stanza si legge: «Odo Amor, che nel core / mi lusinga in tal dir, tù, che non puoi / a tanta meraviglia / fisse tener le ciglia / a che non li consacri i carmi tuoi / voti puri, e umili a raggi suoi?».

Visibilmente diversi e regolari sono invece i casi di canzoni ad incipit settenario a opera di autori professionisti e di fama certa. In *Da le fiamme di Marte* di Angelo Grillo, a schema aBC aBC CDEeDFGGFHHFII, il tema politico è collaterale a quello nuziale. Infatti, come si legge anche nella «tavola delle rime morali insieme con gli Argomenti, et Annotazioni, dell'Ecc. Sig. Giulio Guastavini» posta in apertura del volume delle *Rime del Sig. Don Angelo Grillo* (Bergamo, 1589) il componimento è atto a celebrare:

La Gran Duchessa di Toscana, Christina di Loreno, che andava a marito, condotta dall' Eccellentiss. Sig. Don Pietro suo cognato, avendo preparate molte pompe la nostra città, per

⁴⁸ Non è indicizzato nel DBI (1960) dove però compare come fratello di Giuseppe e padre di Pietro, e quindi sotto questi due profili. In quest'ultima voce è presentato come «scrittore e “massaro” della Cancelleria ducale».

⁴⁹ Per considerazioni complessive in merito alle strategie adottate nel *Trofeo*, v. infra cap. III.

⁵⁰ «Carica prestigiosa ma legata soprattutto a funzioni burocratico-amministrative e di cancelleria, avendo tra i suoi compiti principali quello di elaborare i testi delle leggi e dar loro veste pubblica, dettare le lettere ufficiali, verificare la regolarità dei partiti e delle deliberazioni e conservare tutta la documentazione legislativa prodotta dai consigli e dalle magistrature fiorentine nonché i privilegi, i trattati, gli statuti e tutte le carte che in generale fondavano e garantivano l'autonomia, l'assetto territoriale e la struttura del Comune», SIAS (s.v. 'Auditore delle Riformazioni').

⁵¹ Lo schema potrebbe essere suddiviso in aBA cBc DeeDD, ma con troppe forzature.

riceverla, come a tanto personaggio si conveniva il Poeta n[o]str[o] anch'egli, per far che non fusse muta la pompa, l'onorò con la presente Canzone.

Oltre ad essere compensato in solennità con una stanza molto corposa a netta prevalenza di versi interi, l'attacco settenario è giustificabile in tal senso. Nel complesso ne risulta una canzone, usando le parole dello stesso commentatore, «veramente piena di gravità, e di spiriti d'eloquenza, e di poesia». In *Ne l'apparir del giorno* di Annibale Caro, all'alba il poeta ha una visione onirica di una donna angelica che «cantando venia con dolci accenti» (v. 6) con tanto di schiera che la segue in coro spargendo fiori (o meglio *gigli*). La canzone ha uno scopo prevalentemente encomiastico che ben si sposa con l'adozione del modulo ritmico meno sostenuto in aBC BaC cdeDEFef, la cui originalità e armonia è già segnalata dal commento di Atanagi nella tavola finale *De le rime di diuersi nobili poeti toscani*, Libro primo (Venezia, 1565): «celebra la gloria de la Illustriss. Casa Farnese con questa leggiadrissima, et tutta nuova d'invenzione, e di forma, sua canzone». L'ultimo caso che rientra in questa categoria, oltre alla già citata *Signor, ch'a' padri nostri* di Dolce (abC abC cdEeD), è quello della canzone *Poiché l'alta cagione* di Domenico Venier in aBc aBc DdefEfgGhHII.⁵² È anch'essa contenuta nel *Trofeo*, figurando in tal modo come la quarta canzone a schema non petrarchesco con attacco eptasillabico presente nella raccolta, su un totale di nove canzoni non modellate sui *Fragmenta*. Senza *concatenatio*, con endecasillabo tra due settenari nella fronte su 2 piedi di 3 versi, in una posizione cioè pressoché inedita,⁵³ la canzone potremmo dire che compensa in gravità con una stanza molto lunga.⁵⁴

Quest'ultima lunga disamina sia presa ad esempio di come, ma ci torneremo, le marcature di argomento possano offrire delle chiavi di lettura interessanti che però possono trovare conferme come smentite nella lettura del testo, realtà complessa e ambigua, non riducibile certo alla monoliticità di una o più etichette.

Per concludere, a testimonianza della solidità del legame tra tema, stile e scelte metriche – e questi dati varranno anche a sostegno della tesi sull'importanza dell'attacco in minore per l'accordatura del resto della testura – delle canzoni a tema politico non

⁵² Mammana (2007: 81) segna lo schema in aBc aBc DdefEFGGhHII.

⁵³ In soli altri due casi: aBc aBc dD (1), aBc aBc dDee (1).

⁵⁴ Solo 4 canzoni in tutto il repertorio sono sulla lunghezza di 19 versi, mentre 34 sui 20 versi traggono piena legittimità da *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf. 23) – a sostegno di ciò sta il fatto che nessuna canzone è disposta su 21 versi. V. appendice III (T. 3.1). Taddeo (1974: 155) preferisce a questa del Venier, la canzone *Aprite, o Muse* di Magno, nella stessa raccolta e su medesimo tema, a cui attribuisce «una maggiore animazione e intensità espressiva».

petrarchesche solo 4 sono a maggioranza settenaria, di cui 3 iniziano appunto con questa misura versale;⁵⁵ mentre nelle canzoni che presentano il tema amoroso le attestazioni salgono a 20, di cui 17 iniziano con il verso spezzato.⁵⁶

Ultimo aspetto fondamentale della costruzione della sirma su cui porremo la nostra attenzione in questa sezione è la *combinatio* finale. Se Petrarca, come abbiamo visto, si allinea a Dante nell'utilizzo sistematico della *concatenatio*, lo stesso non può dirsi in merito all'inserimento degli endecasillabi a rima baciata posti a chiusura della stanza. Infatti nei *Fragmenta* non presentano la *combinatio*: *S'i 'l dissì mai, ch'i vegna in odio a quella* (Rvf. 206) (ABBA AcccA), *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf. 366) (ABC BAC CddCEf(f5)E), *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50) (ABC BAC cddEEFeF), *O aspectata in ciel beata et bella* (Rvf. 28) (ABC BAC CDeEDEFdF), *Mai non vo' più cantar – com'io soleva* (Rvf. 105) ((a)B(b)C(c)D(a)B(b)C(c)D (d)E(e)F(f3)EeF(f)GHhG), *Qual più diversa et nova* (Rvf. 135) (aBbC cDdA aBEeBF(f5)A), *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf. 119) (ABbC ABbC CDdEFeF), *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128) (AbC BaC cDEeDdfGfG).⁵⁷ Presentano invece una *combinatio* con un settenario e un endecasillabo o con due soli settenari, *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) (abC abC cdeeDff) e *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125) (abC abC cdeeDff). Anche quest'ultimo aspetto merita attenzione in quanto l'endecasillabo, al di là della *combinatio*, è solitamente prescritto in chiusura della stanza. Così ad esempio Trissino (1529: LVII r.), aperto sulla possibilità di cominciare la stanza con un settenario, non tollera la chiusura in minore:

Vero è, che' a Dante non piace, che la canzone si cominci da dimetro; et esso mai non lo fece; ma il Petrarca lo fa; e parmi che stia molto bene; la onde' tal cosa non schiverej; ma più tosto mi guarderei di fare, che niuna basa; ne niuna volta terminasse in dimetro; il che schifò quasi sempre il Petrarca; come che Dante, e li altri a questo non avvertiscano.

⁵⁵ Si tratta di: *Ceda pur ceda Apelle; Mentr'io fisso tal'ora; Signor, ch'a' padri nostri*. Con attacco in maggiore *Cinta di rose, e di ligustri'intorno*. Con numero di settenari ed endecasillabi equivalente: *Poiché l'alta cagione*.

⁵⁶ Si tratta di: *Ahi, ch'io son giunto a passo; Del mar candida e bella; Donna vaga e leggiadra; Fresch'erba tenerina; Fu mia la pastorella; Perche 'l desio mi sforza; Poi che dal vago lume; Poi che parlando cresce; Qual lingua o stile, Amore; Quando al plettro famoso; Quanto più a parte a parte; Questo è pur quel bel viso; Se nel voler primero; Se questi spirti ardenti; Si m'offende l'orgoglio; Stelle lucenti, stelle*. Con attacco in maggiore: *Dolor mi vince, e è sì forte e novo; Non perché d'ora in hor via più mi dolga; Pensier, che pur mi desti a l'alta impresa; Poi che la doglia mia pietosa e larga*. Con numero di settenari ed endecasillabi equivalente: *Amore, hai l'Odio incontra e seco giostri; Se l'ardente desio*.

⁵⁷ Così schematizza Pelosi (1990: 116): «in Petrarca la *combinatio* manca ben 8 volte, sostituita in 7 casi dalla sequenza finale 11.7.11 [...] coincidente quasi esclusivamente con una serie rimica in cui il settenario divide due endecasillabi rimanti».

E se quest'ultimo tace, per non indurre in tentazione, il cattivo esempio petrarchesco, Minturno (1563: 223), segnala esplicitamente l'infrazione: «alla Sirima ancora comunalmente darà fine il verso d'ondecim sillabe più tosto, che di sette. Percioché una sola con la coppia di sette ne chiuse il Petrarca, cioè nella canzone, *Se 'l pensier, che mi strugge*».

Parimenti alla chiusura della fronte con verso intero, che abbiamo visto essere praticata nella maggior parte delle canzoni, la *combinatio*, come norma e non come accidente,⁵⁸ è utilizzata quanto caldeggiata da Dante (*Dve*. II, xiii). Si prefigura così un possibile terreno di scontro tra Dante, a questa altezza cronologica nella doppia veste di teorico ed esecutore, e la prassi, distillata poi anch'essa in teoria dai trattatisti, di Petrarca. Essendo in quest'ultimo i casi di infrazione totale o parziale troppo numerosi, è impossibile ricondurli a eccezioni. Così Dolce (1550: 104v) ad esempio, sebbene dichiara che la *combinatio* sia presente nella maggior parte delle canzoni di Petrarca, espone anche le altre tipologie di «fine» senza gerarchizzarle e offrendo esempi tratti sempre dai *Fragmenta*:

La chiusa della stanza; (che così il suo fine nomaremo) o fornisce in due versi tra sé concordanti: come nella Canzon, che di sopra ponemmo, si vede, | E mi face obliar me stesso a forza, che tien di me quel dentro, e io la scorza | [*Nel dolce tempo de la prima etade*, I st., vv. 19-20] e nella maggior parte dell'altre del Petrarca: ovvero l'ultimo non corrisponde al vicino, ma all'altro, che a quello sta inanzi: come, *Che'l furor di la su gente ritrosa* | *Vincere d'intelletto*, | *Peccato è nostro, e non natur al cosa* [*Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, V st., vv. 14-16]. Oppure (ma radissime volte) si conforma con rima tanto lontana, quanto la pose il medesimo Poeta nella Canzone *Qual più diversa e nova*, poc'anzi addotta. alcuna volta si concordò la corrispondenza del penultimo verso con quella voce, che è posta in mezzo il seguente.

Il passo termina con l'esempio degli ultimi versi della VI st. di *Vergine bella, che di sol vestita*. Dall'estratto si deduce che Dolce sia più interessato a definire uno spettro di possibili disposizioni che alla misura dei versi, al contrario di Minturno che invece, nel passo già citato, dà indicazioni solo in merito alla quantità del verso finale.

Ma, osservando la tradizione su lungo periodo, come si risolve questa parziale inconciliabilità tra le due corone? Pelosi (1990: 116) leggeva negli 8 esempi petrarcheschi senza *combinatio* uno slittamento di paradigma, che vedeva confermato in altri testi trecenteschi, per cui in questa sede l'elemento ritmico sembrava assumere priorità sull'aspetto rimico. In particolare affermava che «la *combinatio* tende ad essere sostituita nel finale della stanza da una sequenza versale in cui un settenario divide due endecasillabi rimanti», secondo una struttura 11.7.11 che andrà a manifestarsi soprattutto in code del

⁵⁸ «La *combinatio* non è invenzione dantesca [...] ma certo è che con l'Alighieri smette l'abito del preziosismo [...] per indossare quello della sistematicità strutturale», Pelosi (1990: 15).

tipo XyX, e marginalmente in YxX, – che potremmo dire rappresenti una mediazione tra la disposizione “combinata” e questa nuova conformazione. Anticipiamo da subito che la canzone nel Cinquecento non sembra confermare tale tendenza. Stando al corpus primo cinquecentesco di Guidolin (2010: 95 e segg.), escludendo le canzoni a *coblas unissonans*, l’uso della *combinatio* è pressoché esclusivo. Infatti delle testure non petrarchesche solo 5 canzoni mancano di inserire il distico finale baciato.⁵⁹ Inoltre sono quasi tutte di sola misura endecasillabica, ad eccezione di 7 attestazioni, di cui 6 terminano con un settenario e un endecasillabo e 1 sola con doppio settenario.⁶⁰ Conto poi solo 8 esempi di recupero, puntuale o con variazione di una misura versale, di canzoni petrarchesche senza *combinatio*, cinque su *Italia mia, benché ’l parlar sia indarno*,⁶¹ due su *Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina*⁶² e una su *Una donna più bella assai che ’l sole*.⁶³

Anche nel RDCI, la netta maggioranza degli schemi (254) si dimostrano fedeli alla *combinatio* endecasillabica.

Escludendo le canzoni a *coblas unissonans*, 49 schemi per un totale di 80 canzoni, risultano del tutto sprovviste di *combinatio*. Circa la metà di esse però (43) sono desunte da schemi petrarcheschi. In quasi tutti casi, con due sole eccezioni,⁶⁴ viene rispettata la regola di chiusura in maggiore. In ogni caso, anche in questa netta minoranza di canzoni a schema non petrarchesco senza *combinatio*, non emerge una linea di assimilazione e riformulazione di quelle canzoni dei *Fragmenta* che Pelosi leggeva come sintomatiche di una nuova linea di tendenza trecentesca. Per farla breve, solo 16 testure presentano una chiusura del tipo XyX. Ecco dunque schemi di *combinatio* alternati ma solo endecasillabici (es. ABC BAC CD_eEDEFEF) o incatenati, con un settenario tra due endecasillabi (ABC ABC DE_eDFGgF), ma anche solo endecasillabici (es. AbbA AcDDC) o con due settenari

⁵⁹ Fanno eccezione *Felice stella il mio viver segnava* (2 st. ABbA CCBDdBEA) di Bembo, e quattro canzoni di Britonio molto particolari sotto altri aspetti legati alla composizione: *Dove oriente i be’ vostri occhi fanno* (ABb ABA ccDAccDDEdE), *Mentre più cresce il duol, ne l’alma afflitta* (ABa BCa DEDFgFGfHfH), *Quando in voi Donna i’ giro* (aBCA cBaBDeDEFgFG), *Madonna non è spento* (aBC bCa aDEdEdE). Due delle testure dunque, pur non presentando la *combinatio*, non assumono una conformazione finale del tipo XyX.

⁶⁰ Quattro canzoni bembesche: *Se ’l pensier, che m’ingombra* (abC abC cdeeFfDgG) e *Dapoi ch’Amor in tanto non si stanca, Perché ’l piacer a ragionar m’invoglia, Se ne la prima voglia mi rivesca* (ABC ABC CDdE_fFEgG); una di Bandello *È questo il luogo, la spelonca e ’l sasso* (ABAB BccD) e due esemplari in Britonio: *Come il dolor mi sprona a lamentarmi* (Aba BCb CDdEdeE) e *Se l’altro mio tormento* (abC abC cdCdecEefEFgg), con doppio settenario. In due casi il settenario non divide due endecasillabi.

⁶¹ Sannazaro, *Incliti spirti, a cui Fortunata arride*; Alemanni, *Cari Signor, che per voler divino*; Britonio, *Dir non volea: ma dir mi sforza Amore, Sacre sorelle gloriose e vaghe e Raro, elevato e glorioso spiro*.

⁶² Britonio, *Di speranza in speranza amor m’inganna* e *Quando l’Aurora con vermiglia fronte*.

⁶³ Sannazaro, *Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*.

⁶⁴ aBC BaC cdeDEFef (1), aBC BaC cdeDEFEF (1).

e un endecasillabo (AbaB cddC), il tutto, innegabilmente, senza una logica dispositiva univoca. Non mancano casi ancora meno regolari (es. aBC cBA aDBCD) dove è possibile attingere anche a rime precedentemente immesse nello schema, pure molto lontane tra loro, come ad esempio nello schema ABC ABC DeeDFFGGFHDH, sfiorando così il tetto della distanza di 5 versi indicata come massima dal Bembo delle *Prose* (II, xii). In quest'ultima tipologia rientrano i due soli casi, ABBA ABBA CDEDEC (1) e aBbC cDdA aEffeXA (1), in cui la rima finale funge da chiusura ad anello di una macrosezione o dell'intera stanza, assumendo cioè un valore predominante strutturante più che ritmico.⁶⁵

La *combinatio* dantesca, come abbiamo anticipato, è maggioritaria. Si ritracciano 62 schemi per un totale di 161 canzoni con un settenario nel primo verso, di cui 78 però, ricalcano puntualmente *Chiare, fresche et dolci acque* e diverse introducono rispetto ad essa solo variazioni nella misura versale, di piccola o grande entità, cioè su uno o più versi. In ogni caso anche nella categoria con rima baciata di settenario + endecasillabo, spesso non ci si attiene a un modello del tipo XyY, essendoci 19 schemi con una struttura finale in xyY. E se gli esempi di chiusura con un endecasillabo a cui segue un settenario in rima baciata si riducono a 3,⁶⁶ presentano una *combinatio* di soli settenari 9 schemi per un totale di 30 canzoni. 24 di questi componenti dipendono da *Se 'l pensier che mi strugge* (*Raf.* 125), cioè dall'eccezione nell'eccezione.

Per concludere dunque, possiamo dire istituzionalizzata la *combinatio* endecasillabica, e quindi la soluzione dantesca, o meglio di Petrarca, ma, in questo caso, del solo Petrarca conciliabile con Dante.

Nelle canzonette che contengono almeno un endecasillabo nella testura (36 schemi tot.), incluse nel repertorio ma fin qui escluse dal conteggio, la regola di concludere in rima baciata è, come prevedibile, quasi sempre rispettata.⁶⁷ Meno prevedibile che quasi la metà degli schemi presentino una *combinatio* endecasillabica (15 schemi) e l'altra metà con un settenario e un endecasillabo (in 15 schemi di cui solo 1 con ordine invertito e cioè con settenario finale). Delle testure che terminano in settenario + endecasillabo, anche, o

⁶⁵ In tal senso riportiamo le parole di Menichetti (1993: 533): «quanto più le rime di una formula metrica, per esempio di una strofe di canzone, sono tra loro distanti (senza tuttavia esser marcate con mezzi o per ragioni speciali), tanto più si fa evidente il loro ruolo puramente costruttivo, di organizzatrici della forma: l'intelletto è capace di afferrare e apprezzare questo loro gioco, l'incolonnamento dei versi facilita il reperimento delle loro rispondenze, ma l'orecchio non le percepisce più (o poco)».

⁶⁶ ABC BAC CDdEe (1), ABaB CDdcEe (1), aBACdDaECeFxFBb (1).

⁶⁷ Solo cinque presentano un'altra disposizione: Abcbca (1), aBaBa (1), xaBaB (1), Abba (2).

meglio, a maggior ragione, nelle canzonette, non sembra emergere una predominanza del tipo XyX. 3 sole testure, infine, chiudono con *combinatio* esclusivamente settenaria.⁶⁸

3.4. Numero di versi per stanza

Segue in ogni scheda, dopo l'incipit, lo schema e l'autore, il riquadro dedicato al numero dei versi che costituiscono la stanza. Scriveva Gorni (2008:16): «a proposito di una canzone del Quattro o Cinquecento, la prima inchiesta o domanda da fare è: di quanti versi si compongono le stanze?».

In merito a questo aspetto capitale nella costruzione della stanza l'attenzione dei trattatisti è volta, più che a dare indicazione di una misura aurea a cui attenersi, a definirne gli estremi di estensione minima e massima. Tale aspetto è frequentemente messo in relazione, e varrà dunque la pena fare lo stesso in questa sede, con il numero delle stanze.⁶⁹ Dalla «molta differenza nelle cose da trattare»⁷⁰ dipenderà una vasta gamma di possibilità esecutive. Si suole in tal senso sottolineare, sulla falsa riga di Bembo, il libero arbitrio del singolo poeta, l'assenza di norme che variano «secondo il piacer di chi scrive».⁷¹ Salvo poi, in tutti casi, immettere dei paletti a cui se non è d'obbligo attenersi, sarebbe meglio farlo. Esempolari in questo senso le dichiarazioni di Ruscelli (1558: 125):

Dice il Bembo nelle sue prose, che nelle Canzoni si può prendere qual numero e guisa di versi, e di rime, come a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma che presi che essi sono, è di mestiere seguirle nell'altre con quelle leggi, che il compositor medesimo licenziosamente componendo s'ha prese. Nel che egli dice pienamente il vero. Tuttavia è da soggiungervi, o da dichiarare, che non però il compositore si prenda nelle stanze un numero di Versi, che sia soverchiamente lungo, e che né il Petrarca né alcun'altro si vede che abbia fatto mai alcuna Canzone, che abbia passato il numero di venti versi, né che sia stata minor di nove. Similmente il numero delle stanze potrebbe esser parimente libero alla volontà del compositore. Nulladimeno non si loderebbe una Canzone, che passasse il numero di 15 stanze, se pur vi arrivasse.

Dunque un limite massimo di 20 versi e un limite minimo di 9. Scrive invece Dolce (1550: 101v): «così non fece [Petrarca] Stanza, che comprendesse maggior quantità di venti versi: e ciò in una sola Canzone [...]. Le altre sono di dieci in diciotto versi». Equicola

⁶⁸ Ababcc (1), aBbAcc (1), AbXBacc (1).

⁶⁹ Trissino (1529) dà indicazioni solo sul numero di stanze e non sul numero di versi.

⁷⁰ Minturno (1563: 232).

⁷¹ Dolce (1550: 101v).

(1541), allarga la forbice attenendosi all'esempio petrarchesco sul limite minimo, 7, e dantesco su quello massimo, 21. E ancora Minturno (1563: 234) sposta il confine inferiore a 9 e il maggiore a 24, benché sostenga che già «rade volte giungerebbe à venti».⁷² Più di due secoli dopo Quadrio (1739: 76), in opposizione anche a Minturno stesso, citando altri esempi che esorbitano di molto il numero accettabile di versi per stanza (tra cui quello tardo cinquecentesco del Corso), dava un giudizio definitivo sulla questione:

Ed io stimando, che le Regole intorno alla Canzone stabilire si debbano secondo ciò, che universalmente dagli Antichi si trova fatto, stimo conseguentemente, [...] che il numero de' versi delle Stanze non minore di nove abbia ad essere, ne maggiore di ventidue, checché il Minturno su ciò si abbia specolato, o abbiansi altri praticato ne' secoli più a noi vicini. Anzi tengo per lo migliore, che quanto alla qualità de' versi, e quanto al numero, sì di questi, che delle Stanze, egli sia bene attenersi in tutto al Petrarca, come a colui, che solo in ciò, qual eccellente Maestro, merita d'esser riguardato, e che solo fu riguardato da primi uomini del sedicesimo secolo.

Da 9 a 22 dunque, «anzi», meglio attenersi strettamente al «Maestro»: da 9 a 20.

A questo punto un lettore attento avrà notato che, soprattutto nel limite inferiore, nonostante molti trattatisti articolino un giudizio a partire dal medesimo modello, cioè i *Fragmenta*, i dati non sempre combacino. Si può ipotizzare che Equicola consideri *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (Ref. 29), di 7 versi, come canzone petrarchesca più breve, mentre Ruscelli, Minturno e Quadrio valutino come termine minimo *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* (Ref. 206), di 9 versi. Dolce invece, in linea con il suo spirito più “conservatore”, saltando le due eccentricità petrarchesche, passa direttamente a *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (Ref. 70), di 10 versi. Si può presumere che lo spostamento più in alto del limite, a partire da Ruscelli, Minturno e Quadrio e a maggior ragione in Dolce, non sia dovuto a una mancata canonizzazione della o delle canzoni petrarchesche a *coblas unissonans*, ma che mostri l'intenzione, in una zona di confine con la canzonetta, di tenere fuori quest'ultima non lasciandola rientrare nelle morfologie possibili del metro alto per eccellenza. L'oscillazione nel termine massimo di lunghezza può essere spiegato con la ragione opposta: il distacco dal referente petrarchesco, non avendo di fatto Petrarca composto canzoni di più di venti versi, è legittimo poiché è impossibile in questo caso sconfinare in altri generi o sottogeneri metrici. Tuttavia, al di là del lassismo teorico, il peso del magistero petrarchesco si mostra nel fatto che pochi si spingono oltre la soglia dei 20 versi per stanza, e nessun autore nel repertorio compone canzoni di 21 versi.

⁷² Lui stesso ricorda di essere stato più possibilista nelle parti dedicate alla lunghezza della fronte e della sirma.

Lo spoglio relativo alla lunghezza della stanza è riportato in appendice III (T. 3) a sinistra in ordine crescente per numero di versi, a destra in ordine di frequenza. Esaminando la tabella, e quindi il grafico che evidenzia la distribuzione, si noterà come la curva delle attestazioni salga a partire dagli 11 versi fino ai 15. Il picco indiscusso (228 esemplari) è all'altezza dei 13 versi. Seguono: 15 versi (123 esemplari), 14 versi (98 esemplari), 11 versi (71) – con uno stacco dunque molto ridotto tra il terzo e il quarto posto. Fuori partita le lunghezze dai 19 versi in poi ad eccezione dei 20 versi che con 34 attestazioni si posizionano a metà classifica.

Soffermandoci per ora solo sul centro e non sugli estremi osserveremo prima di tutto come il corpus secondo cinquecentesco possa riservare alcune sorprese se letto comparativamente ai corpora degli altri repertori.

Gorni, che ricordiamo coprire solo in parte il secondo Cinquecento,⁷³ in merito alla lunghezza della stanza nel Quattrocento e Cinquecento leggeva nel suo repertorio un predominio della misura dei 14 versi,⁷⁴ soprattutto nei testi propriamente lirici. Tale supremazia, sostiene lo studioso, potrebbe dipendere della struttura del sonetto che condizionerebbe la strofa di canzone.⁷⁵ Diverso, continua, è il Trecento dove si trovano numerose canzoni che eccedono tale misura – non senza pagarne lo scotto di una minore ritmicità ma anche di veri e propri errori d'autore dovuti alla difficile gestione di una stanza così corposa. In effetti, stando a Pelosi, il Trecento tutto, divergendo da Dante e da Cino, privilegia le stanze di 15 versi.⁷⁶ Come si può osservare dagli schemi riportati in appendice III (T. 3.2) relativi alla lunghezze delle stanze di Petrarca e Bembo il poeta dei *Fragmenta* predilige nettamente la stanza di 15 versi su cui intesse 10 canzoni, mentre la stanza di 13 versi gode della metà delle attestazioni. Meno canzoni e anche molta meno

⁷³ «Qualcosa si è integrato rispetto alla schedatura originaria; ma (confesso) mi è mancata la voglia di operare in maniera sistematica l'inserzione del restante patrimonio poetico rinascimentale aggiungendo quanto mancava», Gorni (2008: 12).

⁷⁴ Facendo un rapido conteggio, i dati generali che si ricavano nel REMCI relativi alle misure delle stanze sono: al primo posto 13 versi con 467 attestazioni (su 128 schemi), al secondo 15 versi con 266 attestazioni (su 125 schemi), al terzo posto 14 versi con 217 attestazioni (su 145 schemi), al quarto posto 12 versi con 182 attestazioni (su 120 schemi), al quinto posto 16 versi con 165 attestazioni (su 107 schemi). Come si vedrà a breve questi dati generali riflettono le tendenze metriche secondo cinquecentesche solo per le prime tre posizioni.

⁷⁵ «Nella nostra poesia questa formalizzazione si collega anche al successo del sonetto con funzione di stanza isolata di canzone. Quattordici versi viene ad essere la misura aurea di un discorso sintatticamente bene ordinato e in sé concluso, e la stanza di canzone ne resta condizionata. Non dico che *ultra citraque nequit consistere rectum*, ma strutture più estese risultano poco maneggevoli, riservate di norma a temi gnomici, ragionativi, non lirici in senso stretto». Ivi, pp. 16-17.

⁷⁶ «Gli schemi di 15 versi, rari in Dante [...] e assenti in Cino, sono invece privilegiati da Petrarca e nel Trecento», Pelosi (1990: 93).

varietà, considerando che 3 di queste 5 canzoni (*Rvf.* 125, 126 e 129) non si diversificano nella *dispositio* ma solo nella misura dei versi. È forse proprio questa ricorsività a motivare un mutamento di scelte per cui nel primo Cinquecento Guidolin (2010: 91) fotografa un quadro dove «prevale nettamente la misura mediana di 13 versi». Bembo si colloca non ancora al termine di questo processo, ma al centro, con le sue 4 canzoni da 15 versi, e 4 da 13.

Passando al nostro corpus possiamo prima di tutto dire che la media ponderata riflette una posizione mediana tra la misura indicata come predominante da Guidolin, di 13 versi, e quella più generale di Gorni di 14. Senza considerare le canzonette il dato si aggira intorno a 13,5 (considerandole si arriva a 12,9). Come si può osservare dalla tabella riportata in appendice III (T. 3.3), in termini di media il quadro, a parità di numero medio di stanze, si avvicina di più a Petrarca, che si aggira attorno a 13,7 versi per stanza, che a Tasso, intorno ai 14,4 versi per stanza.

Nel RDCI le stanze su 13 versi, come anticipato, sono senza dubbio quelle più presenti. Sarà bene tuttavia specificare che su 227 solo 49 sono forgiate su schema non petrarchesco. Se questo da una parte dimostra, se ce ne fosse bisogno, la forza del modello dei *Fragmenta*, dall'altra in realtà evidenzia una certa improduttività di questa classe nel periodo di nostro interesse. Per le altre misure i risultati risulteranno molto più bilanciati:

- su 123 canzoni di 15 versi, 66 sono a imitazione di uno schema dei *Fragmenta*, 57 no;
- su 98 canzoni di 14 versi, 50 sono riconducibili a schemi petrarcheschi, 48 no;
- su 71 canzoni di 11 versi, 40 canzoni su schema petrarchesco e 31 no;
- su 59 canzoni di 12 versi, 36 sono modellate su testure petrarchesche, 23 no;

Eccetera. Persino la misura marcatissima di 20 versi si dimostra molto produttiva dividendosi in 14 canzoni su schema di ascendenza petrarchesca e 20 non petrarcheschi, per un totale di 34 attestazioni. Il dato conferma quanto accennavamo precedentemente: la predominanza delle stanze di 13 versi è motivata dal successo e dalla riconoscibilità data nei termini della ricorsività strutturale degli schemi di questa lunghezza. Tuttavia la minor marcatezza degli schemi petrarcheschi su 15 versi e la maggiore diversificazione morfologica delle testure dei *Fragmenta* intessute su questa misura, permette la maggiore produttività di tale categoria nel momento in cui vengono forgiate nuove testure all'altezza cronologica di nostro interesse.

Uno sbilanciamento inaspettato nel RDCI si ha nelle canzoni su 9 versi: 6 risultano modellate sullo schema dei *Rvf.* 206 (ABBA AcccA) e ben 29 no (su un totale di 35). Ma questa misura versale non produce sempre e solo testure inedite. Infatti il suo successo è dovuto in parte all'influenza di Bembo che aveva a sua volta rielaborato lo schema di *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* (*Rvf.* 206) e soprattutto di *Quando il soave mio fido conforto* (*Rvf.* 359) (ABBA ACcDdEE), in particolare nella testura di *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (79) in ABBA ACcDD, e, molto più marginalmente, di *Ben ho da maledir l'empio Signore* (58) in AB AB AB xCC. Influenza che produce rigide emulazioni, nei casi di *Alma gentil, che la più ricca parte, La soave, amorosa, ardente luce* e *Sì cara visse al sommo*, variazioni minime, come nel caso di *Io non avea ancor, donna, provato* di Cappello (AbBA ACcDD), *Lasciate o Muse i panni* (abBa cCcdD) di Girolamo Pallantieri, o *Perché la immensa gioia* di Venier (aBbA ACddC); dove la pressione del modello petrarchesco di *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* (*Rvf.* 206) è appena accennata, come nel caso di *Predi l'aurata lira* di Fiamma (abbA accdD), o saldamente compresente a quella bembiana, come in *Chi porterà (ohimè lasso!) i miei disiri* di Muzio (ABBA AccdD). Tra *Rvf.* 206 in ABBA AcccA e Bembo di *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (79) in ABBA ACcDD, c'è anche lo schema ABAB Bccdd (con lunga campata settenaria tra i due endecasillabi ad inizio e fine sirma ma con due coppie di rime bacciate), già ne *La dolce vista 'l bel guardo soave* di Cino, che rintracciamo in *Amor, che dolce piange nel mio core* di Amalteo, *Qual più lontan, qual più deserto loco* di Rota, *Tremare il cor d'un amoroso gielo* di Paterno, *Non diede a chi ama il ciel mai don più rari* di Gianfrancesco Bossello. Le rimanenti canzoni su 9 versi non petrarchesche, eccetto qualche sporadico caso di stanza indivisa, sono dei veri e propri prototipi di canzone minima costruite su 2 piedi da 3 vv. + 1 verso di raccordo quasi sempre concatenato + 2 versi di *combinatio*.

Lo schema riportato in appendice III (T. 6.2) indaga il rapporto tra l'argomento e la lunghezza della stanza incrociando il tema con le nove misure più rappresentate nel repertorio (il decimo posto, di 6 versi, compete alle canzonette). Nota bene: le più rappresentate in senso assoluto. Ad esempio la stanza di 10 versi produce 13 canzoni a tema amoroso, mentre la stanza di 18 solo 5. Tuttavia lo schema contiene i risultati relativi alle canzoni di 18 versi per strofa e non 10, posizionandosi quest'ultima all'undicesimo posto per frequenza generale, con solo 26 attestazioni. Varrà inoltre la pena anticipare un criterio che si è adottato nell'attribuzione delle etichette di genere. Alcuni argomenti

ne sottendono necessariamente altri: il tema religioso è sempre soggiacente a quello funebre, le canzoni a tema funebre o nuziale sono ovviamente dei testi di natura primariamente encomiastica. Per tale motivo, onde evitare ridondanza, non si sono attribuite entrambe le etichette se non ad esempio nel caso in cui lo sforzo encomiastico del testo non è rivolto esclusivamente a omaggiare e celebrare la persona defunta o i due novelli sposi, ma uno o più terzi che per qualsivoglia motivo figurano nel componimento. Lo stesso vale per il legame tra tema nuziale e tema amoroso per cui si troveranno entrambe le indicazioni solo in casi particolari come quello, per fare un esempio, di *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* di Tasso, dove il poeta, secondo quanto recita l'esposizione della stampa Osanna (Mantova, 1591): «si lamenta con Amore che la sua Donna abbia preso marito e la prega che non si sdegni d'esser amata e celebrata». Ricordiamo infine che, al di là dei generi che ne sottendono degli altri, nella maggior parte dei casi a una canzone sono attribuite più etichette.

La tabella (6. 2) incrocia anche l'etichetta petrarchesco e non petrarchesco, riportando tra parentesi, di fianco alle attestazioni totali, il numero di canzoni con testura petrarchesca e quelle con testura non petrarchesca (rispettivamente a sinistra e a destra della barra verticale). Sull'utilità di tale distinzione si prenda ad esempio la stanza di 9 versi, di cui abbiamo precedentemente trattato; interessante sarà osservare non solo la netta predominanza del tema amoroso, ma anche la quasi totale assenza dell'antigrafo petrarchesco sulle canzoni di altro argomento – da cui potremmo dedurre, di contro, una grande marcatezza tematica della testura dei *Fragmenta*.

In linea generale lo schema evidenzia come la distribuzione delle canzoni per argomento rifletta il dato medio d'insieme per quanto concerne il primato dei 13 versi. Variano invece, anche in modo significativo le altre posizioni. Ritourneremo più nel dettaglio sulla tabella ragionando su dei casi specifici. Osserviamo per ora alcune macro differenze offrendo degli esempi di come questi dati possano essere utili per l'interpretazione di alcune tendenze generali e strategie particolari:

- a) il tema amoroso dopo i 13 versi (con 96 attestazioni) predilige i 15 versi (44 attestazioni) a cui seguono però, diversamente dalla media generale, gli 11 (34 attestazioni), e i 14 (28 attestazioni). Le stanze brevi di 9 (21 canzoni) e 12 versi (21 canzoni) sono ben rappresentate, mentre quelle di 16, 18 e 20 contano pochissimi esemplari. Questa sensibile diminuzione conferma la solidarietà che intercorre tra

forme più brevi e contenuti meno sostenuti anche se, com'è ovvio e com'è stato già detto, anche le canzoni d'argomento amoroso possono assumere uno stile grave e un tono solenne. Questo è il caso di *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf. 23) (ABC BAC CDEeDFGHHGFFII), testo narrativo che si autopresenta come tale, come accenna già Castelvetro (1581: 43) introducendo il componimento: «la contenenza della canzone è aperta dalla proposizione dell'autore nella prima stanza, che è di narrare lo stato suo, da che Amor gli cominciò a dar battaglia». ⁷⁷ Ma è anche lo schema a cui Bembo, proprio per la sua gravità, affida l'epicedio per il fratello defunto. ⁷⁸ L'impronta di *Alma cortese, che dal mondo errante* sulla testura è ben leggibile in *Chiara, eterna, felice e gentil'alma* di Chiara Matraini e *Bella Fenice mia, che tanto amai* di Ludovico Paterno, entrambi componimenti in morte della persona amata. Mi pare emblematico il fatto che le sole due canzoni a tema amoroso su 20 versi che non ricalcano *Nel dolce tempo* (imitata invece 6 volte su tema amoroso) introducano dei meccanismi di compensazione per alleggerire la stanza: in *Materia al duol, c'ho di mia sorte, sorge* – dove la misura mantiene, pur cambiando schema, la doppia impronta petrarchesca e bembiana, essendo anch'essa canzone in morte ma dell'amata – Marco Stecchini, poeta minore tardo cinquecentesco, pur eccedendo *Alma cortese* in numero di stanze (11) inserisce diversi settenari (AbAb CACDdcccEfEFggGHH); in *Sorgi dal onde stigie* di Corso, l'incipit in minore, l'immissione di molti versi settenari (abC Acb dCbCdEFECfGcFF) e la riduzione a 5 sole ripetizioni, controbilancia la copiosità della stanza. Tale compensazione non avviene nelle canzoni non petrarchesche a tema politico, tendenzialmente più vicine allo schema dei *Fragmenta*, a netta prevalenza endecasillabica (con l'eccezione, che abbiamo già discusso, di *Da le fiamme di Marte* di Grillo). Interessante come nel tema amoroso gli schemi dei *Fragmenta* non siano mai superati da quelli nuovi a dimostrazione della tenuta più solida del magistero petrarchesco in questo campo;

- b) la situazione in tal senso appare meno sbilanciata per quanto riguarda il motivo encomiastico (cfr. anche T. 6.1). Dopo la stanza di 13 versi, la più diffusa è di 14 (41

⁷⁷ Santagata (1990: 280) accettava che la canzone venisse definita narrativa «purché si parli di un testo che si costruisce attraverso una successione non narrativa di micro-storie. [...] La distribuzione falsata delle unità strofiche e delle scene metamorfiche, per cui ogni micro-storia si distende, con la sola eccezione della trasformazione in fonte (che occupa da sola quasi due stanze), su due mezze stanze continue – distribuzione tanto ammirata dagli esegeti cinquecenteschi –, appare studiata per sopperire alla debolezza dei nessi logico-argomentativi».

⁷⁸ Cfr. almeno Juri (2021), Caruso (2000) e Guidolin (2010: in part. a pp. 413-417).

casi) e poi di 15 versi (38 casi), con una distribuzione molto proporzionata tra adozione di nuovi schemi e recuperi petrarcheschi. La ragione è senz'altro da rintracciare nella sostanziale estraneità di Petrarca al motivo cortigiano, che legittima scelte innovative e ardite. Largo spazio alle sperimentazioni è concesso nelle canzoni con stanze agili ed esigue, che ben si prestano ad essere adottate, anche da poeti poco esperti o semidilettanti, per tessere le lodi del protettore o della protettrice di turno. Le 16 canzoni da 20 versi di cui 13 a schema non petrarchesco testimoniano tuttavia come l'encomio possa essere portato avanti anche con toni solenni e celebrativi, oltre che leggeri e, potremmo dire, festosi.

Ragionavamo qualche riga sopra sull'influsso esercitato da Bembo sullo schema ABC BAC CDEeDFGHHGFFII. La vischiosità che *Alma cortese, che dal mondo errante* lascia sulla testura di *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf. 23), è, ad avviso di chi scrive, leggibile anche nell'assenza di canzoni encomiastiche su questo schema. Fanno eccezione solo 3 canzoni tassiane che, tranne per il recupero della testura, non sembra passino nemmeno per Petrarca. Nel complesso, per concludere rispetto a questa topologia di stanza, nel RDCI si trovano 54 canzoni su 20 versi di cui 20 ricalcano i *Fragmenta* e le restanti no, indice questo della produttività della stanza copiosa, nonostante le difficoltà che la sua adozione introduce;

- c) al di là della consueta predominanza della stanza di 13 versi, a cui segue la stanza di 15, il tema funebre, così come quello encomiastico, di cui di fatto è un sottogenere, evidenzia solo una tenue predilezione per le stanze più lunghe. È d'altronde Petrarca stesso nella prima canzone dei *Fragmenta* in morte di Laura ad aprire la possibilità di uno svolgimento del tema anche su stanza breve e non a netta predominanza endecasillabica. Così 16 canzoni funebri saranno intessute su 11 versi, di cui 13 a schema petrarchesco e 3 no.⁷⁹ La prima testura emulata è appunto quella di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268) che gode di 7 recuperi puntuali. Lo schema AbC AbC cDdEE si trova in raccolte d'autore, utilizzato per compiangere la morte della donna amata secondo copione petrarchesco – dove addirittura Paterno nelle sue *Rime* colloca specularmente a Petrarca una canzone di tale testura ad apertura della seconda parte del libro –, ma anche, in modo più allusivo, in sillogi d'occasione, come

⁷⁹ Come è stato anticipato nel RDCI su 71 canzoni di 11 versi 40 sono a schema petrarchesco e 31 no. Questa sproporzione risulta dunque significativa perché non rappresenta il dato medio.

in *In così duro, in così acerbo caso* di Mario Dondonino nelle *Rime di diversi autori nella morte dell'illustriss. et rever.mo sig. co. Michele della Torre* [...] (Verona, 1587), e quindi slegato dal tema amoroso. L'altra canzone petrarchesca su 11 versi, sempre in morte di Laura, è *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf. 359) in ABBA ACcDdEE, questa volta, escludendo il caso di Paterno, emulata sempre in raccolte d'occasione e/o comunque slegata dall'elemento amoroso per un totale di 6 recuperi su questo tema.⁸⁰

Il canto funebre può assumere anche toni parzialmente festosi che ben si sposano con stanze brevi. D'altronde ogni buon cristiano sa che la morte del corpo è liberazione dell'anima; dunque il tema del dolore per la perdita di un proprio caro può accompagnarsi a quello della gioia per la sua assunzione in cielo, dovuta, ovviamente, alla virtù e alla fede dimostrate in vita. Questa doppia pulsione è ben rappresentata in un componimento di Muzio contenuto nelle *Rime di diversi in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* (Venezia, 1561) per la curatela di Atanagi, a schema aBaB bcC, a limite tra una canzonetta e una canzone di cui si vedono ancora però i tratti essenziali (oltre al congedo: fronte, *concatenatio* e *combinatio*).

Ahi, che è quel, ch'io sento
 nel travagliato mio dubbioso petto?
 Di gioia, e di tormento
 m'ingombra or lieto, or doloroso affetto.
 Ond'è c'or di diletto
 tutto gioisce il core;
 or giace a terra oppresso dal dolore.

Godo, ch'a gloria eterna
 è l'alma Irene in grembo a Dio salita:
 e 'l duol, ch'in me s'interna
 è per la sua sì subita partita.
 A questa oscura vita
 s'era mostrata a pena,
 che spiegò il volo a la patria serena.

Il contrasto si risolve, o meglio si riafferma, nel finale dove l'autore, congedando la

⁸⁰ Quest'ultimo è il caso di *Sei venuto, sei stato, hai visto, hai vinto* di Grillo, che compare nella sua raccolta di *Rime*, ma non a compiangere la morte dell'amata, ma bensì dello zio del poeta, come si legge nella «tavola delle rime morali insieme con gli Argomenti, et Annotazioni, dell'Ecc. Sig. Giulio Guastavini» posta in apertura della raccolta: «in morte del Sig. Agustino Spinola suo zio; e mostra che non è fuor di tempo quella morte, la quale viene in fresca età; e ciò per li pericoli, che sovrastano à gli abitatori del mondo: poi volta il ragionamento alla Signora Anna sua consorte, lodandola; ma non per avventura tanto quanto merita per essergli zia: ma certo degno abitacolo d'ogni virtù femminile; e Signora di viril prudenza, e di mirabil governo. e dalle parole, ch'in su l'estremo della vita disse; mostra che in terra, ha avuto pegni dal Cielo, dell'eterna gloria; come si dee stimare; sendo egli sempre stato, e giusto, e pio, e onoratissimo in tutte l'azioni sue».

canzone conclude «et noi godiam per lei, piangiam per noi»;

- d) più scontata, e già in parte argomentata, la parte della tabella relativa alle canzoni politiche in cui è evidente una preferenza per le stanze più copiose. Al contrario a partire dalle 12 stanze le canzoni a tema civile sono rarissime. Il dato è tanto più significativo se confrontato con gli altri generi dove è assente un decremento così netto. Spiccano le 13 canzoni su 18 versi, misura non molto utilizzata, che conta 30 canzoni in tutto il repertorio. Interessante in questo senso notare che tra queste 30 le canzoni che ricalcano lo schema di *I vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf. 264) sono appena 9, di cui solo 3 sono a tema amoroso.

Come abbiamo già osservato il tema politico è spesso svolto non solo tramite stanze lunghe e più volte reiterate, ma anche attraverso l'adozione di una predominante endecasillabica. Esempio il caso di Cappello che compone 4 canzoni a schema politico, 2 da 15 versi e 2 da 18, dove eccetto *Da l'oziose piume omai risorgi*, che ne contiene solo uno, non figurano settenari.⁸¹ Addirittura in *Se cantando talhor potessi al segno* recupera uno schema quasi completamente in maggiore com'è quello di *O aspectata in ciel beata et bella* (Rvf. 28), sostituendo i due settenari che ivi figuravano in due endecasillabi (ABC BAC CDEEDEFdF > ABC BAC CDEEDEFDF).

3.5. Numero di stanze più congedo

In questo riquadro è riportato il numero di stanze su cui è composta la canzone seguito da l'indicazione della struttura del congedo (qualora esso non coincida con l'ultima stanza).

In merito a tale aspetto compositivo i trattatisti tendono a ribadire, almeno formalmente, la linea bembiana, analogamente a quanto si è visto per il numero di versi per stanza. Se è vero che il numero delle stanze può variare secondo «libertà del poeta» in base a ciò «che la materia ricerca»,⁸² varrà la pena, anche in questo caso, introdurre un'avversativa che metta al corrente l'aspirante compositore dell'esistenza di un buon costume dettato innanzitutto dalla prassi degli autori esemplari. Anche qui lo sforzo è teso

⁸¹ Le canzoni sono: *Da l'oziose piume omai risorgi* (ABC ABC CDEEDFfGG), *Poi che la nostra fè mesta ed esangue* (ABBA ACDDCEFFEGGFHH), *Se cantando talhor potessi al segno* (ABC BAC CDEEDEFDF), *Signor, che solo alto valor tenete* (ABC ABC CDEEDFGHHGFF).

⁸² Trissino (1529: LIXv).

più che a prescrivere una misura aurea a delimitare un recinto di liceità con un estremo minimo e uno massimo.

Illustriamo brevemente qualche esempio ricordando che Petrarca compone canzoni dalle 5 alle 10 stanze, come spiega Quadrio (1739: 75), la cui parziale dipendenza con i trattatisti di nostro interesse è resa palese nell'introduzione quasi formulare dell'argomento:

Benché il numero delle Stanze nelle Canzoni Petrarchesche rimanga in arbitrio del Compositore, ond'è, che Dante ne ha fatta una di quindici, e fragli Antichi se ne ritrovano di tre sole [...]. Il Petrarca però non ha mai composta canzone, che meno di cinque ne contenesse, o il numero oltrepassasse di dieci.

Secondo Trissino (1529: LIXv) le canzoni sono per lo più composte da un numero di stanze compreso tra le 3 e le 7 incluse.

Il numero de le stanzie, che vanno in una canzone è in libertà del poeta; il qual lo suol fare secondo, che la materia ricerca. Ma comunemente, non soliono essere meno di tre, ne più di sette; ben che 'l Petrarca ne faccia una di diece stanzie, e Dante di quindici; ma rarissime sono queste cotali; sì come ancora pochissime se ne truovano di una stanza sola.⁸³

L'estremo alto petrarchesco è dato come un'eccezione senza seguito (vedremo invece a breve come rarissime non sono, almeno nel secondo Cinquecento, le canzoni su 10 stanze), mentre il limite minimo viene abbassato senza ulteriori argomentazioni. Il margine di 3 è ribadito, su esempio ciniano, anche da Equicola (1541), che indica invece come numero massimo di stanze 11, citando come modello *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360), di cui evidentemente conta anche il congedo come stanza. Dolce (1550: 102v), indifferente alla misura minima, si allinea ad Equicola nel riconoscere un numero di 10 stanze come massimo consentito, sullo stesso esempio petrarchesco decurtato del congedo («né [...] il Petrarca distese veruna Canzone in più, che dieci Stanze»). Anche Ruscelli sembra non considerare il problema della misura minima; abbiamo già osservato come sia invece impegnato ad arginare ciò che è «soverchiamente lungo», ponendo il limite delle ripetizioni a 15.⁸⁴ Da ultimo Minturno (1564: 232-232) scorpora i due problemi e sottolinea come l'unico aspetto determinante nella scelta del numero di ripetizioni sia la materia che si svolge all'interno della canzone. Nel rivendicare le proprie

⁸³ Quest'ultima affermazione può essere registrata a vantaggio della scelta di non includere nel repertorio stanze isolate di canzone.

⁸⁴ «Nulladimeno non si loderebbe una Canzone, che passasse il numero di 15 stanze, se pur vi arrivasse», Ruscelli (1558: 125).

scelte Minturno marca l'infrazione rispetto alla norma dantesca e petrarchesca enfatizzando lo scarto anche più del dovuto:

Molta differenza nelle cose da trattare troviamo, delle quali ad altre più, ad altre men lungo corso di parole sia richiesto. E, benché la più lunga delle Canzoni, che si leggono di Dante, sia di sette stanze, e del Petrarca d'otto; nondimeno la materia impresa da me nella Canzone, *Padre del ciel, che tutto muovi, e reggi* mi parve, che non men di dodici ne richiedesse: né men di quattordici quel, ch'io trattai nell' Epitalamio.

In tal modo omette la misura delle 10 ripetizioni presente, come abbiamo visto, nel *Canzoniere* in *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360). A seguito della domanda di Bernardino Rota «di quante stanze trovate la più breve?», Minturno (1564: 233) risponde: «io non negherò, ch'esser non possa d'una sola, se 'l oggetto più nonne richiegga. Ma la più breve, che ne' Canzonieri de nostri mi si sia fatta leggere, è quella di Dante, *Quantunque volte lasso mi rimembra*. La qual è di due stanze». Se l'affermazione può essere interpretata come un riconoscimento di una possibile autonomia delle stanze isolate di canzone come genere separato rispetto al madrigale,⁸⁵ l'esempio dantesco gli è utile a legittimare le numerose canzoni di 2 stanze che compone nelle sue *Canzoni sopra i Salmi*, ampiamente utilizzate come modello complementare e parallelo a Petrarca in tutto il trattato.

Come si può osservare dallo schema in appendice III (T. 4), la maggior parte delle canzoni secondo cinquecentesche è composta dalle 3 alle 10 stanze che occupano le prime 7 posizioni di frequenza. Dunque il limite minimo petrarchesco, che non a caso nessun trattatista faceva proprio, è più volte infranto, mentre il limite massimo, oggetto di maggiori variazioni prescrittive, è meno facilmente superato. La maggioranza delle canzoni nel RDCI sono composte su 7 stanze (196), diverse ne presentano 5 (168), e poche meno 6 (156). Notevole il fatto che le canzoni da 8 (72), 9 (59) e 10 stanze (45) siano più rappresentate di quelle da 4 (41). Il dato non parrà scontato vista la difficile gestione di un numero così considerevole di stanze, soprattutto se congiunto a un numero significativo di versi per stanza. Infatti le canzoni di tale composizione non equilibrano affatto la situazione attraverso una diminuzione dei versi che compongono la strofa, che invece rimangono aderenti alla media generale. Dopo le 13 strofe le occorrenze sono sempre più episodiche, mentre le occorrenze di 2 stanze sono quasi tutte da attribuire, come anticipato, alle *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno.

⁸⁵ Così secondo Massini (1588: 171) autore di alcune *Lettoni* recitate all'Accademia degli Insensati su cui ritorneremo nel cap. V.

Per quanto riguarda il congedo il RDCI consente di inserire nella ricerca anche questa componente. La regola petrarchesca «che l'ultima stanza esser debba del tutto simile, e eguale alla prima o pur alla Sirima»,⁸⁶ è largamente osservata, essendoci 249 canzoni che ricalcano perfettamente tale compartimento metrico. La maggior parte delle altre variazioni riguardano l'adozione di una porzione più breve della coda, limitandosi il più delle volte a 3 o 4 versi che seguono però appunto la disposizione e le misure degli ultimi versi della stanza. Il congedo non ricalca quasi mai le rime delle stanze precedenti, eccetto in 16 casi di cui 13 sullo schema petrarchesco di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (Rvf. 29) e *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* (Rvf. 206). Conformemente all'usanza antica, che trova conferma anche in due canzoni di Petrarca, in alcuni componimenti è l'ultima stanza a svolgere la funzione del congedo. La possibilità è quasi norma nelle canzoni di 2 sole stanze e norma nelle canzonette.

3.6. Petrarchesco o non petrarchesco

In questo spazio viene segnalata l'aderenza o meno della testura della canzone con il modello petrarchesco. Nella scheda dei risultati alla dicitura «PETRARCHESCO» è accompagnata sempre l'indicazione, nel riquadro che segue subito in basso, dell'incipit della canzone di Petrarca di cui viene recuperata la testura. Sono considerate a schema petrarchesco canzoni con *dispositio* analoga, anche quando introducono piccole variazioni nella formula sillabica. In questi casi, sempre nel riquadro in basso, viene annotata la differenza rispetto al modello. Un esempio: allo schema ABC BAC CDEeDeFF di *Amor, che vede le mie piaghe occolte* di Paterno registrato come petrarchesco, segue l'indicazione: «su *In quella parte dove Amor mi sprona* (127)»; analogamente lo schema ABC BAC CDEEDEF di *Al vago aspetto dell'alta beltade* di Vincenzo Brusentino viene contrassegnato dall'etichetta «PETRARCHESCO», ma nel riquadro in basso si troverà l'avvertenza: «su *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127), ma tutta endecasillabica»; sempre petrarchesco sarà lo schema ABC BAC CDEEDeFF di *Sorgi dal sonno; o Musa; homai: non odi* di Antonio Ongaro: «su *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127) con il secondo verso E endecasillabico e non settenario». Nel caso invece ci siano differenze, anche minime, relative alla disposizione

⁸⁶ Minturno (1564: 227).

delle rime tra la testura della canzone in esame e quella petrarchesca, lo schema verrà registrato come «NON PETRARCHESCO». Proseguendo sullo stesso modello, lo schema ABC BAC CDEeDeFFGG di *Donna, che fosti tra le donne un sole* di Paolo Paruta, è catalogato come non petrarchesco, ma ad esso segue la dicitura «riconducibile a *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127) con l'aggiunta del distico finale baciato, e quindi a Bembo *Donna dei cui begli occhi alto diletto* (ABC BAC CDEEDeFFGG)».

L'ultimo esempio ci dà occasione di mostrare come, nel medesimo luogo dove viene indicato l'antigrafo petrarchesco, è sempre indicata anche la dipendenza di una testura da Bembo o Della Casa. Si è cercato di dare un riscontro puntuale di queste riprese laddove presenti, ritenendo fondamentale tener conto degli altri modelli paralleli quanto però divergenti da Petrarca, e poi più in generale, per dirla con le parole di Balduino (2008: 40) della «concomitante incidenza d'altri petrarchisti sul singolo petrarcheggiante». ⁸⁷ Esplicita in tal senso è la promulgazione di un canone di testure alternative a Petrarca da parte di Ruscelli (1558: 125), canone ritracciato primariamente in Bembo e Caro che «ciascuno può [...] imitare giudiziosamente secondo la qualità del soggetto, com'essi han fatto». Ma si pensi anche a dichiarazioni come quella di Atanagi (1560: V-VI) nella sua prefazione alle *Rime* di Bernardo Cappello:

et avendosi posto inanzi ad imitare per solo duce, e maestro il Bembo, mentre che egli cerca, e con ogni studio s'ingegna in ogni cosa d'assomigliarlo, si trasforma per si fatta maniera in lui; che assai volte non è agevol cosa a conoscere, se egli sia il Bembo, o il Cappello.

Dichiarazioni cioè non prettamente metriche ma di cui si può vagliare la tenuta anche in questo campo. Nella produzione lirica di Cappello si rintracciano 25 canzoni, di cui 13 a schema petrarchesco. Le 12 non petrarchesche sono a dire il vero quasi tutte molto regolari e introducono innovazioni minime rispetto al modello dei *Fragmenta*. La maggior parte, cioè sei, sono riconducibili allo schema ABC BAC CDEeDFGHHGFFII di *Nel dolce tempo de la prima etade*; ⁸⁸ una, in ABC ABC CDEEDFfGG, al tritico che con misure diverse si articola sullo scheletro ABC ABC CDEEDFF – *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129) (ABC ABC cDEeDFF), *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125) (abC abC cdeeDff), *Chiare,*

⁸⁷ La citazione completa prosegue: «nessuna seria indagine potrà perciò limitarsi ai controlli operati sulle concordanze del Canzoniere, ma dovrà tener conto di un più ravvicinato e sfuggente contesto culturale, della concomitante incidenza d'altri petrarchisti sul singolo petrarcheggiante».

⁸⁸ 4 in ABC BAC CDEEDFGGFHH, 1 in ABC ABC CDEEDDFGGFHH e 1 in ABC ABC CDEEDFGHHGFF.

fresche et dolci acque (Rvf. 126) (abC abC cdeeDfF) –; una, in ABC BAC CDEEDFF, ad ABC BAC CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127); e un’ultima, in aBC aBC cDEeDdFF, a ABC ABC cDEeDD o ABC ABC CDEeDD di *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf. 323) o di *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331). Quasi tutte dunque, come anticipavamo, facilmente iscrivibili in una cornice di liceità petrarchesca. Fanno eccezione *Io non avea ancor, donna, provato* sullo schema ABBA ACcDD, *Vidi cinque leggiadre donne e belle* in ABBA ABBA CDEDEC, e *Poi che la nostra fè mesta ed esangue* in ABBA ACDDCEFFEGGFHH. Testure che, non a caso, rinunciando al dialogo con Petrarca si affidano in due casi su tre all’esempio bembiano. La prima infatti ricalca puntualmente *Gioia m’abonda al cor tanta et sì pura* (79), la seconda modifica di poco lo scheletro in ABBA ABBA CcDD (12) di *O rossignuol, che ’n queste verdi fronde* (59) che rielaborava *Solingo augello, se piangendo vai* (189) mostrando in modo ancora più trasparente la contaminazione sonettistica.

Il corpus preso attualmente in esame risulta quasi perfettamente bipartito: 426 sono le canzoni a schema petrarchesco, 417 quelle che si articolano su una testura assente in Petrarca. Tuttavia sono necessarie due specifiche: la distanza degli schemi non petrarcheschi da un antecedente petrarchesco può non essere particolarmente significativa, può cioè consistere in una sola inversione nell’ordine delle rime o l’aggiunta di un distico – in molti casi baciato in chiusura della stanza. Dal lato opposto però, se all’interno degli schemi petrarcheschi si isolano quelli del tutto ortodossi (stessa disposizione e stessa formula sillabica), si otterranno 348 risultati. Se ne deduce di contro che un’ottantina di canzoni, pur decidendo di affidarsi a uno schema petrarchesco introducono delle differenze (settenari in luogo di endecasillabi o viceversa).

I prossimi capitoli saranno dedicati all’analisi del corpus muovendo il passo da queste differenze strutturali. Per ora ci limitiamo ad accennare che il RDCI evidenzia una discontinuità rispetto alla prima metà del secolo, dove la bipartizione era meno netta e in parte apparente: se il corpus primo cinquecentesco restituisce un 56% dei casi (73 su 130) che ricalcano perfettamente uno schema del *Canzoniere* e un 44% dove ciò non avviene (57 su 130), i criteri di Guidolin (2010: 115)⁸⁹ escludono dall’afferenza petrarchesca le

⁸⁹ Riportiamo la restituzione distesa dei risultati: «le canzoni prese in esame nel 56% dei casi (73 su 130) ricalcano perfettamente schemi del *Canzoniere*, mentre ancora nel 44% degli esiti (57 su 130) si discostano da precisi antecedenti. [...] Uno schema [...] può essere solo lievemente innovativo (6 casi); innovativo ma ordito seguendo principi metrici di ascendenza petrarchesca, cioè orchestrazione di strofe divise e di una determinata lunghezza, con alcune costanti struttive, come accade per la maggioranza dei casi inclusi tra

testure che presentano variazioni anche solo nella misura versale. Ne consegue la netta prevalenza di una condotta incline a far aderire lo scheletro metrico al modello dei *Fragmenta*. Nei suoi *Appunti* Balduino (2008), meno trasparente nell'indicare la composizione del corpus analizzato, fotografava una situazione ancora più sbilanciata verso il polo dell'egemonia metrica petrarchesca.⁹⁰ Nella prima metà del Cinquecento su 376 esemplari ne contava 218 regolari (circa il 70%) e solo 62 irregolari (cioè con fronte indivisa, assenza di *concatenatio*, o piedi asimmetrici):

All'incirca dunque non più di una su sei; e non è certo risultanza scontata, ove si tenga conto che nella direzione di una metrica non petrarchesca spingevano parallelamente lo sviluppo del madrigale libero, l'affermarsi (grazie soprattutto a Bernardo Tasso) dell'ode, la crescente fortuna della canzonetta e di altre forme che già abbiamo definito come "ambigue" o "intermedie".⁹¹

La differenza dei risultati con il RDCI può essere motivata dalla maggiore vastità del corpus preso in esame così come dalla scelta di includere in esso varie tipologie poetiche. Come si diceva, non solo testi lirici, non solo desunti da raccolte di rime di un singolo autore o di autori maggiori. Ad ogni modo ad avviso di chi scrive quanto detto è sufficiente esclusivamente a dimostrare l'entità del fenomeno ma non le sue ragioni intrinseche. L'accesso orizzontale a uno sperimentalismo, per quanto spesso moderato, è rilevante proprio in relazione alla sostanziale omogeneità che caratterizza il primo Cinquecento. Questo cambiamento, storicamente determinato, è sintomo di un mutamento anche culturale, dove accanto a una norma ormai consolidata fanno sistema prove che

gli "schemi non petrarcheschi"; infine, può essere, oltre che innovativo, irregolare, a causa della non totale padronanza delle regole metriche da parte di chi lo pratica (circa una quindicina di esempi [...]).

⁹⁰ «Per il lirico medio di età rinascimentale costituiva esigenza abitudinaria rifarsi anche tecnicamente (e non solo quindi sotto il profilo stilistico e tematico) alle classiche tipologie di un modello preconstituito», Balduino (2008: 79).

⁹¹ Nel Quattrocento i dati di Balduino (2008: 75-76) mostravano una situazione maggiormente fluida, sebbene specificasse: «delle 423 canzoni censite per il Quattrocento, quelle che (del modello variando al massimo il numero delle stanze o qualche dettaglio del congedo) risultano strutturalmente configurate come riprese integrali di testure offerte dal Canzoniere del Petrarca sono in totale 185, finendo così per rappresentarne il 43%. Dato senza dubbio impressionante, ma tale da dover essere poi debitamente interpretato e scomposto, e ciò, quanto meno, a partire da motivi del seguente tenore: a) le canzoni quattrocentesche che, presentando rilevanti asimmetrie all'interno della stanza, possono essere classificate come "irregolari" sono appena una cinquantina (all'incirca dunque il 12%); b) per brevità, non si è tenuto conto delle molte figure che chiaramente nascono su suggestione petrarchesca, apportando sì variazioni di qualche peso, ma ugualmente confermando la massiccia adesione alle tipologie da Petrarca codificate; c) le cifre complessive non possono, ovviamente, render ragione né delle tendenze che connotano singoli centri culturali, né tanto meno (ed è quanto soprattutto importa) della marcata differenziazione tra la prima e seconda metà del secolo».

manifestano la ricerca di un nuovo orizzonte di gusto e di senso —⁹² ricordando una perfetta sintesi critica di Gigliucci (2005: 72) per cui «lo stile è ideologia e viceversa, forma e pensiero necessariamente *convertuntur*». Ancora una volta la componente geografica, intesa come la realtà regionale di provenienza degli autori, non sembra giocare un ruolo particolarmente significativo in questa partita.

Date queste premesse generali ragioniamo più nello specifico a partire dalla tabella in appendice III (T. 5.1) che mette a confronto parte dello schema di Afribo (2001) relativo alle testure dei sonetti con il comportamento degli stessi autori nelle canzoni. Se per Coppetta e Stampa la fedeltà assoluta ai *Fragmenta* dimostrata nei sonetti trova conferma anche nelle canzoni, per tutti gli altri nel genere polistrofico cresce sensibilmente il tasso di autonomia rispetto al modello del *Canzoniere*. Caro e Della Casa, figure nodali per il periodo di nostro interesse, compongono poche canzoni, ma quasi tutte a testure non petrarchesche. Anche Torquato Tasso, molto più produttivo nel campo della canzone, conferma tale tendenza. Quest'ultimo già nei sonetti dimostrava rispetto agli altri autori un margine più elevato di discontinuità con i *Fragmenta* (17,30%), discontinuità che si fa ancora più marcata nella gestione delle testure di canzone (per il 42,85% non petrarchesche). Il caso tassiano rappresenta dunque un orientamento tutto sommato mediano, pur rimanendo comunque visibile una predilezione per gli schemi petrarcheschi.

A ragion del vero il bifrontismo che caratterizza il repertorio nel suo insieme è difficilmente riscontrabile nell'opera dei singoli autori, e il comportamento di Tasso (che andrebbe vagliato introducendo delle variabili, prima tra tutte quella diacronica) rappresenta senz'altro un'eccezione più che una norma. Osserviamo a tal proposito la tabella in appendice (III, T. 5.2) dove sono riportate le percentuali di testure petrarchesche e non, relative ai singoli autori presenti nel repertorio con almeno dieci canzoni. Eccetto in rari casi, come quello di Cappello, Muzio o Molino, si verifica quasi sempre uno sbilanciamento verso una strategia o l'altra. Così il bresciano Bartolomeo Arnigio su un totale di 15 canzoni ne ha ben 12 petrarchesche e solo 3 non petrarchesche, percentuale rovesciata in Marmitta con 10 canzoni di cui 2 petrarchesche e 8 non petrarchesche. Se si sposta la lente dalla produzione dei singoli autori alle opere miscelanee, e quindi alla

⁹² Così per Forni (2000: 101): «l'immagine del Cinquecento lirico risulta dal gioco di due fuochi prospettici non sovrapponibili con un passaggio dall'*imitatio* petrarchesca all'ipotesi innovativa di un classicismo moderno, dalla misura eletta del Bembo al fremito percettivo del Tasso».

tabella (5.3) riportata in appendice (III), un maggiore equilibrio si riscontra nelle *Rime* delle accademie slegate da circostanze precise, raccolte per quanto desuete, data la «portata senz'altro modesta del fenomeno dell'antologia lirica intesa come diretta emanazione accademica»,⁹³ rappresentative della prassi editoriale cinquecentesca (in quanto sillogi miscellanee di autori provenienti dallo stesso ambiente culturale o uniti sotto un disegno editoriale comune).

Si tenga presente che le categorie “petrarchesco” e “non petrarchesco” rischiano di essere poco funzionali se intese in modo polarizzato, pur avendo incluso nel primo gruppo le canzoni che mutano lo scheletro metrico solo nella quantità sillabica. Limitandoci a un solo esempio: non petrarchesco risulterà lo schema di ABC ABC CDEeDeFF di *Lascia, Imeneo, Parnaso e qui discendi*, che trova tuttavia palesi corrispondenze, nella testura, ancora una volta, di *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127) (ABC BAC CDEeDeFF) – dove la variazione è solo nella mancanza di inversione rimica nel secondo piede. Di fatto osservato troppo dall'alto un sistema binario di questo tipo tenderà ad appiattare le differenze, per cui sotto la medesima etichetta di ‘non petrarchesco’ saranno accomunati lo schema ABC ABC cDdEeFF di *Trasse il mio cor a sospirar sovente* di Amalteo e quello abBA xccDffDGG di *Ceda pur ceda Apelle* di Ortisia Aliprandi.

Come accennavamo, nonostante il repertorio risulti quasi perfettamente bipartito, va registrata in molti degli schemi non petrarcheschi l'aderenza a una linea di sperimentalismo in fin dei conti moderato.⁹⁴ Di contro, anche nel territorio petrarchesco sono presenti numerose variabili e la distribuzione dei recuperi non è per nulla omogenea. Persino adottare una testura desunta dal *Canzoniere* ma desueta, può esprimere un desiderio di allontanamento da un certo canone.⁹⁵ Inoltre, è stato già detto ma varrà la pena ricordarlo, l'aderenza a uno schema dei *Fragmenta*, finanche quello più regolare, non comporta necessariamente un recupero strutturale del modello, recupero che dev'essere vagliato nella sintassi, nella distribuzione degli argomenti, nel lessico, nelle rime, ecc. Su

⁹³ Auzzas (1997: 98).

⁹⁴ In tal senso si reputa valido quanto dedotto, tramite brevi affondi, da Afribo (2020: 18), il quale sostiene che: «anche nella canzone il petrarchismo effettivo supera quello percepito, anche la canzone è meno plurale che petrarchistica, tanto nella prima metà del secolo quanto nella seconda», non volendo chiaramente con questo negare «tutto un flusso di canzoni alternative che prepara il cambio di rotta del Seicento [...] solo restando alle canzoni regolari».

⁹⁵ V. Gorni (1993a: 47): «del resto, non tutti gli schemi metrici del *Canzoniere* godono di identica e pacifica fortuna. Una figura come quella proposta dalla canzone CCVI, S'i' 'l dissi mai (ABBA AcccA) non ha seguito nella tradizione lirica italiana», diversamente dalla variante bembesca di *Gioia m'abonda* che in parte abbiamo già discusso.

questo terreno si misura la vischiosità della testura a cui si opporrà, nei capitoli successivi, l'inerzialità, intesa come l'adozione non marcata di una struttura ritmica. Lo schema petrarchesco si prefigura dunque come luogo dove si mostra esplicitamente o finanche platealmente l'aderenza a un sistema, la rielaborazione di una topica, ma anche forma neutra dove ancorare sperimentalismi che modificano il canone dall'interno. E se è vero che «essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario»,⁹⁶ risulterà particolarmente proficuo interrogare le canzoni in tal senso: quando si elude la trama delle rime si eludono anche le parole-rima? Quanto è frequente che ricalcato uno schema dei *Fragmenta* si copino anche le sue parole-rima o, più velatamente, le rime? Questa frequenza cambia in relazione alle testure emulate? In che modo?

3.7. Numero di canzoni presenti nella raccolta

In questo riquadro si indica il numero delle canzoni totali presenti nella raccolta. Il dato il più delle volte è offerto in relazione al numero complessivo dei componimenti di tutti gli altri metri, mentre più raramente può essere fornito assoluto. Dal computo dei componimenti in altri metri sono esclusi i testi latini o in altre lingue. Spesso nelle raccolte d'occasione convivono testi latini e volgari; si rispetta tuttavia una norma implicita di disposizione che prevede che il più delle volte i componimenti latini siano separati e postposti a quelli volgari, anche quando sono a opera dei medesimi autori, per cui rarissimi sono i casi in cui risultano mischiati.⁹⁷

Dai dati che emergono da questo spoglio la presenza della canzone nei libri di poesia come nelle raccolte miscellanee di vario tipo, appare spesso tutt'altro che minima o inerziale, non solo per il rilievo quantitativo ma anche qualitativo. E ancora, non solo per il ruolo che assume nella scansione della fabula nei canzonieri, ma anche per la centralità accordatogli nelle antologie e nelle raccolte miscellanee, su cui torneremo nel prossimo paragrafo.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 185. La citazione continua: «si petrarcheggia in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe (per ritrovar le quali il Canzoniere, pur sempre, può dare una mano)».

⁹⁷ Si vedano ad esempio i *Componimenti d'autori diversi volgari et latini, in laude dell'illustriss. sig. Nicolo Delfino, podestà et capitano di Crema* (1585) o la *Raccolta delli componimenti scritti in lode del clarissimo signor Nicolò Barbarigo podestà di Verona* (1591).

Limitandoci per ora alla questione prettamente quantitativa, già nel capitolo introduttivo avevamo osservato come il peso del metro debba essere considerato in relazione anche alla sua lunghezza, allo spazio che effettivamente occupa nella raccolta. Talvolta nei commenti che si interessano della fortuna del genere non viene dato particolare rilievo a questo aspetto. Ad esempio quando Natoli (2021: 117) osserva che nella giolitina del 1545 si trovano «soltanto» 18 canzoni contro 486 sonetti,⁹⁸ ad avviso di chi scrive non tiene debitamente conto della differenza di estensione dei due metri. Infatti, anche se il volume in effetti non dedica moltissimo spazio alla canzone e in questo senso non è tra i più rappresentativi, facendo un calcolo approssimativo e moltiplicando la lunghezza media di una stanza di canzone (13) per la media del numero ripetizioni (7), e quindi per il numero di canzoni, si otterrà come risultato 1638 versi (a cui andrebbero aggiunti anche quelli del congedo), contro i 6804 versi di sonetto. Lo sbilanciamento è dunque certo a favore, in questo caso, della forma breve, ma non in modo così netto.

In generale nel valutare tale equilibrio si consideri che il rapporto tra i due metri è approssimativamente 1 a 7, cioè una canzone in media occupa lo spazio di sette sonetti. Questo calcolo proporzionale permette di apprezzare ulteriormente il ruolo che il genere assume in raccolte come il *Trofeo della Vittoria Sacra ottenuta dalla Christianiss. Lega contra Turchi nell'anno 1571* [...] (Venezia, 1572), dove si trovano ben 30 canzoni su 135 componimenti totali. Sempre in clima antiturco nei due volumi della *Raccolta di varii poemi latini e volgari [...] nella felice vittoria reportata da crhrstiani contra turchi alli VII d'Ottobre del MDLXXI* (Venezia, 1572) si trovano addirittura 26 canzoni su 71 componimenti, nelle *Rime del Mutio Iustinopolitano, per la gloriosa vittoria contra turchi* (s.n.t.), 4 canzoni su 18 componimenti totali. Al di là delle produzioni che interessano nello specifico la celebrazione della vittoria di Lepanto, si può osservare come più in generale nelle sillogi ad argomento bellico sia concesso molto spazio al genere metrico di nostro interesse. Nella *Raccolta di diverse compositioni sopra le vittorie acquistate in Fiandra dal serenissimo Alessandro Farnese Duca di Parma e di Piacenza* (Parma, 1586) ad esempio, figurano 8 canzoni su 84 testi (di cui 75 sonetti e 1 sestina). Considerando che nelle canzoni a tema politico, come abbiamo già osservato, il numero di stanze e di versi per stanza è tendenzialmente maggiore rispetto alla media generale, e andando dunque a contare questa volta i versi effettivi che compongono le canzoni all'interno della raccolta: 1066 risulteranno i versi di canzone, mentre 1050 quelli

⁹⁸ La raccolta conta 539 componimenti totali.

di sonetto. Rilievi simili potranno essere estesi ad altre tipologie specifiche di silloge, osservando eventuali legami tra il genere di raccolta e i generi formali prediletti nella raccolta.

3.8. Contesto

In questo riquadro è indicata la collocazione della canzone rispetto al contesto che la precede e la segue, nella fonte a cui si riferisce la scheda. Per contesto si intende il rapporto che intercorre tra la singola canzone e la forma libro nel quale si inserisce, si tratti di un'antologia, di una raccolta d'occasione o di un canzoniere. Balduino (2008: 57) nelle sue «“istruzioni per l'uso” a chi intenda commisurare il tasso di petrarchismo metrico attribuibile a questo o quell'autore, a questa o quell'età, o magari cerchi storicamente definita» segnala come «immediata e preliminare [...] la verifica relativa alla “tavola delle forme metriche” impiegate», dato ricavabile incrociando questo risultato con quello delle canzoni nella raccolta.

Nel caso delle *Rime* di singoli autori si offre sempre lo spoglio completo dell'opera. Ad esempio nella scheda di *Alma Real, ne' più bei nodi avolta* contenuta nelle *Rime et prose del sig. Antonio Minturno* (Venezia, 1559), è riportata la seguente informazione: «Libro Primo: preceduta da 22 sonetti, 1 canzone, 7 sonetti, 1 canzone, 14 sonetti, 1 canzone, 1 madrigale, 2 sonetti, 2 canzoni, 2 sonetti, 1 sestina, 4 sonetti, 1 canzone, 9 sonetti, 1 canzone, 29 sonetti, 2 madrigali, 2 sonetti, 1 ottava, 10 sonetti. Libro Secondo: 5 sonetti, 1 sestina doppia, 1 madrigale, 18 sonetti, 1 canzone, 1 sonetto, seguita da 5 sonetti, 1 sestina doppia, 1 sestina, 6 sonetti, 2 canzoni, 72 sonetti» ecc. Come si può dedurre dall'esempio le informazioni sulle forme metriche di contesto sono generali e non entrano nello specifico della conformazione dei componimenti (ad esempio della ballata non si precisa se mezzana) tranne in circostanze particolari come quelle in cui la struttura di base presenta delle differenze morfologiche significative che si legano a una specializzazione della forma rispetto alla variante di base, come nel sonetto caudato.

Essendo un repertorio sulla canzone alcuni casi di incertezza classificatoria, che riguardano soprattutto madrigali e ballate, si sono risolti con qualche approssimazione. C'è infatti una zona di sovrapposizione tra alcune ballate brevi composte solo da ripresa

e stanza e i madrigali.⁹⁹ In linea generale si classificano come ballate i componimenti dov'è presente un'identità rimica tra l'ultimo verso della ripresa e l'ultimo verso della stanza, rientrano invece nei madrigali i componimenti dove ciò non avviene. Se nella raccolta si adotta sistematicamente la sporgenza alla fine del ritornello per distinguere i madrigali dalle ballate di una stanza, si è indotti a considerare ballate anche i pochi componimenti che mancano di ripresa rimica puntuale ma che presentano tale sporgenza. In questi casi si troverà dunque l'indicazione «ballata di una stanza» a meno che non ci siano ulteriori elementi paratestuali che inducano a una diversa classificazione, come la dicitura madrigale, o, più frequentemente nella forma abbreviata «madr.», ad introduzione del testo o nella tavola finale. Ad esempio saremo improntati a considerare una ballata il componimento di Bartolomeo Arnigio che ha come incipit *Con dolce e caro affetto*, presentando uno schema xYX ABc ABC xYX, ma essendo introdotto dalla didascalia «Madr.» verrà registrato come appartenente a quest'ultimo genere metrico.¹⁰⁰ Si considerano invece madrigali i componimenti presenti in raccolte che adottano sistematicamente la norma grafica della sporgenza al terzo verso senza che ciò comporti il recupero di almeno un verso nel ritornello.¹⁰¹

Al di là dei criteri adottati e dei possibili errori che essi comportano, è restituita ad ogni modo ad avviso di chi scrive l'informazione principale, cioè la presenza di un componimento breve sostanzialmente monostrofico, sebbene più o meno vincolato.¹⁰²

Per «l ottava» si intende una singola ottava isolata (si è preferito tale termine a strambotto perché più generico e meno connotato diastricamente e diamesicamente), mentre un testo pluristrofico su otto versi in rima ABABCC è registrato come «componimento in ottave».

