



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Metrica e stile nelle "Rime" di Berardino Rota

Tesi di Laurea

Relatore: ch.mo prof. Andrea Afribo

Laureanda: Chiara Damasco

Anno accademico 2019/2020

INDICE

	<i>Introduzione</i>	p.5
1-	<i>Il Petrarchismo napoletano e la figura lirica di Berardino Rota.</i>	p.6
	<i>Il petrarchismo napoletano: basi culturali, contesto e caratteri</i>	p.6
	<i>Aspetti formali e stilistici del petrarchismo napoletano</i>	p.14
	<i>Caratteri formali del petrarchismo napoletano</i>	p.14
	<i>La struttura del canzoniere cinquecentesco</i>	p.20
	<i>Il ruolo di Berardino Rota</i>	p.23
2-	<i>Il canzoniere rotiano</i>	p.28
	<i>Composizione del canzoniere</i>	p.28
	<i>Appunti filologici sul canzoniere</i>	p.33
3-	<i>Il lessico rotiano</i>	p.41
	<i>L'adesione al modello petrarchesco</i>	p.43
	<i>Recupero dei sintagmi</i>	p.51
	<i>Una personalizzazione del modello</i>	p.58
	<i>Scelte lessicali oltre il modello petrarchesco</i>	p.63
4-	<i>Forme metriche: sonetto e canzone in Rota</i>	p.75
	<i>Il sonetto</i>	p.77
	<i>La canzone</i>	p.86
5-	<i>La rima</i>	p.99
	<i>Rime vocaliche</i>	p.105
	<i>Rime consonantiche</i>	p.107
	<i>Rime petrose</i>	p.110
	<i>Rime inclusive e identiche</i>	p.112
	<i>Rime equivoche</i>	p.122
	<i>Rime e relazioni di suono</i>	p.124
6-	<i>Punti di sintassi e testualità delle Rime</i>	p.132
	<i>La sintassi dei sonetti luttuosi: il sonetto 129</i>	p.133
	<i>Un testo legato: gli enjambements</i>	p.137
	<i>Anafore</i>	p.143
	<i>Parallelismi e chiasmi</i>	p.148
	<i>Bibliografia</i>	p.151

Introduzione

L'esperienza poetica di Bernardino Rota (Napoli 1508-1575) si colloca nel vivace contesto culturale della Napoli cinquecentesca che prometteva, a intellettuali di estrazione nobile come Rota, un'ampia e colta formazione, una variegata disponibilità di testi e un terreno fertile di sperimentazione artistica in nome della *varietas* stilistica.

Aprendo la sua stessa casa a letterati napoletani e italiani, Rota contribuirà alla fioritura del petrarchismo napoletano in primis come autore latino. L'esordio può essere rappresentato dalla produzione di elegie, epigrammi e selve; ed in seguito si misurerà nella produzione volgare con 14 *Egloghe Pescatorie* datate nel 1533 e un *Canzoniere* di ispirazione bembiana e petrarchesca, simbolo del suo amore sincero e devoto, per la giovane defunta moglie Porzia Capece.

Il mio elaborato mira a fornire una panoramica generale di quello che rappresentò il contesto lirico in cui operò Rota, presentando anche una panoramica filologica sulla storia delle *Rime*. Il corpus della mia tesi pone poi in rilievo, attraverso un'analisi stilistica delle *Rime* e, in parallelo, comparata con il *Canzoniere* petrarchesco, le tematiche e gli strumenti relativi al lessico e alla retorica, alle forme metriche del sonetto e della canzone, alla rima e ad alcuni rilevanti elementi di sintassi.

1. *IL PETRARCHISMO NAPOLETANO: LA
CENTRALITA' DELLA FIGURA LIRICA DI
BERARDINO ROTA*

Il petrarchismo napoletano: basi culturali, contesto e caratteri

Il Cinquecento fu un periodo simbolico in cui, in tutta Italia, si compirono grandi cambiamenti culturali: la corte, già consolidata nel secolo precedente, divenne il primo luogo a «misura di civiltà, entro la quale si elaborano i contenuti, i valori e le ideologie ufficiali della letteratura e dell'arte»¹. Tuttavia il XVI secolo vide diverse variazioni e la corte, come unico luogo di realizzazione intellettuale, iniziò ad entrare in crisi a causa della perdita di prestigio e di autorevolezza del cortigiano e dell'inasprirsi dei rapporti tra intellettuali e signori. Al fine di affiancare il ruolo culturalmente dominante ed imponente delle corti, protette dagli stessi principi e signori, si incrementò la diffusione di biblioteche pubbliche e private, università, ma soprattutto accademie, istituzioni nate

¹ Baldi, S.Giusso, Razetti, Zaccaria 2006, 128.

spontaneamente come libero incontro di intellettuali volti ad allargare le linee guida della cultura. Questo periodo, di forte cambiamento nel campo dell'erudizione, si sviluppò anche verso la necessità di rispondere alla crescente domanda culturale dalla stampa; la quale, introdotta negli ultimi decenni del secolo precedente, fu pronta a rivoluzionare la letteratura su ogni fronte: dal trattamento del manoscritto alla divulgazione, con una maggiore attenzione per il pubblico e, soprattutto, orientando i suoi contenuti letterari verso gli interessi del lettore. Ne diventò un significativo esempio la stessa poesia petrarchesca, capace di rispondere non solo alle esigenze di una precisa poetica, ma venendo incontro ai gusti e alle attese della società.

In un panorama culturale in cui Petrarca venne considerato come l'Omero e il Virgilio della poesia volgare italiana, per quanto il termine *petrarchismo* in veste astratta risalga solo all'800, iniziò a svilupparsi il concetto di petrarchista visto come autore seguace ed imitatore di Petrarca. A contribuire alla diffusione del termine ricordiamo ad esempio *il Petrarchista*, dialogo di Ercole Giovannini; ma anche autori stranieri che daranno il via ad una diffusione di dimensioni europee. La sostanziale differenza tra petrarchismo interno ai confini italiani e petrarchismo europeo risiedette nella concezione del verseggiamento di imitazione petrarchesca, da parte dei letterati stranieri, come "difficile" genere metrico, mentre in Italia divenne talmente popolare da essere utilizzato anche a fini comunicativi.

Se da un lato quindi si ribadirono le basi tradizionali, fondanti del secolo precedente e ci si impegnò a diffondere interessi e canoni culturali basati sul "principio di imitazione", vedendo in Petrarca il modello per eccellenza a cui

aderire, dall'altro lato il panorama culturale cinquecentesco affrontò anche una tendenza "contro rinascimentale" nella quale si affermarono una rottura dell'armonia rinascimentale e un ricerca di un'espressione più ambigua, tesa del reale. Quest'ultima spinta portò, a livello letterario, a orientamenti di ripresa e rielaborazione dei modelli culturali precedenti in chiave deformante fino ad arrivare all'artificiosità e all'espressionismo formale. Fu, nuovamente, lo stesso Petrarca ad essere al centro dell'attenzione culturale. Per Ferdinando Neri il petrarchismo fu infatti "maniera letteraria e un linguaggio mondano", un fatto di costume che si estese talmente tanto da creare ex novo, in parallelo, un ramo di antipetrarchismo: l'attenzione ruotò intorno ad un Petrarca da assimilare e, piuttosto che da rispettare fedelmente, da rovesciare anche con forme dialettali. Si iniziò quindi a rivisitare tutta la figura di Petrarca non solo da un punto di vista stilistico, ma anche biografico, dando svariate interpretazioni sulla sua vita, sulle sue esperienze, sulla figura di Laura e il tutto venne raccolto nei *petrarchini*, ovvero delle piccole edizioni a stampa in formato tascabile ed in voga tra le classi sociali acculturate.

All'interno di questo contesto culturale italiano il mondo napoletano si presentò come aperto al dialogo con altri centri italiani ed esteri, una realtà considerata «una delle più adatte ad una ricerca d'insieme sul petrarchismo quattrocentesco»², dimostrando di essere culturalmente autonoma e vivace grazie anche alla rendita delle scelte politiche, sociali e culturali sotto il controllo degli aragonesi. Facendo infatti un passo indietro ai floridi tempi della corte di Alfonso I di Napoli, come scrive Santagata, si vedrà l'instaurarsi di una

² Santagata 1979 , 95.

corte stabile, priva di una precedente tradizione culturale autoctona, capace di supportare la nascita del petrarchismo: «a determinare la nascita del genere petrarchista, in conformità ai modelli di comportamento pratico e di ideologizzazione letteraria messi in atto in tutta la penisola dall'istituto cortigiano»³. Anche nel campo delle accademie italiane, un esempio di fondamentale importanza sarà l'Accademia istituita dal re napoletano Alfonso il Magnanimo e gestita da Giovanni Pontano. Centro della nuova cultura umanistica, l'accademia venne frequentata da autori di spicco come Sannazaro, esponente della fioritura del petrarchismo napoletano del Cinquecento e fisserà il ricordo dell'Accademia pontaniana nella egloga X dell'*Arcadia* come "l'alta cittade" e la scuola stessa «nella quale l'arte di Febo gareggia con l'arte di Pallade, la poesia con la scienza»⁴.

Il viaggio compiuto in Francia dall'autore napoletano nei primi anni del Cinquecento, se pur finalizzato a scopi politici come l'accompagnamento di Federico d'Aragona in esilio, rappresentò una spinta alla ricezione dei saperi francesi ed un momento di significativa diffusione della cultura napoletana in tutta Europa.⁵ Saranno autori come Sannazaro a dare vita ad un'atmosfera culturalmente attiva, arricchita dalla generazione di letterati cinquecenteschi di cui parla Diego Naselli. Nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* si legge infatti questa dichiarazione in merito all'importanza di tali figure culturali del territorio napoletano:

³ Ivi.

⁴ Sabbatino 2006, 3.

⁵ Contatti culturali importanti saranno quelli con Guillaume Budé, Jacques Lefèvre d'Étaples fino ad arrivare a contatti con Isabella d'Este, Aldo Manuzio o fra Giocondo da Verona.

Questa nostra regione, oltre ogni altra di nobili ingegni feconda, novera ne' fasti suoi letterari uomini celebrati in ogni maniera di sapienza nelle due più dotte lingue del mondo, non che della nostra coltissima italiana favella.⁶

Pasquale Sabbatino ci spiega che, dopo il suo rientro nella città partenopea, l'autore avvertì che «la sua produzione volgare era segnata in modo indelebile dalla fine della dinastia aragonese, per cui si distaccò definitivamente dall'esperienza bucolica [...] e si limitò a raccogliere e rielaborare linguisticamente i componimenti volgari» (Sabbatino 2006, 6) allontanandosi dalle prospettive di bilinguismo letterario mantenute da Pietro Bembo, nel medesimo periodo, tra la Repubblica di Venezia, le signorie del centro Italia e la corte pontificia. Dal 1510 in poi la corte meridionale fu un centro di diffusione e sostentamento della cultura volgare: vennero progettate opere dallo stesso Sannazaro maturo, come ad esempio *Sonetti e Canzoni* del 1530, che diedero lustro alla città di Napoli e che ne rafforzarono la fama grazie anche al fondamentale contatto con la Roma papale, capitale del classicismo letterario e artistico. Da un lato esponenti della lirica aragonese come Sannazaro o il Cariteo, seguendo la scia del Caracciolo, ebbero la tendenza, seppur giustamente influenzati dal vivace contesto culturale, a restare fedeli al modello petrarchesco con uno spirito d'adesione più forte. Lo scopo fu di far riemergere un recupero più aderente all'autore trecentesco mantenendo comunque dei risultati meno rigidi di quelli bembiani. Dall'altro lato diversi autori tra i quali De Jennaro e Rustico, identificati da Santagata come i petrarchisti della vecchia guardia, esposero la loro vicinanza al modello lirico petrarchesco, ondeggiando tra due spinte: su un fronte, considerare i contemporanei risultati toscani, dotati di quel

⁶ Naselli 1818, incipit.