⁹⁹ Si leggano a tal proposito le considerazioni che preludono il *Repertorio metrico della ballata italiana* di Pagnotta (1995: XXXI): «da tale 'trasformismo' deriva talvolta la difficoltà di circoscrivere il genere con sufficiente precisione: non è infrequente che esso mimeticamente tenda a modellarsi su altre forme, al punto da indurre fraintendimenti o valutazioni opposte in sede di classificazione metrica» e più avanti nella n. 12: «una notevole ambiguità terminologica e classificatoria è riscontrabile già nelle attribuzioni metriche della tradizione manoscritta: cobbola, sonetto, canzone, e soprattutto madrigale sono le più ricorrenti classificazioni erronee cui va incontro la ballata». Per una ricognizione generale si veda anche Fabbri (1988). Per il trattamento di un caso specifico si veda Castoldi (1993).

¹⁰⁰ Tale scelta è portata avanti nell'ottica di privilegiare una prospettiva interna. Sia la teoria che la prassi coeva mostrano esplicitamente un'incertezza classificatoria che riguarda soprattutto le forme brevi (cfr. Galavotti 2021 in part. a p. 166 e segg.).

¹⁰¹ Molti esempi di questo tipo sono rintracciabili ad esempio nella sezione di Nicolò Strozzi (detto l'Involto) nelle *Rime de gli Academici Gelati di Bologna* (Bologna, 1597).

¹⁰² Non a caso per definire alcune forme ambigue tassiane Di Benedetto (1996: 47-48 e 51) utilizza la formula di «ballate-madrigali».

Ai fini di offrire un dato utile e leggibile, per le antologie non si restituisce il quadro completo delle forme metriche presenti nel libro. L'informazione di contesto in questi casi riguarda esclusivamente la sezione dell'autore. Ad esempio nella scheda di *Ahi, come incauto e cieco* di Filippo Zaffiri (detto l'Immutabile) registrata a partire dalle *Rime de gli Academici Affidati di Pavia* (Pavia, 1565), si troverà: «23/23 componimenti totali nella sezione dell'autore. Preceduta da 22 sonetti». Prima della descrizione analitica si esplicita l'entità della sezione e la posizione della canzone sul totale dei componimenti. Nella sezione dell'autore possono essere inclusi anche testi di corrispondenza a opera di terzi senza che ciò sia necessariamente specificato. Procedendo per esempi, nella scheda di *Materia al duol, c'ho di mia sorte, surge* di Marco Stecchini l'indicazione di contesto è la seguente: «1/34 componimenti totali nella sezione dell'autore. Seguita da 7 sonetti, 2 madrigali, 4 sonetti, 1 madrigale, 19 sonetti». Si tenga presente però che nel *Mausoleo di poesie volgari, et latine, in morte del sig. Giuliano Gosellini* (Milano, 1589), all'interno della parte incentrata su Stecchino, sono contenuti ben 14 componimenti a opera di vari autori in dialogo con quest'ultimo. Alcune raccolte sono organizzate in modo tale da rendere evidenti anche graficamente (attraverso l'uso di titoli, incisioni, finalini, facciate bianche ecc.) le partizioni interne del libro e quindi il passaggio da un autore a un altro. Un esempio emblematico di questo tipo è rintracciabile nell'organizzazione delle *Rime de gli Academici Occulti* (Brescia, 1568) dove i componimenti di ogni autore sono introdotti da una pagina con una grande incisione con l'impresa, il nome e il motto dell'accademico, tutti elementi commentati successivamente in alcune facciate in prosa. Altre raccolte non isolano graficamente le sezioni autoriali e utilizzano strategie più sfumate. Ad esempio nel *Mausoleo* citato poco sopra non sono presenti sezioni discrete e i componimenti si susseguono senza soluzione di continuità, introdotti ognuno da un titolo che ne esplicita l'autore. Se si tratta dell'autore che firmava il testo precedente si trova l'indicazione «del medesimo» rinforzata talvolta dalla ripetizione del cognome dell'esecutore e dall'aggiunta del dedicatario del testo.¹⁰³ Sono presenti nel RDCI persino alcune raccolte dove incipit e autore sono congiunti solo nella tavola finale, unico luogo in cui è possibile reperire l'attribuzione dei componimenti, componimenti che non è detto si trovino in luoghi limitrofi perché di medesimo pugno. Infatti non è infrequente in questi casi senza divisione in sezioni che il corpus di un singolo autore non sia confinato in una cornice

¹⁰³ Ad es.: «del medesimo Sig. Stecchini, a D. Lucillo Martinengo».

distinta: i suoi testi possono comparire in luoghi diversi della raccolta, anche a molte pagine di distanza. Quando l'autore non è indicato all'inizio del componimento o della sezione ma solo in calce o nella tavola degli autori, nel contesto si restituiscono i testi appartenenti allo stesso genere metrico che precedono e seguono le canzoni al di là della quantità, fino a che non si trovi un componimento appartenente a un altro genere metrico. Se ad esempio in una raccolta di questo tipo ci sono 10 sonetti, 2 madrigali, la canzone repertoriata, 15 sonetti e 1 ballata, nel contesto si troverà indicato solamente «preceduta da 2 madrigali e seguita da 15 sonetti».

Qualsiasi valutazione inerente il contesto non può prescindere da due considerazioni preliminari:

- a. Nel periodo di nostro interesse la componente macrotestuale dei *Fragmenta* non è, se non sporadicamente, oggetto d'imitazione e di rielaborazioni.¹⁰⁴ Tuttavia, se è vero che è difficile all'interno dei libri di rime degli autori secondo cinquecenteschi, trovare una coesistenza dei vari parametri che determinano la possibilità di definire una raccolta un canzoniere, ciò non significa che essi non possano e non debbano essere ancora interrogati su tali parametri per interpretare il singolo testo, la raccolta nel suo complesso, e il rapporto con il modello petrarchesco. Seguendo la proposta aggregativa di Testa (1983), Santagata (1975) e Scaffai (2005) che Comboni e Zanato (2017: x) propongono in sede introduttiva del loro *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, gli elementi che compresenti definiscono un "canzoniere" sono: la scelta degli argomenti primari (amoroso, lirico, universale, biografico, di contesto), incipit, explicit, isotopie, titoli e/o rubriche, partizioni interne, connessioni intertestuali, progressione del senso o del discorso, da cui deriva la centralità della posizione per cui «ogni testo non può stare che al posto in cui si trova»,¹⁰⁵ caratteri della *dispositio* e della *elocutio* («in particolare secondo le principali figure retoriche, vale a dire metafora, metonimia, sineddoche»), riflessioni metapoetiche, interdiscorsività.

Per quanto riguarda le estremità del libro se il punto *alpha* del testo petrarchesco è notoriamente occupato da un sonetto proemiale, nel punto *omega* si trova invece una canzone. Nel repertorio secondo cinquecentesco il sonetto assume nella maggior parte

¹⁰⁴ Si rimanda di nuovo a Tomasi (2001) per il rapporto tra il fallimento del modello macrostrutturale del *Canzoniere* e le antologie liriche. Un esemplare «punto di crisi» di questo processo di abbandono è costituito dalla raccolta di rime dellacasiana «un libro di rime che si torceva volontariamente e violentemente su sé stesso», Fedi (1993: 17).

¹⁰⁵ Corti (1997: 146).

dei casi «chiara valenza incipitaria della storia d'amore o del canzoniere come "libro"»¹⁰⁶, senza per questo aderire necessariamente alle coordinate petrarchesche, e/o innestare una parabola narrativa. Una sorte diversa spetta invece all'ultimo componimento, quasi mai una canzone, in un solo caso sulla scorta di *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf. 366) (ABC BAC CddCEf(f5)E),¹⁰⁷ che, ad onor del vero, gode di scarsissimo successo. D'altronde ad essere elusa o riformulata è spesso anche la bipartizione essenziale dell'opera petrarchesca e a renderlo manifesto sono talvolta i frontespizi stessi come nel caso de *Le rime di messer Luca Contile, divise in tre parti* (Venezia, 1560),¹⁰⁸ o nello stesso *Nuovo Petrarca di M. Lodovico Paterno, distinto in quattro parti* (Venezia, 1560). Resta ad ogni modo centrale, una volta che il libro di rime assume più frequentemente la conformazione di un sistema aperto, osservare il rapporto che sviluppa il componimento con il macrotesto, ossia prima di tutto se la singola canzone, comprensibile autonomamente, assume ulteriori o diversi significati letta all'interno della cornice che la ospita.

- b. L'ordinamento dei testi, anche nei casi dei libri di rime di singoli autori, spesso non è autoriale, ma a opera di terzi, più o meno prossimi all'autore, che si impegnano a riordinare le carte e darle alle stampe. Ciò non è valido solo per le *Rime* pubblicate postume, ma anche per l'opera di poeti ancora in vita che per vari motivi non si occupano direttamente di allestire una propria raccolta.¹⁰⁹ È logico che tale aspetto abbia delle ricadute dirette sui casi di «petrarchismo strutturale», come enunciano gli stessi paratesti, «il più delle volte [...] non dell'autore, ma dell'editore».¹¹⁰

Con queste premesse non si vuole affermare che l'ordinamento dei testi sia casuale o secondario (sebbene non manchino casi dove ciò è vero). Ad esempio anche nelle

¹⁰⁶ Comboni, Zanato (2017: XVII).

¹⁰⁷ Si tratta di *Vergine, le cui lode humana lingua* nel *Nuovo Petrarca di M. Lodovico Paterno* (Venezia, 1560).

¹⁰⁸ A cui si aggiunge una sezione metrico-tematica con *Le sei sorelle di Marte*.

¹⁰⁹ «Di fatto, i libri di rime "d'autore", ovvero confezionati e controllati fino all'ultimo esito a stampa del poeta, appaiono di numero esiguo, comunque minoritario rispetto alla sovrabbondanza di libri di rime "a cura di", allestiti e assemblati, non necessariamente in data postuma agli autori, dai parenti, dagli amici, dai sodali, dagli editori, da curatori più o meno vicini alla persona dell'autore, più o meno capaci di rispettare o di indovinarne le intenzioni», Brusciagli (2007: 1565).

¹¹⁰ Brusciagli (2014: 284), aggiunge: «e, in questo senso ed entro questi limiti, tutt'altro che culturalmente privi d'interesse».

antologie, dove talvolta per motivi contingenti che riguardano l'allestimento dell'opera spesso si assiste a una composizione in itinere del libro per cui la disposizione della maggior parte dei componimenti può risultare non troppo meditata, l'inizio e la fine della raccolta sembrano comunque rispondere a una logica interna e a teleologie precise.¹¹¹ Così ad esempio *Spirto gentil, che 'l tuo peso terreno* di Antonio Allegretti, non su *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (Rvf. 53) come suggerirebbe il primo verso ma sullo schema di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268), non a caso canzone incipitaria nella sezione in morte di Laura, è l'unica canzone all'interno delle *Poesie toscane e latine di diversi eccel. ingegni nella morte del s.d. Giovanni Cardinale, del sig. Grazia de Medici, e della s. donna Leonora di Toledo de Medici duchessa di Fiorenza et di Siena* (Firenze, 1563), ma la sua posizione, oltre ad accordargli particolare rilievo, la mette direttamente in dialogo con l'avantesto dei *Fragmenta*. Sempre ragionando su elementi macroscopici, non parrà secondario che le *Rime di diversi nelle nozze de gli illustrissimi [...] Pirtheo Malvezzi e Beatrice Orsina* (Bologna, [1584]) si aprano con tre canzoni, o, al contrario che le *Rime del Mutio Iustinopolitano, per la gloriosa vittoria contra turchi* (s.n.t.) si concludano con tre canzoni sorelle, che condividono cioè schema e tema, secondo una moda molto diffusa del tempo che dalla lirica passa anche alla poesia civile ed encomiastica facendo leva e implementando le potenzialità narrative del metro. Si pensi in tal senso, sempre in chiave antiturca, a *Le tre sorelle canzoni di Guido Gualtieri da San Genesi, per la felicissima vittoria navale de christiani contra infideli* (Venetia, [1571]), o ancora alle *Rime* di Contile (Venezia, 1560), che si concludono, come annotavamo poco fa, con le sei canzoni dette *Le sei sorelle di Marte*. Quest'ultimo esempio mostra come la definizione di 'sorelle', già usata da Bembo (II, xiii) in merito a *Chiare, fresche e dolci acque* (Rvf. 126) e *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125),¹¹² benché si applichi principalmente a un gruppo di tre canzoni sullo stesso schema, talvolta definisca anche serie più lunghe e/o non omometriche. Le catene più frequenti sono tritici, dove oltre al legame metrico e tematico si possono aggiungere ponti anaforici di vario tipo, ma non mancano agglomerati più consistenti, che sono però solitamente soggetti a variazioni di schema. Il più corposo all'interno del RDCI è a opera dello stesso Muzio. Nelle sue *Rime diverse* (Venezia, 1551) infatti, dopo i due sonetti proemiali, si trovano ben 10 canzoni,

¹¹¹ Il rimando è sempre a Tomasi (2012a).

¹¹² «Così d'un verso rotto più in quello medesimo e numero e ordine di versi è la sorella di questa canzone, nata con lei ad un corpo».

ognuna, eccetto quella finale e quella introduttiva a carattere più generale, dedicata all'elogio di un attributo della donna amata (capelli, fronte, occhi ecc.).

3.9. Argomento

In questo spazio sono riportati, per etichette preimpostate, l'argomento o gli argomenti presenti nella canzone repertoriata. L'obiettivo è quello di dare un'informazione generale in merito ai contenuti essenziali della canzone in modo tale da poter interrogare il corpus incrociando questo elemento con quello metrico. La genericità dell'etichetta comporta che sotto l'argomento "amoroso", si trovino una lode tradizionale alla donna come, sempre per rimanere sul canzoniere di Muzio, *Sì bella è la mia Donna, e sì gentile*, un vero e proprio trattato d'amore come *Ah, come incauto e cieco* di Filippo Zaffiri, e un componimento licenzioso come *Tu, ch'ì vari di Amor furti segreti* di Bartolomeo Arnigio. Le etichette principali, che inquadrano dunque l'orizzonte tematico del testo più che il suo contenuto particolare, sono: amoroso, bellico, encomiastico, religioso, politico, funebre, nuziale. Alla stessa canzone possono essere attribuite più marche a seconda dei temi che svolge. Alcune etichette ne sussumono altre per cui se a una canzone è attribuita la marca "funebre", così come quella "nuziale", è implicito che si tratti di un componimento a carattere encomiastico. Allo stesso modo il tema nuziale implica quello amoroso, il tema funebre quello religioso. In questi casi nella scheda si trova indicato solo l'argomento più specifico (quindi "nuziale" e non "amoroso"). Laddove invece si trovino esplicitati entrambi vuol dire che il tema ha uno sviluppo autonomo rispetto al macroargomento indicato. Si può leggere ad esempio affianco all'etichetta "nuziale" quella "encomiastico" se la canzone, oltre a celebrare l'unione di due nobili, ha fini encomiastici terzi.

L'ordine delle etichette è casuale e il sito non permette di eseguire delle ricerche che incrocino le etichette. Se si cercherà quindi nella schermata di ricerca avanzata l'argomento "politico" e insieme quello "religioso" non si isoleranno le sole canzoni che presentano sia l'argomento politico che quello religioso, ma i risultati totali riferiti ad entrambe le categorie (quindi anche canzoni a solo argomento politico o a solo argomento religioso). Al termine della schedatura la distribuzione dei temi risulta la seguente:

Amoroso: 311 canzoni

Encomiastico: 259 canzoni

Religioso: 207 canzoni
Politico: 135 canzoni
Funebre: 122 canzoni
Bellico: 103 canzoni
Nuziale: 32 canzoni

A questi argomenti se ne aggiungono alcuni più specifici: bucolico (117 attestazioni), metapoetico (133 attestazioni) e filosofico (15 attestazioni). Per quanto riguarda la prima etichetta, essa non appare quasi mai isolata, trattandosi per lo più di una coloritura del tema amoroso, o, talvolta, di quello nuziale. L'etichetta "metapoetico" è utilizzata solo nei casi in cui tale argomento occupi, all'interno della canzone, una porzione considerevole di testo, escludendo il congedo, dove rientra nelle regole implicite del genere il fatto che la poesia diventi il referente del discorso.¹¹³ Non è contraddistinta da questa marca una canzone che presenti una coincisa invocazione alle Muse all'inizio del componimento, o un generico accenno all'impossibilità di narrare la straordinaria bellezza della donna o il valore smisurato dell'impresa. Il tema filosofico è stato inserito per etichettare componimenti a carattere spiccatamente se non esclusivamente elucubrativo; risulta dunque poco rappresentato anche se figura spesso in canzoni di argomento spirituale e amoroso.

Infine l'assenza di marche che contrassegnino la presenza di massicci riferimenti mitologici è dovuta al fatto che quest'ultimi sono introdotti sempre metaforicamente in chiave encomiastica e non compaiono mai come temi autonomi.

Una lettura dall'alto del dato di distribuzione degli argomenti conferma quanto più volte detto in merito all'allargamento delle maglie tematiche all'interno del territorio lirico e in generale testimonia un interesse progressivamente maggioritario della canzone verso temi morali, civili, politici, speculativi, funebri, religiosi ed encomiastici.¹¹⁴ Tale ampliamento non riguarda solo, come prevedibile, le sillogi d'occasione, ma anche le raccolte dei singoli autori, che possono contenere al loro interno rime sacre, encomiastiche, politiche e amoroze insieme. Questi testi talvolta convivono in spazi limitrofi del libro, talvolta sono distinti – si tenga presente come caso esemplare quello

¹¹³ «Ogni Canzone si suole concludere con una Stanza, minore per l'ordinario dell'altre, nella quale per lo più alla Canzone si ragiona», Quadrio (1739: 75).

¹¹⁴ Cfr. Gorni (1991b). Ricordiamo come sotto un profilo più generale le rime spirituali e quelle celebrative (in particolare dopo la vittoria di Lepanto, dove «La celebrazione poetica si costituisce come fenomeno culturale», Mammana 2007: 29) abbiano in quest'arco cronologico un grandissimo successo editoriale, tanto che le prime, secondo Brusagli (2007: 1599), «rappresentano il settore più francamente innovativo della lirica di quest'ultimo venticinquennio del secolo».

tassiano – proprio in virtù dell’elemento tematico. Mennini (1678: 199 e 249), più di un secolo dopo al periodo di nostro interesse, registra il compimento del processo di avvicinamento della canzone petrarchesca verso temi morali, tanto da utilizzare l’elemento tematico persino come spartiacque per circoscrivere due epoche diverse: «gli antichi presero per argomento delle loro canzoni materie per lo più amorose; i moderni materie più morali che amorose; e veramente le morali sono più gravi, benché più difficili ad essere spiegate con tutta felicità». Predilezione tematica che comporta un allineamento nelle scelte stilistiche, nella direzione anticipata nel paragrafo dedicato agli schemi. In particolare «nelle materie più gravi i versi delle strofi saranno più interi che rotti, nelle tenere più rotti che interi, come si osserva nelle canzoni del Petrarca, nella canzone di Bembo in morte del fratello». ¹¹⁵ A tal proposito Minturno (1564) e poi Tasso (1585), sostenevano che a fronte di una fitta schiera di epigoni del Petrarca dolce di argomento amoroso, ci fosse un numero esiguo di imitatori del Petrarca grave morale. ¹¹⁶ Per sondare la veridicità di tali affermazioni può essere utile incrociare l’argomento con lo schema, distinguendo le canzoni a testura petrarchesca con quelle a testura non petrarchesca. Come si può osservare nella tabella riportata in appendice (III, T. 6.1), l’impressione è quella di una distribuzione più o meno proporzionata che attraversa quasi tutti i generi con delle piccole, ma significative, differenze. Una delle più rilevanti riguarda il tema encomiastico, che si accompagna il più delle volte a testure non petrarchesche (120 contro 140). Ma la sproporzione più evidente riguarda il tema amoroso, a parziale conferma di quanto sostenuto da Minturno e poi Tasso, dove si registra un’aderenza nettamente maggioritaria a schemi petrarcheschi. In tal senso è interessante il fatto che invece il tema nuziale, sottogenere dell’amoroso ma assente in Petrarca, compare più volte declinato in una testura non petrarchesca (9 contro 22). Diverso è poi il caso del tema politico e di quello bellico, equamente rappresentati da testure petrarchesche e non petrarchesche, dove, se è possibile intuire uno sbilanciamento, è più nella direzione opposta rispetto a quella indicata da Minturno e Tasso.

È necessaria tuttavia una specifica, anche se il Petrarca politico viene emulato quasi sempre in canzoni che trattano temi politici, la maggioranza delle canzoni politiche a schema petrarchesco sono comunque recuperi di trame dedicate ad altri argomenti.

¹¹⁵ Conclude in sintesi più avanti: «quando la sentenza e la locuzione sarà grave e ’l verso intiero, non potrà negarsi che da questo ne risulterà maggior maestà che non dal verso rotto».

¹¹⁶ Per una disamina più approfondita si rimanda ancora ad Afrifo (2003 in part. a p. 139).

Limitandoci a osservare per ora i casi di ripresa puntuale delle testure (ordine e misura esatta), noteremo come lo schema ABC BAC CD_eEDEFdF di *O aspectata in ciel beata et bella* (Rvf. 28), conti 6 attestazioni di cui 5 politiche, AbC BaC cDEeDdfGfG di *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128), 7 di cui 5 a tema politico, e ABC BAC CDEEDdFF di *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (Rvf. 53), 17 imitazioni totali di cui 8 a tema squisitamente politico (ma una sola a tema amoroso, propriamente nuziale). Dunque delle 69 canzoni civili a schema petrarchesco solo 17 ricalcano uno schema delle tre canzoni politiche dei *Fragmenta*. Il risultato non varia di molto se si aggiungono le testure che a partire da questi tre ipotesi presentano delle piccole innovazioni nelle misure versali: si arriva, su un totale di 38 attestazioni, a 21 a tema politico. Guardando questo dato dalla prospettiva inversa significa che ben 47 componimenti civili a testura petrarchesca non ricalcano le tre canzoni dei *Fragmenta* che affrontano tale argomento. Dunque le forme del Petrarca amoroso risultano effettivamente predilette anche per gli altri temi.

Un ulteriore elemento interrogabile, che può servire anche da controprova a quanto appena detto, è quello degli incipit delle canzoni e del rapporto che intercorre tra essi e gli schemi adottati, essendo il primo verso un luogo particolarmente esposto del testo dove un richiamo esplicito non può che essere letto come un'esplicita dichiarazione d'intenti. Nel RDCI delle 5 canzoni che iniziano con *Italia mia*, solo 2 ricalcano lo schema dell'antecedente che evocano,¹¹⁷ un'altra segue uno schema petrarchesco ma non politico,¹¹⁸ 2 si affidano a testure assenti nei *Fragmenta*.

È ad ogni modo fuor di dubbio che nella canzone di argomento latamente morale si trovi un maggior margine di sperimentalismo e riconosciuto che nei *Fragmenta* «i temi politici sono tutt'altro che episodi sparsi e isolati, bensì una sua parte integrante: e diffusamente e capillarmente integrata»,¹¹⁹ non parrà inopportuno ipotizzare che questo maggior spazio di autonomia sia in parte dovuto all'apparente secondarietà che nel *Canzoniere* viene accordata al tema. Come anticipavamo nel capitolo introduttivo l'insoddisfazione verso lo scarso ventaglio tematico petrarchesco in alcuni autori di nostro interesse si fa esplicita non solo nei trattati ma anche nelle sedi di commento a raccolte di rime e antologie, spesso proprio per legittimare alcune scelte non del tutto ortodosse.

¹¹⁷ *Italia mia, benche 'l tuo lungo affatto* di Paterno e *Italia mia, s'or chiara voce apprendi* di Gabrielli.

¹¹⁸ *Italia mia, che l'Appennin disgiunge* di Tasso, su *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268) (AbC AbC cDdEE).

¹¹⁹ Stroppa (2007: 197).

Per concludere, rispetto alle tipologie di ricerca eseguibili dal sito, la divisione per argomento rende possibile intersecare il dato tematico con l'adesione al modello dei *Fragmenta* osservando anche il comportamento di schemi specifici. In tal modo si scoprirà ad esempio che su 78 canzoni che ricalcano lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) solo 2, significativamente, sono a tema politico. Mentre al contrario delle 7 canzoni su *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128) nessuna è a tema amoroso.

3.10. Note

In questo riquadro si registrano informazioni, anche in forma discorsiva, di natura metrica, stilistica, filologica o contenutistica che non trovano spazio altrove. Viene qui annotata l'eventuale asimmetria di schema tra le stanze e quindi l'eventuale presenza di versi in più o in meno rispetto alla prima stanza, secondo i criteri esposti precedentemente. Si segnalano tipi di allacciamento notevole tra le strofe (*coblas unissonas, retrogradadas, capfinidas*, ecc.) soprattutto se presenti nell'antecedente petrarchesco. Pur non dandone conto sistematicamente si può trovare in questo spazio indicazione di rime ossitone o proparossitone, come di rime tecniche. Si disambigua l'eventuale rima irrelata nella stanza esplicitando, nel caso non si tratti di *rim estramp*, la sua rispondenza rimica nelle altre strofe. In conformità con i criteri di classificazione degli schemi *Da gli antri ascosa hor fuori a l'aria sorgi*, ad esempio, è registrata in ABBCDCE eFDAGXHHYGFII (dove lo stacco, debole, tra la fronte e la sirma è dato dall'innesto settenario).¹²⁰ I versi X e Y non hanno corrispondenza rimica nelle altre strofe e dunque in questo spazio non si troverà nessuna indicazione aggiuntiva in merito. Nei casi invece come quello di *A l'armi, a l'armi, a l'armi* in ABbC ACcA DEeDXX, si troverà la dicitura: «la rima X, e quindi la *combinatio* finale, è sempre in -ERRA». Ricordiamo che l'utilizzo della rima chiave è assente in Petrarca come in Dante (che però utilizza talvolta delle rime propriamente irrelate, che non trovano cioè corrispondenza nella stanza successiva).

Vengono segnalate rime imperfette o errori tipografici che normalizzati ripristinano la rima. L'errore tipografico più frequente è la mancanza della sporgenza per indicare l'inizio di una stanza o la sua immissione *ad sensum* in sedi inopportune in un contesto,

¹²⁰ Mammana (2007) segna lo schema ABBCDCE eFDAGHILGFMM.

come quello delle cinquecentine, dove le stanze non sono quasi mai distinte da uno spazio ma dalla sola sporgenza.

Si segnalano eventuali errori o divergenze attributive tra le fonti. Laddove presenti vengono restituiti paratesti considerati rilevanti come i titoli, gli argomenti, il dedicatario della canzone. Ad esempio nella nota della scheda di *Alma felice, c'hor ne sacri chiostri* relativa alle *Rime di M. Giacomo Zane* (Venezia, 1562), si trova l'indicazione: «nella Tavola finale: “In morte di M. Francesco Zane suo padre”».

In questa sede vengono accolte anche informazioni tematiche aggiuntive all'etichetta di argomento, ma solo in casi rari e mirati per lo più ad evidenziare adiacenze contenutistiche con il modello petrarchesco nel caso di canzoni di visioni o di lontananza. Inoltre sono riportate strategie retoriche notevoli, come l'anafora strutturante al principio o al termine di ogni stanza. Ad esempio la nota di *A l'armi, a l'armi, a l'armi* di Molino, citata poco sopra, si conclude con la seguente annotazione: «l'ultimo verso della stanza è sempre lo stesso ("gridate a l'armi, a l'armi; a guerra, a guerra"), con minime variazioni».

3. 11. Già in

Come accennato precedentemente, in questo riquadro viene segnalato se la canzone è presente nel repertorio di Gorni, se è stata censita in Lyra, oppure se è già presente in un'altra fonte schedata nel RDCI. La segnalazione della presenza in Lyra, senza ulteriori specifiche, implica l'assenza della canzone nel REMCI. La sola indicazione di presenza in Gorni, non esclude invece quella in Lyra, di cui però non si dà conto se fa riferimento alla stessa fonte del REMCI. Qualora una canzone del RDCI si trovi in più di una fonte schedata, come anticipato, nel riquadro «FONTE» si troverà un solo volume mentre in questo riquadro si troverà sempre l'indicazione della fonte ulteriore in cui è attestata. Si ricorda infatti che in questi casi, per evitare ridondanze, la canzone è riportata in una sola scheda con le indicazioni di contesto che pertengono alla fonte indicata nell'apposito spazio.

IV. *Le canzoni a schema petrarchesco*

E se da tutti i buoni, e da tutti gli studiosi e amatori delle virtù, questi tali sono degnamente amati e riveriti, da me per certo sono stati osservati, e adorati sempre, come ingegni, i quali trascendano la natura umana, e si debban ragionevolmente credere esser morsi e aiutati dal favor divino a dare con la lingua e co la penna loro quella gran contentezza al mondo, e a risvegliar fra noi la considerazione della potenza e del valore incomprendibile de' celesti spiriti.

G. Ruscelli

4.1. Considerazioni generali

In questa sede ci occuperemo di osservare il comportamento di alcune canzoni che emulano nello scheletro formale un antecedente dei *Fragmenta*.

Come anticipato le testure di gran lunga più frequenti nel corso del secondo Cinquecento sono quelle di forgia petrarchesca. Le elenchiamo di seguito seguendo un ordine decrescente per numero di recuperi:

- abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126): 78 recuperi;
ABC ABC cDEeDFF di *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129): 22 recuperi;
ABC ABC cDEeDD di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf. 323): 21 recuperi;
abC abC cdeeDff di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125): 21 recuperi;
AbC AbC cDdEE di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268): 20 recuperi;
ABC BAC CDEEDdFF di *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (Rvf. 53): 17 recuperi;
aBC bAC CDEeDfDFF di *Perché la vita è breve* (Rvf. 71), *Gentil mia donna, i'veggio* (Rvf. 72), *Poiché per mio destino* (Rvf. 73): 17 recuperi;
ABBA ACcDdEE di *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf. 359): 15 recuperi;
ABC BAC CDEeDFGHHGFFII di *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf. 23): 15 recuperi;
ABbC BAaC CDEeDFF di *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho* (Rvf. 270) e *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf. 325): 12 recuperi;
ABC BAC cDdEeFF di *Ben mi credea passar mio tempo omai* (Rvf. 207): 11 recuperi;

ABC BAC CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127): 11 recuperi;
 ABbC BAaC CDEEDdFFGG di *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf. 264): 8 recuperi;
 ABC ABC CDEeDD di *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331): 9 recuperi;
 ABC BAC cddEEFeF di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50): 8 recuperi;
 AbC BaC cDEeDdfGfG di *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128): 7 recuperi;
 ABBA AccADD di *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (Rvf. 70): 7 recuperi;
 ABbC ABbC CDdEFefF di *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf. 119): 7 recuperi;
 ABbC BAaC CDdEeFF di *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360): 7 recuperi;
 ABC BAC CDeEDEFdF di *O aspectata in ciel beata et bella* (Rvf. 28): 6 recuperi;
 AbC(h3)DE(i5)Fg di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (Rvf. 29): 6 recuperi;
 ABBA AcccA di *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* (Rvf. 206): 6 recuperi;
 aBbC cDdA aBEeBF(f5)A di *Qual più diversa et nova* (Rvf. 135): 5 recuperi;
 AbbC BaaC cddEeDFF di *Sì è debile il filo a cui s'attene* (Rvf. 37): 4 recuperi;
 ABC BAC CddCEf(f5)E di *Vergine bella, che di sol vestita* (Rvf. 366): 4 recuperi;
 (a)B(b)C(c)D(a)B(b)C(c)D (d)E(e)F(f3)EeF(f)GHhG di *Mai non vo' più cantar – com'io soleva*
 (Rvf. 105): 3 recuperi.

347 canzoni risultano dunque imitazioni pedissequae (ordine delle rime e misura versale coincidente) di una testura dei *Fragmenta*. Si ricorda che per raggiungere le 425 attestazioni che restituisce il RDCI, a queste 347 canzoni vanno sommate le 78 che pur presentando una *dispositio* analoga a uno schema petrarchesco introducono piccole variazioni nella formula sillabica. In tal senso basti pensare che la disposizione abc abc cdeedff, senza introdurre la distinzione tra maiuscole e minuscole, offre 166 risultati. Come anticipato nel capitolo precedente, escluse le testure petrarchesche (Rvf. 125, 126 e 129), rimangono di queste 166 ben 74 canzoni su 22 schemi che introducono varianti minime nella formula sillabica, o aggiungono un distico baciato finale.

Sul primo Cinquecento Balduino (2008: 79-80 n. 100) offriva i seguenti dati:¹

Quanto alla graduatoria delle preferenze [...] il primato spetta a *Chiare, fresche et dolci acque*; seguono a distanza la quasi omometrica *Se 'l pensier che mi strugge* (con 20), *Di pensier in pensier, di monte in monte* (con 18) e *Che debb'io far? Che mi consigli Amore?* (con 14): bastano dunque queste quattro canzoni a raggiungere il 40% delle imitazioni metriche. Sul fronte opposto, stanno invece *l'escondig S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* e, più stranamente, *O aspettata in ciel beata e bella*: della prima, [...] la sola ripresa integrale a me nota sta infatti nell'inedita canzone di Paolo da Canal *Donna, se mai di ciò*

¹ Il conteggio include anche autori qui repertoriati come Bernardo Cappello.

dentro al mio core; e alla seconda sembra guardare il solo Bernardo Cappello, che però (nella canz. *Se cantando talor potessi al segno*) promuove ad endecasillabi i due settenari dell'originale.

Il corpus del RDCI si allinea all'incirca a questa classifica, con qualche inversione nelle prime posizioni e un livellamento delle differenze nel numero di recuperi. Per quanto riguarda gli ultimi posti, guadagnano qualche posizione gli schemi di *S'i 'l dissi mai, ch'i vegna in odio a quella* e *O aspectata in ciel beata et bella*, che godono però ad ogni modo di esigua fortuna.

Limitandoci per ora a un'analisi prettamente morfologica, dalla tabella emerge una predilezione netta per gli schemi petrarcheschi sviluppati su due piedi da tre versi, preferibilmente, come testimoniano le prime cinque posizioni per frequenza, con ripetizione identica del piede e quindi senza permutazione rimica, con *concatenatio* settenaria, *combinatio* e lunghezza complessiva tra gli 11 e 13 versi. Se si guarda invece alle ultime posizioni, com'è prevedibile, ne escono nettamente sfavorite le testure artificiali o con disposizione anomala rispetto alle altre realizzazioni petrarchesche – con una o più rime al mezzo, e/o con fronte di due piedi da quattro versi disposti in modo inconsueto (con introduzione di una rima in *d* nel caso di *Qual più diversa et nova* (Rvf. 135), con inversione e centro dei piedi settenario in *Si è debile il filo a cui s'attene* (Rvf. 37) – che presenta per altro ben 6 rime bacciate di cui 4 in prossimità).

In questo capitolo, a partire da due esempi di testure selezionate in base a dei criteri che verranno esposti a breve, ci si interrogherà circa rapporto che le canzoni secondo cinquecentesche a schema petrarchesco intrattengono con il modello. Quest'analisi, prendendo in esame una serie di testi morfologicamente omogenei ma per varie ragioni anche molto lontani tra loro (per argomento, perché ospitati in raccolte riferite a occasioni diverse, temporalmente e/o geograficamente distanti, ecc.), ha il privilegio di mettere in luce affinità e divergenze nei metodi imitativi, nel recupero o nella riformulazione ma anche nell'elusione di alcune topiche (di natura formale o contenutistica). Strategie diverse, finanche opposte, che possono derivare da scelte specifiche dei singoli autori ma che talvolta assumono lo statuto di costanti che sembrano dipendere da una logica "astorica", quasi interna alla forma. Si potrebbe in tal senso estendere l'etichetta di «formanti metrici» che Albonico (2018: 173) utilizza per descrivere, a partire dalla *Commedia* dantesca e nei rappresentanti della «linea alta della terzina», delle ricorsività struttive intrinseche per cui all'interno di un genere metrico «“certe cose” vengono

“dette” in “un certo luogo” e “in un certo modo”» (p. 171). La definizione ha il vantaggio di abbracciare la componente tematica, la distribuzione del discorso e la retorica, lo stile, ponendo come centrale la «questione della sintassi e dei temi-argomenti in rapporto al metro», questione da tenere, ricorda sempre Albonico (2018: 183), debitamente in conto «laddove si voglia arrivare a una descrizione delle forme che dall’anatomia passi alla fisiologia». Abbiamo già definito precedentemente come concetti pertinenti a questo campo d’indagine la vischiosità, intesa come la proprietà di alcune testure di trascinare col recupero dello scheletro metrico altri elementi del modello, e l’inerzialità, intesa come la mancata marcatezza di una struttura ritmica.² Non si tratta necessariamente di una polarizzazione assoluta e a seconda delle scelte di un autore lo stesso schema può essere percepito come implicante o al contrario adottato come pura cornice di legittimità formale. Tuttavia è obiettivo di questo capitolo evidenziare, come anticipavamo, l’eventuale presenza di tendenze generali attraverso un’analisi per quadri particolari. In quest’ottica verranno ad esempio osservate nei testi le rime e le parole-rima³ analizzando la frequenza con cui recuperato uno schema dei *Fragmenta* si verifica anche il recupero del materiale fonico o semantico in punta di verso e interrogandosi sull’eventuale connessione tra il diminuire o l’intensificarsi del fenomeno e il cambiamento di testura. Chiaramente non è scontato che ciò avvenga, ed è possibile anzi che la sola emulazione dello schema sia un *passerpartout* sufficiente. È pure legittimo aspettarsi, e si tornerà su questo punto nel prossimo capitolo, che proprio nelle testure non petrarchesche siano presenti, per una sorta di compensazione in liceità nel campo lirico, un numero maggiore di parole-rima marcatamente petrarchesche. Ad ogni modo anche per chi compone a partire da una testura dei *Fragmenta*, non tutto ovviamente si consuma allo specchio o all’ombra di Petrarca, e la sola constatazione di aderenza o meno al modello (che comunque rimane innegabilmente un elemento centrale), può non essere sufficiente persino se ci si vuole limitare alla ricostruzione del tessuto imitativo di un testo che si inserisce in un paradigma classicista (latino e volgare). La constatazione che «i *Rerum vulgarium fragmenta* devono essere considerati *una* delle componenti del Petrarchismo»⁴ implica, è stato già detto, oltre all’esistenza di uno spazio di autonomia che può comportare anche la formazione di altri

² Cfr. cap. III in part. la sezione relativa all’etichetta “petrarchesco” e “non petrarchesco.”

³ Ricordiamo di nuovo a tal proposito il monito di Gorni (1993: 185): «essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l’adozione di un certo rimario».

⁴ V. Albonico (2006: VII).

modelli paralleli o complementari a Petrarca, il riconoscimento dell'importanza dei classici greci e latini. Diversi studi hanno sottolineato come quest'ultimo aspetto sia centrale per la corretta interpretazione del tema, dei motivi, della retorica dei testi cinquecenteschi. Citiamo come ottimo esempio tra i tanti, perché tornerà utile in seguito, il saggio di Carrai (1999 in part. a pp. 186 e segg.) sul *Classicismo latino e volgare nelle rime del Minturno* dove, tra teoria e prassi, viene dimostrata l'influenza del modello dei *Carmina* oraziani sul macrotesto nell'organizzazione tripartita della raccolta "laica" dell'autore napoletano. Diversamente da Vellutello, che divide i *Fragmenta* in tre parti dove l'ultima è composta da componimenti *d'argomento diverso*, quindi non amorosi, estrapolati dalla sezione in vita e in morte,⁵ Minturno argomenta la tripartizione del suo *Canzoniere* (così definito anche da quest'ultimo pur in mancanza di un disegno narrativo uniforme) tramite l'esempio appunto delle *Odi* di Orazio, dove distingue il proemio, la narrazione e l'uscita, divisione che poi, nel passaggio dal *De poeta* all'*Arte poetica*, trasla anche su Petrarca.⁶

Sono recentemente tornati sulla questione dell'importanza del rapporto con i classici antichi lo stesso Albonico (2017) e, recentissimamente, Juri (2021) che gli fa eco con un articolo che, a partire da un sondaggio su *Alma cortese*, tratta dell'influenza della retorica classica e la disposizione del discorso sulla lirica volgare. Gli studiosi imputano la disattenzione verso questi argomenti da parte della critica contemporanea sul Cinquecento lirico a un presunto disinteresse verso «il problema della 'materia'», per dirla con le parole di Pich (2019: 405) la quale riconosce un disallineamento di prospettiva con l'esegetica coeva, pronta invece ad accordargli assoluta centralità.

Riteniamo che queste prospettive siano complementari a quella qui adottata. Pur considerando marginalmente i modelli classici in fase di commento in questa sede, il riconoscimento dell'importanza tematica, o meglio dell'intreccio insolubile tra la componente tematica e quella formale, è alla base di scelte come quella di includere l'etichetta di argomento nella griglia dei risultati, così come di privilegiare in questa fase

⁵ Su questa divisione, che pure ebbe influenza sull'ordinamento delle rime di diversi autori come Rota e Paterno, si veda Albonico (2012) e Stroppa (2020).

⁶ Prosegue poi Carrai (1999: 187) in merito alla componente tematica: «la tripartizione intendeva [...] conferire alla raccolta un aspetto inequivocabilmente classicheggiante, in ossequio proprio al modello oraziano e non – come nel caso di Boiardo o in quello più recente di Bernardo Tasso – all'Ovidio degli *Amores*, ché scopo del volumetto non era cantare l'amore per una Corinna o una Laura, né di sola materia erotica si trattava, ma anche politica e, con minore incidenza, religiosa».

un'indagine più che sul rapporto tra il metro e la sintassi (che negli ultimi anni ha comunque goduto di ottima salute),⁷ su quello tra metro, materia e retorica.⁸

Date queste premesse, essendo molto difficoltoso per ragioni di spazio analizzare nel dettaglio in questa sede tutte le canzoni su testura petrarchesca, si è deciso di prendere in esame approfondito solo due schemi dei *Fragmenta* considerati per varie ragioni esemplari, con sondaggi sparsi e considerazioni a margine non sistematiche sulle altre testure. La scelta è ricaduta su abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* e ABC BAC cddEEFeF di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*.

I due paragrafi che seguono saranno dedicati all'analisi dei testi accomunati dal recupero della testura. Parallelamente a questa analisi si tenterà di ricostruire anche una storia della ricezione delle singole canzoni petrarchesche esaminata affidandosi ancora una volta alla trattatistica coeva e ai commentatori cinquecenteschi.⁹

Verranno prese in esame anche canzoni che dal punto di vista dell'assetto rimico non attingono al modello petrarchesco ma che presentano delle affinità, a partire dall'incipit, con un avantesto dei *Fragmenta*. L'obiettivo di questa operazione, svolta qui come nel capitolo successivo, è osservare se un dato scheletro argomentativo e retorico, e/o finanche sintattico, si sia applicato anche a canzoni che nella disposizione delle rime si allontanano dall'antecedente diretto. Osserveremo quindi se in questi casi è in atto una forma di allusione diversa rispetto al recupero della *dipositio* o una sorta di compensazione che si può manifestare anche nella ripresa più massiccia di parole-rima. La tendenza sembra essere, lo anticipiamo, che all'aderenza a uno schema petrarchesco non si accompagni nemmeno per le testure più vischiose il recupero di materiale in punta di verso che richiama a quella stessa canzone.

⁷ Si vedano almeno, la già citata Guidolin (2010), Bellomo (2016), Facini (2018), Zoccarato (2018), e da ultimo, proprio sull'arco cronologico di nostro interesse, Galavotti (2020), tutti a partire dai parametri fissati da Soldani (2003).

⁸ Sulla necessità e il valore di questo tipo di analisi era persuaso anche Balduino (2008: 79-80 n.100): «in altra sede, più che insistere sui dettagli di classifica, converrà tuttavia cercar di capire se, e come, nell'opzione per l'uno e per l'altro modello metrico intervenissero anche ragioni di congruenza tematica e tonale; qui accenno soltanto che scelte mirate si hanno quasi sempre quando si trattasse di temi politici o di forte connotazione etico-religiosa».

⁹ Sull'influenza dei commenti cinquecenteschi al *Canzoniere* sulle pratiche imitative del petrarchismo maturo, e in particolare sulle modalità di recupero delle canzoni dei *Fragmenta*, si veda il commento di Gorni (2003: in part. a p. 238) alle imitazioni di *Rvf.* 70.

4.2. Recuperi di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126)

Nel repertorio di Gorni (2008), che copre un periodo molto ampio che va dalle origini al Cinquecento inoltrato, lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* risulta, con le sue 84 riprese, il più imitato in assoluto. Nel corpus di Guidolin (2010), che prende in considerazione solo 10 autori maggiori della prima metà del Cinquecento, si contano 11 recuperi della 126, tutti, si noti bene, su 5 stanze. Stando poi alla lettura diacronica offerta da Balduino (2008: in part. a pp. 53-54 n. 58), nel primo Quattrocento emergono due sole attestazioni dello schema petrarchesco, mentre nella seconda metà del secolo il numero si fa più considerevole (18 attestazioni) per poi crescere esponenzialmente nella prima metà del Cinquecento, tanto che, annota, «l'elenco diventa pressoché interminabile». Il RDCI, come più volte detto, conferma a pieno questa tendenza con ben 78 recuperi puntuali dello schema di *Chiare, fresche et dolci acque*. Una tale mole di testi, che impone in questa sede una lettura panoramica, dimostra la duttilità dello schema il quale non si presta solo (sebbene avvenga anche questo) a fare da cornice per prove di riscrittura più o meno fedele dell'originale.

Collocando prima di tutto la 126 all'interno del contesto dei *Fragmenta*, si noterà come essa sia legata a una canzone quasi gemella per schema. Nel cuore della sezione “in vita”, *Chiare, fresche et dolci acque* è infatti preceduta da *Se 'l pensier che mi strugge* in abC abC cdeeDff, morfologicamente identica se non nella misura versale del verso finale che chiude in minore la strofa.¹⁰ Elwert (1982) mette in luce come Petrarca sottolinei la connessione tra i due testi a partire dalla constatazione che nel *Canzoniere* solo 6 canzoni su 29 presentano un attacco settenario.¹¹ Il lettore quando arriva a *Se 'l pensier che mi strugge* e *Chiare, fresche et*

¹⁰ Guardando al contesto più generale *Chiare, fresche et dolci acque* fa parte di una serie di 5 canzoni, essendo seguita da *In quella parte dove amor mi sprona*, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, *Di pensier in pensier, di monte in monte*. Per un commento organico in merito rimando a Noferi (2001 in part. a p. 224) la quale offre una lettura che, diversamente da altre, nell'individuare delle costanti struttive e contenutistiche considera coerentemente integrata nel ciclo anche *Italia mia*: «le “variazioni sul tema” delle quattro canzoni amorose “dicono”, di una duplice *cupiditas*: *voluptatis* e *spectaculi*, che corrispondono alla *concupiscentia carnis* e alla *concupiscentia oculorum* (come scrive poco oltre Agostino); *Italia mia* dice dell'altra *cupiditas*, quella del vano potere, che corrisponde all'*excellenciae* e all'*ambitio saeculi*, ricomponendo il triplice effetto del *phantasma*, nell'unico processo di costruzione a idolo di una *vanitas*. Il suo inserimento nel gruppo, pur assolvendo la funzione di *variatio*, assolve così anche la funzione di integrare il tema “amoroso” all'immagine fantasmatica nella unità tematica più larga del “vano errore” dell'amore delle cose terrene (fuggevoli, ingannatrici, mortali)». A tal proposito si veda anche Stroppa (2007).

¹¹ Inoltre «esse sono le uniche in cui, entro la strofa, il numero dei settenari è maggiore di quello degli endecasillabi», Elwert (1982: 321). Ricordiamo che anche nel RDCI l'attacco in maggiore è vistosamente maggioritario. Aprono con un settenario 280 canzoni (su un totale di 136 schemi), di cui però 78 sono

dolci acque ha già incontrato tre di questi sei componimenti, cioè i *Fragmenta* 71, 72 e 73, legati a costituire il nucleo delle così dette “canzoni degli occhi”. Il filologo tedesco ha come obiettivo quello di respingere un atteggiamento interpretativo comune a molta critica che prendendo le mosse dalle due formule di commiato «o poverella mia, come se’ rozza!» (*Rvf.* 125, v. 79) e «se tu avessi ornamenti quant’ài voglia» (*Rvf.* 126, v. 66), cerca di individuare e descrivere elementi del testo che testimonino una scarsa elaborazione formale delle due canzoni. Secondo Elwert (1982: 316 e 314) «il Petrarca nel commiato non solo non nega che la canzone è ricca di ornamenti, ma, anzi, vi insiste espressamente mediante la finta modestia», finta modestia «che non è altro che un usuale luogo comune della poesia medievale». ¹² Gli ornamenti si rileverebbero nella 125 nelle rime, nella 126 nelle figure retoriche. Quello che per ora ci interessa di questo commento è il riconoscimento che, quasi in contraddizione con l’uniformità morfologica e tematica, le due canzoni presentino delle differenze sostanziali nella strategia compositiva messe in risalto proprio da questa apparente omogeneità. Se la 125 è caratterizzata da una certa asprezza ricercata su diversi piani, la 126 è riconosciuta fin da subito, fin da Bembo, come esempio perfetto di *suavitas*. ¹³ Non si tratta dunque solo dell’attacco settenario e della sua predominanza nella stanza, ma anche di un timbro diverso impresso da Petrarca allo schema. Edificante e definitivo in tal senso il commento di Praloran (2013: 113 e 119) alla 125:

Non si può più pensare che ci sia una discordanza tra la *gravitas* delle rime e la *suavitas* dei versi brevi, che non sono affatto soavi, anzi contribuiscono al movimento, spezzato, discontinuo e difficile dell’argomentazione. [...] La struttura sintattica è più fluida nella 126. Lo sviluppo più cantabile, più melodico con un ricorso all’*enumeratio*, alla pluralità, al parallelismo variato, ecc. (come nella prima e quarta stanza). Sono processi di costruzione che vanno probabilmente avvertiti come segni di *dulcedo* (I e IV strofa) e così coerentemente in *Chiare, fresche et dolci acque* Petrarca si serve di settenari molto legati fra loro ma senza quelle fortissime variazioni interne di

intessute appunto sulla 126. Se poi isoliamo nel repertorio gli schemi non petrarcheschi lo sbilanciamento a favore dell’attacco in maggiore è ancora più marcato: su 416 canzoni, solo 98 presentano un incipit settenario. Per un’analisi più dettagliata su questi aspetti rimando al capitolo precedente.

¹² Così già Minturno (1564: 231), spiegando la funzione generale del congedo: «accommiatando adunque la Canzone, come sua messaggiera, il Poeta l’ammonisce, o che stia, o che vada; e le commette quel, che dire, o fare convenga; con qualche affetto o di Modestia, o d’ Umiltà. Si come il Petrarca nella Canzone, *Se l’ pensier, che mi strugge*».

¹³ Santagata (2004: 590) precisa che un processo di riduzione di petrosità è già attivo nella 125: «il salto tonale da una tessitura programmaticamente ‘apra’ e ‘petrosa’ a una *dulcedo* stilnovistica e paradisiaca (nel senso dantesco) è già almeno in parte avvenuto a metà della precedente, di cui la 126 appare allora la continuazione».

tactus presenti nella “gemella” 125. Qui invece sostanzialmente i settenari sono disposti su tempi interni grosso modo equivalenti (per lo più su tre accenti).¹⁴

Assurgendo a modello di canzone lieve,¹⁵ la testura della 126 non acquista in molti casi vischiosità tematica e morfologica, e, proprio per la sua esemplarità, viene utilizzata per esprimere i motivi più vari. Vari ma, ci torneremo a breve, non tutti. Un riuso libero da implicazioni immediate ma, non propriamente assoluto, esente da sottili legami.

Il fatto che lo schema componendosi di versi agili e stanze brevi sia molto affine alla canzonetta, e quindi a una moda del tempo, con il vantaggio però di essere immediatamente riconoscibile come petrarchesco, è stato sicuramente un elemento che ha contribuito al suo successo. Lo fu per pseudodilettanti e poeti trascurabili, ma anche per calibri massimi come Tasso, che lo adopera ben 12 volte.

Un segnale privilegiato per comprendere il processo di diffusione capillare della testura, e il fenomeno parallelo e complementare di parziale neutralizzazione del riuso, mi sembra possa essere rintracciato nel progressivo intensificarsi dei calchi che variano il numero di stanze e quindi la lunghezza della canzone. L'adozione della stessa quantità di strofe va infatti tendenzialmente nella direzione di un recupero più allusivo. Possiamo sondare la validità di questa affermazione anche per lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* isolando un corpus che comprende solo le canzoni su 5 stanze. L'operazione sarà legittimata anche dal fatto che uno degli elementi portanti della struttura della canzone petrarchesca è la suddivisione in due parti con una cesura netta tra la terza e la quarta stanza, per motivi che illustreremo in seguito, oltre che dall'oggettiva necessità di operare una scrematura per offrire qualche lettura puntuale. Riportiamo intanto il testo completo della 126:

¹⁴ Con questo non si vuole assolutamente negare la presenza di numerosissimi elementi coesivi, rintracciabili su più piani. Una «marcata simmetria» che, per rimanere su Praloran (2013: 114-115), può essere riscontrata anche nel rapporto metro-sintassi. Infatti «la stanza d'attacco è in entrambe contenuta in una sola unità sintattica, arco in cui è comunque possibile rilevare una pausa tra le due “parti” istituzionali, la sesta e ultima ha una forma non convenzionale, essendo continuo sintatticamente il discorso tra la fronte e la sirma [...], come si avverte facilmente la continuità viene alimentata dall'inarcatura. La coincidenza tra stacco metrico e divisione sintattica è invece riscontrabile per tutte le stanze centrali e rappresenta il tratto non-marcato, l'intonazione normale. [...] Da questo andamento concorde si differenzia solo la terza stanza della 126».

¹⁵ Benché non manchino del tutto degli elementi di *gravitas*. Si legga a tal proposito Fubini (1962: 310): «nella canzone *Chiare fresche e dolci acque*, l'ultimo verso della stanza, è un endecasillabo, che ristabilisce alla fine la gravità, e viene a dare un senso di riposo, una chiusa più stabile, e corrisponde, con questa gravità, alla gravità dell'ultimo pensiero: in quest'ultimo endecasillabo compare sempre un'immagine più grave, che solo il verso più ampio può contenere».

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
et torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo;
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta,
et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disiosa et lieta,
cercandomi: et, o pietà!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì, a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;

qual, con un vago errore
girando, pareva dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho et gir in fra la gente.¹⁶

4. 2. 1. Punti *alpha*

La presenza di una correlazione più forte tra le canzoni su 5 stanze e l'antecedente petrarchesco è tangibile anche solo scorrendo l'incipitario delle canzoni a schema abC abC cdeeDIF. Restituiamo prima l'incipitario integrale, in ordine alfabetico, di tutte le canzoni del RDCI che emulano la testura della 126:

A la sinistra sponda; A piè del sacro colle; Ai come pronta e leve; Alma beata, e bella; Alma celeste e pura Amene piaggie apriche; Amor, la tua mercede; Amor, poi ch'hai disio; Amor, poiche mi vieti; Apri le luci homai; Aure tranquille amiche; Benché sia grave e rio; Chi mi darà conforto; Chiaro e famoso mare; Chiaro soave vetro; Colli fioriti e vaghi; Come potrò dir mai; D'un bel lucido, e vivo; Debbo tacer', o dire?; Della piu bella luce; Diemmi le voci Amore; Dolce, amorosa fiamma; Donne cortesi e belle; Ecco loco deserto; Ecco riscalda, e alluma; Ecco, ò novo stupore; Fortunata Verona; Fortunato pittore; Fuggon le fredde nevi; Ghirlande, e panni allegri; Già basso colle umile; Già il lieto anno novello; Già il notturno sereno; Hor che tomba funesta; I non poria giamai; In un verde boschetto; Liete, fresche, e dolci ombre; O bel colle, onde lite; O bella età de l'oro; O come tosto è giunto; O de gli Empirei Regni; O di qual novo honore; O dolente partita; O figlie de la terra; O figlie di Renata; O magnanimo figlio; O Signor che di sopra; Occhi soavi, e chiari; Oh bella età de l'oro; Opre famose, e chiare; Ovunque gli occhi giro; Poi ch'un desir beato; Poi che maligne stelle; Pon giù la dolce Cetra; Pure fontane, e rivi; Quai lagrime son queste?; Qual assetata damma; Quando credea aver pace; Quanto in voi Donna io miro; Questi luoghi selvaggi; S'alcun scaldasti, Amore; S'a l'alto e bel concetto; Saggio pittor, se vuoi; Santa pietà ch'in cielo; Santo, amoroso raggio; Se de' begli occhi il sole; Se l'impreso rigore; Se la penna, o Castello; Se mai Musa dolente; Selve frondose e

¹⁶ Ed. di riferimento Santagata (1996).

folte; Solingo e ameno nido; Sorgi dal petto mio; Sovra d'un Poggio assiso; Struggit'ogn'hor superba; Superbo, e ricco fiume; Terra gentil, ch'inonda; Vago augellin gradito; Veggio la nova sposa.

Di seguito, sempre in ordine alfabetico, isoliamo solo gli incipit delle canzoni (33) su 5 stanze, esplicitandone l'autore:

Alma beata, e bella di Paterno, *Alma celeste e pura* di Stampa, *Amor, la tua mercede* di Gualdo, *Aure tranquille amiche* di Arlotti, *Benché sia grave e rio* di Beccuti, *Chi mi darà conforto* di Cappello, *Chiaro e famoso mare* di Stampa, *Colli fioriti e vaghi* di Paterno, *Dolce, amorosa fiamma* di Venier, *Ecco riscalda, e alluma* di Torelli, *In un verde boschetto* di Matraini, *Liete, fresche, e dolci ombre* del Minturno, *O come tosto è giunto* di Cappello, *O bella età de l'oro, O dolente partita, O magnanimo figlio* di T. Tasso, *O Signor che di sopra* di Mirtilla, *Oh bella età de l'oro* di Guarini, *Ovunque gli occhi giro* di India, *Poi che maligne stelle* dell'Invisibile Accademico Incognito, *Pure fontane, e rivi* di Paterno, *Quai lagrime son queste?* di Zoppio, *Qual assetata damma* di Magno, *S'a l'alto e bel concetto* di Cappello, *Santo, amoroso raggio* di Gualdo, *Selve frondose e folte* di Tiepolo, *Solingo e ameno nido* di Gualdo, *Superbo, e ricco fiume* di Castriota, *Terra gentil, ch'inonda* di T. Tasso, *Vago augellin gradito* di Magno.¹⁷

L'incipit vocativo petrarchesco prevede, nello spazio di un solo settenario, tre aggettivi riferiti a un sostantivo posposto in punta di verso. Le «acque» sono poi accompagnate da altri elementi naturali disposti ordinatamente nella stanza che trovano la loro ragione d'invocazione solo in chiusura di strofa. Secondo David (1988: 114) la scelta dei referenti dell'invocazione esorbita totalmente dalla tradizione lirica contemporanea a Petrarca ed è per tale motivo un aspetto innovativo e marcatissimo di questa canzone:

Mai una canzone iniziò con così ampio proemio apostrofato rivolto a cose mute. L'appello alle Muse (la Musa è Laura?) è qui trasposto in modo più "boschereccio", scambiandole con oggetti neanche cosmici, soltanto paesistici. Virgilio aveva autorizzato l'apostrofe agli oggetti inanimati. Ma aprire una canzone breve con un'intera strofa dedicata ad un topos così personalizzato [...], solenne per forma e "comico" per materia, era sui bordi della parodia. Le canzoni tradizionali si appellavano, quando l'esordio era apostrofato, alla Donna, o alle donne, ad Amore o a Dio, ad un regno o una città personificata, a un amico, a uno "spirito gentile", ad una parte della donna amata (gli occhi), a un fiore (rosa) simbolo-emblema della donna, [...] ma mai ad oggetti non personificati.¹⁸

¹⁷ Gli autori più affezionati allo schema risultano Tasso, che l'utilizza nel complesso ben 12 volte (in *Donne cortesi e belle, Già basso colle umile, Già il lieto anno novello, Già il notturno sereno, O bel colle, onde lite, O bella età de l'oro, O dolente partita, O figlie de la terra, O figlie di Renata, O magnanimo figlio, Santa pietà ch'in cielo, Terra gentil, ch'inonda*), Paterno con 6 recuperi (*Alma beata, e bella, Colli fioriti e vaghi, D'un bel lucido, e vivo, Diemmi le voci Amore, Pure fontane, e rivi, Se mai Musa dolente*) e Cappello con 5 (in *Amor, poi ch'hai disio, Chi mi darà conforto, O come tosto è giunto, Questi luoghi selvaggi, S'a l'alto e bel concetto*).

¹⁸ Prosegue: «le elegie usano il "lasso, ohimè", qui assente. Ma l' "argomentum a loco" e quello "a tempore" sono orchestrati in modo inaudito, intrecciati come sono per 4 volte, con scandalosa ipotiposi, ripetitiva *enumeratio* e con vistosa postposizione del concetto collettivo [...] e sono per la prima volta nella canzone occidentale, credo, così costruiti a formare un paesaggio, stilizzato certo, ma dinamizzato da un'influenza magnetizzante defluita dalla bellezza di donna». Su questa scia Giunta (2002: 414) considera addirittura l'allocuzione alla natura «il più vistoso apporto [di Petrarca] alla retorica lirica europea».

Sfogliando l'elenco degli incipit dei 78 recuperi della 126 in cerca di serie vocative che comprendano almeno due aggettivi noteremo che 17 canzoni presentano, con sfumature diverse (e mai con «acque»), tale aspetto, di cui 12 sono appunto su 5 stanze. In tutte le 12 canzoni di tale lunghezza il sostantivo è un elemento naturale. Nelle 5 canzoni con più di 5 stanze compaiono invece gli «occhi», le «opre», il «vetro». In quest'ultime solo nel caso di *Chiaro soave vetro* l'ordine degli aggettivi rispecchia la disposizione con polisindeto petrarchesco. Negli altri casi il sostantivo è interposto tra i due aggettivi (del tipo *Amene piaggie apriche*) oppure è del tutto assente la figura retorica e il verso segue l'ordine piano dei costituenti (del tipo *Occhi soavi, e chiari*). Nei recuperi di 5 stanze invece, pur non mancando eccezioni (*Aure tranquille amiche, Colli fioriti e vaghi, Donne cortesi e belle, Selve frondose e folte* e *Vago augellin gradito*), si tende più spesso a rispettare la disposizione petrarchesca. L'unico esempio di un verso con tre aggettivi e un sostantivo è rappresentato da *Liete, fresche, e dolci ombre*. Una siffatta serie è in effetti difficile da riprodurre in un settenario e infatti la triade aggettivale, seppure con l'introduzione di alcune variazioni, compare "facilior" in alcune canzoni nel RDCI con attacco endecasillabico come *Chiara, eterna, felice e gentil'alma* di Matraini (ABC BAC CDEeDFGHHGFFII), *Chiaro, celeste e luminoso giorno* di Tomitano (ABC ABC DdEE), *Chiaro, et ardente Sol degli occhi miei* di Mocenico (AbC bAC cdDEE), *Mentre nel puro ardente, e chiaro Lume* di autore incerto (ABCd ABCD eeFF).

Dire che sia riscontrabile un legame più forte tra i recuperi sullo stesso numero di stanze e l'antecedente non implica affatto che quest'ultimi siano tutti (e negli aspetti più visibilmente marcati) conformi al modello della 126 o solo ad esso. Sfogliare l'incipitario può essere esplicativo anche in tal senso. *Alma beata, e bella* rimanda platealmente a *O aspectata in ciel beata et bella*; *Chi mi darà conforto* condivide una parola chiave con l'incipit di *Quando il soave mio fido conforto* e l'andamento interrogativo di *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*; *Terra gentil, ch'inonda* condivide l'aggettivo e la sintassi di *Spirto gentil, che quelle membra reggi*; *Amor, la tua mercede* richiama nell'interloquire in *medias res* con *Amore ad Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho*; ecc.¹⁹ L'ibridazione tra l'adozione di una testura dei *Fragmenta* e incipit che derivano da altre canzoni petrarchesche è invece infrequente nelle testure percepite come più marcate.

¹⁹ Tale aspetto riguarda anche incipit di canzoni sulla testura della 126 ma su più stanze, come *Debbo tacer, o dire?* che rimanda a *Tacer non posso, et temo non adopre* (Ref. 325), oppure sull'ultimo esempio a testo, *Amor, poi ch'hai disio* e *Amor, poiche mi vieti*, che rimandano a *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho* (Ref. 270), ecc.

4. 2. 2. Punti *omega*

Al margine opposto del testo troviamo il congedo, luogo, per *Chiare, fresche et dolci acque*, come abbiamo in parte già anticipato, oggetto di particolare attenzione da parte della critica moderna.²⁰ Dal punto di vista metrico esso risalta per la sua insolita brevità. Non costituisce un *unicum*, ma all'interno della raccolta petrarchesca è maggioritaria la configurazione analoga alla sirma. Tutte le canzoni che recuperano fedelmente la 126, cioè che si articolano non solo sullo stesso schema, ma anche sullo stesso numero di stanze, presentano lo stesso laconico congedo in YzZ. A ragion del vero anche quando le canzoni si espandono o si comprimono su più o meno stanze, il congedo breve rimane una firma distintiva dello schema, quasi sempre in YzZ, o con la stessa disposizione ma con qualche piccola variazione nella misura versale.²¹ Di fatto le eccezioni vere e proprie si riducono a tre.²²

Recitano i versi del congedo petrarchesco:

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

Così chiosa Leopardi (1992: 158) il primo verso: «se tu fossi così bene acconcia e adorna come desidereresti di essere. Parla alla canzone». Al di là della questione degli ornamenti, su cui torneremo a breve, quello che ci interessa della nota leopardiana è la specifica sul destinatario dell'invocazione. Infatti essa ci permette di mettere a fuoco una anomalia, forse trascurata dalla critica, che la canzone 126 condivide solo con la 125. Delle 27 canzoni con congedo che si trovano nei *Fragmenta*, in soli tre casi (*Rvf.* 206, 359, 360)

²⁰ *Chiare, fresche et dolci acque* ha goduto di numerosissimi commenti e saggi di commento, dei quali ovviamente non si può dar conto in questa sede. In Güntert (2000), a cui rimando per una bibliografia più dettagliata, si trova una buona sintesi di alcuni degli interventi principali proposti nei trent'anni precedenti al suo intervento.

²¹ È il caso di *Diemmi le voci Amore* (7 st. + co. Yzz), *Già il notturno sereno* (9 st. + co. yZZ), *Occhi soavi, e chiari* (3 st. + co. Yzz), *Oppe famose, e chiare* (6 st. + co. yzZ), *Pon giù la dolce Cetra* (9 st. + co. YZZ), *Quando credea aver pace* (7 st. + co. Yzz), *Sorgi dal petto mio* (7 st. + co. YZZ), *Struggit'ogn'hor superba* (6 st. + co. YZZ), *Sovra d'un Poggio assiso* (9 st. + co. yzZ).

²² *Amene piaggie apriche* (6 st. + co. WxXYZZ), *O de gli Empirei Regni* (12 st. + co. xyyXzZ, cioè = alla sirma), *Se mai Musa dolente* (7 st. + co. xYzZ).

Petrarca rinuncia all'invocazione diretta alla canzone e prosegue la narrazione;²³ una sola volta si rivolge alla «donna» (*Rvf.* 29), una ad «Amor» (270), e una alla «Vergine» (*Rvf.* 366). La netta maggioranza delle canzoni (18) è invece, come da norma, caratterizzata da un'esplicita invocazione alla canzone (più frequentemente nella forma apocopata «canzon»). Il termine si trova quasi sempre all'inizio del commiato (*Rvf.* 23, 37, 50, 71, 72, 73, 128, 129, 207, 264, 323, 331), talvolta nel primo verso ma non in primissima posizione (*Rvf.* 53, 127, 135), talvolta nei versi successivi (*Rvf.* 29 nel secondo verso, 268 nel terzo verso, 325 nel sesto). L'omissione del soggetto esplicito dell'invocazione sostituito con «o poverella mia» nella 125 e con un più generico «tu» nella 126 è aspetto eccezionale in Petrarca e riscontrabile solo in queste due canzoni.

Nel campione circoscritto di recuperi su 5 stanze a cui stiamo facendo riferimento l'omissione del vocativo riferito alla canzone avviene in 4 canzoni: *Pure fontane, e rivi* di Paterno, *Alma celeste e pura* di Stampa, *O signor che di sopra* di Ippolita Mirilla e *S'a l'alto et bel concetto* di Cappello. Nei primi due casi, che sono riscritture fedeli dell'originale petrarchesco, all'omissione si accompagna anche il *locus modestiae*,²⁴ *locus modestiae* del tutto decurtato dagli altri componimenti su 5 stanze intessuti sulla trama rimica della 126, ad eccezione di *Santo amoroso raggio* di Gualdo.²⁵ Ad ogni modo in 16 componimenti il congedo si appella direttamente alla canzone, in 2 si trova un altro referente, mentre in 7 non è presente nessuna invocazione.

Arrivando poi alla mancanza di ornamenti denunciata nel congedo per quanto, abbiamo visto, sia frutto come da copione di falsa modestia, in diversi commenti è stata letta in relazione alle rime, e in particolare si è constatato come la 126 risulti «praticamente esente da riscontri petrosi»,²⁶ contrariamente alla canzone che la precede. Si legga a tal proposito sempre Elwert (1982: 320):

Rimangono [...] solo quattro rime rare e difficili (rime gravi, rime aspre): -opra, 4 volte in due parole in rima; -erle, 4 volte con 2 parole-rima nonché *-embo* in 3 parole-rima; di cui 2 una sola

²³ Il contrasto con la norma diffusa per cui: «perciocchè alla Canzone communalmente al fine il parlare si dirizza m'avisò, che l'ultima stanza Commiato si chiami: come se 'l Poeta giunto al fine del suo cantare a lei dia licenza: e dandola a lei, dar' anco gliela paia a gli auditori», Minturno (1564: 231).

²⁴ In Paterno: «o semplicetta mia chiudi le labbra / ch'a dire 'l ver, tu sei / mal' atta ad appianar gli affetti miei», in Stampa «se'n te, quant'è disio, fosse valore, / potresti legghiermente / alzarti al ciel fra quella santa gente».

²⁵ Termina nel seguente modo la sua corona di tre canzoni su medesimo schema: «canzon, se uguale al vero, e bel desio / splendesse 'n voi lo stile, / sareste grate ad ogni cor gentile».

²⁶ De Robertis (1983: 25).

volta, e tutt'e due nella canzone 126: *nembo e lembo*; e finalmente *-etre* solo 2 volte in due parole-rima, tutt'e due nella canzone 126: *impetre/pietre*.²⁷

In nessuno degli esempi secondo cinquecenteschi costruiti su 5 stanze compare la parola rima «pietra» (declinata al singolare o al plurale) sostituita, nei casi esigui in cui appare il referente, dal più dolce «sasso».²⁸ La parola a dire il vero non si trova mai nemmeno nel corpo del testo, e addirittura il suffisso *-etre/etra* scompare quasi del tutto in punta di verso (fatta eccezione per la rima *d* in «vetro» e «dietro» in *Solingo, e ameno nido*) e anch'esso è rarissimo persino in sedi non marcate. Se tale discorso è valido a dimostrazione dell'impronta dolce che viene accordata alla testura, esteso alle altre rime e parole-rima – ricordando con Gorni (1993: 185) che «si petrarcheggia in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe (per ritrovar le quali il Canzoniere, pur sempre, può dare una mano)» – mostra anche come per lo schema arcinoto che stiamo analizzando si eviti il più delle volte la ripresa in punta di verso dei termini utilizzati dall'antecedente petrarchesco diretto, cioè quello della 126. Le eccezioni più sostanziose sono chiaramente quelle dove la canzone assume più esplicitamente la conformazione di una riscrittura. In esse, pur rimanendo il numero di riprese di rime e parole-rima poco rilevante da un punto di vista quantitativo, si può trovare persino la ripetizione di una stessa rima di *Chiare, fresche et dolci acque* in più stanze, infrangendo una regola del genere per cui «è da fuggire la ripetizione d'una istessa rima per tutta la Canzone, e specialmente nelle medesime voci; e massimamente dove il significato non sia diverso, purché non sia qualche nuova composizione da l'arte maestevolmente trovata».²⁹ Ciò avviene: in *O signor che di sopra di Ippolita Mirtilla* che ripete, non a caso, la rima dolce ma non marcata in *-ore* in chiusura della seconda stanza («non rimembrar, Signore, / et fa, che solo Te porti nel core» vv.

²⁷ Prosegue: «non una sola strofa è senza rime vocaliche, e, anche, il numero delle rime vocaliche aumenta di strofa in strofa. A questo si aggiunga che le rime consonantiche nella loro maggioranza, non fanno parte delle rime rare del *Canzoniere*, anzi, appartengono a quelle più comuni», (p. 326).

²⁸ In *Alma beata, e bella* di Paterno (v. 54) e *Aure tranquille amiche* di Arlotti (v. 53); «sassi» in *O dolente partita* di Tasso (v. 45).

²⁹ Minturno (1564: 227). Del legame che intercorre tra teoria prassi nell'autore abbiamo già avuto modo di trattare, ma quest'ultimo esempio ci offre l'occasione per mostrare quanto in esso sia radicato. Al termine del volume scrive infatti poche pagine intestate il «Minturno a' lettori», dove si legge la seguente nota: «Lettori miei gentilissimi, se per avventura leggendo le mie rime, nel Commiato dell'Epitalamio troverete non servata la regola da me data nel terzo libro di questi ragionamenti, che nella Canzone, e in ciascuna altra composizione rima niuna si debba iterare, se non dove l'artificio il richiede; siate certi, che quei versi non sono miei ma del dottissimo correttore. Il qual forse offeso dalla voce *Sega* in vece di *Segua*, gli amendò di quel modo», (p. 454).

25-26), in rima *c* della quarta (con i rimanti «core», «favore» e ardore»), e irrelata nella rima *Y* del congedo («timore»); in *Poi che maligne stelle* dell'Accademico Ignoto detto Invisibile che usa, nelle *Rime di diversi eccellenti autori in morte di Mad. Christina Racchi Lunardi* (Ravenna, 1578), la rima in -eno in rima *e* nella prima stanza («freno» e «seno»), e in rima *a* nella quarta («terreno» e «sereno»); *Amor la tua mercede* di Gualdo – seconda di un ciclo di canzoni gemelle (l'unico per questo schema) articolate sulla stessa testura e narrativamente omogenee – dove in -ace è sia la rima *f* della prima stanza (con «audace»/«sface») che la rima *a* della quinta (con i rimanti petrarcheschi «piace» e «pace»). Questi casi dimostrano soprattutto l'imperizia tecnica di alcuni autori e lo statuto dilettesco dei loro componimenti.³⁰ Abbiamo del resto detto che la testura della 126 proprio per i poeti meno esperti può essere appetibile in quanto inserisce direttamente il componimento in una cornice di liceità, senza necessariamente condizionarne i contenuti.

Ma dicevamo più in generale delle eccezioni dove il recupero di rime e parole-rima è più sostanzioso. Tra questi casi minoritari rientra quello di *Liete, fresche, e dolci ombre* dell'appena citato Minturno, dove troviamo nella prima stanza la rima *c* in -onna con i rimanti petrarcheschi «donna» e «gonna», e la rima *e* in -ore, con nessun rimante petrarchesco; nella quarta stanza figura in rima *a* -onde, con il rimante della 126 «onde» (in rima inclusiva con «fronde») e in rima *e* -iso con i due rimanti di Petrarca «paradiso» e «riso»; infine nell'ultima stanza in rima *a* in -eno compaiono altri due rimanti della 126: «seno» e «sereno».³¹ Quest'ultimo è uno dei termini in rima più frequentemente recuperati (6 volte),³² insieme a «sospiri» (8 volte).³³ Il suo rimante lascivo «seno», seppur altrettanto frequente (6 attestazioni), perde nel corpus preso in esame i connotati latamente erotici e viene utilizzato o in contesti che non lasciano adito ad equivoci (come in *Poi che maligne stelle*: «a le lagrime il freno / allenti, e bagni il seno» (vv. 9-10)), o in senso figurato (come in *Aure tranquille amiche* «Così nel verde seno / de l'umid' erbe ascoso» (vv.

³⁰ In *Poi che maligne stelle* è da leggere nello stesso modo l'apocope della vocale della desinenza plurale per evitare l'ipermetria del verso «non l'alma, ch'è salita a i ben del Cielo» (v. 65).

³¹ In appendice III sono riportate nelle T. 7 le tabelle relative ai sistemi rimici delle canzoni petrarchesche di cui si analizzano qui i recuperi. Già Carrai (1989: 222) notava in merito a *Liete, fresche e dolci ombre* come essa fosse «una sorta di riscrittura che, presa analoga mossa [...] traccia anch'essa un itinerario di feticistica memoria dell'amata».

³² In *Pure fontane e rivi*; *Solingo e ameno nido*; *Chi mi darà conforto*; *Liete, fresche e dolci ombre*; *Poi che maligne stelle*; *Selve frondose e folte*.

³³ In *Chiaro e famoso mare, O dolente partita, Terra gentil, ch'inonda, Ovunque gli occhi giro, Quai lagrime son queste?, Qual affettata damma, Superbo, e ricco fiume*; al singolare in *Liete, fresche, e dolci ombre*. Si tenga però presente che la parola rima è poco marcata trovandosi «mille sospiri» (*Ruf.* 131, v. 2) sparsi un po' ovunque nel *Canzoniere* in sede rimica.

27-28), oppure accompagnato da aggettivi che ne smussano la componente sensuale (come in *Terra gentil, ch'inonda*, dove il novello sposo viene abbastanza esplicitamente incitato ad approfittare dell'«ombre oscure de la notte amica» (v. 39) per «deporre» però i suoi «desiri» (v. 35) «e 'n quel *casto* seno» (v. 33)).³⁴

Ovviamente suscita maggior interesse il riaffiorare di rimanti e più in generale di stilemi dell'antecedente petrarchesco in canzoni che al di là della testura non sembrano riferirsi alla 126. Così ad esempio, la coppia di rimanti molto marcata e appena segnalata «seno» e «sereno», figura in *Chi mi darà conforto* di Cappello (vv. 53-59):

Qui prima gli occhi apristi,
qui dal materno seno
prendesti il latte onde nudrida fosti,
qui gli onorati acquisti
facesti, ch'al sereno
ciel empireo t'inalzan per riposti
calli a' mortai nascosti.³⁵

Tornando all'incipit e al congedo petrarchesco veniamo a trattare più nel dettaglio una questione centrale fin qui solo sfiorata, ossia quella del genere e quindi dei temi. Scriveva Santagata (1996: 599-600) in merito al commiato della 126: «riprende il congedo della 125 riproponendo attraverso l'immagine del “boscho”, la caratterizzazione bucolico-campestre con la conseguente dichiarazione di bassezza stilistica». ³⁶ Canzone pastorale secondo i più,³⁷ nel commento di Elwert (1982: 318) è legata esplicitamente alla ‘pastorela’ dei provenzali, caratterizzata tematicamente dall’«incontro del poeta con una giovine pastora in mezzo ai campi». Di altro avviso è David (1988: 160) che respinge le definizioni di bucolica e pastorale:

troppo compromesse a monte con l'eros e la “donna selvaggia” e a valle con le invenzioni arcadiche, sia il “tragico” puro, per la fine nell’ “erba” sia il “comico” nonostante il congedo, e a causa del *sonans* proemio. La direi piuttosto *valligiana*, più che *fontanile* o *montanina* o *boschereccia*.

³⁴ A proposito di questa canzone scrive Daniele (1994: 290): «epitalamio per le nozze del cugino Ercole con Lelia Agosti [...] presenta in congedo leggermente modificato (Yzz) rispetto al modello di partenza. Per il resto la veste metrica originaria (adeguata ad una tematica di ricordo e di rimpianto) si piega docilmente alla rituale allusività nuziale e alla inclinazione sottilmente lasciva di Tasso».

³⁵ Ed. di riferimento Tani (2018).

³⁶ Continua in merito a quanto detto prima: «si osserva però che il gioco di antitesi verbale fra i due congedi [...] ha come effetto [...] di annullare quasi il contenuto della dichiarazione di modestia del secondo congedo».

³⁷ Si veda ad esempio Fubini (1962: 310).