prestigio linguistico e letterario di cui la nuova poesia aulica napoletana andava in cerca e sull'altro non trascurare una nuova lirica sperimentale, bassa e locale, "la cosiddetta lirica di *koinè*". In conseguenza di tutto ciò, le soluzioni liriche proposte dal panorama napoletano furono varie, diversificate anche a livello linguistico, stilistico, tematico, tanto da apparire «se non proprio in contraddizione fra loro, per lo meno largamente autonomi»⁷, comunque accompagnate da forte consapevolezza e non solo da improvvisazione culturale. Un altro fattore degno di nota è sicuramente l'aspetto con cui venivano presentate le raccolte liriche: la struttura del canzoniere petrarchesco non verrà concepita come un progetto unitario fino alle edizioni cinquecentesche, in particolar modo fino all'edizione del Canzoniere del 1532 a cura di Vellutello. Egli fu il primo a concepire la raccolta petrarchesca come una costruzione architettonica divisa in tre sezioni: rime in vita di Laura, rime in morte di Laura, rime per amici stretti o familiari. Questa suddivisione permise, per la prima volta, di individuare il filo rosso della raccolta lirica, intessuto dalla volontà d'autore di riunire tutti i componimenti in modo coerente e completo. Prima di queste considerazioni, nonostante non si avesse un modello strutturale ben definito ed una percezione di unitarietà di raccolta lirica, gli autori diedero centralità alle tematiche da trattare attraverso il riscontro di linee guida o di costanti interne presenti nelle varie raccolte precedenti. Esempi di caratteri importanti furono la pluralità di voci, i palesi riferimenti all'ambientazione cortigiana, l'importanza dell'aspetto biografico e, nel caso anche della lirica napoletana, l'inserimento di tematiche encomiastiche, d'occasione o di spunto

⁷ Santagata 1979, 97.

politico all'interno di un macrotema amoroso. Malgrado la mancanza di una struttura ancora certa e di un'organizzazione del canzoniere strutturalmente coesa, il modello indiscusso petrarchesco attraversò diversi rimaneggiamenti nel corso dei due secoli successivi. Nel Quattrocento le raccolte liriche traevano ispirazione da Petrarca con ancora tante linee di sviluppo cortese tanto da far concepire a Mengaldo l'idea che

nel '400 [...] il petrarchismo diviene fatto sociale e di costume, e giusto in quanto la materia psicologica e linguistica del *Canzoniere* è assunta a repertorio di situazioni e di modi espressivi, per cui essa si trasforma in galateo-vocabolario non solo di una cerchia di scrittori ma anche della società colta e raffinata nella quale e per la quale essi scrivono. [...] In questo processo di socializzazione della solitaria e insieme esemplare esperienza petrarchesca ha una funzione determinante la corte, come elemento stimolante di un piano comune di «conversazione» elegante e sottile e di un comune costume aristocratico in cui possono incontrarsi e dibattere le singole vicende psicologiche.⁸

Nel Cinquecento, e già con Sannazzaro, il petrarchismo divenne una corrente più compatta, rivolta non più solo ai lettori di corte, ma ad un pubblico selezionato che sapesse apprezzare il valore culturale che ricopriva il genere lirico. Questa omogeneità contenutistica e stilistica che sperimentò anche Sannazzaro, si sviluppò in tutto il Cinquecento con un'attenzione focale sulla dignità del genere lirico inteso come genere che procurava gloria. Tutto ci ribadisce che Petrarca venne quindi sicuramente individuato come modello esemplare⁹ e che affiancato da autori classici, tralasciando le spinte innovative di sperimentalismo e

⁸ Mengaldo 1963, 19.

⁹ Sono ovviamente numerose le testimonianze da parte degli intellettuali che riportano le loro impressioni e la loro devozione all'autore, tuttavia restando in ambito di diffusione culturale nella città di Napoli, significativo è il commento di Aquilano in *Vita di Serafino*, autore del quale ci viene detto che dopo il suo soggiorno nella città partenopea “ad imparare sonetti, trionfi, canzoni di Petrarca tutto se dispose, li quali non solo ebbe familiarissimi, ma tutto bene con la musica li accordava, che, a sentirli da lui cantare nel liuto, ogni altra armonia superavano”.

originalità¹⁰ e le forme di petrarchismo ad opera di dilettanti, rappresentò una sorgente sicura da cui attingere per suoi contenuti, tra i quali primeggiava su tutti il tema amoroso, ma anche per una ripresa dello stile e della grazia della sua vasta cultura espressiva. Il petrarchismo Cinquecentesco e le varie forme di canzoniere che vennero prodotte furono quindi frutto del connubio tra *imitatio stili* e *imitatio vitae*, dell'incastro tra il suo gusto scrittoriale e la complessità delle emozioni umane rappresentate. La vera chiave del petrarchismo cinquecentesco fu il pregio di non essere impersonale, svuotato dalle identità poetiche del tempo volte alla pura ripetizione di un modello senza originalità interpretativa. Al contrario, lo sviluppo culturale di quegli anni permise agli autori di modellare singoli risultati, pezzi e figure. Riporto le parole di John Dewey, che parla di un principio perenne della vita della poesia abbracciato dal clima del petrarchismo cinquecentesco:

Non vi è stato grande artista delle lettere che non abbia tratto alimento dalle opere dei maestri del dramma, della poesia e della eloquenza. Questa dipendenza dalla tradizione non è una peculiarità che appartenga soltanto all'arte. Il ricercatore scientifico, il filosofo, il tecnico derivano anch'essi la loro sostanza dalla corrente della cultura. Questa dipendenza è un fattore essenziale nella visione originale e nella espressione creativa. Il guaio per l'imitatore accademico non consiste nel fatto che egli dipende da una tradizione, ma dal fatto che questa non è penetrata nel suo spirito; nella struttura dei suoi stessi modi di vedere e di fare.¹¹

E ancora, nuovi esperimenti artistici di questi autori petrarchisti furono definiti da Hugo Friedrich come espressive figurazioni, audacie figurative, che andranno a preparare un terreno fertile per le spinte culturali del Manierismo. La seconda fase del Cinquecento sarà caratterizzata proprio da spinte manieristiche che, affondando le loro radici nel campo artistico, vennero accolte da svariati autori. I

¹⁰ Ove comunque si trova un grado di conservazione di soluzioni formali e stilistiche abbastanza elevato.

¹¹ Cit. Dewey in *Arte come esperienza*.

risultati letterari sfociarono in forme di trasgressione o di integrale rifiuto, con lo scopo di distinguersi dalle tradizioni dei decenni precedenti. Il focus principale fu un riutilizzo tematico e formale del repertorio petrarchesco dove gli stessi autori si proposero di rivestire loro stessi i panni del “nuovo petrarca”; il meccanismo della sperimentazione appare semplice:

individuati i nuclei essenziali del Canzoniere di Petrarca (e quindi il codice di qualsiasi testo petrarchistico), si tratta di svolgerne tutte le possibilità tematiche ed espressive, portando i vari elementi ad un livello di accumulazione e di amplificazione che ne esaurisca la possibilità di fruizione in altri contesti.¹²

Aspetti formali e stilistici del petrarchismo napoletano

Caratteri formali del petrarchismo napoletano

Prima di sviscerare gli aspetti più tecnici che costituiscono il petrarchismo sviluppato nella città di Napoli, occorre premettere che la ripresa delle strutture formali petrarchesche non fu certo un fenomeno ridotto, al contrario ebbe una diffusione diacronica e diatopica molto vasta e, di conseguenza, ogni letteratura nazionale o semplicemente locale «reagì al modello petrarchesco inserendolo o adattandolo alla propria tradizione poetica e al proprio sistema linguistico»¹³.

¹² Quondam 1975, 66.

¹³ Simonelli 1978, 88.

Dalle riprese delle strutture tecniche, foniche, da parte dei poeti cinquecenteschi si comprende che i poeti in questione furono impegnati in un'indagine profonda della grammatica della poesia del *Canzoniere* petrarchesco, facendo leva su di una personale esperienza metalinguistica di alto livello. Maria Picchio Simonelli conferma infatti che «La grammatica della poesia doveva avere interessato soltanto coloro che volevano fare poesia, gli sperimentatori del linguaggio poetico in proprio»¹⁴ mentre il pubblico, dai semplici lettori agli stessi commentatori «era rimasto estraneo, escluso dal laboratorio poetico»¹⁵.

Il petrarchismo fu ovunque una ricerca del linguaggio petrarchesco, con la ripresa di alcune tematiche che, non essendo nuove nel panorama poetico, si adattarono bene alle variegate esperienze compositive degli autori cinquecenteschi: dialogo amoroso, riflessione sulla crescita personale, eccezionalità dell'esperienza. Tutte queste tematiche vennero ripercorse con lo scopo primario di riprendere il modello di Petrarca guardando alla sua grande innovazione: «la capacità di creare un nuovo linguaggio per dare espressione a temi poetici già vagliati e quasi estenuati dalla lunga tradizione della lirica d'amore»¹⁶. La grande novità che distingue i petrarchisti napoletani dal resto degli intellettuali italiani è la loro configurazione non solo come gruppo geograficamente molto coeso, ma omogeneo anche per un'adesione libera al modello petrarchesco. A partire dalla generazione di Sannazaro e del Cariteo vedremo degli intellettuali definiti come iniziatori di una crisi culturale del genere lirico-amoroso tra Quattrocento e Cinquecento. Durante tutti i primi

¹⁴ Ivi, 90.

¹⁵ Ivi, 90.

¹⁶ Ivi, 91.

decenni di quest'ultimo secolo si aprirono le porte ad un forte allontanamento dalle tendenze precedenti, e proprio a Napoli la poesia iniziò a percepire la possibilità di una espressione lirica meno vincolata alle esigenze del pubblico, una lirica non sottomessa, accessibile ad un'élite meno spontanea ma più selezionata, colta, proveniente dalle Accademie. Il 1560 fu l'anno di pubblicazione del *Nuovo Petrarca* di Lodovico Paterno, ma anche dei ricchi *Sonetti in morte della S. Portia Capece sua moglie* e dei *Sonetti et Canzoni* di Rota; anno in cui furono anche incentivate le tendenze di riduzione verso l'esclusivo utilizzo del repertorio retorico del sonetto petrarchesco a favore di un'anticipazione delle spinte manieristiche del fine Cinquecento-inizio Seicento. La maggior parte di questi autori ebbe come guida Marcantonio Epicuro, poeta colto e d'umore parodistico, capace di riunire in sé le due principali componenti del Cinquecento poetico napoletano: la manieristica e la concettosa. I letterati napoletani, guardando ad un panorama culturale in cui le componenti stilistiche petrarchesche vennero riprese fino all'esaurimento delle tradizionali possibilità combinatorie e la realtà linguistica petrarchesca del *Canzoniere* risultò finita o svuotata da innovazioni strutturali del discorso poetico, svilupparono l'intenzione di distanziare l'esercizio poetico da queste spinte ripetitive, al fine di «reintegrare il linguaggio nella funzione referenziale connaturata a ogni classicismo, sia pur quello allucinato e capriccioso dei manieristi»¹⁷. La riforma attuata da Bembo circa il linguaggio lirico non poteva, però, non aderire in pieno alla logica del principio d'imitazione e ad una direttiva d'autorità, ma nonostante ciò lasciò «un non troppo ristretto margine d'iniziativa all'immaginazione e agli

¹⁷ Parenti 1978, 220-39.

umori personali»¹⁸. Tra tutti anche Berardino Rota, capace di approfittare degli spiragli aperti per un'*aemulatio* originale, scelse di combinare a proprio piacimento uno schema già rodato. Sicuramente selezionare i contenuti e mantenere un rigore linguistico furono scelte utili affinché la storia dell'esperienza lirica cinquecentesca non superasse i termini definiti dal codice bembiano. Si verificò il fenomeno della «lunga durata cronologica [della "istituzione petrarchistica"] come protrazione ripetitiva, mimetico-agonistica rispetto al modello»¹⁹, conseguenza causata anche dai manieristi napoletani che non mancarono di scontrarsi verso il rilancio del Petrarca bembiano con le loro proposte innovative o con la volontà «di avvantaggiarsi del contributo originale di esperienze innovatrici e progressive come quella del Casa»²⁰. Sotto un'analisi puramente contenutistica la tendenza che andava ad affermarsi era l'impossibilità di accettare una lirica amorosa frutto di idealizzazione, astrazione e sublimazione. Il discorso poetico non voleva più procedere per categorie astratte di poesia ma, come ci riporta Santagata, tradursi in un confronto aperto e nuovo con le eminenti personalità culturali napoletane.

Per ciò che riguardò l'ambiente letterario napoletano, la presa di coscienza del modello quasi unico del *Canzoniere*

fu il suggerimento di un ideale regolativo della prassi poetica e consigliò l'impegno a scelte aristocratiche, che iniziassero i poeti volgari all'ardua scienza della variazione sopra temi illustri, in nobile gara con l'avvantaggiatissima poesia neolatina²¹.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi.

²¹ Ivi.