Ancora Santagata (1996: 591) nella sua edizione del *Canzoniere* chiude l'introduzione alla 126 con una buona sintesi di questo dibattito:

Negando l'elemento costitutivo della 'pastorella', cioè l'esplicitazione del desiderio (per di più, molto spesso soddisfatto), P. opererebbe [...] una trasformazione interna al genere [...] il genere è, sì, alluso chiaramente nel congedo ed è pure fatto giocare, nelle sue componenti ambientali, come implicito punto di riferimento dell'intero testo, ma è tradito nella sua sostanza erotica.

Nelle canzoni secondo cinquecentesche sullo schema e sulle stanze di *Chiare, fresche et dolci acque*, su 29 esemplari, 15 presentano l'etichetta di argomento bucolico,³⁸ in quasi la totalità dei casi intrecciato a quello amoroso.³⁹ Il dato non si moltiplica prendendo in esame tutto il campione dei 78 recuperi della 126, offrendo solo 29 risultati totali. Ciò va senz'altro letto a dimostrazione della parziale neutralità della testura, ed è al contempo indice del fatto che il recupero puntuale delle stanze inneschi più frequentemente un dialogo fitto con l'antecedente petrarchesco. Si dice parziale perché l'argomento politico e bellico non solo sono del tutto assenti nel campione circoscritto di riprese su cinque stanze, ma anche in quello totale presenziano in due soli casi.⁴⁰ Lo stesso vale per i recuperi dello schema di *Se 'l pensier che mi strugge* dove addirittura nessuna canzone schedata è di argomento politico e bellico.⁴¹

Tornando al contesto bucolico e alla sua tematizzazione non sostanziale nel corpus complessivo dei calchi della 126 va detto che anche se la canzone non è iscritta in tale cornice avviene spesso che il tema sia comunque presente in modo tangenziale o camuffato. Si prendano ad esempio le prime due stanze e le ultime due di *Ai come pronta e leve* di Molino:⁴²

Ahi, come pronta e leve
scende al suo fin correndo
l'umana vita a noi tanto diletta!
Peso terreno e greve

³⁸ Si tratta di: *Alma beata, e bella, Aure tranquille amiche, Ecco riscalda, e alluma, In un verde boschetto, Liete, fresche, e dolci ombre, O bella età de l'oro, O dolente partita, Oh bella età de l'oro, Poi che maligne stelle, Pure fontane, e rivi, Santo, amoroso raggio, Selve frondose e folte, Superbo, e ricco fiume, Terra gentil, ch'inonda, Vago augellin gradito.*

³⁹ *Terra gentil, ch'inonda* è a occasione nuziale, *Poi che maligne stelle* funebre.

⁴⁰ Si tratta di *Fortunata Verona* di Agostino Agostini all'interno delle *Rime, et versi di varii auctori in laude del clariss. et illustriss. sig. Domenico Delfino meritissimo podestà di Verona* (Verona, 1591), di cui abbiamo già detto qualcosa nel capitolo introduttivo, e di *Se mai Musa dolente* di Ludovico Paterno.

⁴¹ Non trova invece conferma la constatazione di Gorni (2008: 29) in merito alla 125 che segnalava «la specializzazione matrimoniale, come di imeneo in volgare, che tocca in sorte al metro». Nel RDCI il solo caso di canzone a tema nuziale su questo schema è in *Spiega l'ombroso velo* di Tasso.

⁴² Sulla falsa attribuzione a Caro si veda Taddeo (2003: 91-105), Venturi (2010: 150) e ora soprattutto Dal Cengio (2020 in part. a p. 425 e segg.), da cui traggio anche la lezione del testo.

d'alta cima cadendo
sì veloce non va, né con tal fretta,
né fuor d'arco saetta,
che man possente scocchi,
move con sì prest'ale,
come 'l viver mortale
fugge, e sparir fa il suo camin da gli occhi
co' sì rapido corso
ch'a pena spunta un dì, ch'a l'altro è corso.

Fiume tranquillo e chiaro
tu, nel tuo bel cristallo,
mentr'io mi specchio in te, veder mi fai
quanto sia 'l tempo avaro,
ché 'n sì breve intervallo
furato ha gli anni miei più dolci e gai.
Lasso, passata è omai
la stagion del diletto
e i miei giorni felici
secche han le lor radici.
Veggio cangiato il giovenile aspetto;
ond'avrò tosto al fianco
l'età men vaga e 'l crin più raro, e bianco.

[...]

Mentre il sol cresce e monta,
può vago peregrino
fuor di strada ir cogliendo or fiori, or fronde,
ma poi ch'ei cala e smonta
non dè dal suo camino
torcer il piè, perché non soprabonde
l'oscuro e lo circonde
fra boschi orridi e densi,
senza sicuro nido,
e ha consiglio fido,
chi s'è sviato un tempo dietro a' sensi,
di tornar a la strada,
sì ch'in più grave età non pera o cada.

Con simil cure, intente
al mio dolce riposo,
qui men verrò, così pur mi si presti
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.

Canzon, tu non sei tal che sperar possi
di sostener la guerra
del tempo ingordo, che tutt'altro atterra.

Nelle *Rime di m. Girolamo Molino* (Venezia, 1572) la canzone è collocata nella breve sezione delle «canzoni morali». Essa tratta il tema della brevità della vita umana destinata ad esaurirsi in fretta, in un tempo ancora più breve, iperbolicamente, di quello con cui un peso in caduta libera tocca terra o una freccia (di petrosa memoria dantesca) scocca (vv. 1-13). Il topos, per cui si rimanda almeno alle *Familiari* (XXIV, 1) e alle fonti classiche ivi citate, è sapientemente svolto mantenendo un equilibrio tra il contenuto spiccatamente filosofico e la scelta di un tono elegantemente elegiaco. Queste due anime della canzone sono ben rappresentate dalle stanze iniziali che delineano un doppio avvio: un primo che pone una tesi generale e si colloca su un piano riflessivo e astratto; un secondo che applica l'universale sull'esperienza particolare dell'io. Ma i due piani non rimangono irrelati, come testimoniano anche le stanze “presentative”, collegate attraverso una declinazione particolare dell'artificio delle *coblas capfinidas*. Infatti la prima strofa si conclude con una rima equivoca in «corso», nel senso di ‘moto’ (v. 12), e nel senso di ‘trascorso’ (v. 13), che allude e prepara il campo a un terzo significato che sopraggiunge a principio della stanza successiva. Ecco apparire allora, con allusione inequivocabile all'incipit della 126, il «fiume tranquillo e chiaro» (v. 14). La sua invocazione ha come primo effetto quello di collocare il discorso nella concretezza di un qui e ora. Ma l'apostrofe non affida al *corso* (appunto) d'acqua una mera funzione testimoniale. Il poeta si rivolge a lui per due proprietà che esso possiede: la prima, che leggiamo nella seconda stanza, è quella riflettente grazie alla quale l'io può osservare la sua immagine mutata nel tempo (vv. 24-26); la seconda, secondo un concetto e un'immagine neoplatonica, e in particolare di Plotino che rielabora Eraclito,⁴³ è il suo scorrere senza per questo esaurirsi. Da qui la seconda parte della terza stanza, dove la dura legge naturale a cui è sottoposta la vita dell'uomo è messa a confronto con l'andamento ciclico del tempo naturale, sempre attraverso l'immagine del fiume.

Oh perché almen non torni e non rinasci,
se d'aura sol ne pasci?
In questo fiume resta

⁴³ V. Bergamo (2018).

pur la sua forma intera, se ben matino e sera
l'onda sua corre al mar leggiera e presta,
e tu co' giorni nostri
via ti dilegui, e mai più non ti mostri.
(vv. 32-39)

Tessere bucoliche si inseriscono non solo nella cornice dove la tragedia universale diventa tragedia privata ma anche nel tessuto figurale per cui il termine della giovinezza viene rappresentato come l'inaridirsi delle radici (v. 23). Riaffiorano poi nelle stanze finali dove la similitudine del «peregrino» che dopo aver perso la dritta via per raccogliere «or fiori, or fronde» (v. 81) torna alla strada maestra prima che sopraggiunga la notte spiega il desiderio del poeta di tornare «fra queste rive ascoso» (v. 96) e quindi al fiume di cui sopra, per trovare «dolce riposo» (v. 93) dalle proprie angosce. Analogamente Petrarca chiude *Chiare, fresche et dolci acque* sulle sponde della Sorga («da indi in qua mi piace / quest'herba sì, ch'altrove non ò pace» (*Rvf.* 126, vv. 64-65), immerso in un paesaggio perpetuo e immutabile (estraneo alla legge del divenire) che innesca la riflessione e si fa testimone di una enunciazione in loco. Se è cambiata la condizione di Petrarca «le acque, i rami i fiori, le erbe sono rimasti, attraverso il tempo, gli stessi», scriveva Fenzi (2003: 67) in merito alla 126, in un commento atto a dimostrare come *Chiare, fresche et dolci acque* sia appunto una canzone prima di tutto sul tempo. Eppure in essa il tempo è nominato una volta sola, all'avvio della terza stanza ad apertura della parentesi del «delirio onirico profetico».⁴⁴ Abbandonato il territorio lirico, *Ahi, come pronta e leve* può invece tematizzarlo espressamente e quasi ossessivamente. Il tempo, «avarò» (v. 17) e «ingordo» (v. 107), che «minaccia» (v. 59), compare ben otto volte, con un addensamento notevole nella sirma dell'ultima stanza e nel congedo.

4. 2. 3. Prime stanze

Si prenda questa breve digressione ad esempio di come alcuni temi e stilemi della 126 possano fare da sfondo anche a canzoni apparentemente, o in alcuni casi anche di fatto, incentrate su altro. In particolare compare in più occasioni il colloquio con un referente, che è spesso la natura nelle sue diverse manifestazioni, invocato come testimone del dolore

⁴⁴ David (1988: 115)

del poeta. Si prenda come caso esemplare di una condotta comune la prima stanza di *Ecco loco deserto* di Fabio Galeota,⁴⁵ canzone contenuta nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti* (Venezia, 1552) e quindi nel *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, 1555).

Ecco loco deserto,
chiusa, e sola contrata,
o sassi, se voi soli avete fede,
qui 'l mio dolor coperto,
et l'aspra voglia armata
scoprir lice di quella, che no'l crede,
ma se'l narri, e se'l vede,
con gli arbori, e co' sassi
a lamentarmi vegno,
senza temer lo sdegno
d'Amor, di lei, che così dura stassi:
che, quanto io più l'adoro,
tanto ella cura men, se vivo, o moro.⁴⁶

Si leggano le parole di David (1988: 115 e 119) in merito alla prima stanza petrarchesca: «il poeta trasforma la richiesta tradizionale d'ispirazione dell'epopea in una richiesta d'*ascolto* fatta ad una nuova iconica visione di paesaggio silvestre». E ancora: «la Canz. 126 è certamente uno dei momenti più felici di quel voyeurismo “perverso” sublimato in un'allusività “frôleuse”». ⁴⁷ Come si evince dalla canzone di Galeota e quindi dai recuperi che dialogano più esplicitamente con l'antigrafo petrarchesco (ma lo stesso vale anche per *Ahi, come pronta e leve*) è comune che al referente dell'invocazione sia attribuito valore testimoniale. Molto più saltuario invece che esso si accompagni alla sacralizzazione data dal contatto con la donna amata. Infatti rarissimi sono i casi dove il dialogo con uno o, con riferimento più esplicito all'antecedente, con diversi oggetti inanimati, è motivato dalla feticizzazione degli elementi a cui ci si rivolge. Viene così a mancare uno degli

⁴⁵ Secondo i rilievi di Toscano (2010), l'autore è verosimilmente da indentificarsi nell'eretico Mario Galeota.

⁴⁶ Così Ariani (2007: 962) commenta la «maniera aspra, tormentata, francamente a-petrarchesca di Fabio Galeota [...], ossessionato dalla morte e da una musa cupa e disperata, ma insieme preziosamente scheggiata in un espressionismo dai tratti quasi naïf».

⁴⁷ Si vedano a tal proposito anche le riflessioni di Bozzola (2003a: 824-825) a partire dalla disposizione retorica: «acqua, ramo, erba, fiori, aere ecc., sono invocati in una sequenza sintatticamente ambigua: prima la serie degli oggetti, *dopo* l'esplicitazione della modalità vocativa della loro presenza (“... date udienza insieme/ a le dolenti mie parole extreme”); la lettura arriva al v. 11 senza ancora aver preso atto della loro reale funzione sintattica, e, condizionata dall'incidentale (al v. 5 “con sospir’ mi rimembra”), vi si appoggia ambigualmente quasi si trattasse di segnali dell'assente, gli oggetti in grado di evocarla: ma su tali oggetti si spunta il desiderio frustrato. Demandando il contatto al corpo senza anima del poeta e agli elementi della natura senza Laura [...], il poeta di fatto ne registra il mancamento, e il paesaggio finisce per riconfermare, piuttosto che risarcire, l'assenza».

elementi cardine della 126, definita persino in una lettura psicanalitica di Agosti (1993: 39) «canzone dei feticci». ⁴⁸

Per comprendere le ragioni di tale assenza bisogna considerare che la prima stanza (e in misura minore anche la quarta) della 126 fu, e in parte è ancora, oggetto di un vero e proprio scontro ermeneutico che avveniva proprio in sede di definizione dei punti di contatto del corpo di Laura con gli elementi naturali. Così Vellutello (1528: 43) deve introdurre un particella dubitativa ipotizzando una seppur parziale immersione di Laura nell'acqua che coinvolga gli arti superiori: «onde in questa prima Sta.[nza] parla a l'acque de la Sorga; ne le quali par che ella per rinfrescarsi si devesse le belle membra de le mani; e forse de le braccia lavare». Molto più perentorio il Castelvetro (1582: 230): «o è da dire, Membra, cioè Viso e Occhi [...]. O è da sporre, *Ove*, cioè appresso alle quali acque, che io non credo, che L. si bagnasse nel fiume, che non sarebbe secondo onestà donnesca, e massimamente in presenza del P.». Ma non mancano posizioni diametralmente opposte come quella di Ridolfi (1564: 140): «parendo al Poeta di non avere a pieno cantato, e celebrato quel per lui felice, e avventurato giorno, nel quale egli avea la sua Donna nell'acque chiare di Sorga ignuda veduto, ne fece quest'altra Canzone». In Tassoni (1609: 188) si legge per esteso una sintesi di questa contesa con conclusioni che si allineano a quelle di Castelvetro:

Qui alcuni intendono, che Laura affannata dal caldo, su la riva di Sorga, a diguazzar le mani in quell'acque si fosse fermata. Ma quelle *membra* per mani, a me non piacciono. Altri vogliono, ch'ella v'entrasse col corpo; forse per accorciar la strada passando a guazzo certi rami, ne quali al traversa della valle si divide quel fiumicello. Ma se questo fu il giorno, ch 'l Poeta di lei s'innamorò (come par che conchiuda) non era stagione da passar fiumi a guazzo, né forse atto decente alle qualità d'una vergine ben nata come Laura: e però tanto meno verisimile, ch'ella vi si spogliasse ignuda dentro; come da alcuni altri è stato inteso. A me dunque più piace l'esposizione del Castelvetro.

La questione non può dirsi chiusa se il più volte citato David (1988: 117) annovera questo punto tra i luoghi non del tutto risolti del testo che chiama in diverse occasioni, con metafora manzoniana, «ciottoli da calciare in angolo». La sua posizione, che potrebbe trovare conferma in Ridolfi ma che possiamo però dire in parte smentita dalle altre fonti appena citate, è che «fino al '500 il bagno in tinozze di legno e nelle stufe collettive» sia usanza diffusa e, secondo il costume dell'epoca, non veniva condannata «né la nudità né

⁴⁸ Dove «il feticcio non è altro che uno dei termini di una struttura opposizionale che vede, all'altro estremo, un termine del *manque* (di sottrazione di essere). È il simulacro di una pienezza parziale, contrapposto al *manque* che segna una totalità».

la promiscuità» di queste pratiche. Güntert (2000: 45) scettico sulla critica “biografica” al *Canzoniere*, ritorna sulla questione commentando proprio questo passo di David:

Beati quei tempi, vien fatto di esclamare, ma di lì ad affermare che Laura si sia denudata sotto gli occhi del suo ammiratore ne corre, e d'altronde la questione si pone in termini consimili solo a chi segua un ragionamento referenziale. Difficile, poi, conciliare una tale affermazione con il carattere «desessualizzato» del linguaggio petrarchesco, ammesso dal critico francese in altre chiose sue.

Senza dilungarci ulteriormente sul dibattito contemporaneo, crediamo che questi accenni siano sufficienti per rendere plausibile che un autore secondo cinquecentesco, soprattutto se tardo e quindi in pieno clima di controriforma, impegnato in una riscrittura della 126 potesse provare un certo imbarazzo verso questo aspetto, cioè in definitiva verso la possibile evocazione del corpo femminile nudo.

Si diceva prima, attraverso Santagata (1996: 591), come la 126, nella sua estraneità all'ottenimento dell'oggetto del desiderio, si configuri come una sorta di rivisitazione casta della 'pastorella' provenzale. Nei recuperi secondo cinquecenteschi su 5 stanze a tema amoroso, che, vedremo adesso e in parte abbiamo già visto, concedono ancora meno spazio alla componente lasciva,⁴⁹ il riferimento alla pastorella potrebbe apparire ancora più sfocato, salvo poi constatare numerosi esempi dove affiorano alcune figure tipiche del genere, assenti invece in Petrarca.

Torniamo per ora alla prima stanza petrarchesca e alle variazioni che ivi introducono anche le riscritture più puntuali. Riportiamo la prima stanza della canzone di Gualdo introduttiva di una serie composta da altre due canzoni all'interno del *Libro quarto* (Bologna, 1551):

Solingo, e ameno nido,
ove di propria voglia
in riposta prigion mi scorse Amore.
Dolce ristoro, fido
di ogni passata doglia,
degnata di eterno, e singolare onore,
leggiadro almo splendore;
cui il Ciel benigno diede
al bel mio vivo Sole
di alta onorata prole
esser congiunto, e di sincera fede,

⁴⁹ Ovviamente l'eccezione più vistosa è in *O bella età de l'oro* nel coro dell'*Aminta* del Tasso, dove il fatto che non sia il poeta a parlare direttamente ma si esprima per interposta persona attraverso il coro dei pastori, concede largo spazio all'erotismo.

voi testimon sarete
de le passate mie gioie secrete.

Le tre invocazioni sono disposte, assecondando l'ordine della prima stanza della 126, ossia quello metrico-ritmico, all'inizio di ogni partitura, accompagnate da una corposa aggettivazione che supera quantitativamente l'antecedente petrarchesco. La reggente delle invocazioni, che sembrerebbero rivolte allo stesso referente, cioè il «nido», ma sono condensate in una formula plurale dal pronome personale «voi», è, come da copione, nella *combinatio* finale. Qui, in termini assertivi e non di richiesta, gli oggetti dell'invocazione vengono chiamati come testimoni di una rivelazione sul passato del poeta, ossia sulla sua vicenda amorosa che, con uno spiccato taglio narrativo, viene illustrata in questa e nelle canzoni a seguire. Una «dolce istoria» (v. 27) che rivolge appunto al passato le stanze successive, all'opposto della 126 dove gli ultimi due versi direzionano le stanze che seguono verso il futuro.

Ne *Il sesto libro* (Venezia, 1553), puro valore testimoniale ha anche il «Superbo, e ricco fiume» di Castriota.

Superbo, e ricco fiume,
che dal più altero Monte,
d'Elvezia, imperioso ogn'or discendi
e per lungo costume,
con la spaziosa fronte,
per l'Alemagna il tuo gran corno stendi;
e del nome contendi
col vago almo terreno,
u' l'alta Donna regge,
che il mio voler corregge
onde n'avien, che sei nomato il Reno
e 'l tuo dritto sovrano
porti sotto Calisto a l'Oceano.

Se mai fiamma d'Amore
scaldò il tuo duro gelo,
porgi orecchie pietose a' miei sospiri;
perché ciò, c'ho nel core
a te, senz'alcun velo
vò palesar de' miei gravi martiri;
poscia, che i miei desiri
convien, che senza spene
vivan dolenti ogn'ora;
e quel, che più m'accora
e, che di ciò doler non mi conviene;
se il mio bel foco è tale
che più d'ogn'altro ben fa dolce il male.

Non ti sdegnar, ti prego,
 d'udir l'alte querele
 di queste calde mie voglie infiammate;
 ch'io so, che s'io ti spiego
 il mio stato crudele,
 il cor ti pungerà dolce pietate,
 verdi rive onorate,
 a cui volgo il mio pianto
 deh non vi spiaccia, ch'io
 palesi il dolor mio;
 benché de la cagion mi glorio, e vanto
 poscia, che 'l mio languire
 appaga la mercé d'ogni desire.

La riscrittura, con esiti più originali rispetto alla canzone precedente, estende i contenuti della prima stanza della 126 alle prime tre stanze, che quindi di fatto occupano più della metà del testo. La prima strofa è una lunga descrizione del Reno, unico referente dell'invocazione, che solo nella seconda stanza viene chiamato a porgere le «orecchie pietose» ai «sospiri» del poeta (v. 16), in quanto confidente segreto (più avanti si dirà «con speme, ch'ascondiate il mio segreto» v. 45) a cui possono essere palesati «senz'alcun velo» (v. 18) i suoi «gravi martiri» (v. 19). Nella terza stanza viene ribadita la richiesta testimoniale ed estesa anche alle «verdi rive onorate» (v. 33). La quarta stanza apre al racconto della vicenda amorosa («oggi a voi narrar voglio» v. 40) che però viene riportata solo nella quinta e ultima stanza. Il risultato è un netto sbilanciamento a vantaggio dell'invocazione e della celebrazione del proprio dolore, e quindi del tempo presente, sulla componente narrativa, e quindi del tempo passato.

In *Terra gentil, ch'inonda* di Tasso, «Ne le nozze del signor Ercole Tasso e la signora Lelia Agosta», manca persino la componente testimoniale.

Terra gentil, ch'inonda
 il chiaro Serio e 'l Brembo,
 e voi, colli frondosi e verdi monti,
 colorite ogni sponda
 nel fresco ombroso grembo
 e coronate le serene fronti,
 e rischiarate in fonti;
 né vaghezze selvagge
 solo dimostri intorno
 l'almo paese adorno,
 ch'invidia move a l'arenose piagge;
 ma la città sia lieta

via più di Tebe o de la nobil Creta.⁵⁰

La stanza è chiaramente debitrice, prima di tutto nella scelta dei referenti e nella sovrabbondanza aggettivale, a *Chiare, fresche et dolci acque* ma gli imperativi non pertengono in nessun modo alla sfera semantica petrarchesca. Manca poi del tutto la richiesta d'ascolto.

A dimostrazione della tendenza generale (che riguarda anche le riprese della testura che alludono più direttamente al modello) ad accentuare o accogliere solo l'elemento vocativo si legga anche la canzone di 3 stanze, ad opera di Sebastiano Erizzo, tratta da *I fiori delle rime de' poeti illustri* (Venezia, 1558), di cui riportiamo la prima stanza:

Occhi soavi, e chiari,⁵¹
che in quest'amara vita
tenete un cor sì lungo tempo ardendo,
occhi leggiadri, e cari,
per cui sempre m'invita
a l'esca, e al foco Amor, ond'io m'accendo,
del cieco ardor pascendo
donna gelata, e cruda,
lieta de' miei martiri,
e sorda a' miei sospiri,
che porta l'alma di mercede ignuda,
pregovi occhi lucenti
state al mio lamentar' alquanto intenti.

Erizzo fu un nobile veneziano, erudito più che poeta, sodale di Ruscelli e Dolce.⁵² Per la curatela di quest'ultimo uscirono di Erizzo oltre che *Le sei giornate* (Venezia, Varisco, 1567), raccolta di novelle a stampo boccacciano, *L'espositione [...] nelle tre canzoni di m. Francesco Petrarca, chiamate le tre sorelle* (Venezia, Fasani, 1561). La canzone qui citata è palese frutto di una commistione dei temi del trittico sullo scheletro della 126. Di quest'ultima rimane esplicita allusione, oltre che nella disposizione rimica, appunto nell'invocazione, di cui però i referenti sono direttamente gli occhi dell'innamorata chiamati anaforicamente in causa al primo verso, al terzo e al tredicesimo. Ricordiamo che nelle *cantilene oculorum* il poeta si rivolge direttamente agli occhi solo nella canzone inaugurale del ciclo, nella sirma della prima stanza («Occhi leggiadri dove Amor fa nido / a voi rivolgo il mio debile stile»

⁵⁰ Ed. di riferimento Solerti (1902).

⁵¹ In *Opre famose, e chiare* di Fiamma si legge l'aggettivo incipitario riferito non solo ad elementi non naturali, ma anche con significato differente. Gioca invece con il doppio significato l'incipit *Chiaro e famoso mare* di Stampa di si dirà qualcosa a breve.

⁵² Cfr. DBI (1960), s.v. 'Erizzo, Sebastiano'.

Rvf. 71, vv. 7-8) e nel secondo piede della quarta («Già di voi mi doglio, / occhi sopra 'l mortal corso sereni / né di lui ch'a tal nodo mi distrigne», *Rvf.* 71, vv. 49-51).

Nei rarissimi casi dove la richiesta testimoniale è rivolta a degli elementi naturali sacralizzati dal contatto con la donna essi non presentano caratteristiche nemmeno latamente erotiche e al massimo ripropongono il contatto con le stesse parti del corpo dell'antecedente petrarchesco. Un esempio del primo tipo si legge nel *Libro terzo* (Venezia, 1550) in *Selve frondose e folte* di Tiepolo.

Selve frondose e folte
che 'l mio bel vivo Sole
vedeste alor, ch'in voi si chiaro apparse:
colli, che già più volte
le sue sante parole
cortesi udiste, c'or ne son si scarse:
riva, ù 'l pie s'è bei sparse
vestigi nel terreno.
Co quai forse anco ascondi
vagli fiori, erbe, e frondi:
testimoni del mio stato sereno
meco a pianger vi scalde
pietà de le mie pene acute, e salde.

Qui il contatto della natura è prima visivo, poi acustico e solo infine, e col solo piede, tattile. Inoltre la natura non è passiva spettatrice, non subisce solamente le azioni della donna, ma è al contrario vivificata e partecipe.

Prendiamo ora in esame la prima stanza di *Chiaro e famoso mare* di Gaspara Stampa:

Chiaro e famoso mare,
sopra 'l cui nobil dosso
si posò 'l mio Signor, mentre Amor volle;
rive onorate e care,
(con sospir dir lo posso)
che 'l petto mio vedeste spesso molle;
soave lido e colle,
che con fiato amoroso
udisti le mie note,
d'ira e di sdegno vote,
colme d'ogni diletto e di riposo;
udite tutti intenti
il suon' or de gli acerbi miei lamenti.⁵³

⁵³ Ed. di riferimento Tower e Tylus (2010).

In questa canzone la componente acquatica configura un paesaggio marittimo e non bucolico-silvestre. Questo tipo di paesaggio torna in diversi componimenti presenti nel corpus circoscritto che stiamo analizzando tra cui *Chi mi darà conforto* di Cappello, in misura massiccia nella terza stanza, a cui fa palese riferimento il Tasso di *O dolente partita*. La canzone di Cappello enfatizzava uno dei motivi portanti della 126, cioè quello della lontananza, nella sua particolare declinazione messa ben a fuoco da Fenzi (2003: 67): «non lo stesso *tempo* in luoghi diversi [...] ma l'identico *luogo*, di un'identità puntuale, insistita, assoluta, in tempi diversi». Tasso rielabora in modo originale la topica: la lontananza non è più dell'oggetto del desiderio ma del poeta stesso e viene dunque a mancare anche un paesaggio di ristoro sacralizzato dalla presenza della donna («quai mari o monti o lidi / ov'io consolar possa il mio dolore?», vv. 5-6) e con esso un luogo fisico dove lei possa piangere il defunto.⁵⁴ Resta solo l'«alma» che non «torna al proprio albergo ignuda» (*Ref.* 126, v. 19) ma «a lei ritornerà volando [...] / come suo paradiso / siano i begli occhi e 'l dolce seno e 'l viso» (*O dolente partita*, vv. 50-52).⁵⁵ Il *fil rouge* che unisce *Chi mi darà conforto* e *O dolente partita* passa anche per Stampa, non nella canzone appena citata, ma in *Alma celeste e pura*, componimento funebre, dove dunque il tema della lontananza è spinto sino al suo confine più radicale. Su quest'ultima canzone torneremo in seguito, per ora ci limitiamo a riportare i tre punti più visibilmente connessi delle tre canzoni, cioè la fronte della IV stanza in Stampa e la III di Cappello e Tasso.

Adria si lagna parte
 del tuo da lei partire,
 parte s'allegra, poi ch'al ciel sei gita;
 che s'udirete e parlarte
 le ha tolto il tuo morire
 or, che sei sempre al Sommo ben'unita;

⁵⁴ Di una lontananza sempre del poeta ma tramutata in esilio si legge in *O magnanimo figlio* dello stesso Tasso dove si alternano un misto tra encomio e mal celato risentimento. Vera e propria preghiera e supplica è *Benchè sia grave e rio* di Coppetta, intessuta sulla medesima testura, secondo Cavallucci (1751: 90) riscrittura del salmo 37.

⁵⁵ La scrittura tassiana è in linea con alcune interpretazioni antiche del passo petrarchesco restie a leggere «albergo» come 'cielo'. Così Vellutello (1528: 43): «e l'anima ignuda e di quello spogliata, torni al proprio albergo, il quale, non per lo cielo che suo proprio albergo sarebbe, ma per M. L. l'intende, in cui l'anima di lui (poeticamente parlando) soleva albergare»; a cui «risponde» Venafro (1553: CIIII): «cioè in cielo, qual è il vero e proprio albergo dell'anima. Et non secondo altri sponeno a M. L. intendendo quella, per proprio albergo de l'anima del P. perché l'albergo proprio de l'anima separata dal corpo non è atro che 'l cielo, dond'ella è venuta». Un esito simile a quello di Tasso è proprio in *Chiaro e famoso mare* (vv. 53-63) dove la stanza finale recita «S'egli è pur la mia stella; / e, se s'accorda il cielo, / ch'io moia per cagion così gradita; / venga Morte, e con ella / Amor', e questo velo / tolgan, e esca fuor l'alma smarrita; / che da suo albergo uscita / volerà lieta in parte, / dove, s'avrà mercede / de la sua viva fede, / fede d'esser cantata in mille carte».

(Stampa, *Alma celeste e pura*, vv. 1-6)

Adria turbato et tristo,
da la sua terra cara
partir sentendo cosa tanto bella,
vedrem mostrarsi, et misto
d'onda spumosa, amara
mover, infin dal fondo, empia procella;
ogni benigna stella,
c'hor con dritt'occhio mira
il mio superbo nido,
acciò che 'n ogni lido
corra la gloria sua quanto 'l sol gira
(perché dov'ella move
segue), con lei vedrem volgersi altrove.

(Cappello, *Chi mi darà conforto*, vv. 27-39)⁵⁶

Acque d'Adria turbate,
spegnerete il mio foco
che per vaga bellezza il cor m'ingombra?
E voi che ne portate,
venti, di loco in loco,
talor di nube o di gran nebbia a l'ombra?
O pur là dove adombra
un bel monte su 'l mare
o presso a qualche scoglio
sapranno il mio cordoglio
i più deserti lidi e l'onde amare;
e ne la notte bruna,
e nel silenzio suo l'amica luna?

(Tasso, *O dolente partita*, vv. 27-39),⁵⁷

La lettura incrociata dei tre estratti mette ben in luce cosa praticamente si intende quando si parla di petrarchismo endogeno, inteso come «una forma dinamicamente ipermodellizzante: imitazione da imitare»,⁵⁸ in quanto cioè fenomeno «destinato a crescere su sé stesso»,⁵⁹ che parte da Petrarca ma crea delle catene di relazioni che da esso si allontanano e costituiscono dei nuovi antecedenti, talvolta alternativi, a cui riferirsi.

⁵⁶ Ed. di riferimento Tani (2018).

⁵⁷ A proposito del paesaggio marittimo si noti che la stanza precedente lo evocava anche attraverso un uso figurato: «e crebber le mie pene / che son quante nel mar alghe ed arene», (*O dolente partita*, vv. 25-26).

⁵⁸ Quondam (2006: 31).

⁵⁹ Balduino (2008: 40).

Ma torniamo a *Chiaro e famoso mare*. Anche in questo componimento l'invocazione incipitaria è costruita non su quattro tempi ma tre, disposti, come da Petrarca, a principio del primo piede, del secondo e della sirma. Al primo sostantivo sono anteposti i due aggettivi a esso riferiti, mentre la disposizione è invertita nel periodo successivo (intervallato, come in *Chiare, fresche et dolci acque*, dalla parentetica – «con sospir dir lo posso» v. 5 che riscrive «con sospir' mi rimembra», *Rvf.* 126 v. 5). Come per la terza invocazione petrarchesca («herba et fior' che la gonna», *Rvf.* 126 v. 7) nel settimo verso i referenti diventano due, ma l'aggettivo che li precede è riferito solo al primo («soave lido» v. 7). La variazione sul tema più significativa risiede nel fatto che Stampa elimina completamente la componente voyeristica: la natura di fatto non è sacralizzata né dal contatto con l'oggetto del desiderio, né dal contatto con la poetessa stessa (dove «che 'l petto mio vedeste spesso molle» al v. 6 traduce attivamente «leggiadra ricoverse / co l'angelico seno» *Rvf.* 126, v. 9), ma dal fatto di essere stata testimone dell'amore dei due.

Nelle *Rime de gli Academici Eterei* ([Venezia, 1567]), al termine della sezione di Ridolfo Arlotti detto il Sicuro, si trova una canzone a schema abC abC cdeeDfF di cui riportiamo le prime due stanze.⁶⁰

Aure tranquille amiche,
 che ne portate al Cielo
 talor' il suon de' miei sospiri ardenti:
 piagge solinghe apriche,
 che mentre i' mi querelo
 date grata udienza a i mesti accenti:
 acque pure lucenti,
 che dolce mormorando
 bagnate erbette, e fiori:
 ecco che i miei dolori
 di novo a voi comparto lagrimando;
 a' voi, che sol pietose
 trovo de l'aspre mie pene angosciose.

Voi; se pur come suole
 torna, dolci aure, e grate,
 Cinzia a bearvi co 'l divin suo lume:
 e'n voi gigli, e viole
 a stampar, piagge amate,
 co 'l vago piè, com'è pur suo costume:
 e tu, limpido fiume,
 se con l'onde d'argento
 avien che bagni quelle

⁶⁰ Per un'analisi delle soluzioni metriche messe in campo nelle canzoni della raccolta eterea mi permetto di rimandare ancora a Moccia (2022).

membra leggiadre, e belle,
per cui chiudo nel cor tanto tormento;
riportatele queste,
che sian l'ultime voci, afflitte, e meste.

Nella canzone di Arlotti la prima stanza sembrerebbe suggerire una gestione della riscrittura che dà alla natura evocata un ruolo meramente testimoniale, secondo un modello che abbiamo visto essere maggioritario nel nostro corpus. Eccetto il ramo si trovano tutti i referenti naturali della 126, di cui viene variata solo la disposizione. Le «aure», che guadagnano la posizione incipitaria, sono invocate però perché in grado di traghettare in cielo i lamenti del poeta, le «piagge» per dare ascolto insieme alle «acque» (non *chiare, fresche* o *dolci*, ma «pure lucenti») che «dolce» (con valore avverbiale) bagnano «erbette e fiori» trasformati in complementi oggetto. La principale viene anticipata di due versi rispetto al modello e all'azione dello sfogo poetico viene dato un valore reiterativo («di nuovo a voi» v. 12). Il riferimento al contatto delle «dolci aure» (v. 15), delle «piagge amate» (v. 18) e del «limpido fiume» (v. 20) (e quindi dei tre soggetti dell'invocazione riportati nello stesso ordine) con la donna amata arriva solo nella stanza successiva, dove la rena è toccata dal piede e le acque (si scoprirà più avanti, al v. 32, del Po) dalle membra «leggiadre e belle» (v. 23).⁶¹ La riscrittura dilata quindi la prima stanza petrarchesca in due strofe e comprime invece il corpo femminile in due sole parti. Il «seno», pur recuperato nel dialogo con il modello, non è più nel corpo di Laura, ma, come anticipavamo, assume il senso figurato del luogo raccolto in cui avviene lo sfogo del poeta, con cui si apre la stanza successiva («così nel verde seno / de l'umid' erbe ascoso / candido Cigno al suo morir si lagna» vv. 27-29). Come per il poeta, la presenza di Cinzia nel luogo dove fittiziamente avviene l'enunciazione della poesia non è episodica, essa «come suole / torna» (vv. 14-15), «com'è pur suo costume» (v. 19). Il valore continuativo che viene dato all'azione dà alla canzone uno sviluppo temporale lineare, per cui dall'invocazione si passa all'immaginazione di un futuro prossimo dove la donna amata piange la morte del poeta. Con l'immagine di Cinzia mossa finalmente a pietà («che sospirando dica: / la terra abbiate, ossa sepolte, amica», vv. 64- 65) si chiude la canzone, di fatto accogliendo e ampliando il solo contenuto delle prime tre stanze petrarchesche.

⁶¹ Dove «leggiadra» nell'archetipo era invece riferito alla «gonna» (*Rvf.* 126 vv. 7-8).

4. 2. 4. Trattamento del tema della morte

Quest'ultimo esempio ci dà modo di riflettere sul trattamento generale del tema della morte. Qualora presente due sono i modi in cui è declinato nelle canzoni che recuperano puntualmente la 126 (cioè anche nel numero di stanze):

1. il primo, più vicino a Petrarca, prevede il suo inserimento come sotto tema o sviluppo particolare del motivo amoroso: il poeta immagina la propria morte attraverso la quale spera di ottenere la pietà della donna amata, o quantomeno il termine delle sue pene;
2. il secondo, trasforma il tema principale della canzone in un compianto funebre per personaggi fittizi quanto reali.

1. Rispetto al primo tipo un commentatore autorevole come Castelvetro (1582: 230) nell'introdurre la 126 accorda una notevole centralità al motivo tanto da identificarlo come l'asse portante su cui si innestano gli altri elementi narrativi:

Desperandosi il P. delibera di morire nel luogo, dove già l'aveva veduta, come nella quarta stanza narra. Or divide il luogo in acqua, in un ramo, in fior, in erba, in aere. Le quali cose chiama ad ascoltare le sue estreme parole, e priega, che vogliano coprire il suo corpo.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare però uno sviluppo disteso del tema trova raramente spazio nel corpus analizzato, anche nei componimenti che dall'avvio si configuravano come delle riscritture della 126. Questo dato è notevole a fronte dell'importanza che il motivo riveste anche nella scansione dei "tempi" di *Chiare, fresche et dolci acque* nei termini poco sopra illustrati. In alcune canzoni il tema non scompare del tutto, ma compare mitigato o rielaborato in modo tale da non implicare un desiderio di morte da parte del poeta. Anche qui il dato è più interessante quando si desume da canzoni che al recupero dello schema non accompagnano un recupero evidente di altri elementi del modello, casi che abbiamo detto essere maggioritari in assoluto, ma non nel campione relativo alle sole canzoni di 5 stanze a cui ci stiamo riferendo. Così in *Dolce, amorosa fiamma*, di Venier (vv. 16-26) che riprende della 126 la testura ma poco altro,

riaffiora il «fuggir la carne travagliata et l'ossa» (*Rvf.* 126, v. 26) declinato però brevemente e senza che esso scomodi una divagazione sulla morte futura e il motivo sepolcrale:

che mi fu preso il core
da man candida e bianca
via più che neve; e in mille nodi involto
sì che libero e sciolto
non fia mai ch'ì' mi veggia;
fin che la carne e l'ossa
sian chiuse in poca fossa:
né so ben anco allor quel ch'esser deggia;
che perché tanto morte
possa, in ciò stimo il suo voler più forte.

Uno dei pochi esempi ulteriori a quelli citati precedentemente dove il tema assume e amplifica i connotati petrarcheschi è *Aure tranquille amiche* di Arlotti, di cui abbiamo poco fa analizzato le prime stanze. La seconda stanza si chiude con i versi «riportatele queste / che sian l'ultime voci, afflitte e meste» (vv. 25-26) (i soggetti sono le aure, le piagge e il fiume), che danno all'invocazione alla natura un valore testamentario più esplicito che in Petrarca. Un altro aspetto in ombra nella 126 e qui invece esplicitato è quello della visione del sepolcro da parte della donna, sepolcro reso riconoscibile da incisioni e epigrafi che motivano la morte del poeta e sottolineano la componente vendicativa (vv. 53-58):

tal che girando al sasso
le luci altere, e sante
ove sarà con breve note inciso:
qui il spirito casso
giace un fedele Amante
da l'empio sdegno di sua Donna ucciso.

Il tema che invece, e non a caso dato lo sviluppo temporale lineare della canzone, qui non trova spazio è quello del ricordo. Scriveva a tal proposito Tomitano (1545: 290) in una sorta di elenco dove per ogni materia venivano somministrati dei consigli di lettura di canzoni: «se [siete in cerca] de i dolci pensieri e vaghe rimembranze, che nelle menti de gli amanti sì volentieri hanno per costume di inestarsi; volgete gli occhi a quelle parti. *Se 'l pensier che mi strugge. Et altrove Chiare fresche e dolci acque*». «Vaghe rimembranze» che in effetti riecheggiano in diverse canzoni sullo schema della 126.⁶²

⁶² Icasticamente Paterno chiude la quarta stanza di *Alma beata, e bella* con i versi: «o che sommo diletto / il rimembrar d'ogni passato affetto» (vv. 51-52).

2. Per quanto riguarda il secondo tipo, cioè il compianto funebre, un intervento decisivo e autorevole che apriva la possibilità a questa declinazione del tema è rappresentato dalla canzone *Alma beata e bella* di Sannazzaro.⁶³ Già Torchio (2007: 210-211) notava come il testo dell'*Arcadia* fosse una fonte privilegiata di *Fidi, riposti et cheti* di Guidiccioni⁶⁴ e individuava, grazie a *Lyra* (allora *Ali Rasta*), una serie ampliabile di altri compianti, successivi a quello sannazariano, costruiti sullo schema della 126.⁶⁵

Nel RDCI risultano un totale di 10 canzoni funebri intessute sulla testura di *Chiare, fresche et dolci acque*. Di esse la metà conta lo stesso numero di stanze dell'antecedente petrarchesco e quindi sannazariano. Si tratta di: *Alma beata, e bella*, *Alma celeste e pura*, *Ovunque gli occhi giro*, *Poi che maligne stelle*, *Quai lagrime son queste?*, canzoni che, a partire dalla loro connotazione funebre, passano, alcune già in elementi immediatamente visibili come l'incipit,⁶⁶ da *Alma beata e bella*. Si tenga presente che questo attraversamento dell'avantesto sannazariano riguarda i testi tutti a tema funebre, anche quando non si configurano come eclatanti riscritture (come i versi 10-13 di *Ovunque gli occhi giro*: «ora a tristi lamenti / scioglie la lingua, in lagrime conversa, / si che misero sempre / convien ch'io pianga, e'n pianto mi distempre» che rimandano agli ultimi versi di *Alma beata e bella* nei termini che si definiranno a brevissimo), ma in misura minore anche i testi dove la gestione dell'elemento mortifero rimanda più apertamente al modello della 126, e quindi alla prima tipologia descritta (si prenda ad esempio il recupero di una tessera del congedo di Sannazaro «querce frondose e folte, / fate ombra a le quiete ossa sepolte», vv. 67-68, nella parte conclusiva di *Aure tranquille amiche* di Arlotti «la terra abbiate, ossa sepolte, amica», vv. 65)⁶⁷. Riportiamo dunque il testo integrale di *Alma beata e bella*:

Alma beata e bella,

⁶³ La canzone è anche, notoriamente, una delle fonti di *Alma cortese* di Bembo, per cui si rimanda a Caruso (2000).

⁶⁴ «Rispetto all'archetipo petrarchesco [...] si ha uno spostamento tematico: da una fantasia di morte propria a pianto della morte altrui. Il tema prescelto è in un certo contrasto con l'invito bembiano, che potrebbe anche essere cronologicamente posteriore, a osservare “quanta vaghezza, quanta dolcezza, e insomma, quanta piacevolezza” (*Prose* II. 13) è in *Rvf.* 126, associata con la sorella nel superlativo “piacevolissime”».

⁶⁵ «*Lega la benda negra* di Giulio Camillo fu scritta in morte del Delfino di Francia (1536); *Se mai, Muse, aspre note* e *Le profonde caverna* di Giovan Battista Susio costituiscono, mi sembra, un dittico per Marco Grimani (1544); *Alma celeste e pura* di Gaspara Stampa per una monaca veneziana; *Spirto gentil, che 'n terra* di Pietro Dainerio per l'amico Mannuccio».

⁶⁶ A sua volta l'incipit di Sannazaro «contamina due testi petrarcheschi “O aspettata in ciel beata e bella / anima” e “Anima bella da quel nodo sciolta”», Vecce (2013: 135).

⁶⁷ Come vedremo meglio più avanti su questa ed altre canzoni a tema bucolico è attivo l'influsso anche di un'altra canzone sannazariana, cioè *Valli riposte e sole*, a partire da vere e proprie citazioni, come l'invocazione alle «piagge solinghe apriche» (v. 4) che è quella alle «deserte piagge apriche» (v. 2).

che da' legami sciolta
nuda salisti nei superni chiostri,
ove con la tua stella
ti godi insieme accolta,
e lieta ivi, schernendo i pensier nostri,
quasi un bel sol ti mostri
tra li più chiari spirti,
e coi vestigi santi
calchi le stelle erranti;
e tra pure fontane e sacri mirti
pasci celesti greggi,
e i tuoi cari pastori indi correggi;

altri monti, altri piani,
altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;
altri fauni e silvani
per luoghi dolci estivi
seguir le Ninfe in più felici amori.
Tal fra soavi odori
dolce cantando all'ombra,
tra Dafni e Melibeo
siede il nostro Androgeo,
e di rara dolcezza il cielo ingombra,
temprando gli elementi
col suon de' novi inusitati accenti.

Quale la vite a l'olmo,
et agli armenti il toro,
e l'ondegianti biade ai lieti campi,
tale la gloria e 'l colmo
fostù del nostro coro.
Ahi cruda morte, e chi fia che ne scampi,
se con tue fiamme avampi
le più elevate cime?
Chi vedrà mai nel mondo
pastor tanto giocondo,
che cantando fra noi sì dolci rime
sparga il bosco di fronde
e di bei rami induca ombra su l'onde?

Pianser le sante dive
la tua spietata morte,
i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi;
pianser le verdi rive,
l'erbe pallide e smorte,
e 'l sol più giorni non mostrò suoi raggi;
né gli animai selvaggi
usciro in alcun prato,
né greggi andâr per monti
né gustaro erbe o fonti,
tanto dolse a ciascun l'acerbo fato;
tal che al chiaro et al fosco

–Androgeo Androgeo – sonava il bosco.

Dunque fresche corone
a la tua sacra tomba
e voti di bifolci ognor vedrai,
tal che in ogni stagione,
quasi nova colomba,
per bocche de' pastor volando andrai;
né verrà tempo mai
che 'l tuo bel nome estingua,
mentre serpenti in dumi
saranno, e pesci in fiumi.
Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
ma per pastor diversi
in mille altre sampogne e mille versi.

Se spirto alcun d'amor vive fra voi,
querce frondose e folte,
fate ombra a le quiete ossa sepolte.⁶⁸

Se è vero che non c'è compianto funebre sullo schema della 126 che non passi per Sannazaro, un'influenza di *Alma beata e bella* si può cogliere anche in altre canzoni a schema abC abC cdeeDfF. In particolare si trovano diverse reminiscenze laddove viene accentuata la componente bucolico-pastorale. In *In un verde boschetto* di Matraini ad esempio si racconta di «due innamorati almi pastori / soli andar con diletto / sopr'una verde riva, / cantando lieti i lor felici amori» (vv. 3-6); se il diminutivo del primo verso («altri boschetti e rivi», *Alma beata e bella*, v. 15) e il riferimento cromatico alle sponde («pianser le verdi rive», *Alma beata e bella*, v. 55), non fossero spie già sufficienti a dimostrare una connessione palese con l'egloga,⁶⁹ subito dopo viene esplicitato che uno dei protagonisti è lo stesso Androgeo compianto nella canzone sannazariana. L'episodio è inoltre collocato temporalmente nella «dol'aura estiva» (v. 2), stagione sannazariana («per luoghi dolci estivi», v. 18) e non petrarchesca. Casi consimili sono molto frequenti, ma sospendiamo per ora il discorso più strettamente legato alla componente bucolica e pastorale.

Un'altra traccia che *Alma beata e bella* lascia su alcuni recuperi della 126 è la riflessione metanarrativa e il tema del canto, aspetti assenti nel Petrarca di *Chiare, fresche et dolci acque*. Questa traccia è visibile sia in canzoni dov'è attivo un recupero allusivo dello schema, come *Amor la tua mercede* di Gualdo (dove la V stanza si chiude con «a' gli animi gentil

⁶⁸ Ed. di riferimento Erspamer (1990).

⁶⁹ Che a sua volta passava per *Rvf.* 67 «solo ov' io era tra boschetti et colli» (v. 9) e *Rvf.* 226 «verdi rive fiorite, ombrose piagge» (v. 13).

sovrano pregio, / che unqua altrui mai non oda, / quel c'ora a tuo favor mia lingua snoda», vv. 63-65 – nella stessa posizione Sannazaro scriveva «né sol vivrai ne la mia stanca lingua, / ma per pastor diversi / in mille altre sampogne e mille versi» –) o in *Solingo, e ameno nido*, cioè la canzone che la precede nel trittico (dove un'eco di «che cantando fra noi sì dolci rime» v. 37, si può leggere nei versi «in altre rime ancora / cantando lei, che 'l secol nostro onora», vv. 51-52),⁷⁰ sia in canzoni che sembrano recuperare solo formalmente la testura, come *O magnanimo figlio* di Tasso, canzone encomiastica dove la componente metapoetica occupa una parte considerevole del testo e in particolare tutta la V stanza.⁷¹ Un esempio ulteriore di quest'ultimo tipo, cioè di un componimento sulla testura della 126, non legato apertamente ad essa né ad *Alma beata e bella* dove però sono riconoscibili degli elementi di connessione e rielaborazione più sfumata, si può leggere in *O come tosto è giunto* di Cappello.

O come tosto è giunto
 lasso, quel giorno acerbo
 che da me lunge ogni dolcezza ha scorta!
 Trafitto, non che punto
 di duol sol meco serbo
 cure noiose et disperata scorta,
 la qual per via distorta
 m'adduce ov' ir non lice
 et mi dimostra spesso
 ch'ancider dee se stesso
 l'huom cui vien meno il suo stato felice,
 et che dolce è la morte
 a chi fugge morendo acerba sorte.

Alhor la mano io porgo
 ardita al ferro et quando
 credo la vita e 'l duol finire insieme
 de l'error mio m'accorgo,
 ch'io vo, lasso, cercando
 quel che 'l misero cor più fugge et teme,
 et dico: «Ove la speme,
 s'hor fossi anciso, fora
 di riveder il volto
 nel qual tutto è raccolto
 il mio diletto et quanto il mondo honora?
 Dove 'l desire, ond'io

⁷⁰ Il termine del secondo verso riportato è citazione esplicita petrarchesca da *Rvf.* 256 (vv. 10-11): «la dolce vista del bel viso adorno, / che me mantene, e 'l secol nostro honora».

⁷¹ «Ma non oso, signore, / stender la lingua audace / ne le tue lodi e dir gli scettri e l'arme, / ché forse indegno onore / a' tuoi pregi di pace / e di guerra sarebbe il nostro carme: / ed io pavento e parme / che 'l mio cantar t'annoi; / onde, se ben del canto / forse m'appago e vanto, / temo, cigno infelice, i fulmin tuoi; / e sol pronte le penne / colà saran dove il tuo ciglio accenne», (vv. 52-65).

in celebrarla adorno il canto mio?»

Così a morte si fura
l'alma, né più si fida
di sì nimica scorta a la mia pace
et la nova paura,
come pietosa et fida,
ivi la mena ove più gir le piace,
ov'ella che mi sface
rende hor più chiaro il cielo
et più tranquilli i fiumi,
percossi da' bei lumi
c'hanno poter d'arder la neve e 'l gelo
et dove dal bel piede
calcata l'herba più fiorir si vede.

Ivi molto, né poco
posson stelle ingrata
disperse da l'angelico suo viso,
ivi tra feste et gioco
quelle genti beate
vivon, qual forse l'alme in paradiso,
ivi mirando fiso
l'anima desiosa,
lei, tale a gli occhi insigne,
ch'a creder mi sospigne,
ch'ella, del languir mio certa et pietosa,
per acquetarlo in parte,
«Eccomi presta» dica «a consolarte».

Et gli atti dolci honesti,
a' quai fra quanto bagna
il mar paragon mai Phebo non vide,
veggio al mio ben sì presti
che 'l duol, ch'allaga et stagna
nel petto, quinci tosto si divide,
ma 'l bel penser ancide
il mar che freme irato
et si percote et frange
e 'l ciel che mesto piange
et d'un nembo di doglia il Sol velato:
così finta la gioia
misero io provo ognihor vera noia.

Pur tanto di conforto a l'alma arreca
quel soave pensiero
ch'egli è cagion ch'io di dolor non pero.⁷²

⁷² Ed. di riferimento Tani (2018).

Come la 126 era preceduta da una canzone sorella di lontananza, il componimento di Cappello è preceduto nelle sue *Rime* (Venezia, 1560) da una canzone, *Chi mi darà conforto*, in abC abC cdeeDfF, e dunque in questo caso perfettamente omometrica, sul medesimo tema. In quest'ultima «si annuncia l'imminente partenza» della donna mentre in *O come tosto è giunto* «si piange l'avvenuto distacco». ⁷³ Ma un debole legame tematico tra il componimento in esame e *Chiare, fresche et dolci acque* è ravvisabile anche nella presenza del motivo tanatologico che nella canzone di Cappello occupa una buona parte del componimento. Mentre però nella 126 la fantasia di morte, seppur nella sua cupezza, proiettava Petrarca verso la visione di un futuro dove, seppur ipoteticamente, trovava spazio una forma di salvezza anche terrena, in *O come tosto è giunto* il destino di morte viene trasfigurato in desiderio, unica soluzione per sfuggire all'infelicità. Soluzione che guarda esclusivamente al presente, e quindi alla possibilità d'uscita dalla condizione di dolore, e che si pone, nella sua logicità, quasi come un obbligo (vv. 9-11) oltre che come un sicuro sollievo (vv. 12-13). ⁷⁴ Un unico squarcio di futuro *post mortem* si scorge nel soliloquio che occupa la sirma della seconda stanza dove il poeta comprende che uccidendosi si priverebbe dalla possibilità di rivedere il volto della donna amata. Tale constatazione è l'unico deterrente in grado di dissuadere il poeta dal proposito di suicidio. Solo a questo punto, verso la metà della terza strofa, scatta la vera *rêverie* e con essa riaffiorano alcune tessere petrarchesche desunte dalla 126. L'anima fugge alla ricerca della donna (v. 32) trovandola nel luogo dove «rende hor più chiaro il cielo / e più tranquilli i fiumi» (vv. 34-35) e «dove dal bel piede / calcata l'herba più fiorir si vede» (vv. 38-39). La presenza di questi referenti petrarcheschi è accompagnata dal recupero di due rime di *Chiare, fresche et dolci acque*: -ace con gli stessi due rimanti che chiudevano l'ultima stanza della 126, «pace» e «piace» (v. 29 e v. 32); -elo, che con *Chiare, fresche et dolci acque* condivide il rimante «cielo» (v. 34). Nella canzone precedente si diceva che «pur de la vista sua farà beata / quella gente ben nata» (*Chi mi farà conforto*, vv. 19-20) argomento che torna nella fuga della quarta stanza di *O come tosto è giunto*: «ivi tra feste et gioco / quelle genti beate / vivon, qual forse l'alme in paradiso» (vv. 43-45), anche qui con recupero di un'altra rima (-iso), e un altro rimante («paradiso»), della 126. Uno sviluppo analogo del tema della lontananza si può

⁷³ Ivi, p. 266.

⁷⁴ Che l'atto fosse moralmente e cristianamente illecito è dichiarato dallo stesso poeta nella canzone precedente: «perché non si convene / ad huom che lieto viva, / poi ch'ei si vede a canto / giunger la doglia e 'l pianto, / trar con le proprie man sua vita a riva? / E 'n un punto finire / col duol presente quel che dee venire?», (*Chi mi farà conforto*, vv. 7-13).

leggere in un'altra canzone a schema abC abC cdeeDfF di Sannazaro, cioè *Valli riposte e sole* dove il poeta pensa «con maggiore verosimiglianza la donna assente in un nuovo contesto». ⁷⁵ Cappello prosegue immaginando (o meglio, «l'anima» è «desiosa» v. 47, a tal punto che a «creder» lo «sospinge» v. 49) che in quel frangente l'amata, si accorga delle sue sofferenze e mossa da pietà (vv. 50) si rivolga a lui per consolarlo. Nella stanza che segue questi atti «dolci honesti» (v. 53) riescono ad acquietare il dolore del poeta. Ma subito arriva l'avversativa, adagiata sul metro all'inizio del verso di *concatenatio* e quindi ad apertura della sirma, dove «il mar che freme irato / et si percote et frange» (vv. 60-61)⁷⁶ insieme al «ciel che mesto piange / et d'un nembo di doglia» vela il sole (vv. 62-63, e si ricordi di contro l'«amoroso nembo» petrarchesco di *Rvf.* 126, v. 45) interrompono bruscamente il vaneggiamento. Appare un qui e ora che fa ridestare il poeta dalla sua fantasia. Le *acque* di Cappello non hanno nulla di consolatorio, di *chiaro*, *fresco* o *dolce*; lo spazio dell'enunciazione si configura come il paesaggio ostile dell'abbandono, nessuna impronta sacra lo vivifica della presenza della donna nel passato.

Tornando in chiusura ad *Alma beata e bella*, un possibile influsso della canzone sannazariana su *O come tosto è giunto* può essere colto non nella componente tematica o lessicale, nei referenti bucolici, o nel tessuto rimico, ma nella struttura retorica e argomentativa. In particolare nella quarta stanza di *Alma beata e bella* i due piedi iniziavano con un «pianser» (v. 40 e v. 43), e quindi con un anafora con funzione enfatica, mentre l'ultimo verso terminava con l'inserimento di un brevissimo discorso diretto (v. 52). Similmente, un brevissimo discorso diretto con funzione consolatoria chiude la quarta stanza di Cappello. Similmente, Cappello introduce nella quarta stanza una anafora, ampliando la serie con un «ivi» inserito anche in sede introduttiva della sirma.⁷⁷ Lo stesso procedimento retorico, con un'ulteriore ripetizione aggiuntiva, è utilizzato da Tasso nella quarta stanza di *O bella età de l'oro*, canzone che indubbiamente ha tra i suoi antografi il componimento arcadico.⁷⁸ Interessante poi che in *O come tosto è giunto* Cappello introduca

⁷⁵ Guidolin (2010: 366) di cui riportiamo la citazione integrale d'interesse rispetto alla ripetizione di «ivi» di cui parleremo a brevissimo: la «posizione rispetto a chi parla è indicata con dovizia di aggettivi dimostrativi e di avverbi deittici (in insistente anafora)».

⁷⁶ Si veda quanto già accennato prima in merito al mare che divide il poeta dalla sua donna, denominato nella canzone precedente d'«Adria turbato e tristo» (*Chi mi darà conforto*, v. 27).

⁷⁷ Un modello concorrente potrebbe essere il celebre sonetto di Della Casa, *Amor, che di timor ti nutri e cresci*. In esso infatti è presente una serie anaforica su 3 ripetizioni di «ivi» con analoga enfasi deittica ma senza una disposizione imperniata sui gangli metrici.

⁷⁸ Nel «raffinato gareggiamento formale e tematico» (Selmi 1999: 432) che intesse il coro del *Pastor Fido* di Guarini con questa canzone tassiana, scompare invece la serie anaforica. Sul prestigio della 126 e a seguire

già nella terza stanza, in una sede non marcata, la particella «ivi» che segnerà retoricamente la costruzione della stanza successiva. Ciò sottolinea la connessione narrativa tra le due stanze e segna una distanza netta rispetto all'antecedente petrarchesco che alla stessa altezza collocava una faglia di discontinuità.

4. 2. 5. Gestione in due tempi

Veniamo dunque più direttamente a trattare dell'architettura temporale della 126 e di come essa venga recepita nelle canzoni che ne ricalcano lo schema e nelle vere e proprie riscritture.

Chiare, fresche et dolci acque oltre ad essere una canzone descrittiva, è una canzone narrativa a stanze progressive. Ciò significa che, usando le parole di Fubini (1962: 311), in questa canzone «le stanze non rampollano l'una dall'altra, né sono un seguito di quadri». Al netto di questo, i commentatori moderni come quelli antichi sono concordi nel riconoscere una forte spaccatura tra la prima parte del componimento (stanze I-III) e la seconda parte (stanze IV-V). A tal proposito così scriveva Praloran (2013: 116), in ottica comparativa con *Se 'l pensier che mi strugge*:

Le canzoni 125 e 126 hanno una forma nettamente bipartita, cioè sono organizzate in modo da marcare una netta virata dei contenuti e soprattutto presentano una situazione finale nettamente differente da quella iniziale. Non sono contrassegnate dunque da un movimento circolare ma da una progressione segnata da un forte taglio [...]. Occorre osservare che questa forma di canzone, lineare e disposta su un passaggio semantico molto marcato del tipo AB, non è così frequente nel *Canzoniere*, e ciò rende ancora più netta la solidarietà tra i due testi.

Una costruzione, dunque, «fortemente logicizzante»,⁷⁹ dove però è visibile una netta bipartizione che taglia la narrazione, «con improvvisa transizione a cavallo tra la prima e

della 125 come schemi principali del coro cinquecentesco si rimanda alle annotazioni di Natale (2012) e al suo spoglio.

⁷⁹ Riportiamo la citazione distesa: «I *principia constructionis* di *Se 'l pensier che mi strugge* e di *Chiare, fresche et dolci acque* sono analoghi e si differenziano nettamente dalle altre due canzoni di lontananza. Qual è la costruzione argomentativa caratteristica della canzone petrarchesca? Naturalmente di tipologie ce ne sono molte [...] Contini (1970) osservò che Petrarca recuperò moduli argomentativi della canzone trasalpina e comunque prestilnovista, opponendosi alla tendenza alla costruzione progressiva tipica di Dante. E questo in generale è verissimo. Eppure *Se 'l pensier che mi strugge* è una canzone caratterizzata da un forte slancio progressivo: le stanze sono tutt'altro che irrelate nell'ordine: è una costruzione fortemente logicizzante, simile per certi versi a *così nel mio parlar*, che è sicuramente uno dei modelli più vivi presenti nella composizione», Praloran (2013: 115).

la seconda metà della canzone (quarta stanza)» dove «dal sogno del futuro più puntualmente si torna alla contemplazione del passato».⁸⁰

La connessione che si instaura tra la prima e la quarta stanza è sentita come strutturante anche dai più noti commentatori cinquecenteschi. Se è estremamente sintetico in tal senso il commento di Venafro (1553: CIII) che non si preoccupa di dare spiegazioni in merito al cambiamento di rotta nella IV strofa: «ritorna nella presente stanza, alle parti del principio della Canzone, e perché in essa non si conosce difficoltà alcuna ne parve non scriverci altramente»; più generoso è Vellutello (1528: 44), il quale è solito riassumere nel commentare una stanza solo la stanza immediatamente precedente a quella analizzata, mentre in questo caso sintetizza tutte quelle anteriori alla IV:

Avendo il Poe.[ta] ne la prima Sta.[nza] domandato udiencia a tutte le cose di quel luogo, ove a principio di M.L. s'era innamorato, poi ne la seconda fatto la sua domanda, e ne la terza detto di tal domanda la cagione, ora in questa seguita in dir' del dolce modo nel qual M. L. stava a quel fiorito arbore, che di sopra detto abbiamo, appoggiata, e la vaghezza ch'era a veder i fiori giù da quello adosso e intorno a lei cadere, la qual cosa dice, che gli era DOLCE ne la memoria, ciò è dolce cosa il ricordarsene, e ch'ella in tanta gloria si sedeva umile, a dinotar la sua somma eccellenza accompagnata con la modestia e temperanza d'animo.

Oltre alla constatazione della spaccatura in due parti, una chiave di lettura estremamente interessante e moderna mi sembra quella che offre Ridolfi (1564: 284), in parte già citato, sempre ponendo in connessione la 125 e la 126:

Parendo al Poeta di non avere a pieno cantato, e celebrato quel per lui felice, e avventurato giorno, nel quale egli avea la sua Donna nell'acque chiare di Sorga ignuda veduto, ne fece quest'altra Canzone. [...]E si come nella precedente da tristo effetto cominciò a dolersi, e finì poi in lieto, segue ora l'incominciato canto, lasciandosi pian piano nella parte mesta trasportare, nell'allegria poi con bel modo ritornando.

Il salto indietro nel tempo risponderebbe a una logica di disposizione degli argomenti motivata anche da un tentativo di modulazione degli stati emotivi. Su questo stesso aspetto insiste l'appena citato Praloran (2013: 115), che individua lo scarto principale tra le due sezioni in un «passaggio di tonalità [...] da una connotazione negativa a una connotazione positiva». Fenzi (2003: 66-67), tutto proteso, come abbiamo già visto, verso una lettura che mette in primo piano il discorso sul tempo, motiva la scansione del testo in due blocchi intesi come due «momenti/movimenti» caratterizzati entrambi da un andamento ascendente: nelle prime tre stanze dal presente al futuro, nelle ultime due dal

⁸⁰ Contini (1970: 595).

passato al presente. A dividerle un «precipizio», un «balzo vertiginoso», per cui «dalla punta massima di quel protendersi in avanti si ricade istantaneamente al punto di massima regressione nel passato»; una «caduta nel vuoto» che non è altro «che il tempo medesimo, l'essenziale percezione mentale del suo trascorrere» a cui fa da contraltare uno «spazio [...] immobile e perfetto». L'epifania di un'immagine estatica di Laura recuperata dal passato interrompe la fantasticheria del poeta su un futuro illusorio.⁸¹ «Passiamo attraverso una serie di porticati, per giungere al tempio in cui c'è l'immagine della donna-dea» scriveva Fubini (1962: 311) a cui fa eco Amato (1971: 288) sempre con metafora architettonica: «la canzone è soprattutto una sapiente architettura di indugi, un predisposto labirinto di piani temporali culminante nell'immagine dolce e impassibile della donna evocata in chiave elegiaca di tempo imperfetto nella quarta strofa».

Dal punto di vista argomentativo la divisione in due blocchi trova riscontro anche in due diverse strategie di disposizione e articolazione del discorso per cui si passa dalle prime stanze che sono «logicamente un periodo solo [...] perché un pensiero solo»,⁸² a una sintassi meno continua e più interrotta. Questo movimento non può però essere interpretato come il passaggio da un piano onirico e immaginativo, dove al contrario, per ammissione dello stesso poeta, si inserisce, a uno di realtà, perché rievocazione di una vera esperienza tratta dalla memoria del passato.⁸³ Gli unici elementi che ancorano la canzone a quest'ultimo piano sono invece quelli di cornice: la prima stanza e gli ultimi due versi. Ovvero il tempo presente. «Credendo esser in ciel, non là dov'era» (v. 63) è il verso che conclude la visione, a cui segue «da indi in qua mi piace» (v. 64) dove l'uso di

⁸¹ Si leggano, sempre in merito alla divisione in due sezioni e al passaggio discreto alla quarta stanza, almeno David (1988: 141): «alla stanza centrale, *meditatio mortis* fatta di un sogno allucinato, proteso verso una futura fine, verso il desiderio di morte, si contrappone la quarta strofa stilnovistica, paradisiaca, tutta rivolta al passato, verso il desiderio di vita»; Fulco (1969: 149-150): «così quando incontriamo la quarta stanza non avvertiamo sulle prime che essa rappresenta, nella struttura che veniamo analizzando, l'inserzione di un elemento che sovverte o almeno sospende il procedere lirico sulle orme di una partizione oratoria. Affiora limpida integra, annullando quell'avvertimento del tempo che l'idea della morte aveva forse accentuato, l'apparizione di Laura, torna l'imperfetto evocativo, torna col suo potere sospensivo l'inciso»; e Güntert (2000: 50) «detto in modo perentorio, la sequenza B non si limita a "continuare" la sequenza A; la continua formalmente, certo, perché resta identico il metro e perché prosegue il monologo; ma non la continua affatto riguardo al rapporto soggetto-tempo, visto che B ha la funzione di compensare la negatività espressa nella prima parte».

⁸² Fubini (1962: 313).

⁸³ La canzone è definita da Salinari, Ricci (1969: 513) come «una sorta di *rêverie* amorosa che fonde insieme memoria e sogno, creando un'atmosfera nella quale l'apoteosi di Laura è pur sempre incrinata nel fondo dalla consapevolezza che si tratta di un sogno, di qualcosa che non c'è più. E in questa *rêverie* ritroviamo la storia intima del Petrarca, la nostalgia del ricordo («con sospir mi rimembra»), la malinconia di un desiderio sempre inappagato, l'intenerimento su sé stesso, la contemplazione della bellezza e la consapevolezza della sua fugacità».

un deittico diverso per riferirsi allo stesso luogo segna, solo in conclusione, il ritorno dal sogno alla realtà.

Questa carrellata di commenti e interpretazioni è funzionale a sondare la ricezione di uno degli aspetti fondamentali su cui si è scelto di soffermarsi più lungamente nell'analisi dei recuperi della 126, cioè la gestione della argomentazione e quindi la suddivisione in due parti variamente motivata, che salda l'analisi tematica (e quindi anche la presenza o la rielaborazione del motivo tanatologico, di cui si parlava precedentemente) con quella retorica.

Nelle canzoni su 5 stanze che riprendono più apertamente il modello della 126 è recepita frequentemente la strutturazione in due parti, con richiami tra la prima e la quarta stanza. Qualche esempio: in *Liete, fresche e dolci ombre*, nella prima stanza viene profilato un «sacro bosco» (v. 8) con un «erba verde» (v. 12), paesaggio recuperato e dettagliato, con le «verdi fronde» (v. 40), i «vaghi augelli» (v. 41), «l'onde» (v. 43), i «rivi freschi» (v. 44), i «fior vermigli, e bianchi» (v. 47) ecc., solo nella quarta stanza; in *Pure fontane, e rivi*, di Paterno, nella prima stanza viene chiesta udienza al paesaggio e nelle seguenti due introdotto il tema della lontananza, a partire dalla quarta vengono rievocati gli elementi naturali a principio di ogni piede della fronte (nella IV stanza il «poggio dolce, e sereno» v. 40, e il «fiume, che d'acque pieno» v. 43, nella V le «valli riposte, e molli» v. 53,⁸⁴ e le «feconde piagge, e colli» v. 56) a cui poi, nella sirma, vengono sottoposte delle domande dirette; in *Superbo, e ricco fiume* di Castriota, di cui abbiamo già detto qualcosa precedentemente, le prime tre stanze sono sostanzialmente occupate dall'invocazione e la richiesta testimoniale, nella quarta viene invece introdotto il motivo della domanda di udienza con uno stacco netto dal punto di vista narrativo («oggi a voi narrar voglio» v. 40); ecc.

Meccanismi simili sono messi in campo anche in alcune canzoni che a partire dalla medesima testura della 126 si distanziano molto dal modello. Qualche esempio: in *O magnanimo figlio* Tasso nelle prime tre stanze lamenta la propria condizione e la mancanza di pietà da parte di Alfonso d'Este, nella quarta, a partire dall'esclamazione «Ma che? Giove s'offende» (v. 40), imbastisce un discorso più schiettamente encomiastico; parimenti *Terra gentil, ch'inonda* si apre con un'invocazione al paesaggio e poi alla Fama con intenzione di omaggiare le nozze di «un Ercol novello» (v. 14), con «una bella e valorosa

⁸⁴ «Riposte» e «sole» erano le «valli» sannazariane.

Augusta» (v. 16),⁸⁵ e diventa un discorso direttamente rivolto allo sposo felice a principio della quarta stanza; lo stesso attacco interrogativo con cambiamento tematico di *O magnanimo figlio* presenta la quarta stanza di *Dolce, amorosa fiamma* che si apre con «ma che? Qual meraviglia / s'Amor in ciò s'adopra / che ben può fare ogn'impossibil cosa?» (vv. 40-43) che interrompe lo stupore per la potenza di Amore che occupava le stanze precedenti e lancia verso il futuro (essendo possibile ad Amore qualsiasi cosa non è vana la speranza di «veder Madonna un dì pietosa» v. 46).

Sia nei recuperi più allusivi che nei recuperi più neutri sporadici sono invece i casi in cui la cesura tra la terza e la quarta strofa si appoggia anche sulla scansione temporale di cui sopra. Fanno eccezione riscritture come *Solingo, e ameno nido* di Gualdo, dove nella quarta stanza si ritorna con uno stacco netto al passato, al «fausto, e felice giorno / che al rimembrar soave» (vv. 40-41). Anche qui manca però l'architettura su tre tempi, e in particolare il vaneggiamento sul futuro. Lo stesso discorso è valido per *Aure tranquille amiche* dove se la quarta e la quinta stanza prendono le veci tematiche e temporali della seconda e terza petrarchesca, a mancare è invece la dimensione del passato.

Recuperando il discorso in merito al motivo tanatologico diciamo ancora brevemente qualcosa su *Poi che maligne stelle* per mostrare come l'influsso di Sannazaro possa essere e, come per altri petrarchisti, spesso è, compresente e complementare a quello petrarchesco, anche in poeti minori o dilettanti. Nella prima stanza della canzone si invita «chi non è di durezza / marmo, ferro, o diamante» (vv. 7-8) ad allentare delle «lagrime il freno» (v. 9) e piangere la morte di Madonna Cristina Racchi Lunardi. Dalla seconda stanza il collegamento con il componimento sannazariano si fa palese a partire dall'invocazione alle nife, con annesso paesaggio arcadico. Invitati a piangere insieme a loro sono tutti i pastori «del vicino bosco» (v. 26). L'invocazione alle ninfe viene ribadita nella terza stanza dove troviamo il recupero della parola rima di *Alma beata e bella* «chiostro» (v. 30, al plurale «chiostri» in *Alma beata e bella*; qui «mortal», li «sempiterni») insieme al riaffiorare del tema metapoetico. La quarta strofa, che riportiamo di seguito, è segnata da un vistoso stacco con l'immissione di un nuovi referenti dell'invocazione, in questo caso naturali:

Fortunato terreno,
e voi fiorite erbette,
ch'ella col santo piè presse sì spesso;
aer chiaro, e sereno,

⁸⁵ Si legga, come anticipato, Ercole Tasso e Lelia Agosta.

che dolcemente strette
 quelle membra tenevi sì dapresso;
 poi che non v'è concesso
 sperar l'usato bene;
 e poi che 'l suo bel viso
 adorna il Paradiso,
 ne del viver di qua più le soviene;
 non siate pigri, o lenti
 a far udir nel Ciel vostri lamenti.

(*Poi che maligne stelle*, vv. 40-52)

Si tratta chiaramente di una riscrittura della 126, in particolare, ma non solo, della prima stanza.⁸⁶ Nella strofa successiva torna subito il richiamo ad *Alma beata e bella* che condivide con *Poi che maligne stelle*, oltre che la parola rima «Fato» (v. 63; in *Alma beata e bella* v. 50), la coppia di rimanti «mondo» (a cui si accompagna in entrambi i casi un'interrogativa retorica)⁸⁷ e «giocondo». Tutto si chiude però all'insegna di *Chiare, fresche et dolci acque*, con il recupero dei rimanti «Cielo» e «velo» in *combinatio* (*Rvf.* 126, vv. 38-39): «piangi ancor tu il bel velo, / non l'alma, ch'è salita a i ben del Cielo» (vv. 64-65).⁸⁸

4. 2. 6. Ancora sulla vischiosità bucolica

Concludiamo questa sezione riprendendo il discorso in merito alla vischiosità della componente bucolica, che, come abbiamo già osservato, riaffiora anche in componimenti in abC abC cdeeDfF che non la tematizzano. Ciò va letto congiuntamente alla constatazione di una prevalenza narrativa e descrittiva dei recuperi della 126 ricordando che una delle caratteristiche della *suavitas*, e quindi di *Chiare, fresche et dolci acque*, è il predominio di «elementi descrittivi su elementi concettuali».⁸⁹ Intersecando questi due

⁸⁶ Si potrebbe leggere anche qui di nuovo l'interferenza della canzone sannazariana *Valli riposte e sole* che comprime le tre invocazioni petrarchesche nel primo piede «con risultato più prosastico», Guidolin (2010: 365). Recitano i vv. 1-3: «Valli riposte e sole / deserte piagge apriche, / e voi, liti sonanti et onde salse», con rafforzamento deittico attraverso il pronome personale, come nel v. 41 della canzone presa qui in esame.

⁸⁷ «Che farai cieco Mondo, / pribo del tuo tesoro, / per cui ti pareggiavi al terzo giro?» vv. 53-55; «Chi vedrà mai nel mondo / pastor tanto giocondo» (*Alma beata e bella*, vv. 35-36).

⁸⁸ Ricordiamo che anche quello petrarchesco è un «bel velo» (*Rvf.* 126, v. 39).

⁸⁹ Praloran (2013: 113). Scriveva Contini (1970: 595) in merito alla descrizione del paesaggio valchiusano: «la visualizzazione inerente a questo testo celeberrimo [...] è da comparare alle raffinatezze grafiche e ritmiche della cosiddetta pittura gotica internazionale, ma anzitutto ai suoi grandi iniziatori senesi operosi

fattori e richiudendo il nostro sguardo al solo campione circoscritto ma comunque numeroso di emulazioni della 126 su 5 stanze noteremo una tendenza dei cinquecentisti a riportare gli elementi descrittivi inerenti l'ambito bucolico dandogli una connotazione più specifica attraverso un lessico maggiormente dettagliato e referenziale. Chiaramente fioccano le generiche *erbe* della 126, come i *fiore*, e i *boschi*,⁹⁰ ma accanto ad essi si trovano anche «pini», «mirti», «faggi», «olmi», «rose» e «violetti»; tutte piante, certo, del vivaio petrarchesco, ma non della canzone 126. Di nuovo il modello complementare è quello di Sannazaro – che a sua volta faceva riferimento più esplicitamente a un panorama bucolico-pastorale desunto dalle fonti classiche.⁹¹ Il discorso è valido anche per alcune serie aggettivali. «Frondose e folte» (v. 67) sono le querce sannazariane e le «selve» di Tiepolo (in *Selve frondose e folte*); ma «frondose» sono anche le «spalle» del «monte» (v. 53) in *Vago augellin gradito* di Magno, così come i «colli» (v. 3) in *Terra gentil, ch'inonda* di Tasso; «pure» sono le «fontane» di *Alma beata e bella* (v. 11), come quelle di Paterno (in *Pure fontane, e rivvi*), ma anche le «acque» (v. 7) di Arlotti in *Aure tranquille amiche*, ecc.

Protagonisti di molti recuperi, assenti in *Chiare, fresche et dolci acque*, ma presenti in *Alma beata e bella*, sono i «pastori» (11) e le «Ninfe» (12 attestazioni),⁹² che appaiono, spesso insieme, in un folto esercito, talvolta con tanto di nomi propri connessi alla poesia pastorale classica (Fillide, Apollo/Febo, Giacinto, ecc.).⁹³ Inoltre, nella canzone petrarchesca non figurano bestie e armenti, tipici invece della poesia bucolica e pastorale e presenti infatti nella canzone sannazariana. In tal senso esiguo, ma notevole, il gruppo di «augelli» che compare nelle canzoni su 5 stanze a schema abC abC cdeeDfF, il più delle volte non identificati in specie particolari, quasi sempre evocati a fare da contraltare all'inquietudine dell'io (così si strugge Magno in *Vago augellin gradito*:⁹⁴ «Deh l'ali avessi anch'io / qual tu, da girne a volo / librando in aria il mio terrestre peso» vv. 42-44).⁹⁵

in Avignone, da Simone Martini, amico e “fornitore” del Petrarca, a Matteo Giovanetti da Viterbo (entrambi presunti ritrattisti di Laura); il Petrarca stesso fu del resto leggiadro disegnatore».

⁹⁰ Rispettivamente 11, 17 e 11 attestazioni.

⁹¹ Vecce (2013: 138) annotava in merito all'utilizzo delle fonti in *Alma beata e bella*: «la contaminazione delle tradizionali fonti bucoliche con la forma lirica petrarchesca esalta il forte coinvolgimento emotivo del pastore: il suo pianto non è per un estraneo, ma per il padre che egli non ha mai conosciuto».

⁹² Ninfe e pastori si trovano in canzoni sul medesimo schema della 126 già in *Monti, valli, antri e colli* di Poliziano e in *Valli riposte e sole* dello stesso Sannazaro, citata già più volte.

⁹³ Di *pastori* (in forma apocopata, al plurale maschile, o con vezzeggiativo al femminile - *pastorella*) se ne contano 6 in tutti i *Fragmenta*, mentre il termine *ninfa* compare solo in 3 occasioni.

⁹⁴ L'incipit riecheggia il sonetto petrarchesco *Vago augelletto che cantando vai* (*Ref.* 353).

⁹⁵ Paterno riprende puntualmente dalla voliera sannazariana le «colombe» (v. 57) utilizzandole per articolare una metafora sensuale: «qual le colombe insieme / strette baciarsi; e a gli olmi / accostarsi le viti,

Alcuni dei termini più frequentemente utilizzati per arricchire la descrizione del paesaggio hanno un antecedente anche nella canzone sorella *Se 'l pensier che mi strugge*. È il caso dei «fiumi», delle «rive» o «rivi», delle «ombre», che ancora una volta trovano conferma anche in Sannazaro, ma anche di termini assenti nel componimento arcadico quali le «piagge» o i «colli». Questo dato è notevole a fronte della tendenza generale ad evitare l'imitazione di elementi connotati di *Se 'l pensier che mi strugge*.⁹⁶ Si badi bene che l'utilizzo di questi termini non è da intendere come un recupero marcato della 125, trattandosi di lemmi ben attestati anche altrove nei *Fragmenta*, spesso proprio in sequenze vocative, o in elenchi con funzione asseverativa. Citiamo a tal proposito almeno la prima parte della sirma di *Perché la vita è breve* (*Rvf.* 71, vv. 37-45):

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
o testimon' de la mia grave vita,
quante volte m' udiste chiamar morte!

Ma soprattutto, nella sezione in morte, le terzine di *I' ò pien di sospir' quest'aere tutto* (*Rvf.* 288, vv. 9-14):

Non è sterpo né sasso in questi monti,
non ramo o fronda verde in queste piagge,
non fiore in queste valli o foglia d'erba,

stilla d' acqua non vèn di queste fonti,
né fiere àn questi boschi s' selvagge,
che non sappian quanto è mia pena acerba.

Le quartine di *Valle che de' lamenti miei se' piena* (*Rvf.* 301, vv. 1-8):

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l' una et l' altra verde riva affrena,

aria de' miei sospir' calda et serena,
dolce sentier che sí amaro r'iesci,
colle che mi piacesti, or mi rincredi,
ov' anchor per usanza Amor mi mena.

e l'edre a i muri» (*Alma beata, e bella* vv. 40-42) – la *vite* non compare nei *Fragmenta* mentre l'*edera*, in una sola occasione (*Rvf.* 318).

⁹⁶ Che la constatazione possa valere anche all'inverso, e quindi per i rimandi a *Chiare, fresche et dolci acque* delle canzoni intessute sulla 125, è verificabile anche qui scorrendo l'incipitario, dove le uniche due eccezioni sono costituite da *O piante, amate e care* di Paterno e *Piante, frondose piante* di Tasso (dove l'invocazione all'inizio del secondo piede è rivolta a «tu, di Flora amante» v. 4, all'inizio della sirma al «sole» v. 7, e infine al «fiume, che i tronchi e l'erbe» rende «più liete e superbe» v. 9 -10).

E l'intero sonetto *Amor che meco al buon tempo ti stavi* (Rvf. 303):

Amor che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
porto de l' amoroze mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sì gravi;

o vaghi habitator' de' verdi boschi,
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,
come Morte che 'l fa; così nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dì che nasce.

La legittimità di un'operazione come quella condotta da Gualdo nell'ultima stanza di *Santo amoroso raggio* (vv. 53-66) è da attribuire innanzitutto a questi antecedenti. L'ultima stanza delle sue tre canzoni gemelle è di fatto quasi integralmente costituita da un elenco con una dettagliata descrizione paesaggistica che coincide con una moltiplicazione dei soggetti dell'invocazione.

Piagge, fosse, acque, e strade
erte, e sentieri erranti,
luna, ombre amiche, e solitaria notte,
cauto ingresso, e beltade
cortese, e modi santi,
arti amoroze al dolce fin condotte,
gioie spesso interrotte,
vaga prigion, fedele
coppia, campagne liete,
care voci, e secrete
uscite, il resto senza ch'io 'l rivele
sapete, e altrui far fede
potrete del gran don, che Amor mi diede.

4.3. Recuperi di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50)

Nel paragrafo che si è appena concluso abbiamo analizzato alcuni recuperi della canzone più imitata nel secondo Cinquecento – e probabilmente in assoluto nella nostra storia

letteraria. Come ulteriore esempio di analisi, prendiamo ora invece in esame un gruppo molto più esiguo di testi modellati sulla testura di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50).

Nel cap. I, fornendo le premesse metodologiche a questo studio, avevamo anticipato come la mole di testi analizzati suggerisse un approccio che non affrontasse sistematicamente il rapporto metro-sintassi. Facciamo ora un passo indietro partendo da una breve premessa. Il modello astratto della canzone petrarchesca prevede che il tessuto rimico venga disposto in modo tale da isolare due porzioni metriche principali all'interno della stanza: la fronte e la sirma. Il cambiamento rimico che si predispone a cavallo delle due partizioni viene interpretato di norma come una cesura (nel senso etimologico di 'taglio'), un confine che influenza l'intonazione, la gestione sintattica del periodo, l'articolazione tematica della stanza. Confine certo valicabile ma, segnalano le nostre analisi stilistiche, solo a costo di registrare un'asincronia tra lo scheletro metrico e la sostanza linguistica che lo informa, tra la norma e la sua effettiva realizzazione.⁹⁷ A supporto di tale interpretazione si pone il dato oggettivo che la canzone sia tra le forme chiuse una delle più aperte all'arbitrarietà delle scelte del singolo: i vincoli formali a cui il poeta si sottopone, nel rispetto ovviamente di alcune norme di tradizione, sono per molti aspetti (primo tra tutti la quantità della stanza) autonomamente stabiliti.

Il rilievo dell'esistenza di due sezioni principali della stanza è già nel *De vulgari eloquentia* (II, x, 2), dove Dante usa il termine *diesis* per definire «il passaggio che conduce da una melodia all'altra (che chiamiamo "volta" quando parliamo ai profani)».⁹⁸ Ma in quale modo questo elemento metrico influisce sul piano sintattico?

In sede introduttiva a partire da Soldani (2003) riproponevamo sinteticamente la casistica di possibilità su cui può strutturarsi questo rapporto (P+P: i due piedi sono collegati, c'è uno stacco tra fronte e sirma; P+S: i due piedi sono divisi, il secondo piede è collegato alla sirma; P+P+S: i due piedi sono collegati, la fronte e la sirma sono collegate; P/P/S: i due piedi sono divisi, c'è uno stacco tra fronte e sirma) osservando come i dati

⁹⁷ In definitiva tra il metro come «insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari o più astratti dei fatti linguistici» e il ritmo inteso come «il discorso nella sua enunciazione», l'«elemento soggettivo e mobile», Praloran (2011: 5).

⁹⁸ Sebbene ricordiamo con Mengaldo (1979: 211) che Dante «scorciando la definizione isidoriana, lascia in ombra proprio la nozione di pausa, intervallo». Essendo al centro di questo paragrafo il rapporto tra le due sezioni metriche principali della stanza si utilizzerà per semplificazione, contro la norma dantesca, il termine 'fronte' riferito anche alla somma dei due piedi. Per una analisi completa sulla morfologia della canzone si veda Beltrami (1991), per una storia dell'evoluzione della forma Bausi Martelli (1993).

registrati da Guidolin (2010) in merito alla canzone primo cinquecentesca mostrassero, rispetto a Petrarca, un aumento sensibile dei casi di continuità sintattica tra fronte e sirma, nonostante nella maggioranza delle stanze si rilevi ancora un'interruzione della sintassi.⁹⁹ Non esistono ad oggi studi sistematici su questo aspetto nella canzone secondo cinquecentesca, ma non mancano rilievi specifici su singoli autori o "scuole" che sembrano indicare nella stessa direzione.¹⁰⁰ Ricordiamo che anche la trattatistica coeva riflette teoricamente sulle possibilità di travalicare il confine tra le due macro sezioni. Esempolari sono in tal senso la legge dei punti di Muzio¹⁰¹ e dichiarazioni come quella già citata nel cap. I, ma che per comodità riportiamo di nuovo, del Tasso della *Cavaletta* (1991 [1585]: 236) – che si basa sull'esempio antico di *Rvf.* 23 e moderno di *Errai gran tempo* di Della Casa.

Non schiveremo quello ch'ad alcuno pare sconvenevole e a me degno di molta lode, cioè che 'l poeta trapassa da l'una a l'altra parte de la stanza senza ritegno e senza legge alcuna: perciòché dal settimo passa ne l'ottavo [...] né si fermando al nono, discende al decimo senza freno a guisa di velocissimo cavallo di Partia o pur di fiume che discenda altrettanto chiaro quanto veloce.

Se da un lato Muzio prescrive una strutturazione sintattico-retorica che rispetti i due compartimenti metrici, e dall'altra Tasso commenta prima di tutto esteticamente una pratica da lui giudicata eccellente, i due interventi sono un buon termometro del processo in atto, in quanto hanno entrambi come sfondo il riconoscimento di una consuetudine diffusa.

Abbandonata l'idea di uno studio sistematico sul rapporto metro sintassi, obiettivo di questo paragrafo è tornare brevemente sulla questione cercando di rintracciare delle possibili linee di tendenza a partire da un caso esemplare, cioè quello dei recuperi della canzone 50. In particolare la domanda che qui ci poniamo è se l'indebolimento registrato da Guidolin della coincidenza tra i punti metrici della stanza e la sintassi si verifichi anche nelle riprese di una canzone, come la 50, basata proprio su questo gioco di coincidenza ed elusione.

⁹⁹ Nei *Fragmenta* si ha una pausa sintattica tra la fronte e la sirma nel 77% dei casi, mentre nel primo Cinquecento il dato si contrae significativamente arrivando a interessare solo il 54%.

¹⁰⁰ Si legga ad esempio Piantoni (2014: 88) in merito a Goselini: «sulle 100 strofe delle canzoni presenti nelle *Rime*, ben 73 risultano tra di loro aperte, con particolare predilezione per il nesso istituito tra le segmentazioni minori, ossia tra piede e piede. La differenza col Petrarca, quanto al trattamento degli spazi metrici, e su di un piano esclusivamente numerico, è dunque netta, e notevole è il numero delle occorrenze che nel Goselini riguardano il travalicamento del limite di *diesis*, trapasso che risulta tradizionalmente molto "raro" o, per dirla col Menichetti, "non normale"».

¹⁰¹ Nelle *Annotazioni* [1582] (cfr. Sodano 1994: 167-214), v. anche dopo.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina, com'è noto persino ai commentatori antichi,¹⁰² ha come fonte esplicita *Io son venuto al punto della rota* di Dante da cui prende innanzitutto lo spunto tematico. La petrosa dantesca è modulata su due movimenti argomentativi principali cuciti sullo scheletro metrico-sintattico che si susseguono all'interno delle stanze in posizioni fisse.¹⁰³ La canzone 50 come la 126 è una canzone con una forte componente narrativa. Essa però, come in *Io son venuto al punto della rota*, è funzionale a condurre una tesi. Si può dire che *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* sia un componimento a prevalenza argomentativa dove la sofferenza dell'io lirico viene definita per contrasto rispetto ad altre figure umane (e poi più in generale del mondo naturale tutto). Se la *vecchiarella*, l'*avaro zappator*, il *pastore* possono trovare ristoro dalle proprie fatiche, il poeta non ha speranza di vedere mutata la propria condizione di dolore.¹⁰⁴ La struttura argomentativa è molto solida e chiara: mutano i soggetti ma si giunge sempre a una conclusione consolatoria eccetto, chiaramente, per Petrarca. La sua condizione risulta così quasi antilogica poiché le premesse di dolore sono analoghe a quelle degli altri esseri viventi ma l'epilogo è inspiegabilmente diverso.¹⁰⁵

Riportiamo di seguito il testo integrale della canzone petrarchesca:

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l dí nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et piú et piú s'affretta;
et poi così soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.

¹⁰² Il rilievo è in Velli (2002) che fa il nome di Daniello (1541: 37) di cui riportiamo parte del commento: «Fece il Petrarca questa Canz. ad imitazione d'una di Dante, ch'incomincia: *Io son venuto al punto della rota* [...]»; obiettivo di Dante è «dimostrar [...] che quando tutte le cose erano dal gran freddo oppresse, il suo core ardeva. Et il Petrarca: che quando tutti gli uomini prendevan delle diurne fatiche riposo, esso altro che piangere, e sospirar non faceva, et in ogni stanza pone uno esempio»

¹⁰³ Per un commento puntuale si rimanda almeno a Baldelli (1970) e Carrai (2012).

¹⁰⁴ Così Fausto (1532: 154v) introduceva le sue note alla canzone: «con l'esempio di molte misere persone dice la vita sua esser più d'ogni altra infelice».

¹⁰⁵ Scriveva Vellutello (1528: 41): «in questa Canzone il poeta seguitando nelle sue querele, per diversi esempi dimostra, che non solamente a tutti gli altri uomini, ma che a agli animali bruti ancora dopo i travagli del dì, poi che vien la sera, esser conceduto di potersi almeno la notte posare».

Come 'l sol volge le 'nfiammate rote
per dar luogo a la notte, onde discende
dagli altissimi monti maggior l'ombra,
l'avaro zappador l'arme riprende,
et con parole et con alpestri note
ogni gravezza del suo petto sgombra;
et poi la mensa ingombra
di povere vivande,
simili a quelle ghiande,
le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.
Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora,
ch'ì pur non ebbi anchor, non dirò lieta,
ma riposata un' hora,
né per volger di ciel né di pianeta.

Quando vede 'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
e 'nbrunir le contrade d'oriente,
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
lassando l'erba et le fontane e i faggi,
move la schiera sua soavemente;
poi lontan da la gente
o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiuncha:
ivi senza pensier' s'adagia et dorme.
Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme
a seguir d'una fera che mi strugge,
la voce e i passi et l'orme,
et lei non stringi che s'appiatta et fugge.

E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
et lasci Spagna dietro a le sue spalle,
et Granata et Marroccho et le Colonne,
et gli uomini et le donne
e 'l mondo et gli animali
aquetino i lor mali,
fine non pongo al mio obstinato affanno;
et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
ch'ì son già pur crescendo in questa voglia
ben presso al decim'anno,
né poss'indovinar chi me ne scioglia.

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggo la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli:
i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no 'l grave giogo?
perché di et notte gli occhi miei son molli?
Misero me, che volli
quando primier sí fiso

gli tenni nel bel viso
per iscolpirlo imaginando in parte
onde mai né per forza né per arte
mosso sarà, fin ch'ì sia dato in preda
a chi tutto diparte!
Né so ben ancho che di lei mi creda.

Canzon, se l'esser meco
dal matino a la sera
t'à fatto di mia schiera,
tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;
et d'altrui loda curerai sì poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio.

Nelle prime tre stanze è possibile individuare due momenti argomentativi che iniziano e finiscono all'interno di posizioni quasi del tutto fisse. Ad essere precisi il primo momento è passibile di essere scomposto a sua volta in due porzioni. Lo scheletro è il seguente: una prima parte, che si esaurisce nella fronte, dove viene introdotto l'elemento temporale e la figura umana; una seconda, dove vengono descritte le modalità con cui il soggetto di volta in volta diverso trova pace "in separata sede", determinata metricamente dal passaggio tra la fronte e la sirma con la congiunzione temporale *e poi* – con una sorta di staccato-legato che trova conferma nella scelta d'inserire il primo settenario della stanza in questo punto, ad innesco per altro di una sequenza settenaria;¹⁰⁶ una terza dove l'avversativa, introdotta sempre dalla particella *ma*, segna l'alterità del soggetto lirico rispetto al quadro prima delineato, in una posizione, non direttamente implicata nello scheletro metrico, che oscilla dal v. 10 (nella prima stanza) al v. 11 (nella seconda e terza stanza). Nelle prime due stanze la divaricazione tra la fronte e la sirma è rimarcata dalla costruzione cataforica della frase che spinge il soggetto sempre nel secondo piede compattando la fronte.

Poste queste consuetudini metrico-sintattiche e argomentative Petrarca, nella quarta strofa, introduce un cambiamento repentino di rotta: l'io acquista centralità occupando lo spazio solitamente destinato alle altre figure.¹⁰⁷ I primi due snodi vengono contratti,

¹⁰⁶ V. Afribo (2016: 563): «il famoso settenario in rima con l'endecasillabo precedente di *Io son venuto*, collocato ad ogni verso 10 di ogni stanza, non dunque in attacco di sirma metrica ma di quella che possiamo definire la sirma retorico-narrativa (quella che stacca con l'*e* avversativo la parte oggettiva da quella soggettiva-commentativa), potrà senz'altro avere ispirato la *concatenatio* settenaria petrarchesca, che non di rado è incaricata di demarcare nettamente due diverse unità tematico-narrative (mettiamo *R.v.f.*, 50 o 323 e altre)».

¹⁰⁷ Fubini (1962: 283) commentava: «a poco a poco quegli altri vengono a scomparire e rimane egli solo»; tuttavia, acquistando l'io nella seconda e terza stanza il vantaggio di un solo verso, la risalita di otto versi

l'avversativa ha una risalita improvvisa.¹⁰⁸ Proprio per via di questo cambiamento si è riconosciuta a Petrarca una capacità inedita di dialogare liberamente con le forme, al contrario di Dante che non sconfinando mai dalle posizioni dimostrerebbe una gestione eteronoma e arcaica della stanza.¹⁰⁹ Nella IV stanza della canzone petrarchesca la lunga sequenza enumerativa che travalica il confine tra fronte e sirma genera una frizione con la lettura consolidata precedentemente, dove la pausa intonativa coincideva con una precisa aspettativa sintattico-retorica. Nella quinta stanza dalle figure umane si passa ai *buoi* che indicano metonimicamente l'intero mondo animale (proletticamente anticipato nella quarta stanza), come a dire che tutti gli esseri sensibili, perfino le bestie, godono di momenti di serenità, con la triste eccezione del poeta, a cui invece continua ad essere negata. Gli argomenti sono mischiati e sovrapposti: la sintassi torna a poggiarsi in modo forte sul metro, ma il legame metro-sintassi-argomentazione è venuto totalmente meno.¹¹⁰

Ma riprendiamo brevemente il confronto con Dante. *Io son venuto* presentava uno schema ABC ABC CDEeDFF, mentre la canzone di Petrarca si distanzia da questo modello metrico con un modulo ABC BAC cddEEFeF. Sebbene la testura dantesca non trovi nessuna corrispondenza nel *Canzoniere*, essa è per molti aspetti più petrarchesca di quella di *Rvf.* 50. Infatti alcune delle più note canzoni dei *Fragmenta* osservano la disposizione ABC ABC CDEeDFF ma introducono misure differenti, mentre la conformazione della sirma in cddEEFeF si discosta molto dall'uso medio petrarchesco,

che si verifica nella quarta stanza, non sembra inserirsi nella logica di una progressione graduale ma sembra piuttosto un segnale di netta discontinuità rispetto a un modulo reiterato, seppur con minime variazioni.

¹⁰⁸ Osservava a tal proposito Praloran (2013: 50): «egli [Petrarca] tendenzialmente, nelle canzoni maggiori, in quelle che rispondono allo schema classico di fronte + sirma, crea un'intonazione dominante e su questa intonazione [...] "convenzionale", fonda un orizzonte d'attesa, un'intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione dei motivi. Quando questa intonazione si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso, nelle riuscite maggiori, in relazione ad un deciso virare dei valori semantici».

¹⁰⁹ Ultimamente però, testi alla mano, Bozzola (c.s.) ha constatato come la reiterazione dei due tempi della stanza in posizioni fisse – che esprime ed è al tempo stesso «fissità psicologica dell'idea», di cui Contini (1980) – che segmenta retoricamente e sintatticamente la sirma indivisa, sia infrequente nel Duecento. Per un'analisi su analogie e differenze tra la canzone di Petrarca e il suo antecedente dantesco si vedano i contributi di Albonico (2001) e Velli (2002), tesi entrambi ad evidenziarne i rapporti con la tradizione classica (particolarmente ricco in questo senso è il commento di Castelvetro). Per una lettura puntuale della canzone 50 è imprescindibile la lettura di Folena (2002).

¹¹⁰ «Nella quinta stanza ritorna l'intonazione non marcata: 3+3+8 (sempre tuttavia a tre membri e con l'autonomia sintattica, come nella strofa precedente, del primo piede) ma l'argomentazione è cambiata in modo radicale: ora lo spazio dell'io, con la sua tensione negativa, e il paesaggio sono fusi insieme, la descrizione naturale vi appare solo per un attimo, pur di stupefacente nostalgia. [...] È come se il primo cedimento del soggetto all'onda emotiva creata dalla rappresentazione di sé, della propria infelicità nella quarta strofa, non gli consentisse di ripristinare l'equilibrio e le distinzioni iniziali», Praloran (2013: 49).

sia per la disposizione, che per le misure adottate. Nel cap. III accennavamo al fatto che nel tardo Rinascimento la metrica delle canzoni dantesche avesse una vitalità solo qualora fosse passata precedentemente per Petrarca. È in quest'ottica che dobbiamo leggere l'assenza di recuperi secondo cinquecenteschi di *Così nel mio parlar* e i 5, seppur esigui presenti, recuperi puntuali dello schema di *Io son venuto*.¹¹¹ Per le motivazioni di cui sopra la testura ABC BAC cddEEFeF di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* godette di un successo abbastanza limitato: Gorni (2008) ne contava tredici riprese,¹¹² a cui se ne aggiungono altre cinque. In generale il RDCI fornisce un totale di 8 canzoni secondo cinquecentesche sullo schema di *Rvf*. 50. Si tratta di: *Dunque fia ver, che la mia verde spoglia* di Amalteo, *Mentre d'Irene la bell'alma eletta* di Maggi, *Ne la stagion che 'l sol più breve l'ombra* di Pontevico, *Ne la stagion che più s'affretta il sole* di Muzio, *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* di Arrivabene, *Ne la stagion, che più benigno e bello, Poscia ch'invida Morte ombrando estinse* e *Quando forza maggior riprende il sole* di Paterno.

Un altro argomento a favore dell'esemplarità dei recuperi della canzone 50 per ragionare sul mutamento del rapporto metro sintassi è la vischiosità dello schema e dunque il fatto che i suoi recuperi siano quasi sempre marcati e allusivi. Infatti, nella maggior parte dei casi, l'imitazione della testura comporta la ripresa anche di altri aspetti formali e contenutistici come il macroelemento sintattico-tematico al centro della nostra indagine, ma anche di singoli tasselli come le rime, le parole-rima, la ripresa di alcuni soggetti delle stanze e/o della loro collocazione nel secondo piede, ecc.

Nel tentativo di offrire un quadro più approfondito e al contempo sinottico del comportamento delle canzoni analizzate, in appendice (III, T. 8) sono riportate delle tabelle che cercano di dare conto del rapporto metro-sintassi-argomentazione in *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* e i suoi recuperi. Nelle caselle corrispondenti al loro verso d'ubicazione sono riportate le figure che trovano ristoro e le particelle che introducono

¹¹¹ Si tratta di: *Beati i puri, i quali intieri e netti; Giovane donna, a cui natura il viso; Mentre la fama mille lingue, e ale; Occhi miei pur piangete, e'l vostro pianto; Tale à spiegar di voi desio mi punge*.

¹¹² Esempi quattrocenteschi in Giovanni Badoer (*Ma perché io vedo cum li usati modi*), Giovan Francesco Caracciolo (*Il mio pianto angoscioso homai te mova e Quando Phebo dal ciel caccia ogni stella*), Giovanni Gherardi da Prato (*Nella dolce stagion, che verdi colli*), Bernardo da Siena (*Donne pietose, a pianger m'aiutate*), Mariotto Davanzati (*Invitto, eccelso e strenuo monarca*); cinquecenteschi in Giovan Francesco Arrivabene (*Nel dolce tempo che la vaga Aurora*), Girolamo Britonio (*Quando l'Aurora con vermiglia fronte*), Francesco Maria Molza (*Da poi che portan le mie ferme stelle*), Girolamo Muzio (*Ne la stagion che più s'affretta il sole*), Silvio Pontevico (*Ne la stagione che 'l sol più breve l'ombra*), Jacopo Sannazaro (*Quando che Febo in Ariete alberga*). Gorni (2008) aggiungeva a questo elenco *Già per tomar vicino al nostro polo* di Ottaviano Salvi, recensita non all'interno del repertorio ma, insieme alle altre canzoni contenute nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte* (Venezia, 1545), nell'introduzione.

gli snodi sintattici principali. Si noti bene che dal punto di vista grammaticale i referenti umani o naturali che passano a una condizione positiva non coincidono sempre con il soggetto della frase. Così ad esempio nella tabella relativa a *Ne la stagion, che più benigno e bello*, al v. 4 si troverà il termine «viole» anche se svolge la funzione di complemento oggetto del periodo che occupa i vv. 4-6 («Dolci, ben nate, e pallide viole / la terra fuor del più segreto ostello / di Zefiro gentil con l'ali tragge»).

Tra il verso 6 e il verso 7 è stata introdotta una linea per rimarcare il passaggio dalla fronte alla sirma. Le “zone di ristoro” sono evidenziate in grigio chiaro, quelle di alterità dell'io in grigio scuro.

In via preliminare soffermiamoci brevemente a osservare i soggetti utilizzati nei recuperi e la loro disposizione. Ricordiamo che Petrarca usa nelle prime due stanze, in iperbato nel secondo piede, due sostantivi al singolare – seppur senza dubbio con valore universale –, cioè la *vecchiarella* e lo *zappatore*; nella terza ancora un sostantivo al singolare, cioè il *pastore*, ma in incipit; nella quarta, per la prima volta, e sempre al primo verso, un soggetto plurale, cioè i *naviganti*, così come al plurale sono i *buoi* portati a termine di paragone nel primo piede della stanza successiva.

In *Ne la stagion che più s'affretta il sole* Muzio introduce nelle prime due stanze, su modello petrarchesco, due soggetti al singolare nel secondo piede (dopo lo stesso *pastor* e gli stessi *naviganti* della 50 si troveranno al primo verso delle terza e della quarta stanza), ma utilizza dei nomi collettivi seguiti dal complemento di specificazione («la gioventù del sanguinoso Marte», v. 4; «la selvatica turba dei bifolchi», v. 19), per rimarcare l'esemplarità di queste figure. Il Paterno di *Ne la stagion, che più benigno e bello* usa solo soggetti singolari ma li moltiplica in degli elenchi: le *viole* (in funzione di complemento oggetto ma come beneficiarie del ristoro), insieme alle *ferre*, le *Ninfe* e i *Fauni* sono evocate nella prima stanza, mentre nella quarta si trovano l'*orso*, il *lupo* e il *leone*. In *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* di Arrivabene i tre soggetti desunti da Petrarca sono al singolare (il *nocchier*, il *pastore*, lo *zappatore avaro*) così come la Luna definita attraverso la perifrasi «bella figlia de la terra». Si trovano invece accompagnati dal pronome indefinito *ogni* il *fior* della seconda stanza e il «solingo augello» (v. 42) della quarta. Si noti bene che un referente ornitologico, assente nella canzone 50 di Petrarca, preceduto per altro nel caso di Arrivabene da un aggettivo di inequivocabile memoria bembesca, è inserito anche nell'ultima stanza di *Quando forza maggior riprende il sole* di Paterno e in *Ne la stagion, che 'l Sol più breve l'ombra* di Pontevico.

Come si può osservare dalle tabelle tutti i recuperi della canzone 50 presentano dei referenti animali, quasi sempre nell'ultima o nella penultima stanza. Come dicevamo poc'anzi, nella quinta stanza di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, Petrarca aveva introdotto i *buoi*. Si legga a tal proposito il cappello introduttivo del commento di Venafro (1533: XXXXIXr-v) alla canzone 50:

Quanta fusse la pena, nella qual se ritrova il P. nel tempo che fe' la presente canzone i suoi versi ne fanno chiarissima fede. Perché ha cerco auguagliare il suo penare a tutte quelle persone che in maggiori affanni e più gran dolor si trovano: al fine a quegli animali, che son più affaticati, e straziati di tutti. Et mostra che a suoi mali non sia alcuno, che ve si possi guagliare.

Nei recuperi di *Rvf.* 50 i *buoi* figurano in due canzoni di Paterno¹¹³ – in funzione di complementi oggetto – e al singolare in *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* – come complemento di compagnia del «zappatore avaro» (v. 58) che esce all'alba «di sua casetta» (v. 59) per dedicarsi «senza pensier tristo che 'l prema» (v. 61) a «l'opre sue lunghe» (v. 60). Interessante notare che nella sua riscrittura Muzio, alla ricerca di un animale altrettanto icastico, si affidi, sempre nella quinta stanza, alla «saggia formica» (*Ne la stagion che più s'affretta il sole* v. 44) con riferimento alla favola esopea. Oltre a quelli appena citati, in Pontevico compaiono in elenco, ancora nell'ultima stanza, «gli augei, le fere, gli animali» (*Ne la stagion, che 'l Sol più breve l'ombra*, v. 60), mentre in *Ne la stagion, che più benigno e bello* di Paterno troviamo sempre in elenco, come anticipavamo, l'orso, il lupo e il leone nella quarta stanza, ma già nella prima le *fere*, a cui si fa cenno insieme alle *Ninfe* e ai *Fauni*.

Se è vero che nei *Fragmenta* figurava già il mondo animale, una novità che si riscontra nelle canzoni di Santini, Arrivabene e Paterno è l'introduzione, come contraltare alle proprie sofferenze, anche del mondo vegetale e in particolare della *nobil pianta* (in *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*, v. 41), dei *fiori* (in *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* v. 28) e delle *viole* (in *Ne la stagion, che più benigno e bello*, v. 4 e quindi in una posizione molto marcata perché come primo referente). La presenza di questi elementi, così come l'utilizzo nelle forme singolari di strategie che sottolineano l'universalità delle categorie introdotte, ha la medesima funzione di moltiplicare i soggetti che hanno accesso a una, seppur parziale, sospensione dalle fatiche, per enfatizzare ancora di più la singolarità e l'estraneità dell'io lirico.

¹¹³ *Quando forza maggior riprende il sole*, v. 18, e *Ne la stagion, che più benigno e bello*, v. 33.

Tornando al rapporto metro argomentazione sintassi, concentriamoci con veloci incursioni, e tenendo sempre sotto mano il quadro sinottico offerto in appendice, sull'analisi degli esempi secondo cinquecenteschi, escludendo le tre canzoni che ricalcano solo tangenzialmente l'esempio di *Rvf.* 50.¹¹⁴

Nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1553), fin troppo zelante nell'imitare il modello potrebbe sembrare Silvio Pontevico che nella quinta stanza di *Ne la stagion, che'l Sol più breve l'ombra*, non rinuncia, anche lì dove Petrarca l'anticipa o l'elude, all'avversativa del decimo/undicesimo verso e quindi a un "terzo tempo" della stanza. Tuttavia nella quinta strofa Pontevico non ritorna alla scansione regolare della prima parte della canzone e travalica la *diesis*, costruendo di fatto una stanza molto simile a quella della svolta. Più propriamente si potrebbe dire che l'autore recuperi in questa sede alcuni elementi della quarta stanza della canzone 50 prima trascurati (nonostante affiorino anche dei riferimenti alla quinta petrarchesca a partire dall'attacco causale «e perché»).

E 'l CORRIER lasso in qualche ombroso loco
le franche membra à riposar invita
s'avien ch'i campi il Sol percuota, e scindi;
ma IO perché s'inalzi a la finita
del salir meta, e col celeste foco
colori il Mauro, e gli Etiopi, e gl'Indi,
e quei, che non lunge indi
da l'Ocean profondo
mostransi un novo mondo,
fnir non spero l'ostinata doglia;
ma sormontando il Sol, monta la voglia;
che perch'io veggia il meglio, e 'l mio gioire,
sì di saper mi spoglia
Amor, ch'ei pur mi spinge entro al martire.

E perché ragionando sì rinnova
l'altro principio de' miei lunghi mali
(empia cagion, perch'io sempre sospiri)
veggio GLI AUGEI, LE FERRE, E GLI ANIMALI
a l'aure, a l'ombre, a le fontane a prova
tornar, per donar pace a' lor martiri
quando più ad alto giri
Febo il tuo carro aurato;
A ME perché non dato
d'aver dal Sol mio scampo un giorno, e poi
sottrarmi a ogn'altro ben, ch'è qui fra noi;
ma al mio mal pria porgerà pace, o triegua
chi co i pie giusti suoi

¹¹⁴ Si tratta di: *Dunque fia ver, che la mia verde spoglia, Mentre d'Irene la bell'alma eletta e Poscia ch'invidia Morte ombrando estinse*. Quest'ultima figura come l'unica canzone su questo schema su 6 stanze e non 5.

le picciol case a le gran torri adegua.

(*Ne la stagion, che'l Sol più breve l'ombra*, vv. 57-85).

La canzone di Pontevico è preceduta, nella stessa raccolta e in stretta contiguità, da *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* di Giovan Francesco Arrivabene.¹¹⁵ Il recupero petrarchesco anche qui è esplicito nella scelta del tema portante e nelle singole tessere,¹¹⁶ ma la struttura in tre tempi così com'era nella canzone 50 trova un'aderenza metrica sostanzialmente solo nella prima strofa.

Nel dolce tempo, che la vaga Aurora
lascia il vecchio Titon nel letto solo,
destando i fiori in ogni colle, e riva;
tiene gli occhi il NOCCHIER fisi nel polo,
per dar dritto camino a la sua prora,
mentre fra scogli è di speranza priva;
onde a buon porto arriva
al fin del lungo errore
d'ogni spavento fuore
sciogliendo i voti al fido lume amico
Ma io, perché il ben Sol, che benedico,
contempli, e miri, e l'altro aggiorni il Mondo,
amor sempre nemico
provo, e col legno mio so che m'affondo.

(*Nel dolce tempo, che la vaga Aurora*, vv. 1-14)

Così ad esempio, già nella seconda stanza, lo spazio dell'io lirico invade l'ultimo verso del secondo piede e inarca il periodo a cavallo tra la fronte e la sirma dove si trova addirittura un enjambement («e tu perché non puoi | scoprir», vv. 20-21).

Quando dal volto de la terra ogni ombra
scuote colei, che con le man di rose
porta la luce in Cielo, e qua giù a noi,
ogni FIOR'apre sue bellezze ascose,
et il soverchio umor da sé disgombrà;
ahi tristo cor, e tu perché non *puoi*
scoprir' i dolor tuoi?
Perché il bel Sole santo
non asciuga il tuo pianto?
Ben veggio a l'apparir de i duo Levanti
l'angoscie raddoppiarsi, e i martir tanti;
ma come questo, e quel bel lume faccia
diversi effetti, e quanti?
L'un Sol m'arde lontan, l'altro m'agghiaccia.

¹¹⁵ L'incipit ricalca esplicitamente *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf.* 23).

¹¹⁶ Si noti l'interessante variazione sul tema per cui al tramonto petrarchesco viene sostituita l'aurora.

(*Nel dolce tempo, che la vaga Aurora*, vv. 15-29)

A dire il vero la terza stanza, diversamente da quella che la precede, mantiene un'argomentazione che si poggia sulle partiture metriche fondamentali, ma rompe l'ordinata alternanza petrarchesca.

Come LA BELLA FIGLIA DE LA TERRA
perle, e rubin per l'aere spargendo
di Febo innanzi al carro aurato viene,
dolenti avisi del mio Sole io prendo,
e fò con l'altro di sospir gran guerra,
che la memoria in me del mio duol tiene.
Ma 'l BUON PASTOR mantiene
la sua greggia felice
col ver, che gli predice
Apollo, ne l'uscir che fa del mare,
fuggendo i venti, e le tempeste amare.
O luci altere, perché omai non fate,
che da voi l'alma impare
a' far sue voglie liete alte, e beate?

(*Nel dolce tempo, che la vaga Aurora*, vv. 29-42)

Nella fronte si trova una temporale a cui segue, all'inizio del secondo piede, l'immediata riflessione sullo stato del poeta. All'inizio della sirma l'avversativa introduce finalmente il *pastore* congiuntamente al suo ristoro, a cui segue, al v. 33, l'invocazione.

Ne la stagion che più s'affretta il sole di Girolamo Muzio è un recupero anch'esso per diversi aspetti molto fedele all'originale petrarchesco. Al netto di una riscrittura apparentemente estremamente scolastica però, la pausa tra fronte e sirma risulta più debole sintatticamente e argomentativamente rispetto alla canzone 50, perché diluita dalla presenza di altre coordinate e perché il ristoro viene trovato anche prima e altrove.¹¹⁷ Nella terza stanza ad esempio, l'inizio del secondo tempo sintattico e argomentativo è senza dubbio da retrocedere al quinto verso. Si noti bene anche, a proposito di quanto detto prima sull'influenza dantesca su *Ne la stagion* e la consapevolezza coeva dell'esistenza di questo antecedente, che nella terza stanza di Muzio non solo compaiono i rimanti *ombra* e *ingombra* che da *Io son venuto al punto de la rota* (vv. 9 e 10) da *ombra disingombra* erano passati

¹¹⁷ Il dato è tanto più notevole perché Muzio teorico si dimostra restio all'asincronia metro-sintassi tanto da formulare nelle sue *Annotazioni* [1582] (ed. Sodano 1994: 167-214), come anticipato, la «legge dei punti». Si veda in merito anche Afribo (2001: 199): «Basti per questo un'antologia commentata che mostrerà senz'ombra di dubbio come l'allergia muziana fosse diretta non solo ad un fenotipo forte d'inarcatura ma, appunto, a tutta l'asincronia metro-sintassi nel suo complesso».

in *Rvf.* 50 (vv. 17 e 20-21) a *ombra, sgombra* e, appunto, *ingombra*, ma anche *cielo, velo* e *gelo* cioè tutte e tre le parole-rima in *c* della prima stanza dantesca (vv. 3 e 6-7), assenti invece in Petrarca.¹¹⁸

Quando vede 'l PASTOR a i tardi mesi
nuda la terra d'erbe, e i rami d'ombra,
e stare i fiumi per l'acuto gelo,
lascia le selve e le capanne ingombra;
e, con l'ardor de gli interi olmi accesi,
del pigro aere dissolve il grosso velo
e scaccia il grave gelo
e neve e pioggia e vento
dal suo lanuto armento
né [sic.] rinchiude 'l fenil tutta la bruma.
Ahi, crudo Amor! Me più ad ognior consuma
il tuo disir. Né mi dai pace o tregua
quando più 'l di n'alluma,
né quanto più veloce si diletua.

(Muzio, *Ne la stagion che più s'affretta il sole*, vv. 42-56).

Nella canzone di Muzio si assiste a una sorta di espansione progressiva del tema della sirma che a partire dalla seconda stanza guadagna un verso di fronte. Ciò non può che attenuare la variazione introdotta nella quarta strofa. L'effetto di risalita del soggetto e il mischiarsi del tema della fronte con i due della sirma è attutito non solo dalla non perfetta aderenza metro-sintassi-tema nelle stanze precedenti, e quindi dal crearsi di un orizzonte d'attesa più sfumato, ma anche dalle rime che in questo caso fungono da divaricatore¹¹⁹ e che, opponendo al sistema consonantico della fronte (in rima *-egni, -erno -enti*, e quindi per altro tutte sulla stessa tonica) quello vocalico della sirma (in rima *-iva, -iri, -ore*) smussano in qualche misura il senso di continuità dato dalla prosecuzione sintattica.

E i NAVIGANTI a i travagliati legni
donan riposo poi che 'l crudo verno
inaspra 'l mar di tempestosi venti.
Ma, perché 'l ciel riversi un nembo eterno
e 'l crudele Orione armato regni
e sian tutti d'intorno i lumi spenti
e gelin gli elementi
ed ogni anima viva
in piano, in monte e 'n riva

¹¹⁸ Gli stessi tre rimanti compaiono in rima *a* nella prima stanza di *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo* di Santini, di cui parleremo a breve.

¹¹⁹ Il termine, introdotto da Menichetti (1975) in uno studio sul sonetto, indica gli elementi che sottolineano la discontinuità tra la fronte e la sirma. La funzione opposta è rivestita dagli unificatori.

s'acqueti, i' non acqueto i miei disiri.
Anzi, pur con furor d'alti sospiri,
in pioggia di dolor e in cieco errore,
per mar d'aspri martiri,
al più freddo aere mi trasporta Amore.

(*Ne la stagion che più s'affretta il sole*, vv. 57-71).

Per quanto riguarda Paterno invece, esso si mostra più rigido nel rispettare i paletti sintattici (ma meno quelli argomentativi). Non mancano però anche nelle sue canzoni delle significative eccezioni.

Il poeta casertano inserisce nel *Nuovo Petrarca* (Venezia, 1560) ben tre componimenti a schema ABC BAC cddEEFeF. Senza considerare *Poscia ch'invida Morte ombrando estinse*, canzone funebre che recupera alcuni tasselli dell'archetipo petrarchesco ma in modo meno sostanziale, osserviamo un po' più da vicino *Ne la stagion, che più benigno e bello* e *Quando forza maggior riprende il sole*.

Collocata nella sezione in vita e non priva di novità nello sviluppo del tema petrarchesco,¹²⁰ *Quando forza maggior riprende il sole* dal punto di vista dell'aderenza tra i punti di sutura metrici e argomentativi è l'unica che ricalca quasi integralmente lo scheletro petrarchesco. Anzi, più realista del re è nella quarta stanza il mantenimento di due luoghi, della fatica e del ristoro, metricamente determinati, in questo caso nei due piedi, in modo tale che la risalita del soggetto coincida perfettamente con lo stacco tra fronte e sirma. Un travalicamento del periodo tra le due principali sezioni metriche si ha infatti solo nella quinta stanza, che pur ricalcando quella della canzone 50, si presenta però molto più fluida dal punto di vista sintattico.

Et perché nel parlar mi sfogo un poco;
veggio i pinti augelletti in fin a l'alba
da i lunghi accenti aver pace e conforto,
il mio ferito cor, che non inalba
non dirò l'amoroso e caldo foco,
ch'ardendo m'ha già consumato e morto,
ma la pietà, ch'a torto
mi lascia così solo;
perché colmo di duolo
segua di fera fuggitiva l'orme,
ne possa mai di tal impaccio torme.

¹²⁰ Se la *vecchiarella pellegrina* al venir della sera «talora è consolata» (*Rvf.* 50, v. 9) dal «breve riposo» (v. 10), grazie al quale dimentica «la noia e 'l mal de la passata via» (v. 11), la *pastorella incolta* di Paterno «la notte è consolata» (*Quando forza maggior riprende il sole*, v. 9) dal «caro pastorello in fra le braccia / così dal cor tutti fastidi scaccia» (vv. 10-11).

Oimè, che non pensando a quanto or provo.
Sì nudo lasciai cor me,
che mercé sempre cheggio, e non la trovo.

(*Quando forza maggior riprende il sole*, vv. 57-70)

Ne la stagion, che più benigno e bello, seconda canzone di Paterno su schema ABC BAC cddEEFeF, si configura come un recupero meno rigido del precedente. La ricerca di un dialogo più originale con il modello¹²¹ si può cogliere a partire dalla posizione dove è collocato il componimento nel canzoniere dell'autore. *La prima et seconda parte* (su quattro) del *Nuovo Petrarca* di Paterno (Venezia, 1560), sono rispettivamente *in vita et in morte di m. Mirtia*,¹²² come esibisce il frontespizio stesso della raccolta. Fin qui, niente di *Nuovo* – se non consideriamo la suddivisione del materiale su base tematica che sposta i componimenti non amorosi in una terza sezione dedicata a *varii soggetti*.¹²³ Diversamente però da quanto ci si potrebbe aspettare *Ne la stagion, che più benigno e bello* è collocata nel cuore della sezione in morte.¹²⁴

Considerando che nella terza parte, dedicata alle rime d'occasione, si trova *Poscia ch'invidia Morte ombrando estinse*, terza canzone della raccolta a schema ABC BAC cddEEFeF, il caso di Paterno diventa un ottimo esempio di come nello stesso autore, nella stessa raccolta e per la medesima testura, si possano mettere in atto tre strategie diverse di dialogo con il modello: una riscrittura fedele, una rivisitazione originale che modifica sostanzialmente i temi e gli stilemi della canzone di avantesto (che rimane comunque il riferimento principale), una composizione *ex novo* che, eccetto per il recupero dello schema, allude solo saltuariamente, e con l'inserimento di alcune tessere specifiche, all'antecedente.¹²⁵ Così in *Poscia ch'invidia Morte ombrando estinse* nulla rimane di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* se non sparuti recuperi puntuali di rime e parole-rima come avviene

¹²¹ Sul manierismo di Paterno e quindi sull'allargamento delle maglie petrarchesche nei termini di un'«accumulazione e di amplificazione che ne esaurisca la disponibilità di fruizione in altri contesti», si veda Quondam (1975a: 66).

¹²² «Mirto è già in Petrarca, significativamente accompagnato da *lauro* [...]. Mirtia ricorda però anche Leon Battista Alberti, che aveva fatto uso di questo simbolo della poesia erotica intitolando *Mirtia* la sua più nota elegia», Castagnola (1997: 44).

¹²³ Nuovo per noi che abbiamo cristallizzata l'idea del *Canzoniere* diviso esclusivamente in due sezioni secondo la lezione del Vat Lat 3195, ma la suddivisione del libro di Paterno è in linea con la proposta di ordinamento di Vellutello, per cui rimando di nuovo a Albonico (2012) e Stroppa (2020).

¹²⁴ La più corposa in termini di presenza della forma metrica di nostro interesse, presentando 12 canzoni su un totale di 169.

¹²⁵ Si legga a tal proposito Castagnola (1997: 44): «Paterno [...] nel tentativo di prolungare l'eco della voce petrarchesca, si applica in un esercizio di contaminazione e rielaborazione testuale, contribuendo così ad alterare e infine a distruggere il modello di partenza».

nell'ultima parte della sirma della quarta stanza (vv. 39-42) che ricalca, ma solo per tessere puntuali in punta di verso, il finale della seconda stanza petrarchesca:

ch'in favola si sparse, e sparge ancora.
Simile a chi 'l vedea; ma feasi ogni ora
ciò, nel primo puntar de l'alma fronte,
prendendo ad ora ad ora
diverse forme di Camelonte.

la qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.
Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora,
ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta,
ma riposata un'hora,
né per volger di ciel né di pianeta.

(*Poscia ch'invidia Morte ombrando estinse*, vv. 39-42) (*Rif.* 50, vv. 39-42)

Notevole il fatto che nel canzoniere di Paterno i tre recuperi siano distribuiti uno per sezione, in un crescendo di allontanamento dal modello che combacia con l'allontanamento tematico sancito definitivamente dall'encomio funebre cortigiano, estraneo ai *Fragmenta*.

Ma torniamo alle innovazioni introdotte in *Ne la stagion, che più benigno e bello*. Petrarca «in ogni stanza diversamente intende *stagion* solamente per la sera»;¹²⁶ in questa canzone invece, anche sulla falsa riga dantesca, si fa riferimento alle stagioni dell'anno. In particolare la prima strofa è collocata temporalmente quando il sole alberga «ne l'animal di Frisso» (v. 2) cioè nell'Ariete e quindi in Primavera; la seconda «quando siede col Cancro il gran pianeta» (v. 15), e quindi in estate; la terza quando «ha la lucente lampa / volta dal fier Leone altrove» (vv. 29-30), e quindi in autunno; e l'ultima chiama direttamente in causa, senza ulteriori perifrasi, «il freddo umido verno» (v. 44). Nelle varie stagioni diverse figure (umane, vegetali e animali) godono di un miglioramento del proprio stato o trovano un *rifugio* da condizioni naturali avverse. Immutabile invece, la situazione del poeta («tutti i più gravi miei pensier son fermi» v. 60, scrive nell'ultima stanza), visto che la perdita della donna amata si presenta chiaramente, sempre per legge di natura, come un processo irreversibile. La quinta strofa è dedicata esclusivamente al lamento funebre dove viene ripreso, con ulteriore esplicitazione, il concetto sotteso alle altre stanze («ciascun tempo m'invita / a tanto lagrimarla, / ch'a forza i' possa trarla / da la profonda tomba, ov'è sepolta», vv. 63-66), e annunciato il desiderio di morte come unica possibile sortita per il poeta («onde, s'è sol rimedio adempia sorte / ch'io mora» vv. 68-69). Le innovazioni introdotte coinvolgono anche il piano della disposizione sintattica

¹²⁶ Venafro (1533: XXXIXv).

e argomentativa. Infatti solo la seconda stanza dispone gli elementi analogamente alla canzone 50. Tuttavia, anche se i referenti trovano pace già nella fronte, la cesura metrica tra le due parti è rispettata quasi sempre dal punto di vista sintattico. Fa eccezione la quarta stanza, che riportiamo di seguito:

Ne l'aria bruna, che di gielo ingombra
gli aperti campi, il freddo umido verno,
et frena il passo a gli orgogliosi fiumi
di chiuso monte in più d'un luogo interno
orso, lupo, e leone i peli adombra,
ivi s'adagia, e non è chi presumi,
di lor uscir a i lumi,
ch'escon giù da fatali
del ciel focosi strali,
che l'alto uccel va rinfrescando a Giove.
Io lasso antro non veggio, in cui ritrovo
refugio alcuno, e'n penoso impaccio:
ahi meraviglie nove;
son or gelata fiamma, or caldo ghiaccio.

(*Ne la stagion, che più benigno e bello*, vv. 42-56)

Come si può vedere la stanza di Paterno non è cucita sullo scheletro argomentativo della quarta petrarchesca e dunque questa unica infrazione è comunque da considerarsi significativa. Tolto l'avanzamento di un verso del tema della sirma e quindi il suo ingresso nella fronte, la strofa è costruita esattamente come le altre, tanto che lo spazio dell'io trova posizione, come nelle altre stanze, sempre al v. 11. Nella canzone una "stanza della svolta" si ha solo in conclusione, ma, come anticipato, non ha nulla a che vedere con quella petrarchesca.

Per concludere questa breve rassegna osserviamo il comportamento di una canzone che non è forgiata sulla testura di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* ma che a essa fa riferimento esplicito fin dall'incipit, ossia *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo* di Stefano Santini.

Motivi di difformità rispetto al modello si possono rintracciare già a partire dallo schema adottato (ABC BCA ADEEDFFGHHiGG), atipico rispetto all'uso medio per diverse ragioni tra cui la copiosità della stanza – per altro quasi completamente endecasillabica –, la *concatenatio* in rima A, rara nei *Fragmenta*,¹²⁷ e il susseguirsi di tre coppie di rime bacciate in chiusura delle strofe di cui l'ultima, seppur in rima identica solo

¹²⁷ In *Rvf.* 70, 135, 359.

nella sesta stanza (in «dono»), che sembra rimandare più all'antigrafo dantesco che a Petrarca. Ma ben altre e più profonde ragioni segnano delle radicali innovazioni rispetto al modello e derivano dalla volontà del poeta di omaggiare Scipione Gonzaga per i favori da lui ricevuti. In particolare il fine encomiastico rovescia l'antitesi in analogia. La canzone di Santini infatti tematizza la coincidenza tra il percorso di trasformazione della natura e quello del poeta nel passaggio da una condizione sfavorevole a una favorevole. Così come le cose naturali – e la *vecchiarella* diventa la *madre antica*, cioè 'la terra' –, sono soggette a un miglioramento della propria condizione, il poeta, precedentemente in disgrazia, grazie ai favori del suo protettore può tornare a «riacquistare» i suoi «perduti onori».

Ne la stagion che più sdegnoso il cielo
 si mostra e Febo con turbato aspetto
 breve n'apporta e nubiloso il giorno,
 la MADRE ANTICA da l'afflitto petto
 manda sospiri e del suo ingiusto scorno
 si duole avolta in tenebroso velo
 vedendo sé dal pigro orrido gelo
 d'ogn'onor priva e quasi in tutto estinta
 la gloriosa sua diletta prole;
ma quando torna a noi più vago il sole
 e la rabbia brumal distrutta e vinta
 il dì più lungo rende e più giocondo,
 gioisce allor la TERRA e nel fecondo
 ventre virtù riceve onde di fuori
 con ogni pianta sua se stessa adorna.
Simil gioia, Signor, in me soggiorna,
 che dopo tanti guai
 or consolato al fin da' vostri rai
 spero per voi, mio sol, far frutti e fiori
 e racquistare i miei perduti onori.¹²⁸

(*Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*, vv. 1-20)

L'avversativa nella canzone di Petrarca introduceva l'esclusione del poeta dalla possibilità di trovare ristoro in opposizione a ciò che accade a tutto il resto dell'esistente. In Santini, l'avversativa segna il passaggio nella natura da una condizione infelice a una benefica. In un secondo momento, tale processo è comparato, tramite l'introduzione di una similitudine, a quello del poeta che, grazie all'intervento del protettore, è soggetto alla stessa legge benevola della natura.

¹²⁸ Ed. di riferimento Auzzas, Stocchi (1995).

Anche Santini costruisce le sue stanze su snodi sintattici fissi. In questo caso però, al contrario di Muzio, non è l'argomento della sirma a straripare nella fronte, ma viceversa l'argomento della fronte a espandersi nella sirma. Il risultato è tuttavia analogo, la gestione dello spazio dei temi non è più aderente allo scheletro metrico, così come la sintassi. Nella prima stanza lo snodo sintattico è ritardato al nono verso e così avviene nella stanza successiva, costruita secondo una logica analoga per cui il *buon bifolco* introdotto, sempre in iperbato, al sesto verso della stanza, è poi ripreso con un sinonimo nel v. 13 della sirma, nella medesima posizione in cui figurava la *terra* della strofa precedente. Una momentanea solidarietà tra la metrica la sintassi e l'argomentazione si verifica invece nella terza stanza, che riportiamo di seguito, e nella quarta, dove l'avversativa viene anticipata di tre versi e viene a coincidere con il verso di *concatentio* della fronte.

LA NOBIL PIANTA di cui fu inventore
ne le sue gloriose alte fatiche
il gran figliuol di Semele e di Giove
mentre giace fra i pruni e fra l'ortiche
non può frutti produr, ché non ha dove
s'appoggi e mostri il suo natio vigore;
ma se cortese man d'alcun pastore
da' tristi vepri e da l'inutil erbe
la solleva e l'aggiunge ad olmo o salce,
allor con più d'un pampano e d'un tralce
si spande ed alza e tra le foglie acerbe
d'uve al fin si dimostra adorna e grave,
dal cui dolce liquore almo e soave
ella che sì vil dianzi e neglett'era
poscia tenuta vien cara e gentile.
Così la mia virtude a terra umile
sterile a forza giacque,
ma poi ch'alzarla e sostenerla piacque
a voi, Signor, co 'l vostro appoggio spera
di farsi, oprando gloriosa, altera.

(*Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*, vv. 41-60)

Ma si tratta solo di una parentesi. Nella quinta stanza il *ma* torna a collocarsi al v. 9. Come dicevamo per altri esempi questa oscillazione contribuisce a diminuire la portata straniante della variazione, introdotta in questo caso nell'ultima stanza, dove il quadro di ristoro viene anticipato sostanzialmente solo per dare più spazio alla similitudine con la condizione del poeta e quindi all'encomio finale.

E 'l già stanco NOCCHIER che 'ndarno accorto

non potendo schermir l'aspra procella
 va co'l suo legno in preda a i venti, a l'onde,
 s'avien che sorte o pur benigna stella
 la già sdruscite e sconquassate sponde
 dopo diverso error sospinga in porto,
 sicuro sì ma in viso afflitto e smorto
 vassene umile al tempio a sciorre i voti
 fatti a Nettun ne' suoi maggiori affanni
 e quivi apprende co' bagnati panni
 o cera o legno ove i perigli noti
 renda e 'l felice suo scampo a le genti.
Tal io, Signor, che da contrarii venti
 combattuto gran tempo al fin pur sono
 scorto al lido da voi con chiaro lume,
 nel tempio de la gloria al vostro nume,
 grato di tanta aita,
 questa man, questo ingegno e questa vita
 che da voi tengo e riconosco in dono
 co 'l cor pien d'umiltà consacro e dono.

(Ne la stagion che più sdegnoso il cielo, vv. 81-100)

Torniamo dunque alla questione iniziale. L'asincronia tra metrica argomentazione e sintassi registrata, in misura maggiore o minore, in tutti i testi analizzati avviene in canzoni che emulano un componimento che ha come caratteristica peculiare proprio l'aderenza tra il metro la sintassi e l'argomentazione. Se ne deduce che questi esempi possano essere una spia di un indebolimento generale della forza della cesura tra la fronte e la sirma durante l'arco del Cinquecento e quindi di una minore marcatezza del fenomeno di continuità sintattica e d'incartatura,¹²⁹ sebbene questa elusione sia pienamente ascrivibile a quella dinamica, tutta rinascimentale, di innovazione nell'imitazione. D'altronde il modello stesso di Petrarca nelle stanze costruite secondo una «formidabile oscillazione dei punti di sutura» indica già «la tendenza alla disgregazione della forma, a minarne l'elemento oggettivo sotto la pressione della soggettività».¹³⁰

¹²⁹ Si leggano a tal proposito le riflessioni di Juri (2018: 127) che prendendo in esame un corpus di sonetti cinquecenteschi s'interroga circa i metodi d'individuazione dei fenomeni di continuità sintattica e la loro marcatezza, proponendo «una verifica della compatibilità dei nostri criteri con il sistema linguistico cinquecentesco e di conseguenza una ricerca in merito alla sensibilità sintattica dei poeti rinascimentali». Interessante inoltre ai nostri fini il fatto che la studiosa registri: «oltre alla preferenza per il periodare lungo», «un altro elemento costante nella maggior parte degli autori considerati: la propensione all'asincronismo metrico-sintattico, per non dire l'affrancamento della sintassi dal metro, e insieme una forte diversificazione nelle realizzazioni individuali», (p. 125).

¹³⁰ Praloran (2013: 51).

V. *Pro e contro Petrarca. Le testure non petrarchesche*

Io non son tale che possa dar le regole, se non peravventura a me stesso; ma de le regole dateci da gli altri molte volte ho dubitato se fosse o non fosse convenevole osservarle intieramente.

T. Tasso

5.1. Tendenze generali

Prima di entrare nel vivo della sezione dedicata alle testure non petrarchesche ritorniamo brevemente su alcune questioni preliminari. La prima: tra gli schemi che introducono delle innovazioni sostanziali e quelli pedissequamente conformi a un modello dei *Fragmenta* esiste una zona grigia, di consistenza considerevole, formata da testure che divergono solo nelle misure sillabiche (endecasillabi in luogo di settenari o viceversa) di uno o due versi da uno schema petrarchesco. Si tratta di differenze minime che per altro talvolta non si può escludere derivino dall'imperizia tecnica dell'autore. Difficile in ogni caso interpretarle come portatrici di qualche significato particolare se non quello di manifestare la volontà di introdurre una piccola variazione sul "tema". Come anticipato nel cap. III, il RDCI è costituito da una lieve maggioranza di canzoni a testura petrarchesca. Di queste 426 canzoni petrarchesche, 348 sono a tutti gli effetti modellate su uno schema dei *Fragmenta*, mentre 78 presentano appunto una modifica minima delle misure. Ciò significa che se ci limitassimo a considerare come petrarchesche solo le testure del tutto coincidenti con quelle dei *Fragmenta* ne risulterebbe una maggioranza non petrarchesca (494). Il titolo del capitolo vuole evidenziare la possibilità, anche all'interno delle sole testure che abbiamo classificato come non petrarchesche, di esprimere delle morfologie in buona sostanza ascrivibili all'universo petrarchesco. *Pro* perché non tutto ciò che è diverso da Petrarca è in opposizione a quest'ultimo. Non solo perché molto è quasi petrarchesco, come dicevamo poco sopra, ma anche perché tra l'adesione a uno scheletro dei *Fragmenta* e lo sperimentalismo più ostentato, ci sono molteplici forme intermedie che prevedono variazioni (magari di un distico baciato invece che alternato o viceversa) che non sembrano mettere in alcun modo in discussione il sistema, o pacate innovazioni

(morfologie che non fanno riferimento a nessun antecedente diretto ma che non trasgrediscono nessuna norma di strutturazione della stanza) che non mirano, se non indirettamente, alla sua disgregazione. Si riprendano in tal senso le considerazioni di Gigliucci (2005: 72) e in particolare la definizione di «petrarchismo con sperimentazione metrica apetrarchesca» applicandola anche al territorio delle testure di canzone.¹ Chiaramente la definizione diventa più pregnante se messa in relazione al contenuto del testo. Da qui un'ulteriore considerazione: innovazione formale non significa necessariamente ricerca di assoluta originalità contenutistica. Anche all'interno dello stesso autore questo binomio viene talvolta rispettato talvolta no. Si prenda ad esempio la singolare testura xAABBCC di *Quando 'l verde colore* collocata nella parte finale della sezione in vita del *Nuovo Petrarca* di M. Lodovico Paterno (Venezia, 1560). La canzonetta è composta da un unico settenario incipitario, che resta irrelato nella stanza ma che dà la rima al primo verso di ogni strofa, e tre coppie di endecasillabi baciati.² Riportiamo il testo integrale:

Quando 'l verde colore
si perde ne l'erbette, e che si vede
poggi, e colli imbrunir; mia Donna il piede
move, per tormi 'l sonno, e pormi 'n guerra
dicendo: Donna sola è, che t'atterra,
Donna è sola cagion d'ogni tuo danno.
Si ch'io non spero uscir mai più d'affanno.

Quando acquetar il core
l'ombra per natural costume suole;
et stanco sente altrove requie il sole;
quando intorno al bel cerchio, accolte stelle
menan lascivi balli; e 'n queste, e 'n quelle
parti, ha riposto ogni animal, dormendo,
allor io più di mia sventura intendo.

Non, s' al novello albore,
con la fanciulla di Titone, il mare,
la terra, e 'l ciel, di rose tinto appare,
acqueto il mio martire in qualche parte;
il mio martir, c'ho sparso in mille carte,

¹ La definizione è estendibile «eventualmente» anche a livello «macro-strutturale: non canzonieri ecc., fino alla sistemazione dei corpora rimici per sezioni tematiche: amorose, marittime, lugubri, eroiche ecc., molto prima di Marino, se si pensa agli inediti di Pigna a Ferrara o alle raccolte di Paterno nel meridione, o ancora al Muzio ecc.», *Ibidem*.

² Segnaliamo che all'interno della raccolta la canzone è preceduta da un sonetto che termina nella stessa rima in -ore che del primo verso x di *Quando 'l verde colore*, costruendo una sorta di ponte fonico tra i due componimenti.

onde s'a l'ombra, al sol non ho mai pace,
p[er]chè non una volta il cor si sface?

Avanza ogni dolore
quel che prov' io gridando notte, e giorno:
ne ramo può d'abete, o faggio, o orno
tenermi ascoso da quel chiaro viso,
che m'ha cotante volte arso e anciso,
senza a lo scampo mio prender mai l'arme,
perch' io non so da lui, ne posso aitarne.

Se dramma del mi' ardore
passasse mai ne l'altrui lato manco,
forse con cruda man tal m'apre il fianco,
che 'n vita mi terria dolce e tranquilla.
Ma perch' in acqua arder non può favilla;
et forz'è l'un contrario, l'altro estingua,
vo, che si taccia omai la mesta lingua.

Celar tenti Signore
Quel, che non puoi; meglio è mostrarti fuore,
ch'io t'ho pur visto in que begli occhi, Amore.

Nel capitolo precedente si è visto come Paterno utilizzi tre volte lo schema di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Ref. 50), in due casi con preciso intento emulativo. *Quando 'l verde colore* allude chiaramente a questo modello, proponendo delle variazioni non prive di originalità, ma comunque delle variazioni sul medesimo tema. Nella prima stanza, descritto il tramonto, la *vecchiarella* petrarchesca è sostituita dalla *Donna* il cui spettro viene a disturbare il sonno del poeta. Solo dopo la presentazione della condizione personale arriva, nella seconda stanza, dove viene riproposto un quadretto notturno, la descrizione della momentanea quiete di cui gode «ogni animal» al calar della sera. In queste due stanze il verso finale è destinato, su imitazione dell'ultima parte della sirma petrarchesca, all'esternazione del dolore dell'io. Nella terza stanza cambia il quadro meteorologico (dal tramonto all'alba) ma non la condizione del poeta, il cui martirio occupa la prima e la seconda parte della stanza che si chiude con un'interrogativa, condensando in un'unica strofa di 7 versi la quarta e la quinta petrarchesca. Di notte come di giorno il poeta non trova pace, e nella quinta e nella sesta stanza si insiste ancora su questo argomento con una coda autonoma dall'antecedente petrarchesco ma che recupera a piene mani dal Dante petroso.³

³ Si vedano in particolare i vv. 27-28, che ricalcano il distico baciato che chiude la prima stanza di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: «giungono altrui e spezzan ciascun'arme:/ sì ch'io non so da lei né posso atarme», vv. 12-13.

La seconda premessa è che osservando l'*usus componendi* degli autori secondo cinquecenteschi li si scoprirà più disposti, una volta esclusa la tastiera dei *Fragmenta*, a ideare *ex novo* delle testure piuttosto che a imitarne altre di autori diversi da Petrarca. Eloquente in merito il fatto che il corpus schedato risulta costituito da 423 testure differenti, di cui 354 sono sperimentate in una sola occasione. Se infatti, come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, le 26 disposizioni di Petrarca (che informano 29 canzoni totali) sono oggetto nel secondo Cinquecento di recuperi frequenti, pochi altri autori possono vantare un'emulazione non episodica dei propri schemi. Il discorso è valido anche per la «diarchia Bembo-Della Casa»⁴ le cui testure vengono molto più raramente riprodotte per intero. Sporadici sono anche i casi di recuperi di altri autori due-trecenteschi come Dante, con la significativa assenza a cui accennavamo nel cap. III di canzoni sullo schema ABbC ABbC CDdEE di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.⁵ Da ciò si potrebbe evincere che nell'ambito della *dispositio* non sia possibile rintracciare un'autorità complementare a quella petrarchesca. Questo è vero, ma solo in parte. Ragionando infatti per affinità parziali si delinea un quadro differente. Se ad esempio interroghiamo il RDCI sullo schema ABBA ACcDD di *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* (79) di Bembo (che a sua volta era una variante contratta di *Quando il soave mio fido conforto*, *Rvf.* 359) estendendo la ricerca a schemi con la stessa disposizione ma con variazioni nelle misure versali, il numero di riscontri raddoppia.⁶ Qualcosa di simile avviene se si elimina la *combinatio* finale dallo schema AbbA ACDDCCEE (80) di *A quai sembianze Amor madonna agguaglia*; l'elisione lascia infatti intravedere una possibile affinità con le due canzoni di Fiamma in abbA aCdDcC, ossia *Cara, e gentile amica* e *Poi che sol la speranza*. O ancora lo schema AB AB AB bXCC di *Ben ho da maledir l'empio Signore* (58) è puntualmente ripreso da Paterno in *Ragione è ben, ch'io pianga, e mi lamenti* ma è anche sicuramente alla base di *Da duo begli occhi, anzi due chiare stelle* di Torelli che rimuove però il verso di *concatenatio* (AB AB

⁴ Ariani (2007: 967), di cui riportiamo l'estratto disteso: «di qui l'esemplarità, per generazioni di epigoni, della diarchia Bembo-Della Casa: misura e dismisura giocate *dentro* un medesimo sistema precettivo, una casistica formale che prevede un prudente sabotaggio della norma, ma senza travalicare mai i confini della leggibilità e del convenevole».

⁵ Notevole, anche se lontano dalle medie petrarchesche, il caso dello schema ABAB BccdD di *La dolce vista 'l bel guardo soave di Cino*, che gode di ben 4 imitazioni.

⁶ Rispettano pedissequamente lo schema di Bembo: *Alma gentil, che la piu ricca parte* (ABBA ACcDD) di Paterno, di Cappello, *La soave, amorosa, ardente luce* (ABBA ACcDD) di Muzio, *Sì cara visse al sommo Re del Cielo* (ABBA ACcDD) dell'Ombroso Accademico Selvaggio. Presentano delle variazioni: *Chi porterà (ohimè lasso!) i miei disiri* (ABBA AccdD) di Muzio, *Io non avea ancor, donna, provato* (AbBA ACcDD), *Predi l'aurata lira* (abbA accdD) di Fiamma.

AB XCC). A questa carrellata esemplificativa (ma non esaustiva) si aggiunga, sempre per rimanere su Bembo, che il cardinale fu a suo modo anche un cauto rinnovatore di trame petrarchesche. Questo atteggiamento, che ci riconnette alla prima premessa, si può rintracciare ad esempio nell'adozione dello schema abC abC CdeeDff in *Quel dì che gli occhi apersi* (204), che ricalca quello di *Rvf.* 126 modificandone solo la *concatenatio*, resa in questo caso endecasillabica. Si tratta certo di un caso (essendo per altro quella bembesca una canzone tra le rime disperse di tradizione apografa) che un endecasillabo di *concatenatio* si trovi in un'altra testura sulla falsa riga della 126 a schema abC abC CdeeDFF, adottata nelle tre canzoni sorelle *Musa tu che sovente, Or cangia, amica Musa, Qual tuon, qual doppio tuono* di Giulio Ballini, all'interno del *Trofeo della Vittoria Sacra* (Venezia, 1572), ossia il monumento letterario più importante alla vittoria di Lepanto. Tuttavia in modo concorrenziale alle dichiarazioni già analizzate nelle *Prose* la prassi di Bembo deve aver contribuito a legittimare pienamente questo tipo di condotta metrica.

Ma il quadro muta in modo veramente significativo comparando sequenze più ridotte o strategie generali. Si prenda ad esempio *Amor io piango, e ben fù rio destino* di Della Casa. La testura ABC ACB BdDBdEEFF, *hapax* in Gorni (2008), informa una canzone grave che, per questa affinità di concetti e di stile, e senza dubbio non per vicinanza tematica, è ripresa nel solo caso di *Io veggio, io veggio dal Ciel nuovo lampo*, un componimento, contenuto anch'esso nel *Trofeo*, a firma di un non meglio identificabile C. B. Fiorentino. Carrai (2014: 141) ha osservato come lo schema dellacasiano sia «non petrarchesco e originalissimo specie per la fronte». In aggiunta a ciò si noti come la struttura del secondo piede implichi una *concatenatio* del tutto inusuale in rima *B*, che eccezionalmente poi viene incatenata dopo il primo distico baciato trovando così riscontro rimico anche nella sirma. Una siffatta fronte si può leggere anche nelle due canzoni minime *Esci dal cor concetto* di un autore incerto, ancora una volta nel *Trofeo*, a schema abC aCB DD e in *Contesta i crini, e carica il sen di Rose* dell'accademico Occulto Girolamo Bornato (detto l'Astruso) a schema AbC aCB DD; ma soprattutto se ne trova riscontro nelle lunghe stanze di *Sorgi dal onde stiglie* di Anton Giacomo Corso a schema abC Acb dCbCdeFEcFgCFF, in *Il vago crine, e biondo* di Orazio Toscanella a schema aBc ACB DEFDFeegG, in *O del grand'Appennino* di Tasso a schema aBC aCB CDEeDFGGFHhFII e in *O Silenzio profondo* di Grillo che ricalca a sua volta lo schema tassiano. Se questi esempi rinunciano alla *concatenatio* dellacasiana, l'adottano invece *Ahi, come incauto e cieco* di Filippo Zaffiri a schema aBC aCB

bDEfDEFGG, *Beato quel che riverisce e teme* di Minturno a schema AbC AcB bDEeDdfGgFF, *Il Sol con lampi d'oro alluma, e 'ncide* di Cesare Rinaldi a schema ABC ACB bDEDEFF e, per finire, *Rasserenate homai* dell'accademico Affidato Astorre Visconti (detto l'Offuscato) a schema abC acB BdEdE – si noti bene però come nessuno di questi schemi riprende nuovamente nella sirma la rima di diesi.

Sul versante più generale i primi due esempi (*Esci dal cor concetto* e *Contesta i crini, e carica il sen di Rose*) messi a confronto con i restanti ci danno occasione di riflettere sulle due direzioni opposte che, parallelamente, è stato in più occasioni notato, caratterizzano lo sviluppo del genere metrico di nostro interesse – con una postilla: in ogni caso il tipo più frequente di canzone secondo cinquecentesca, anche di testura innovativa, si avvicina al prototipo di canzone petrarchesca (del Petrarca “medio” e non dei poli sperimentali). Da un lato «la ‘semplificazione’ strutturale»⁷ e il ricorso sempre più massiccio a canzonette o pseudo canzonette per accogliere temi e argomenti più disparati. Dall'altro l'aggravamento solenne delle stanze, corpose e a maggioranza endecasillabica, in canzoni specializzate in questo caso per lo più in argomenti extra amorosi (per altro anche quando si affidano ai modelli di testura petrarchesca di stile grave, con il caso eclatante del *Nel dolce tempo* su cui torneremo più avanti). Una dimostrazione della prima tendenza si può osservare interrogando il RDCI sulla misura dei 9 versi per stanza: su un totale di 35 canzoni solo 6 risultano modellate sullo schema dei *Rvf.* 206 (ABBA AcccA) e ben 29 no. Sul fronte opposto interrogando il RDCI sulla misura di 20 versi si otterranno 34 risultati, con 14 canzoni su schema di ascendenza petrarchesca e 20 non petrarcheschi.

Rispetto alle stanze di 9 versi si può aggiungere un'ulteriore considerazione: 9 è la misura minima per una stanza di canzone su 2 piedi di 3 versi che conservi del metro tutte le componenti principali e quindi sostanzialmente, oltre ai due piedi, la diesi e la *combinatio*. Si tratta di una casistica del tutto assente in Petrarca e qui variamente rappresentata da testure come abC abC cdD,⁸ abA cbC cdD, ABc cAB BDD, ABc ABc cdD, eccetera. È evidente che in siffatti schemi si verifichi una sproporzione tra sirma e fronte a vantaggio di quest'ultima. Tale sproporzione, che interessa episodicamente persino canzoni con fronti di 2 piedi da 4 versi, si può rintracciare anche in testure che talvolta rinunciano addirittura al verso di diesi, oppure presentano una *concatenatio* che abbiamo definito

⁷ Bausi, Martelli (1993: 158).

⁸ Che è riconducibile a *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (*Rvf.* 268) (AbC AbC cDdEE) senza il distico finale baciato.

‘debole’ (con recupero di una rima dei piedi ma non quella in prossimità della cesura metrica tra le due sezioni).⁹ Che la struttura della canzone sia messa duramente alla prova negli esempi che andremo a breve ad illustrare, come in quelli appena precedenti, è visibile anche dal fatto che nella fronte vengono spesso introdotte delle anomalie come la mancanza di isoritmia tra i piedi. Di soli endecasillabi e senza diesi è la stanza di *Vaghe, leggiadre, amorosette Ninfe* di Matteo Chieli (ABC ABC DD); sul medesimo schema ma con misure versali differenti si articola la pseudo canzonetta di Pietro Diana *Poiche, lasciando, ò Filli* (aBc aBc dD) dove la prosecuzione dell’alternanza tra settenario ed endecasillabo della fronte indebolisce il valore demarcativo del distico finale baciato come avviene in misura ancora maggiore in *Nostra vita mortale* (aBa aBa aA) di Gio[van] Battista Frumentario, con piedi su due sole rime e sirma di sola *combinatio* tutta in rima *a*; inversione ritmica si ha invece nella chiusa in minore di *Fu mia la pastorella* di Antonio Allegretti (abC abC dd). Con ordine diverso nelle rime non rispetta l’isoritmia nel secondo piede *Contesta i crini, e carica il sen di Rose* di Girolamo Bornato (detto l’Abstruso) (AbC aCB DD), così come *Esci dal cor concetto* di un Autore Incerto¹⁰ del *Trofeo* (abC aCB DD), o *Se da quel dì che a voi mi diede Amore* (ABc cAB DD) di Angelo Di Costanzo.¹¹ Esempi di diesi debole si possono leggere in *Poi che dal vago lume* (abC baC BdD) di Zane, *In allegrezza il duolo, in riso il pianto* (AbC abC aDD) e *Luna santa triforme, à te ragiono* ABc cAB BDD di Paterno (in entrambi i casi senza isoritmia tra i piedi). Si noti bene, e ci torneremo in questo capitolo a proposito di Tasso, che il verso di *concatenatio* mostra più apertamente la struttura bipartita del metro di nostro interesse, ma la stanza da 9 versi divisa in 2 piedi da 3 versi di fatto indebolisce molto la struttura della canzone rendendo la sirma assimilabile, almeno nella durata, a un piede. In schemi da 2 piedi da 4 versi code inferiori alla fronte o equivalenti a un piede si leggono anche in *Ben fu crudele, iniqua e rea la stella* (ABBA ABBA CC)¹² di Angelo Di Costanzo e in *Ne l’apparir del giorno* (aBCd AbCd EE) dell’accademico etereo Ascanio Pignatello (detto L’adombrato), o in *Qual si fida alma o qual preghiera onesta* (ABCD CDDB eeFF) di Contile e in *Mentre nel puro ardente, e chiaro Lume* (ABCd ABCD eeFF) di un anonimo

⁹ Cfr. *supra*, cap. III e in particolare il paragrafo dedicato agli schemi.

¹⁰ La dicitura è nella stampa.

¹¹ Ad eccezione degli ultimi due e di *Nostra vita mortale*, si tratta di tutti componimenti a sfondo bucolico e/o pastorale.

¹² La *dispositio* della fronte subisce senz’altro l’influsso del sonetto, per cui v. *infra*.

delle *Rime di diversi [...] in lode dell'Illustrissima [...] Lucretia Gonzaga marchesana* (Bologna, 1565).¹³

Sul binario parallelo delle canzoni solenni a stanze corpose si può rintracciare l'altra faccia del fenomeno di sproporzione tra le due sezioni fondamentali della stanza, cioè la sovrabbondanza della sirma rispetto alla fronte. Nel RDCI si trovano addirittura esempi che esorbitano dal modello già anomalo di *Rvf.* 23 dove data una fronte di 6 versi, Petrarca la più che raddoppiava con una sirma da 14.¹⁴ Ci limitiamo ad elencare qualche caso estremo: *Guarda Pastor del poderoso Ibero* di Scipione Della Cella (ABAB cADCcEFDEGGFFHH) con fronte di 4 versi e sirma di 15, *Materia al duol, c'ho di mia sorte, sorge* di Marco Stecchini (AbAb CACDdceEfeFggGHH), con fronte di 4 versi e sirma di 16 – a cui si aggiunge la singolarità di tenere la stessa rima *g* per tre versi di seguito; leggermente più equilibrate, perché con fronte più lunga *Sacro spirto real, nato à gli'Imperi* (ABC ABC CDDEffGEeGHIIIHI), o *Lascia la sacra Cilla* di Anton Giacomo Corso (abC cBA DcEAcFGDHIIXEfgHLL). Si osservi bene che tutte queste canzoni a schema innovativo che presentano una forte sproporzione tra le due componenti strutturali fondamentali della stanza (anche nei casi, relativamente frequenti, in cui non si superi la soglia petrarchesca dei 14 versi nella sirma) sono tematicamente connotate come funebri, encomiastiche o politiche, insomma innanzitutto non amorose.

Sempre ragionando su tendenze generali, un altro fenomeno da segnalare è senz'altro quello dell'ibridazione metrica che nel corso del Cinquecento interessa diversi generi e non da ultima la canzone. Un sondaggio più puntuale in questo senso dovrebbe estendere la ricerca alle stanze isolate, escluse però dal corpus del RDCI¹⁵ Ad ogni modo la forma più tangibile di ibridazione della canzone si ha con il sonetto ed è anch'essa autorizzata da Bembo e in particolare dallo schema ABBA ABBA CcDD di *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde* (59).¹⁶ Già Gorni (1993: 189) segnalava come l'ibridazione fosse una delle

¹³ Su gli ultimi due schemi è possibile intravedere una dipendenza con la morfologia di *Come fuggir per selva ombrosa e folta* di Della Casa (AbCC AcBB CdEdE) dove però la presenza della diesi debole rende la durata della sirma maggiore a quella di un piede.

¹⁴ La dipendenza di alcune di queste esecuzioni da Petrarca è leggibile talvolta in cambiamenti minimi esercitati sul modello. Palese in tal senso è il caso dello schema ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, che si trova in tre canzoni civili di cui due di Magno e una di Molino, che varia di *Nel dolce tempo* solo l'ordine delle rime del secondo piede (ABC BAC).

¹⁵ V. *supra*, cap. II.