Se dal linguaggio si riscontra la volontà di ripresa seppur con leggera mutazione, un'*imitatio* ragionata su di una variazione appena percepibile; sulla questione delle forme metriche più diffuse si rimase ancorati al sonetto. Sopravvissero anche le forme metriche della canzone, sestina lirica, madrigale trecentesco e più di rado la frottola, mentre del secolo precedente rimasero ancora utilizzate la terza rima, lo strambotto e il madrigale libero. Questa polimetria fu sicuramente figlia del *vario stile* iniziata dalla *Vita Nova* di Dante e resa da Petrarca la regola del libro di poesia italiana: «Sicché il Canzoniere normalizza anche sotto questo aspetto il canone di portata secolare, distribuendo le diverse istanze del racconto secondo la differente ampiezza e l'attitudine stilistica di ciascuna forma»²².

Il sonetto, considerato come un luogo «eletto ai deliri nomenclatori dei signori napoletani»²³, fu promosso a forma lirica d'eccellenza e depurato dalle stravaganze metriche duecentesche da Petrarca, venne mantenuto come schema metrico centrale. Valorizzato grazie alla sua versatilità nell'elencazione, nel parallelismo e nel contrasto, per le presenza di figure *in verbis coniunctis* (anafora-ossimoro). L'evasione melodica nella pura sonorità, resa invece possibile dall'opposta eterometria e da un gioco di incontro di rime, venne portata avanti da alcuni autori scegliendo il madrigale. In soccorso al sonetto interviene Vincenzo Tortalto che, tramite il trattato *La Veronica o Del sonetto*, si mosse per riportare i contemporanei all'ordine, alla tradizione. Utile per la ricchezza di materiali, molti dei quali, per essere stati trascurati dai letterati e

²²Petrarca, 53

²³Ivi.

editori settecenteschi non vennero più pubblicati «l'antologia si fa notare anche per l'audacia del taglio critico e per la novità delle proposte»²⁴.

L'atto di riportare all'ordine dovette comunque coesistere con lo sviluppo di strutture, figure, temi lessicali e sintattici dell'esercizio poetico che viravano verso quello che sarebbe diventato manierismo: il patrimonio petrarchesco diventa luogo di fornitura di materiali, aperto a nuove disposizioni formali.

Il fine fu quello di non deformare tanto il contenuto quanto il suo aspetto descrittivo: gli autori premeranno molto sulle figure retoriche, sull'utilizzo di iperboli, antitesi, metafore, sul cambiamento dell'ordine dei costituenti della frase. Il fine ultimo sarà di creare straniamento, sperimentalismo, artificiosità, usando tropi presi anche dalla tradizione. Queste direttive, intraprese con i più estremi esponenti della lirica petrarchesca come il Paterno, entreranno in contatto con Rota, Tansillo, Carafa, Di Costanzo, favorendo spunti di riflessione per rendere più densi e amplificati i repertori formali poetici del Petrarca. Il tono subisce un'intensificazione con invocazioni, predicazioni, interrogative retoriche soprattutto per le rime celebrative e di occasione. Il ritmo diventa più prosastico e complesso, si preferisce la simmetria nel disporre gli elementi, legati da iterazioni, strutture paratattiche, enumerazione di aggettivi, accumulazioni, ripetizioni. Ci si confrontò con diversi manuali di letteratura e produzione lirica, come ad esempio il manuale *Del modo di comporre in versi della lingua italiana* di Girolamo Ruscelli e i meno cauti, nonostante le indicazioni vertessero per un'imitazione del *Canzoniere*, si misurarono in rifacimenti dei medievali *Triumphs* o raccolte di soli sonetti o madrigali ma anche creando un linguaggio

²⁴ Ivi.

artificioso ed imprevedibile, mischiando lessico e fraseologia grecizzante, latineggiante e italiana.

La struttura del canzoniere cinquecentesco

Per ciò che concerne l'aspetto della struttura esterna del genere del canzoniere si deve ricordare che nel '400 il *Canzoniere* di Petrarca viene comunque letto e diffuso come un libro di studio di tradizione universitaria. Nonostante con il passare degli anni cresca il valore dell'opera petrarchesca²⁵, sul fronte della tradizione manoscritta del *Canzoniere* traspare una poca cura nella catalogazione dell'opera, in particolar modo per le testimonianze manoscritte del XIV e XV secolo. Come conseguenza di quando detto, molti critici ammetteranno che, strutturalmente parlando, il *Canzoniere* «non sempre fu interpretato secondo la lettura che per esso l'autore aveva pensato»²⁶ e nemmeno secondo la lettura che noi oggi diamo all'opera. Una prima osservazione da fare è proprio l'utilizzo del termine "canzoniere" da parte degli autori che si occuparono di preparare il terreno fertile per le raccolte liriche cinquecentesche: verso la fine del XV secolo la nomenclatura più utilizzata fu "sonetti e canzoni", nel Cinquecento invece il

²⁵ Le edizioni a stampa dal 1470 al 1475 si presentano con la veste più elegante del libro umanistico di lusso, avremo poi un'edizione commentata stampata a Venezia, nel 1448, da Rizzo e solo nei primi anni del Cinquecento le prime ed. a stampa che ordineranno l'opera non più con criteri metrici, ma in due sezioni: in vita ed in morte. Si ricordano, come modelli per le successive edizioni a stampa quelle a cura di Zani del 1500 e cura di Aldi del 1501.

²⁶ Cannata 2003, 158.

termine “canzoniere” venne utilizzato solamente nell’edizione bolognese del 1516 e nell’edizione Giolito del 1554. Al contrario fu molto diffuso il termine *Il Petrarca* per indicare la sua complessità e varietà.

Verso i primi anni del Cinquecento la forma del canzoniere non venne più intesa come divisa in due sezioni ma mantenne una struttura di base del libro differenziato per generi metrici: sonetti e canzoni, come metri principali, ma anche capitoli e barzellette. Sezionate per raggruppamento metrico, possiamo notare anche le composizioni di Serafino, Tebaldeo, Francesco Cei, Diomedea Guidalotti, Giovanni Bruni, Filosseno. La grande spinta che venne data a tutti questi intellettuali fu più che altro grazie alla stampa, che permise una forte circolazione di vari modelli di raccolte liriche. In *la percezione del Canzoniere come opera unitaria* Nadia Cannata ci spiega che, se fino alla fine del Quattrocento furono promossi i libretti di pochi fogli sparsi senza grande cura filologica ed editoriale, nel Cinquecento il libro di poesie diventò «l’unità di base per la circolazione della stampa e la commercializzazione delle opere di poesia»²⁷. La forza di Petrarca per i suoi posterì fu tale da permettere a questo modello di indicare come innalzare ai livelli del genere poetico temi, lingua, stile, «per la qual cosa, ad ogni buon conto, il canzoniere come struttura non era, evidentemente, indispensabile»²⁸. Sicuramente il Cinquecento visse molto anche l’influenza del canzoniere di Boiardo che, ispirato dal modello petrarchesco, aggiunse però delle modifiche nella ricerca di una struttura più rigida e la propensione per la forma del sonetto²⁹. Queste modifiche permisero agli autori della generazione

²⁷ Ivi, 161.

²⁸ Ivi.

²⁹ Destinò 60 sonetti per ogni parte dell’opera.

successiva di sentirsi più aperti a nuove creazioni. Nel *Canzoniere Urbinate* Bembo riprende strutturalmente Boiardo restando comunque fedele alla produzione cortigiana. Anche la raccolta postuma *Sonetti e Canzoni* di Sannazzaro si iscrive «in un preciso ideale lirico, di osservanza petrarchesca, perseguita attraverso un sicuro disegno di correzioni, sistemazioni, formazioni fin nelle sue ultime deduzioni linguistiche»³⁰ presentando strutture composite capaci di accogliere anche testi occasionali distanti tematicamente dalla lirica cortigiana. Le prime due parti della raccolta rispecchiano, secondo la nota di testo di Mauro in Sannazzaro, *Opere volgari*, la bipartizione e la struttura unitaria del canzoniere petrarchesco: prima le rime giovanili, ispirate da diversi amori ed in seguito delle rime più ragionate, più studiate, «ispirate in età più ferma [...] da un amore più profondo e duraturo, dal quale inappagato, spera in fine di liberarsi raccogliendosi nel pensiero e nel sentimento di Dio»³¹. Entrambi gli autori cinquecenteschi raggiungono risultati vicini sulla ripresa e consapevolezza della forma linguistica petrarchesca contribuendo alla formazione, nel 1530, del petrarchismo lirico cinquecentesco. Se quindi il Cinquecento fu segnato da una ripresa dei moduli formali petrarcheschi, non bisogna dimenticare che fu anche il secolo del passaggio culturale interessante tra spinte più conservative ed espressioni manieristiche: sotto una luce puramente strutturale, si può riprendere il Paterno che, ricordato da Bernardo Tasso nella sua rassegna di poeti napoletani accanto al Rota, Di Costanzo, Caracciolo, Tansillo e altri, pubblicò in seguito al *Nuovo Petrarca* la raccolta lirica *Le nuove fiamme*. Amedeo Quondam ci spiega che

³⁰ Ivi.

³¹ Sannazzaro (ed.), 448.

L'articolazione della nuova raccolta non ha nulla in comune con lo schema rituale del canzoniere petrarchistico [...] nel *Nuovo Petrarca*: al di là dell'attribuzione del primato dell'invenzione della divisione delle rime per argomenti [...], è da rilevare in primo luogo l'importanza della insolita titolazione, che trasferisce già nel frontespizio una scelta di connotazione metaforica, il cui significato storico è tanto più di rottura con l'esercizio poetico contemporaneo se si considera che la divisione in genere riguarda [...] l'intero *corpus* delle rime, che comprendono: sonetti e canzoni pastorali; elegie; egloghe marittime, amorose, lugubri, illustri e varie; nenie e tumuli; oltre un poemetto in ottave.³²

Il ruolo di Berardino Rota

La figura di Berardino Rota si dimostrerà centrale all'interno di questo vivace clima culturale. A riconoscerne la rilevanza nell'ambito della poesia napoletana del secondo Cinquecento saranno diversi studiosi tra cui spicca sicuramente Luca Milite, alle cui note e commenti delle *Rime* ho fatto riferimento per il mio elaborato. Tra gli svariati documenti bibliografici sulla figura del nobile intellettuale Berardino Rota vorrei riportare le parole significative di Diego Naselli in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, V tomo, testo che l'autore stesso identifica come «parte dell'Italiana Letteratura»³³: il poeta viene introdotto in un'epoca condotta sullo studio dei classici, esempi di erudizione e studi culturali che «I re, i pontefici e i signori, a gara si volsero per proteggere»³⁴.

³² Quondam 1975, 72.

³³ Naselli 1818, 1.

³⁴ Ivi.

In questo clima di fioritura culturale spicca il Regno di Napoli, sede di diversi intellettuali tra cui Berardino Rota. L'autore ottocentesco ci parla di un poeta che «si volse a coltivar la Poesia sì Latina che Toscana, e con eguale felicità»³⁵ riprendendo la dolcezza e «la venosità di Tibullo» e tutto «l'odore soavissimo»³⁶ che ispirava la varietà argomentativa dei componimenti di Catullo. Il tratto caratteristico della fase petrarchista di cui Rota fa parte è sicuramente la volontà di riprendere il patrimonio culturale medievale e offrirne nuove forme, anche con la ripresa e integrazione dei classici nel tessuto lirico volgare. La variazione esercitata sui lirici latini costituisce

in sostanza la credenziale che il poeta volgare offre ai suoi interlocutori umanisti: la garanzia che la dignità del genere risiede in una concezione della poesia non dissimile da quella nutrita dai cultori del latino³⁷.

Sul versante volgare Rota si misurò nel componimento delle *Egloghe piscatorie* in cui dipinge una Napoli marina, la zona di Mergellina, e i colli ridenti di Posillipo. Provenendo da una famiglia di antica nobiltà non ebbe problemi nel circondarsi da uomini abbienti ed intellettuali illustri: sono molti i suoi contributi nei circoli o manifestazioni culturali prima di poesia latina ed in seguito, solo nel 1536 in una manifestazione di poesia volgare “*Cose volgari di Messere Augustino Landulfo Vescovo di Monte Piloso*”. Dal 1546 Rota divenne socio console, e successivamente principe, dell'Accademia dei Sereni, molto attivo per la produzione di componimenti destinati ad antologie o a sezioni di corrispondenza di altrui opere. Fu proprio grazie alle corrispondenze private e all'attività accademica che risulterà uno dei maggiori poeti volgari del tempo e

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

³⁷ Santagata 1979, 319.

verrà menzionato in opere di diversi suoi compagni intellettuali. A testimonianza degli onori a lui rivolti si può fare riferimento a quello che ci giunge del suo epistolario: capace di testimoniare una fitta rete di rapporti culturali, corrispondenze intellettuali dichiarazioni di stima e ammirazione.

Milite ci informa che, sul finire degli anni Venti, Berardino Rota fu autore «degnò rappresentante della cultura volgare napoletana [...] spesso presente nelle antologie di poesia, e non solo di ambiente napoletano»³⁸ e che fu attivo nella cerchia di allievi del maestro Antonio Epicuro. Notizia confermata da Giovio grazie all'inclusione di Rota in un breve elenco di letterati napoletani come degno allievo di Epicuro: ambientando il dialogo nel 1527 durante la fuga dell'autore sull'Isola di Ischia dopo il sacco di Roma, Giovio ci parla, in *De viris foeminis* di Berardino Rota come il *Rotilius noster* ed, elogiandolo, aggiunge *iam felix Epicuri praeceptoris imitator*.

Avendo inoltre visto la portata della sua popolarità in un contesto culturale così vivo ci si chiede chi siano le fonti di riferimento a cui il poeta si ispirò: nelle annotazioni ai primi trentasei sonetti in morte di Porzia Capece, Scipione Ammirato, caro amico e corrispondente di Rota, fornì delle spiegazioni circa alcuni componimenti e delineò i modelli culturali dei quali Rota si avvalse. Il poeta può sicuramente essere collocato tra coloro che seguirono la scia della tradizione petrarchesca-bembiana, in particolar modo per una ripresa sul piano del linguaggio e della complessiva costruzione strutturale. Le riprese di organizzazione lirica sul modello bembiano direzionano i suoi componimenti ad una dimensione più tradizionale ma si può affermare che Rota non si limitò ad

³⁸ Rota (ed.), Nota bibliografica.

una rigida *imitatio*, valorizzando le sue produzioni liriche sul recupero «della brillante e fantasiosa rimeria della fine del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento»³⁹. La ripresa del tardo Quattrocento e dei primi anni del secolo seguente non si restringono alla lezione sannazariana, ma toccano anche le lezioni dei rimatori aragonesi attivi nella lirica cortigiana. Un altro punto di riferimento importante per Rota sarà il poeta toscano Della Casa per uno stile grave ed una sintassi di stampo latineggiante. Il lirico napoletano ondeggia poi tra lo stile corrente e piano di Petrarca, anche riprendendo componimenti poco emulati dalla maggior parte dei petrarchisti, e una ripresa di autori più vicini al suo contesto culturale tra i quali i contemporanei napoletani Minturno, Tansillo, Carrafa, Acquaviva, Galeota, Termilio, Vittoria Colonna e gli autori romani degli anni Trenta-Quaranta. Forte fu anche l'influenza dei maggiori umanisti come Sannazaro, il Pontano e Panormita e il Poliziano e l'influenza indiscussa dei maggiori autori Quattro-Cinquecenteschi che fornirono una mediazione per la materia di stampo classico. Accanto ai lirici spicca l'influenza epica di Boiardo, di Ariosto⁴⁰ *dell'Orlando Furioso* e di Tasso, rilevato in tutto il canzoniere con delle coincidenze significative in merito al tema della morte dell'amata. Definito da Milite «ponte tra l'età di Sannazaro e quella del Tasso e del Marino»⁴¹, l'autore napoletano viene elogiato, inoltre, per ciò che sarà il filo rosso di tutto il suo canzoniere: l'amore sincero e profondo unicamente rivolto alla moglie Porzia Capece, morta a trentasei anni, alla quale dedicò un monumento sepolcrale nella basilica di San Domenico Maggiore che condividerà con lei e

³⁹ Rota (ed.), introduzione.

⁴⁰ Luca Milite ci dice che nelle annotazioni dell'ammirato ai trentasei sonetti, Ariosto appare come l'autore moderno più citato dopo il Bembo.

⁴¹ Ivi.

che fisserà i ritratti dei due coniugi ad opera di Giovanni da Nola affiancati da iscrizioni latine allusive alla loro unione in vita e in morte:

per lei egli compose le sue liriche Rime, che lo pongono a fianco de' più valenti imitatori del poetare di Petrarca [...] egli riscosse l'ammirazione e la stima di tutti i più valorosi ingegni del suo tempo. Noi troviamo solo in lui, ed in Vittoria Colonna un esempio sì lodevole di fedeltà e di amore conjugale ⁴².

Esaltandone quindi il ruolo tra i più chiari ingegni del tempo e tra i più vicini a coloro che riunirono e protessero beni e patrimoni culturali, Diego Naselli ci fornisce un elenco delle opere, da lui collezionate, scritte dal Rota: *Rime in vita della signora Porzia Capece, Rime in morte della stessa; Rime aggiunte; Egloghe pescatorie; Elegiarum libri duo; Epigrammatum liber; Sylvarum liber; Nenia, quae nuncupatur Portia.*

⁴² Ivi.

2. IL CANZONIERE ROTIANO

Composizione del canzoniere

Il canzoniere delle *Rime* dimostra di essere l'opera meglio riuscita di Rota, introducendolo tra gli intellettuali contemporanei come lirico volgare attivo nel tema amoroso coniugale. La vita matrimoniale, relativamente breve, con la signora napoletana Porzia Capece è il fulcro della sua attività poetica e il poeta sceglie di rappresentarla mescolando tratti di intensa commozione e forte drammaticità per la sua morte. La composizione dell'opera viene infatti datata negli anni immediatamente successivi alla morte dell'amata e le edizioni verranno rimaneggiate fino ad arrivare ad una volontà dell'autore conclusiva databile al 1572. Il profondo sentimento che legava il poeta all'amata verrà ricordato anche da intellettuali vicini a Rota, come l'Ammirato, che si occuperà delle annotazioni alla raccolta. Come descriveva Benedetto Croce la lirica funebre di Marino «commossa e affettuosa come nessun'altra delle sue liriche, e insolitamente scevra di arguzie e quasi disadorna»⁴³, anche in Rota le liriche destinate al dolore si estraniavano dalla stilizzazione, dall'ornamento, dall'abbellimento estetico che provoca solo una dissociazione con la sincerità

⁴³ Croce 1949, 108.

incontaminata del sentimento espresso: più una lirica d'amore e lutto è spontanea e vera nel sentimento, più manca di costruzione stilistica. Il tema del ricordo di una persona amata defunta vede diverse rappresentazioni liriche e, lontano dal silenzio poetico dovuto ad un evento luttuoso, si colloca Bernardino Rota che nelle sue rime costruisce, con profonda devozione, un'immagine di un tutt'uno con l'amata. Il lutto alimentò in lui un impegno nel portare avanti non singoli componimenti luttuosi, ma un intero progetto di scrittura poetica e la sua volontà di erigere un monumento funerario anche sulla carta stampata, facendo del proprio dolore una materia di creazione artistica. Il progetto iniziale era di comporre trentasei sonetti, numero degli anni dell'amata defunta, ma proprio sull'onda del sentimento amoroso si spinse a comporne altri quindici creando uno sviluppo interno progressivo sia sulla storia amorosa, che sulla patina stilistica. Aumenta progressivamente infatti artefici retorici come la similitudine, la metafora, ma anche un'analisi più riflessiva, serena, quasi di mera consolazione sul lutto, come se venisse di pari passo psicologicamente elaborato. La novità portata dal Rota è proprio la mescolanza di spontaneità di un sentimento irrefrenabile⁴⁴ e travolgente con una ricerca ponderata di stilizzazione, forma e artificio dell'espressione: questa ultima tendenza ce lo conferma, ad esempio, la forte ricorrenza dell'immagine dell'amata in sogno, tipico topos cinquecentesco usato dall'amante per esprimere, con delle scelte linguistiche e stilistiche precise, l'incontro tanto rimpianto. L'ordine con cui dispose i suoi componimenti risente sicuramente della tendenza cinquecentesca del canzoniere unitario petrarchesco, seguente alle indicazioni di Vellutello, di

⁴⁴ Saranno principalmente le composizioni destinate alla sezione in morte, destinata solo ad una cerchia di amici e volta ad una pubblicazione di pochi esemplari.

dover interpretare la raccolta poetica come un canzoniere nel quale ci fosse un senso nella successione dei testi creando una linea narrativa che permettesse alla somma di avere più valore delle singole sue parti. Lo scopo finale è quello di creare un andamento di crescita progressivo nello stare accanto all'amata, sia in *presentia* che in *absentia*. La conclusione della raccolta viene posta in rilievo, con testi di pentimento per poi aggiungere, distaccandosi completamente, dei componimenti di corrispondenza meno impegnativi: «quello che resta una volta finite le cose serie»⁴⁵. Si considera anche che un autore di un canzoniere compiuto, rivisitato più volte come quello di Rota

nell'ordinare a posteriori un insieme di testi [...] rinuncia di rado a quell'idea di organicità che si rafforza, precisamente, attraverso un finale eloquente, che tiri le somme lasciando una forte impressione sul lettore⁴⁶.

L'edizione di Luca Milite riprende le Rime da *R*, le Rime rifiutate dalla lezione di *SCI* e le Rime extravaganti con criteri conservativi, sciogliendo solo la veste grafica e tipografica antica che non aveva particolare rilevanza contenutistica.

Rime: 116

Rifiutate: 83

Rime Extravaganti: 18

⁴⁵ Lomonaco, Rossi, Scaffai 2006, 445-57.

⁴⁶ Ivi.

Composizione delle forme metriche delle *Rime* a confronto con il *Canzoniere* di Petrarca:

	<i>RVF</i>	<i>RIME</i>
<i>SONETTO:</i>	315	324
<i>CANZONE:</i>	29	11
<i>SESTINA:</i>	9	2
<i>BALLATE:</i>	7	3
<i>MADRIGALI:</i>	4	8

Le scelte sulle forme metriche restano, in confronto al *Canzoniere* petrarchesco, lineari ed abbastanza proporzionate con una prevalenza per le forme del sonetto e della canzone, che approfondirò nel capitolo 5. Una novità di tendenza rispetto al modello è invece rappresentata dal numero di componimenti madrigalistici presenti nelle *Rime*: la scelta di raddoppiare il numero di madrigali petrarcheschi, primi senza precedenti ad essere inseriti in una raccolta lirica, si riconduce probabilmente all'origine della forma metrica del madrigale. La forma del madrigale viene identificata di stato inferiore, appartenente ad una letteratura più "bassa", anche grazie alla sua etimologia *lat. mandria, mandrialis*: di argomento pastorale e campestre o dal *prov. mandra gal*: "canto pastorale, rustico". Viene, proprio per la sua leggerezza, spesso identificato come una forma opposta al sonetto:

Allo stesso modo, rispetto alla logica introspettiva tipica del sonetto, il madrigale tratteggia piuttosto un'immagine idillica e ingenua: non è l'autoanalisi di un io che scruta il proprio spazio interiore, ma un'espressione immaginaria di sé, un quadretto estroverso e fiorito, chiuso in aggraziate e sinuose linee melodiche⁴⁷.

Ed ecco che si ritrovano le figure stilizzate dei madrigali petrarcheschi e di quelli rotiani, caratterizzati da ambientazioni naturali e libere. La libertà contenutistica si riscontra anche nella struttura interna che, citando Bembo delle *Prose della volgar lingua*, appare come schema libero, non vincolato da nessuna legge per cui «ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma»⁴⁸.

La frequenza duplicata nella raccolta rotiana risiede probabilmente in due ragioni: in primis il contesto culturale napoletano fu molto attaccato ad una cultura bassa e popolare e questo potrà aver influenzato lo stesso Rota; in secondo luogo la produzione madrigalistica segue, in questo periodo e in tutto in territorio italiano, la moda del ricercare una leggerezza stilistica: questo potrebbe aver spinto il poeta napoletano a rafforzare delle tendenze che si consolideranno in tutto il '500. Se in un primo momento

le strutture della forma poetica a incidere sulla disposizione architettonica del periodo musicale, nel secondo Cinquecento saranno invece gli svolgimenti della musica polifonica a retroagire sulla poesia stessa. Mentre secondo il Bembo delle *Prose della volgar lingua* l'imitazione del Petrarca deve contemperare “numero” e “variazione”, schema obbligato del metro e libera articolazione del ritmo, l'intonazione polifonica prescinde invece dal modulo metrico del testo per concentrarsi sulle sue microstrutture, eleggendo generalmente un singolo elemento espressivo, quasi un emblema sonoro, ad evocare tonalità emotive o concettuali con la modulazione continua dei nuclei che lo compongono, secondo una nuova libertà di congiunzioni e coloriti che fluidifica le architetture sintattiche della parola nella paratassi suggestiva e raccolta del canto. Ed è un procedimento che nel secondo Cinquecento sarà poi imitato dai poeti stessi

⁴⁷ Griseldaonline 2012, 3.