¹⁶ Si è già discusso di questi aspetti nel cap. III in particolare nel paragrafo dedicato agli schemi dove, attraverso Carrai (2006), si è visto come lo studio dello scrittoio bembiano dimostri una fase redazionale precedente dove il testo con incipit *Solingo augello, se piangendo vai* si configurava come un sonetto (a schema ABBA ABBA CDE CDE).

eredità metriche più importanti di questo autore e incoraggiava una ricerca che osservasse l'adozione di strategie analoghe nel corso del Cinquecento e oltre.¹⁷

Vendendo alla presentazione di quanto segue, come si sarà dedotto da questa breve introduzione, la casistica delle testure è ovviamente molto più eterogenea rispetto a quella del capitolo precedente. Se nel quarto capitolo si è tentato di osservare il comportamento di più autori davanti a una medesima testura il discorso qui, secondo una logica inversa, ma sempre ragionando per *specimen*, ruoterà esclusivamente intorno a due poeti impegnati in varie prove e quindi in vari schemi. Lo scopo è osservare più da vicino le strategie metriche e stilistiche di singoli autori dando rilievo anche al rapporto tra testo e macrotesto. In quest'ottica la lettura proposta non si esimerà dal prendere in esame talvolta anche componimenti a testura petrarchesca. La scelta è ricaduta su due autori appartenenti a due generazioni differenti, cioè Tasso e Minturno, ossia i poeti più rappresentati in assoluto nel repertorio, rispettivamente con 85 e 68 canzoni, e con un maggior numero di schemi non petrarcheschi, rispettivamente 36 e 38.¹⁸ Si noti inoltre come lo studio delle strategie metriche minturniane possa essere utile anche in rapporto a Tasso, che subì senz'altro in altri campi l'influenza del vescovo d'Ugento.

5.2. Le canzoni di Minturno

Sebbene Minturno sia nato alle soglie del Cinquecento tutte le sue opere principali, inclusi i trattati, sono edite a partire dalla seconda metà del secolo. Tra di esse abbiamo più volte citato *L'arte poetica* (Venezia, 1563) e in particolare il *Terzo ragionamento* ivi contenuto dove

¹⁷ «Si potrebbe qui, schede alla mano, verificare la fortuna di certe sue testure [di Bembo], risultanti (non di rado) da travestimenti da un primitivo sonetto, ballata e ottave, e perciò non sempre (giova precisare) di felicissimo impianto: in proposito, qualche buon indizio lo fornirebbe il Tasso».

¹⁸ Cfr. Appendice III (T. 5. 1). Si noti bene che si tratta di una maggioranza in termini assoluti ma non relativi; il primato in questo senso spetta a Caro, Della Casa e Marmitta (80%), seguiti da Zane (75%) e Rota (prossimo al 73%). I dati su Tasso e Minturno devono essere poi letti in relazione allo sconfinato corpus lirico che caratterizza i due autori, e in particolare Tasso. Stando al conteggio di Daniele su 1708 liriche totali, si contano, come generi più rappresentati 346 madrigali liberi e 1182 sonetti. La proporzione dunque non regge, come osserva lo stesso Daniele (1994: 255), al confronto con il *Canzoniere*: «v'è in questi rapporti numerici l'affermazione tangibile di un nuovo corso della canzone nella sua forma tradizionale e, se non proprio l'attenuazione delle sue ragioni formali, almeno un primo debole sintomo – per ora solo quantitativo – del declinare delle ragioni ideali che sostengono le grandi architetture di questa forma lirica eloquentissima».

allo studio della morfologia della canzone sono concesse oltre cento pagine. Nel trattato Minturno osserva da vicino struttura e compartimenti del metro attraverso un'analisi accurata di molti aspetti (dalla lunghezza della stanza alla misura del verso incipitario a seconda dello stile da adottare) non esimendosi dal mettere al centro l'esempio di Petrarca affiancato però da altri classici volgari due-trecenteschi, come Dante e Cino, e coevi, primo tra tutti sé stesso. Emerge in più punti come l'autore sia refrattario all'adeguamento supino alle "verità di fede", soprattutto quando cristallizzano una realtà che nel modello stesso si presenta molto più fluida.¹⁹ Non a caso spesso nel dialogo fittizio con Bernardino Rota a domanda puntuale Minturno risponde introducendo diverse formule di attenuazione che rifiutano scorciatoie prescrittive («niuna regola certa darvi saprei», «io non prenderò ardimento di darvi in ciò legge», «non però sotto una certa, e determinata legge», «non però stimo, ch'esser ci debba inviolabil legge», ecc.)²⁰ e vi oppone un campo d'azione più ampio, dove i limiti, comunque valicabili, sono dati dalla ricca esemplificazione.²¹ Tali considerazioni possono rappresentare un motivo d'ulteriore interesse per lo studio della produzione poetica dell'autore che è stata, contrariamente a quella teorica, del tutto trascurata dalla critica. Secondo Carrai (1989: 215) è la stessa prefazione di Ruscelli alle *Rime*, in cui quest'ultimo dichiarava che il suo interesse per le liriche dell'autore era dovuto alla curiosità per i trattati, ad inaugurare «un atteggiamento che avrebbe pesato a lungo sulla valutazione delle rime, considerate, da chi si è occupato di Minturno, ancillari rispetto ai testi teorici e liquidate sbrigativamente con giudizi quanto meno riduttivi». Il saggio appena citato prende avvio dalla rettifica di alcune (rilevanti) inesattezze contenute nello studio di Calderisi (1921) che risultava tuttavia per Carrai ancora «l'unico intervento degno di rilievo» sulle *Rime*.

Le opere più importanti contenenti le liriche di Minturno in volgare sono le *Rime et prose* (Venezia, 1559) e le *Canzoni sopra i Salmi* (Napoli, 1561). Qualche sparuta traccia a stampa della produzione poetica incomincia ad affiorare nelle antologie a partire dal *Libro quarto* (Bologna, 1551). Stando al quadro sinottico offerto da Boccia (2019: 194)²² l'unica canzone che compare in una raccolta precedente alle *Rime* è *Alma Real ne' piu bei nodi avvolta*

¹⁹ Si vedano ad esempio le dissertazioni sull'equivalenza "avvio settenario sta alla materia «elegiaca e molle» come l'avvio endecasillabico sta alla materia «eroica e grave», Minturno (1563: 222).

²⁰ Ivi, pp. 202, 227, 195 e 222).

²¹ Sull'«atteggiamento di grande libertà e sperimentazione» oltre che «di grande apertura al moderno» rimando di nuovo ad Afrifo (2001 in part. a p. 138 e segg.).

²² Il contributo ricostruisce le varianti a cui sono soggetti i componimenti antologizzati nel passaggio al libro di rime minturniano.

che figura a partire dalle *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, 1552). È probabile, come rilevato da Carrai (1989: 220), che le *Rime* siano il risultato di un lavoro di selezione delle numerose liriche manoscritte accumulatesi negli anni sullo scrittoio di Minturno e che si configurino dunque come una silloge d'autore. Ad ogni modo la lettura del volume nel suo complesso non permette di identificarne un piano strutturale riconducibile alla forma canzoniere. Infatti, al di là di alcuni nuclei specifici, nel complesso le *Rime* mancano di qualsivoglia ordinamento e coerenza tematica; inoltre per quanto riguarda le liriche ad argomento amoroso Minturno non introduce nella raccolta componimenti dedicati a una sola donna, ma a più destinatarie sparse²³ come si evince dall'*interpretatio nominis* presente in diversi testi.²⁴ Espungendo i giochi onomastici Minturno avrebbe potuto iscrivere anche queste poesie alle liriche per Maria di Cardona, Marchesa di Padula, a cui sono dedicati il maggior numero di componimenti. Ma facciamo un passo indietro prima di vedere più nel dettaglio la composizione delle *Rime*.

Complessivamente Minturno fu autore di 68 canzoni, di cui 30 a schema petrarchesco e 38 a schema non petrarchesco. La maggior parte di esse è contenuta nei *Salmi* costituiti da sole canzoni e da alcune stanze isolate (che però non sono state incluse nel repertorio e che dunque non tratteremo). Ricordiamo a tal proposito che il Minturno (1564: 233) dell'*Arte poetica* non nega la possibilità dell'esistenza di canzoni di una stanza, non etichettandole come madrigali, ma aggiunge che «la più breve, che ne' Canzonieri di nostri mi si sia fatta leggere, è quella di Dante, *Quantunque volte lasso mi rimembra*. La qual è di due stanze»,²⁵ senza porre esempi propri, come è solito fare, per sopperire a tale

²³ Si può rintracciare in questo un'affinità con il Tasso del Chigiano e della stampa Osanna che però raggruppa e distingue (nel primo caso anche con un sostanziale intervento tipografico) le rime dedicate a Lucrezia con quelle dedicate a Laura, contrariamente a quanto avviene in Minturno.

²⁴ V. Carrai (1989: 224): «il Minturno non concepì il progetto di fare delle sue *Rime* un canzoniere organico dedicato ad una sola donna, dal momento che non si preoccupò affatto di cancellare i connotati di Beatrice d'Appiano e di Isabella Colonna dal testo dei componimenti». Prosegue: «il volumetto assomma alla rinfusa, senza alcuna pretesa di ordinamento cronologico o d'altro tipo, rime di vario metro e di vario argomento».

²⁵ Di opinione dichiaratamente avversa è Massini (1588: 182): «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 peroché 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 prima: «sì come la semplice ballata altro non è che una ballata d'una sola stanza, 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» (p. 171), i corsivi sono miei. Ricordiamo che Gorni (2008: 22), che aveva deciso di includere questa tipologia di forme metriche nel suo repertorio, nell'introduzione al volume si dichiara in fin dei conti pentito di tale scelta affermando che, eccetto per il Duecento ed eccetto per le citazioni arcaicizzanti, le canzoni di una stanza possono essere considerate a tutti gli effetti dei madrigali.

mancanza. I *Salmi* su un totale di 63 componimenti contengono 56 canzoni vere e proprie. Di quest'ultime la maggioranza (31) è cucita su una testura non petrarchesca, mentre le restanti (25) si affidano a una disposizione dei *Fragmenta*. Proporzioni simili ma con differenze quantitative significative si hanno nelle *Rime* dove sono contenute 12 canzoni di cui 5 a schema petrarchesco, e 7 no.²⁶ Analizziamo separatamente i due corpora in quanto si tratta in entrambi i casi di raccolte autoriali con finalità specifiche e appartenenti a generi diversi tra loro.

Le *Rime* risultano divise in tre libri per un totale di 266 componimenti. La prima parte contiene 113 liriche di cui 7 in forma canzone; la seconda 115 di cui 4 canzoni; la terza 38 di cui 1 canzone (e 3 odi pindariche). Come più volte osservato il dato relativo al numero dei componimenti può essere fuorviante se non è messo in relazione al genere a cui appartengono questi ultimi e quindi alla loro lunghezza: comprendendo l'ultima sezione 3 lunghissime odi pindariche la silloge minturniana nel complesso risulta molto equilibrata. Dicevamo poco prima come sia impossibile considerare la raccolta come un canzoniere e quindi indicare Petrarca come modello macrostrutturale. La stessa divisione in tre parti,²⁷ è stato già detto nel cap. III, non ha ragione tematica o metrica e dipende probabilmente dall'emulazione dei *Carmina* di Orazio divisi in proemio, narrazione e uscita.

La constatazione della distanza dagli elementi più visibili del modello del macrotesto petrarchesco non implica l'assenza di alcuni riferimenti da ricondurre ai *Fragmenta* anche in questo campo. In tal senso non credo sia un caso che la prima canzone presente nelle *Rime*, cioè *Se questi spirti ardenti*, occupi la ventitreesima posizione, la medesima della prima canzone che si trova nei *Fragmenta*, cioè *Nel dolce tempo*,²⁸ di cui Minturno recupera alcune marcate parole-rima, come *scorza* posta al termine della seconda stanza (della prima in *Rvf.* 23) o la coppia *smalto – assalto* (vv. 34 e 37, *Rvf.* 23 vv. 21 e 25), ma non l'impianto narrativo. È significativo però il fatto che *Se questi spirti ardenti* non solo non aderisca alla

²⁶ Carrai (1989: 222) avviandosi ad affrontare un discorso sul petrarchismo minturniano, nota giustamente che «la misura della sua adesione, ma anche dello scarto, rispetto al canone è data dagli schemi metrici delle canzoni». Il riscontro quantitativo di schemi non petrarcheschi («ben dieci delle tredici canzoni») è tuttavia lacunoso, probabilmente perché non viene riconosciuta la morfologia petrarchesca di *Ricche piagge, ò fioriti, e verdi colli* (46) e *Se quel dolce pensiero* (50).

²⁷ La tripartizione è riconosciuta da Boccia (2019: 189) come un ulteriore elemento di somiglianza tra quest'opera e le *Rime e prose* di Della Casa che precede solo di un anno la raccolta minturniana (gli altri due sono il medesimo titolo e alcuni punti della prefazione dove Ruscelli sembra ricalcare quella di Di Gemini).

²⁸ Minturno leggeva i *Rvf.* su Gesualdo (1541). Per i rapporti tra questi ultimi due, cfr. D'Alessandro (2009).

testura di *Nel dolce tempo*, ma si articola su uno schema abaC bbaC cdEedFfEgG²⁹ non petrarchesco e con una disposizione delle rime nel secondo piede piuttosto singolare. Ricordiamo a tal proposito che il Minturno (1563: 189) teorico dell'*Arte poetica* constata e prescrive una parziale libertà nelle concordanze delle rime, mentre si dimostra più rigido («convien») per quanto riguarda la ripetizione dello stesso numero di versi e delle stesse misure sillabiche («ch'al primo il primo; al secondo il secondo; al terzo il terzo; e così ciascun degli altri ordinatamente risponda» ma «non così nelle concordanze»). La libertà nelle concordanze ma il rigido rispetto dell'isoritmia nei piedi si riscontra anche nella canzone successiva, *Nel più felice seno* (31), anch'essa a schema non petrarchesco, in aBC cBA aBCD. Il verso che apre il secondo piede mantiene infatti la misura settenaria ma dà avvio a una sequenza che si configura, secondo una disposizione piuttosto inusuale,³⁰ come speculare al primo piede. Anche la sirma presenta delle vistose difformità rispetto all'uso petrarchesco, disponendosi su 5 versi, 3 dei quali sulle rime della fronte, quindi di fatto aggiungendo la sola rima *d*.

Nel più felice seno
 d'Arabi monti, de l'aurata piuma
 l'adorno augello i più bei rami trova;
 cosa leggiadra, e nova;
 onde gli estremi suoi giorni consuma.
 Perciò ch'egli mirando al ciel sereno;
 poi che 'l bel nido ha pieno
 de' ricchi odori; ivi posando stassi,
 ivi tutto s'incende, ivi s'alluma;
 e poi del cener lieto si rinnova,
 perché vita egli stesso, e morte dassi.

Così lasso adiviemmi;
 che de' caldi sospir, de' pensier gravi
 un bel fascio mi fo; che 'l cor sostiene;
 dolci e acerbe pene;
 ov'io m'appoggio, e i begli occhi soavi
 di quella, che Fenice al mondo femmi,
 fiso mirar conviemmi.
 Indi l'anima occido; indi la pasco;
 ind'arde 'l cor sott'amorose chiavi,
 e si spegne, e s'infiamma, o viva spene
 com'io sol di dolor moro, e rinasco.

²⁹ Diversamente da quanto si legge nella tavola metrica presentata in Boccia (2019) l'ultimo verso *G* è un endecasillabo. Il discorso inverso vale per *O cieco mondo è dunque ver, che spento* (69) in ABC BAC cADDee dove la studiosa segna un endecasillabo *E* in luogo di un settenario nella chiusa della stanza.

³⁰ Al di là delle misure e della testura nel suo complesso questa disposizione dei piedi trova riscontro in soli altri 8 esempi (di cui uno del Minturno delle *Canzoni sopra i Salmi*).

Egli al suo Sol, se tarda età l'aggravi,
dopo mill'anni; al Sol'io del mio bene
mille volte il dì moio, e mille nasco.

La canzone presenta due sole stanze e un congedo altrettanto breve. Anche questo aspetto è coerente da quanto poi esposto nell'*Arte poetica* dove Minturno rifiuta qualsivoglia regola aurea asserendo che il numero delle ripetizioni dipende esclusivamente dalla materia svolta nella canzone.³¹ Tale scelta è perseguita soprattutto nella raccolta di rime spirituali, su cui torneremo a breve, dove un numero considerevole di canzoni si articola su due sole stanze, spesso anche prive di congedo. Nonostante la struttura del tutto originale, *Nel più felice seno* è senz'altro affine tematicamente alla prima stanza di *Rvf.* 135, dove appunto veniva proposto un paragone tra l'Araba Fenice e il poeta. Oltre al recupero tematico-retorico un'allusione a questo antografo è rintracciabile nell'utilizzo di due parole-rima marcate, cioè *nova* al v. 4 ripresa dal verso incipitario di Petrarca *Qual più diversa et nova* (dove in entrambi i casi il termine chiude un settenario sul modulo prosodico di prima quarta e sesta, con dittologia aggettivale) e *rinova* (v. 10), parola chiave della canzone minturniana e della stanza petrarchesca (che si trova, anche qui in entrambi i casi, in un endecasillabo a una distanza considerevole con il suo rimante settenario – *Rvf.* 135 v. 8). Della “canzone delle similitudini” Minturno recupera solo il primo quadretto dandogli uno sviluppo più arioso. Se la stanza petrarchesca articolava la similitudine, che prende avvio dalla particella *così*, a partire dalla sirma Minturno dedica una stanza intera alla descrizione della fenice e una, introdotta dal medesimo avverbio, alla descrizione della propria condizione moltiplicando le motivazioni che legano il figurante al figurato. Come l'«adorno augello» (v. 3) si adagia sui rami, così Minturno «de' caldi sospir, de' pensier gravi» (v. 13) come delle «dolci e acerbe pene» (v. 15), fa un fascio sul quale sostenersi. Come la fenice mira «al ciel sereno» (v. 6), il poeta *mira* (il verbo utilizzato è il medesimo al v. 18) gli occhi della donna amata che l'hanno reso simile appunto a una fenice (il termine compare solo a questa altezza e solo nella stanza del figurato). Il paragone viene quindi a rafforzarsi ulteriormente tramite il parallelismo anaforico con *ivi* nella prima stanza e *indi* nella seconda, ripetuti entrambi tre volte e nella stessa posizione (vv. 8-9 e vv. 19-20). La particella introduce l'infiammarsi, propedeutico alla rinascita, dei due

³¹ «Molta differenza nelle cose da trattare troviamo, delle quali ad altre più, ad altre men lungo corso di parole sia richiesto», Minturno (1564: 232-232). Cfr. cap. III.

soggetti. Entrambe le stanze si chiudono esplicitando tale ossimoro con un altro parallelismo, in questo caso chiasmico perché i due termini in apparente contraddizione si danno in ordine invertito «perché *vita* egli stesso, e *morte* dessi» (v. 11) e «com'io sol di dolor *moro*, e *rinasco*» (v. 22). Su questo doppio filo si giocano le contraddizioni vissute dal poeta a cui da subito viene dato maggior rilievo rispetto a quelle dell'animale mitologico. Nella coda della seconda stanza si acuisce l'insistenza sulle antitesi e lo scarto con la prima è apprezzabile a partire dalla sequenza anaforica imperniata nella stanza della fenice esclusivamente sull'incendio, mentre in quella di afferenza del poeta sulla morte e il nutrimento, sul dolore e il piacere che l'amore è in grado di dare simultaneamente.

Un'aderenza puntuale a schemi petrarcheschi si trova nelle quattro canzoni successive all'interno del primo libro, e cioè *Ricche piagge, ò fioriti, e verdi colli* (46), *Se quel dolce pensiero* (50), *Liete, fresche, e dolci ombre* (51) e *Rapido fiume, che d'eterna fonte* (59). Per quanto riguarda le prime tre canzoni, come si può intuire già dagli incipit, esse non recuperano solo la disposizione rimica ma sono vere e proprie riscritture della canzone dei *Fragmenta* di cui emulano l'impasto rimico. Nel primo caso viene emulata *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (*Rvf.* 29) a schema AbC(d3)EF(g5)Hi, nel secondo e nel terzo di *Se 'l pensier che mi strugge* (*Rvf.* 125) a schema abC abC cdeeDff, e *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf.* 126) a schema abC abC cdeeDfF. A proposito del discorso sul gioco allusivo con alcuni elementi della macrostruttura petrarchesca, anche all'interno di una raccolta che nel suo complesso non si configura come un canzoniere, si segnala la volontà esplicita di creare un nucleo metrico-tematico in *Se quel dolce pensiero* (50) e *Liete, fresche, e dolci ombre* (51) che vengono disposte da Minturno in prossimità creando un collegamento ulteriore con il proprio modello, che ciascuna canzone poi singolarmente riscrive.

Una riscrittura più originale dell'antecedente petrarchesco si legge in *Rapido fiume, che d'eterna fonte* (59) sullo schema ABC BAC CDEEDdFF di *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (*Rvf.* 53). Essendo la canzone civile di Minturno atta nello specifico ad invocare la discesa di Carlo V in Italia lo sfondo politico e quindi l'inserimento di elementi almeno parzialmente puntuali, e già per questo almeno parzialmente innovativi, trova più facilmente spazio rispetto a quanto può accadere nei componimenti amorosi. Con ciò non si vuole negare che *Rapido fiume, che d'eterna fonte* (59) sia ad ogni modo fortemente

dipendente dal modello dei *Fragmenta* a cui allude anche metricamente,³² assieme a quello concorrenziale di *Rapido Po, che con le torbid'onde*, di Bandello [?], che a sua volta traeva ispirazione anche da *Rapido fiume, che d'alpestra vena* (*Rvf.* 208).³³ Il recupero dello schema petrarchesco è dunque anche qui vischioso ma, diversamente dagli esempi precedenti, è più emulativo che strettamente imitativo mostrando per altro Minturno «una decisa preferenza per la struttura dialogica, realizzando [...] operazioni di drammatizzazione narrativa e patetica che forzano il modello petrarchesco».³⁴

L'ultima canzone che si trova nel primo libro, ad argomento funebre e a sfondo encomiastico, torna a configurarsi su una testura assente nei *Fragmenta. O cieco mondo è dunque ver, che spento* (69) adotta infatti una disposizione ABC BAC cADD_{ee}.

O cieco mondo è dunque ver, che spento,
 sia quel vivace, e gran folgor di guerra,
 ch'ogni superbo adamantino monte
 col poter sommo avrebbe posto a terra?
 Lasso egli è ver. Com'esser puote? Il sento.
 E questo è quello, ond'ho mesta la fronte,
 che così preste, e conte
 cose oda; e 'l creder sia sì tardo, e lento.
 Però; poi ch'egli è ver, poi ch'esser puote;
 fermando il ciel le sempiterno rote,
 odi le mie parole
 mondo, spento è 'l tuo Sole.

Lo schema presenta il recupero di una rima *a* nella sirma appena dopo la diesi a dimostrazione di un tentativo di uniformità fonica che Minturno persegue in alcune sue prove a testura innovativa, soprattutto nelle stanze più brevi. Nella prima stanza qui riportata tale aspetto è amplificato dal fatto che la rima *a* in *-ento* condivide le consonanti della rima *c* in *-onte*, e la rima *d* in *-ote* assona con la rima *e* in *-ole*. In seconda battuta segnaliamo che gli ultimi due versi («odi le mie parole/ mondo, spento è 'l tuo Sole») si ripetono identici in ogni stanza, con una piccola variazione nella stanza conclusiva («queste son mie parole/ mondo, non hai più Sole»), con una reiterazione dunque non solo fonica ma anche dello schema retorico. Si noti interrogando la tavola sinottica posta

³² «Non è che una canzone di lamento per le sorti dell'Italia e di Roma, che recupera il classico motivo dello scarto tra presente misero e passato aureo, modulato sull'invocazione di *Spirto genitl*, e parzialmente emulativo di *Italia mia*, sebbene da questa sia censurato l'appello all'unità italiana in funzione anti-straniera», Natoli (2021: 170).

³³ Carrai (1989: 222).

³⁴ Natoli (2021: 170). Una tensione analoga è rintracciabile in molte canzoni di Tasso per cui v. *infra*.

in appendice (III, T. 11) come questo sia l'unico esempio all'interno delle *Rime* di Minturno di canzone a schema non petrarchesco dove la stanza si chiude con un settenario. Non stupirà che la coerenza dell'autore tra teoria e prassi trovi conferma anche in quest'ambito. Infatti nell'*Arte poetica* la preferenza per la *combinatio* endecasillabica, o comunque per un verso di tale misura per il finale della stanza, è più che esplicita. Si rilegga il passo che abbiamo già avuto modo di citare nel cap. III: «alla Sirima ancora comunalmente darà fine il verso d'ondecim sillabe più tosto, che di sette. Perciòché una sola con la coppia di sette ne chiuse il Petrarca, cioè nella canzone, *Se 'l pensier, che mi strugge*».³⁵ Si tratta pur sempre di una constatazione di massima alla quale si aggiunge subito l'eccezione alla regola, e dunque un margine di legittimità per discostarsi dalla norma che Minturno trasgredirà una sola volta nei Salmi (in *Laudate del Signor, laudate il nome*), ma che d'altronde aveva già trasgredito proprio nell'esempio di *O cieco mondo è dunque ver, che spento*.

Il secondo libro, anch'esso caratterizzato da una ricca varietà tematica, consta dello stesso numero di componimenti del primo, ma in esso la presenza della canzone si fa più rada. Dei quattro componimenti in questo metro due presentano una testura innovativa, uno parzialmente innovativa e l'ultimo ricalca uno schema dei *Fragmenta. Padre del ciel; che tutto movi, e reggi* (139), forse la canzone più maestosa della raccolta, dai toni solenni e declamatori, pur intrattenendo un dialogo esplicito con il Petrarca civile e in particolare con *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (come si evince anche solo dall'incipit che mescola quello della canzone 53 con quello del sonetto 62 *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*) si articola sulla testura ABC BCA dDEFEFgGgEFHGHhH ripetuta ben 12 volte. Quest'ultima è fuori di dubbio distante da qualsiasi disposizione petrarchesca benché presenti 20 versi sull'esempio di *Nel dolce tempo*,³⁶ canzone ritenuta da Minturno prototipo eccellente di *gravitas*³⁷ secondo un'opinione già espressa da Bembo e poi, come vedremo dopo, fatta propria anche da Tasso. In *Padre del ciel; che tutto movi, e reggi* l'autore si rivolge al papa a cui domanda di portare la pace tra i cristiani che devono combattere uniti contro i popoli d'Oriente. L'importanza di tale canzone, e nel contempo la sua stranezza, è testimoniata dal fatto che Minturno usi *Padre del ciel* nell'*Arte poetica* in vari contesti, sempre come esempio positivo di possibilità di fuoriuscita dal canone. Prima di tutto non petrarchesca

³⁵ Minturno (1563: 223).

³⁶ Si ricordi che Minturno (1563: 234) in merito alla lunghezza della stanza indica come confine minimo i 9 versi e massimo 24, ma sostiene che già «rade volte giungerebbe à venti».

³⁷ Esempio di stile eroico, la canzone è definita «magnifica e maestevole» (ivi, p. 432).

è la disposizione dei piedi. Nel trattato Minturno, ampliando la casistica petrarchesca, indica sei modi principali in cui è possibile accordare i terzetti e utilizza *Padre del ciel* come esempio del quinto modo.³⁸ Altra eccezione è l'assenza di *concatenatio*, sostituita da una coppia di versi in *d* a rima baciata. Nel dialogo fittizio inscenato con Berardino Rota nel *Terzo ragionamento* alla constatazione di quest'ultimo «onde chiaramente n'avvediamo esser communal cosa, che l'ultimo verso della composta Fronte trovi compagnia nel primo della semplice Sirima», Minturno (1593: 216) risponde: «egli è ben vero: ma non con certa legge; alla qual siamo di sottoporci costretti». Gli esempi tratti dal repertorio prepetrarchesco sono molteplici,³⁹ ma non tarda ad arrivare anche il proprio: «daonde anco a me non piacque d'usarlo nella Canzone, *Padre del ciel, che tutto muovi, e reggi*. Come che in tutte l'altre servato l'abbia». La sirima presenta l'anomalia di avere quattro rime (quella in *e*, quella in *f*, quella in *g*, e quella in *h*, e quindi di fatto tutte tranne il duetto di avvio) che compaiono tre volte, e una disposizione regolare delle rime baciata collocate ad inizio, nel mezzo e alla fine della stanza. Minturno (1563: 219) evidenzia questo aspetto («con armonia di duo versi, così nel principio, come nel mezzo, e nel fine. Percioché essendo quella già lunga, mi parve convenire, che di queste tre armonie con intervalli d'altre consonanze s'adornasse») ma nello scomporre la canzone, nonostante non ci sia ripetizione ordinata di un modulo ma solo isoritmia («né meraviglia si prenda, se questo non risponde a quello per tutti li versi nelle consonanze»), a dire il vero piuttosto scontata, la utilizza come esempio di sirima doppia, dove la divisione si ha all'altezza del verso *g* settenario. Un criterio di tale genere è però molto debole e difficilmente applicabile nella classificazione degli schemi dove la disposizione irregolare delle rime della sirima sembra chiaramente indicare una compattezza dello scomparto metrico piuttosto che una eventuale divisione dovuta al ripetersi delle misure sillabiche.

Oltre ad essere composta da stanze molto lunghe e quasi integralmente endecasillabiche *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* consta di ben 12 ripetizioni e un congedo corposo esemplato sulla sirima. Per tale aspetto ancora una volta nell'*Arte poetica* la canzone viene citata come giusta infrazione alla norma. Leggiamo per esteso la risposta offerta a Rota in merito alla lunghezza della stanza e al numero di ripetizioni consentite:

³⁸ Minturno, ivi p. 191. Si ricordi che nonostante il lassismo dimostrato nella teoria, nelle sue canzoni con fronte di terzetti l'autore adoperi solo le sei tipologie esposte nel trattato, con una netta preferenza per le disposizioni petrarchesche ABC ABC e ABC BAC. V. *supra*, cap. III.

³⁹ I primi sono *La diletta cera* di Dante da Maiano e *Tutto il dolore, ch'eo mai portai fu gioia* di Guittone.

Assai malagevole cosa è il noler certo numero all'una, e all'altra prescrivere: con ciò sia, che grande e molta differenza nelle cose da trattare troviamo, delle quali ad altre più, ad altre men lungo corso di parole sia richiesto. E, benché la più lunga delle Canzoni, che si leggono di Dante, sia di sette stanze, e del Petrarca d'otto; nondimeno la materia impresa da me nella Canzone, *Padre del ciel, che tutto muovi, e reggi*. Mi parve, che non men di dodici ne richiedesse: né men di quattordici quel, ch'io trattai nell'Epitalamio. Né ragionevolmente mi s'opporrà, che 'l Petrarca non possendo in una Canzone di grandezza dicevole dire tutto quel, che impresso avea de' begli occhi a ragionare; in tre leggiadramente il trattò. Percioché era materia, che volendone egli ragionare, come ne ragionò, non che 'n tre; ma in più Canzoni ancora senza dubbio trattarsi potea: con ciò sia, ch'egli consume non poco in far poemi, e digressioni per far più bella, e più grande la sua fabrica. Né tacerò, che tutta quella materia stringer non si fosse potuta in una Canzone di conveniente lunghezza. E con tutto ciò non è cosa nel Canzoniero di lui; dela quale più volte, e in più parti non si ragioni. [...] Ma né quella materia, ch'io presi a trattare sostenea, che ciò di lei si facesse; né anco il luogo e il tempo; di che non poco riguardo aversi conviene, il concedeva. Con ciò fusse cosa, ch'io non avessi impresso a comporne libri. Et, se per non dar noia a lettori, o pur a gli auditori, esser non dee molto lunga la Canzone; più sia noiosa la materia trattata in tre Canzoni insieme; che in una. E, se la divisione fatta in tre opera, che men di noia sene senta; la partigione delle stanze diminuisce l'offesa, che prendersene potrebbe.⁴⁰

Nella sua risposta Minturno esplicita prima di tutto, come spesso accade, la volontà di non offrire regole prescrittive. Laddove Rota richiederebbe una norma univoca l'autore risponde che l'adeguata lunghezza della canzone non si dà in termini assoluti ma può essere misurata solo rispetto alla materia che viene trattata al suo interno. L'esempio portato a dimostrazione è ancora una volta quello di *Padre del ciel* di cui l'autore ammette la dimensione cospicua dimostrandone tuttavia la necessità. Minturno si fa subito schermo da eventuali oppositori che potrebbero obiettare che nella canzone vengano superate le misure petrarchesche. La critica pare poco ragionevole, non solo per l'allergia minturniana per qualsivoglia *ipse dixit*, ma anche perché, considerate nel loro complesso, superano di molto in lunghezza *Padre del ciel* le così dette "canzoni degli occhi" (*Rvf.* 71-72-73) con l'aggravante di trattare tutte la medesima materia. Da qui la critica non troppo velata a Petrarca tacciato di monotonia nella scelta degli argomenti.

Senz'altro grave ma più ridotta nelle misure rispetto alla canzone appena trattata è *Alma Real, ne' più bei nodi avolta* (141)⁴¹ canzone amorosa ma sempre nella declinazione minturniana del tema per cui tale sentimento è propulsore di «una graduale ascesi favorita dalla pur fugace bellezza della donna, specchio dello splendore eterno del creatore».⁴²

⁴⁰ Minturno (1563: 232-233). Il marginale dell'ultima parte recita: «che la molta lunghezza delle Canzoni è noiosa».

⁴¹ *Alma real* è tessera petrarchesca (*Rvf.* 267, v. 7) ripresa in luogo incipitario anche da Tansillo (*Alma reale, e di maggior Impero*, che ricalca anche il secondo emistichio petrarchesco) e da Muzio (*Sò bene alma real, che troppo ardire*).

⁴² D'Alessandro (2009: 213).

Alma Real, ne' più bei nodi avolta è anch'essa a schema non petrarchesco ABC ABC CDEEDdFGGFHH, di 8 stanze di 18 versi con un congedo che riprende solo l'ultima parte della sirma (WwXYYXZZ). Secondo Carrai (1989: 214) la canzone potrebbe essere stata scritta nei mesi precedenti al gennaio 1532; la data segna la prima lettera “di lontananza” indirizzata a Maria di Cardona, Marchesa di Padula, dedicataria della canzone. Boccia (2019: 214) segnala che un riferimento esplicito alla canzone si trova in un'altra lettera, senza luogo e data ma collocabile intorno all'estate del 1533, inviata sempre a Maria Cardona.⁴³ Ad ogni modo la canzone, come anticipavamo, è l'unica a figurare in una miscellanea a stampa, le *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, 1552), precedente alla pubblicazione della monografia di liriche minturniane. Essa tratta di un tema tra i più stereotipici della letteratura d'ogni epoca, ovvero del dolore del poeta per la separazione dalla donna da lui amata, affrontato con l'inserimento di tessere non prive di originalità, come il riferimento puntuale alla Sicilia e quindi al mito di Arteusa, sebbene non manchino delle riprese puntuali di sequenze anche corpose dei *Fragmenta*. Ad esempio l'uso insistito dell'anafora deittica, che abbiamo già visto utilizzato in modo più sfumato in *Nel più felice seno*, è portato alle estreme conseguenze nella settima stanza di questa canzone che sembra alludere al sonetto petrarchesco *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera* (Rvf. 267).

E perch'io pianga con più larga vena,
 Amor con la memoria a l'intelletto
 Mostra i piacer da lui nel cor descritti,
 dicendo, qui cantò l'alma Sirena;
 qui disse un vago, e amoroso detto;
 qui consolò ridendo i sensi afflitti,
 qui fe sereno co' bei lumi invitti;
 qui ti si volse tutta umana, e pia;
 qui disdegnosa, e dolcemente acerb[a];
 qui stesse, qui passò tra' i fiori, e l'erba.
 Questo dolce pensier quetar devria
 l'alma, che mai non sia
 senza te, consolata, non che lieta.
 Ma ripensando in sì penosa guerra
 quant'aria, quanto mare, e quanta terra
 i bei dilette mi contende, e vieta;

Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera
 tractato sono, et qual vita è la mia:
 ardomi et struggo anchor com' io solia;
 l'aura mi volve, et son pur quel ch' i' m' era.

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
 or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
 or vestirsi honestate, or leggiadria,
 or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s' assise;
 qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
 qui co' begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;
 qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,

⁴³ «Ond'io, ritornando a piangere, ho fatto del mio pianto una canzone, nella quale ho discritto di che dogliosa et oscura vita mi sia cagione la sua lontananza [...]. S'ella [la canzone] non è quale esser devrebbe, iscusimene il soverchio dolore il quale, oltre che avanza ogni stile, mi contende le parole e confondemi i vari pensieri della tenebrosa mente. Ché s'Amore mi detta confuso et alla lingua è chiusa la via di dimostrare le passioni del cuore, che poss'io fare?», Minturno (1549: 164 r-v).

ahi nulla è 'l pianto al duol, che me n'accora, nocte et dí tiemmi il signor nostro Amore.
e pur vivo; né so perch'io non muora.
(*Alma Real, ne' più bei nodi avolta*, vv. 109-127) (Rvf. 267, vv. 1-14)

La canzone che segue, *Poiche lontano dal maggior mio bene* (155), anch'essa di lontananza, si avvicina anche nello schema ABC ABC cDEeDeFF al modello di Petrarca e in particolare a *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127) di cui ricalca perfettamente la testura ad eccezione della mancata inversione nella disposizione delle rime del secondo piede (ABC BAC).⁴⁴ Si osservi come nel resto delle canzoni non petrarchesche presenti nelle *Rime* di Minturno, quest'ultimo preferisca o affidarsi a un modello petrarchesco, di cui recupera sempre anche altri elementi tematici e stilistici, oppure coniare *ex novo* le proprie testure, non variando cioè di poco, come avviene invece in questo caso, uno schema dei *Fragmenta*, strategia che invece, lo anticipiamo, caratterizzerà le canzoni dei *Salmi*.

Risponde ancora una volta al recupero vischioso di una trama dei *Fragmenta* l'ultima canzone che figura nel secondo libro, cioè *Mirando un giorno dal balcon soprano* (156), intessuta sulla testura ABC ABC cDEeDD di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf. 323). Con quest'ultima canzone a schema petrarchesco si trova conferma del fatto che Minturno non scelga mai nelle sue *Rime* un modello ritmico dei *Fragmenta* da cui poi si discosta nella sostanza del testo o quantomeno camuffando i contenuti dell'antigrafo. Come vedremo a breve, il Tasso delle rime amorose ed encomiastiche, debitore senz'altro della lezione di Minturno, sarà in questo più manierista del vescovo, svuotando dall'interno le forme del canone petrarchesco assunte quasi sempre come gusci vuoti da riempire di nuovi significati.

Escluse le odi pindariche, dedicate alla celebrazione della vittoria di Carlo V, nel terzo libro si trova una sola canzone, cioè *Del mar candida, e bella* (232), epitalamio, come si legge anche nell'intestazione, a schema abC abC cDeeDafF. La canzone è debitrice senz'altro alla trama abC abC cdeeDfF di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126). Essa tuttavia non si limita a variare la misura del primo verso in rima *d* in un endecasillabo in luogo del settenario petrarchesco, ma introduce anche al termine della sirma un altro verso in rima *a* che precede la *combinatio* finale. Anche in questo caso è dunque da segnalare la ricerca di Minturno di un collante fonico tra le due sezioni principali della stanza che non si

⁴⁴ La stessa disposizione si presenta altre due volte in Minturno, una volta in Della Valle e due volte in Tasso, su cui torneremo più avanti.

accontenta del verso di dieci. Osserviamo infine come nella raccolta minturniana per ogni schema passi una sola canzone, in linea con il modello petrarchesco (eccetto per sequenze contigue e affini tematicamente e per *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho*, *Rvf.* 270 e *Tacer non posso, et temo non adopre*, *Rvf.* 325), ma in modo non conforme a molti petrarchisti che nelle proprie rime tendono a replicare lo stesso modulo ritmico dei *Fragmenta* per più componimenti.

Scrivendo Carrai (1989: 223) a partire da un estratto della famosa lettera di Guidiccioni (1979: 167) dove quest'ultimo apprezzava il fatto che Minturno rifiutasse di «furar gli altrui concetti» e che non fosse un «servo d'imitare» come molti dei poeti dell'epoca:

Sembra di cogliere in queste liriche quello che doveva essere allora, agli occhi di un lettore accorto, il connotato principale della lirica minturniana, non inetta alla mimesi nei confronti dell'*auctoritas*, eppur incline ad accordarle non più che una funzione evocativa, secondo un'attitudine particolarmente evidente dopo l'abbandono della poesia amorosa e con l'intensificarsi della produzione sacra.

Bisogna ammettere che alcune delle strategie stilistiche messe in campo nelle canzoni presenti nelle *Rime* si disallineano in parte da tali osservazioni. L'intensificarsi del processo di allontanamento dal modello petrarchesco è invece tangibile nelle scelte operate dall'autore nelle *Canzoni sopra i Salmi*. Tuttavia in questo caso è forse più notevole il fenomeno inverso, cioè che Minturno intrattenga un dialogo più che residuale con il modello petrarchesco anche nella riproposizione in volgare di una parte dell'Antico Testamento, e dunque nell'interfacciarsi a una tradizione secolare estranea alla lirica profana.⁴⁵ In tal senso la scrittura di rime sacre da parte di Minturno non dev'essere interpretata, in quanto ultima opera poetica insieme ai *Sonetti tolti dalla Scrittura e da' detti de' Santi Padri* (Napoli, 1574), come tappa conclusiva difforme alle precedenti che determina una messa in discussione della produzione anteriore e in particolar modo di quella amorosa. Infatti Minturno si appresta a comporre tale opera «non tanto per segnare una svolta rispetto alla sua stagione precedente, quanto per realizzarne un ideale compimento, pur sempre incardinato sul perno della *lectio* petrarchesca».⁴⁶ I *Salmi* dunque

⁴⁵ V. a tal proposito Morace (2017: XIII): «Proprio l'esempio del Minturno è emblematico di come il codice petrarchista potesse essere modificato dall'interno, avendo egli scelto come metro la canzone e avendo preso le mosse dalla *lectio* del Canzoniere: liberamente fruita, però, e intessuta a quella davidica per dar vita a un nuovo connubio, che egli, nella sua *Poetica*, porrà ai vertici della poesia melica, sopra lo stesso Petrarca».

⁴⁶ D'Alessandro (2009: 214).

possono essere letti come il tentativo di Minturno di portare a conclusione il percorso già intrapreso nelle *Rime* «introducendo nel canone della poesia melica volgare la *restitutio* del valore primigenio della lirica davidica». ⁴⁷ La raccolta non contiene al suo interno una riproduzione poetica in volgare di tutti i salmi, ma ne seleziona solo alcuni modificandone talvolta anche l'ordine. I salmi selezionati subiscono delle variazioni che «insistono sui sentimenti dell'io lirico nei confronti del divino e del peccato, e non toccano mai il contenuto dottrinale: anzi, laddove questo possa risultare ambiguo, lo sfumano con fine perizia». ⁴⁸

Data la mole numerosa di canzoni presenti nei *Salmi* proponiamo in questa sede una lettura panoramica del volume che dà conto principalmente, data l'uniformità della materia trattata, della *facies* metrica.

Tendendo da parte, come già detto, le stanze isolate un numero considerevole di canzoni si articola o su due sole stanze (12) o su tre (12) nella maggior parte dei casi prive di congedo. Questa caratteristica è comune anche alle canzoni su più ripetizioni, tanto che 17 canzoni di quattro stanze mancano del congedo. Venendo all'articolazione interna un altro aspetto che salta immediatamente all'occhio è la netta predilezione di Minturno per le fronti su due piedi da tre versi. Ad esse timidamente si affiancano le fronti su due piedi da quattro versi, specialmente nelle testure non petrarchesche, caratteristica che contraddistinguerà gli schemi innovativi tassiani. Notevole il fatto che Minturno non si affidi mai (e lo stesso vale per le *Rime*) a fronti su quattro versi, non recuperando nemmeno dai *Fragmenta* testure di tale fattura. ⁴⁹ Tutte le canzoni presentano la *combinatio* finale, ⁵⁰ la maggioranza su doppio endecasillabo e nel solo caso di *Laudate del Signor, laudate il nome* (AbC AbC cDdee) di soli settenari. ⁵¹ Minturno predilige la diesi settenaria a cui segue quasi sempre un endecasillabo. Rispetto ai recuperi delle testure petrarchesche una delle caratteristiche più rilevanti, da considerare anche in relazione alla condotta opposta assunta nelle *Rime* (che si differenziano almeno per due ragioni che a breve spiegheremo), è il prelievo non puntuale di schemi dei *Fragmenta* con introduzione di variazioni nelle

⁴⁷ Morace (2016: XXVIII).

⁴⁸ Morace (ivi, p. XXIX).

⁴⁹ Cfr. Appendice III, T. 2. 2.

⁵⁰ Con la sola eccezione di *Beati quei l'iniquità de' quali* (AbC BaC cDEeDdFGFgF).

⁵¹ Analogamente a quanto avveniva nelle *Rime* dove l'unica canzone a chiudere la stanza con doppio settenario era *O cieco mondo è dunque ver, che spento* (ABC BAC cADDee), per cui v. *supra*.

misure. Ad esempio la sola disposizione abc abc cdeedff, informa ben diciotto canzoni.⁵² Di queste, undici assumono lo schema AbC AbC CDEeDFF, ovvero un ordine nelle quantità sillabiche che non trova aderenza in Petrarca. Di contro è ancora più sorprendente il fatto che lo schema abC abC cdeeDff di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125), così come quello abC abC cdeeDf di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126), e quello ABC ABC cDEeDFF di *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129), che seguivano la stessa disposizione ma con misure diverse, non trovino nessun riscontro nei *Salmi*. L'analisi delle *Rime* ha mostrato come Minturno operasse solo recuperi vischiosi delle canzoni petrarchesche. Non essendo riproducibile in questo contesto la medesima operazione, trattandosi pur sempre di una traduzione (seppure libera), l'autore decide di introdurre delle variazioni. Altro dato in controtendenza con le liriche "civili" è l'adozione dello stesso schema in più occasioni, anch'esso probabilmente motivato dalla materia trattata, molto uniforme rispetto alla varietà presentata nelle *Rime*. In tal senso va specificato che le undici canzoni a schema AbC AbC CDEeDFF sono tutte contigue, costituendo un blocco metricamente compatto che va dalla quarta alla quindicesima posizione della raccolta.

Tutte le altre canzoni dipendenti nella loro disposizione rimica dai *Fragmenta* sono sottoposte al medesimo gioco di variazione sulle misure versali per cui le testure petrarchesche dei *Salmi* non sono mai veramente tali. Così *Levai gli occhi ne' grandi e alti monti* presenta una disposizione delle rime AbC AbC cDDEE, analoga a quella di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268) ma con un endecasillabo in *d* in luogo del settenario petrarchesco (AbC AbC cDdEE); *Lodate, abitator santi del cielo* in ABbC BAaC CDdEeFF emula lo schema di *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360) ma con il primo verso della *combinatio* finale settenario invece che endecasillabico (ABbC BAaC CDdEeFF); *Lieti al Signor cantate* è in abbC baaC CDeeDfF sulla stessa disposizione di *Amor, se vuo' ch'i' torni al gogo anticho* (Rvf. 270) e *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf. 325) ma con misure diverse (ABbC BAaC CDEeDFF); *Cantate allegramente* in abC abC CDeEdD segue l'ordine delle rime delle testure di *Standomi sol co' miei pensieri un giorno a la fenestra* (Rvf. 323) (ABC ABC

⁵² Le riporto raggruppate per schema e in ordine alfabetico per incipit: *Abbi a mente, Signor, verso il tuo servo, Apo me sempre la 'ngiustizia ria, Beati i puri, i quali intieri e netti, De la giustizia tua l'alto camino, Disiando la dolce alma salute, Fa', Signor, grazia al servo tuo; da' vita, Fatto hai bene al tuo servo, alto, Io son pur da' superbi, empi tiranni, Meravigliosi i testimoni tuoi, Ricorro a te con tutto il cuore e grido, Sì la tua legge m'è diletta e cara* (AbC AbC CDEeDFF), *Alte lodi e 'mmortali* (abC abC cdEeDff), *Date laude al Signor, perch'egli è bene, Lauda Gerusalem, lauda il Signore* (AbC AbC cDeeDFF) *Dirò ben del Signore* (abC abC CDeeDfF), *Farem palesi e chiare* (abC abC cDeeDfF), *Regna il Signor, adorno, Regna il Signore e trema* (aBC aBC CDEeDfF).

cDEeDD) e *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331) (ABC ABC CDEeDD) ma si distanzia da entrambi i modelli; nel mezzo tra *Standomi un giorno* e *Solea da la fontana* è lo schema di *Signor, perché de' miei nimici tanto* in ABC ABC cDEEDD che varia il primo antecedente petrarchesco nella rima *e* endecasillabica e non settenaria, e il secondo nella diesi settenaria e non endecasillabica; da ultimo lo schema AbC AbC cDdee di *Laudate del Signor, laudate il nome* ricalca *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268) ma adotta una *combinatio* settenaria e non endecasillabica (AbC AbC cDdEE).

Un buon numero di testure innovative sono articolate poi a partire da uno scheletro ancora riconoscibile dei *Fragmenta* ma sottoposto oltre che a variazioni di misura ad aggiunte. Tale aspetto differenzia ulteriormente le scelte metrico-stilistiche del Minturno delle *Rime* (dove abbiamo osservato come questa strategia trovasse luogo solo in *Del mar candida, e bella* in abC abC cDeeDaff) con quello dei *Salmi*. Ad esempio in *Beati quei l'iniquità de' quali* la testura AbC BaC cDEeDdFGFgF rielabora senza dubbio quella di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128) AbC BaC cDEeDdfGfG con variazione delle misure del terzetto FGF, reso tutto endecasillabico, e l'aggiunta di un verso conclusivo in rima *f*. *Abbi il caro tuo re saldo in memoria* in ABC ABC cDDEEDFF ha come modello lo schema ABC ABC cDEeDFF di *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129), con l'ultimo verso in rima *e* trasformato da settenario ad endecasillabo e l'aggiunta di un verso *d* limitrofo al primo a formare una coppia baciata. *Signor ascolta la preghiera mia*, in ABC ABC cDEeDEFF, varia le misure di due versi della sirma e modifica l'ordine delle rime del secondo piede dello schema ABC BAC CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127), la stessa modifica nella disposizione della fronte è introdotta in *Tu, che 'l tuo popol caro* in abC abC cDEeDeFF dove però l'antecedente petrarchesco è molto più camuffato vista la variazione della misura sillabica di numerosi versi. Come si può osservare anche da questi esempi, quando Minturno affida le sue rime a nuove testure predilige in linea di massima stanze a maggioranza endecasillabica. La tendenza è più sfumata per quanto concerne i recuperi petrarcheschi ma è evidente anche qui in alcune circostanze. Ad esempio Minturno utilizza in modo massiccio la testura AbC AbC CDEeDFF quando su disposizione analoga l'autore aveva a disposizione due degli schemi in minore tra i più emulati nella storia della canzone italiana, cioè quello della 126 e quello della 127.

Per concludere questa rassegna morfologica, nelle testure dei *Salmi* non si riscontra una ricerca di unità fonica tra le due parti principali della stanza, come avveniva negli schemi

innovativi delle *Rime*. Un tentativo di uniformazione rimica si può osservare invece all'interno della sirma, dove Minturno introduce spesso almeno una rima che si ripete tre volte, talvolta anche a distanze considerevoli.⁵³

5. 3. Le canzoni di Tasso

Scrivendo Getto (1951: 257): «quel che il Petrarca aveva rappresentato per il Tasso e per tutti gli altri poeti fino a lui, il Tasso rappresenterà per i poeti successivi di almeno due secoli». È stato più volte detto che la presenza della canzone a partire dal Seicento è sempre più episodica a vantaggio di forme più brevi o più libere.⁵⁴ L'importanza del contributo di Tasso in quest'ambito risiederà allora, più che nell'essere un metro di paragone con cui possono misurarsi i poeti a lui successivi e dunque un nuovo magistero – o meglio, un magistero comunque complementare perché la fortuna di Petrarca non può dirsi certo esaurita dopo il Cinquecento e il petrarchismo inteso come fenomeno storico letterario circoscritto a quell'epoca –, soprattutto nel rappresentare il punto apicale di una tradizione e in un certo senso il suo canto della fenice. Tuttavia episodica non equivale a nulla, e meriterebbe comunque un discorso a parte l'influsso tassiano sul genere nei secoli successivi, soprattutto in quanto produttore di testure innovative. Mi limito a segnalare, restando nei confini cronologici di nostro interesse, che nelle *Rime* di Grillo (Bergamo, 1589), poeta molto celebre nel tardo Cinquecento e intimo di Tasso, figurano due canzoni che ricalcano lo schema di *O del grand'Appenino*. Il caso è di particolare interesse perché nella canzone al *Metauro* era presente una variazione tra lo schema della fronte della prima stanza e quello della seconda e della terza. Così il Grillo di *O Silenzio profondo* riprende la disposizione delle rime della prima stanza tassiana con l'inversione del primo piede e senza *concatenatio* (aBC aCB CDEeDFGGFHhFII), mentre quello di *Da le fiamme di Marte* recupera l'ordine più ortodosso delle rime della seconda e terza stanza (aBC aBC CDEeDFGGFHhFII).

Da una prospettiva o dall'altra, ad ogni modo una mappatura sulle sorti della canzone nel secondo Cinquecento non può prescindere dal contributo di Tasso. È però noto – è

⁵³ Si veda ad esempio la rima *e* nello schema ABC ABC cDDEfFGGEE di *Se non ci difendesse il Signor nostro*.

⁵⁴ Cfr. Bausi, Martelli (1993: in part a p.186).

quasi un *cliché* che dev'essere evocato in ogni contributo sull'argomento – lo stato traballante della critica su una parte considerevole delle liriche tassiane. Esse tuttora si leggono in Basile (1994), e quindi di fatto, passando per Maier (1964), ancora nell'edizione Solerti (1902), nonostante quest'ultima sia ritenuta, da tempo, e fuor di dubbio, errata dal punto di vista della disposizione dei testi⁵⁵ e della lezione in cui sono restituiti.⁵⁶ Com'è noto ciò ha reso gli studiosi «ermeneuticamente inibiti»⁵⁷ contribuendo alla mancanza di un commento, anche parziale, alle rime,⁵⁸ oltre che a un «laconico vuoto» generalizzato «sul fronte dell'esegesi e della critica».⁵⁹ Anche per gli aspetti più strettamente di nostro interesse, uno dei saggi ancora oggi più importanti in questo campo, cioè *La metrica del Tasso lirico* di Daniele (1994: 247), si apriva con la dichiarazione «che ogni proposito di indagine metrica e stilistica sulla lirica del Tasso va a scontrarsi con la mancanza di un'edizione moderna, criticamente affidabile».

Ma forse ormai i tempi sono maturi. La lacuna filologica infatti sta per essere quasi del tutto sanata almeno per quanto riguarda buona parte della produzione amorosa ed encomiastica, ovvero per un gruppo nutrito di componimenti che di fatto furono oggetto di sistematizzazione da parte dello stesso autore. Limitandoci per ora alle edizioni a stampa, di cronologia sicura e di veste autoriale certa risultano la stampa Osanna (Mantova, 1591) e quella Marchetti (Brescia, 1593),⁶⁰ la prima restituita ora dall'officina pavese per l'Edizione Nazionale,⁶¹ la seconda prossima anch'essa alle stampe per la medesima collana.⁶² Sul versante amoroso disponiamo poi della sezione tassiana

⁵⁵ «Ordinamento [...] quanto mai arbitrario e per nulla rispondente ad un piano, se pur provvisorio, del poeta [...]; redazioni giovanili che si alternano a redazioni mature sotto l'insegna equivoca di un presunto sviluppo cronologico; argomenti giovanili posti ad illustrare un testo, interamente rifatto a tarda età, in sostituzione di quelli autentici», Caretti (1950: 102).

⁵⁶ Intorno ai problemi ecdotici legati alle rime tassiane si vedano almeno Gavezzeni, Isella (1973); Gavezzeni, Martignone (1997), De Maldé (1999).

⁵⁷ Giachino (2008: 47).

⁵⁸ Pur chiaramente dichiarando inaccettabile secondo i criteri moderni l'edizione Solerti, Gigante (2007: 309) spezza una lancia a favore di quest'ultimo «contro cui convergono gli strali di tutti i filologi moderni, come se avesse ancora senso polemizzare non si dice con i Padri, ma con i bisnonni». Inoltre bisogna riconoscere che Solerti «classificò tutti i manoscritti e le stampe, [...] provò a documentare la storia di ogni testo dando notizia delle varianti manoscritte e a stampa, [...] reperi [...] centinaia di componimenti dispersi».

⁵⁹ Tomasi (2012a: 47).

⁶⁰ «L'edizione bresciana può essere iscritta a pieno titolo nella storia della tradizione delle rime tassiane come edizione d'autore. Le iniziali lamentele non devono far dubitare più di tanto: non meno accese furono, ad esempio, quelle che fecero seguito all'edizione mantovana della prima parte», Bagliani (2003: 88).

⁶¹ De Maldé (2016).

⁶² Affidata, da quanto recita l'*Avvertenza* della *Prima parte*, a Bagliani.

all'interno delle *Rime de gli Academici Eterei* (Venezia, 1567),⁶³ che testimonia una prima sistemazione organica dell'ancora esile produzione lirica dell'autore su questo tema, in parte confluita, diversi anni dopo, nel ben più sostanzioso Chigiano (L VII 302), manoscritto autografo databile 1583-1584, precedente alla stampa Osanna.⁶⁴ L'intera raccolta eterea è edita per la curatela di Auzzas e Stocchi (1993), a cui si affianca l'edizione commentata di Pestarino (2013) della sola sezione tassiana, mentre il Chigiano è restituito da Gavezzeni, Martignone (2004) nel primo tomo della *Prima parte* delle *Rime*, sempre per l'Edizione Nazionale. Per quanto riguarda la produzione encomiastica una sistematizzazione autoriale si rintraccia anche nella silloge manoscritta *Alle Signore Principesse di Ferrara*, anch'essa provvista di edizione critica (ed. Capra 1995), che rappresenta una prova precedente a sé stante, e per certi versi complementare, rispetto alla stampa Marchetti, con destinatari e obiettivi specifici.⁶⁵

Il quadro delineato rende allora possibile un'indagine approfondita sulle strategie metriche e stilistiche delle canzoni encomiastiche e amoroze tassiane all'interno del contesto in cui sono iscritte. Lo stesso non può essere del tutto detto in merito alle *Rime sacre*,⁶⁶ che escluderemo dunque per ora dall'analisi.⁶⁷ Essendo questo capitolo maggiormente interessato a osservare pratiche poetiche legate a texture non petrarchesche il primo paragrafo riguarderà, per un vantaggio potremmo dire tematico, le rime encomiastiche della stampa Marchetti dove si attesta, oltre a un maggior numero di canzoni, un ricorso più massiccio a schemi innovativi.

⁶³ Quattro sonetti ivi contenuti erano già editi nel *Libro primo* curato da Atanagi (Venezia, 1565), dove compare l'unica breve sezione tassiana a stampa precedente alla raccolta eterea. Si tratta tuttavia di tredici sonetti che non delineano «né tematicamente né stilisticamente [...] un insieme organico», Forni (1999: 169).

⁶⁴ Si noti bene che, diversamente da Caretti (1950), Isella (1973: in part. a pp. 51-52), riteneva Osanna e Chigiano indipendenti l'uno dall'altro, non «due fasi successive su un'unica linea di elaborazione, ma due soluzioni alternative». La stessa logica motiva la divisione in due tomi della *Prima parte* delle rime tassiane per l'Edizione Nazionale, uno contenente la lezione del manoscritto e l'altro della stampa.

⁶⁵ La sua datazione, grazie a Ranzani (2003), è da collocarsi nel 1580, in piena prigionia.

⁶⁶ La terza parte delle *Rime*, anch'essa restituita alle stampe per l'Edizione Nazionale a partire dal codice foppiano siglato Vat Lat 10980, oltre a un'ulteriore sezione di rime encomiastiche contiene una parte cospicua di rime sacre. Il manoscritto, identificato da Poma (1976), riflette tuttavia un progetto incompiuto e inedito. Non tutti poi, e si veda ad esempio Daniele (1998), sono concordi nel riconoscere nel manoscritto una volontà autoriale.

⁶⁷ Per una panoramica generale cfr. Santarelli (1974) e l'appena citato Daniele (1998). Interessanti affondi sullo stile e la metrica delle canzoni sacre di Tasso si leggono nel quadro generale che delinea Ferretti (2005) prima di soffermarsi più puntualmente sull'analisi di *Alma inferma e dolente*. Alcuni rilievi sul rapporto del Tasso spirituale con Petrarca si trovano invece in Piatti (2007).

5. 3. 1. Tecniche dell'encomio nelle canzoni della stampa Marchetti

Tasso scrisse una mole eccezionale di testi encomiastici. Si tratta di oltre mille componimenti grazie ai quali il suo corpus in materia può essere considerato «uno dei più cospicui della letteratura di ogni tempo». ⁶⁸ L'encomio «è una categoria del suo spirito, una forma essenziale alla sua sensibilità», tanto che all'encomio tende anche la lirica amorosa e in qualche misura perfino quella religiosa. ⁶⁹ Delle 85 canzoni dell'autore registrate nel RDCI ben 63 seguono tale ispirazione ⁷⁰ – includendo nel conteggio anche i componimenti nuziali e funebri, che sono di fatto una declinazione d'encomio vincolato a un'occasione particolare. Di queste 63 canzoni 35 ricalcano uno schema dei *Fragmenta*, mentre 28 presentano uno schema estraneo a Petrarca. Considerando che in totale 37 sono le canzoni tassiane che presentano una testura non petrarchesca, il tema encomiastico risulta quello di gran lunga più legato all'innovazione formale. In termini

⁶⁸ V. Residori (2011: 21): «la storia letteraria non può far a meno di vedere in questa produzione sterminata il sintomo di una crisi al tempo stesso individuale e collettiva: crisi di un individuo dalla biografia tormentata e insieme di un a figura professionale, il letterato-cortigiano, che reagisce alla perdita di riconoscimento del suo ruolo col mercimonio sistematico del proprio talento». Ricordiamo che Solerti contro i 1132 componimenti della sezione encomiastica, conta 449 liriche amorose e 75 spirituali.

⁶⁹ V. Getto (1951: 301) che prosegue: «l'encomio, per il Tasso, è qualcosa più che una moda imposta dalla società contemporanea o da una suggestione letteraria. All'encomio tende [...] la stessa lirica d'amore, che, lungi dal nutrirsi di una animata vicenda sentimentale, si compiace di un esteriore corteggiare da cui si origina tutta una serie di complimenti e omaggi alla donna. E in encomio si configura in certo modo perfino la poesia religiosa, che insiste non tanto in una drammatica interiore quanto in panegirici e lodi alla divinità».

⁷⁰ Ne cito di seguito gli incipit in ordine alfabetico ricordando che l'attribuzione di un'etichetta di genere non ne esclude altre: *Al cader d'un bel ramo che si svelse, Alma, ch'aspetta il Cielo e 'l mondo onora, Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno, Bella guerriera mia, ben io vorrei, Caro a gli egri mortali il lucido auro, Celeste Musa, or che dal ciel discende, Chi describer desia le vaghe stelle, Chi vide il sol lucente e puro il giorno, Ciò che morte rallenta, Amor restringi, Com' il sole a scoprir l'eterna luce, Come da l'aureo sole è sparsa intorno, Come nel fare il cielo il Fabro eterno, Come posso io spiegar del basso ingegno, Crescan le palme al Mincio, e i novi allori, Da gran lode immortal del Re superno, De le più fresche Rose homai la chioma, Deggio forse laudar l'aurato albergo, Di pregar lasso e di cantar già stanco, Donna gentile, io veggio, Donna real, fra pompe e gemme et ostri, Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero, Donne cortesi e belle, Dove rivolgi, o lusinghier fallace, Ecco, già d'oriente i raggi vibra, Fama, ch'ì nomi gloriosi intorno porti, Già il lieto anno novello, Già il notturno sereno, Già non son io scultor di bianchi marmi, Già s'era intorno la novella udita, Già spiegava l'insegne oscure ed adre, Illustre donna e più del Ciel serena, Italia mia, che l'Appennin disgiunge, Italia mia, che le più estranie genti, Lascia Himeneo Parnaso, e qui discendi, Lascia, Musa, le cetre e le ghirlande, Mentre ch'a venerar movon le genti, Musa, discendi omai dal verde monte, Musa, tu che dal cielo il nome prendi, Nel mar de' vostri onori, Non è novo l'onor di lucid'ostro, O bel colle, onde lite, O d'alta donna pargoletta ancella, O del grand'Appennino, O felice, onorato, almo terreno, O figlie de la terra, O figlie di Renata, O magnanimo figlio, O principe più bello, O sacre Muse, a' pastor sacri amiche, O Sapienza, o del gran Padre eterno, Onde sonar d'Italia intorno i monti, Qual de' tuoi duci o de' tuo' fatti illustri, Qual di pianta gentil felice verga, Quando ritardo a' miei pensieri il corso, Questa fatica estrema al tardo ingegno, S'era fermo Himeneo tra l'erto monte, Santa pietà ch'in cielo, Santa virtù, che da l'orror profondo, Spiega l'ombroso velo, Spirto gentil, ch'ì più lodati esempi, Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa, Terra gentil, ch'inonda, Tu che segui la pace e fai d'intorno.*

relativi è superato solo dal tema religioso dove su 16 componimenti 11 presentano una morfologia estranea ai *Fragmenta*.

Nella *Parte seconda* delle *Rime* di Tasso, dove l'autore seleziona dalla sua ampia produzione encomiastica un piccolo insieme definito di liriche nel quale trovare «rispecchiata compiutamente la propria dignità poetica»,⁷¹ la canzone occupa un ruolo di assoluto rilievo. Nella stampa Marchetti infatti si trovano ben 21 canzoni su un centinaio di componimenti totali. Si noti bene però che delle 36 canzoni encomiastiche su testura non petrarchesca, 8 confluiscono in questa raccolta, di cui 2 con schemi che presentano variazioni minime rispetto a un antecedente del *Canzoniere* che, almeno formalmente, è oggetto di palese imitazione. Una tendenza ancora più marcata ad attenersi alle testure dei *Fragmenta* si manifesta, e ne parleremo distesamente in seguito, nella raccolta eterea, nel Chigiano e soprattutto nella stampa Osanna. Si tenga comunque conto che quest'ultima carenza è dovuta anche a una diversa proporzione nei dati relativi alla canzone di argomento amoroso dove il poeta predilige molto più nettamente le testure petrarchesche, utilizzate in 15 casi su 20.

Se è vero che per quanto riguarda la canzone «Tasso non disdegna affatto le sperimentazioni e, in ossequio anche alla crescente artificiosità dell'esercizio lirico (specie quello innervato sull'encomio, che è molla tra le più propulsive per il nostro autore) non manca la ricerca di modelli inconsueti e *agudezas* di varia difficoltà»,⁷² è ad ogni modo evidente che Tasso nei luoghi in cui si confronta con la forma libro selezionando e ordinando i suoi testi preferisca mantenersi il più delle volte entro una cornice istituzionale. Così nel licenziare le sue *Rime* Tasso fa vincere la logica «del mantenimento delle ragioni formali ed estetiche della tradizione lirica» a quella dello sperimentalismo tecnico,⁷³ che pure irrimediabilmente innerva anche queste raccolte. L'autore tende a prediligere in questa sede un manipolo di testure petrarchesche che recupera nello scheletro formale ma il più delle volte non sotto il profilo contenutistico e argomentativo. Ci sembra dunque di poter estendere a questo campo quanto è stato detto in merito alle pratiche di imitazione del Tasso epico, dove a fronte di un «petrarchismo di natura

⁷¹ Gigante (2007: 313).

⁷² Rabitti (1994: 89).

⁷³ Daniele (1994: 262), il quale esplicita come questa doppia istanza tassiana si manifesti anche negli altri generi metrici ma in modo più lampante nella canzone, «il genere lirico metrico in cui maggiormente si evidenzia la duplice tendenza del Tasso verso l'innovazione stilistica e insieme la conservazione morfologica», (p. 275).

stilistica che, recepito come un fatto di scuola, rimase intrinseco alla sua poesia sino alle creazioni degli ultimi anni»,⁷⁴ si è osservato come «la forte assimilazione della lingua e dei temi stessi del Petrarca avvenuta nella lirica del Cinquecento [...] portò il poeta [...] ad evitare [...] imitazioni meccaniche».⁷⁵

L'equilibrio tra morfologie petrarchesche e innovative che si riscontra nella produzione complessiva del Tasso encomiastico non si riflette dunque nelle sillogi licenziate personalmente dall'autore. È possibile però osservare, ed è la tesi che ora andremo a dimostrare, come nella stampa Marchetti, così come nelle rime amorose sorvegliate da Tasso, gli schemi innovativi per quanto quantitativamente secondari, rivestano un ruolo portante nella strutturazione dell'opera, segnandone gli snodi principali. Anzi, si potrebbe dire che Tasso utilizzi proprio l'anomalia metrica per enfatizzare l'importanza di alcuni componimenti e metterli in risalto. Inoltre le morfologie non petrarchesche sono spesso legate ad altre sperimentazioni, formali e contenutistiche. Per tale motivo questi componimenti risultano più interessanti dal punto di vista di un lettore contemporaneo che si avvicini alla stampa Marchetti nel complesso tutta protesa verso una celebrazione cortigiana «poco *agréables* al nostro palato avvezzo a ben altre delizie».⁷⁶

La raccolta è dedicata «alla Serenissima Sig. Duchessa di Mantova» Margherita Gonzaga, ma accanto ad essa compare un folto gruppo di nobildonne «a lei congiunte di parentado, o d'amicizia». Nel libro si affollano ritratti di contesse, duchesse, principesse che in qualche modo soverchiano la figura di Margherita. I testi sono preceduti dagli argomenti, brevi segmenti paratestuali che esplicitano soprattutto la dedicataria del componimento rievocata talvolta nel testo tramite *interpretatio nominis*, paronomasie e paretimologie.⁷⁷ In alcuni casi gli argomenti dichiarano apertamente il gioco

⁷⁴ Si legga in tal senso ancora Getto (1951: 260): «al Petrarca [...] il Tasso si rivolgeva [...] per una precisa e consapevole volontà di cercarvi schemi e modi di espressione da riprodurre e ricalcare nella sua opera [...]. L'imitazione è sentita dal Tasso come un fatto nobilitante, quasi come un segno di sicuro possesso poetico, di arte poetica e di poesia».

⁷⁵ Bonora (1971-1972: 154) secondo il quale il poeta si dimostra più predisposto ad imitazioni meccaniche laddove attinge a Dante. Inoltre lo studioso specifica come sia «necessario saper distinguere tra ciò che deriva direttamente dal Petrarca e ciò che discende dal petrarchismo dei lirici cinquecenteschi», (p. 155).

⁷⁶ Giachino (2001-2002: 49) che prosegue: «l'ipertrofia dell'io poetico che siamo abituati a conoscere appare, com'è ovvio, assai sfumata e come appiattita e dissimulata dietro il pesante schermo del destinatari, tutta assorbita dallo sforzo tipico del genere». Per tale motivo la studiosa ritiene che questi componimenti siano tra «i meno studiati nella produzione tassiana».

⁷⁷ «La presenza di allusioni onomastiche, paronomasie e interpretazioni attorno ai nomi propri non è affatto rara nel petrarchismo cinquecentesco, eredità medievale e prassi ben petrarchesca, autorizzata dal filtro di

onomastico.⁷⁸ Il testo poetico è seguito dalle esposizioni dell'autore,⁷⁹ talvolta estese per uno spazio maggiore del componimento a cui si riferiscono, che hanno l'obiettivo di trasformare «la contingenza cortigiana» in «un'esemplarità senza tempo».⁸⁰ In tal senso le esposizioni, universalizzando il contingente, svolgono quasi una funzione opposta agli argomenti. In esse Tasso alterna l'uso di fonti filosofiche e poetiche, classiche e volgari. Nell'autocommento appaiono, solo per fare alcuni nomi, Aristotele, Plotino, Omero, Euripide, Virgilio, Claudiano, Macrobio, accanto a Pontano, Boccaccio, Dante, Bembo, Della Casa, «il Tasso Padre dell'Autore», e, naturalmente, Petrarca. In generale la componente autobiografica viene messa in sordina e ciò è visibile non solo nell'autocommento ma anche nella selezione stessa dei testi e dei destinatari, con l'eliminazione di molte liriche encomiastiche prodotte a Sant'Anna, con più o meno esplicite richieste d'aiuto.⁸¹ Grande assente è poi anche *O del grand'Appennino*, una delle canzoni più celebri di Tasso, molto nota già al pubblico coevo,⁸² e dedicata al duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere. Composta nel 1578, la canzone, di stanze copiose a schema non petrarchesco (aBC aCB CDEeDFGGFHhFII), è rimasta incompiuta e «interrotta per sempre dopo la terza stanza in una sublime e dolente afasia catartica».⁸³ In essa trovavano largo spazio le vicende personali dell'autore, assoluto e ingombrante protagonista del testo.⁸⁴

Tornando brevemente agli argomenti è interessante osservare come ci siano dei casi in cui la stampa Marchetti discorda dall'edizione Solerti, non solo per varianti formali, ma anche nell'attribuzione onomastica. Rientra senz'altro in questa casistica *Di pregar lasso, e di cantar già stanco* dove stando alla stampa bresciana si loda «la Signora Vittoria Doria Gonzaga Principessa di Malfetta», mentre Solerti in base ai manoscritti (siglati E₁, F₂, I₄) e alla stampa Vasalini (Ferrara, 1587) promuove come argomento «Loda la signora

Bembo», Galavotti (2016: 132) a cui si rimanda per un approfondimento sul fenomeno nei lirici veneziani del secondo Cinquecento.

⁷⁸ Come avviene ad esempio in *Del più bel marmo che nascesse in monte* dove «sotto la Metafora d'una Torre, è contenuta la Loda de la signora Barbara Torricella, Gentildonna Parmigiana».

⁷⁹ Sull'attendibilità autoriale di queste esposizioni si veda sempre Bagliani (2003).

⁸⁰ Residori (2011: 49). «Le *Esposizioni* sottolineano prima di tutto le qualità formali della poesia encomiastica e ne costruiscono per frammenti la genealogia letteraria», (p. 46).

⁸¹ Si veda ancora Residori (ivi, p. 39): «l'alto evidente criterio di selezione è infatti l'esclusione di tutte le rime in cui la figura del poeta abbia una centralità o un rilievo autobiografico troppo spiccato».

⁸² Daniele (1979: 97) il quale porta come sicura testimonianza della celebrità della canzone l'autocitazione come modello nel *Discorso del poema eroico* (v. Poma 1964: 231).

⁸³ Rabitti (1994: 77), la quale osserva l'anomalia della tradizione del testo che non solo non trova spazio nella stampa Marchetti ma in generale non viene trasmesso da nessun autografo o silloge autoriale.

⁸⁴ Oltre ai contributi già citati si veda anche Di Benedetto (2000).

Cybo Bentivoglio».⁸⁵ Certo è che nella stampa Marchetti la dedica a Vittoria Doria non è un errore casuale essendo perseguita anche nel commento dove viene citato per nome il suo consorte Ferrante II Gonzaga. Senza entrare nel merito della questione filologica quello che qui ci interessa rilevare è come questo elemento non influisca minimamente sulla lezione della canzone. Con una Vittoria o con l'altra, nulla cambia a testo, non essendoci riferimento esplicito al soggetto lodato se non per l'*interpretatio nominis* («ma pur, chiara Vittoria» al v. 6) che però non sposta l'ago della bilancia identificativa in nessuna direzione valendo per entrambi i personaggi.

Ancora più ambiguo il caso di *Già il notturno sereno* (9 st. + co. yZZ) che in Solerti ha come argomento «Celebra le nozze del signor don Alfonso il giovine e de la signora Marfisa d'Este», mentre nella stampa Marchetti, seguendo *Lascia Himeneo Parnaso, e qui discendi* senza interruzione di argomento si deve ipotizzare abbia il medesimo destinatario della prima canzone che «Celebra le nozze del Signor Prencipe d'Urbino, e di Madama Lucrezia d'Este, lodando l'una casa e l'altra».⁸⁶ L'intestazione di Solerti è in effetti la versione più dettagliata di quella che si legge nel manoscritto *Alle Signore Principesse di Ferrara*.⁸⁷ *Già il notturno sereno* è infatti l'unica canzone che viene ripresa dalla piccola silloge encomiastica, dove però essa constava di sole 3 stanze, con interruzione al settimo verso della quarta. Approfitto di questo esempio per segnalare a margine che nella raccolta *Alle Signore Principesse di Ferrara* si trovano 5 canzoni,⁸⁸ «dotate di un significato di rilievo in senso macrostrutturale»,⁸⁹ tutte omeometriche sullo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) ma strutturate su più stanze (da 7 a 9). A conferma di quanto si diceva nel capitolo precedente questi componimenti emulano solo formalmente il modello petrarchesco.⁹⁰

⁸⁵ «Di fronte alla concorde attribuzione dei mss. e della stampa 28, non si comprende la diversa attribuzione di 87 corredata del commento. Sta di fatto che Tasso mandò questa canzone il 10 agosto 1587 al padre Grillo come fatta per Bentivoglio», Solerti (1902: 285).

⁸⁶ Giachino (2001-2002: 48 n. 48) segnalava come errore dell'indice della stampa Marchetti il rubricare *Selva lieta e superba* come canzone, essendo di fatto una piccola serie di ballate, a cui aggiunge quello di indicizzare autonomamente *Già il notturno sereno* «che è invece una parte di *Lascia Imeneo Parnaso*». In realtà come ci suggerisce il passaggio di schema si tratta di due componimenti di fatto distinti ma il cui stacco non è appunto segnalato dall'introduzione dell'argomento.

⁸⁷ «Nelle nozze della S.ra Donna Marfisa d'Este».

⁸⁸ Le cito in ordine di apparizione: *Già il notturno sereno* (10), *Donne cortesi e belle* (14), *Santa pietà ch'in cielo* (20), *O figlie di Renata* (21), *Già il lieto anno novello* (61).

⁸⁹ Tomasi (2013: 102).

⁹⁰ «Forse la (relativa) facilità di esecuzione favorisce l'addensarsi delle preferenze su un esemplare lirico tra i più perfetti della tradizione, pur piegato ad esiti diversi, non più amorosi e rammemorativi, ma di languente invocazione», Daniele (1983a: 125).

5. 3. 1. 1. *Di pregar lasso, e di cantar già stanco*

Il libro si apre con un sonetto destinato non a Margherita Gonzaga ma alla «Signora Barbara Sanseverina Contessa de Sala, gentildonna di bellezza, e di valore inestimabile», manifestando da subito la volontà d'iscrivere in un'unica cornice una serie composta di elogi a figure femminili. L'unico modello d'imitazione citato nella pagina di esposizioni che segue il primo componimento è Petrarca, che compare due volte.⁹¹ Il volume si chiuderà invece, come da protocollo petrarchesco, con una canzone, *Come nel fare il Cielo il fabro eterno*, sullo schema però di *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf. 264), dove si «loda la Serenissima Signora Duchessa di Mantova», a cui è appunto consacrata l'intera raccolta.

Ma procediamo con ordine. Dopo una breve sequenza di dieci sonetti l'undicesimo componimento che figura nella stampa Marchetti è *Di pregar lasso, e di cantar già stanco*, la cui intestazione è stata appena discussa. La prima canzone della raccolta si prefigura dunque come un testo programmatico sulla scorta di *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (Rvf. 70) di cui Tasso emula, insieme alla testura ABBA AccADD, l'artificio per cui ogni ultimo verso di stanza cita, in modo perfettamente integrato con il resto del dettato, l'incipit di una canzone celebre, ad eccezione dell'ultimo verso dell'ultima stanza che, come da copione, è un'autocitazione.⁹² L'adozione di tale stratagemma non è infrequente. Nel REMCI si trovano una dozzina di canzoni sullo schema di *Lasso me* a cui ne aggiungiamo almeno altre tre,⁹³ per un totale di sette canzoni in ABBA AccADD nel secondo Cinquecento, quasi tutte caratterizzate dal recupero dell'artificio petrarchesco della citazione finale.⁹⁴ Scriveva Gorni (2003: 238), in un saggio dove interpretava i dati

⁹¹ «Dice il pregio de l'arme, per l'onore ad imitazione del Petrarca, il qual prima disse “Che s'aquista ben pregio, altro che d'arme” [...]. Imita similmente il Petrarca che disse ragionando d'Elena “poi vien colei c'ha il titol d'esser bella”».

⁹² Non recupera invece dal modello petrarchesco, eccetto che tra la I e la II stanza, il legame a *coblas capfnidas*.