⁴⁸ Bembo (ed.Dionisitti), 152.

che antepongono ormai il madrigale al sonetto e sperimentano una fluidità metrica ricca di ripetizioni, antitesi, parallelismi, assonanze, rime⁴⁹

Fino ad arrivare, nel tardo Cinquecento, al protagonismo del madrigale capace di offrire sempre di più una funzione di esercizio poetico di stile.

Appunti filologici sul canzoniere

Per il mio approfondimento sui componimenti rotiani mi sono avvalsa del supporto dell'edizione moderna delle *Rime* a cura Luca Milite. L'editore ci informa che la storia del canzoniere procede attraverso un processo di accumulo progressivo fino all'edizione SC2, solo in *R* inizieranno a verificarsi delle selezioni. Milite cerca di ricreare una struttura coesa, riprendendo la struttura della terza e della quarta edizione a stampa: in totale 216 componimenti, ovvero 31 testi in più rispetto alla terza, e 133 in meno rispetto alla quarta. Si tratta dei componimenti che Berardino eliminò dal suo canzoniere, raccolti da Milite nella moderna sezione "rime rifiutate". Luca Milite fornisce anche la sezione delle "rime extravaganti", compartimento che nessuna delle ultime due edizioni del canzoniere a cura di Berardino conteneva. Pensate e composte da Rota stesso e da alcuni suoi corrispondenti, vennero pubblicate durante tutta la formazione del

⁴⁹ Forni 2010, 4-5.

canzoniere, tra il 1552 e il 1560, in alcune *miscellanae* poetiche di altri autori o in edizioni di rime di altri poeti.

Tra le 27 edizioni a stampa presentate da Luca Milite nella nota al testo al canzoniere rotiano, significative sono sicuramente le seguenti:

- *SM: Sonetti del BERARDINO ROTA IN MORTE DELLA S. PORTIA CAPECE SVA MOGLIE*. L'edizione si apre con 23 carte non numerate ed, in seguito, una dedicatoria di Scipione Ammirato rivolta ad Annibale Caro. Il libro delle rime rotiane vide la sua prima pubblicazione a stampa nel 1560, a Napoli in circa cento esemplari, in quanto volto alla circolazione intima tra amici. L'aspetto ricordava un «vero e proprio piccolo canzoniere»⁵⁰: trattava di solo un piccolo nucleo di testi, 36 tutti scritti in morte della moglie a cui si aggiungeva un'appendice di altri 15 sonetti. Nell'edizione si presenta anche un commento di Scipione Ammirato circa i precedenti 36 sonetti più una sezione di sua produzione: *DISCORSO DINTORNO ALLE VOCI NVOVE*. Il commento di Ammirato prometteva una pubblicazione più ampia che comprendesse sonetti anche in vita dell'amata e questo progetto si fece realtà circa un mese dopo, quando si riuscì a pubblicare un'edizione completa del canzoniere a cura dell'Ammirato stesso. Questa edizione permette di constatare quanto Rota potesse riflettere sul suo stesso materiale e sulla stessa costruzione di un canzoniere.

⁵⁰ Sabbatino 1986, 85-86.

- *SCI: SONETTI ET CANZONI DEL S.BERARDINO ROTA CON L'EGLOGHE PESCATORIE CON PRIVILEGI. IN NAPOLI. APPRESSO GIO.MARIA SCOTTO. MDLX.* Si apre con una dedicatoria dell'Ammirato a Vespasiano Gonzaga e presenta poi una prima sezione delle rime in vita della moglie Porzia Capece, seguita da rime in morte della moglie Porzia Capece, in seguito si presentano le rime di diverse materie e diverse corrispondenze del poeta. Viene segnalato, inoltre, in fondo alla produzione di Rota un sonetto ad opera di Scipione Ammirato per la morte di Porzia Capece. Rispetto all'edizione SM, si aggiunsero le rime di diverse maniere, frutto di altri spunti stilistici del Rota poiché di natura occasionale e di corrispondenza, separate dalle rime in vita ed in morte forse proprio per mantenere una struttura compatta e fedele al modello petrarchesco secondo le indicazioni espresse da Vellutello nel 1525⁵¹: le tre parti appaiono come tre libri distinti, con una propria indipendenza strutturale. Le prime due sezioni presentano «un proemio, la narrazione della storia e la fase finale con una serie di rime spirituali di pentimento»⁵². La seconda sezione, delle rime in morte, conserva tutti i 52 sonetti presenti in SM, con alcune piccole varianti testuali e rappresenta un anno di sentimenti luttuosi per il poeta. L'ultima parte non presenta invece un'introduzione o una anticipazione contenutistica, ma esclusivamente due sonetti conclusivi di materia spirituale.

⁵¹ Milite ci informa che non solo Rota fu influenzato dalla divisione organica e razionalmente ordinata di Vellutello. Anche il Paterno nella coeva edizione delle *RIME* si occupò di una tripartizione, con una fedeltà anche maggiore.

⁵² Rota (ed.), 679.

- *SC2: SONETTI ET CANZONI DEL SIG. BERARDINO ROTA, CAVALIERE NAPOLITANO, CON L'EGOGHLE PESCATORIE. Di nuovo con somma diligentia ristampate. AGGIUNTOVI MOLTE ALTRE RIME DEL MEDESIMO AVTORE. IN VINEZIA, APPRESSO GABRIEL GIOLITO DE' FERRARI. MDLXVII.* La seconda edizione uscì in stampa a cura di Atanagi per il Giolito, nel 1567 e presentava un corpus poetico più ampio, con numerose aggiunte e cambiamenti d'ordinamento, a volte in contrasto tra di loro considerando la divisione in tre sezioni dell'edizione precedente. L'edizione di apriva con due dedicatorie, una dell'Antagi a Giovan Girolamo d'Acquaviva duca d'Atri e l'altra ripresa dal SC1. Venivano presentati poi il ritratto del Rota⁵³ e la rubrica delle rime in vita dell'amata, con alcuni spostamenti rispetto al modello di SC1 strutturali interni tra componimenti, a seguire la rubrica di sonetti in morte della moglie secondo l'ordine di SC1. Venne deciso di aggiungere un altro nuovo compartimento dopo le rime in morte: la rubrica di *rime aggiunte in morte*, alla quale seguivano quella di *rime di diversa materia*, sonetti di encomio o di corrispondenza con diversi autori più i rimandi alle risposte dell'autore, in chiusura due ultimi componimenti non presenti nel SC1: Il sonetto di Scipione de li Monti e la risposta del Rota *Dite 'l pur voi, cui mostra Amor la via*. Milite ipotizza diversi interventi manoscritti su ognuno degli esemplari di SC2 da lui rintracciati: correzioni di un'unica mano e, quasi sicuramente, non estranee all'autore. Inoltre la probabile insoddisfazione del Rota nel seguire la

⁵³ Si diffuse verso fine Quattrocento/inizio Cinquecento ad aprire o chiudere le raccolte poetiche degli autori con il loro ritratto, con un'immagine significativa, chiamata impresa o emblema, ed un motto sentenzioso che si collegasse all'immagine. Lo scopo era quello di trasmettere un significato più profondo attraverso il connubio tra testo e immagine e di creare uno stretto legame tra l'autore, l'opera e il pubblico che poteva averne accesso.

tripartizione del modello di Vellutello sfociò nell'organizzazione della terza e della quarta edizione.

- *R: DELLE RIME DEL S. BERARDINO ROTA, Terza impressione. QVESTA VNA SOLA VOLTA DA VUI DATE IN LVCE, MVTATE, ET IN MINOR FORMA RACCOLTE. Con licentia delli Superiori. IN NAPOLI, Appresso Giuseppe Cacchij, dell'Acquila. MDLXXII.* Si tratta dell'ultima edizione in vita di Rota, curata dallo stesso autore. Nella terza edizione, edita nel 1572, prevalse la sostituzione della bipartizione alla tripartizione: *rime in vita e rime in morte*, escludendo il nome dell'amata delle titolazioni. È sicuramente rilevante l'eliminazione da parte di Rota di 133 componimenti di SC2, e l'aggiunta di 31 sonetti già apparsi in RS, principalmente selezionati per argomentazione morale o spirituale. I componimenti eliminati evidenziano due caratteristiche: stilisticamente si presentano, in 130 casi, come sonetti, e quindi la loro espunzione dal canzoniere si riconduce alla volontà del poeta di limitare la preponderanza di questa forma metrica. Inoltre offrono tutti riferimenti cronologici o circostanze esplicite al rapporto reale tra Porzia e Berardino: il poeta napoletano sacrifica i tratti realistici, portatori di una lirica amorosa concreta al fine di creare «attraverso l'indeterminatezza una vicenda più universale ed esemplare»⁵⁴. I componimenti di stampo occasionale vennero destinati a loro volta a due diverse micro sezioni che seguivano, strutturalmente parlando, le due principali attuando quindi una separazione della unica sezione delle *rime di diverse materie* di SC1 e SC2.

⁵⁴ Rota (ed.), 687.

Si presentavano diverse dedicatorie di apertura, in seguito le due sezioni di rime in vita e rime in morte. A parte, le rime diverse, contenenti solo le rime di altri poeti in corrispondenza col Rota; «quella che in SC1 e SC2 era la parte di rime di diverse materie appariva qui smembrata e incorporata nelle rime in vita e in morte»⁵⁵.

Milite ci informa che la bipartizione

si richiama ad una tradizionale e filologica linea petrarchesco-bembiana; il fatto che le rime della soppressa sezione di argomento vario e di corrispondenza non vengano ridistribuite nel corpo del canzoniere, ma vengano a formare due nuclei compatti all'interno delle due sezioni, non rimanda però alla costruzione dei RVF, ma più probabilmente all'edizione Dorico delle *Rime* del Bembo⁵⁶.

Anche R, come SC2, presenta delle correzioni manoscritte, un intervento editoriale dell'autore volto a correggere errori o compiere aggiustamenti linguistici e di stile.

- *RD1: RIME DI DIVERSI ILLVSTRI SIGNORI NAPOLETANI, E D'ALTRI NOBILISS. INGEGNI. NUOVAMENTE RACCOLTE E NON PIU' STAMPATE. TERZO LIBRO. ALLO ILL.S. FERRANTE CARRAFA. CON PRIVILEGIO IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL GIOLITO DE FERRARI ET FRATELLI. MDLII.* Contiene 33 rime del Rota: 31 sonetti strutturalmente compatti la cui struttura è probabilmente attribuibile all'autore e due sonetti di corrispondenza a Ferrante Carrafa. Saranno proprio questi i componimenti che segneranno l'esordio del Rota poeta lirico

⁵⁵ Rota (ed.), 648.

⁵⁶ Sabbatino, 79-80.

volgare sulla scena della cultura italiana ed, in seguito proprio grazie all'importanza acquisita dall'edizione del Giolito, europea. Ad RD1 seguiranno diverse altre edizioni che si differenzieranno per poche innovazioni, identificabili per la maggior parte dei casi come correzioni editoriali o, come nel caso di RD2, si pensa che alcune varianti provengano dalla consultazione di materiale manoscritto e frutto di una fase redazionale diversa da quella di RD1.

La ricostruzione delle *Rime* viene garantita anche grazie alla tradizione delle rime di corrispondenza, testimoni sia manoscritti che stampe, ripresi da opere altrui o da raccolte contenenti diverse produzioni di corrispondenza poetica. Luca Milite ci dice che «per la maggior parte dei casi questa tradizione trasmette la prima redazione dei componimenti del Rota»⁵⁷ presentando anche la possibilità di qualche correzione introdotta dal destinatario.

Per quello che concerne la tradizione manoscritta, si può notare che si dispone di molto poco materiale forse perché si preferì colmare le richieste del pubblico con le edizioni a stampa. Ma la dispersione della folta bibliografia del Rota non ci permette di comprendere a fondo la nascita e lo sviluppo del canzoniere e la tradizione manoscritta presenta testimonianze non autografe, con l'eccezione dei tre testimoni delle rime di corrispondenza. I testimoni manoscritti utilizzati nell'edizione di Milite sono:

⁵⁷ Rota (ed.), 671.

-VII: del VII si riscontra una difficile datazione rimanendo ignote l'origine e la composizione oltre che l'attribuzione, affiancate da altri cinque sonetti di paternità non certamente attribuibile a Rota.

-VI2: formato da un piccolo fascicolo calligrafico, di un solo autore che interviene molto probabilmente in periodi diversi. Presenta una redazione anteriore di quattro canzoni esistenti in *Rime aggiunte in morte* della stampa SC2. Inoltre Luca Milite nota che le dimensioni e la grafia del fascicolo richiamano molto l'aspetto delle stampe in ottava.

-Li: manoscritto autorevole perché probabilmente riconducibile all'ambiente dell'Accademia del Lauro, frequentata anche dal poeta napoletano.

3. *IL LESSICO ROTIANO*

L'ambito lessicale è sicuramente lo spazio entro il quale potranno affiorare tutti i modelli culturali di riferimento del poeta napoletano: in primis Petrarca, come già detto, grande esempio di terminologia e tematiche liriche. Non si escludono tuttavia altri spunti lirici, quali Sannazaro, Della Casa, Bembo, Ariosto, Boiardo, Gaspara Stampa, il Minturno e molti altri che apportano il loro contributo lessicale e stilistico permettendo al Rota di costruire una raccolta poetica elaborata. Per quanto il numero di altri autori coinvolti come esempi al di fuori del Petrarca siano molti, è da tener presente che le loro scelte lessicali interverranno, all'interno del vocabolario delle *Rime*, nella maggior parte dei casi in compresenza con tratti, riferimenti o spunti petrarcheschi. La produzione rotiana vede anche uno sviluppo di liriche che si distanziano fortemente dal modello petrarchesco, considerate come liriche anticipatrici delle tendenze stilistiche del tardo Cinquecento. La presenza dei numerosi modelli rivisitati risulta significativa, poiché sarà da questi spunti formali ripresi da Rota, che emergerà una sintesi del contesto poetico a cui apparteneva il poeta, rappresentante di uno sfondo culturale che stava transitando da un ambiente di petrarchismo fedele alle prime forme di rimaneggiamento e distanziamento consapevole. Gli spunti linguistici personali del Rota possono sicuramente

essere considerati come frutto della forte devozione alla moglie, a cui è dedicata la raccolta di *Rime*. Racchiudendo in sé l'abilità di essere profondo ma al contempo immediato, il poeta napoletano rimescola quindi le carte del linguaggio petrarchesco, e sviluppando dei tratti linguistici ed espressivi capaci di iscriversi perfettamente all'interno del costume letterario della Napoli cinquecentesca. Il carattere chiave della lingua di Rotario è sicuramente la capacità di essere *εἰδωλοποιός*, evocatore di significati e di immagini racchiusi all'interno di pochi segni linguistici. In *Lirici del Cinquecento* Luigi Baldacci ci descrive queste forme come «simboli che hanno perduto ogni apparenza propria per assumere un significato quasi astratto.»⁵⁸ e ce ne fornisce un esempio il madrigale 55 *Celeste donna*:

Celeste donna in bel sembiante humano,
a riva d'un ruscel puro e lucente,
bagnava l'oro e lo spiegava al sole:
invitommi al cristallo, e con la mano
spargendo l'onda m'arse dolcemente
e m'ancise di morte che non dole,
e disse: «Se nol sai, queste son l'acque
in cui Venere bella al mondo nacque»

Le chiome d'oro petrarchesche diventano semplicemente *oro*, il ruscello diventa *cristallo*, l'acqua diventerà *onda*, e dunque la descrizione quasi a tratti stilnovistica della donna amata, delle sue bellezze e del contatto donna-bellezze della natura si racchiuderà in un' unica immagine: l'oro immerso nel cristallo e spiegato al sole. Ma ancora, esaminando il madrigale, si può notare quanto questo componimento si rifaccia al modello: *in ben sembiante humano* è un

⁵⁸ Baldacci 1999, 515.

sintagma già visto nel *Canzoniere* di Petrarca, 170,1 ma anche il v.6 appare molto vicino al v.11 del RVF 233: “*il mal che mi diletta, et non mi dole*”. Non sono esclusi i modelli più contemporanei al poeta napoletano sulla base dei quali Rota svilupperà la propria poesia: ogni termine assumerà un nuovo ruolo all’interno di una nuova logica espressiva sia che venga preso singolarmente sia che venga legato con dei rapporti di coordinazione o contrapposizione ad altre unità linguistiche. Assumendo quindi questo nuovo cifrario con cui leggere le *Rime* rotiane si possono percepire i dati di realtà con maggior vigore, in modo più trasparente ma anche, come conclude Baldacci, con un’intensità e una maggior durata che non conobbe neppure il Costanzo.

L’adesione al modello petrarchesco

Per ciò che riguarda l’adesione al modello trecentesco di Petrarca mi è parso alquanto significativo riportare, come esempio, il nucleo compatto in apertura rappresentato da tre sonetti: il primo sonetto presentato è il sonetto proemiale di tutte le tre edizioni del *Canzoniere* rotiano.

Chi vuol veder com’arda e come punga
un dolce sguardo, e come in vita huom tegna;
come con la ragion mal si convegna
Amor, che mai da me non si dilunga;

com’a sperato fin rado si giunga,

quantunque assai si pianga e si sostegna,
quest'infiammate carte a legger vegna,
nova tragedia d'aspra pena e lunga;

e s'alcun fia ch'exempio e frutto colga
da la mia vita corsa inutilmente,
e dal mondo nemico a Dio si volga,

deh prieghi lui, che le mie colpe ha spente
col suo morir, che 'l cor risani e sciolga:
ché non è tardi mai, s'altri si pente.

(*Rime*,1)

L'adesione a Petrarca è forte, considerandone il lessico e i campi semantici e tematici coinvolti. I motivi petrarcheschi vengono comunque affiancati a spunti della letteratura poetica e critica più recente, riformulando scelte di autori appartenenti al petrarchismo moderno anche del contesto culturale napoletano. Il sonetto si apre con un incipit, definito da Luca Milite, didascalico, ricopiando la formula petrarchesca del *RVF* 248 *Chi vuol veder*, un appello collettivo ai potenziali lettori che ricalca sicuramente anche l'apertura del primo sonetto petrarchesco *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Circa quest'ultimo confronto tra i sonetti di apertura, non si può parlare di un atteggiamento di palese aderenza al modello da parte di Rota, poiché scegliere un sonetto incipitario con sostanziali differenze dal proemiale petrarchesco risulta essere una scelta consapevole di petrarchismo "originale". Ci sono sicuramente dei punti di contatto inscindibili: un pubblico che si accinge, anche nel caso di Rota, a leggere le rime sparse definite come *infiammate carte* (1,7). Entrambi riportano poi in luce e condividono un percorso personale e culturale che ha

come punto focale la personalizzazione di Amore, un sentimento che arde e che punge attraverso le sue manifestazioni e che ricorda l'imitazione del sonetto *RVF* 248 da parte di Giusto in *Chi non sa come Amore punge ed assale*.

Continuando sulla scia del confronto con il sonetto *RVF* 248:

Chi vuol veder quantunque pò Natura
e 'l Ciel tra noi, venga a *mirar* costei,
ch' è sola un sol, non pur a li *occhi mei*,
ma al mondo cieco, che vertú non cura;

et venga tosto, perché Morte fura
prima i migliori, et lascia star i rei:
questa aspettata al regno delli déi
cosa bella mortal passa, et non dura.

Vedrà, s' arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume,
giunti in un corpo con mirabil' tempore:

allor dirà che mie rime son mute,
l' ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se piú tarda, avrà da pianger sempre.

(*RVF* 248)

Si notano i termini legati alla vista e agli occhi dell'amata, come nelle *Rime* 1, *mirar* (v.2) - *occhi mei* (v.3) - *mondo cieco* (v.4) - *Vedrà* (v.9). Si sottolinea poi una coincidenza strutturale tra i due componimenti: una prima fase di presentazione della bellezza dell'amata, un riferimento esplicito alla propria produzione (*mie rime son mute* v.12 – *infiammate carte* v.7) ed una chiusura della sentenziosità del finale che Rota mantiene dal modello petrarchesco: *ma se piú tarda, avrà da pianger sempre* (v.14) in Petrarca e *ché non è tardi mai*,

s'altri si pente (v.14) in Rota. In Petrarca si percepisce una presa di coscienza del sentimento giovanile capace di condurlo ad un rinnegamento dell'*error* giovanile, ad una richiesta di perdono e pietà, dopo un pianto e ragionamento con mente più adulta e consapevole. Rota si discosta leggermente affermando «Amor, che mai da me non si dilunga» (1,4), ma ritornando sulla pista petrarchesca inserendo il motivo del perdono, nel suo caso divino, delle preghiere, delle colpe e del pentimento di queste. Ricorrono quindi scelte lessicali identiche al modello del primo sonetto: *ragion-ragiono* (v.3-v.5), *Amor* (v.4-v.7), *sperato-speranze* (v.5-v.6), *pianga-piango* (v.6-v.5), *cor-core* (v.13-v.2), *pente-pentersi* (v.14-v.13). Con il medesimo significato, ma soggetti ad un'intensificazione da parte del poeta napoletano, si possono associare anche *aspra pena* (v.8) con il *van dolore* (v.6) petrarchesco e anche il rapporto di contrasto e incompatibilità di Amore e ragione espresso al v.3 *come con la ragion mal si convegno Amor*. Tutto il sonetto appare costellato di scelte lessicali tipiche del vocabolario petrarchesco: *dolce sguardo* (v.2), *che il cor risani e sciolga* (v.13), *huom* (v.2), *exempio* (v.9); l'unica eccezione ci viene data da *nova tragedia* (v.8), termine completamente assente nei *RVF* petrarcheschi e probabilmente ereditato da influenze contemporanee a Rota.

In generale, il patrimonio lessicale e la tematica di un amore in contrasto con l'intelletto possono ricondursi al mondo stilnovistico e, soprattutto, al modello dantesco. Seguendo poi lo schema del sonetto petrarchesco, i successivi sonetti ricalcano il topos dell'innamoramento. Per quanto ci siano spunti ripresi anche da De Jennaro e il Minturno, anche i sonetti due e tre contribuiscono nel creare quell'iniziale gruppo coeso di ispirazione petrarchesca. Il sonetto due

presenta il chiaro riferimento al tema della mano femminile in Petrarca, mano che in Rota *fece del cor dolce rapina*:

Quando fece del cor dolce rapina
candida e bella man, che lega e fura
qual è più scaltro (e ben alta ventura
è d'huom ch'a sì bel danno Amor destina),

nova del ciel sirena e pellegrina
con voce i sensi miei soave e pura
ritenne, e pose in sì beata arsura
che la memoria anchor l'ama ed inchina.

Così mi prese, e lieto io mi rendei:
e sì cara al pensier torna quell'hora
ch'esser mio, qual fui dianzi, io non vorrei.

Deh, ché non son tolto a me stesso ognihora
come quel dì? Deh, ché non posso lei
sempre veder, come la vidi allhora?

(Rime,2)

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l' arco riprese,
come huom ch' a nocer luogo et tempo
aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta
per far Ivi et negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne

(RVF,2)

Il rapporto di contrasto tra aggettivo e (*dolce-rapina*) viene portato avanti come in Petrarca al sonetto due l'*Amor volle fare una leggiadra sua vendetta*: anche in questo caso abbiamo l'amata che compie un'azione generalmente negativa (la rapina associata alla vendetta) resa però dolce, soave proprio perché a compierla è lei. E se nel sonetto due non si parla esplicitamente di rapina, il concetto viene ritrovato più avanti nel canzoniere, nel sonetto 157,5: *sento far del mio cor dolce*

rapina. Numerose sono poi altre concordanze lessicali con questo componimento, da ritrovare ai versi 3-4 *Amor-huom*, 14 *vorrei-vorrebbe*.

Il confronto tra lessico petrarchesco e lessico rotiano permette numerosi altri parallelismi: confrontando i secondi sonetti delle due raccolte ritroviamo riscontro in parole come *Amor*, *cor*, *uom*, o in verbi al condizionale come *vorrebbe-vorrei*. L'unico elemento non petrarchesco viene segnalato da Milite al v. 7 e *pose in sì beata arsura*. Il concetto della beatitudine viene ripreso dal Petrarca e anche il contrasto creato tra aggettivo-sostantivo si ritrova spesso nel *Canzoniere*, emblematicamente rappresentato, ad esempio nel *RVF 175,7 acceso dentro, sì ch'ardendo godo*. Diventa interessante il fatto che non solo il sintagma si discosti dalla tradizione trecentesca, ma anche la rima *-ura* risulti essere di conio non petrarchesco, bensì proveniente dalla tradizione siciliana.