⁹³ Si tratta di *L'alta, e vera beltà formata in cielo* di Paterno, *Candida rosa mia, rosa beata* di Molino, *Che giova rincrespar le chiome d'oro* di Erizzo.

⁹⁴ In un'ipertrofia di petrarchismo Landolfo Pighini in *Seguendo il vano error del volgo stolto* include nel suo canone solo canzoni petrarchesche. Nella I stanza si trova *Una Donna più bella assai che 'l Sole*, (Rvf. 119), nella II *Quel, c'ha nostra natura un se più degno* (tra le disperse), nella III *Verdi panni, sanguigni, oscuri, o persi* (Rvf. 29), nella IV *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268), nella V *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf. 129). Si noti

che emergevano dal suo repertorio in merito a questa testura (precedentemente alla loro pubblicazione):⁹⁵ «si ha così la conferma che l'indagine metrica è una spia preziosa di fatti stilistici perché rivela una certa maniera di poetare: qui è anche l'occasione di accreditare un canone sommerso e allusivo di *auctoritates*». Il recupero puntuale di questi e altri elementi nei «petrarchisti smalzati» del XVI secolo è, secondo l'autore, attribuibile all'attenzione accordata alle citazioni nei commenti cinquecenteschi come quello di Vellutello, Gesualdo, Daniello, Brucioli e Castelvetro,⁹⁶ contrariamente a quanto accadeva nei secoli precedenti in Filelfo o da Tempo, che non offrivano informazioni in merito.

Osserviamo dunque più da vicino la canzone tassiana:

Di pregar lasso, e di cantar già stanco.
Il vostro nome alterno, e trionfale,
portar non posso, com'augel su l'ale,
or negro, e roco, e già canoro, e bianco,
e sotto il fascio de' miei danni io manco.
Ma pur chiara vittoria
per la dolce memoria
di vostra cortesia l'alma rinfranco:
e di laudarvi, i' m'assicuro e oso,
Admirativo mas que temeroso.

Più di stupor, che di timor m'ingombra,
l'angelica sembianza, e bel costume,
e de gli occhi soavi il puro lume
ch' pogni mesto pensir discaccia, e sgombra.
E siede in voi, ma vinto Amore ha l'ombra,
con mille sue rapine
ne gli occhi, e sotto il crine,
che la tranquilla, e chiara fronte adombra;
e mille altri trionfi ancor sapete,
Voi, ch'intendendo il terzo ciel movete.

Amor di strali armato, e di facelle,
vinceste inerme, e giovinetta Donna.
Con bianca destra ignuda in treccia, e 'n gonna,
e l'altre voglie ha la ragion rubelle,
e le vittorie son, quante le stelle:
e tanti i vostri onori,
quanto di Maggio i fiori,

bene però il gioco di innovazione nell'emulazione nell'assenza del riferimento che Petrarca stesso utilizzava per sé stesso, cioè *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf.* 23).

⁹⁵ Il contributo si sofferma soprattutto sulla canzone tassiana interrogandosi approfonditamente sulla citazione introdotta al termine della prima stanza.

⁹⁶ È su quest'ultimo, assieme a Delminio (1577) e Vellutello (1528), che Tasso legge Petrarca, per cui cfr. Baldassarri (1975) e, soprattutto sugli influssi dei commenti sul poema eroico, D'Alessandro (2002).

e quanto son d'April l'erbe novelle:
e la bellezza è pari a l'onestade
Nel dolce tempo de la prima etade.

Felice albergo, che voi lieta accoglie
fra Duci, e gloriosi alti guerrieri
di lor virtute, e di lor gloria alteri,
e fra vittoriose, e care spoglie;
felice sposo, e di concordi voglie,
cui non vi diè fortuna,
non Cielo, o sorte, o Luna,
ov'altri lega il fato, e l'alma scioglie.
Ma chi la fece, è qui, se ma v'essalto
Temo, Donna gentil, d'alzarmi in alto.

Or non agguagli a lui Grecia fallace,
quel da Corinto, a cui l'instabil Diva
l'ampie Città prende, mentre dormiva,
ch'in lungo sonno ei non s'acqueta, o giace.
Ma l'antico valor, qual tromba, o face,
ne gli occhi gli sfavilla,
e più chiaro de squilla,
rimbomba in aspra guerra, o 'n lieta pace.
Voi gli fate altre reti, altra catena
Illustre Donna, e più del Ciel serena.

Recitano le esposizioni (p. 13):

Questa Canzone è fatta ad imitazione di quella del Petrarca, la qual comincia *Lasso me ch'i on so in qual parte pieghi*, però ciascuna stanza termina con un verso d'un Poeta famoso, e l'ultima con un proprio de l'autore. Ma il Petrarca tolse l'estrema de la prima stanza da Poeta Francese, il Tasso da Poeta Spagnuolo, che fu il Marchese di santa Iuliana, l'ultimo de la seconda stanza è il primo d'una di Dante. [...] L'ultimo della terza stanza, è il primo di quella famosa del Petrarca. L'ultimo della quarta, è prima d'una del Padre de l'Autore, che si legge ne gli amori.

Dunque il verso che chiude la prima stanza è tratto, su rivisitazione petrarchesca, da un'autorità straniera, e in particolare dal marchese di Santillana;⁹⁷ la seconda riprende invece, anticipandolo di una stanza rispetto a *Lasso me* e cambiando il riferimento, Dante (*Rime*, LXXIX); la terza cita *Nel dolce tempo de la prima etate* (*Rvf.* 23), e quindi l'incipit della stessa canzone che Petrarca utilizza a termine dell'ultima stanza in *Rvf.* 70; la quarta si conclude con *Temo, donna gentil, d'alzarmi in alto* di Bernardo Tasso e l'ultima su *Illustre donna e più del ciel serena* canzone contenuta nella stampa Marchetti.⁹⁸ A conferma del pacato

⁹⁷ «La citazione del marchese di Santillana (cioè Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, 1398-1458) varrà come riconoscimento tributato dal Tasso a un lirico castigliano precoce, italo-filo e coltissimo», Gorni (2003: 237).

⁹⁸ Che a sua volta forse allude a *Illustre Donna, il cui valore inchina*, incipit anch'esso di una canzone di Bernardo Tasso.

sperimentalismo tassiano sta il fatto che nel tracciare il suo canone il poeta selezioni, eccetto per il suo esempio, tutte canzoni metricamente poco ardite, petrarchesche o quasi. *Voi, ch'intendendo il terzo ciel movete* è intessuta su uno schema ABC BAC CDEEDFF che eccetto per l'inversione del secondo piede (secondo un ordine consuetamente adottato nei *Fragmenta*) e per le misure tutte endecasillabiche è assimilabile a quello di diverse canzoni petrarchesche, prima tra tutte la 126 di cui si può dire rappresenti una variante grave. Ancora più significativo è che tra i vari esperimenti metrici del padre decida di citare *Temo, donna gentil, d'alzarmi in alto* (anch'essa canzone encomiastica, anch'essa rivolta alla dedicataria della raccolta, cioè in questo caso «Hippolita Pallavicina de Sanseverini») che è intessuta sullo schema ABC BAC CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf.* 127).

Ma tornando all'antecedente petrarchesco si ricorda che al di là dell'espedito tecnico la canzone 70 aveva un valore programmatico: segnando il passaggio da «una concezione sensuale e pessimistica dell'amore [...] a una visione spiritualeggiante che potremmo chiamare stilnovistica»⁹⁹ imprimeva un cambio di direzione alla raccolta destinato a interessare tutte le liriche successive, a partire da quelle immediatamente limitrofe.¹⁰⁰ Ora, la rivisitazione tassiana emula questa postura e può essere letta come un manifesto del buon encomio, al di là della contingenza dell'essere riferita a un'effettiva destinataria che abbiamo visto essere, se non secondaria, talvolta addirittura intercambiabile. *Di pregar lasso* diversamente dal suo antecedente petrarchesco però, non è il culmine di un percorso che viene letto retrospettivamente ripercorrendone le tappe fondamentali e decretandone il superamento,¹⁰¹ ma è invece tutta proiettata verso il futuro e non a caso è la prima canzone che figura nella raccolta. Il canone evocato va letto in questo senso tanto che l'autocitazione è riferita a un testo, a cui Tasso darà grandissimo rilievo, che il lettore non ha ancora incontrato e che troverà circa a metà del libro. Un testo, si vedrà, di foggia non petrarchesca e ricco di artifici tecnici.

La stessa *Nel dolce tempo* non è una citazione d'ufficio.¹⁰² Ricordiamo che il componimento, con una testura metricamente arcaica e stravagante rispetto alle altre contenute nel canzoniere petrarchesco¹⁰³ per lunghezza e quantità endecasillabiche (ABC

⁹⁹ Santagata (1996: 348).

¹⁰⁰ Il rimando è al trittico degli occhi, per cui si veda Berra (2010).

¹⁰¹ Su questo aspetto e in generale per un commento disteso alla canzone 70, cfr. Santagata (1990).

¹⁰² Per un commento approfondito della canzone petrarchesca si rimanda ancora a Santagata (1973).

¹⁰³ Tanto che Labande-Jeanroy (1928) vi leggeva come modello Guittone.

BAC CDEeDFGHHGFFII), viene citato in *Rvf.* 70 come canzone maggiormente rappresentativa della stagione poetica giovanile, stagione decretata conclusa proprio a partire dalla stessa canzone 70.¹⁰⁴ Nelle *Prose* (II xiii) la canzone riceve notevoli apprezzamenti tanto da essere definita «quasi donna tra molte fanciulle, o pure come reina tra molte donne, non solo d'onestà e di dignità abondevole, ma ancora di grandezza e di magnificenza e di maestà». Per Bembo dunque *Nel dolce tempo de la prima etade* sta alla *gravitas* come *Chiare, fresche e dolci acque* sta alla *levitas*. E non si tratta di una constatazione meramente teorica dato che l'autore si servirà della testura della canzone 23 per *Alma cortese*, in morte del fratello Carlo, influenzando senza dubbio un filone di recuperi.¹⁰⁵ Infatti, come si può osservare interrogando il RDCI, nelle 15 canzoni secondo cinquecentesche sullo schema di *Nel dolce tempo*, tolte quelle su tema amoroso su esempio petrarchesco, è rintracciabile una specializzazione funebre della testura accanto alla quale se ne colloca una parenetica.¹⁰⁶ Proprio a queste due declinazioni è sensibile Tasso che a tali scopi recupera ben tre volte la testura.¹⁰⁷ Ma non è solo nella citazione in chiusura della terza stanza di *Di pregar lasso* e nell'utilizzo diretto dello schema da parte dell'autore che si può osservare un interesse certo di Tasso verso questo componimento.¹⁰⁸ In sede teorica infatti il poeta maturo della *Cavaletta* (seriore alla raccolta Marchetti) riprende come esempio eccellente di canzone quello antico di *Nel dolce tempo*, accanto al moderno *Errai gran tempo* di Della Casa. Interessante poi, perché ci dà un filtro fondamentale al

¹⁰⁴ Sebbene Praloran (2009: 184) constati come lo schema sia «assolutamente inusuale nel Trecento italiano, vicino piuttosto a tipologie provenzali e con ogni probabilità echeggiante il modello di *La dolce vista* e della dantesca *Donne ch'avete*», presto detto aggiunge «il 'superamento' della 'maniera' di *Nel dolce tempo*, si realizza in questa canzone anche sul piano tecnico [...] il materiale, apparentemente più leggero e tradizionale, è lavorato in ogni aspetto, è del tutto configurato», (p. 186).

¹⁰⁵ Cfr. Juri (2021) per un'analisi sul sistema argomentativo della canzone bembesca e di altri recuperi in rapporto alla retorica classica.

¹⁰⁶ L'intuizione è già in Gorni (1993b), poi ripresa in incipit del suo saggio dedicato specificamente alla canzone 23 in Gorni (2003). Nel RDCI gli esempi funebri (in *Bella Fenice mia, che tanto amai* di Paterno, *Chiara, eterna, felice e gentil'alma* Matraini, *Già spiegava l'insegne oscure ed adre* di Tasso, *Pien di lagrime gli occhi e 'l cor di doglia* di Magno) e parenetici (in *Da gran lode immortal del Re superno* di Tasso, *Hor che io mi trovo alla miseria in grembo* di Fioravante Rabbia (detto il Tranquillo), *Perché 'l piacer, che vostri cori ingombra* di Autore Incerto, *Questa fatica estrema al tardo ingegno* Tasso, *Spiriti Reali, che salire al cielo* Paterno) insieme superano quelli amorosi. Se si estende la ricerca a tutte le canzoni su 20 versi al di là dello schema, i numeri si moltiplicheranno a vantaggio schiacciante di quest'ultime due tematiche. Si aggiungeranno infatti su un totale di 33 canzoni solo altre 2 a tema amoroso.

¹⁰⁷ Oltre ai calchi puntuali dello schema Tasso utilizza la stanza copiosa di 20 versi in altre due occasioni *Come posso io spiegar del basso ingegno* (ABbC CAaC CDEdFFEEGhGH) e *O del grand'Appennino* (aBC aCB CDEdDFGGFHhFII), quest'ultima morfologicamente prossima al modello petrarchesco.

¹⁰⁸ Un ulteriore spunto sulla ricezione tassiana di questa canzone è offerto dallo studio di Incandela (c.s.) sulle chiose dell'autore al testo di Petrarca e al commento di Castelvetro tradite dal postillato Stamp. Cr. Tass. 14 conservato presso la Biblioteca Vaticana.

quale sottoporre le canzoni tassiane irradiando di ulteriore senso le scelte delle citazioni in *Di pregar lasso*, osservare come l'ancora giovane Tasso nelle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»* cita la 23, insieme alle canzoni 119, 323, 325 e 360, come componenti «capaci di cogliere e interpretare il senso ultimo del metro, in cui è cioè possibile ravvisare una precisa scansione logico-diegetica e una vera progressione argomentativa». ¹⁰⁹ Se per Bembo la 23 sveltava tra le altre canzoni come una donna adulta tra bambine, Tasso gerarchizzando in una dimensione complessiva al di fuori del metro specifico – si noti bene infatti che questa affermazione non mette in discussione la supremazia della canzone tra i generi lirici – sostiene che «la Canzone pare differente dal Poema epico, non sono come il picciolo dal grande» ma anche, per evitare fraintendimenti di sorta, «come l'imperfetto dal perfetto». ¹¹⁰ Essendo una versione ridotta del poema nelle canzoni più compiute sarà possibile rinvenire la *proposizione*, l'*invocazione* e la *narrazione*. Nelle migliori, ma non in tutte, perché «alcune ve ne sono nelle quali nulla si narra, ma si diffondono solamente in querele amorose, o cose sì fatte». ¹¹¹ Questa idea di canzone come piccolo poema non verrà riproposta nella *Cavaletta* ma è probabilmente tenuta a mente da Tasso lungo tutto l'arco del suo percorso poetico. ¹¹²

Guidolin (2010: 280) distingue in base alle «tecniche di distribuzione complessiva» del dettato tra canzoni *a sviluppo logico* – dove si riscontra una «tecnica di esposizione programmatica di collegamenti logico-argomentativi» (p. 282), con prevalenza di connettivi come *allora, e se, dunque, ma, come* ecc. –; *a politico* – con «variazione di uno stesso nucleo concettuale in una serie di unità giustapposte, responsabili di movimenti argomentativi davvero impercettibili se non addirittura apparenti e fittizi» (p. 308) –, *a sviluppo narrativo* – che possono rispettare, secondo quanto si legge già nel trattato di Mennini (1678) la narrazione naturale (e quindi un ordine consequenziale più appropriato allo storico), o artificiale (più appropriato al poeta) –, ¹¹³ e *a sviluppo drammatico-dialogico*, – distinti da Guidolin (2010: 290-291) in base alla situazione comunicativa per cui si trovano «canzoni in cui viene inscenato uno scambio di battute tra il poeta e uno o

¹⁰⁹ Tomasi (2013: 100).

¹¹⁰ Guasti (1875: 81).

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² «All'idea di canzone come piccolo poema epico, organizzato secondo la successione, tuttavia non rigida, di proposizione, invocazione e narrazione che egli si atterrà nelle sue realizzazioni più alte, quali, ad es., le canzoni al Metauro e al duca e alle principesse di Ferrara», Daniele (1994: 251).

¹¹³ Notava Praloran (2004: 96) come questa tipologia di canzone fosse tipica di Petrarca, configurata in particolare in un «movimento [...] a ondate intermittenti, come una risacca»;

più personaggi» (*Rvf.* 23, 119, 359, 360), «canzoni in cui viene riprodotto il monologo di un personaggio rivolto al poeta» (*Rvf.* 325); «canzoni nelle quali compare una sorta di ipostasi della voce del poeta, una concretizzazione della sua combattuta interiorità» (*Rvf.* 264,268).¹¹⁴ Tasso, coerentemente con le dichiarazioni in merito al rapporto tra poema e canzone, predilige, nella teoria come nella prassi, canzoni a sviluppo narrativo e canzoni a sviluppo drammatico-dialogico. Il dato non parrà banale se messo in relazione anche all'encomio al quale non è scontato riuscire a imprimere un'progressione narrativa. Eppure è evidente in Tasso questa tensione: così ad esempio in *Già il notturno sereno*, a cui abbiamo accennato precedentemente, fin dall'avvio è chiaro il tentativo di dare all'encomio la forma di un racconto. La descrizione notturna della prima stanza introduce il tema della battaglia d'amore (con figuranti metaforici che l'avvicinano al XII canto della *Gerusalemme* ma, diversamente da quest'ultimo, a lieto fine),¹¹⁵ che si conclude nell'ultima stanza con l'arrivo del giorno («Ma ecco in Oriente / appar la stella amica, / ch'a noi la nova e chiara luce apporta», vv. 105-108) grazie a cui, o per colpa del quale, gli amanti possono trovare riposo. A proposito del rapporto tra poema e canzone, si noti anche come l'uso di connettivi temporali del tipo *già*, seguiti spesso da una descrizione del paesaggio esterno prima di entrare nel vivo delle vicende, sia tipica dell'avvio di un numero cospicuo di canti della *Gerusalemme*.¹¹⁶

Tornando a *Di pregar lasso* è notevole il fatto che anche la canzone dantesca citata, *Voi, ch'intendendo il terzo ciel movete*, con la sua rappresentazione del colloquio tra l'autore e le passioni personificate, sia narrativa e dialogica. E *Di pregar lasso* stessa è una canzone con un'impostazione parzialmente narrativa. Nella prima stanza, che funge da preambolo, secondo una formula ricorrente in sede incipitaria la proposizione viene accompagnata dal *topos modestiae*, per cui denunciando la propria inadeguatezza si espone indirettamente la materia del dettato; nella seconda stanza l'attenzione viene rivolta più esplicitamente alla donna encomiata, di cui, nella terza stanza, si ricostruisce la vicenda amorosa, con

¹¹⁴ Nel suo corpus la studiosa rintraccia: della prima tipologia nessun esempio, della seconda diversi per cui risulta quella più sperimentata, della terza un solo caso in Molza.

¹¹⁵ Nonostante giustamente Cabani (2018: 81), in un paragrafo dedicato alla deflorazione e al voyeurismo tassiano, noti: «Il componimento si svolge al ritmo di una protratta metafora bellica, senza dubbio tradizionale, ma impiegata con un'insistenza e con una violenza un po' fuori norma».

¹¹⁶ Con *Mentre* iniziano i canti II, IV e V, con *Intanto* il VII, con *Già* il XIX, il III («Già l'aura messaggiera erasi desta»), il IX («Già cheti erano i tuoni e le tempeste»), il XV («Già richiamava il bel nascente raggio») e il XX («Già il sole avea desti i mortali a l'opre»). Con «Era la notte» inizia il XII, con «Usciva omai dal molle e fresco grembo / de la gran madre sua la notte oscura» il XIV.

l'invocazione ad Amore che coglie la fanciulla «inerme e giovinetta» («Trovvòmi Amor del tutto disarmato» recitava Petrarca, *Ref.* 3, v. 9); quindi la narrazione si sposta sull'unione tra Vittoria e il suo «felice sposo» (v. 35) su cui viene posta maggior attenzione nell'ultima stanza che si conclude ad anello tornando a omaggiare l'*Illustre donna*. I due versi finali recitano: «Voi gli fate altre reti, altra catena/ Illustre Donna, e più del Ciel serena» (vv. 53-55). Qui per prima cosa è apprezzabile il tentativo di tratteggiare un disegno organico del libro insistendo sulla connessione intertestuale dove il riferimento alla *catena* (così viene nominata *Illustre donna* anche nella tavola finale) gioca ad anticipare, creando una sorta di *aequivocatio*, la canzone che si colloca verso il centro della raccolta. È notevole poi che il componimento si chiuda con il primo verso di una canzone che di fatto descrive ed è dedicata a un'altra donna. Questa parziale sovrapposizione riflette un modo di intendere la nobiltà come un unico spirito eletto e conferma allo stesso tempo, trattandosi del verso introduttivo di una canzone rivolta a Margherita, il ruolo di *primus inter pares* accordato da Tasso a quest'ultima.

5. 3. 1. 2. Altre strategie imitative e *O d'alta donna pargoletta ancilla*

Ma esiste in Tasso, come, aggiungiamo, in ogni petrarchista di livello, una duplice imitazione:

una che è spontanea derivazione, imponderabile assorbimento da un esemplare di cui non rimane che una lontana aria, “umbra quedam” come ebbe a dire lo stesso Petrarca parlando dell'imitazione, ed un'altra che è invece consapevole trasposizione, intellettualistico ricalco pedantesco operato.¹¹⁷

In ambito metrico abbiamo definito queste due possibilità come recuperi inerziali o recuperi vischiosi. *Di pregar lasso* afferiva alla seconda categoria mentre fanno parte della prima le tre canzoni che la seguono nella stampa Marchetti, ovvero *O bel colle, onde lite* (25), *Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero* (29), *O felice honorato almo terreno* (38). Le scorriamo velocemente.

Non priva d'interesse è la canzone *O bel colle, onde lite* sullo schema, che abbiamo visto essere in più occasioni recuperato da Tasso, di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Ref.* 126). In essa

¹¹⁷ Getto (1951: 261).

non si loda direttamente una nobildonna ma «una vaghissima Montagnetta» che diventa lo sfondo di un quadretto idilliaco con tanto di digressione mitica. Tale digressione si apre con una comparazione tra lo stuolo di donne che raccogliendo fiori si appressava al colle e Proserpina rapita per mano di Plutone mentre compieva il medesimo gesto. Si chiude poi con un intervento metanarrativo dell'autore: «ma dove mi trasporta / o Montagnetta Ombrosa, / così lunge da te memoria antica» (vv. 66-68). È Tasso stesso a commentare un po' sornionamente questo passo: «ritorna al proposito, come spesse volte sogliono fare i poeti, quantunque alcuna sfiniscano ne la digressione, quasi dimenticandosi il primo intedimento» (p. 35). L'apostrofe finale riprende l'accordatura bucolica («cerca rozza canzone», v. 90), ad imitazione dichiarata di Petrarca, ma della canzone 125 (non la 126 su cui è intessuto lo schema).

Tre sonetti dopo *O bel colle, onde lite* è collocata *Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero* modellata sulla testura ABBA ACcDdEE di *Quando il soave mio fido conforto* (Ref. 359). Nella canzone si «loda la Signora Geronima Grilla Spinoli» (sorella di Angelo Grillo, ci cui sopra), la quale non è conosciuta dal poeta «per presenza, ma per fama, e per gli effetti de la sua cortesia» (p. 41). Il componimento è incentrato sul racconto della virtù che scesa dal cielo in terra dopo alcune peripezie decide di soffermarsi, insieme alla bellezza, presso la donna, con tanto di discorso diretto rivolto a quest'ultima.¹¹⁸ Nelle esposizioni che accompagnano il testo, notevolmente lunghe in confronto a quelle delle canzoni precedenti e successive, oltre a dissertazioni filosofiche e esplicitazione delle fonti¹¹⁹ si trovano, a conferma di quanto detto sul rapporto tra il poema e la canzone, note con la funzione di illustrare gli snodi del meccanismo narrativo secondo la divisione che abbiamo visto esposta discorsivamente nelle *Considerazioni* e che qui viene riproposta. L'avvio del v. 17 «io dico dunque» viene così commentato: «avendo fatto il Proemio, e nel Proemio la proposizione di cantar de gli onori, o de meriti di questa Signora, comincia la narrazione» (p. 43). Nell'esposizione si può intuire un legame con Vellutello (1528: 88) che nel

¹¹⁸ Il taglio astratto dell'encomio, dovuto per certo anche al fatto che Tasso non conoscesse personalmente il soggetto, è accolto positivamente da Grillo (1616: 820), il quale spedendo la canzone alla sorella nella lettera che accompagna il componimento commenta: «Egli [Tasso], che non concede mai alcun luogo all'ingratitudine, non solamente procura di onorarmi quanto più può in me stesso, ma nelle cose mie ancora. Perciò mi ha mandato questa bellissima Canzone in lode di V. Sig. dalla quale potrà raccogliere, che se bene il corpo suo è in prigione, e misero, l'anima nondimeno è libera, e liberale: e massime le lodi. *Le quali riceverà V. S. più tosto da lui, come da poeta, che come da filosofo: sendo nel lodare molto circospetto, per non offender la modestia sua, e l'altrui*» (il corsivo è mio).

¹¹⁹ In particolare tantissime classiche greche e latine a cui si accompagna come moderno il solo Petrarca.

commento alla seconda stanza di (ancora una volta) *Nel dolce tempo* (che cominciava appunto con «I' dico») scriveva: «Avendo il Poeta, nella Precedente stanza proposto tutto quello, che nel proceder della Canzone, vuol dire, ora in questa dà principio alla sua narrazione». L'annotazione di Tasso differisce sostanzialmente solo nell'introduzione del termine 'proemio' e quindi di un lessico più afferente alla descrizione del poema epico. Ad onor del vero bisogna segnalare l'assenza nella scansione proposta da Tasso dell'invocazione, ma a tal proposito l'autore stesso nelle *Considerazioni* affermava che «in quelle [canzoni] poi che, più s'assomigliano al poema eroico, si ricerca la proposizione, non già egualmente l'invocazione, come parte che non è tanto essenziale quanto la prima».¹²⁰

Allo stesso «petrarchismo delle architetture»¹²¹ appartiene il recupero di *Si è debile il filo a cui s'attene* (*Rvf.* 37) in *O felice honorato almo terreno* (AbbC BaaC cddEeDFF). La canzone era preceduta da una sestina con il seguente argomento: «Lodando un bello, e meraviglioso Mare, e un ricco, e tranquillo porto, allegoricamente intende di lodare la Signora Portia Mari moglie del Signor Paulo Grillo». La sestina aveva tra le sue parole-rima «Mare» e «Porto», e la canzone ritorna con insistenza sulla stesso gioco d'*interpretatio nominis*,¹²² che trasforma la «nobildonna genovese in un porto accogliente sulle rive di uno splendido mare».¹²³

Occupava la quarantaquattresima posizione *O con le Gratie eletta, e con gli Amori*, la prima canzone nella stampa Marchetti su schema non petrarchesco. Si noti bene però che la testura su cui è modulata è AbC BaC cDEeDdfGgF, sostanzialmente analoga a quella di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (*Rvf.* 128), ma con una minima variazione nel finale della sirma, a rime alternate nell'antecedente petrarchesco (AbC BaC cDEeDdfGfG). Non sono infrequenti, e ne vedremo a breve un altro, i casi in cui Tasso rielabora in questo modo degli schemi del *Canzoniere*, non intaccandone cioè la riconoscibilità ma introducendo un piccolo elemento innovativo nella disposizione. Rarissimo invece, come invece spesso accade nel periodo storico di nostro interesse, che l'autore vari sistematicamente uno schema petrarchesco nella misura versale (un esempio tassiano si

¹²⁰ Guasti (1875: 81).

¹²¹ Daniele (1994: 294).

¹²² Ricordiamo con Leuker (2012: 530) che: «la tentazione di centrare l'omaggio di una persona sul suo nome dev'essere stata particolarmente grande nei casi in cui Tasso aveva scarse informazioni sull'individuo da lodare».

¹²³ Residori (2001: 44) che segnala che lo stesso artificio è applicato anche nel sonetto che occupa il sedicesimo posto nella raccolta Marchetti dedicato al medesimo soggetto.

legge in *Celeste Musa, or che dal ciel discende*, su *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf.* 360) ma con il primo verso *b* settenario), mentre non è del tutto infrequente che un settenario venga saltuariamente e, presumibilmente, accidentalmente sostituito da un endecasillabo o viceversa (un esempio si legge, in questa raccolta, in *Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa*, a schema ABbC BAaC CDEEDdFfGG, dove l'ultima stanza chiude la fronte con un verso *c* settenario).¹²⁴

In *O con le Gratie eletta* Tasso «scrive amorosamente a una graziosa giovene donzella d'una nobilissima Signora». Dopo una lunga serie di elogi rivolti a nobildonne è inserito dunque un componimento che afferisce dichiaratamente alla sfera amorosa più che a quella encomiastica. Certo il procedimento è lo stesso per cui la lode diretta a Porzia Mari è lode indiretta a Paulo Grillo, così come quella a Geronima Grilla Spinoli ad Angelo Grillo. In questo caso la «nobilissima Signora», come si evince dalle altre fonti che testimoniano la canzone riportate da Solerti, è Leonora Thiene da Sanvitale, contessa di Scandiano, di cui però nella stampa Marchetti non appare traccia né a testo né a commento, se non nel *senhal* «aure vitali» al v. 89. Le prime stanze incoraggiano la donzella, «bruna [...] ma bella» (v. 13), ad abbandonare i vezzi propri della Signora che serve e che poco si confanno a una donna «semplicetta» (v. 29) del suo rango.

Mentre teco ragiono, e tu cortese
 guardi bassi, e furtivi
 volgi in me, del tuo cor mute parole,
 ah, dove torci i lumi alteri, e schivi?
 Da qual maestra apprese
 mai l'empie usanze, e 'n quai barbare scole?
 Così mostar si suole
 la tua donna superba incontro Amore,
 e fulminar da gli occhi ira, e orgoglio:
 ma tu del duro scoglio,
 ch'a lei cinge, e inaspra il freddo core,
 non hai forse il rigore?
 Non voler semplicetta
 dunque aguagliar de la severa fronte,
 l'ire veloci, e pronte,
 ma s'ella ne sgomenta, or tu n'alletta.

¹²⁴ Per il medesimo ed altri esempi il rimando è sempre a Daniele (1994: 308) che segnala molte di queste anomalie, fino a veri e propri «cumuli di incongruenze» (citando il caso di *Crescan le palme al Mincio*). Secondo lo studioso l'imitazione così insistita ma spesso neutra degli schemi petrarcheschi da parte di Tasso deriva in parte proprio dalla volontà di quest'ultimo di non moltiplicare tali disattenzioni affidandosi al già noto («anche da questa disattenzione nasce forse il fenomeno di questo petrarchismo metrico così insistito: da una necessità di applicare schemi già collaudati e predisposti esistenti in natura, onde evitare l'aggravio di un'attenzione specifica volta all'architettura prosodica», (p. 296)).

(*O con le Gratie eletta, e con gli Amori*, vv. 18-33)

Come i vezzi della Signora non si confanno alla Bruna, Tasso, tornando in conclusione sul tema, si manifesta indegno dell'amore della nobildonna adatto invece agli «illustri amanti» (v. 102) e dunque tutto volto a conquistare quello dell'ancella. Nello spazio che si apre tra le premesse e le conclusioni, a partire dalla quarta stanza, è inserito un originalissimo inserto. Un quadretto dove la nobildonna compare allo specchio, nella sua stanza, a provare le sue armi d'amore, mentre l'ancella la pettina e la veste. Come segnala Berti (1996: 64-65) si tratta di «una novità nell'orizzonte della poesia amorosa petrarchistica. Per la prima volta la donna petrarchesca viene rappresentata al di fuori delle apparizioni ufficiali [...]. L'innovazione passa [...] attraverso l'innesto di due differenti modelli letterari: il petrarchismo, ormai saturo, e l'elegia romana, che lo rinnova». Infatti la studiosa, a cui rimando in generale per un'analisi approfondita sul componimento, individua la fonte di questa scena d'intimità domestica, ripresa a piene mani nella poesia seicentesca, nel primo libro dell'*Ars amatoria* di Ovidio,¹²⁵ fonte taciuta in questo caso nelle esposizioni tassiane.¹²⁶

La parziale eccentricità di *O con le Gratie eletta* nel contesto encomiastico della raccolta Marchetti e la sua afferenza precipuamente amorosa è dimostrata dal fatto che la canzone appare, senza argomento, nel libro secondo del Chigiano (ma non nella stampa Osanna). Dalla prospettiva inversa poi la presenza di tale canzone nel manoscritto Chigiano dimostra l'afflato encomiastico delle rime amorose, a cui accennavamo in sede introduttiva.

Benché abbiamo ormai più volte osservato come sia frequente in Tasso il recupero inerziale di testure petrarchesche adattate a temi e stilemi del tutto estranei al modello morfologico di partenza, rimane comunque curiosa la scelta di emulare per una canzone

¹²⁵ «L'imitazione del Tasso non si limita alla ripresa dell'immagine della donna allo specchio, ma riguarda tutta la sezione dell'*Ars amatoria*, in cui Ovidio insegna come conquistare la donna amata servendosi della sua ancella», Berti (1996: 65).

¹²⁶ Viene invece esplicitato il richiamo agli *Amores* ovidiani. L'esplicitazione di quest'ultima fonte e l'omissione del recupero, molto più sostanziale, dell'*Ars amatoria* è motivato secondo Berti (ivi: 77-88) da due ragioni principali. La prima è che «Tasso si arroga la funzione di maestro d'amore, che spetterebbe ad Ovidio. Presentandosi come maestro nei confronti della Bruna, quando è lui stesso un alunno della fonte taciuta», la seconda è «sminuire la dipendenza di Ovidio, nominandolo appena, in modo generico e impreciso [...] a favore di fonti appartenenti ad una tradizione più seria e solenne» al fine di «nascondere l'aspetto più madrigalesco e meno elevato del componimento, per innalzarne il tono».

amorosa lo schema di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Ref. 128).¹²⁷ Curiosa anche se confrontata all'uso coevo dello schema che doveva apparire marcato se in nessun caso è utilizzato a questi fini. Non sarà dunque del tutto irrilevante la variazione introdotta nella coda a segnare lo scarto con l'antecedente petrarchesco.¹²⁸

Non mi sembra casuale il fatto che Tasso decida di collocare *O con le Grazie eletta* subito prima di *O d'alta donna pargoletta ancella*, soprattutto considerando che si tratta delle prime due canzoni che si trovano in posizione contigua, laddove, almeno nella prima parte della raccolta, l'autore tende ad alternare forme lunghe a forme brevi.¹²⁹ La piccola perturbazione formale e tematica preannuncia così la prima canzone veramente a schema non petrarchesco. E se *l'Ars amatoria* era una fonte taciuta è invece dichiarato nelle esposizioni della «canzone alla Bruna» il legame tematico con *Come fuggir per selva ombrosa e folta* di Della Casa, ossia della canzone che presta lo schema a *O d'alta donna pargoletta ancella*. A quest'ultima seguono poi dieci sonetti, e le tre canzoni successive, sempre intervallate tra loro da componimenti d'altro metro, sono tutte dedicate a soggetti più convenzionali (scorrendo gli argomenti si legge «descrive un atto nel quale divotamente la Signora Clelia Farnese rivolse gli occhi al Cielo», «loda la medesima Signora», «Celebra la Signora Duchessa d'Urbino» ecc.) e tutte su schema petrarchesco, come si può vedere a colpo d'occhio nella tabella in appendice.¹³⁰ Si tratta dunque di un nucleo metrico-tematico compatto e isolato. Procedendo con ordine: alla lode amorosa, tutto sommato non eccessivamente stravagante, seppure già dai toni più leggeri e giocondi rispetto alle canzoni precedenti, segue una canzone il cui argomento recita: «essalta con meravigliosa lode una bella giovinetta di piccolissima statura e Nana come si dice».¹³¹ Riportiamo di seguito le prime due stanze (vv. 1-26):

O d'alta Donna pargoletta ancella,

¹²⁷ Tasso imita solo una volta puntualmente lo schema di *Italia mia* in *Chi descriver desia le vaghe stelle*, canzone encomiastica e politica.

¹²⁸ Daniele (1994: 301) interpretava l'utilizzo dello schema civile in questa canzone «del tutto estranea concettualmente all'archetipo metrico» come una volontà di creare una frizione tra la forma e il tema a fini quasi parodici: «a volte anche le forme più nobili di poesia civile vengono ridimensionate, anzi parodiate (in senso etimologico) in un'accezione mondana e leziosa [...]. È una lirica tutta giocata su un registro scherzoso (non molto usuale al poeta) e con qualche nota additiva di latente erotismo», (pp. 299-300).

¹²⁹ Si noti inoltre che le due canzoni condividono l'attacco vocativo.

¹³⁰ III, T. 8.

¹³¹ Solerti (1902) presenta il seguente argomento: «Sovra la nana de la serenissima signora duchessa di Ferrara, bellissima di corpo e di mirabile ingegno». Osserva Residori (2001: 47): «non è forse priva di malizia l'inclusione nella raccolta di una canzone che [...] può suscitare nel lettore qualche dubbio sulla reale 'statura' dei suoi altri oggetti di encomio».

o leggiadretto mostro
 in cui si volle compiacer Natura
 questa sì viva, e giovenil figura,
 è meraviglia più gentil di quella,
 ch'anco per fama dura;
 e ne le carte, e nel purgato inchiostro,
 che describe i Giganti al secol nostro:
 però che l'invaghir del far paura,
 è più gradito effetto,
 quelli odiosi fur, tu cara sei:
 e 'l tuo cortese aspetto
 vagheggiano i superni erranti Dei.

E benché l'uno in cima a l'altro monte
 portar non osi, o possa,
 per altra nova strada al Cielo aspiri:
 mentre gli occhi, ove infiamma i suoi desiri
 alma reale, e la serena fronte,
 de la tua Donna miri,
 scala più degna assai d'Olimpo, e d'Ossa.
 Aventuroso ardir, felice possa;
 fermare il guardo ne' celesti giri
 di sì lucente Sole;
 e veder come intorno a sì bei raggi
 Amor saetti, e vole,
 e d'ire al Ciel discopra alti viaggi.

Come la canzone precedente, ed è un altro argomento a favore della compattezza del nucleo, si propone una lode indiretta a una nobildonna (tramite la medesima figura mediana dell'ancella), ma non se ne annuncia, e sono gli unici due casi in cui succede, l'identità precisa. Altro fatto eccezionale, almeno per questa parte della raccolta, è che la prima stanza è l'unica ad essere esposta, e nemmeno per intero.¹³² Ma chiaramente ciò che appare straordinario e inedito è il soggetto dell'elogio che «inaugura un tema di larga fortuna nella poesia barocca»,¹³³ qui, ricordiamo, piegato comunque a fini cortigiani e non a scopo puramente dilettevole.¹³⁴ Certo di cose strane e “barocche” se ne trovano altrove in Tasso, che sicuramente rispetto allo spettro tradizionale allarga gli orizzonti del poetabile anche dal punto di vista dei referenti, tra elogi all'insalata e «impoeticissimi – per noi – allevamenti di conigli e obelischi egiziani». Ma si tratta solitamente di forme

¹³² Già Solerti (1902) segnalava come l'esposizione fosse «certamente manchevole [...]». Al basso della pagina in 87 è ancora citato il v. 9 ma non segue alcun commento».

¹³³ Giachino (2001-2002: 64).

¹³⁴ In questi termini Marzot (1956: 126) describe il passaggio definitivo al Barocco: «ad esso si pervenne quando il concetto dell'arte si rivelò fondato sul principio del diletto, schermandosi da ogni troppo severo compito morale o dottrinario; e quel diletto divenne la pura sostanza della poesia, sotto forma di favola o di gusto verbale».

brevi, «arguzie concise», «*Xenia* di un'arte che ha studiato a fondo gli epigrammi dell'*Anthologia palatina* e le malizie dell'ingegno di Ausonio e dei cultori rinascimentali». ¹³⁵ E in effetti l'esposizione di *O d'alta donna pargoletta ancella*, anch'essa in qualche modo parodica, è atta principalmente a giustificare l'utilizzo del genere lirico più "alto" per eccellenza a scopi "bassi" (è lo stesso Tasso a compiacersi di questo gioco di parole):

Per opinione d'Isocrate nel suo Panegirico, è più difficile l'arteficio di lodar le cose grandi: né questa opinione è diversa da quella di Demetrio Falereo, e di Marco Tullio, i quali vogliono, che tutte le cose si trattino convenevolmente, cioè le grandi magnificamente, e le mediocri con mediocrità, e l'umili umilmente, se non quando si scherza, ch'allora le cose piccole si sogliono aggrandire con molta grazia, come fa il Poeta in qualche parte di questa Canzona, lodando la Nana. ¹³⁶

O d'alta donna pargoletta ancella è dunque una canzone compiutamente giocosa, ¹³⁷ il cui intreccio di rime non è desunto dalla tastiera petrarchesca. Ma non si tratta di una disposizione inedita. Come anticipavamo la canzone è intessuta sullo schema AbCC AcBB CdEdE di *Come fuggir per selva ombrosa e folta* di Della Casa. Se non possiamo non concordare con il più volte citato Daniele (1994: 307) quando afferma che «l'apporto metrico offerto dai poeti del Cinquecento, anche da quelli che maggiormente sembrano aver influito sulla poetica tassiana» sia in realtà «meno vistoso di quanto si potrebbe supporre», è vero anche che l'adozione di questi schemi nelle raccolte tassiane è sempre marcato e assume un ruolo di particolare rilievo. Ritengo infatti che abbia un certa importanza strutturale il fatto che, a fronte di scelte che prediligono la selezione di canzoni intessute su scheletri metrici dei *Fragments*, la prima testura compiutamente non petrarchesca sia iscritta sotto il segno di Della Casa, poeta di sole testure inedite che dà legittimità non solo all'adozione di questa morfologia, ma più in astratto alla sperimentazione metrica nell'ambito della canzone (e si presti attenzione alla conformazione della fronte, su cui torneremo). La stessa strategia è adottata nella sistematizzazione delle liriche amorose dove un altro modello cinquecentesco viene a

¹³⁵ Basile (1994: XXXVIII).

¹³⁶ In merito alla sensibilità prebarocca di Tasso in relazione alle strategie di autocommento, si veda Pestarino (2009: 103), il quale sostiene che «certamente è già mariniana, e barocca, quella volontà di ostentare l'intreccio delle fonti, di contro alla scaltra dissimulazione dell'*imitatio* rinascimentale».

¹³⁷ Anche da sola la canzone alla Nana basterebbe a smentire posizioni che pure storicamente hanno goduto di successo come quella di Trombatore (1957: 264) per cui «per il Tasso non esistevano temi da trattar leggermente, e meno che ogni altro l'encomio»; nelle premesse d'altronde scriveva: «l'assenza della poesia nelle rime strettamente encomiastiche non ha mai sorpreso nessuno, tanto è chiara a tutti e a prima vista la contraddizione stridente dei due termini», (p. 261).

sostituire Petrarca nella prima canzone a schema innovativo, e cioè Bembo. Se poi il recupero dell'acasiano è in questo caso una pura citazione formale,¹³⁸ diversa è la scelta di adozione dello schema delle tre canzoni sorelle bembesche in *Quel generoso mio guerriero interno* di fatto l'unica canzone non petrarchesca a tema amoroso confluita nel Chigiano e nella stampa Osanna. Ma di questo parleremo più avanti.

5. 3. 1. 3. Il monile e la catena

Seguono, lo anticipavamo, canzoni encomiastiche più tradizionali per forme e per temi. Agli argomenti maggiormente solenni si accompagnano texture metriche petrarchesche a maggioranza endecasillabica. *Deggio forse laudar l'aurato albergo* dove si «Loda la Serenissima Giovanna d'Austria, Gran Duchessa di Toscana» è sullo schema ABC ABC cDEeDD di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf. 323). Nell'esposizione alla prima stanza si insiste proprio sulle strategie messe in atto per enfatizzare la gravità del componimento: «comincia la Canzona da l'interrogazione, perché questo modo è molto acconcio alla gravità, come insegna Demetrio nel libro de l'Elocuzione. [...] Finisce la stanza ne l'interrogazioni, come l'aveva cominciata, accioch'ella riesca più grave» (p. 90). A pochi componimenti di distanza da quest'ultima si trova *Tu che segui la pace e fai d'intorno*, in ABC BAC cDdEeFF come *Ben mi crea passar mio tempo omai* (Rvf. 207), dove si «loda il paese di Ferrara, e gli altri soggetti al Signor Duca, e la Signora Duchessa che si partiva per visitar lo stato». Dopo sei sonetti e un componimento in ottave si colloca *Tal volta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa*, sicuramente tra le canzoni più gravi della raccolta a partire dallo schema ABbC BAaC CDEEDdFfGG di *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf. 264) e dal lunghissimo argomento con tanto di anticipazione dell'esplicitazione delle fonti, solitamente riservata allo spazio di autocommento: «in questa Canzona si contengono le lodi de la Gran Duchessa paragonata con Elena, sì come il Gran Duca è agguagliato a

¹³⁸ Si veda sempre Daniele (1994: 301) che presentando una lista dei calchi puramente metrici petrarcheschi afferma: «lungi dall'assumere caratteri di pedissequa ripresa e inerte accoglimento di ragioni struttive primarie, tale omologia delle forme esteriori dimostra una ben profonda assimilazione (anche al di là degli stimoli più forti determinati dalle cadenze fonico-sintattiche e dalle suggestioni lessicali e semantiche), che attinge alla qualità più rarefatta e astratta dell'imitazione: quella della combinazione rimica». Il discorso ci pare possa essere esteso anche alle morfologie degli autori più celebri.

Teseo, al cui giudizio ella è lodatissima, e degna di sì alto Matrimonio. Ne l'artificio di alcune parti il Poeta imita Isocrate ne l'orazione fatta in lode d'Elena».¹³⁹ L'altezza del soggetto si accorda chiaramente con l'altezza dello stile, e ciò viene esplicitato in più punti dell'autocommento.¹⁴⁰ Si segnala come, ed è mossa encomiastica frequentissima in Tasso in questa raccolta (e non solo), i referenti mitici che occupano larga parte del racconto non reggano il paragone con la nobiltà attuale che erano chiamati a metaforizzare. Così, avviandosi alle conclusioni della canzone, Tasso può esclamare «O quanto è più felice il novo esempio» (v. 108). Secondo Giachino (2001-2002: 58), questo «atteggiamento negatore e distruttore nei confronti della mitologia degli dei e degli eroi antichi» emerge soprattutto nelle canzoni, dove Tasso «non esita ad accostarsi alle vicende antiche solo per negar loro fede e considerarle fole superate dall'eroismo storico dei contemporanei celebrati».

Dopo quattro sonetti, a ormai oltre la metà della raccolta, si collocano le prime due canzoni direttamente in lode di Margherita Gonzaga d'Este a cui è dedicata, lo ricordiamo, l'intera silloge. In realtà nel primo componimento, introdotto come MONILE e senza argomento, la destinataria è solo allusa nell'*interpretatio nominis* del secondo verso, e bisogna attendere l'esposizione delle prime due stanze della CATENA perché si renda esplicita la dedica e il gioco, potremmo dire, calligrammatico.

Nel mar de vostri onori,
 come sian margarite,
 queste lode ho raccolte, e 'nsieme unite.
 Lega il lor filo i cori;
 brevi, ma belle sono,
 picciolo è sì, ma prezioso dono.
 Dunque Donna reale,
 de gradirlo vi piaccia,
 perch'io mai non mi stanchi, e mai non taccia.

Dunque, Donna immortale,
 se di farne i' m'ingegno
 novo monile, or non l'aggiate a sdegno:
 perché di pregio eguale
 non è lucida gemma

¹³⁹ Si tratta dunque della prima canzone a tema nuziale della raccolta, benché l'attenzione di Tasso risulti abbastanza sbilanciata verso la granduchessa. L'argomento riportato da Solerti (1902) recita infatti: «Celebra la granduchessa di Toscana Bianca Cappello».

¹⁴⁰ «Fa il proemio a questa Canzona, come fa Pindaro ne l'Ode, cioè con molte transizioni, e con altre figure, le quali dimostra la difficoltà di cantare di così alto soggetto», (p. 113). «Finisce la Canzona [leggi stanza] con la sentenza, seguendo in ciò l'ammaestramento di Demetrio Falareo, che le cose gravissime si debbano porre ne l'ultima parte», (p. 113).

a quella, che vi pende, e sì l'ingemma;
né tra le brine, e 'l gelo:
ha raggi più lucenti
stella che desti gli odorati venti.

(vv. 1-18)

Di nuovo si trovano in prossimità una coppia di canzoni a testura non petrarchesca e con uno sviluppo tematico affine. Il legame tra *Nel mar de vostri onori* e *Illustre donna e più del Ciel serena* è in realtà ancora più saldo di quello tra *O con le Gratie eletta, e con gli Amori* e *O d'alta donna pargoletta ancella* dal punto di vista sia tematico che formale e stilistico, dove la catena non è altro che una variante più grave del monile.

Come si evince dalle prime due stanze qui trascritte, *Nel mar de' vostri onori*, a schema abB acC deE, è assimilabile, anche per i toni, a una canzonetta. Così, tornando alla biforcazione che segna le sorti della canzone nel secondo Cinquecento, in questa, come nella canzone successiva (ma sono rarissimi i casi dove l'autore segue tale orientamento),¹⁴¹ Tasso sembra propendere verso una, almeno apparente, «semplificazione» strutturale della stanza»¹⁴² e quindi per una strategia che ha come più noto interprete il Bembo degli *Asolani* (ma anche, in misura minore, delle *Rime*). La forma canzone è in realtà appena intuibile, essendo *Nel mar de' vostri onori* composta più che da una fronte di piedi e una sirma, da tre piedi. Infatti l'intera sirma si riduce ai tre versi in rima deE con disposizione e misure analoghe a quelle appunto di entrambi i piedi. La misura versale prevalente è il settenario mentre i tre endecasillabi hanno un'evidente funzione divaricante mettendo in rilievo il termine del compartimento metrico. Manca la *concatentio* sostituita da un verso in rima *d* apparentemente irrelato che trova rispondenza solo nella stanza successiva, dove diventa la rima *a* (nelle prime due stanze qui riportate *reale* al v. 7 rima con *immortale* al v. 10 e *eguale* al v. 13). Anche questo artificio tecnico può essere ricondotto in qualche misura a Bembo, e in particolare a una complicazione dello stratagemma utilizzato in *Ben ho da maledir l'empio signore*. Nella canzone bembiana, che ha finalità del tutto diverse, anzi quasi opposte rispetto a quella tassiana, dopo una fronte articolata su tre piedi su due rime (AB AB AB) viene introdotto un verso irrelato nella breve sirma (bXCC) che trova rispondenza solo nella stanza successiva (a differenza di *Nel*

¹⁴¹ Uno degli altri pochi esempi è rappresentato da *O principe più bello*, dove, stando all'intestazione di Solerti, vengono celebrate le nozze di Alfonso d'Avalos, con uno schema abA cbC cdD non molto dissimile da quello della canzone presa qui in esame.

¹⁴² Bausi, Martelli (1993: 158).

mar de' vostri onori in posizione fissa, non diventando cioè la rima *a*).¹⁴³ Un altro modello che l'autore doveva avere ben presente è quello dell'ode a strofe incatenate di Bernardo. Si può leggere infatti un esempio affine al nostro in *Che pro mi vien ch'io t'abbia, o bella Diva*, che risponde allo schema AbACC, BdBEE, DfDGG (eccetera fino alla stanza conclusiva in LaLNN, con un effetto di «circolarità strutturale»¹⁴⁴ estranea al Tassino che recupera la rima *d* dell'ultima stanza nel congedo).

Più strutturata la catena dove, pur mancando di nuovo il verso di *concatenatio* che rimane anche qui occupato da un settenario irrelato nella stanza, la disposizione rimica e le misure versali differenziano in modo netto la fronte dalla sirma. Rimane quella di *Illustre donna e più del Ciel serena* ad ogni modo una stanza esilissima e prossima alla canzonetta.

Illustre Donna, e più del Ciel Serena
da chiari occulti lumi
mille versate ogn'or gioie, e dolcezze.
E fanno preziosa aurea catena
gli angelici costumi,
e le vostre celesti alme bellezze;
e 'n sì leggiadri modi,
per far più sempre un bel desio contento,
non si congiunse mai l'oro e l'argento.

L'oro, e l'argento in sì leggiadri modi
mai non s'avolse, o prese,
come voi ne sembrate adorna, e vaga
e tutte fiamme son l'umane lodi;
e vive stelle accese
son le divine, onde 'l pensier s'appaga.
Né fra ventosi campi,
se di candide nubi il cielo è carco,
tanto suol variar col suo bell'arco.

(vv. 1-18)

¹⁴³ Verso il termine del terzo libro della poetica Minturno (1563: 267), per spiegare l'esistenza di una zona d'ombra tra le canzoni regolate e quelle libere, cita, con tanto di evidente sarcasmo verso il fanatismo bembiano, *Ben ho da maledir l'empio signore*: «né vi allegherò tante Canzoni, che da molti si sono fatte, e di di in di si fanno liberamente, e senza regola: ma leggete le rime del Bembo; il qual s'ha tanto d'autorità acquistato, che da questa età par, che sia nello scriver regolatamente, Numa, o Licurgo riputato. [...] Nella canzone *Felice stella il mio viver segnava*. troverete consonanza con intervallo di versi nove: il che è contro alla regola data (se la memoria non m'inganna) del medesimo autore. Et in quella, *Ben ho da maledir l'empio Signore*. Lascia una rima scompagnata: anchorchè le dia compagnia d'un verso in ciascuna delle stanze, che seguitano: e è questa la rima innanzi all'ultima coppia della stanza».

¹⁴⁴ Bausi, Martelli (1993: 158). L'estratto prosegue: «anche allo scopo di non lasciare versi irrelati (l'eventuale nuova rima introdotta al v. 2 dell'ultima stanza, infatti, sarebbe necessariamente rimasta senza corrispondenza).

Lo schema è AbC AbC dEE. La maggiore robustezza della stanza si accompagna a una complicazione degli artifici tecnici che caratterizzavano anche la canzone precedente. Come nel monile, la rima *d* è irrelata nella strofa e diventa rima *a* della successiva. Si aggiunge a ciò il fatto che la parola rima *d* è anche la parola rima del primo verso in *a* (nelle prime due stanze qui riportate *modi* al v. 7, rima con *modi* al v. 10 e *lodi* al v. 13). E ancora che «l'aggancio (anzi l'incatenamento) tra strofa e strofa avviene attraverso un curioso sistema di *coblas capfinidas* e *capcaudadas* insieme, che porta sempre il secondo emistichio dell'ultimo verso in testa al primo verso della strofa precedente»¹⁴⁵ («non si congiunse mai *l'oro e l'argento. // L'oro, e l'argento in sì leggiadri modi*», vv. 9-10), ulteriormente complicato dal fatto che del verso in rima *d* non viene recuperata solo la parola rima, ma l'identità con l'avvio della stanza successiva è protratta per l'intero verso o per una parte consistente di esso («*e'n sì leggiadri modi*» v. 7, «*L'oro, e l'argento in sì leggiadri modi*» v. 10; «*e par c'onori, e spieghi*» v. 16, «*Un vero essemplio par, c'onori, e spieghi*» v. 19, ecc.).

Anche *Illustre Donna, e più del Ciel serena*, che ricordiamo essere stata già preannunciata in *Di pregar lasso, e di cantar già stanco*, cioè nella prima canzone presente nella raccolta, come autocitazione conclusiva, non è introdotta da argomenti ma dalla sola intestazione CATENA. Qui però, diversamente dalla canzone che la precede, dopo la seconda stanza e quindi una volta esplicitato l'artificio tecnico, si introducono delle esposizioni (che riguardano indirettamente anche il monile) che varrà la pena citare distesamente:

Come fra gli ornamenti del corpo, i monili, le catene, e le corone sono per l'oro, e le pietre preziose oltre tutti gli altri riguardevoli, così le virtù, e i gentili costumi fra quelli de l'animo; la onde non altrimenti che ne le pompe e ne le solennità, i grandissimi Re sogliono esser rimirati con meraviglia così la contemplazione de le bellezze interiori suole parer maravigliosa a chi la considera. Orna dunque il Poeta la Signora Duchessa de gli ornamenti d'un animo reale, o piuttosto dimostra, com'ella sia veramente onorata di virtù regia, e chiama la sua composizione Catena, perché le virtù sono congiunte l'una con l'altra, come gli anelli ne la catena, la onde non possono esser separate: e forma questa catena di splendori visibili, e invisibili, cioè de le virtù intellettuali e de le bellezze, o de costumi che possono vedersi, ad imitazione di Platone nel decimo de la Republica, e di Dionigi Areopagita, il quale aveva tessuta la sua fune al medesimo modo.

Già Daniele (1994: 309-311) osservava come nell'autoesegesi di questa canzone Tasso dia «una motivazione non di carattere metrico, ma intellettuale». Proseguendo però

¹⁴⁵ Daniele (1994: 309).

nell'analisi e prendendo congiuntamente in considerazione *Nel mar de' vostri onori* commentava:

Le ragioni metriche vogliono apparire secondarie rispetto alla concatenazione concettuale delle lodi, ma è indubbio che le ragioni formali predeterminando l'andamento circolare del componimento, conferendogli quell'idea figurativa e mentale di 'colonna' – con immagine da arte orafa – che sta al fondo della trovata tecnico-versificatoria.

Questa sorta di calligramma segna ad ogni modo il punto più alto raggiunto dallo sperimentalismo metrico nelle canzoni tassiane, non solo per quanto riguarda questa raccolta ma in assoluto rispetto all'intera sua produzione. Anche le stanze successive sono lungamente commentate a coppie di due, a ulteriore prova dell'investimento di Tasso su questa canzone.

Il monile e la catena, che ricordiamo essere registrate in questa forma nella tavola finale divisa per generi metrici, segnano uno stacco con ciò che segue, una faglia nell'ipotetica scansione in due parti che si potrebbe operare in ragione di un riconoscimento di due nuclei morfologici e tematici che contraddistinguono la stampa Marchetti.

5. 3. 1. 4. Gli epitalami e le canzoni finali

Con due canzoni sperimentali dedicate a Margherita Gonzaga si chiude un nucleo di testi composti su metri vari dedicati prevalentemente a nobildonne.¹⁴⁶ A questo nucleo, che occupa la maggior parte della raccolta, segue una sezione specializzata tematicamente in epitalami in forma prevalente di canzone. Da qui in avanti, in uno spazio ridotto rispetto alla precedente sezione che constava di undici canzoni, troveremo ben dieci canzoni esclusivamente a tema nuziale (ma anche la netta maggioranza dei componimenti in altro metro è dedicata a questo tema), eccetto le ultime due. Quattro di queste sono a schema non petrarchesco, di cui tre, cioè quelle maggiormente innovative, si trovano in contiguità. Ulteriore aspetto che isola questa coda dal resto della raccolta è l'assenza quasi totale di esposizioni.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Fa da coda alla catena un sonetto senza argomento ed esposizioni.

¹⁴⁷ L'unica eccezione è rappresentata dal breve commento in calce al sonetto *Questa del puro ciel felice imago*.

La sezione si apre con un sonetto¹⁴⁸ a cui segue *Lascia Himeneo Parnaso, e qui discendi*,¹⁴⁹ canzone a schema ABC ABC CDEeDeFF e quindi non petrarchesco ma riconducibile a *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127) senza inversione rimica nel secondo piede (ABC BAC CDEeDeFF).¹⁵⁰ La testura della 127 era già stata imitata da Tasso nelle due canzoni conclusive della raccolta eterea, su cui ritorneremo nel paragrafo dedicato alle canzoni amorose, cioè *Mentre ch'a venerar movon le genti* e *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*. Quest'ultima, nella sua peculiare declinazione, era anch'essa una canzone a tema nuziale.¹⁵¹ Tornando alla testura "contraffatta" di *Lascia Himeneo Parnaso*, recuperiamo una riflessione di Rabitti (1994: 89) che, riferendosi alla variazione della fronte introdotta nello schema di *Ne dolce tempo* nella canzone *Al Metauro*, individuava in Tasso una tendenza a «coniugare la fedeltà ai paradigmi con il gusto dell'innovazione, o meglio della *variatio*, ottenuta anche con l'apparente negligenza, con l'introduzione di una studiatissima *bavure*». ¹⁵² La prima delle canzoni celebrative di nozze dà da subito un'accordatura inedita, ma non potremmo dire certo innovativa o del tutto dissonante rispetto a ciò che segue.

Le prime cinque canzoni che si trovano dopo *Lascia Himeneo Parnaso* sono tutte a schema petrarchesco e intessute su testure più agili (di stanze più brevi e/o con più settenari). Già *il notturno sereno*, che abbiamo in parte analizzato precedentemente, ricalca nella disposizione rimica *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf. 126) (ma si articola, diversamente dall'archetipo, su 9 stanze). *Ciò che morte rallenta, Amor restringi*, che figurava già nell'*Aminta* come stanza singola, adotta lo schema ABC ABC CDEeDD di *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf. 331). *Spiega l'ombroso velo* riprende lo schema di Rvf. 125, abC abC cdeeDff, a cui segue, con diverso argomento ma in prossimità *Terra gentil, ch'inonda*,¹⁵³ che si serve della disposizione rimica della canzone 126. Forse non è del tutto casuale che questa coppia di

¹⁴⁸ L'argomento è il seguente: «Scrivo al Signor Francesco Maria della Rovere Principe d'Urbino, di non vedere ne le cose maravigliose fatte in Ferrara nelle sue nozze alcuna maraviglia maggiore del suo valore».

¹⁴⁹ «Celebra le nozze del Signor Principe d'Urbino, e di Madama Lucrezia d'Este, lodando l'una casa e l'altra».

¹⁵⁰ Tasso utilizza questa stessa disposizione in *In questa notte, che il rigor del verno*.

¹⁵¹ «Sendo lontano dalla sua donna, udì la novella delle sue nozze, nella quale occasione compose la presente canzone».

¹⁵² Si v. sempre Daniele (1994: 279), il quale riferendosi anch'esso a minime variazioni introdotte nella disposizione dei piedi o nella sirma, sostiene che Tasso «intacchi il metro dall'interno, immettendovi linfe nuove [...]. Di fronte ad una incondizionata soggezione ai metri originari, si insinua anche una distinzione 'tonale' di cui bisogna tener conto per capire l'evolversi del gusto poetico rinascimentale».

¹⁵³ La prima canzone è «ne le nozze del Signor Alessandro Gonzaga, e de la Signora Francesca Guerriera», la seconda «ne le nozze del Signor Hercole Tasso, e de la Signora Lelia Agosta».

canzoni siano collocate una dopo l'altra, sullo schema della 125 e poi della 126, e anzi potrebbe essere una spia dell'intento di un assemblaggio della produzione preesistente che a fronte della varietà dei soggetti cerca di dare organicità alla raccolta. Segue *Italia mia, che l'Appenin di[s]giunge* su schema, diversamente da quanto suggerisce l'incipit, AbC AbC cDdEE di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268). Basterà leggere la prima stanza per capire fin da subito come il riferimento a Rvf. 128 sia del tutto incidentale.

Italia mia, che l'Appenin di[s]giunge,
 e da mille suoi fonti
 mille fiumi in duo mari infonde, e versa.
 Quel che partì Natura, Amor congiunge,
 tal che non ponno i monti,
 e i gran torrenti, ond'è la terra aspersa,
 far l'una a l'altra aversa.
 Amor le tue divise, e sparse voglie
 or unisce, e raccoglie,
 e spiana l'alte vie nel giogo alpestro,
 dal tuo sinistro lato, al lato destro.

D'altronde, come nelle altre canzoni che abbiamo appena elencato, anche lo scheletro metrico, in questo caso di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (Rvf. 268), prima canzone in morte di Laura, non lascia altra traccia dell'archetipo.

A questi componimenti d'un petrarchismo «d'imitazione tecnica che non tange la materia trattata»¹⁵⁴ segue un gruppo di quattro canzoni, una di seguito all'altra, che segnerà la conclusione della raccolta. Rispetto alle precedenti su schema petrarchesco, questo gruppo si distingue innanzitutto per un'accordatura potremmo dire in maggiore. Osserviamo il comportamento metrico delle prime tre, tendendo per ora da parte l'ultima canzone – che comunque non è esente dal discorso appena fatto. Come per i casi precedenti, e il fenomeno è visibile a colpo d'occhio dallo schema in appendice III (T. 8), le testure innovative non sono autonome ma sempre condensate in nuclei. Si prenda dunque quest'ultima coda a conferma della ricerca di Tasso, nelle raccolte da lui sorvegliate, di un cauto sperimentalismo che fa sì che delle nuove morfologie poche, e ben motivate e collocate, passino al setaccio della forma libro.

S'era fermo Himeneo tra l'erto monte segue uno scheletro non petrarchesco in ABbA BccD DeeFF; la situazione si complica in gravità con *Onde sonar d'Italia intorno i monti* a schema ABbC ADdC CEFgfGeeHH, anch'esso estraneo a Petrarca, su 18 versi e a prevalenza

¹⁵⁴ Daniele (1994: 291).

endecasillabica; da ultima *Caro a gli egri mortali il lucido auro* in ABbC ADdC CEFGGFEeFF, con i suoi 18 versi e con una propensione endecasillabica ancora più netta, persegue e aggrava la declinazione solenne della canzone che la precede (e non accaso si tratta di un componimento non più a occasione nuziale ma già in dedica a Margherita, come la canzone poi posta a chiusura dell'intera raccolta). Oltre alla conformità tematica l'insieme risulta anche metricamente coeso: non solo perché formato da sole testure assenti nei *Fragmenta*, ma anche perché i tre schemi condividono la strutturazione della fronte in due piedi da quattro versi su quattro rime. Nel III cap. abbiamo osservato come, in modo conforme alla prassi petrarchesca (ma non trecentesca), non solo nel periodo di nostro interesse ma più in generale nel Cinquecento tutto, la fronte su 2 piedi di 3 versi sia nettamente la più rappresentata. Anche Tasso predispone la maggior parte dei suoi schemi su questa conformazione ma, come si può verificare nella tabella in appendice III (T. 2.2), dimostra un apprezzamento del tutto straordinario rispetto alla prassi degli autori più noti a lui coevi per la fronte di 4 versi su 2 piedi. Il poeta l'adopera in 21 canzoni. Solo 7 di esse ricalcano uno schema dei *Fragmenta*.¹⁵⁵ Osserviamo ora complessivamente gli schemi non petrarcheschi di Tasso dividendoli in base alla conformazione della fronte.

Al cader d'un bel ramo che si svelse ABbA CDdC CeFeFFgGhH
Amore, hai l'Odio incontra e seco giostri AbcC abdD CeECfF
Caro a gli egri mortali il lucido auro ABbC ADdC CEFGGFEeFF
Com' il sole a scoprir l'eterna luce ABbC CddA AEFgGFEFF
Come posso io spiegar del basso ingegno ABbC CAaC CDEdFFEEGhGH
Dove rivolgi, o lusinghier fallace AbbA CddC EffE GhhG
Italia mia, che le più estranie genti ABbC CDdA AEFGEFGgHH
Musa, tu che dal cielo il nome prendi ABbC ADdC CEeFGgFeE
Non sono estinte ancor l'eccelse leggi ABcD ABcD dEFeFF
O d'alta donna pargoletta ancella AbCC AcBB CdEdE
O Sapienza, o del gran Padre eterno ABbC ACcA DEeDDEff
Onde sonar d'Italia intorno i monti ABbC ADdC CEFGfGeeHH
Qual de' tuoi duci o de' tuo' fatti illustri ABbC ADdC CEFGGFEeHH
S'era fermo Himeneo tra l'erto monte ABbA BccD DeeFF
Santa virtù, che da l'orror profondo ABbC ADdC CEFgGFEFF
Spirto gentil, ch'è più lodati esempi ABbC ADdC CEfGEFFgEE

Alma inferma e dolente ABB cAA CddCeE

¹⁵⁵ Si tratta di *Bella guerriera mia, ben io vorrei* (AbbC BaaC cddEeDFF), *Come nel fare il cielo il Fabro eterno* (ABbC BAaC CDEEDdFfGG), *Musa, discendi omai dal verde monte* (ABbC BAaC CDEeDFF), *O felice, onorato, almo terreno* (AbbC BaaC cddEeDFF), *Qual più rara e gentile* (aBbC cDdA aBEeBf(f)A), *Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa* (ABbC BAaC CDEEDdFfGG). Su *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (Rvf. 360) ma con il primo verso b settenario (AbbC BAaC CDdEeFF) è *Celeste Musa, or che dal ciel discende*.

Alma, ch'aspetta il Cielo e 'l mondo onora ABC BAC CDeEDEFeF
Chi di moleste ingiuriose voci ABC ABC cAbDD
De le più fresche Rose homai la chioma AbC AbC CdDeEFF
Donna gentile, io veggio aBC bAC CDEeDfEFF
Ecco, già d'oriente i raggi vibra ABC ABC CDEFfEDdEfF
Già non son io scultor di bianchi marmi ABC BCA ADEFDEFfGGfEE
Illustre donna e più del Ciel serena AbC AbC dEE
In questa notte, che il rigor del verno ABC ABC CDEeDeFF
Lascia Himeneo Parnaso, e qui discendi ABC ABC CDEeDeFF
Liete piagge beate abA ccA bDdeDEfF
Mira devotamente, alma pentita AbC AbC CDEFfEDeGgHH
Nel mar de' vostri onori abB acC deE
Non è novo l'onor di lucid'ostro AbC CbA adDEEdFF
O con le Gratie eletta, e con gli Amori AbC BaC cDEeDdfGgF
O del grand'Appennino aBC aCB CDEeDFGGFHhFII
O principe più bello abA cbC cdD
O sacre Muse, a' pastor sacri amiche ABC ABC CDEFFEDdEDD
Quale arte occulta, o qual saper adempie AbC BaC CDEddEEfF
Quel generoso mio guerriero interno ABC ABC CDdEfFEgG

Crescan le palme al Mincio, e i novi allori AbbA ACcDdEEdFF

Prendendo in considerazione sono le testure non petrarchesche, si noterà come la conformazione prediletta rimane quella su 2 piedi da 3 versi, con 20 prove su 37 canzoni totali, ma anche che proporzionalmente il peso delle testure su 2 piedi da 4 versi cresce di gran lunga, con 16 prove, cioè quasi la metà del totale.¹⁵⁶ Nelle testure su 2 piedi da 4 versi si evidenzia una netta predilezione per la conformazione su 4 rime che caratterizza ben 13 canzoni. Ad eccezione di *Non sono estinte ancor l'eccelse leggi* a schema ABcD ABcD dEFeFF, nelle canzoni su 2 piedi da 4 rime quest'ultime non sono mai disposte tutte nel primo piede a vantaggio di una minor compattezza della fronte e un ritmo che potremmo dire in tre tempi (quello del primo piede, quello del secondo e quello della sirma). Date queste premesse non stupirà osservare come nessuno degli schemi su 2 piedi da 4 versi non petrarcheschi di Tasso recuperi una disposizione della fronte dei *Fragmenta*, che ricordiamo prediligere la conformazione su 3 rime e la disposizione abbc baac con quantità sillabiche variabili.¹⁵⁷ In tal senso, prendendo sempre in considerazione

¹⁵⁶ Il dato tiene conto di *Dove rivolgi, o lusinghier fallace* secondo lo schema riportato da Gorni (2008) in AbbA CddC EffE GhhG ma che abbiamo già suggerito possa essere interpretata come una canzonetta a schema AbbA di 4 stanze. Di contro si consideri la possibilità di scandire lo schema AbbA ACcDdEEdFF di *Le palme al Mincio, e i novi allori* in una fronte da due piedi da quattro versi non isometrici con *concatenatio* in rima d (AbbA ACcD).

¹⁵⁷ Non a caso l'unica fronte che trova rispondenza in questo manipolo di schemi è quella aBbC cDdA di *Qual più diversa et nova* (Rvf. 135) che compare due volte ma con misure diverse dall'antecedente petrarchesco.

isolatamente la fronte, anche gli schemi su 2 piedi di 4 versi su 3 rime seguono conformazioni assenti in Petrarca, così come spesso quelle di 2 piedi su 3 versi, a fronte di un maggior rispetto dell'isometria (ma non sempre dell'isoritmia).

Ora, tenendo a mente la disposizione della fronte di *S'era fermo Himeneo tra l'erto monte*, *Onde sonar d'Italia intorno i monti* e *Caro a gli egri mortali il lucido auro*, torniamo ancora una volta al Tasso giovane teorico delle *Considerazioni* e in particolare sulle testure delle cinque canzoni petrarchesche citate come esempi eccellenti. Nell'arco della sua carriera poetica Tasso si serve della testura della già discussa canzone 23 ben tre volte, della 323 due,¹⁵⁸ mentre si affida allo scheletro della 325 una sola volta (*Musa, discendi omai dal verde monte*), e della 119 e della 360 addirittura nessuna. La citazione di queste canzoni nelle *Considerazioni* ha ragioni, come abbiamo visto, che pertengono alla loro struttura narrativa, ma può non apparire un caso che proprio le ultime tre, nel complesso riprese una sola volta da Tasso, siano tutte su 2 piedi da 4 versi. D'altronde le tre canzoni sorelle di Pigna che venivano commentate in quella sede rispondevano anch'esse a uno schema, non petrarchesco, su 2 piedi da 4 versi – per giunta non isometrici – disposti secondo un ordine (ABCA CcBA) estraneo a Petrarca. E ancora, l'influsso del Caro di *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* da cui Tasso trarrebbe «una ricetta poetica coerente [...]: ampiezza delle forme metrico-sintattiche, densità allusiva dei riferimenti, opulenza metaforica, e [...] uso della mitologia inteso a divinizzare senza ritegno gli oggetti dell'encomio»¹⁵⁹ può essere misurato anche in quest'ambito particolare della *dispositio*, laddove troviamo, ancora, ma questa volta su modello petrarchesco, una fronte di 2 piedi da 4 versi (ABbC ABbC). E per concludere la testura dell'acasiana su cui Tasso intesse la canzone alla nana non è scelta forse da quest'ultimo per ragioni squisitamente ritmiche? – la domanda è retorica ricordando che dal modello Tasso non recupera altro che la disposizione delle rime.

Avviandoci alle conclusioni la canzone con cui termina la raccolta Marchetti ci viene incontro anch'essa a confermare l'ipotesi di una predilezione tassiana per l'ampiezza della fronte perseguita nel solco della tradizione e oltre nella ricerca di nuove morfologie. *Come nel fare il Cielo il fabro eterno* è intessuta infatti sullo schema ABbC BAaC CDEEDdFfGG di *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (*Rvf.* 264), unica testura, oltre a quella della 126, a figurare

¹⁵⁸ In ABC ABC cDEeDD sono *Deggio forse laudar l'aurato albergo* e *Quando ritardo a' miei pensieri il corso*.

¹⁵⁹ Residori (2011: 31).

più di una volta nella raccolta Marchetti.¹⁶⁰ Nella chiusa maggiormente istituzionale, dove non a caso si loda «la Serenissima Signora Duchessa di Mantova», Tasso seleziona uno schema petrarchesco, ma con fronte, analogamente alle precedenti, su 2 piedi da 4 versi.

5. 3. 2. 1. Le *Rime de gli Academici Eterei*, una raccolta prototipica

Abbiamo poco sopra anticipato come le *Rime de gli Academici Eterei* rappresentino il primo passo significativo del percorso lirico di Tasso in materia amorosa (e non solo). Prima di analizzare più da vicino le canzoni dell'autore confluite in questa raccolta, può essere però interessante esaminare il volume nel suo complesso. Alla silloge dell'accademia patavina è stato riconosciuto infatti un ruolo prototipico e nodale per comprendere il passaggio dal post-bembismo al “manierismo”.¹⁶¹ Verifichiamo quindi se la silloge emblematica, nella sua «modernità moderata»,¹⁶² del periodo di transizione nel quale si inserisce, possa indicarci, anche sotto il profilo metrico stilistico, delle tendenze generali. Ciò su cui ci andremmo ad interrogare è se le rime eteree offrono una tassonomia esaustiva sulle strategie più comuni messe in atto nel comporre una canzone nel secondo Cinquecento; e in seconda battuta sul ruolo che hanno nella raccolta, e come si collocano in questo contesto, le canzoni del giovane Tasso.

Le *Rime de gli Academici Eterei* godettero di un discreto successo dimostrato anche dalla ristampa del 1588. Il fatto non ci deve apparire scontato in quanto la silloge patavina presenta alcune vistose eccezionalità. Sebbene infatti sia conforme alla norma editoriale cinquecentesca (in quanto silloge miscelanea di autori provenienti dallo stesso ambiente culturale o uniti sotto un disegno editoriale comune) è al contempo desueta nel suo genere data la «portata senz'altro modesta del fenomeno dell'antologia lirica intesa come diretta emanazione accademica».¹⁶³ Considerando poi anche le raccolte d'occasione edite da

¹⁶⁰ Sulla *gravitas* di *I'vo pensando* e in generale per un'analisi approfondita sulla canzone cfr. Galbiati (2004). Lo schema ebbe un certo successo nella canzone civile e spirituale del tardo Cinquecento in area veneta, in particolare in Molino, dove figura anche una variante quasi completamente endecasillabica in *Pien d'un pietoso, e nobile disegno* (ABBC BAAC CDEeDDFFGG), ma soprattutto in Magno che si serve di questa testura tre volte, di cui una nella celebre *Del bel Giordano in su la sacra riva* nota anche come «DEUS». Cfr. Galavotti (2021: 73-149).

¹⁶¹ Si veda in particolare Fedi (1997: 256).

¹⁶² Pestarino (2009: 89).

¹⁶³ Auzzas (1997: 98).

accademie, solo tre sillogi precedono quella eterea e una sola (le *Rime de gli Academici Affidati*) non è legata a circostanze precise (matrimoni, funerali ecc.).¹⁶⁴

Nella raccolta sono presenti undici autori sei dei quali compongono canzoni,¹⁶⁵ per un totale di otto componimenti su questo genere metrico. Nonostante la maggioranza dei testi dell'antologia siano sonetti, in linea, come si diceva, con la moda del tempo, nella raccolta la canzone è ben rappresentata occupando circa 1/3 dello spazio effettivo.¹⁶⁶

Secondo poeta presente nella silloge,¹⁶⁷ Ascanio Pignatello (detto L'adombrato) è l'autore della prima canzone. Si tratta dell'unico caso in cui in una sezione il sonetto non è posto in apertura ma segue un'altra forma. Canzone di visioni sull'esempio *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Rvf. 323), *Ne l'apparir del giorno*, come il precedente petrarchesco, si sviluppa per quadri dove diversi *mirabilia* si susseguono giustapposti di strofa in strofa. Tuttavia nel componimento di Pignatello a schema aBCd AbCd EE non traspare la filigrana della canzone 323. Assente in Petrarca e nel repertorio di Gorni, *hapax* nel RDCI,¹⁶⁸ la testura singolare tradisce – almeno nella dimenticanza dell'ultima stanza, dove la rima *b* del secondo piede scompare lasciando dunque irrelato il verso *B* – una non sicura padronanza del metro da parte dell'autore. La strofa risulta tutta sbilanciata sulla fronte divisa in due piedi, irregolarmente non isometrici,¹⁶⁹ su quattro rime, con la sirma che di fatto si riduce alla *combinatio*. Tale conformazione non trova riscontro nel canzoniere pignatelliano (Napoli, 1593), edito 25 anni dopo, dal quale tutte le liriche eteree sono escluse.¹⁷⁰ Qui il poeta predilige texture di canzone maggiormente corpose anche se una

¹⁶⁴ «Lungo l'intero arco del secolo, i volumi collettanei di poesie volgari a stampa patrocinati da altrettante accademie oltrepassano di poco la decina. Inoltre, fra di essi, soltanto un manipolo molto ristretto corrisponde al caso del sodalizio che in forma per così dire ufficiale faccia circolare all'esterno il saggio del proprio lavoro letterario. Eterei, Accesi di Palermo, Affidati di Pavia, Gelati di Bologna, Intenti di Pavia (di cui però non trovo una raccolta organica non indirizzata alla celebrazione di «eventi contingenti»), ivi, p. 106.

¹⁶⁵ A rinunciare sono: Annibale Bonagente, Luigi Gradenigo, Francesco Pusterla e Scipione Gonzaga, che non introducono nessuna forma lunga nelle loro sezioni; e Battista Guarino, che per il componimento a più ampio respiro si affida all'ottava (di 56 stanze).

¹⁶⁶ Come anticipavamo in sede introduttiva, ai 2408 versi totali di sonetto (172) corrisponde 866 versi di canzone.

¹⁶⁷ Nella raccolta gli autori sono disposti in ordine alfabetico.

¹⁶⁸ Con la parziale eccezione di *Mentre nel puro ardente, e chiaro Lume*, una canzone anonima contenuta nelle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi auttori in lode dell'Illustrissima [...] Lucretia Gonzaga*, (Bologna, 1565), con testura simile ma quantità sillabiche differenti e con l'aggiunta di un distico finale baciato che rende la sirma assimilabile a un piede (ABCd ABCD eeFF).

¹⁶⁹ V. *infra*, cap. III, 3.3.

¹⁷⁰ D'altronde la dedica stessa della raccolta eterea si conclude con gli accademici che chiedono venia per le «imperfezioni» dovute al fatto che «né per principal nostra professione né per matura età siamo in questi studi di poesia consumati» (dove ricordiamo però la «dichiarazione apparentemente limitativa», non è un «*topos modestiae*» ma bensì definisce un «perimetro più arioso del pensiero entro cui la poesia, e anche quel

contiguità rispetto alla prova eterea può essere rintracciabile nell'utilizzo quasi esclusivo di schemi non petrarcheschi. L'unico caso che ricalca una testura dei *Fragmenta* poi, cioè *All' inferno mio cor, che langue, e brama*, riprende la disposizione rimica di *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* (*Rvf.* 268) ma adottando misure versali diverse nei piedi in modo tale che risultino anch'essi non isometrici (ABc ABC cDdEE).

La sezione di Giovachino Scaino (detto il Lagrimoso) consta della sola canzone *Sacro augusto pastor, che da l'errante* a schema ABC BAC CDEEDdFF. La testura è esemplata su *Spirito gentil, che quelle membra reggi* (*Rvf.* 53).¹⁷¹ La scelta dello schema non si limita a una ripresa formale, ma implica un collegamento evidente con la canzone petrarchesca a partire dal fine encomiastico riservato a una personalità politico-religiosa illustre dell'epoca. Mentre però il nome dello «Spirito gentil» evocato nell'incipit di Petrarca rimane taciuto, tanto che l'identità del personaggio è stata oggetto di diverse ipotesi,¹⁷² il «Sacro augusto pastor» di Scaino viene identificato nel segmento paratestuale che introduce la canzone nella figura «dell'Illustrissimo Cardinal d'Augusta».

Fittissimo è il gioco di richiami e variazioni sul tema, evidente a partire dalla prima stanza, che riguarda la ripresa di costrutti sintattici, singoli elementi lessicali, e persino parole-rima (tutta la rima *C* in «saggio», «viaggio» e «raggio», ma con diverso ordine)

Sacro augusto pastor, che da l'errante
vulgo in disparte al ciel poggiando vai
e Roma indietro chiami dal *viaggio*
che l'uom conduce a sempiterni guai,
mentre con opre gloriose e sante
le ti dimostri in un pietoso e *saggio*,
sì come allor ch'inusitato *raggio*
ne l'aria ardendo a gli occhi nostri appare
ognuno intento in quella parte mira
ove seguendo il cielo ei si raggira,
così al lume ch'ardente in te traspare
per l'opre illustri e chiare
sta ciascun per mirar intento e fiso,
ché simil luce vien di paradiso.

Spirito gentil, che quelle membra reggi
dentro le qua' peregrinando alberga
un signor valoroso, accorto et saggio,
poi che se' giunto a l'onorata verga
colla qual Roma et i suoi erranti correggi,
et la richiami al suo antiquo viaggio,
io parlo a te, però ch'altrove un raggio
non veggio di vertù, ch'al mondo è spenta,
né trovo chi di mal far si vergogni.
Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otiosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli!

(*Rvf.* 53, vv. 1-14)

tipo di poesia, aspirava a qualificarsi» e quindi la longeva «serietà e dignità morale della raccolta», Pastore Stocchi (1997: 120)).

¹⁷¹ Nel RDCI si registrano 16 occorrenze su questo schema (in Gorni 2008 se ne registrano 19).

¹⁷² Una sintesi delle ipotesi si legge in Voci (1979: 281-288).

Ugualmente nella canzone *Italia mia, s'or chiara voce apprendi* di Pietro Gabrielli (detto l'Impedito) a schema AbC BaC cDEeDdfGfG il recupero della testura petrarchesca di *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128), a dire il vero non frequentatissima,¹⁷³ comporta anche il recupero del tema e di alcuni lemmi e stilemi del modello, com'è evidente a partire dall'incipit.¹⁷⁴ E limitandoci a osservare solo i punti *alpha* e *omega* del testo, di nuovo sulla falsa riga della metafora ermeneutica di Gorni (1993), l'ultima stanza si chiude in «*così qua giù si vive / in pregio, e vassi al ciel di gloria carco*» (vv. 95-96) su calco del finale petrarchesco «*così qua giù si gode / et la strada del ciel si trova aperta*» (vv. 111-112).¹⁷⁵

Un esito ancora conforme ha il recupero dello schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (abC abC cdeeDfF), in *Aure tranquille amiche* di Ridolfo Arlotti (detto Il Sicuro). Arlotti ricalca e sviluppa il tema del colloquio dell'amante con la natura entrata a contatto con l'amata attraversando tutti gli snodi della narrazione petrarchesca, non discostandosi di molto dai referenti cardinali e affidandosi a costruzioni sintattiche analoghe all'antigrafo, come si evince già dalla stanza incipitaria. Ma di questo abbiamo già parlato distesamente nel capitolo precedente.

Diverso invece è il caso di Stefano Santini (detto l'Invaghito) che *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo* sperimenta il modulo ABC BCA ADEEDFFGHHiGG *hapax* nella tradizione. Abbiamo anche qui precedentemente indicato come sotto un profilo metrico la canzone risulti atipica rispetto all'uso petrarchesco per molteplici motivi. È tuttavia esplicito il riferimento fin dall'incipit alla canzone petrarchesca *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (Rvf. 50), di cui viene recuperata anche la costruzione argomentativa e sintattica nei termini definiti nel dettaglio nel cap. IV.

Per concludere questa breve rassegna, dello stesso Santini è *Nasci, e del casto e fortunato ventre*, dove lo schema inusuale ABbC ABbC CDEDEE¹⁷⁶ si accompagna invece a un tema altrettanto inconsueto nella lirica tradizionale: la celebrazione della nascita del figlio

¹⁷³ Nel RDCI si registrano 8 occorrenze.

¹⁷⁴ L'argomento recita: «Canzone nella quale si propone l'Autore di voler consolar l'Italia della perdita di Sant'Ermio, esortar i Principi cristiani al soccorso e confermar nel lor valore i Signori Cavalieri di Malta. Per l'«antica Porta» intendesi Ostia, porto al mar di sopra dove già i Mori capitarono col lor naviglio e se n'andarono al sacco di Roma».

¹⁷⁵ Anche il congedo si chiude con un'interrogativa molto simile dove «Chi m'assicura?» diventa «Chi di voi n'aita?».

¹⁷⁶ Trovo riscontro dello schema in Gorni (2008) nell'unico esemplare di *Nel vano trasparer del fosco centro* di Domenico D'Andrea da Prato.

di Scipione Gonzaga, con tanto di particolari afferenti al parto («Nasci, e dal casto e fortunato ventre / uscendo scarca la tua madre omai / di tante doglie e guai / ond'or grave l'opprimi, o nobil pondo» vv. 1-4). Si noti che lo schema, come accennavamo nel paragrafo introduttivo, è il chiaro risultato di un'ibridazione con la forma sonetto essendo di fatto scomponibile in due quartine e due terzine, per altro quasi completamente endecasillabiche.

I pochi esempi esaminati delineano un campionario indicativo delle strategie che possono essere messe in atto nel comporre una canzone nel secondo Cinquecento, sostanzialmente riducibili a tre:

1) selezionare uno schema non petrarchesco e marcatamente sperimentale adattandolo a temi e stilemi tradizionali, con esiti più o meno riusciti (in *Ne l'apparir del giorno* e *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*);

2) adottare uno schema petrarchesco vischioso che trascina con sé, oltre all'assetto formale, il recupero del tema e continui riferimenti marcati al modello (in *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* e *Aure tranquille amiche*);

3) sperimentare una testura nuova associandola a temi altrettanto insoliti (nel solo esempio di *Nasci, e dal casto e fortunato ventre*).¹⁷⁷

Completano la casistica le due canzoni tassiane presenti nella silloge, che sfuggendo alle logiche fin ora delineate, indicano una quarta via possibile.

Chiudono la sezione di Tasso, e con essa l'intera raccolta, *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* e *Mentre ch'a venerar movon le genti*, a schema ABC BAC CDEeDeFF più congedo esemplato dalla sirma (ABCcBcDD). La testura, oltre a vantare diversi fattori formali che la rendono pienamente ascrivibile alla tradizione (fronte bipartita su tre rime, *concatenatio* in rima C, *combinatio* finale, sirma è più pesante della fronte ma senza uno sbilanciamento eccessivo ecc.), è perfettamente petrarchesca e ricalca *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127). Diversamente dagli esempi precedenti però l'emulazione dello schema non comporta altri eclatanti riprese dal modello petrarchesco. Il recupero di Petrarca non è allusivo: Tasso non sceglie una forma perché essa trascini con sé degli altri significati e per questo prende ad imitazione una canzone poco connotata.¹⁷⁸ Così anche la scelta della

¹⁷⁷ Ricordando tuttavia che in ogni caso «il cammeo della citazione è elemento richiesto e nobilitante», Daniele (1995: 11).

¹⁷⁸ Nel RDCI la testura figura 12 volte (14 se si aggiungono *Al vago aspetto dell'alta beltade* di Vincenzo Brusentino in ABC BAC CDEEDEF e quindi tutta endecasillabica e *Sorgi dal sonno; o Musa; homai: non odi* di Antonio Ongaro in ABC BAC CDEEDEF, con la sola variazione del secondo verso in *e* della sirma.

testura e il dialogo che intercorre tra essa e il contenuto che informa, ci conferma una «ricerca espressiva sospesa tra imitazione e innovazione, tra l'autorità dell'archetipo petrarchesco e le varietà formali dei più originali linguaggi lirici del momento»,¹⁷⁹ dove, come si potrà osservare nella stanza riportata in seguito a titolo esemplificativo, non mancano stilemi dell'acasiano, in parte decurtati nelle redazioni successive di queste stesse canzoni.

In *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*¹⁸⁰ il poeta vede dissolversi le proprie pur deboli speranze di coronamento del desiderio amoroso per un'impossibilità radicale che nulla ha a che vedere con la morte dell'amata ma è conseguente a un'occasione squisitamente mondana: il matrimonio di Lucrezia Bendidio con un altro uomo, il conte Baldassarre Machiavelli.

Ch'io scorgo in riva al Po Letizia e Pace
scherzar con Imeneo, che 'n chiaro suono
chiama la turba a' suoi dilette intesa.
Liete danze vegg'io, che per me sono
funebri pompe, ed un'istessa face
ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa,
e quasi aurora in oriente ascesa
donna apparir che vergognosa in atto
i rai de' suoi begli occhi a sé raccoglie,
e ch'altri un bacio toglia,
pegno gentil, dal suo bel viso intatto
e i primi fior ne coglia:
quei che già cinti d'amorose spine
crebber vermigli infra le molli brine.

(*Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, vv. 29-42)

La poesia è «una sorta di epitalamio anomalo» che termina con la richiesta di poter continuare a celebrare la donna amata.¹⁸¹ Questa eccedenza ha tuttavia una sua

¹⁷⁹ Ibidem. Si veda anche Trotti (2011: 217): «negli intarsi di *Amor tu vedi* si riconosce l'estrosità del giovane Tasso, bramoso di iscriversi nella tradizione letteraria con un prodotto alto e innovativo; anzi, più che innovativo oserei dire caustico», cui si rimanda per un'analisi puntale sulle fonti, classiche e non solo.

¹⁸⁰ In cui è possibile individuare una reminiscenza dell'incipit dell'acasiano *Amor, i' piango, ben fu rio destino*. La canzone, come vedremo a breve, rivestirà un ruolo cruciale nella sistematizzazione chigiana del canzoniere amoroso tassiano.

¹⁸¹ Pestarino (2013: 273). Così già Pozzi (1974: 69): «Il Tasso adotta a due riprese il tema della rosa colta per esprimere il dolore ed il dispetto dell'amante nel vedere l'amata concessa in moglie legittima ad un altro uomo: qui c'è insieme una vistosa violazione del canone dell'amore proprio al genere lirico ed un controepitalamio». Si veda anche Tomasi (2006: 103): «La canzone *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* appare insieme espressione di una novità sul piano diegetico (il matrimonio della donna amata) e di crisi privata e poetica dell'io lirico, segnando così una complessiva svolta nel 'racconto' del *liber*; uno scarto profondo che viene registrato, per così dire, in presa diretta, attraverso una progressiva dissolvenza

legittimità essendo la lirica petrarchista per definizione una lirica della distanza,¹⁸² che nasce e trova la sua ragion d'essere e di perpetuarsi proprio nella premessa ontologica dell'impossibilità di concretizzazione del desiderio, da cui «l'aporia di Laura che deve essere vera, ma che non deve essere vista-toccata-raggiunta, come la dea dell'indovino Tiresia, come Diana per Atteone, Euridice per Orfeo, Medusa per Perseo».¹⁸³ A priori l'oggetto amato è un oggetto che si nega e questa negazione, declinata di volta in volta in modo differente, è l'occasione senza la quale la poesia, che è innanzitutto un palliativo, non potrebbe manifestarsi. Tasso riesce dunque a trovare uno spiraglio per uno sviluppo innovativo ma coerente di un tema cardine dell'intera opera petrarchesca. La richiesta finale poi, si inserisce perfettamente nella cornice neoplatonica che abbraccia l'intera raccolta, a partire dal sonetto incipitario di Annibale Bonagente e dall'impresa stessa degli accademici,¹⁸⁴ dove la tensione amorosa assume una sua liceità in quanto tensione al Bene.¹⁸⁵

Se *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* portava come richiesta ultima quella di accettare il canto del poeta nonostante il vincolo sacro che lega la donna amata a un altro uomo, *Mentre ch'a venerar movon le genti*¹⁸⁶ si apre con la richiesta di «non sdegnar» le lodi intessute dal poeta, nonostante il «bel nome» della donna sia «in mille carte accolto» (v. 2) e celebrato «quasi in sacro tempio idol celeste» (v. 3). *Mentre ch'a venerar movon le genti*¹⁸⁷ intrattiene dunque con *Amor, tu vedi*, alcuni legami, non solo metrici; è infatti anch'essa motivata da una contingenza piuttosto terrena, ovvero l'infermità di Leonora d'Este, protettrice del poeta, e risulta dunque, in questo diversamente da *Amor, tu vedi*, pienamente

tematico-narrativa all'interno della stessa struttura della canzone, nella quale si assiste ad un passaggio da un epitalamio 'virato' in chiave luttuosa verso un nuovo programma di poesia amorosa, posto però sotto il segno di una umbratile difficoltà. La canzone crea quindi un radicale mutamento rispetto al segmento narrativo che la precede [...] e genera l'effetto di un nuovo inizio».

¹⁸² In tal senso già in questa canzone giovanile si può cogliere la compresenza dei «segni di un adulto petrarchismo e quelli di un germinale barocco» in cui risiedeva, secondo Getto (1951: 259), «la tematica essenziale del gusto tassiano».

¹⁸³ Mastrocola (1991: 101).

¹⁸⁴ Raffigurante la biga alata, con la scritta «Victor se tollit ad auras». Per l'importanza che riveste l'impresa nell'accademia si veda Maggi (1998) e Casu (1999).

¹⁸⁵ In tal senso emblematica la dichiarazione dello stesso Tasso, pochi anni dopo nelle *Considerazioni*: «ma per lascivo che sia l'amore, buona sempre e divina è la cagione. Ed ancorachè gli amanti ciechi non se ne avvegiano, niente altro bramano che di fruire la luce della Divinità», Guasti (1875: 78).

¹⁸⁶ Nella didascalia Tasso enuncia il progetto, in seguito abbandonato, di accompagnare il seguente componimento con altre due sorelle non «ancora ridotte a buon termine». In tal modo l'autore fa intendere che ogni componimento è frutto di un lavoro attento di rifinitura, ma soprattutto suggerisce ai lettori il carattere non episodico della sua lirica creando una sorta di aspettativa editoriale sul *sequel* della canzone.

¹⁸⁷ La canzone è sottoposta nel Chigiano a revisioni sostanziali che coinvolgono anche l'incipit mutato in *Donna real, fra pompe e gemme et ostri*.

ascrivibile alla lode encomiastica. Testo d'occasione, esterno al codice petrarchesco e marcatamente cortigiano nelle sue premesse,¹⁸⁸ come la canzone che la precede recupera lo schema di *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf.* 127) intrattenendo con essa un legame quasi esclusivamente morfologico.¹⁸⁹

In merito al trattamento della forma canzone, l'intento del giovane Tasso sembra dunque quello di emergere come cauto innovatore, rimanendo all'interno di una cornice istituzionale, con un atteggiamento ossequioso verso la tradizione ma al contempo proteso a risemantizzarne le forme dall'interno. Si tratta di una strategia che ne segna l'esordio ma non è esclusiva delle liriche successive, come abbiamo già avuto modo di osservare nella produzione encomiastica e come andremo ora a indagare in quella amorosa.

5. 3. 2. 2. Le canzoni nel manoscritto Chigiano e nella stampa Osanna

Per quanto riguarda la materia amorosa il corpus dell'autore in forma canzone è in generale abbastanza esiguo. Hanno infatti un afflato amoroso, ma congiuntamente in diversi casi anche encomiastico, una ventina di canzoni. Ne riporto incipit e schema di seguito:

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno, ABC BAC CDEeDeFF
Amore, hai l'Odio incontra e seco giostri, AbcC abdD CeECfF
Bella guerriera mia, ben io vorrei, AbbC BaaC cddEeDFF
Chi di moleste ingiuriose voci, ABC ABC cAbDD
Donna gentile, io veggio, aBC bAC CDEeDfEFF
Già basso colle umile, abC abC cdeeDfF
Già il lieto anno novello, abC abC cdeeDfF
Già il notturno sereno, abC abC cdeeDfF
O bella età de l'oro, abC abC cdeeDfF
O con le Gratie eletta, e con gli Amori, AbC BaC cDEeDdfGgF
O dolente partita, abC abC cdeeDfF

¹⁸⁸ Perentorio in tal senso il giudizio di Trombatore (1957: 262): «alle esigenze della convenzione cortigiana il Tasso non sfuggì neanche nelle sue giovanili rime d'amore; le quali nacquero certo da un sentimento reale, ma già tutto inficiato da civetterie e da intenzioni letterarie, oltre che galanti»

¹⁸⁹ Lo schema ABC BAC CDEeDeFF all'interno dell'intero corpus del poeta trova un altro riscontro puntuale solo in *Già s'era intorno la novella udita*, canzone anch'essa giovanile e compiutamente luttuosa essendo un epicedio «ne la morte del signor Ercole Gonzaga, cardinal di Mantova». Considerando queste tre canzoni e *Lascia, Imeneo, Parnaso, e qui discendi* che insieme a *In questa notte, che il rigor del verno* presenta, rispetto all'antecedente petrarchesco, una piccola variazione dei piedi, Daniele (1994: 294) osserva come nessuna imitazione tassiana dello schema di *Rvf.* 127 abbia «attinenza (eccetto la 'buccia' esteriore) con la matrice d'avvio: si tratta dunque di un ricalco inerziale».

O figlie de la terra, abC abC cdeeDff
O nell'amor che mesci, abC abC cdeeDff
O sospetto che 'n bando, abC abC cdeeDff
Or che lunge da noi si gira il sole, ABBA ACcDdEE
Perché l'ingegno perde, aBC bAC CDEeDfDFF
Perché la vita è breve, aBC bAC CDEeDfDFF
Piante, frondose piante, abC abC cdeeDff
Qual più rara e gentile, aBbC cDdA aBEeBf(f5)A
Quel generoso mio guerriero interno, ABC ABC CddEffeGg

Scorrendo la lista e confrontandola a quella relativa alle canzoni encomiastiche, a tema politico e/o spirituale, tolte alcune zone di sovrapposizione dove confluiscono diversi di questi argomenti, risulta abbastanza evidente che Tasso nelle canzoni amorose si dimostri molto più fedele a schemi petrarcheschi, con una predilezione evidente per le testure della 125 e della 126. Le canzoni sono poi costruite da stanze per lo più dai 13 ai 15 versi, con fronti quasi sempre su due piedi da tre versi.

Stando al RDCI le canzoni amorose a schema non petrarchesco di Tasso sono solo le seguenti cinque:

Amore, hai l'Odio incontra e seco giostri a schema AbcC abdD CeECfF
Chi di moleste ingiuriose voci a schema ABC ABC cAbDD
Donna gentile, io veggio a schema aBC bAC CDEeDfEFF
O con le Gratie eletta, e con gli Amori a schema AbC BaC cDEeDdfGgF
Quel generoso mio guerriero interno a schema ABC ABC CddEffeGg

Donna gentile, io veggio e *O con le Gratie eletta, e con gli Amori* sono in realtà costruite su testure petrarchesche modificate entrambe solo all'altezza del quartetto finale della sirma. Di *O con le Gratie eletta, e con gli Amori* abbiamo avuto modo di parlare (in quanto canzone confluita poi nella stampa Marchetti e non, si osservi bene, in quella Osanna). Di *Donna gentile, io veggio* la trascurabilità della variazione introdotta al termine della stanza è dimostrata dal fatto che essa appartiene a un trittico insieme a *Perché l'ingegno perde* e *Perché la vita è breve*, entrambe perfettamente aderenti metricamente al modello petrarchesco delle "canzoni degli occhi" (Rvf. 71, 72 e 73) a schema aBC bAC CDEeDfDFF.

In conclusione del paragrafo precedente abbiamo osservato nel complesso le caratteristiche delle testure dedicate alla celebrazione encomiastica, dov'è tangibile una distanza morfologica delle canzoni amorose. Estendiamo ora il confronto anche alla produzione spirituale. Riportiamo dunque di seguito l'elenco delle canzoni che presentano l'etichetta d'argomento religioso:

Al cader d'un bel ramo che si svelse, ABbA CDdC CeFeFFgGhH
Alma inferma e dolente, ABB cAA CddCeE
Com' il sole a scoprir l'eterna luce, ABbC Cdda AEFGgFEFF
Come posso io spiegar del basso ingegno, ABbC CAaC CDEdFFEEGhGH
Da gran lode immortal del Re superno, ABC BAC CDEeDFGHHGFFII
Ecco fra le tempeste e i fieri venti, ABC BAC CddCEf(f5)E
In questa notte, che il rigor del verno, ABC ABC CDEeDeFF
Italia mia, che le più estranie genti, ABbC CDdA AEFGEFGgHH
Liete piagge beate, abA ccA bDdeDEfF
Mira devotamente, alma pentita, AbC AbC CDEFfEDeGgHH
Non è novo l'onor di lucid'ostro, AbC CbA adDEEdFF
Questa fatica estrema al tardo ingegno, ABC BAC CDEeDFGHHGFFII
Santa pietà ch'in cielo, abC abC cdeeDfF
Santa virtù, che da l'orror profondo ABbC ADdC CEFGgEFF
Spirto gentil, ch'i più lodati esempi ABbC ADdC CEfGEFFgEE
Stava appresso la croce abC abC cdeeDfF

A colpo d'occhio è possibile riconoscere una maggiore distanza dagli schemi petrarcheschi, una predilezione per stanze più copiose e più endecasillabiche, con fronti più frequentemente da 2 piedi da 4 versi.

Studiando l'evoluzione del comportamento metrico di Tasso, in base alla cronologia proposta da Solerti (che sappiamo però essere in parte sommaria ed errata), Daniele (1994: 315) aveva osservato:

Nella scelta delle sue intelaiature metriche [Tasso] è passato da un iniziale (giovanile) accoglimento di schemi collaudati (specie petrarcheschi), preferibilmente leggeri e aerei, a una sempre maggiore complicazione formale e all'applicazione di schemi suoi propri, appositamente predisposti. Da una apparente pigrizia organizzativa e non proposizione originale di schemi di canzone si arriva ad una ricerca di nuove disposizioni strofiche: con il risultato – occorre dirlo – di un incupimento e di una chiusura del genere entro cornici complesse e faticose, in cui l'agilità del settenario tende a neutralizzarsi sempre di più nella preponderanza quasi assoluta dell'endecasillabo. Un incupimento tecnico, che si riversa fatalmente sugli esiti del maggior genere lirico e tende – parliamo sempre in linea generale – a soffocarlo.

Questo cambiamento di strategia sulle morfologie da adottare può forse essere messo in relazione più che a un mutamento legato alla crescente maturità del poeta, direttamente proporzionale a un degradamento qualitativo della sua produzione, alla componente tematica, per cui da una fase giovanile principalmente impegnata nella lirica amorosa, la poesia encomiastica acquista per il poeta progressivamente maggior rilievo, fino ad approdare, in età più tarda, alla poesia sacra. In quest'ottica lo scarto formale tra le liriche amorose e quelle di altro argomento da una parte rispetta la teoria dei generi per cui lo stile grave meglio si adatta a temi gravi (da cui anche la maggiore lunghezza delle stanze

e delle misure versali e strofiche),¹⁹⁰ dall'altra rende conto del fatto che un'innovazione delle morfologie si verifica più facilmente laddove anche gli orizzonti tematici si allargano esulando dal modello petrarchesco (ed è chiaramente più facile che ciò avvenga in modo più sostanziale nelle liriche non amorose). Si può osservare poi come questa gravità crescente di temi e stile, accompagnata a una maggiore apertura e ricerca di nuove disposizioni rimiche nelle canzoni, fa sì che Tasso stesso sia restio nell'emulazione, almeno negli schemi, del Petrarca civile che nella *Cavaletta* lamentava avesse «pochi imitatori, quantunque n'abbia tanti ne le materie amorose».¹⁹¹ Nel corpus dell'autore non si trova nessuna canzone su *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (*Rvf.* 53) e su *O aspectata in ciel beata et bella* (*Rvf.* 28), una sola volta poi l'autore recupera puntualmente la testura di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (*Rvf.* 128).¹⁹²

Il manoscritto autografo Chigiano, databile tra il 1583 e il 1584,¹⁹³ rappresenta «la prima testimonianza che rispecchi un coerente e complessivo progetto di canzoniere amoroso del poeta»,¹⁹⁴ a cavallo tra l'abbozzo della sezione eterea e la stampa Osanna. Com'è noto il manoscritto presenta una scansione in due parti che corrisponde a due diversi soggetti amorosi, Lucrezia Bendidio e Laura Peperara. Nella prima parte è rintracciabile un'unità narrativa solida che tende a degradarsi nella seconda sezione fino alla coda di liriche d'occasione di vario argomento e su vari soggetti femminili.¹⁹⁵ Si deve tenere a mente che almeno per quanto riguarda il canzoniere che si delinea nella prima

¹⁹⁰ O meglio ai concetti ai quali spetta «la funzione di determinare il grado dell'elocuzione», per cui «quello che differenzia il genere [...] non è tanto l'argomento quanto il concetto con cui l'argomento viene trattato», Daniele (1983b: 43). L'accenno alla complessa teoria degli stili tassiana va senz'altro integrato almeno con Grosser (1992 e 2004). In questa sede ci limitiamo ad osservare che l'appropriatezza di alcune forme per determinati generi, o meglio ancora la *convenienza*, che a sua volta dipende più in astratto dai modelli degli stili retorici, non implica l'aderenza a un rigido sistema di corrispondenze univoche. Anzi, usando le parole dell'appena citato Grosser (2004: 4): «lo stile appropriato ad un genere è [...] il frutto della commistione – non solo dell'alternanza – di artifici elocutivi appartenenti a stili retorici diversi, uno dei quali risulta però dominante».

¹⁹¹ Basile (1991: 239). Riporto la formula con cui Afribo (2001: 206) semplifica il passo tassiano: «Petrarca amoroso-non grave (–) vs. Petrarca non amoroso-grave (+); Petrarca amoroso-imitato da molti (–) vs. Petrarca non amoroso-imitato da pochi (+)».

¹⁹² Si tratta di *Chi descriver desia le vaghe stelle*.

¹⁹³ Cfr. Isella (1973).

¹⁹⁴ V. Martignone (1990: 71) a cui si rimanda, insieme a Martini (1984), per questo e altri aspetti generali legati alla struttura del libro. Per un'analisi linguistica e stilistica del Chigiano, a partire dallo studio delle varianti, cfr. Colussi (2011).

¹⁹⁵ «L'interruzione o intermittenza della narrazione coinciderà verosimilmente con l'esaurimento dei testi inseribili senza dissonanze nel canzoniere, fra quelli disponibili nelle stampe postillate. Senza contare che la seriazione di testi d'encomio a margine di quelli strutturati più propriamente in canzoniere, quasi ne fossero un'appendice, caratterizza vari libri d'autore cinquecenteschi, a partire da quello bembiano che Tasso imita qui sin dal sonetto proemiale», ivi p. 11.

parte del codice Chigiano non è affatto scontata la scelta di Tasso di confezionare una raccolta lirica esclusivamente a tema amoroso. Si tratta anzi di una scelta ardita, antipetrarchesca, e in controtendenza rispetto ai principali libri di rime cinquecenteschi. Allo stesso modo la parabola amorosa delineata al suo interno non sarà affine al percorso petrarchesco e non si concluderà con la sconfessione del «giovenile errore». Al contrario il pentimento posto al termine del libro primo delle rime amorose – ma lo stesso varrà anche per quelle a Laura Peperara – riguarda proprio l’aver messo in dubbio la legittimità dell’amor profano per Lucrezia.

Passiamo dunque in rassegna le canzoni del Chigiano soffermandoci poi in particolare sulle canzoni a testura non petrarchesca ivi presenti. Il primo libro, a netta maggioranza sonettistica, consta di 81 componimenti di cui 4 canzoni. Esse sono: *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XVIII), *Hor che lunge da noi si gira il sole* (XL), *O sospetto che’n bando* (LXIX) e *Quel generoso mio guerriero interno* (LXXI). Nel secondo libro figurano 3 canzoni: *Chi di moleste ingiuriose voci* (CXXII), *O con le gratie eletta e con gli amori* (CXXIV) e *Donna real, fra pompe e gemme et ostri* (CLII).

È stato già sottolineato come nel libro di poesia amorosa le canzoni abbiano un ruolo portante nell’«orchestrazione narrativo-argomentativa complessiva» e come al contempo fungano da «elementi polarizzatori del *liber*, responsabili [...] del senso e della ‘leggibilità’ dell’ambizioso progetto di canzoniere inseguito nel corso di un lungo *iter* elaborativo»¹⁹⁶ su modello sì, in questo caso, del canzoniere petrarchesco, ma anche delle rime bembiane (che Tasso poteva leggere nell’ed. Dorico 1548), come quelle di Della Casa e Bernardo Tasso.¹⁹⁷ La prima canzone che figura nel libro primo è *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno* (XVII), intessuta, come più volte detto, sullo schema ABC BAC CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf.* 127). Nella silloge patavina, come abbiamo appena visto, la canzone era posta quasi a termine della raccolta. L’argomento recitava «sendo lontano dalla sua donna, udì la novella delle sue nozze, nella quale occasione compose la presente canzona» dando in tal modo centralità più alla prima parte del componimento che alla seconda, che anzi non figura proprio nell’intestazione. Svolgendo nel Chigiano una funzione di apertura e non di chiusura della narrazione nell’argomento contenuto in esso per la medesima canzone si legge: «Si lamenta con Amore che la sua donna abbia preso

¹⁹⁶ Tomasi (2013: 103 e 106).

¹⁹⁷ I rimandi sono, in ordine, per Bembo a Albonico (2006), per Bernardo Tasso a Ferroni (2011), per Della Casa a Tanturli (1996 e 2001).

marito, e la prega che non si sdegni d'esser amata e celebrata da lui»,¹⁹⁸ dove l'accento è sulla continuazione del canto nonostante il matrimonio, che proietta il lettore verso una fase successiva della parabola amorosa che verrà delineata a seguito di *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno. Hor che lunge da noi si gira il sole*, sullo schema ABBA ACcDdEE di *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf. 359), segna il compimento di un altro snodo narrativo che ha avvio a partire dal sonetto XVI, ossia quello della lontananza del poeta dovuta alla sua partenza. *O sospetto che'n bando*, sullo schema abC abC cdeeDff di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf. 125), chiude anch'essa un nucleo tematico legato questa volta alla gelosia, con la funzione di una «parziale ritrattazione delle accuse precedenti e prelude al nuovo e più violento scoppio di sdegno che segue, analogamente chiuso da una palinodia che costituisce la sequenza conclusiva di C₁». ¹⁹⁹ Infatti la prima parte del canzoniere si conclude con una canzone, *Quel generoso mio guerriero interno*, la prima a schema non petrarchesco ABC ABC CDdEfFEgG, dove è proprio lo Sdegno, insieme all'Amore concupiscibile, a ricomparire personificato e a cui il tribunale della Ragione dà udienza. Riportiamo la prima stanza dove prende avvio il discorso dello Sdegno che occuperà le quattro stanze successive:

Quel generoso mio guerriero interno
 ch'armato a guardia del mio core alberga
 pur come Duce di custodi eletti,
 a lei che 'n cima siede ove il governo
 ha di nostra natura e tien la verga
 ch'al ben rivolge i vaghi e fieri affetti,
 accusa quel ch'in prima a' suoi dilette
 l'anima invoglia accorto e lusinghiero:
 – Donna, del giusto impero
 c'hai tu dal ciel, che ti creò sembante
 a la virtù che regge
 gli eterni errori suoi con certa legge,
 nemico unqua non fui né ribellante,
 né mai trascorrer parmi
 sì ch'io non possa tuo voler frenarmi.

Lo schema su cui è costruita la canzone trova un'altra adesione puntuale nel RDCI in *Perche gioia del cor starsi nascosa* di Sebastiano Erizzo (ABC ABC CDdEfFEgG). Se allarghiamo la ricerca a texture affini con la stessa disposizione ma con misure versali differenti si troverà

¹⁹⁸ L'argomento rimane pressoché il medesimo nella stampa Osanna, eccetto per il «da lui» che viene decurtato.

¹⁹⁹ Martignone (1990: 79).

anche in *Habbi di me, Signore* di Minturno (aBC aBC cDdEeFFEGG). Il comune archetipo è lo schema delle tre canzoni sorelle di Bembo *Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca* (92), *Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia* (93), *Se ne la prima voglia mi rivesca* (94), ripreso puntualmente da Tasso e Erizzo, stravolto nelle misure ma intatto nella disposizione in Minturno.

Descrivendo la raccolta Marchetti abbiamo osservato come la prima canzone non petrarchesca ricalchi la morfologia di un modello cinquecentesco che si pone come complementare ai *Fragmenta*. In quel caso *O d'alta donna pargoletta ancella* riprendeva *Come fuggir per selva ombrosa e folta* di Della Casa ma ne emulava solo il guscio formale. La strategia qui adottata è dunque affine a quella che deciderà di mettere in atto Tasso organizzando per la stampa la sua produzione encomiastica, con la differenza che nelle rime amorose l'adozione dello schema bembesco in *Quel generoso mio guerriero interno* si configura come maggiormente vischiosa. Tra la canzone bembesca e quella tassiana è intuibile infatti anche un legame potremmo dire ideologico, che può essere rintracciato nei «succhi neoplatonici»²⁰⁰ che attraversano entrambe le scritture.

Al di là dello schema, il modello più emulato in questa canzone è quello di *Quell'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf.* 360), dichiarato poi da Tasso stesso nelle esposizioni della stampa Osanna. Come notava già Tomasi (2013: 107-108), al quale rimando per uno studio più approfondito sulla canzone, di *Quell'antiquo mio dolce empio signore* «Tasso recupera l'impianto dialogico ma soprattutto, sul piano dell'orchestrazione del libro, il ruolo strutturale» con la differenza che la canzone tassiana «invece di precludere a un epilogo [...] diventa prodromo all'avvio di una nuova stagione lirica, scaturita addirittura dal sorgere di una ulteriore passione amorosa che si aggiunge alla precedente».²⁰¹ Nella stessa occasione Tomasi ha osservato come, recuperata «l'impalcatura retorica e dialogica» di *Rvf.* 360, la fedeltà al modello non sia per nulla rigida, anzi, «nonostante sia esibita con particolare evidenza nei primi versi, sarà subito tradita per seguire un percorso argomentativo del tutto differente». Oltre alle differenze in merito al contenuto, e quindi prima di tutto ai personaggi che partecipano alla discussione inscenata, si può osservare come nei luoghi più marcati e visibili del testo, cioè in punta di verso, Tasso tenda a non

²⁰⁰ Daniele (1994: 307).

²⁰¹ Prosegue: «Se in *Quel generoso mio guerriero interno* non è preannunciato sul piano squisitamente evenemenziale questo rilancio della storia e, con esso, del canzoniere, vengono però poste le condizioni, per così dire, di carattere concettuale e filosofico che lo renderanno plausibile». Il finale è ad ogni modo sospensivo in entrambe le canzoni. La Ragione petrarchesca pronuncia infatti un vero e proprio «rinvio a giudizio», che «non è un *impasse* né un'eristica, ma una crisi che sollecita a trovare una soluzione» (Cherchi 2018: 57) nelle liriche successive.

alludere quasi mai all'antecedente non recuperandone, se non in rare eccezioni, le parole-rima.²⁰² Si può tuttavia rintracciare la presenza di procedimenti imitativi meno espliciti, come la sostanziale omogeneità (ma non totale coincidenza) nella gestione dialogica tra la rivisitazione tassiana e la canzone petrarchesca.²⁰³ I turni di parola sono infatti in entrambi i casi molto lunghi e, eccetto per l'ultima stanza e il congedo della 360, assumono i connotati di due monologhi che informano due sequenze distese e complesse anche dal punto di vista sintattico. Si può dire che Tasso aggiungendo una stanza alla sua canzone "aggravi" l'antecedente petrarchesco. Come nel modello, il discorso del primo personaggio che prende parola, in Tasso lo Sdegno, in Petrarca lui stesso, inizia nella seconda parte della prima stanza e occupa le successive quattro. In *Quel generoso mio guerriero interno* l'Amore concupiscibile guadagna una stanza sia rispetto allo Sdegno sia rispetto all'Amore petrarchesco rompendo la turnazione quasi simmetrica dell'antecedente.²⁰⁴

«Testo solenne, tragico nello stile, arduo nel dettato e impegnativo nella mole»,²⁰⁵ *Quel generoso mio guerriero interno* è costruita su ben 11 stanze cosa in generale abbastanza rara nel corso del secondo Cinquecento, come si può osservare dalla tabella riportata in appendice,²⁰⁶ e che si verifica una sola altra volta nel corpus tassiano, nella canzone funebre *Già s'era intorno la novella udita* (che però essendo sullo schema di *Rvf.* 127 in ABC BAC CDEeDeFF ha comunque una stanza meno corposa). Quella di *Quel generoso mio guerriero interno* è dunque la stanza più consistente che si trova tra le canzoni del Chigiano e, lo anticipiamo, l'unica canzone a schema non petrarchesco che Tasso includerà nella stampa *Osanna*.

Il primo libro del Chigiano si chiude dunque con una canzone a testura bembesca che allude nei contenuti e nell'articolazione a un modello petrarchesco ma se ne allontana in modo sostanziale. Nella prima sezione del secondo libro, dove si delinea il canzoniere per Laura Peperara, non figura nessuna canzone. Bisogna attendere un cospicuo numero di

²⁰² L'unico caso in cui viene ripresa più di una parola rima di *Rvf.* 360 in prossimità è rappresentato dalla coppia di rimanti *Regina e divina* (v. 151 e v. 154; in *Rvf.* 360 v. 2, nella variante *reina*, e v. 3).

²⁰³ L'affinità è tanto più apprezzabile se si pone a confronto con il dialogo serrato a cui si assiste nella canzone che precede nei *Fragmenta* *Quell'antiquo mio dolce empio Signore*, cioè *Quando il soave mio fido conforto* (*Rvf.* 359), anch'essa canzone dialogica, composta però da battute brevi tra Laura apparsa in sogno al poeta e quest'ultimo.

²⁰⁴ «La lunga difesa di quest'ultimo sembra costituirsi secondo le regole di una causa che possiede una *qualitas absumptiva*, cioè secondo le forme del discorso giuridico che si adottano quando l'azione difensiva diretta risulterebbe debole ed è quindi preferibile avvalorarla con argomenti esterni, a norma della retorica classica», Tomasi (2013: 115).

²⁰⁵ Martignone (1990: 80).

²⁰⁶ III, T. 4.

testi per leggere un componimento nel metro di nostro interesse. Si tratta di *Chi di moleste ingiuriose voci* che occupa il CXXII posto nel Chigiano.

Chi di moleste ingiuriose voci
m'arma la lingua come armato ho 'l petto
di sdegno, e chi concetti aspri m'inspira?
Tu che sì fero il cor m'accendi e coci,
tu sia la musa, o mio possente affetto,
o di virtù ministra, o nobile ira.
E qual vento che gira
l'arene e l'onde rapide e veloci,
ne porti ogni mio detto,
talchè fin di là su n'intenda il suono
l'iniqua Luna incontra cui ragiono.

Già dispiegava l'ale humide ombrose
la figlia de la Terra argente e scura
co 'l dolce sonno e co' silentj amici,
et involvea de le più liete cose
ne le tenebre folte ogni figura,
e ricopria le piagge e le pendici
e gli aspetti infelici,
e le nemiche stelle erano ascose;
nè mai l'alma Natura
vide l'ombra più fosca e più secreta
nè l'aura più sentì placida e queta.

[Allhor, moss'io d'Amor, tacito mossi
i passi per la cieca horrida notte
ver' quella parte ov'ha il cor gioia e pace;
ma gl'atri veli suoi da sè rimossi
folgorò Cinthia, e ne le oscure grotte
l'ombra scacciò con risplendente face.
Così al pensier fallace,
quando a la riva più vicin trovossi,
fur le vie tronche e rotte;
così seccò nel suo fiorir la speme
e dura man dal cor ne svulse il seme].

La canzone si articola su 9 stanze a schema ABC ABC cAbDD, ed è dunque anch'essa non petrarchesca. Questa volta si tratta di un vero e proprio *hapax* sia nella tradizione precedente, come si può verificare in Gorni (2008), che in quella coeva o di poco successiva, come possiamo riscontrare interrogando il RDCI. La struttura, del tutto ordinaria nella fronte, è piuttosto singolare per quanto riguarda la sirma: in quest'ultima non viene ripreso solo il verso *c* di diesi, ma anche la rima *a* e quella *b* in modo tale che tutte e tre le rime dei piedi figurino nella sirma in ordine invertito.

Chi di moleste ingiuriose voci può essere considerata a pieno titolo una scrittura misoselenica.²⁰⁷ Come si può infatti chiaramente desumere dalle prime stanze riportate, la canzone assume i toni di una dura invettiva ai danni dell'altrove adorata Luna.²⁰⁸ L'unico elemento che la lega debolmente alla poesia amorosa risiede nell'occasione che dà avvio alla dura apostrofe, ovvero la non riuscita della meditata fuga verso l'amata per via, appunto, della luce lunare che nega all'amante il favore delle tenebre notturne. Non sarà dunque un caso che *Chi di moleste ingiuriose voci* si inserisca nella coda del Chigiano dove si trovano testi non squisitamente amorosi. La scarsa affinità tematica con il contesto lirico amoroso sarà uno dei motivi per cui anche questa canzone, sperimentale nei temi e nelle forme, non verrà accolta nella stampa Osanna.²⁰⁹

A *Chi di moleste ingiuriose voci* segue un sonetto e poi un'altra canzone *O con le gratie eletta e con gli amori* (CXXIV). Quest'ultima adotta una testura assente dai *Fragmenta* ma dipendente in modo evidente da *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf. 128) (AbC BaC cDEeDdfGfG) di cui varia solo la disposizione del quartetto finale (fGgF). Si è già avuto modo di parlare di questo componimento nel paragrafo dedicato alla stampa Marchetti. Abbiamo osservato in quella sede come *O con le gratie eletta e con gli amori* sia una canzone amorosa rivolta all'ancella di Leonora Thiene da Sanvitale, contessa di Scandiano, e quindi indirettamente una lode a quest'ultima. Quello che qui ci interessa mettere a fuoco è che la natura encomiastica di *O con le gratie eletta* fa sì che di fatto *Quel generoso mio guerriero interno* figuri come l'unica canzone non petrarchesca d'argomento propriamente amoroso (seppure anche qui la componente lirica è messa in sordina, in questo caso a vantaggio di una declinazione marcatamente filosofica del tema) non solo nella stampa Osanna, su cui torneremo a breve, ma di fatto anche nel Chigiano. L'ultima canzone che figura nel manoscritto tassiano è *Donna real, fra pompe e gemme et ostri*, sempre sullo schema ABC BAC

²⁰⁷ Il componimento ha come argomento «Contra la luna la quale aveva interrotto un suo viaggio notturno». Cfr. Gigliucci (2001) che ha ricostruito una breve storia delle scritture poetiche antilunari che interessa autori dal Quattrocento al primo Seicento.

²⁰⁸ V. Colella (2014: 3) il quale ha dedicato un saggio al trattamento del tema lunare in Tasso: «antitetica [...] alla luna-nemica della canzone 383 [...] pare comparire con maggior frequenza nel *corpus* delle *Rime* tassiane una luna-amica capace – per consolidato *topos* – di favorire col suo silenzio l'*eros* notturno oppure di costituirsi in interlocutrice umanizzata cui affidare le proprie confidenze d'amore».

²⁰⁹ «Invero [...] Tasso tentò di stemperarne l'espressività probabilmente per inglobarla nella splendida silloge del '91, anche se il carattere marcatamente singolare e l'assenza di valenza strutturale ai fini dell'Osanna ne preclusero poi l'accesso», Trotti (2014-2015: 56) a cui rimando per uno studio approfondito della canzone e le sue varianti.

CDEeDeFF di *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf. 127). Si tratta di una riscrittura di *Mentre ch'a venerar movon le genti* che chiudeva la silloge eterea.

La pubblicazione della stampa Osanna come *Parte prima* delle *Rime* di Tasso contenente componimenti esclusivamente amorosi segna l'avvio del progetto editoriale dell'autore di licenziare le sue liriche su base tematica seguendo una tripartizione (amoroze, encomiastiche e sacre) inedita nella storia della poesia italiana e che diventerà poi «normativa nelle raccolte del Seicento, a cominciare da quelle del Marino e dello Stigliani».²¹⁰ Il canzoniere amoroso nella sua versione approdata alle stampe conferma la ritrosia tassiana a licenziare canzoni a testure non petrarchesche nelle sue raccolte organiche di rime. Anzi potremmo dire che per quanto riguarda questa produzione l'ossequio metrico – che solo raramente, abbiamo osservato, si traduce in imitazione pedissequa dei contenuti o riscrittura puntuale del modello – sia sentito dall'autore quasi come obbligatorio. Anche il manoscritto Chigiano mostrava come all'avvicinarsi all'area di afferenza tematica petrarchesca, e quindi alla canzone amorosa seppure nelle sue particolari declinazioni, crescesse il tasso di petrarchismo metrico, mentre al contrario allontanandosene trovassero spazio le testure inedite di *Chi di moleste ingiuriose voci* e *O con le Gratie eletta, e con gli Amori*. Dunque nella raccolta Osanna, laddove aumenta il grado di selettività e coerenza interna data al canzoniere amoroso,²¹¹ diminuisce lo spazio accordato a variazioni che si muovevano ai margini tematici e, proprio per questo, fisici del manoscritto. Il fenomeno è parallelo all'acuirsi del valore strutturale dato ai componimenti su questo metro che vengono a occupare anche numericamente delle posizioni di rilievo nella stampa. Così, come si può rilevare facilmente confrontando le due tavole in appendice (III, T. 9-10), le canzoni contenute nel secondo libro del Chigiano, e in particolare nella seconda parte di quest'ultimo, contenente liriche disomogenee e non più rivolte a Laura Peperara, scompaiono nella stampa Osanna. Facendo un bilancio complessivo: da sette canzoni si passa a cinque; non vengono accolte tre canzoni del manoscritto di cui due a schema non petrarchesco; viene introdotta una canzone su modello dei *Fragmenta* e un'altra subisce revisioni sostanziali; infine non viene inserita nessuna nuova canzone a testura non petrarchesca.

²¹⁰ Martini (1984: 81) il quale sottolinea come un'altra straordinarietà del libro sia l'assunzione sistematica di esposizioni e argomenti.

²¹¹ Si pensi che Solerti registra 499 componimenti su questo argomento contro i 180 che si trovano nella stampa.

Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno (nel Chigiano XVIII, qui XXV), su *Rvf.* 127, continua a essere la prima canzone a figurare nel libro,²¹² seguita sempre da *Hor che lunge da noi si gira il sole* (L), su *Rvf.* 359, che in questo caso si dispone, a 24 componimenti di distanza, in modo perfettamente parallelo ad *Amor, tu vedi*, preceduta anch'essa da 24 componimenti. Per trovare un'altra canzone bisogna attendere *Qual più rara e gentile* (CIII), componimento assente nel Chigiano, sullo schema petrarchesco di *Qual più diversa et nova* (*Rvf.* 135) aBbCcDdA aBEeBf(f5)A.²¹³ In questo caso il recupero della testura, come si evince a partire dall'incipit, si configura come vischioso. Si noti bene come *Qual più rara e gentile* sia l'unica canzone nelle rime amorose confluite in una forma licenziata dall'autore a seguire questa condotta, così come nel libro di rime encomiastiche *Di pregar lasso* era la sola che recuperava più strutturalmente il modello petrarchesco alluso metricamente.

Nella canzone petrarchesca come in quella tassiana «si attua una serie di paragoni con le cose più strane del mondo»,²¹⁴ ma non si tratta di una riscrittura d'imitazione scolastica e il ricalco risulta estremamente ricercato.²¹⁵

Qual più diversa et nova
 cosa fu mai in qual che stranio clima,
 quella, se ben s'estima,
 più mi rasembra: a tal son giunto, Amore.
 Là onde il dì vèn fore,
 vola un augel che sol senza consorte
 di volontaria morte
 rinasce, et tutto a viver si rinnova.
 Così sol si ritrova
 lo mio voler, et così in su la cima
 de' suoi alti pensieri al sol si volve,
 et così si risolve,
 et così torna al suo stato di prima:
 arde, et more, et riprende i nervi suoi,
 et vive poi con la fenice a prova.

(*Rvf.* 135, vv. 1-15)

Qual più rara e gentile
 opra è de la Natura, o meraviglia,
 quella più mi somiglia
 la Donna mia ne' modi e ne' sembianti.
 Dove fra dolci canti
 corre Meandro, o pur Caistro inonda
 la torta obliqua sponda,
 un bianco augel parer fa roco e vile,
 nel più canoro aprile,
 ogn'altro che diletta a meraviglia;
 ma questa mia, che 'l bel candore eccede
 de' cigni, hor che se 'n riede
 la primavera candida e vermiglia,
 l'aria addolcisce co' soavi accenti
 e queta i venti col suo vago stile.

(*Qual più rara e gentile*, vv. 1-15)

²¹² «Particolari elementi costitutivi e distintivi dovettero motivare la lunga fedeltà del Nostro al testo giovanile, fedeltà peraltro comprovata da una diacronia testuale appena sfiorata da ritocchi variantistici», v. Trotti (2011: 217) nel quale si legge un commento strutturato alla canzone che tiene conto delle varie fasi del testo a partire dalla sua prima apparizione nelle *Rime eterne*.

²¹³ Lo schema delle ultime tre stanze varia nella sirma dove non viene recuperata la rima b del primo piede ma viene introdotto al suo posto direttamente un verso in rima e (aEFfEG(g)A).

²¹⁴ Daniele (1994: 276). Per un commento puntuale alla canzone petrarchesca cfr. Berra (1986).

²¹⁵ «La canzone ebbe numerosi imitatori: nessuno però ne effettuò un ricalco così puntuale e insieme così ricercato, impostato su meraviglie notevoli, almeno tanto pellegrine quanto quelle ritrovate dal primo inventore e tali da provocare – in sede di autoesegesi – una notevole abbondanza di indicazioni circa le fonti erudite soggiacenti», *Ibidem*.

Nella prima stanza, com'è buona norma, il modello viene esibito più apertamente ed è possibile rintracciare diversi parallelismi anche sintattici (marcatissimo ad esempio l'enjambement a cavallo tra il primo e il secondo verso). Già a partire da questa stanza però Tasso introduce delle evidenti variazioni sul tema che riguardano sia i soggetti posti a paragone, con la fenice trasformata in cigno, sia la gestione sintattico-argomentativa della stanza. Ad ogni modo solo nella prima strofa si registra la coincidenza di disposizione dei referenti, in questo caso ornitologici (che ha una sua prosecuzione in Tasso nella stanza successiva dove figura un «animal terreno» che dall'esposizione autoriale si evince essere un ermellino ripreso da Bembo e da Giovio). Nella continuazione della canzone Tasso sceglie quasi sempre comparanti appartenenti alla stessa sfera naturale di *Rvf.* 135,²¹⁶ ma li varia, li sdoppia e li disloca in stanze diverse.

Una pietra è sì ardità
 là per l'indico mar, che da natura
 tragge a sé il ferro e 'l fura
 dal legno, in guisa che ' navigi affonde.
 Questo prov'io fra l'onde
 d'amaro pianto, ché quel bello scoglio
 à col suo duro argoglio
 condotta ove affondar conven mia vita:
 così l'alm' à sfornita
 (furando 'l cor che fu già cosa dura,
 et me tenne un, ch'or son diviso et sparso)
 un sasso a trar più scarso
 carne che ferro. O cruda mia ventura,
 che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva
 ad una viva dolce calamita!

(*Rvf.* 135, vv. 16-30)

Una pietra de' Persi
 co' raggi d'oro al sol bianca risplende,
 e quindi il nome prende,
 e del bel lume del sovrano pianeta
 rassembra adorna e lieta.
 Così la pietra mia nel dì riluce,
 e la serena luce,
 e 'l dolce fiammeggiar i' non sofferisi,
 quando gli occhi v'apersi,
 ma segue un'altra poi de la sorella
 il corso vago, e di sue belle forme
 par che tutta s'informe,
 e di sue corna, e quindi ancor s'appella.
 Tal lei veggio indurarsi ascosa in parte,
 se torna o parte, e fa sentier diversi.

(*Qual più rara e gentile*, vv. 76-9)

La calamita della seconda stanza della 135 trova riscontro solo nell'ultima tassiana, prima sotto forma di pietra solare, poi (a partire dal v. 85) di pietra lunare.

Come si può desumere dai passi riportati, nelle prime tre stanze la sintassi petrarchesca poggiava in modo evidente sulla diesi in modo tale da porre l'innesco della similitudine sempre a partire dal v. 9 e rafforzare la struttura così detta "a polittico" della canzone. Come avveniva nella canzone 50, nella quarta stanza il parallelismo si interrompe. La

²¹⁶ Eccetto per i fiori (dell'aurelia e loto) assenti in Petrarca.

«risalita del comparato [...] rappresenta uno degli espedienti più tipici della strategia petrarchesca di eludere, nell'atto stesso della sua istituzione, il principio della ripetizione e della simmetria».²¹⁷ Della canzone delle similitudini Tasso non solo non ricalca questa coincidenza tra metrica e sintassi e di volta in volta pone in parti diverse della stanza l'inizio della comparazione, ma travalica anche (e sempre!) con la sintassi la pausa metrica di diesi, in tre casi su sei addirittura con un enjambement.²¹⁸

Subito dopo *Qual più rara e gentile* si trova *Quel generoso mio guerriero interno* (CIV), che, come anticipato, dal Chigiano passa all'Osanna tramite una «limitata opera di raffinamento».²¹⁹ A quasi una cinquantina di componimenti di distanza, troviamo poi l'ultima canzone presente nella raccolta, ossia *O ne l'amor, che mesci* (CXLVII). Si tratta di una rielaborazione di *O sospetto che 'n bando*, canzone a schema abC abC cdeeDff (su *Rvf.* 125) che già figurava nel manoscritto Chigiano. Qui, ancora una volta, «l'involucro metrico è per il Tasso la pura larva, che egli assume in pieno dalla tradizione, ma rimpolpa di contenuti suoi propri [...] (pagando così buona parte del debito di dipendenza con un semplice atto di soggezione formale)».²²⁰

²¹⁷ Bozzola (2003: 208) il quale osserva anche come il settenario che segna il passaggio al secondo movimento argomentativo (non sempre coincidente, abbiamo visto, con quello di *concatenatio*) segua un modello ritmico fisso ma differente rispetto ai versi brevi precedenti, in modo tale che «il compito [...] del settenario di demarcare l'*incipit* dell'apodosi resta fermo, nonostante il movimento delle unità tematiche nel passaggio di strofa in strofa».

²¹⁸ «D'atro limo son cinte, e morto almeno / pregio ha di seno in seno», vv. 23-24; «né mai di sponda o di terreno asciutto / nacque sì nobil frutto», vv. 53-54; «e di novo il raccoglie allhor, che pare / cader ne l'onde amare», vv. 68-69.

²¹⁹ Tomasi (2013: 106).

²²⁰ Daniele (1994: 279).

Appendici

Appendice I. Repertorio per fonte

[1567], *Rime de gli Academici Eterei, dedicate alla Serenissima Madama Margherita di Vallois Duchessa di Savoia*, [Venezia, Comin da Trino], s.n.t. (8)

[1571], *Le tre sorelle canzoni di Guido Gualtieri da San Genesi, per la felicissima vittoria navale de christiani contra infideli*, Venetia, [Giovanni Comenzini], s.n.t. (3)

[1572], *Rime del Mutio Iustinopolitano, per la gloriosa vittoria contra turchi*, s.n.t. (3)

[1575], *Rime di diversi eccellentissimi auttori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga*, s.n.t., cur. V. Franco (0)

[1584], *Rime di diversi nelle nozze de gli illustrissimi [...] Pirtheo Malvezzi e Beatrice Orsina*, Bologna, A. Benacci (3)

[1584], Torquato Tasso, *Rime, Prima parte – Tomo I, Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, a cura di Franco Gavezzenì e Vercingetorige Martignone, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004 (4)

1548, *Delle rime di diversi nobili uomini et eccellenti poeti nella lingua toscana. Nuovamente ristampate*, Libro secondo, Venezia, G. Giolito de' Ferrari (1)

1550, *Le rime di m. Anton Giacomo Corso*, Venezia, San Luca al segno della Cognitione (7)

1550, *Libro terzo de le rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, Venezia, Al segno del Pozzo (15)

1551, *Libro quarto delle Rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*, Bologna, A. Giaccarello (12)

1551, *Rime diverse del Mutio Iustinopolitano*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari e fratelli (20)

1552, *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. ingegni. Libro quinto*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari et fratelli (VEDI ed. 1555) (0)

1552, *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti nuovamente raccolte et non più stampate. Terzo libro*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari et fratelli (2)

1553, *Cento sonetti, di M. Antonfrancesco Rainerio*, Milano, G. A. Borgia (1)

1553, *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, Venezia, Al segno del Pozzo (14)

1554, *Del tempio alla divina signora Giovanna d'Aragona*, Venezia, P. Pietrasanta, cur. G. Ruscelli (12)

- 1554, *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, Venezia, P. Pietrasanta (2)
- 1555, *Le Rime di Messer Bartolomeo Arnigio, novamente poste in luce*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari et fratelli (10)
- 1555, *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani [...]. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari et fratelli (12)
- 1556, *Rime di diversi signori napoletani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari (8)
- 1558, *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Venezia, Gio. Battista e Melchior Sessa fratelli (9)
- 1558, *Rime, et prose di M. Giovanni Della Casa*, Venezia, Nicolo Bevilacqua (4)
- 1559, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, Lucca, V. Brusdrago, cur. L. Domenichi (8)
- 1559, *Rime et prose del sig. Antonio Minturno, nuovamente mandate in luce*, Venetia, F. Rampazetto (12)
- 1560, *Le rime di messer Luca Contile, divise in tre parti [...]. Nuovamente stampate. Con le sei canzoni dette Le sei sorelle di Marte*, Venezia, F. Sansovino et compagni (8)
- 1560, *Nuovo Petrarca di M. Lodovico Paterno, distinto in quattro parti*, Venezia, G. A. Valvassori detto Guadagnino (39)
- 1560, *Rime di diversi autori eccellentiss. Libro nono*, Cremona, V. Conti (14)
- 1560, *Rime di M. Bernardo Cappello*, Venezia, fratelli Guerra (23)
- 1561, *Del S. Antonio Sebastiano Minturno [...]. Canzoni sopra i Salmi*, Napoli, G. M. Scotto (56)
- 1561, *Le Nuove Fiamme di M. Lodovico Paterno, partite in cinque libri*, Venezia, G. A. Valvassori detto Guadagnino (16)
- 1561, *Rime di diversi in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*, Venezia, D. e G. B. Guerra, cur. D. Atanagi (8)
- 1562, *Rime di M. Giacomo Zane*, Venezia, D. e G. B. Guerra, cur. D. Atanagi (17)
- 1563, *Poesie toscane e latine di diversi [...] nella morte del s.d. Giovanni Cardinale, del sig. Grazia de Medici, e della s. donna Leonora di Toledo de Medici*, Firenze, L. Torrentino (1)
- 1563, *Rime di diversi eccellentissimi autori fatte nella morte dell'illustriss. & excell. duchessa di*

- Fiorenza e Siena, e degli illustriss. signori suoi figliuoli*, Ferrara, V. Panizza (0)
- 1564, *Componimenti volgari, et latini di diversi, et eccellenti autori, in morte di Monsignore Hercole Gonzaga, Cardinal di Mantoua*, Mantova, G. Ruffinelli (4)
- 1564, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori & Architettori*, Firenze, Giunti (1)
- 1564, *Rime di M. Giacomo Marmitta Parmeggiano*, Parma, S. Viotto (10)
- 1565, *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Libro primo, Venezia, L. Avanzo (18)
- 1565, *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Libro secondo, Venezia, L. Avanzo (19)
- 1565, *Marianna, Tragedia di M. Lodovico Dolce*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari (3)
- 1565, *Rime de gli Academici Affidati di Pavia*, Pavia, Girolamo Bartoli (18)
- 1565, *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi auttori in lode dell'Illustrissima signora, la signora donna Lucretia Gonzaga marchesana*, Bologna, G. Rossi, cur. C. Cattaneo (5)
- 1567, *Le lagrime de gl'Illustrati Academici di Casale in morte dell'illustrissima et eccellentissima madama Margherita Paleologa duchessa di Mantova*, Trino, G. Giolito de' Ferrari (4)
- 1567, *Rime di diversi illustri autori in lode della s. Cintia Tiene Bracciadura*, Padova, L. Pasquati, cur. D. Borghesi (0)
- 1567, *Rime di diversi in lode de' signori cavalieri di Malta*, Roma, G. Accolti (2)
- 1568, *Il tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, Padova, L. Pasquati, cur. O. Sammarco (7)
- 1568, *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Brescia, V. Di Sabbio (10)
- 1569, *Lettera consolatoria di Girolamo Troiano. Con alcune rime di diversi eccellenti autori nella morte della signora Lucretia Cavalcanti*, Venezia, Goito (0)
- 1570, *Rime spirituali del R. D. Gabriel Fiamma*, Venezia, F. de' Fanceschi Senese (21)
- 1572, *Annibal Caro*, Rime, Venezia, A. Manuzio (5)
- 1572, *Delle Rime del S. Berardino Rota, Terza Impressione [...]*, Napoli, G. Cacchij, dall'Aquila (11)
- 1572, *Raccolta di varii poemi latini e volgari [...] nella felice vittoria reportata da crhristiani*

contra turchi alli VII d'Ottobre del MDLXXI, Parte seconda, Venezia, S. Ventura (0)

1572, *Raccolta di varii poemi latini, greci, e volgari [...] nella felice Vittoria riportata da Christiani contra Turchi alli VII d'Ottobre del MDLXXI, Parte prima*, Venezia, S. Ventura (1)

1572, *Trofeo della Vittoria Sacra ottenuta dalla Christianiss. Lega contra Turchi nell'anno 1571 [...]*, Venezia, S. Bordogna e F. Patriani, cur. L. Groto (28)

1573, *Rime dell'Accademia de gli Accesi di Palermo. All'illustris. et excellentis. signor marchese di Pescara Vicere, e Capitan generale per sua magestà in questo Regno di Sicilia*, Palermo, M. Mayda (3)

1573, *Rime di m. Girolamo Molino novamente venute in luce*, s.n., Venezia (21)

1574, *Compositioni volgari e latine fatte da diversi nella venuta in Venetia di Henrico III di Francia e di Polonia [...]*, Venezia, D. Farri (3)

1575, *Per donne romane rime di diversi raccolte, et dedicate al signor Giacomo Buoncompagni da Mutio Manfredi*, Bologna, A. Benaccio (3)

1575, *Rime Amoroze del Conte Pomponio Torelli nell'Accademia de gli Illustri Signori Innominati di Parma*, Parma, S. Viotti (7)

1576, *Raccolta delli componimenti scritti in lode del clarissimo signor Nicolò Barbarigo podestà di Verona*, Verona, S. e G. Dalle Donne (3)

1577, *La prima parte delle rime di Luigi Groto cieco di Hadria*, Venezia, Fabio e Agostin Zopini fratelli (2)

1578, *Rime di diversi eccellenti autori in morte di Mad. Christina Racchi Lunardi, gentildonna ravignana. Con una aggiunta de versi latini*, Ravenna, C. Cavazza (6)

1578, *Rime di più autori nella morte della serenissima regina Giovanna d'Austria gran duchessa di Toscana*, Firenze, F. Dini (1)

1579, *Rime, et versi nella morte del reuerendiss.o mons.r Alessandro Piccolomini*, Siena, L. Bonetti (2)

1580, *I sei libri della Carafè di Ferrante Carrafa marchese di San Lucido sopra varij, & diversi soggetti*, L'Aquila, G. Cacchij (3)

1580, *L'Aminta pastorale del sig. Torquato Tasso*, Cremona, C. Draconi (1)

1583, *Rime di diversi autori in morte di Bianca Rangoni Contessa di Bagno*, Ravennna, C. Cavazza (0)

1585, *Carmina diversorum illustrium poetarum ad illustrissimam Ioannam Castriotam, A' Scipione Montio collecta*, Vico Equense, G. Cacchij (5)

1585, *Componimenti d'autori diversi volgari et latini, in laude dell'illustriss. sig. Nicolo Delfino, podesta et capitano di Crema*, s.l., s.y., cur. L. Francino (1)

1585, *Lagrima di diversi poeti volgari, et latini sparse per la morte dell'illustriss. et eccellentiss. Madama Leonora di Este*, Vicenza, cur. G. Ducchi (0)

1586, *Raccolta di diverse compositioni sopra le vittorie acquistate in Fiandra dal serenissimo Alessandro Farnese Duca di Parma e di Piacenza*, Parma, E. Viotto (8)

1586, *Rime di diversi nelle nozze de gli molto illustri signori, il Sig. con. Alvertto Castelli et la Signora Libera Grassi*, Bologna, G. Rossi (1)

1587, *Il Re Torrismondo, tragedia del Sig. Torquato Tasso*, Bergamo, C. Ventura (4)

1587, *Rime di diversi autori nella morte dell'illustriss. et rever.mo sig. co. Michele della Torre, amplissimo cardinale di Santa Chiesa*, Verona, G. Discepolo (3)

1588, *Componimenti del collegio de gli scolari Incaminati da Conegliano e de' loro attori in lode del Claris. Sig. Gio. Francesco Sagredo Podestà e Capitano di quella Terra*, Verona, G. Discepolo (1)

1588, *Rime del s. Giuliano Goselini, riformate e ristampate la quinta volta, accresciute, con argomenti brevissimi dichiarate, et divise in due parti*, Venezia, Francesco Franceschi senese (13)

1589, *Delle rime del Sig. Don Angelo Grillo*, Bergamo, C. Ventura (14)

1589, *Mausoleo di poesie volgari, et latine, in morte del sig. Giuliano Gosellini, fabricate da diversi poeti de'nostri tempi*, Milano, P. G. Da Ponte, cur. B. Ichino (5)

1589, *Raccolta d'orationi, et rime di diversi [...] nella morte dell'illustriss. & reverendiss. cardinal Farnese*, Roma, Nella via de' Balestrari, cur. F. Coattini (5)

1589, *Rime diuerse di molti ill. compositori, per le nozze dell'ill.mi signori Gio. Paolo Lupi marchese di Soragna, & Beatrice Obici. Raccolte da Gregorio Ducchi [...]*, Piacenza, G. Bazachi (2)

1590, *Compositioni di molti chiari et illustr. ingegni nell'assunzione dell'illustriss. et reuerendiss. sig. Guido Pepoli al cardinalato*, Venezia, G. Polo, cur. N. Angelini (1)

1590, *Compositioni volgari et latine, in lode del clarissimo Stephano Magno proveditore e capitano di Legnano*, Verona, G. Discepolo (1)

1590, *Il pastor fido tragicomedia pastorale di Battista Guarini*, Venezia, G. B. Bonfadino (2)

1590, *Poesie di diversi eccellenti ingegni trivigiani all'illustr.mo sig. conte Antonio Collalto, per la*

sua elezione a collateral generale [...], Treviso, eredi di A. Mazzolini e D. Amici (2)

1591, *Delle rime del sig. Torquato Tasso parte prima. Di nuovo dal medesimo in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute, & date in luce*, Mantova, F. Osanna (4)

1591, *Poesie funebri di diversi nobili ingegni Trevigiani per la morte dell'illus.s. Francesco Brescia*, Treviso, D. Amici (0)

1591, *Rime e versi di varii autori veronesi in laude del rev. D. Marcello Tolosa*, Verona, G. Discepolo (0)

1591, *Rime, et versi di varii auttori in laude del clariss. et illustriss. sig. Domenico Delfino meritissimo podestà di Verona*, Verona, G. Discepolo (4)

1591, *Tempio fabricato da diversi [...] in lode dell'Illust.ma e Ecc.ma Donna Flavia Peretta Orsina, Duchessa di Bracciano. Dedicatole da Uranio Fenice*, Roma, Giovanni Martinelli libr. alla Fenice (16)

1592, *Poesie funebri volgari, e latine in morte dell'ecc.mo Sig. Gasparo Curto Nascimbene dottor trivigiano*, Trevigi, D. Amici (0)

1593, *Delle Rime del Sig. Torquato Tasso, Parte seconda*, Brescia, P. M. Marchetti (20)

1593, *Rime del Sig. Ascanio Pignatello*, Napoli, G. B. Crispo da Gallipoli (4)

1594, *Rime di diversi autori, nelle felicissime nozze dell'ill. mo [...] don Carlo Gesualdi, con l'illustriss. donna Leonora d'Este*, Ferrara, V. Baldini, cur. S. Pasti (4)

1595, *Funerali in morte del S. Cesare Gessi nell'Academia de i Gelati detto l'improviso, Celebrati da gli Academici istessi*, Bologna, V. Benacci (1)

1596, *Compositioni volgari, et latine, nelle felicissime nozze de gl'illustriss. signori il sig. co. Tadeo Pepoli et la sig. contessa Diamante Campeggi*, Bologna, eredi di G. Rossi (0)

1596, *Rime di diversi in lode dell'illustriss.ma s.ra Chiara Cornara degnissima capitania di Verona*, Verona, G. Discepolo (1)

1596, *Rime, et versi latini nelle feliciss. nozze de i clarissimi signori, il signor Pietro Emi et la Sig. Polissena Gabriel*, Bologna, eredi di G. Rossi, cur. D. G. D. Lappi (0)

1597, *Canzone del Sig. Cesare De' Franchi nella morte del Sig. Torquato Tasso*, Messina, P. Brea (1)

1597, *Rime de gli Academici Gelati di Bologna*, Bologna, eredi di G. Rossi (5)

1598, *Poesie latine et volgari composte da diversi nobilissimi ingegni in lode dell'illustrissimo signor Nicolo Contarini*, Udine, G. B. Natolini (2)

1599, *Componimenti di diversi nel dottorato di leggi dell'illustrissimo Gio. Francesco Sorbellono*, Pavia, eredi di G. Bartoli (4)

1599, *Lagrine di diversi nobilissimi spiriti in morte de la molto illustre signora Lucina Savorniana Marchesi*, Udine, G. B. Natolini, cur. F. Forza (5)

1599, *Poesie diverse volgari et latine di molti saggi e pellegrini ingegni per la improvvisa et miserabil morte del signor Gio. Battista Burchelati Amiconi*, Treviso, E. Deuchino (2)

1600, *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venezia, A. Muschio (15)

1600, *Rime di diversi nobilissimi spiriti de la patria del Friuli in morte dell'ill.mo signor Giorgio Gradenigo*, Udine, G. B. Natolini (0)

1600, *Rime e versi di più autori veronesi in lode del rever. p. fr. Bassano Gallicciolo*, Verona, A. Tamo (0)

1600, *Rime in lode della christianiss.ma Maria Medici regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, C. Giunti (1)

1600, *Tempio all'illustrissimo e reverendissimo Cinthio Aldobrandini*, Bologna, eredi di G. Rossi (17)

1711, *Rime di Petronio Barbati gentiluomo di Foligno estratte da varie raccolte del sec. XVI e da suoi manoscritti originali*, Foligno, Campitelli (10)

Appendice II. Repertorio per schema

1. (a)B(b)C(c)D(a) B(b)C(c)D (d)E(e)F(f)EeF(f)GHhG (3)
2. a(a)Bbc cDdEE (1)
3. Aabb cDcdEE (1)
4. AaBb cdceeDfF (3)
5. aabBcC (1)
6. aaBbCC (1)
7. AaBbCC (1)
8. AaBBCC (1)
9. AB AB AB bXCC (1)
10. AB AB AB xCC (1)
11. aBa aBa aA (1)
12. abA cbC cdD (2)
13. aBaB bcC (1)
14. ABaB bcC (1)
15. Abab BCcDcDeEDdFfgG (1)
16. ABAB BccdD (4)
17. ABAB bCcdEdFEfGG (1)
18. abAb bdDeE (1)
19. aBaB bxcCdD (1)
20. AbAb CACDdccEfEFggGHH (1)
21. ABAB cADCcEFDEGGfHH (1)
22. AbAB CCBddAAEEdFF (1)
23. abAb ccDD (1)
24. abAb ccdD (2)
25. ABAB ccDD (2)
26. AbAb CCdDEE (1)
27. ABAb CCDEEDFF (1)
28. abab cDcD (1)
29. AbaB cddC (1)
30. ABaB CDdcEe (1)
31. aBaBa (1)

32. ababB (1)
33. aBabB (2)
34. abAbB (4)
35. AbA bbA ccDdC (1)
36. aBABbbB (2)
37. AbAbbcC (1)
38. abaBcC (1)
39. abAbcC (1)
40. abAbCC (1)
41. aBaBcC (1)
42. aBaBCC (1)
43. Ababcc (1)
44. ABaBCC (1)
45. ababcC (4)
46. aBAC bABC cDEEDDEFF (1)
47. abaC bbaC cdEedFfEgG (1)
48. aBAC bCBC cDEEDDEFF (1)
49. aBaCbCbCEE (1)
50. aBAcBcDeeDD (1)
51. abAcC (1)
52. abA ccA bDdeDEff (1)
53. aBACdDaECeFxFBb (1)
54. AbAcDEbCDEff (1)
55. AbAcDEedABbaCFF (1)
56. abb Acc AddAeE (1)
57. abB acC deE (1)
58. AbB CAA CCDDeEDFF (1)
59. ABB cAA CddCeE (1)
60. aBB cAC CDEeDFF (1)
61. ABB CCA defFdDEGG (1)
62. AbbA (1)
63. ABBA ABBA CC (1)

64. ABBA AbBA CCC, CDDC CdDCEEE (1)
65. ABBA ABBA CcDD (2)
66. ABBA ABBA CDEDEC (1)
67. aBba AcC (1)
68. ABBA AccA dEEdff (1)
69. ABBA ACCA dEEdff (1)
70. ABBA ACCA DEDeFF (1)
71. ABBA AccADD (7)
72. ABBA AcccA (6)
73. abbA accdD (1)
74. ABBA AccdD (1)
75. ABBA ACcDD (3)
76. AbBA ACcDD (1)
77. ABBA aCcDdEE (1)
78. ABBA ACcDdEE (15)
79. AbbA ACcDdEEdFF (1)
80. aBBA aCcdedEFdF (1)
81. ABbA AcDcDdEE (1)
82. ABBA AcDcDeEFF (1)
83. aBbA ACddC (1)
84. AbbA AcDDC (1)
85. abbA aCdDcC (2)
86. abbA acddCee (1)
87. AbbA aCddCEE (1)
88. AbBA aCddCEE (1)
89. ABBA ACddCEE (1)
90. ABBA ACDDCEFFEGGFHH (1)
91. ABBA ADdEEFF (1)
92. ABbA BccD DeeFF (1)
93. ABBA bCCDcdEEFGFHH (1)
94. ABbA BcCddEE (1)
95. ABBA BCcDdEE (2)

96. ABBA CAdeCCEDEE (1)
97. abBa cCcdD (1)
98. AbbA cCDAD (1)
99. aBbA CcDdC (1)
- 100.ABBA CCDDEEFFGG (1)
- 101.ABBA CCddEFDfEGG (1)
- 102.AbbA CcDdEFfE (1)
- 103.aBba CcDEdE (1)
- 104.aBbA CdCD (1)
- 105.aBba cDCdxYzFF (1)
- 106.AbbA cDcEeDFF (1)
- 107.ABbA CDdC CeFeFFgGhH (1)
- 108.AbbA CddC Effe GhhG (1)
- 109.aBbA CDdCeE (1)
- 110.AbbA CdDCeE (1)
- 111.abBA xccdFfDGG (1)
- 112.AbbAA (1)
- 113.abBABC DacEDeCC (1)
- 114.abbaCC (1)
- 115.abBacC (1)
- 116.aBbAcc (1)
- 117.aBBaCC (1)
- 118.aBbAcC (5)
- 119.aBbaCC + aBAb cDdCEfEf (1)
- 120.abBacCxdD (1)
- 121.ABbC ABbC CDdEFfE (7)
- 122.ABbC ABbC CDEDEE (1)
- 123.ABbC ACcA DEeDDEff (1)
- 124.ABbC ACcA DEeDXX (1)
- 125.ABBC ACCB bDDEEFF (1)
- 126.ABbC ADdC CEeFGgFeE (1)
- 127.ABbC ADdC CEFFeGgHH (1)

- 128.ABbC ADdC CEfGEFFgEE (1)
- 129.ABbC ADdC CEFGfGeeHH (1)
- 130.ABbC ADdC CEFGgEFF (1)
- 131.ABbC ADdC CEFGGFEeFF (1)
- 132.ABbC ADdC CEFGGFEeHH (1)
- 133.abbC baaC cddee (1)
- 134.ABbC BAaC CDdEeDFF (1)
- 135.AbbC BaaC cddEeDFF (4)
- 136.AbbC BaaC cDdEeFF (1)
- 137.ABbC BAaC CDdEeF (1)
- 138.AbbC BAaC CDdEeFF (2)
- 139.ABbC BAaC CDdEeFF (7)
- 140.AbbC BaaC CddEFfEE (1)
- 141.ABbC BAaC CDEDEE (1)
- 142.ABbC BAaC CDEeDDFFGG (1)
- 143.ABbC BAaC CDEEDdFFGG (8)
- 144.ABbC BAaC CDEeDfDFF (1)
- 145.abbC baaC CDeeDfF (1)
- 146.ABbC BAaC CDEeDFF (12)
- 147.ABbC BAaC CDEeDFFGG (1)
- 148.ABbC BAaC DEeDFF (1)
- 149.abbC bddC CEeFfGG (1)
- 150.ABbc BDdC CEffEGG (1)
- 151.ABbC CAaC CDEdFFEEGhGH (1)
- 152.ABbC CAaD EEDFF (1)
- 153.ABbC CddA AEFgGFEFF (1)
- 154.aBbC cDdA aBEeBf(f5)A (5)
- 155.aBbC cDdA aEFfEXA (1)
- 156.ABbC CDdA AEFGEFGgHH (1)
- 157.abBc CdDeFF (1)
- 158.ABbCAcDEFfDE (1)
- 159.aBbCDcdAAEE (1)