Sott'un bel velo Amor gli strali e l'arco
quel giorno ascose ch'a ferir mi venne,
e nel cor tutte insanguinò le penne
per gli occhi aprendo in mezzo l'alma il varco;

mentre di gioia e meraviglia carco
mortal diletto il mio lume ritenne,
ecco di me piena vittoria ottenne,
che punto non temea del novo incarco.

Allhor di forte e d'invisibil foco
senti' tutto scaldarmi, e l'alma al sole
vidi volar che fuor del velo uscia.

Ivi si gode, Ivi è il primier suo loco;
onde quanto la benda aprir si sole

Era il giorno ch' al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareo da far riparo
contra colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s' incomminciarò.

Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,

tanto si può chiamar vita la mia.

(*Rime*, 3)

a voi armata non mostrar pur l' arco.

(*RVF*,3)

Il sonetto tre di entrambi i canzonieri porta avanti il tema dell'innamoramento: Rota rimarca il tema dell'agguato «di Amore al poeta scarsamente munito e dell'invasione attraverso gli occhi; ma l'assalto così sanguinario, rimanda all'elegia latina e forse all'immagine di Amore come uccello da preda che il Rota e i poeti a lui vicini [...] mutuarono dalla poesia del secolo precedente»⁵⁹. Le rielaborazioni della situazione, in cui il poeta descrive le sensazioni della sconfitta contro questo sentimento ardente, e la ripresa identica di termini provengono anche da altri componimenti del Petrarca: ad esempio il verso iniziale ricalca molto il *RVF* 127,62 in cui Petrarca ci comunica che gli occhi *quali io gli vidi all'ombra d'un bel velo*; ci viene poi fornita un'indicazione temporale del momento in cui si svolse questo scontro: *quel giorno ascose ch'a ferir mi venne* (3,2) che ricalca perfettamente sempre al secondo verso il sonetto *RVF* 65,2 *nel giorno ch'a ferir mi venne Amore; l'amoroso incarco* (*RVF* 144,6) viene ripreso da Rota con *novo incarco* (3,8); *Allhor di forte e d'invisibil foco* (3,9) è poi l'immagine presentata da Rota, ricreata con lo stesso vocabolario dal *RVF* 270,77: *saette uscivan d'invisibil fuoco*; ed infine le anafore riprese da Petrarca nel *RVF* 144,9 *I'vidi l'Amor* in Rota diventa *vidi volar* (3,11) e l'anafora *Ivi* (3,12) si riscontra in *RVF* 140,4 e *RVF* 275,2-3. Significativo è sicuramente il punto di contatto che si crea con il v.4 del componimento di Rota

⁵⁹Rota (ed.), 9.

e i versi 10-11 del terzo sonetto petrarchesco; i due termini *occhi*, *varco*, decisamente petrarcheschi vengono inseriti nel vocabolario rotiano, eseguendo un ricalco fedele del modello:

Rota, 3,4: *per gli occhi aprendo in mezzo l'alma il varco;*

Petrarca, RVF 3, 10-11 *et aperta la via per gli occhi al core, /che di lagrime son fatti uscio et varco.*

Il giorno, il sol, i colpi d'Amor, gli occhi al core, il varco e l'arco appartengono tutti ad un vocabolario lirico trecentesco che Rota vedrà ricorrere spesso nei petrarchisti della sua generazione. La sua scelta ricade sul caricare emotivamente questi termini, soprattutto nel terzo componimento, rappresentando la *gioia* e la *meraviglia* come accompagnatrici del gesto violento di Amore, il passaggio dallo status di freddo a caldo, riscaldato da un *invisibil foco*. Anche il viaggio del cuore, dell'anima verso la donna riprende gli stessi campi semantici, riscontrabili come molto frequenti nella rappresentazione dell'innamoramento fin dalle origini della lirica italiana, con grande fortuna nel Cinquecento: *sentì tutto scaldarmi, e l'alma al sole/vidi volar.*

In linea generale, il lessico di Rota può dirsi fortemente petrarchesco soprattutto grazie alla coincidenza delle tematiche trattate quali la lode alla donna, la vittoria di Amore contro il poeta, le riflessioni morali su sé stesso o sul mondo circostante. Circa questo confronto tra mondo esteriore e mondo interiore ci si può rifare al sonetto 40, ricco di spunti lessicali riutilizzati da Petrarca: *lieto, chiaro, felice, amato, Amor, occhi, sospiri, dolci, amorse*; anche alla canzonetta *L'herbette e i fior* dove ad accompagnare il poeta ci sono gli elementi

tipici del paesaggio lirico petrarchesco: le *piagge, herbette, l'herba, fiori, i campi, i raggi, ma anche il vento, le foglie, la neve, la mattina, la ser, l'amorosa brina*; i suoi sentimenti esternati con i petrarcheschi *respiri, spiri, sospiri, la speme*. La maggior parte dei componimenti presentano delle scelte di vocabolario simili a quelle elencate, dichiarando un fedele, seppur personalizzato, rifacimento a quello che era stato identificato come il maggior modello di scrittura lirica. Anche da un punto di vista puramente grafico, Rota mantiene le forme senza dittongo tipiche di Petrarca, sviluppa una veste latineggiante per seguire quella leggermente arcaizzante del modello, a volte anche favorendo l'ipercorrettismo della forma.

Recupero dei sintagmi

L'imitazione lessicale promossa da Rota si ripercuote ovviamente nel recupero di sintagmi molto frequenti nel *Canzoniere* petrarchesco, capaci di seguire i canoni delle *inature* già fissate dal codice lirico-amoroso. La maggior parte delle riprese sintagmatiche vede in Rota la realizzazione dell'accoppiamento di un singolo aggettivo + sostantivo: molte delle combinazioni riprendono le immagini della bellezza fisica o morale della donna anticipate dall'aggettivo *bello*, presente in tutte le sue forme estese e apocopate come *bella donna* (9,3), *bel pensier* (112,7), *begli occhi* (54,6), *bei soli* (23,10). A rimarcare la positività

della figura femminile si aggiungono anche altri aggettivi come *soave, dolce, honesto, gentil, pietoso, celeste, lieto, gran/grande, alto, onesto, ecc.* questi esempi riportati possono essere considerati come sintagmi perfettamente ripresi dal lessico petrarchesco. La ripresa dei sintagmi petrarcheschi è fedelmente mantenuta non solo nella *descriptio puellae*, ma ricalca anche un formulario comune lirico-amoroso di parole, aggettivi, sintagmi di alta frequenza in Petrarca e tra i petrarchisti: esempi sono le coppie di aggettivi-sostantivi come *aure soavi, bel sol, gran tempo, vana speranza, eterno oblio, alto mar, mortal vita.*

Se pur di forte stampo petrarchesco i sintagmi aggettivo-sostantivo di Rota si propongono anche di variare ed è interessante notare che la massima variazione avviene proprio in ambiti estranei alla lode dell'amata, delle sue caratteristiche e del loro rapporto. Difficilmente Rota crea combinazioni differenti o lontane da Petrarca, come se volesse limitare il distanziamento dai canoni stabiliti da colui che era considerato da secoli il modello di riferimento. Rinunciare alla *varietas* esclusivamente in questo settore tematico può non solo indicare una devozione fedele ma anche una volontà ben chiara di mantenere in vita sintagmi chiave dei *RVF*: queste *inctuare* petrarchesche diventano una memoria lirica da riconoscere consapevolmente, tramandare e da mantenere, rispettosamente, intatta. La donna diventa, in molti componimenti, il centro tematico su cui verte tutto il discorso e, come si spiegava, la tendenza principale è quella di aderire alle combinazioni petrarchesche: troviamo quindi numerosi casi di *gentil donna, bella donna, nobil donna, honesta donna, grand donna, sovrana donna* spesso accompagnati da aggettivi possessivi (*mia/nostra*).

Generalmente quindi la visione globale della figura femminile è, come nei *Fragmenta*, positiva. Le poche ma significative eccezioni, costruite da Rota, vengono composte proprio per giocare con l'eredità lirica acquisita e dimostrare una propria presenza lirica. A seguire ho evidenziato tutte le occorrenze del termine *donna* nelle *Rime* affiancato ad aggettivi negativi, alternativi, non presenti nel vocabolario petrarchesco o a situazioni spiacevoli, a volte crudeli:

Donna bella ma crudele (10,11)

Donna crudele (63,31)

Donna che troppo mal contrastar volle (83,34)

Donna languidetta e stanca (131,1)

Ahi, cara donna, ove mi lasci, in preda/di viva morte e di sospiri eterni? (186,1-2)

La donna che pur morta (194,11)

Singolari sono anche i sintagmi presentati nei testi 10,11 e 20,1, nei quali la donna è sì *bella* e *gentile*, ma allo stesso tempo anche *crudele* e *vaga*. Ed è proprio qui che risiede forse la particolarità di Rota: mostra a noi lettori la sua conoscenza di Petrarca e la consapevolezza di un modello da elogiare, ripetere, ma mostra anche una coscienza lirica personale che si diverte a rinnegare il modello in modo contraddittorio e vario.

Nonostante lo sviluppo lessicale rotiano viri anche su tessere e combinazioni alternative, a lui più contemporanee, rimangono quantitativamente elevate non

solo la ripresa formale ma anche la contestualizzazione. Come esempio vorrei riportare a confronto due versi dei rispettivi autori:

quel dì ché bé vostri occhi al cor m'entraro, Rota, 4,5

ch'Amor coi suoi belli occhi al cor m'imppresse. Petrarca, 195,14

Nonostante avvenga una variazione inserendo l'aggettivo possessivo tra quello qualitativo apocopato ed il sostantivo di riferimento, si può notare che Rota riprende praticamente la stessa immagine.

Perché poteste, exempio novo e chiaro
d'honestà, di valor, di leggiadria,
sprezzar la Parca ingiuriosa e ria
e gli oltraggi del tempo invido avaro,

quel dì che' be' vostri occhi al cor m'entraro,
sì ch'a tutt'altro poi chiuser la via,
«Scrivi» mi disse Amor, «questa è la mia
gloria, questa il maggior pregio e più caro».

Presi tosto la penna; in ogni parte
sparsi il bel nome, perch'in voi qual era
scorger potesse il mondo il mio martire.

Ma s'hoggi ben ritrar non posso in carte,
mortale e basso, opra d'ivina altera,
colpa d'Amor, non mia, che mel fé dire.

(Rime, 4)

Guardando ancora al quarto componimento, in pochi versi successivi al verso 5 ci viene presentata, attraverso un calco di ripresa verbale e sintattico-rimica, la personificazione di Amore. Gli occhi diventano quindi in mezzo attraverso il

quale Amore colpisce direttamente il *cor* del poeta. Anche l'aspetto formale e la posizione dei costituenti della frase corrispondono: i bei *occhi* (in un caso soggetto e nell'altro complemento oggetto), seguiti dal *cor*, rappresentante del poeta, riflessivo apocopato di prima persona *m'*, verbo coniugato con il soggetto che in entrambi i versi ha lasciato un segno nel poeta. Analizzando questa combinazione si può dire che la tendenza ad inserire l'aggettivo possessivo tra il qualificativo e il sostantivo di riferimento non è una pratica isolata al sonetto IV, si ritrova ad esempio anche al sonetto 65,6 *da' bei vostri occhi ognihor mi si contende?* Ed è probabilmente ascrivibile ad una possibile volontà di personalizzazione della lirica.

Se la combinazione del sintagma è comunque fedelmente mantenuta, Rota tenta di mantenere simile anche la posizione dei sintagmi di natura amorosa all'interno del verso. Nel *Canzoniere* petrarchesco al componimento 30, il verso 19 è chiuso dalla dichiarazione *Non fur già mai veduti sì begli occhi*, e così Rota chiude il verso 7 nel componimento 29 *ma tosto folgolar veggio i begli occhi*. Si verificano non solo un accostamento di posizione finale nel verso del sintagma *begli occhi*, ma anche una vicinanza tra i componimenti (30-29) e una contestualizzazione simile data dai verbi *veduti-veggio*. In realtà se si procede nella lettura dei versi petrarcheschi si nota che il sentimento espresso dal poeta alla vista degli occhi dell'amata è un fenomeno forte, di struggimento, tanto da essere espresso con una metafora relativa al tempo atmosferico: così come la neve sotto al sole non riesce a resistere, così il poeta di fronte ai *begli occhi*. I versi di Berardino Rota non sono poi così tanto distanti: utilizza il verbo *folgolar*, che richiama facilmente ad una scarica elettrica di un fulmine che lo

arde, come la neve veniva sciolta dal sole in Petrarca, anche qui si verifica un richiamo alle dinamiche atmosferiche di forte intensità.