- 160.ABBCDCE eFDAGXHHYGFII (1)
- 161.ABbCDdAEcEDfFgHgH (1)
- 162.abC aaB CdD (1)
- 163.AbC AaD bCdEE (1)
- 164.AbC abC aDD (1)
- 165.AbC AbC bDDECxE (1)
- 166.ABC ABC cAbDD (1)
- 167.AbC AbC CcDdEE (1)
- 168.abC abC cdD (1)
- 169.AbC AbC cDD (1)
- 170.ABc ABc cdD (1)
- 171.AbC AbC cDdee (1)
- 172.AbC AbC cDDEE (1)
- 173.ABc ABC cDdEE (1)
- 174.ABC ABC CDdEE (2)
- 175.AbC AbC cDdEE (20)
- 176.ABC ABC cDDEEDFF (1)
- 177.ABC ABC cddEEFeF (1)
- 178.aBC aBC cDdeEFF (1)
- 179.aBC aBC cDdEefF (1)
- 180.AbC AbC CdDeEFF (1)
- 181.ABC ABC cDdEeFF (2)
- 182.AbC AbC CdDEEfGfG (1)
- 183.ABC ABC CDdEEFGgFHH (1)
- 184.AbC AbC cDDEFEEGG (1)
- 185.abC abC CddEeFfF (1)
- 186.ABC ABC CDdEFefFGG (1)
- 187.AbC AbC CdDEFfE (1)
- 188.ABC ABC cDDEFfE (1)
- 189.abC abC cDdEFfEE (1)
- 190.AbC AbC cDDEFfEE (1)
- 191.ABC ABC cDdEFFEE (1)

- 192.aBC aBC cDDEFfEE (2)
- 193.AbC AbC CDdeFFEeGG (1)
- 194.aBC aBC cDdEfFEGG (1)
- 195.ABC ABC CDdEfFEgG (2)
- 196.ABC ABC CDDEFfGEeGHHIII (1)
- 197.ABC ABC cDDEFfGGEE (1)
- 198.ABC ABC cDEDEE (1)
- 199.AbC AbC cDeDEFF (1)
- 200.ABC ABC cdEdEFF (1)
- 201.AbC AbC CdEdEfFE (1)
- 202.ABC ABC cDEdEffGG (1)
- 203.ABC ABC CDEdFFEgG (2)
- 204.ABC ABC CDEDFfEGHGH (1)
- 205.abC abC cdEeD (1)
- 206.abC abC cDeeDafF (1)
- 207.aBC aBC CDEeDD (1)
- 208.ABC ABC cDEEDD (1)
- 209.abC abC CDeEdD (2)
- 210.ABC ABC cDEeDD (21)
- 211.ABC ABC CDEeDD (9)
- 212.aBC aBC cDEeDdFF (1)
- 213.aBC aBC cDEeDDFF (1)
- 214.ABC ABC CDEEDdFF (2)
- 215.ABC ABC CDEEDdFGGFHH (1)
- 216.ABC ABC CDEEDDFGGFHH (1)
- 217.abC abC cDEeDeFF (1)
- 218.ABC ABC cDEeDeFF (1)
- 219.ABC ABC cDEeDEFF (1)
- 220.ABC ABC CDEeDeFF (3)
- 221.ABC ABC CDEEDeFFGG (1)
- 222.ABC ABC cDEeDfDFF (1)
- 223.abC abC cdeEDfF (1)

- 224.abC abC cdEeDff (1)
- 225.abC abC cDeeDfF (1)
- 226.abC abC CDeeDfF (1)
- 227.AbC abC cdEeDfF (1)
- 228.ABc AbC cDeeDFF (1)
- 229.ABC ABC cDEeDfF (1)
- 230.ABC ABC cDEEDFF (1)
- 231.ABC ABC CDEEDFF (1)
- 232.AbC AbC CDEeDFF (11)
- 233.aBC aBC CDEeDfF (2)
- 234.AbC AbC cdeeDfF (2)
- 235.AbC AbC cDeeDFF (2)
- 236.ABC ABC cdeeDfF (2)
- 237.abC abC cdeeDff (21)
- 238.ABC ABC cDEeDFF (22)
- 239.abC abC cdeeDFF (3)
- 240.abC abC CdeeDFF (3)
- 241.AbC ABC CdEeDFF (3)
- 242.ABC ABC CDEeDFF (4)
- 243.abC abC cdeeDfF (77)
- 244.ABC ABC cDEeDffGG (1)
- 245.ABC ABC CDeeDfFGG (1)
- 246.ABC ABC CDEEDffGG (2)
- 247.aBC aBC CDEeDFGGFHhFII (1)
- 248.ABC ABC cDEEDFGGFHIIHII (3)
- 249.ABC ABC CDEEDFGHHGFF (1)
- 250.ABC ABC CDEeDFGHHGFFII (3)
- 251.abC abC cdeeFfDgG (4)
- 252.ABC ABC cDEEfFDGgHH (1)
- 253.AbC AbC CdEFdEFGG (1)
- 254.ABC ABC cdEFFDEeGG (1)
- 255.ABC ABC CDEFFEDdEDD (1)

- 256.ABC ABC CDEFfEDdEfF (1)
- 257.AbC AbC CDEFfEDeGgHH (1)
- 258.ABC ABC cDEFfEDGG (1)
- 259.ABC ABC CDEFfEDgG (1)
- 260.ABC ABC dCDEE (1)
- 261.ABC ABC DcDEE (1)
- 262.abC abC dd (1)
- 263.aBc aBc dD (1)
- 264.ABC ABC DD (1)
- 265.aBc aBc dDee (1)
- 266.ABC ABC DdEE (1)
- 267.aBc aBc DdefEfgGhHII (1)
- 268.abC abC deddEfF
- 269.ABC ABC DeDeFfGG (1)
- 270.aBC aBC dEDeFGfG (1)
- 271.AbC AbC dEE (1)
- 272.ABC ABC DeeDFFGGFHDH (1)
- 273.ABC ABC DEeDFGgF (1)
- 274.ABC ABD dEFfEGG (1)
- 275.ABC ACB BdDBdEEFF (2)
- 276.abC acB BdEdE (1)
- 277.ABC ACB bDEDEFF (1)
- 278.AbC AcB bDEeDdfGgFF (1)
- 279.aBC aCB CDEeDFGGFHhFII (2)
- 280.aBC aCB bDEfDEFGG (1)
- 281.abC Acb dCbCdEFECfGcFF (1)
- 282.abC aCB DD (1)
- 283.AbC aCB DD (1)
- 284.aBc ACB DEFDFeegG (1)
- 285.ABC ADC EDbFEGgFHHII (1)
- 286.abC baC BdD (1)
- 287.ABC BAC BDEeDeFF (1)

- 288.ABC BAC cADdEE (1)
- 289.ABC BAC cADDee (1)
- 290.ABC BAC CddCEf(f5)E (4)
- 291.ABC BAC CDdEdE (1)
- 292.AbC bAC cdDEE (1)
- 293.AbC BaC cDdEE (1)
- 294.ABC BAC CDdEe (1)
- 295.ABC BAC CDdEE (2)
- 296.ABC BAC CDdEEFeF (2)
- 297.ABC BAC cddEEFeF (8)
- 298.ABC BAC CDdEeFF (1)
- 299.ABC BAC cDdEeFF (11)
- 300.aBC bAC cDDeeFF (2)
- 301.ABC BAC CddEeFfGG (1)
- 302.aBC bAC CDdEfEFF (1)
- 303.ABC BAC CdDEFfEGG (1)
- 304.AbC BaC CDEddEEfF (1)
- 305.ABC BAC CDeDdEfEeFF (1)
- 306.ABC BAC CDEDeDFF (2)
- 307.AbC BaC cDeDEeFF (1)
- 308.aBC BaC cdeDEFef (1)
- 309.aBC BaC cdeDEFef (1)
- 310.ABC BAC CDeDEfEFF (2)
- 311.AbC BaC cDEDefF (1)
- 312.ABC BAC CDEdeFF (5)
- 313.ABC BAC CDEDEFGFhGH (1)
- 314.ABC BAC CDEDFfegGHH (1)
- 315.ABC BAC cDeED (1)
- 316.ABC BAC cDeEDD (1)
- 317.ABC BAC cDEeDdFF (1)
- 318.ABC BAC CDEeDDfF (1)
- 319.ABC BAC CDEEDdFF (17)

- 320.ABC BAC CDEeDdFF (2)
- 321.ABC BAC CDEEDDFF (2)
- 322.ABC BAC CDEEDdFFGG (1)
- 323.aBC bAC CDEEDDffGG (2)
- 324.AbC BaC cDEeDdfGfG (8)
- 325.AbC BaC cDEeDdFGfGf (1)
- 326.AbC BaC cDEeDdfGgF (1)
- 327.ABC BAC CDEEDEFDF (1)
- 328.ABC BAC CDeEDEFdF (6)
- 329.ABC BAC CDeEDEFeF (1)
- 330.ABC BAC CDeEDEFEF (1)
- 331.ABC BAC CDEEDeFF (1)
- 332.ABC BAC CDEEDEFf (1)
- 333.ABC BAC CDEeDeFF (11)
- 334.ABC BAC CDEeDeFFGG (1)
- 335.ABC BAC CDEEDEFfGGFHH (1)
- 336.aBC bAC CDEeDfDFF (17)
- 337.aBC bAC CDEeDfEFF (2)
- 338.abC baC cdeedfF (1)
- 339.abC baC cdeeDfF (1)
- 340.aBC bAC CDEeDfF (1)
- 341.ABC BAC cDEEdFF (1)
- 342.ABC BAC CDEeDFF (1)
- 343.ABC BAC CDEEDFF (1)
- 344.abC baC cdeeDff (2)
- 345.ABC BAC cDEeDFF (4)
- 346.ABC BAC CDEEDFFGG (1)
- 347.ABC BAC CDEeDffGG (2)
- 348.ABC BAC CDEeDFGGffHH (1)
- 349.ABC BAC CDEEDFGGFHH (4)
- 350.ABC BAC CDEeDFGHHFGGII (1)
- 351.ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (15)

- 352.ABC BAC cDefEfDGG (2)
- 353.ABC BAC DDEeFF (1)
- 354.ABC BAC DDEfFEFGeG (1)
- 355.ABC BAC DEEDdFF (1)
- 356.ABC BAC DEeDFGHhGFILL (1)
- 357.ABC BAC DEEfDGfGHH (1)
- 358.abC baC deFedFGG (2)
- 359.AbC bAD cBEdFEFfGG (1)
- 360.Abc BAD cDEeCFF (1)
- 361.aBC bCA aDdeE (1)
- 362.ABC BCA aDDEeFF (1)
- 363.ABC BCA ADEEDdFF (1)
- 364.aBC bCA ADEeDfDFF (1)
- 365.ABC BCA ADEeDFF (1)
- 366.ABC BCA ADEEDFFGHHiIGG (1)
- 367.ABC BCA ADEFDEFFGGfEE (1)
- 368.ABC BCA AdEFfEDGGHH (1)
- 369.ABC BCA dDEFEFGgEFHGHH (1)
- 370.aBC cAA BDEeDFF (1)
- 371.AbC CaB bAdD (1)
- 372.ABc cAB BDD (1)
- 373.AbC CaB BDdEeFfGgfF (1)
- 374.AbC CaB bDEDEFFeGG (1)
- 375.aBC cAB bDEDFEFGG (1)
- 376.ABc CAB cDEeDD (1)
- 377.ABc cAB DD (1)
- 378.abC cAB DDEEbDFfGgHH (1)
- 379.aBC cBA aDBCD (1)
- 380.AbC CbA adDEEdFF (1)
- 381.AbC CbA AdDEFfeE (1)
- 382.ABC CBA aDEeDFF (1)
- 383.ABc cba AdeFfDEeGG (1)

384.abC cBA DcEAcFGDHIIXEfgHLL (1)
 385.abc cba dDeE (1)
 386.abC cba DdeeFF (1)
 387.aBc CBa DdEfgHgHiILL (1)
 388.ABC DBC cdeeDaA (1)
 389.AbC(d3)EF(g5)Hi (6)
 390.aBCA dBBC DEDEFGHFhGII (1)
 391.ABCaDBCEdFEFgG (1)
 392.aBCb CcdA DEfEfGG (1)
 393.AbcB DdAC EE (1)
 394.AbcbA (1)
 395.AbcC abdD CeECfF (1)
 396.AbCC AcBB CdEdE (2)
 397.AbCC AcBB ddeFeF (1)
 398.aBCcaDbD (1)
 399.ABcCBAa (1)
 400.AbCCBDEDBEeDAA (1)
 401.AbCCBDEDBEeDCFF (1)
 402.ABCCDEEaBDEBFfB (3)
 403.ABcD ABbC DEeFFGG (1)
 404.ABcD ABcD dEFeFF (1)
 405.aBCd AbCd EE (1)
 406.ABCd ABCD eeFF (1)
 407.ABCD CDBA eeFF (1)
 408.AbCdbdcaA (1)
 409.ABCDDAC xeFGeFGHH
 410.ABcddECAffABEGG (1)
 411.AbCDE AbCDE FFGG (1)
 412.AbCDEFgH (1)
 413.aBcXyA azBCBDD
 414.AbXBacc (1)
 415.ABXC BCcA dDEeFGGFHHII (1)

- 416. axabB (1)
- 417. AxABB (3)
- 418. xaaAbbB (1)
- 419. xAABBCC (1)
- 420. xAAbCcBdDEE (1)
- 421. xAABCDEFfGGECdhhII (1)
- 422. XAAyBB (1)
- 423. xaBaB (1)

Appendice III. Tabelle

T. 1. Distribuzione del corpus. Numero di canzoni per autore

1 canzone	150	64,38%
2 canzoni	29	12,45%
3 canzoni	14	6,01%
4 canzoni	10	4,29%
5 canzoni	5	2,15%
6 canzoni	3	1,29%
7 canzoni	3	1,29%
8 canzoni	1	0,43%
9 canzoni	1	0,43%
10 canzoni	2	0,86%
11 canzoni	3	1,29%
14 canzoni	2	0,86%
15 canzoni	1	0,43%
18 canzoni	1	0,43%
20 canzoni	2	0,86%
25 canzoni	2	0,86%
33 canzoni	1	0,43%
55 canzoni	1	0,43%
68 canzoni	1	0,43%
85 canzoni	1	0,43%

T. 2.1. Conformazione della fronte

Fronte di 4 versi (rime incrociate)

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	64	38
abbA	1	1
abbA	3	2
abBa	1	1
abBA	1	1
aBba	3	3
aBbA	2	2
aBBA	1	1
AbbA	6	6
AbBA	2	2
ABbA	3	3
ABBA	41	16
altro	1	1

Fronte di 4 versi (rime alternate)

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	23	17
abab	1	1
abAb	4	3
aBaB	1	1
Abab	1	1
AbaB	1	1
AbAb	2	2
AbAB	1	1
ABaB	2	2
ABAb	1	1
ABAB	8	4

Fronte di 4 versi (rime baciate)

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	4	2
Aabb	1	1
AaBb	3	1

Risultati generali (fronte 4 vv.):

Totale attestazioni: 92

Totale n° di schemi: 58

Fronte su 2 piedi di 3 vv. Su 3 rime

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	544	227
abA cbC	2	2
abb Acc	1	1
abB acC	1	1
AbB CAA	1	1
ABB cAA	1	1
aBb CcA	1	1
ABB CCA	1	1
abC aaB	1	1
abC acB	1	1
abC aCB	1	1
abC Acb	1	1
aBc ACB	1	1
aBC aCB	3	3
AbC aCB	1	1
AbC AcB	1	1
ABC ACB	3	2

aBC bCA	1	1
ABC BCA	7	7
aBC cAA	1	1
abC cAB	1	1
aBC cAB	1	1
Abc cAB	1	1
Abc CAB	1	1
AbC CaB	3	3
ABc cAB	1	1
abc cba	1	1
abC cba	1	1
abC cBA	1	1
aBc CBa	1	1
aBC cBA	1	1
Abc cba	1	1
AbC CbA	2	2
ABC CBA	1	1

abC abC	124	18
aBc aBc	3	3
aBC aBC	12	10
Abc ABC	1	1
AbC abC	1	1
AbC AbC	49	18
AbC ABC	3	1
ABc AbC	1	1
ABc ABc	1	1
ABC ABC	120	57
abC baC	8	5
aBC bAC	25	6
aBC BaC	2	2
AbC bAC	1	1
AbC BaC	13	6
ABC BAC	134	52

Su 4 rime

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	6	6
AbC AaD	1	1
ABC ABD	1	1
ABC ADC	1	1
Abc BAD	1	1
AbC bAD	1	1
ABC DBC	1	1

Su 2 rime

	attestazioni	n° di schemi
aBa aBa	1	1

Risultati generali (2 piedi 3 vv.):

Totale attestazioni: 551
 Totale n° di schemi: 235

Fronte su 2 piedi di 4 vv.

Su 3 rime

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	59	24
ABbC ABbC	8	2
ABbC ACcA	2	2
ABBC ACCB	1	1
abbC baaC	2	2
ABbC BAaC	32	8
AbbC BaaC	6	3
AbbC BAaC	2	1
ABBC BAAC	2	2
ABbC CAaC	1	1
AbCC AcBB	3	2

Su 4 rime

	attestazioni	n° di schemi
Tot.	29	25
ABbA CDdC	1	1
ABbC ADdC	7	7
abbC bddC	1	1
ABbc BDdC	1	1
ABbC CAaD	1	1
ABbC CddA	1	1
aBbC cDdA	6	2
ABbC CDdA	1	1
aBCA dBBC	1	1
abCb CcdA	1	1
AbcB DdAC	1	1
AbcC abdD	1	1
ABcD ABbC	1	1
ABcD ABcD	1	1
aBCd AbCd	1	1
ABCd ABCD	1	1
ABCD CDBA	1	1
ABXC BCcA	1	1

Risultati generali (2 piedi 4 vv.):

Totale attestazioni: 93

Totale n° di schemi: 33

Fronte su 2 piedi di 5 vv.

Su 5 rime

	attestazioni	n° di schemi
AbCDE AbCDE	1	1

Risultati generali (fronte su 2 piedi):

Totale attestazioni: 643

Totale n° di schemi: 289

T. 2.2. Conformazione della fronte. Morfologia dei piedi nei principali autori¹

	4 (/2) vv.	3 vv.	4 vv.	tot.
Arnigio	1	11	2	15
Cappello	3	21	1	25
Caro	3	1	1	5
Contile	1	7	3	11
Coppetta	-	4	1	6
Della Casa	-	3	1	4
Goselini	1	12	1	14
Grillo	2	8	2	14
Magno	-	12	6	18
Marmitta	-	3	4	10
Minturno	-	58	9	68
Molino	2	10	7	20
Muzio	4	27	1	33
Paterno	7	31	4	55
Rota	8	2	-	11
Stampa	-	2	-	2
T. Tasso	5	56	21	85
Torelli	2	3	-	7
Venier	3	5	-	11
Zane	1	18	-	20

¹ Il totale delle canzoni non coincide necessariamente con le canzoni dell'autore effettivamente presenti nel corpus per via dell'esclusione in questo conteggio delle canzonette e delle canzoni di fronte indivisa o di stanza indivisa.

T. 3.1 Lunghezza della stanza nel RDCI (a sinistra in ordine crescente per numero di versi, a destra in ordine di frequenza)

N° di vv. per stanza	Canzoni
4	1
5	15
6	28
7	16
8	18
9	35
10	26
11	71
12	59
13	228
14	98
15	123
16	32
17	24
18	29
19	5
20	34
21	0
22	1
23	0
24	0
25	1

N° di vv. per stanza	Canzoni
13 vv.	228
15 vv.	123
14 vv.	98
11 vv.	71
12 vv.	59
9 vv.	35
20 vv.	34
16 vv.	32
18 vv.	30
6 vv.	28
10 vv.	26
17 vv.	24
8 vv.	18
7 vv.	16
5 vv.	15
19 vv.	5
22 vv.	1
4 vv.	1
25 vv.	1



T. 3.2. Numero di vv. per stanza in Petrarca e Bembo

Petrarca:

N° di vv. per stanza	Canzoni
15	10
13	5
14	3
16	2
12	2
11	2
20	1
18	1
10	1
9	1
7	1

Bembo:

N° di vv. per stanza	Canzoni
15	4
13	4
12	4
20	2
17	2
7	2
16	1
10	1
9	1
8	1

T. 3.3. Medie lunghezza delle canzoni di Petrarca, Bembo e T. Tasso

	Media versi per stanza	Media stanze per canzone	Media versi per canzone	Media congedo	% settenari	% endecasillabi
Petrarca	13,7	6,6	94,9	5,5	25,2	74,9
Bembo	12,7	4,9	63,7	3,1	21,2	78,7
T. Tasso	14,4	6,4	97,8	5,4	32,9	67,1

T. 4. Numero di stanze per canzone

(a sinistra in ordine crescente per numero di stanze, a destra in ordine di frequenza)

N° di stanze	N° di canzoni
2	16
3	31
4	41
5	168
6	156
7	196
8	72
9	59
10	45
11	18
12	14
13	5
14	6
15	5
16	1
17	2
18	4
21	1
25	1
34	1

N° di stanze	N° di canzoni
7	196
5	168
6	156
8	72
9	59
10	45
4	41
3	31
11	18
2	16
12	14
13	5
14	6
15	5
18	4
17	2
16	1
21	1
25	1
34	1

T. 5.1. Petrarchismo metrico nei sonetti e nelle canzoni

	Schemi di sonetto		Schemi di canzone	
	Petrarcheschi	Non petrarcheschi	Petrarcheschi	Non petrarcheschi
Caro	84,30 %	15,70 %	20 %	80 %
Coppetta	97,50 %	2,50 %	80 %	20 %
Della Casa	83,56 %	16,44 %	20 % ²	80 %
Minturno	53,60 %	46,40 %	44,11 %	55,89 %
Stampa	99,50 %	0,50 %	100 %	0 %
T. Tasso	82,70 %	17,30 %	57,64 %	42,35%

Coppetta: 5 di cui 4 petrarchesche e 1 non petrarchesca
 Stampa: 2 di cui 2 petrarchesche e 0 non petrarchesche
 Della Casa: 5 di cui 1 petrarchesca e 4 non petrarchesche
 Caro: 5 di cui 1 petrarchesca e 4 non petrarchesche
 Minturno: 68 di cui 30 petrarchesche e 38 non petrarchesche
 T. Tasso: 85 di cui 49 petrarchesche e 36 non petrarchesche

T. 5.2. Schemi di canzone petrarcheschi e non petrarcheschi per autore

	Petrarcheschi	Non petrarcheschi
Arnigio	80 %	20 %
Cappello	52 %	48 %
Contile	81,81 %	18,18 %
Fiamma	32 %	68 %
Goselini	57,14 %	42,85 %
Grillo	71,42 %	28,57 %
Magno	66,66 %	33,33 %
Marmitta	20 %	80 %
Molino	50 %	50 %
Muzio	48,48 %	51,52 %
Paterno	63,63 %	36,36 %
Rota	27,27 %	72,72 %
Venier	36,36 %	63,63 %
Zane	35 %	75 %

Arnigio: 15 di cui 12 petrarchesche e 3 non petrarchesche
 Cappello: 25 di cui 13 petrarchesche e 12 non petrarchesche
 Contile: 11 di cui 9 petrarchesche e 2 non petrarchesche
 Fiamma: 25 di cui 8 petrarchesche e 17 non petrarchesche
 Goselini: 14 di cui 8 petrarchesche e 6 non petrarchesche
 Grillo: 14 di cui 5 petrarchesche e 9 non petrarchesche

² Il computo include *Io no'l vo' più celar – com'io soleva*.

Magno: 18 di cui 12 petrarchesche e 6 non petrarchesche
 Marmitta: 10 di cui 2 petrarchesche e 8 non petrarchesche
 Molino: 20 di cui 10 petrarchesche e 10 non petrarchesche
 Muzio: 33 di cui 16 petrarcheschi e 17 non petrarcheschi
 Paterno: 55 di cui 35 petrarchesche e 20 non petrarchesche
 Rota: 11 di cui 3 petrarchesche e 8 non petrarchesche
 Venier: 11 di cui 4 petrarchesche e 7 non petrarchesche
 Zane: 20 di cui 7 petrarchesche e 13 non petrarchesche

T. 5.3. Schemi di canzone petrarcheschi e non petrarcheschi nelle *Rime delle accademie*

	Petrarcheschi	Non petrarcheschi
<i>Rime de gli Academici Eterei</i>	62,5 %	37,5 %
<i>Rime de gli Academici Affidati</i>	44,4 %	55,5 %
<i>Rime de gli Academici Occulti</i>	50 %	50 %
<i>Rime dell'Accademia de gli Accesi</i>	100 %	0 %
<i>Rime de gli Academici Gelati</i>	60 %	40 %

Rime de gli Academici Eterei ([1567]): 8 di cui 5 petrarchesche e 3 non petrarchesche
Rime de gli Academici Affidati (1565): 18 di cui 8 petrarchesche 10 non petrarchesche
Rime de gli Academici Occulti (1568): 10 di cui 5 petrarchesche 5 non petrarchesche
Rime dell'Accademia de gli Accesi (1573): 3 di cui 3 petrarchesche 0 non petrarchesche
Rime de gli Academici Gelati (1597): 5 di cui 3 petrarchesche 2 non petrarchesche

T. 6.1. Composizione del corpus per argomenti e rapporto argomenti/recuperi petrarcheschi

Argomento	Petrarcheschi	Non petrarcheschi	Tot. canzoni
Amoroso	183	129	311
Bellico	53	50	103
Bucolico	66	51	117
Encomiastico	120	140	260
Funebre	60	62	122
Nuziale	9	23	32
Politico	69	67	135
Religioso	94	115	207

T. 6.2. Rapporto argomento/lunghezza della stanza³

	Amoroso	Encomiastico	Funebre	Nuziale	Politico	Religioso
9 vv.	21 (5 16)	7 (0 7)	5 (0 5)	2 (0 2)	1 (0 1)	5 (1 4)
11 vv.	33 (19 14)	15 (6 9)	16 (13 3)	3 (1 2)	5 (2 3)	11 (5 5)
12 vv.	23 (11 12)	22 (15 7)	10 (4 6)	1 (1 0)	4 (3 1)	11 (5 6)
13 vv.	96 (86 10)	61 (42 19)	27 (20 7)	8 (5 8)	33 (19 14)	59 (44 15)
14 vv.	28 (16 12)	41 (26 15)	7 (4 3)	4 (1 3)	20 (12 8)	29 (10 19)
15 vv.	44 (24 20)	38 (19 19)	21 (11 10)	3 (0 3)	27 (19 8)	30 (21 9)
16 vv.	6 (3 3)	11 (5 6)	9 (1 8)	0	10 (6 4)	16 (1 6)
18 vv.	6 (3 3)	11 (3 8)	6 (1 5)	3 (1 2)	13 (3 10)	11 (1 10)
20 vv.	8 (6 2)	16 (3 13)	6 (4 2)	1 (0 1)	11 (4 7)	12 (4 8)

T. 7. Sistemi rimici delle canzoni petrarchesche

Chiare, fresche et dolci acque (Rvf. 126)

	Stanza 1	Stanza 2	Stanza 3	Stanza 4	Stanza 5	Congedo
a	acque	dest-ino	f-orse	scend-ea	io	
b	m-embra	ad-opra	soggi-orno	mem-oria	spav-ento	
C	d-onna	chi-uda	masü-eta	gr-embo	parad-iso	
a	pi-acque	mesch-ino	sc-orse	sed-ea	obl-io	
b	rim-embra	ric-opra	g-iorno	gl-oria	portam-ento	
C	col-onna	ign-uda	li-eta	n-embo	r-iso	
c	g-onna	cr-uda	pi-eta	l-embo	div-iso	
d	ricov-erse	p-orto	pi-etre	bi-onde	v-era	
e	s-eno	p-asso	insp-iri	p-erle	sospir-ando	
e	ser-eno	l-asso	sosp-iri	ved-erle	qu-ando	
D	ap-erse	p-orto	imp-etre	onde	era	v-oglia
f	insi-eme	f-ossa	ci-elo	err-ore	pi-ace	arditam-ente
F	extr-eme	ossa	v-elo	Am-ore	p-ace	g-ente

³ A sinistra è riportato il numero di versi per stanza delle 10 tipologie più frequenti nel RDCI (v. T. 3.1). Le stanze sono distribuite in ordine crescente. Per ogni argomento è indicato il numero di canzoni totali che presentano il numero di versi indicato nella colonna a sinistra. Tra parentesi è riportato, a sinistra della barretta '|', il numero di canzoni con testura petrarchesca, alla sua destra, quelle con testura non petrarchesca.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina (Rvf. 50)

	Stanza 1	Stanza 2	Stanza 3	Stanza 4	Stanza 5	Congedo
A	inch-ina	r-ote	r-aggi	v-alle	sf-ogo	
B	v-ola	disc-ende	alb-erga	asc-onde	sci-olti	
C	asp-etta	ombra	ori-ente	g-onne	c-olli	
B	s-ola	ripr-ende	v-erga	onde	t-olti	
A	pellegr-ina	n-ote	f-aggi	sp-alle	gi-ogo	
C	affr-etta	sg-ombra	soavem-ente	Col-onne	m-olli	
c	sol-etta	ing-ombra	g-ente	d-onne	v-olli	meco
d	giorn-ata	viv-ande	spel-unca	anim-ali	f-iso	sera
d	consol-ata	ghi-ande	ingi-uncha	m-ali	v-iso	schiera
E	obl-ia	hon-ora	d-orme	aff-anno	p-arte	loco
E	v-ia	ora	'nf-orme	d-anno	arte	poco
F	add-uce	li-eta	str-ugge	v-oglia	pr-eda	poggio
e	inv-ia	ora	orme	anno	dip-arte	foco
F	l-uce	pian-eta	f-ugge	sci-oglia	cr-eda	appoggio

T. 8. Rapporto metro-sintassi-argomentazione in *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* e nei suoi recuperi

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1			il pastore	i naviganti	io 2° emist. (i buoi)
v. 2					
v. 3					
v. 4		l'avaro zappator		MA	
v. 5	la vecchiarella				
v. 6					
v. 7	<i>et poi</i>	<i>e poi</i>	<i>poi</i>		(misero me)
v. 8					
v. 9					
v. 10					
v. 11		MA	AHI...MA		
v. 12	MA				
v. 13					
v. 14					

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1			'l pastor	i naviganti	
v. 2					(la formica)
v. 3					
v. 4	la gioventù <i>di</i> Marte			MA	
v. 5		la turba dei bifolchi	e		
v. 6		ed			
v. 7	e infin	e	e		(misero)
v. 8					
v. 9					
v. 10				ANZI PUR	
v. 11	MA	IN ME	AHI...ME		
v. 12					
v. 13					
v. 14					

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1			la bella figlia della terra (sogg. della temporale)	ogni solingo augello	
v. 2					il zappatore avaro
v. 3					
v. 4	il nocchier	ogni fior	IO		
v. 5				MA IO	
v. 6		AHI			AHI
v. 7	onde		ma 'l buon pastor		
v. 8					
v. 9					
v. 10					
v. 11	MA IO		O...PERCHÉ		
v. 12					
v. 13					
v. 14					

Pontevecchio:	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1				'l carrier	
v. 2					
v. 3					
v. 4		il vago pastorello		MA IO	gli augei, le fere, gli animali
v. 5	il cacciator		il nocchier		
v. 6					tornar
v. 7	et	et	poi		
v. 8			et		
v. 9					A ME PERCHÉ
v. 10					
v. 11					
v. 12	MA	MA	MA		
v. 13					
v. 14					

Paterno, *Ne la stagion, che più benigno e bello*

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1					
v. 2			(il bosco)		
v. 3					
v. 4	viole				
v. 5		pastor	(i buoi comp. ogg.)	orso, lupo e Leone	
v. 6			il bifolco	ivi	
v. 7	le fere	ei			
v. 8	le Ninfe e i Fauni				
v. 9	l'aria				
v. 10					
v. 11	IO SOL	IO	IO	IO LASSO	
v. 12					
v. 13					
v. 14					

Paterno, *Quando forza maggior riprende il sole*

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza
v. 1				le genti	
v. 2	pastorella incolta				augelletti
v. 3			il duro zappator		
v. 4		il bifolco (i buoi)			il mio cor
v. 5					
v. 6					
v. 7	et poi	et poi	fin che	MISERO	
v. 8				ME	
v. 9					
v. 10					
v. 11					
v. 12	MA LASSO ME	SOL IO	AHI	O	Oimè
v. 13					
v. 14					

Santini, *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo*

	I stanza	II stanza	III stanza	IV stanza	V stanza	VI stanza
A			la nobil pianta			'l nocchier
B						
C					crudo guerrier	s'avien che
B	la madre antica			il pellegrino		
C		il buon bifolco				
A						
A	(vedendo)		ma se	se		
D						
E						
E	ma quando	ma poi	allor	quivi	ma se	
D						
F						
F	la terra	il villanel			e 'l vincitor d'onor	Tal io
G						
H						
H	Simil	anch'io	Così	Tal io	Tal io	
i						
I	or	or	ma			
G						
G						

T. 8. Le canzoni di Tasso nella stampa Marchetti

Incipit	Schema	Tipo
<i>Di pregar lasso e di cantar già stanco</i>	ABBA AccADD	Su <i>Lasso me, ch'v' non so in qual parte pieghi</i> (Rvf. 70)
<i>O bel colle, onde lite</i>	abC abC cdeeDfF	Su <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf.126)
<i>Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero</i>	ABBA ACcDdEE	Su <i>Quando il soave mio fido conforto</i> (Rvf. 359)
<i>O felice honorato almo terreno</i>	AbbC BaaC cddEeDFF	Su <i>Si è debile il filo a cui s'attene</i> (Rvf. 37)
<i>O con le Gratie eletta, e con gli Amori</i>	AbC BaC cDEeDdfGgF	Non petrarchesca, ma riconducibile a <i>Italia mia, benché 'l parlar sia indarno</i> (Rvf. 128)
<i>O d'alta donna pargoletta ancella</i>	AbCC AcBB CdEdE	Non petrarchesca
<i>Deggio forse laudar l'aurato albergo</i>	ABC ABC cDEeDD	Su <i>Standomi un giorno solo a la fenestra</i> (Rvf. 323)
<i>Tu che seguì la pace e fai d'intorno</i>	ABC BAC cDdEeFF	Su <i>Ben mi crea passar mio tempo omai</i> (Rvf. 207)
<i>Tal volta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa</i>	ABbC BAaC CDEEDdFfGG	Su <i>I'vo pensando, et nel penser m'assale</i> (Rvf. 264)
<i>Nel mar de' vostri onori</i>	abB acC deE	Non petrarchesca
<i>Illustre donna e più del Ciel serena</i>	AbC AbC dEE	Non petrarchesca
<i>Lascia Himeneo Parnaso, e qui discendi</i>	ABC ABC CDEeDeFF	Non petrarchesca, ma riconducibile a <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> (Rvf. 127), senza inversione rimica nel secondo piede (ABC BAC CDEeDeFF)
<i>Già il notturno sereno</i>	abC abC cdeeDfF	Su <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf. 126)
<i>Ciò che morte rallenta, Amor restringi</i>	ABC ABC CDEeDD	Su <i>Solea da la fontana di mia vita</i> (Rvf. 331)
<i>Spiega l'ombroso velo</i>	abC abC cdeeDff	Su <i>Se 'l pensier che mi strugge</i> (Rvf. 125)
<i>Terra gentil, ch'inonda</i>	abC abC cdeeDfF	Su <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf. 126)
<i>Italia mia, che l'Appenin di[s]giunge</i>	AbC AbC cDdEE	Su <i>Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?</i> (Rvf. 268)
<i>S'era fermo Himeneo tra l'erto monte</i>	ABbA BccD DecFF	Non petrarchesca
<i>Onde sonar d'Italia intorno i monti</i>	ABbC ADdC CEFGfGhhII	Non petrarchesca
<i>Caro a gli egri mortali il lucido auro</i>	ABbC ADdC CEFGGFEEff	Non petrarchesca
<i>Come nel fare il Cielo il fabro eterno</i>	ABbC BAaC CDEEDdFfGG	Su <i>I'vo pensando, et nel penser m'assale</i> (Rvf. 264)

T. 9. Le canzoni di Tasso nel manoscritto Chigiano

Primo libro:		
<i>Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno</i>	ABC BAC CDEeDeFF	Su <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> (Rvf. 127)
<i>Hor che lunge da noi si gira il sole</i>	ABBA ACcDdEE	Su <i>Quando il soave mio fido conforto</i> (Rvf. 359)
<i>O sospetto che 'n bando</i>	abC abC cdeeDff	Su <i>Se 'l pensier che mi strugge</i> (Rvf. 125)
<i>Quel generoso mio guerriero interno</i>	ABC ABC CDdElfEgG	Non petrarchesca
Secondo libro:		
<i>Chi di moleste ingiuriose voci</i>	ABC ABC cAbDD	Non petrarchesca
<i>O con le Gratie eletta, e con gli Amori</i>	AbC BaC cDEeDdfGgF	Non petrarchesca, ma riconducibile a <i>Italia mia, benché 'l parlar sia indarno</i> (Rvf. 128)
<i>Donna real, fra pompe e gemme et ostri</i>	ABC BAC CDEeDeFF	Su <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> (Rvf. 127)

T. 10. Le canzoni di Tasso nella stampa Osanna

<i>Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno</i>	ABC BAC CDEeDeFF	Su <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> (Rvf. 127)
<i>Hor che lunge da noi si gira il sole</i>	ABBA ACcDdEE	Su <i>Quando il soave mio fido conforto</i> (Rvf. 359)
<i>Qual più rara e gentile</i>	aBbC cDdA aBEeBf(f5)A	Su <i>Qual più diversa et nova</i> (Rvf. 135)
<i>Quel generoso mio guerriero interno</i>	ABC ABC CDdElfEgG	Non petrarchesca
<i>O ne l'amor, che meschi</i>	abC abC cdeeDff	Su <i>Se 'l pensier che mi strugge</i> (Rvf. 125)

T. 11. Le canzoni nelle *Rime et prose* di Minturno

Primo libro:		
<i>Se questi spirti ardenti</i> (23)	abaC bbaC cdEedFfEgG	Non petrarchesca
<i>Nel più felice seno</i> (31)	aBC cBA aDBCD	Non petrarchesca
<i>Ricche piagge, ò fioriti, e verdi colli</i> (46)	AbC(d3)EF(g5)Hi	Su <i>Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi</i> (Rvf. 29)
<i>Se quel dolce pensiero</i> (50)	abC abC cdeeDff	Su <i>Se 'l pensier che mi strugge</i> (Rvf. 125)
<i>Liete, fresche, e dolci ombre</i> (51)	abC abC cdeeDfF	Su <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> (Rvf. 126)
<i>Rapido fiume, che d'eterna fonte</i> (59)	ABC BAC CDEEDdFF	Su <i>Spirto gentil, che quelle membra reggi</i> (Rvf. 53)
<i>O cieco mondo è dunque ver, che spento</i> (69)	ABC BAC cADDee	Non petrarchesca
Secondo libro:		
<i>Padre del ciel; che tutto movi, e reggi</i> (139)	ABC BCA dDEFefGgEFHGHH	Non petrarchesca
<i>Alma Real, ne' più bei nodi avolta</i> (141)	ABC ABC CDEEDdFGGFHH	Non petrarchesca
<i>Poiche lontano dal maggior mio bene</i> (155),	ABC ABC cDEeDeFF	Non petrarchesca ma riconducibile a <i>In quella parte dove Amor mi sprona</i> (Rvf. 127)
<i>Mirando un giorno dal balcon soprano</i> (156)	ABC ABC cDEeDD	Su <i>Standomi un giorno solo a la fenestra</i> (Rvf. 323)
Terzo libro:		
<i>Del mar candida, e bella</i> (232)	abC abC cDeeDafF	Non petrarchesca

Bibliografia.

AFRIBO A. (2001), *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati.

AFRIBO A. (2007), *Dellacasismo. Per uno studio sulla ricezione e gli usi del Casa lirico*, in «Stilistica e Metrica italiana», VII, pp. 131-160.

AFRIBO A. (2009), *Commentare la poesia del Cinquecento*, in ID., *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, pp. 161-193.

AFRIBO A. (2016), *Aspetti della metrica di Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021): atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, t. II, Roma, Salerno, pp. 559-575.

AFRIBO A. (2020). *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione*, in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, a cura di M. Dal Cengio, N. Magnani, Ravenna, Longo, pp. 11-28.

AGOSTI S. (1993), *Gli occhi le chiome: per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli.

ALBONICO S. (2001), *Per un commento a Rvf 50. Parte prima*, in «Stilistica e metrica italiana», I, pp. 3-20.

ALBONICO S. (2006), *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso

ALBONICO S. (2012), *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Geneve, Droz, pp. 63-100.

ALBONICO S. (2017), *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di U. Motta, G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 73- 100.

ALBONICO S. (2018), *Struttura e formati metrici dei testi*, in *Misure del testo*, a cura di S. Albonico, A. Juri, Pisa, ETS, pp. 169-193.

AMATURO R. (1981), *Petrarca*, Roma-Bari, Laterza.

ANSELMINI G. M., ELAM K., FORNI G., MONDA D. (a cura di) (2004), *Lirici europei del Cinquecento*, Milano, Rizzoli.

ARBIZZONI G. (1987), *Una riscrittura cinquecentesca del Petrarca: I sonetti, le canzoni et i tromphi di M. Laura*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, pp. 539-547.

ARIANI M. (2007), *I lirici*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, v. II, a cura di G. Da Pozzo, Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, pp. 943-999.

AUZZAS G. (1997), *La 'raccolta' delle «Rime de gli Academici Etere»*, in ID., *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, pp. 97-107.

BAGLIANI I. (2003), *Per l'edizione critica della seconda parte delle rime di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, pp. 85-105.

BALDACCI L. (1974), *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana.

BALDASSARRI G. (1975), *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Tassiani», XXV, pp. 5-74.

BALDASSARRI G. (2007), *Per una fenomenologia dell'«irregolare» in letteratura*, in *Gli irregolari nella letteratura: eterodossi, parodisti, funamboli della parola: atti del convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005*, Roma, Salerno.

BALDELLI I. (1970), *Ritmo e lingua di 'Io son venuto al punto de la rota'*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, pp. 347-48.

BALDUINO A. (1995), *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in «Musica e storia», III, pp. 227-278; ora in *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo, A. Motta, Roma-Padova, Antenore, 2008.

BARBERO A. (2011), *Lepanto: la battaglia dei tre imperi*, Bari, Laterza.

BARTOLOMEO B. (2001), *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte» Libro Primo (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545)*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco, E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 43-76.

BARTOLOMEO B. (2012), *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento: alcuni esempi*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri, P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, pp. 37-60.

BASILE B. (1978), *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in *Le corti farnesiane di Parma e di Piacenza, 1545/1622. II. Forme e istituzione della produzione culturale*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, pp. 71-132.

BASILE B. (a cura di) (1991), *Torquato Tasso, La cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in ID., *Dialoghi*, Milano, Mursia, [1585].

BASILE B. (a cura di) (1994), *Torquato Tasso, Le Rime*, Roma, Salerno.

- BATTAGLIA S., MAZZACURATI G. (1974), *La letteratura italiana, Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni.
- BATTISTIE. (1986), *Osservazioni sugli ultimi dieci anni di discussione sul Manierismo*, in *Manierismo e Letteratura, Atti del Congresso Internazionale*, Torino, 12-15 ottobre 1983, a cura di D. Dalla Valle, Torino, Meynier, pp. 15-45.
- BAUSI F., MARTELLI M. (1993), *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- BELLOMO L. (2016), *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- BELLONI G. (1980), *Un eretico nella Venezia del Bembo: Alessandro Vellutello*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII, pp. 43-74; ora in *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, Antenore, 1992.
- BELTRAMI P. G. (1982), *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.
- BELTRAMI P. G. (1991), *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- BEMBO P. (1960), *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet.
- BEMBO P. (1966), *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet.
- BEMBO P. (2008), *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Carocci.
- BENZONI G. (2007), *Il consorzio regolare. Le accademie e l'accademismo in Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, v. II, a cura di G. Da Pozzo, Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, pp. 1431-1550
- BERGAMO M. (2018), *Ancora su Eraclito in Plotino le testimonianze indirette*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», CXLVI, pp. 48-70.
- BERRA C. (1986), *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII, pp. 161-199.
- BERRA C. (2010), *Le canzoni degli occhi (RVF 71, 72, 73)*, in «Lectura. Petrarce», XXX, pp. 216- 233
- BERTI S. (1996), *La «canzone alla Bruna» e l'Ars amatoria di Ovidio*, in «Lettere Italiane», XLVIII, 1, pp. 63-78.
- BIANCO M., STRADA E. (2001), *I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di ID., Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BIANCO M. (2002), *Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone CCVI*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CXIV, pp. 185-213.

- BIGI E. (1984), *La canzone CXXIX di Petrarca*, in «Lectura Petrarce», III, pp. 79-97.
- BIGI S. (1989), *Le Rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, pp. 91-102.
- BOCCIA C. (2019), *Dalle antologie alla princeps: Le Rime di Antonio Sebastiani Minturno in Di qui Spagna et Italia han mostro, chiaro l'onor: estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, a cura di E. Fosalba, G. T. Ávalos, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- BONORA E. (1970), *Interpretazione del petrarchismo*, in ID., *Retorica e invenzione: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, pp. 93-106.
- BONORA E. (1971-1972), *Osservazioni sul petrarchismo del Tasso*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», XXXVI, pp. 150- 172.
- BORSELLINO N., AURIGEMMA M. (1973), *Il Cinquecento dal Rinascimento alla controriforma*, Roma-Bari, Laterza.
- BOZZOLA S. (2003), *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, pp. 191-248.
- BOZZOLA S. (2003a), *Lettura stilistica di Rerum vulgarium fragmenta 310 («Zephirus torna e 'l bel tempo rimena»)*, in «Critica del testo», VI, 2, pp. 821-835.
- BOZZOLA S. (c.s.). *Esemplarità metrica di «Io son venuto al punto de la rota» (Dante, Rime C)*, in corso di stampa
- BRANCA V. (1985), *Prime parole*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana, Atti del Convegno (Roma 16-18 gennaio 1984)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- BRIGANTI G. (1945), *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita.
- BRUSCAGLI R. (2007), *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, v. III, a cura di G. Da Pozzo, Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, pp. 1559-1615.
- BRUSCAGLI R. (2014), *Paratesti del petrarchismo lirico cinquecentesco*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Roma, Bulzoni, pp. 273-290.
- CABANI M. C. (2018), *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, in *Tasso und die bildenden Künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, a cura di S. Schutze, M. A. Terzoli, Berlin, Walter de Gruyter.
- CALDERISI R. (1921), *Antonio Sebastiano Minturno, poeta e trattatista del Cinquecento dimenticato*, Aversa, Fratelli Noviello.

- CAPOVILLA G. (1982), *Morfologia e storia del madrigale «antico»*, in «Metrica», III, pp. 159-252.
- CAPPELLI G. (2013), *Petrarca (post)moderno. Noterelle informali sulla disperazione di parlare di un classico*, in «Petrarchesca», Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 95-101.
- CAPPELLO B. (2018), *Le Rime di Bernardo Cappello*, ed. critica a cura di I. Tani, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing.
- CAPRA L. (a cura di) (1995), *Torquato Tasso, Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ferrara, Gabriele Cordo.
- CARETTI L. (1950), *Studi sulle Rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- CARRAI S. (1996), *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Mondadori, pp. 471-498.
- CARRAI S. (1998), *Ancora sull'edizione postuma delle 'Rime' di Giovanni Della Casa*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LVI, pp. 5-30.
- CARRAI S. (1999), *Sulle rime di Minturno. Preliminari d'indagine*, in *I precetti di Parnaso: metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni; già in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 215-230.
- CARRAI S. (2006), *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci.
- CARRAI S. (2012), *Io son venuto al punto della rota*, in *Dante Alighieri: Le quindici canzoni lette da diversi*, Lecce, Pensa, pp. 45-63.
- CARRAI S. (a cura di) (2014), *Giovanni Della Casa, Rime*, Milano, Mimesis.
- CARUSO C. (2000), *Petrarchismo eclettico: la canzone "Alma cortese" di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo, G. Güntert, Ravenna, Longo, pp. 157-169.
- CASSIRER E. (1935), *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia.
- CASTAGNOLA R. (1997), *Metamorfosi di metamorfosi. Rielaborazioni petrarchesche nel canzoniere di Ludovico Paterno*, in «Nuova secondaria», XIV, 9, pp. 44-49.
- CASTELVETRO L. (1582), *Le rime del Petrarca breuemente spostate per Lodouico Casteluetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis.
- CASTOLDI M. (1993), *Un caso di interferenza tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pena» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, in «Lettere italiane», XLV, 2, pp. 252-266.

- CASU A. (1999), “*Transalta proficit arbos*”. *Le imprese ‘eteree’ nelle rime del Tasso*, in «Italiq», II, p. 81-111.
- CAVALLUCCI V. (a cura di) (1751), *Rime di Francesco Beccuti perugino, detto il Coppetta*, Venezia, Francesco Pitteri.
- CHERCHI P. (1998), *Polimatia di riuso, mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni.
- CHERCHI P. (2018), *Le visioni ‘emblematiche’ nel Canzoniere di Petrarca*, in «Storie e Linguaggi», IV, pp. 33-79.
- COLELLA M. (2014), «*Parmi ne’ sogni di veder Diana*». *Emersioni seleniche nelle Rime di Torquato Tasso*, in «Griseldaonline», XIV.
- COLONNA S.[?] (1552), *I sonetti, le canzoni e i trionphi di M. Laura*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato.
- COLUSSI D. (2011), *Figure della diligenza: costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere chigiano 50 8 302*, Roma-Padova, Antenore.
- COMBONI A., ZANATO T. (2017), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- COMIATI G. (2016), *Componente paratestuale e didascalie nelle “Rime” di Celio Magno*, in *Questioni filologiche: la critica testuale attraverso i secoli: atti della Conferenza internazionale della Graduate Students’ Association of Italian Studies (GSAIS): University of Toronto, Department of Italian Studies, 2-4 maggio 2013*, a cura di P. Arancibia, J. L. Bertolio, J. Granata, G. Licata, E. Papagni, M. Ugolini, Firenze, Franco Cesati, pp. 143-159.
- CONTINI G. (1951), *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone», II, pp. 3-26.
- CONTINI G. (1970), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni.
- CONTINI G. (1980), Dante Alighieri, *Rime*, a cura di ID., Torino, Einaudi, [1946].
- CORSARO A. (1998), *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo*, in «Italice», v. 75, pp. 41-61.
- CORSARO A. (1999), *La regola e la licenza: studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli.
- CORSARO A., HENDRIX H., PROCACCIOLI P. (a cura di) (2007), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Manziana, Vecchiarelli.
- CORTI M. (1997), *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani

- CREMONINI S. (2007), *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghe e mecenati*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, v. I, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, pp. 329-347.
- CRESCIMBENI G. M. (1731), *L'istoria della volgar poesia scritta*, Venezia, Lorenzo Basegio.
- CRISMANI A. (2011-2012), *Edizione critica delle "Rime" di Francesco Coppetta dei Beccuti*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.
- CROCE B. (1933), *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza.
- CROCE B. (1945), *Poeti e scrittori del pieno e del tardo rinascimento*, Bari, Laterza.
- CROCE B. (1946), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza.
- CROCE B. (1966), *Poeti, letterati e produttori di letteratura*, in ID., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza.
- CURTIUS E. R. (1992), *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, [1948].
- D'ALESSANDRO F. (2002), *Torquato Tasso e alcuni commenti Cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», LXXVI, 3, pp. 737-759.
- D'ALESSANDRO F. (2009), «*Mentre che l'un coll'altro vero accoppio*»: *il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 205- 234; già in F. D'Alessandro, *Il Petrarca di Minturno e Gesualdo: preistoria del pensiero poetico tassiano*, in «Aevum», LXXIX, 3, 2005.
- DAL CENGIO M. (2020), *Le Rime di Girolamo Molin (1500-1569) e la poesia veneziana del Cinquecento. Edizione critica e commento*, Tesi di dottorato, relatori A. Torre, C. Bologna, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- DAL POS M. (1986), *Forme metriche della lirica italiana del primo Cinquecento*, tesi di laurea, Università di Padova, Istituto di Filologia Italiana, rel. A. Balduino, a.a. 1985-86.
- DANIELE A. (1979), *La canzone al Metauro*, in «Studi Tassiani», LXXII, 1979, pp. 91-117; ora in ID., *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983.
- DANIELE A. (1983a), *Le canzoni O figlie di Renata e O Magnanimo figlio*, in ID., *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, pp. 120-180.
- DANIELE A. (1983b), *Lo stile lirico nella poetica del Tasso*, in ID., *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, pp. 34-47
- DANIELE A. (1994), *La metrica del Tasso lirico* in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, pp. 247-315.

- DANIELE A. (1995), *Introduzione a Le Rime de gli Academici Eterei*, in *Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. Auzzas, M. Pastore Stocchi G., Padova, Cedam.
- DANIELE A. (1998), *Le rime sacre*, in ID., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, pp. 240-269.
- DANIELLO B. (1541), *Sonetti canzoni e triumphs di m[esser] Francesco Petrarca, con la spositione di Bernardino Daniello*, Venezia, Giovanniantonio de Nicolini da Sabio.
- DANTE ALIGHIERI (1529), *De la volgare eloquenzia*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo da Bressa.
- DAVID M. (1987-1988), *La canzone 126 dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», III, p. 111-161.
- DE MALDÈ V. (1999), *Le Rime tassiane tra filologia e critica: per un bilancio del'ultimo decennio di studi*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, pp. 317-332.
- DE MALDÈ V. (a cura di) (2016), Torquato Tasso, *Rime. Prima parte – Tomo II: Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- DE ROBERTIS D. (1983), *Petrarca petroso*, in «Revue des Études Italiennes», XXIX, pp. 13-37; ora in ID., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-44.
- DE SANCTIS F. (1870), *Storia della letteratura italiana*, v. II, Napoli, Morano.
- DE SANCTIS F. (1983), *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, [1869].
- DELCORNO C., DOGLIO M. L. (a cura di) (2005), *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, il Mulino.
- DELMINIO G. C. (1577), *Le Rime con le annotazioni di M. Giulio Camillo Delminio*, con aggiunta la tavola di L. Dolce, Venezia, Giolito.
- DI BENEDETTO A. (1996), *Una lettura del Tasso lirico* in ID., *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, pp. 17-88
- DI BENEDETTO A. (2000), «*A me versato il mio dolor sia tutto*», in «Studi tassiani», XLVIII, pp. 49-51; ora in ID., *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.
- DI BENEDETTO A. (2007), *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in «Italice», LXXXIII, pp. 170-215; ora in ID., *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 3-62.
- DI GIROLAMO C. (1976), *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino.

DIONISOTTI C. (1947), *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, pp. 1-34.

DIONISOTTI C. (1966), *Pietro Bembo, Prose e rime*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.

DIONISOTTI C. (1967a), *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 201-226, [1964].

DIONISOTTI C. (1967b), *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 227-254

DIONISOTTI C. (2002), *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi.

DOLCE L. (1550), *Osservationi nella volgar lingua*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari.

ELWERT W. T. (1982), *Rima e figure retoriche nelle canzoni sorelle del Petrarca: "Chiare, fresche e dolci acque" (126) e "Se 'l pensier che mi strugge" (125)*, in «Lettere italiane», XXXIV, 3, pp. 309-327.

EQUICOLA M. (1541), *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con vno eruditissimo discorso della pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo.

ERSPAMER F. (1976), *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, v. I, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, pp. 189-222.

ERSPAMER F. (1987), *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, pp. 463-495.

ERSPAMER F. (1989), *Lo scrittoio di Celio Magno*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di A. Quondam, M. Santagata, pp. 243-250.

ERSPAMER F. (1994), *La svolta del 1530: Sannazaro e Bembo*, in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, v. II, a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 193-199.

FABBRI P. (1988), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino.

FACINI L. (a cura di) (2018), *Nuove prospettive sull'ottava rima*, Lecce, PensaMultimedia.

FAUSTO S. (1532), *Il Petrarca col commento di m. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto. Nuouamente stampato*, Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni, e Mapheo Pasini.

FAVARO M., HUSS B. (a cura di) (2018), *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Firenze, Olschki.

FEDI R. (1988), *Canzonieri e lirici nel Cinquecento: osservazioni in limine*, in «Filologia e critica», XIII, pp. 275-296; ora in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990.

FEDI R. (a cura di) (1993), *Giovanni Della Casa, Rime*, Milano, Rizzoli.

FEDI R. (1994), *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana*, v. IV, diretta da E. Malato, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, pp. 507-594.

FEDI R. (1997), *Torquato Tasso*, in *Storia della Letteratura italiana*, v. V, Roma, Salerno, pp. 253-256.

FENZI E. (1991), «*Chiare, fresche et dolci acque*», in «Italianistica», XX, pp. 455-486; ora in ID., *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 65-99.

FERRETTI F. (2005), *Fuggendo Saturno. Note sulla canzone «Alma inferma e dolente» di Torquato Tasso*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, pp. 157-204.

FERRONI G. (a cura di) (1978), *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti.

FERRONI G., QUONDAM A. (1973), *La locuzione artificiosa: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'eta del manierismo*, Roma, Bulzoni.

FERRONI G. (2011), *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, in «Quaderno di Italianistica», pp. 99-144.

FLORIANI P. (1996), *Alma cortese. Dati elementari per un commento in Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 245-56.

FOLENA G. (2002), *La canzone del tramonto*, in ID., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 290-312.

FORNI G. (2000), *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento. Dal Bembo al Casa*, in «Lettere Italiane», LII, 1, pp. 100-140.

FORNI G. (2001), *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Ospedaletto, Pacini.

FORNI G. (2011), *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini Fazzi.

FUBINI M. (1962), *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli.

FUCILLA J. G. (1982), *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova, Antenore.

FULCO G. (1969), *Lezione sul canzoniere*, Napoli, Liguori.

- GALAVOTTI J. (2016), *Interpretatio nominis e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica, Atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016)*, a cura di M. P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 131-145.
- GALAVOTTI J. (2021), «*Spento era il gran Bembo*». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- GALBIATI G. S. (2004), *Sulla canzone I'vo pensando (RVF 264) : l'ascendente agostiniano ed altre suggestioni culturali*, in «*Italianistica*», XXXIII, 2, pp. 109-121.
- GAVAZZENI F. (2001-2002), *L'edizione critica delle «Rime» di Torquato Tasso*, in «*Studi tassiani*», XXXIX-XL, pp. 133-144.
- GAVAZZENI F., ISELLA D. (1937), *Proposte per un'edizione delle "rime amorose" del Tasso*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 241-347.
- GAVAZZENI F.-MARTIGNONE V. (1997), *Sull'edizione critica delle rime di Torquato Tasso*, in «*Studi di Filologia Italiana*», LV, pp. 127-139.
- GAVEZZENI F., MARTIGNONE V. (a cura di) (2004), *Torquato Tasso, Rime. Prima parte – Tomo I: Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- GAVEZZENI F., MARTIGNONE V. (a cura di) (2006), *Torquato Tasso, Rime. Terza parte*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- GESUALDO A. (1541), *Il Petrarca colla spositione di misser Giouanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Ioan. Antonio di Nicolini et i fratelli da Sabbio.
- GETTO G. (1951), *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- GIACHINO L. (2001-2002), *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, in «*Studi tassiani*», XLIX-L, pp. 47-65.
- GIACHINO L. (2008), «*Al carbon vivo del desio di gloria*». *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- GIGANTE C. (2007), *Tasso*, Roma, Salerno.
- GIGLIUCCI R. (2001), *Contro la luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, in «*Italique*», IV, pp. 21-29.
- GIGLIUCCI R. (2005), *Appunti sul petrarchismo plurale*, in «*Italianistica*», XXXIV, 2, pp. 71-75.
- GIGLIUCCI R. (2007a), *Fatti del manierismo al lume dei capelli*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, v. I, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, pp. 47-59

- GIGLIUCCI R. (2007b), *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 91-102.
- GIGLIUCCI R. (2014), *Occasioni nella lirica manierista*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di C. Cassiani, M. C. Figorilli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 89-104.
- GIGLIUCCI R. (a cura di) (2000), *La lirica rinascimentale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- GIULIO R. (a cura di) (2006), Torquato Tasso, *Le Considerazioni sopra tre Canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre Sorelle nelle quali si tratta dell'Amor divino in paragone del lascivo*, in *Tasso: inchiesta sulla bellezza. «Il Minturno» tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»*, Salerno, Edisud, pp. 154-169.
- GIUNTA C. (2002), *Versi a un destinatario*, Bologna, Il Mulino.
- GORNI G. (1993), *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi petrarcheschi», v. 4, pp. 219-228, ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 183-203.
- GORNI G. (1993a), *Le forme primarie del testo poetico*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 11-134
- GORNI G. (1993b), *Ragioni metriche della canzone*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 207-18
- GORNI G. (2003), *Per una canzone del Tasso e altre riprese di Petrarca LXX*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, pp. 229-242.
- GORNI G., DANZIM., LONGHI S. (a cura di) (2001), *Poeti del Cinquecento*, t. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- GRAF A. (1888), *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in ID. *Attraverso il Cinquecento*, Firenze-Roma, Loescher, pp. 3-70
- GRAMSCI A. (1975), *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi.
- GRILLO A. (1616), *Lettere*, v. I, Venezia, Ciotti, 1616.
- GROSSER H. (1994), *La sottigliezza del disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.
- GROSSER H. (2004), *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*, Ferrara, Panini.
- SELMI E. (a cura di) (1999), Giovan Battista Guarini, *Pastor fido*, Venezia, Marsilio.

- GUASTI C. (a cura di) (1875), Torquato Tasso, *Le considerazioni sopra le tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre sorelle, nelle quali si tratta dell'Amor divino in paragone dell'Amor lascivo* in *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate* da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 71-110.
- GUGLIELMO G. (2004-2005), *La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca*, in «Lectura Petrarce», XXIV-XXV, pp. 347-359.
- GUIDICCIONI G. (1979), *Le lettere*, a cura di M. T. Graziosi, Roma, Bonacci.
- GUIDOLIN G. (2010), *La canzone nel primo Cinquecento: metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi.
- GÜNTERT G. (2000), *La canzone CXXVI e i suoi lettori*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Cartozzolo, G. Güntert, Ravenna, Longo.
- HOCKE G. R. (1965), *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore.
- HUIZINGA J. (1940), *Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, [1919].
- INCANDELA M. (c.s.), «*Nel dolce tempo de la prima etade*»: *la canzone petrarchesca nella ricezione tassiana tra gli scritti teorici e il postillato Stamp. Cr. Tass. 14*, in *Laureatus in Urbe III*, a cura di P. Rigo, Roma, Aracne, in corso di stampa.
- ISELLA D. (1973), *Il codice Chigiano L VIII 302 e i suoi rapporti con le stampe*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a C. Dionisotti*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-293.
- JOSSA S. (2004), *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura: la poesia lirica di Petrarca nel Rinascimento*, a cura di L. Collarile, D. Maira, Basel, Schwabe, pp. 90-116.
- JOSSA S. (2007), «*Maniere di poesia*». *La fondazione dei generi letterari nel XVI secolo*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, v. II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, pp. 37-46
- JOSSA S. (2011), *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento*, in «*Italique*», XIV, pp. 13-17.
- JURI A. (2018), *Antichi e moderni. Riflessioni attorno a metrica e sintassi in prospettiva storica*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico, A. Juri, Pisa, ETS, pp. 125-148.
- JURI A. (2021), *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, in «*Strumenti critici*», XXXVI, pp. 297-322.
- KUON P. (2007), «*Sol una nocte*» ed altre «*delire imprese*»: *Petrarca narratore in Rvf 21-30*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo.

LABANDE-JEANROY T. (1928), *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in *Pétrarque. Mélanges de littérature et d'histoire, publiés par L'Union Intellectuelle franco-italienne*, Paris, pp. 143-214.

LEOPARDI G. (1826), *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi*, Milano, Stella e figli, 1826; ora in F. Petrarca, *Canzoniere*, introduzione di U. Foscolo, note di G. Leopardi, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 1992.

LEUKER T. (2012), *Giochi onomastici nelle Rime del Tasso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», DCXXVIII, pp. 530-561.

LONGHI S. (1979), *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in «Strumenti critici», XXXIX-XLI, pp. 264-300.

LUCARELLI M. (2015), *Il "De vulgari eloquentia" nel Cinquecento italiano e francese*, in «Studi Francesi», LIX, 2, pp. 247-259.

LUZI M. (1984), *Padre mite e dispotico*, in ID., *Discorso naturale*, Milano, Garzanti. LXXV, 1, pp. 41-61.

MAGGI A. (1998), *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo.

MAGRO F., SOLDANI A. (2017), *Il sonetto italiano*, Roma, Carocci.

MAIER B. (a cura di) (1964), Torquato Tasso, *Rime*, Milano, Rizzoli.

MALATO E., MAZZUCCHI A. (a cura di) (2016), *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana, Atti del convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, Roma, Salerno.

MAMMANA S. (2007), *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, Roma, Bulzoni.

MARTIGNONE V. (1990), *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», XXXVIII, pp. 71-128.

MARTINI A. (1984), *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX, pp. 78-121.

MARZOT G. (1956), *Il tramite del petrarchismo dal Rinascimento al Barocco*, in «Studi petrarcheschi», VI, pp. 123-175.

MASSINI F. (1588), *Lettoni dell'Estatico Insensato, recitate da lui pubblicamente in diuersi tempi nell'Academia de gli Insensati di Perugia*, Perugia, Pietroiacomo Petrucci; la quarta lezione, relativa al madrigale, è ora in ID., *Il madrigale*, a cura di G. Fanelli, Urbino, Argalia, 1986.

MASTROCOLA P. (1991), *La forma vera. Petrarca e un'idea di poesia*, Bari, Laterza.

MAZZACURATI G. (1963), *Il problema storico del petrarchismo italiano*, Napoli, Liguori.

- MAZZACURATI G. (1996), *La disseminazione dei “rinascimenti”*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, pp. 189-204.
- MAZZUCHELLI G. (1753-1763), *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, In Brescia, presso a Giambatista Bossini.
- MCLUHAN M. (1998), *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, a cura di G. Gamaleri, Roma, Armando.
- MENGALDO P.V. (a cura di) (1979), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in ID., *Opere minori*, v. II, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 13-240.
- MENICHETTI A. (1975), *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», IX, 36, pp. 1-30, ora in *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
- MENICHETTI A. (1993), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- MENNINI F. (2002), *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di C. Carminati, Lecce, Argo.
- MILBURN E. (2014), «*Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*», in «Italique» [Online], XVII [http://journals.openedition.org/italique/384 ; DOI : 10.4000/italique.384].
- MINTURNO A. S. (1549), *Lettere*, Venezia, Girolamo Scoto.
- MINTURNO A. S. (1559), *Rime et prose*, Venezia, Francesco Rampazetto.
- MINTURNO S. A. (1563), *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia*, [Venezia], Gio. Andrea Valvassori.
- MINTURNO A. S. (2014), *Canzoni sopra i salmi*, a cura di R. Morace, Roma, portale Bibbia e poesia [1561].
- MOCCIA S. (2022), *Dalla fronte alla sirma: partizioni metriche, sintassi e retorica nella canzone del secondo Cinquecento*, in *Interruzioni e Cesure*, Pisa, Pisa University Press.
- MOCCIA S. (c.s.), *Sulla metrica delle canzoni nelle Rime de gli Academici Eterei (1567). Per una tassonomia delle forme del petrarchismo nel secondo Cinquecento*, in *Laureatus in Urbe III*, a cura di P. Rigo, Roma, Aracne, in corso di stampa.
- MORACE R. (2016), *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito, 1568]*, introduzione e testo critico a cura di R. Morace, Pisa, ETS.
- NATALE M. (2012), *Petrarca e la metrica del coro tragico cinquecentesco*, in «Stilistica e Metrica italiana», XII, pp. 87-124.

- NATOLI C. (2021), *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce-Rovato, Pensa.
- NOFERI A. (1986), «*Voluptas canendi, voluptas scribendi*»: divagazioni sulla vocalità in Petrarca, in «Paradigma», VII, pp. 3-31; ora in *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 197-228.
- OSSOLA C. (2014), *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki.
- PANTANI I. (2010), *Ragioni metriche del Classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, pp. 239-286
- PASTORE STOCCHI M. (1997), *La poetica degli eterei*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della serenissima: atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*, Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, pp. 109-120.
- PELOSI A. (1990), *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V, pp. 3-162.
- PESTARINO R. (2009), *Il Tasso Etereo*, in «Strumenti critici», I, pp. 69-103.
- PESTARINO R. (a cura di) (2013), *Torquato Tasso, Rime eteree*, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda.
- PETRARCA F. (2005), *Familiari*, a cura di U. Dotti, Torino, Aragno.
- PIANTONI L. (2014), *Rime (1588) di Giuliano Goselini*, Padova, Cleup.
- PIATTI A. A. (2007), *Petrarca nelle "Rime sacre" di Torquato Tasso: suggestione di un modello e anatomia della ricezione*, in «Studi tassiani», LV, pp. 15-37.
- PICH F. (2019), *Vie alla "materia" della poesia nell'esegesi rinascimentale di Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», XI, 2, pp. 405-438.
- POMA L. (a cura di) (1964), *Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza.
- POMA L. (1976), *La "Parte terza" delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», XXVII, pp. 5-47.
- POZZI G. (1974), *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo.
- POZZI G. (1979), *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», XXX, 1, pp. 3-30.
- POZZI G. (1984), *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, v. III, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 391-432.

POZZI G. (1985), *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.

POZZI M. (a cura di) (1978), *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.

PRALORAN M. (2004), *Una nota sul petrarchismo metrico*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, pp. 79-88.

PRALORAN M. (2009), *La canzone delle citazioni (RVF 70)*, in *La citazione. Atti del XXXI convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 Luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, pp. 183-196.

PRALORAN M. (2011), *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

PRALORAN M. (2013), *La canzone di Petrarca, orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore.

PRALORAN M. (a cura di) (2003), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore.

PRAZ M. (1935), *Petrarchismo*, in «Enciclopedia Italiana»
[https://www.treccani.it/enciclopedia/petrarchismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/]

PROCACCIOLI P., ROMANO A. (a cura di) (1999), *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo, Seminario di letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998*, Manziana, Vecchiarelli.

PULSONI C. (1997), *Per la fortuna del De vulgari eloquentia nel primo cinquecento: Bembo e Barbieri*, in «Aevum», LXXI, 3, pp. 631-650.

QUADRIO F. S. (1742), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli.

QUONDAM A. (1974), *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni.

QUONDAM A. (1975a), *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza.

QUONDAM A. (1975b), *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida.

QUONDAM A. (1983), *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana, Produzione e consumo*, v. II, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 555-686.

QUONDAM A. (1989), *Introduzione (e qualcosa d'altro)* in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, pp. I- XXII.

QUONDAM A. (1991), *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini.

QUONDAM A. (1998), *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, pp. 373-400.

QUONDAM A. (2005), *Classicismi e Rinascimento: forme e metamorfosi di una tipologia culturale*, in *Il Rinascimento italiano in Europa*, v. I, a cura di M. Fantoni, Treviso, Angelo Colla, pp. 71-102.

QUONDAM A. (2007), *Sul petrarchismo* in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, v. I, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, pp. 27-92.

QUONDAM A. (2010), *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino.

QUONDAM A. (2016), *Sul petrarchismo. Dieci anni dopo*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca. Atti del Convegno di studi Bari, 20-22 maggio 2015*, a cura di E. Tinelli, Bari, Pagina soc. coop., pp. 243-258.

QUONDAM A. (a cura di) (1996), *Biblioteca del Libro Italiano Antico. La biblioteca volgare*, v. I, Milano, Bibliografica.

RABITTI G. (1994), *Note sulla canzone «Al Metauro» con un'appendice leopardiana*, in «Lettere italiane», XLVI, pp. 76-105.

RABONI G. (2003), *Stanza, madrigale e ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul Tasso: studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma Padova, Antenore, pp. 561-568.

RAIMONDI E. (1962), *Per la nozione di manierismo letterario*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Atti del convegno dell'Accademia dei Lincei*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.

RAIMONDI E. (1973), *Il Petrarchismo nell'Italia meridionale*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.

RAIMONDI E. (1994), *Per la nozione di manierismo letterario*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, pp. 226-303.

RANZANI C. (2003), *Due testimoni delle rime del Tasso alle Principesse di Ferrara*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, pp. 596-588.

RENZI L. (1989), *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, in M. David, L. Renzi, M. Martelli, *Lectura Petrarce*, Firenze, L.S. Oslchki, pp. 187-220.

RESIDORI M. (2011), *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet, L. Grassi, Lucca, Pacini Fazi, pp. 19-49.

- RHODES D. E. (1996), *La battaglia di Lepanto e la stampa popolare a Venezia. Studio bibliografico, in Metodologia bibliografica e storia del libro. Atti del seminario sul libro antico offerti a Dennis E. Rhodes*, a cura di A. Scarsella, in «Miscellanea Marciana», X-XI (1995-6), pp. 9-63.
- RIDOLFI L. A. (1564), *Il Petrarca con nuove spositioni nelle quali oltre l'altre cose si dimostra qual fusse il giorno et l'hora del suo innamoramento*, Lione, Rovillo.
- RIGA P. G. (2017), «Canterò di virtù l'alto valore». *Appunti sulla tradizione della lirica morale tra Cinque e Seicento*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri, M. Grimaldi, Roma, Bulzoni, pp. 211-236.
- RIGA P. G. (2018), *Ossezzazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550- 1616)*, in «Italiqne», XXI, pp. 59-98.
- RINALDI R. (1993), *L'industrializzazione della letteratura*, in *Storia della civiltà letteraria italiana. Umanesimo e Rinascimento*, v. II, diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, pp. 1826-1867.
- ROZZO U. (2000), *La battaglia di Lepanto nell'editoria dell'epoca e una miscellanea fontaniniana*, in «Rara volumina», I-II, pp. 41-69.
- RUSCELLI G. (1558), *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli.
- SALINARI C., RICCI C. (1969), *Storia della Letteratura Italiana*, v. I, Roma-Bari, Laterza.
- SANNAZARO I. (1990), *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia.
- SANNAZARO I. (2013), *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci.
- SANTAGATA M. (1975), *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, in «Strumenti critici», IX, pp. 80-112.
- SANTAGATA M. (1981), *La canzone XXIII*, in «Lectura Petrarce», I, pp. 49-78.
- SANTAGATA M. (1990), *La canzone delle citazioni*, in ID., *Per moderne carte*, Bologna, il Mulino, pp. 327-362
- SANTAGATA M. (a cura di) (1996), F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- SANTARELLI G. (1974), *Studi sulle rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani.
- SAPEGNO N. (1983), *Compendio di storia della letteratura italiana*, v. II, Firenze, La Nuova Italia.
- SCAFFAI N. (2005), *Il poeta e il suo libro: retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.

- SCRIVANO R. (1966), *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma, Ed. dell'Ateneo.
- SEGRE C. (1969), *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.
- SODANO R. (1994). Girolamo Muzio, *Annotazioni sopra il canzoniere del Petrarca*, in ID. *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, Torino, Res, [1582].
- SOLDANI A. (2003), *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, pp. 383-504; ora in ID., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
- SOLERTI A. (a cura di) (1902), Torquato Tasso, *Le Rime, edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- SPAGGIARI B. (a cura di) (2014), *Le rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, Adria, Apogeo.
- SPITZER L. (1991), *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'Oro», III, 2, pp. 92-130.
- STROPPA S. (2007), «Italia mia» (Rvf 128). Petrarca 'suasor pacis', in «Romance Quarterly», LIV, 2007, 3, pp. 195-216.
- STROPPA S. (2020), *Oltre la questione dell'«ordine mutato»: sul commento di Alessandro Vellutello al Petrarca volgare*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI, 3, 2020, pp. 375-399.
- STROPPA S., VOLTA N. (a cura di) (2019), *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento: poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, Lucca, Pacini Fazzi.
- TADDEO E. (1974), *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- TADDEO E. (2003), *Petrarca e il tempo e altri studi di letteratura italiana*, Pisa, ETS.
- TANTURLI G. (1997), *Dai "fragmenta" al libro: il testo di inizio nelle 'Rime' di Giovanni Della Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 3-5 ottobre 1996*, a cura di G. Barbarisi, C. Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 61-91.
- TANTURLI G. (1999), *Intervento*, in *Due seminari di filologia. Testo e apparato nella filologia d'autore. Problemi di rappresentazione*, a cura di S. Albonico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 131-134.
- TASSO T. (1979), *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori.
- TASSONI A. (1600), *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine vna scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate*, Modena, Giulian Cassiani.

- TESTA E. (1983), *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo.
- TOFFANIN G. (1965), *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi.
- TOMASI F. (2001), *Introduzione alle Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di ID. e P. Zaja, Torino, RES.
- TOMASI F. (2012a), *«I più vaghi e i più soavi fiori». Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Antenore, pp. 25-94
- TOMASI F. (2012b), *Le ragioni del “moderno” nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi* in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Antenore, pp. 3-24
- TOMASI F. (2013), *La canzone Quel generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso*, in «L'Ellisse», VIII, 2, pp. 99–120.
- TOMASI F. (2014), *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, in «Italique», XVII, pp. 9-17.
- TOMITANO B. (1545), *Ragionamenti della lingua toscana, doue si parla del perfetto oratore, et poeta uolgari, dell'eccellente medico et philosopho Bernardin Tomitano, diuisi in tre libri*, Venezia, Giovanni Farri e fratelli.
- TORCHIO E. (2007), *Le canzoni di Giovanni Guidiccioni*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, v. I, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, pp. 205-227.
- TOSCANO T. (2010), *Fabio o Mario Galeota?: sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo*, in «Filologia e critica», II, 3, pp. 178-203.
- TRANFAGLIA S. (2016), *Cino all'ombra delle "petrose"*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. A. Corominas, S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, pp. 113-124.
- TRISSINO G. G. (1529), *La poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, Vicenza, per Tolomeo Ianiculo.
- TROMBATORE G. (1957), *Introduzione alle «rime» del Tasso*, in «Belfagor», XII, 3, pp. 258-275.
- TROTTI L. (2011), *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche. Commento alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, in «Versants», LVIII, 2, pp. 217- 241.
- TROTTI L. (2014-2015), *Il tramonto della luna. Commento alla canzone tassiana «Chi di moleste ingiuriose voci» (Chigiano L VIII 302, CXXII)*, in «Studi tassiani», LXII-LXIII, pp. 55-77.
- VASSALLI A. (1989), *Editoria del petrarchismo cinquecentesco: alcune cifre*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata, A. Quondam, Modena, Panini, pp. 91-102.

VELLI G. (2002), *Petrarca, Dante, la poesia classica: "Ne la stagion che'l ciel rapido inchina" (RVF, l) "Io son venuto al punto de la rota" (Rime, c)*, in «Studi petrarcheschi», XV, pp. 81-98.

VELLUTELLO A. (1528), *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con piu utili cose in diversi luoghi di quella novissimamente da lui aggiunte*, Venezia, Bernardino de Vidali

VENAFRO M. S. (1533), *Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro, dove son da quattrocento luoghi dichiarati diversamente da gli altri spositori, nel libro col vero segno notati*, Napoli, A. Iovino & M. Canzer.

VENTURI F. (2010), *'E chi sa l'inferno...di quell'impiccio petrarchesco?'* in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Lucca, Maria Pacini Fazzi, pp. 145-156.

VENTURI F. (2014), *Per il testo delle Rime di Annibal Caro*, in «Filologia italiana», XI, pp. 155-194.

VOCI A. M., *Per l'interpretazione della canzone Spirto gentil di Francesco Petrarca*, in «Romanische Forschungen», XCI, 3, pp. 281-288.

WEISE G. (1960), *Manierismo e letteratura*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XIII, pp. 6-52.

WEISE G. (1971), *Il manierismo, bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, Olschki.

WEISE G. (1976), *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki.

ZAJA P. (2001), *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche, in "I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco, E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 43-76.

ZANZOTTO A. (1991), *Petrarca fa il palazzo e la cameretta*, in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, pp. 261-271

ZOCCARATO G. (2018), *Metrica e sintassi nelle Rime di Bernardo Tasso*, Tesi di dottorato, supervisor U. Motta, A. Soldani, Università di Verona-Università di Friburgo.

Dizionari, repertori e risorse digitali:

ANTONELLI R. (1984), *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

BIBLIA (1996), *Biblioteca del Libro Italiano Antico, La biblioteca volgare, vol.1, Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica.

DBI (1960-...) = Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.

FRANK (1953-1957), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I-II, Paris, Champion.

GORNI G. (2008), *Repertorio metrico della canzone italiana*, a cura di M. Malinverni, Firenze, Cesati.

LYRA = [<http://lyra.unil.ch/>]

PAGNOTTA L. (1995), *Repertorio metrico della ballata. Secoli XIII-XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.

PELOSI A. (1990), *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V, pp. 3-162.

RDCI = Repertorio Digitale della Canzone Italiana, a cura di S. Moccia, [<https://www.rdc.i.it/>].

SIAS = Sistema informativo degli Archivi di Stato, [<https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl>].

SOLIMENA A. (1980), *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società filologica italiana.

SOLIMENA A. (2000), *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

ZENARI M. (1999), *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Roma-Padova, Antenore.