Non fur già mai veduti sí begli occhi	ma tosto folgorar veggio i begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim' anni,	sì ch'io son arso, e gir pur cerco avante.
che mi struggon cosí come 'l sol neve;	
(Petrarca, 30,19-21)	(Rota, 29,7-8)

A volte la ripresa del modello viene però esagerata, proprio a causa dell'influsso operato dalle tendenze contemporanee a Rota, il poeta si ritrova ad utilizzare le tessere petrarchesche con più libertà e dinamismo: non si tratta di creare nuovi abbinamenti, ma di riutilizzare quelli ereditati in maniera diversa e sperimentale. È il caso, ad esempio, dei cambi di ordine tra aggettivo e sostantivo come in 139,1 *Imagin bella che mi stai nel core*. Può essere riconosciuta come voluta variazione dal modello anche il caso del verso 12 al sonetto 9, in cui il fine di esagerazione viene compiuto attraverso un ordine diverso in due sintagmi accostati: *Da gli atti honesti e da' soavi accenti*; oppure dai numerosi componenti che presentano un accumulo di aggettivi petrarcheschi: 18,20 *m'allontanò dal dolce amico sguardo*; 149,12 *Ogni cosa gentil bella mortale*; 139,3-4 *profonda e fissa, angelico divino / sguardo che novo aggiungi al sole honore* nel quale gli aggettivi e il sostantivo di riferimento si trovano separati da un *enjambement* che rende il tutto ancora più innovativo rispetto a Petrarca; 143, 7-8 *e nel più verde / stato secco il fiorir*; 155,3 *per piano ampio sentier vie strette ed erte*; 155,4 *e turbo e guerra per sereno e pace*; 155,12 *Sorde orecchie, ciechi occhi, e lingua muta*. Un'altra fonte di recupero per Rota sono le

dittologie petrarchesche, un formulario di sostantivi e aggettivi presi dai *RVF* e trasferiti nelle *Rime* senza sostanziali modifiche. Pur non essendo così numerose all'interno del testo rotiano, si può percepire che siano delle vere e proprie forme cristallizzate del repertorio lirico amoroso, così come lo erano gli esempi degli epiteti legati alla figura femminile. Anche in questo caso di recupero, le tessere petrarchesche vengono inserite lì dove il poeta vive passaggi e situazioni di forte densità emotiva, sofferenza o realizzazione amorosa o personale:

166,2 *Porgi la forza e l'arte* (*RVF* 50,67 *né per forza ne per arte*); 161,1 *giurai torni di man carta ed inchiostro* (*RVF* 23,99 *con carta et con incoastro*); 95,3 *non meno di loco che d'ingegno e d'arte* (*RVF* 308,14 *l'ingegno e l'arte*); 129,11 *ome ne chiuse il cor sola una chiave* (*RVF* 29,24 *chi gli occhi mira d' ogni valor segno, dolce del mio cor chiave*); 63,1 *l'herbette e i fiori* (*RVF* 114,6 *or colgo herbette et fiori*); 191,8 *fresche, pure, e dolci acque* (*RVF* 126,1 *chiare, fresche et dolci acque*).

Da segnalare a mio parere sono due tipi di dittologie: le prime sono le dittologie chiaramente ereditate da Petrarca che riprendono i verbi che esprimono lo stato d'animo del poeta (es. *dolere*). Rota è in grado di ripristinare il modello presentando, come in Petrarca, l'accostamento di due verbi ma si permette di variare sempre le combinazioni, alternandole e sviluppando nuovi risultati: 183,9 *mi doglio, e penso* (In *RVF* 292,9 troviamo *mi doglio et sdegno* oppure in *RVF* 129, 59 *miro et penso*); 183,5 *fuggo e temo* (in *RVF* 55,4-6 *i'veggio [...] et temo*); 174,7 *sospiro e ploro* (in *RVF* 257,1 *sospiro et bramo*); 177,60 *e vivo, ed ardo e non mi struggo anchora!* (*RVF* 184,2 *e temo, et spero; et ardo*); a volte le forme ottenute da Rota ricalcano quelle petrarchesche in maniera contrastiva ed antitetica: 195,1 *Io piansi, piango e piangerò* (*RVF* 1,5 *piango et ragiono*), 157,8

odio ed amo e sprezzo (RVF 85,1 Io amai sempre et amo forte anchora). Riscontrabili nei componimenti rotiani sono significative anche le dittologie fondate sull'antitesi dei suoi costituenti, sulla quale Rota si sente sia debitore ma anche più libero di allontanarsi da una fedele ricopiatura: sempre sulla dialettica del caldo/freddo troviamo esempi come *e rinfreschi l'ardore* 165,31; *ogni gelata scorza devrian far molle ed infiammar d'amore* 67,11-12; *Amor, che tanto in me pianto ed ardore quanto durezza e ghiaccio in voi rinforza* 67,13-14; *sasso tra il gel di fredda tema ardente* 83,19, facilmente riscontrabili anche in Petrarca.

Una personalizzazione del modello

Si può dunque affermare che nella maggior parte dei casi, Berardino Rota evita di prendere completamente le distanze dai moduli linguistici petrarcheschi, ma si possono raggruppare i suoi componimenti, a mio parere, in tre grandi categorie: le produzioni fedelmente ispirate da moduli formali e tematici petrarcheschi, le composizioni che vogliono aspirare all'innovazione e al distacco dal modello, ed infine un gruppo intermedio, che funge da collante e che espone la capacità poetica di Rota. In questi casi, l'autore non sceglie di rinnegare il modello petrarchesco, ma propende per il riutilizzo di moduli petrarcheschi e, con un fine innovativo, li esaspera con fitte ripetizioni, antitesi, enumerazioni. Tra i numerosi casi, esempio di ciò può essere rappresentato dalla ballata 32:

Voi sete, occhi, voi sete
(o novi effetti, o meraviglie estreme)
il ben, la vita, il mal, la morte insieme;
ché qualhor, lasso, i miei di vostra luce
godon beati a l'aria del bel viso,
io godo tutto il ben del paradiso;
ma poi, se 'l fier destin talhor m'induce
viver da voi d'Iviso,
vivo nel vivo inferno mi tenete.
Voi dunque, occhi, voi sete
(o novi effetti, o meraviglie estreme)
il ben, la vita, il mal, la morte insieme.
 (Rime, 32)

Il tema centrale è riscontrato nell'effetto emotivo di felicità per la vicinanza con gli occhi dell'amata e di tristezza a causa dell'allontanamento, topos tipico petrarchesco. Ci sono sicuramente dei riferimenti a dei contemporanei, come al *Canzoniere* di Tansillo, tuttavia si manifesta la tendenza, tipica della fase di ultima rielaborazione, di svincolarsi dalle suggestioni dei contemporanei per modellare personalmente gli spunti tematici e stilistici offerti dal classicismo petrarchesco. La ballata appare tematicamente divisa in due: nei primi versi in cui la lode alla donna e ai suoi occhi, vicini al poeta, è accompagnata da un lessico scelto, quasi stilnovistico: *novi effetti, meraviglie estreme, di vostra luce godon beati, bel viso, tutto il ben del paradiso*. A seguire un rovesciamento tematico, si inserisce la lontananza causata dal *fier destin*, che obbliga alla tristezza e a sopportare il dolore *vivo nel vivo inferno*. Il testo dei versi 10-12 consiste in una ripetizione della ripresa con una variante minima⁶⁰. La tendenza all'enumerazione rende più scorrevole il ritmo e la lettura stessa, numerose sono

⁶⁰ Milite, in Rota (ed.), ci segnala a pagina 89, che un precedente di questa medesima struttura si può riscontrare nella ballata delle *Rime* del Muzio *Se pur che bella e cara*.

le allitterazioni di *v,s,m,b,t* e anche le ripetizioni di verbi o parole simili o uguali: *sete* (v.1-10); *ben* (v.3-6-12); *godon* (v.5) – *godo* (v.6); *vita* (v.3-12) – *viver* (v.8) – *vivo* (v.9). Forte l'exasperazione del contenuto con aggettivi come *estreme* o *tutto il ben del paradiso*. Di spicco è, inoltre, sicuramente la scelta al v.3 e v.12 di creare un'opposizione semantica alternata tra le parole *ben, vita, mal, morte*, tutte riunificate dal termine di chiusura *insieme*. La potenza del lessico scelto è sicuramente incrementato da queste ripetizioni di giochi di parole come *vivo nel vivo inferno*, fortunatissima invenzione del Sannazaro in *Rime*, LXXV,5 e di invocazioni come ai vv. 2-11 *o novi effetti, o meraviglie estreme*. Per ciò che concerne lo strumento della ripetizione di vocaboli ripresi dallo stesso campo semantico o con stessa radice mi appare degno di nota anche il sonetto 16: ha la fisionomia di molti componimenti di riflessione morale, uno sviluppo dato da anafore e antitesi per descrivere la situazione emotiva nelle quartine, ed un ritmo più rilassato e ragionato nelle terzine:

*Io non vorrei voler quel che pur voglio,
ma vuole il ciel ch'io 'l voglia, e 'l vuole Amore,
ch'ogni hor mi spinge d'uno in altro errore
qual nave spinger suol rio vento a scoglio.*

*La fral mia speme e l'altrui forte orgoglio,
l'altrui gran forza e 'l mio picciol valore
ben conosco io; né men però nel core
bolle il desio, né men di lui mi spoglio.*

*Ché i sensi dietro al falso ben sen vanno,
né per che a sé ragion pur gli richiami
s'accorgon mai del manifesto inganno.*

*Così convien che mio mal grado io brami
quel che men debbo, e 'n sempre novo affanno*

d'hora in hor segua, fugga, ami e disami.

(Rime,16)

Focalizzandoci specialmente sulle quartine notiamo sicuramente l'utilizzo ripetuto della forma verbale *volere* attraverso la figura retorica del poliptoto nei primi due versi: *vorrei, voler, voglio, vuole, voglia, vuole*. Riprende sicuramente il gioco linguistico creato da Petrarca in RVF 118,9-11 "*Or qui son, lasso, et voglio esser altrove; / et vorrei più volere, et più non voglio; / et per più non poter fo quant'io posso*", tuttavia Rota accentua il gioco petrarchesco rifacendosi ad altri modelli più recenti come il sonetto di Baldassar Cazzago nei *Bresciani*,v.1-2: "*Non oso più voler quel ch'io volea / che volendol voler, voler non posso*". Tutto il sonetto è sviluppato su scelte dinamiche di contrasti e alternanze: v.5-6 "*La mia fral speme e l'altrui forte orgoglio, / l'altrui gran forza e 'l mio picciol valore*" per poi chiudersi con l'ultimo verso che ripete l'andamento per antitesi delle quartine. Così come in questi esempi riportati, frequentissime sono le scelte lessicali che portano i testi rotiani ad essere esperimento d'innovazione stilistica: scelta di diminutivi come *pallidetto fiore* (42,2), *con una lagrimetta* (46,14), *Quando l'herbette e i fior* (63,1) *Nuvoletto che 'l sol adombre e copra* (140,1), probabilmente quest'ultimo sotto l'influenza del modello di Dante in *Rime* 12,1 "*Deh, nuvoletta, che 'n ombra d'amore*" e di interessante coincidenza con la forma metrica del madrigale⁶¹; scelte di suffissi che denotano la presenza o abbondanza della qualità o della condizione espresse

⁶¹ Il madrigale trecentesco, sviluppato da Petrarca ad esempio nei RVF 52, 54, 106, 121, lascerà il posto ad una forma madrigalesca tipica del Cinquecento, forma breve e più libera da un punto di vista di schema di versi e rime. Quest'ultime spesso direzionate, come in Rota, verso suoni dolci vocalici o parole rima in forme diminutive: si cita ad esempio T. Tasso *Rime* 399, 1-4 «O vaga Tortorella, /tu la tua compagnia, /ed io piango colei che non fu mia. /Misera vedovella».

dal sostantivo da cui derivano come *ondoso* (53,2) *ondosa* (6,5) ed anche la capacità di accostamento di parole tra loro in contrasto o in un rapporto non semanticamente immediato al fine di creare straniamento: si tratta di un forte uso di antitesi riprese da un formulario petrarchesco. Si vedano come esempio 11,2 *il cor, che gelando arse*; 50,10 *gridaron liete* o nel sonetto 44,7 *profonda altezza*; 44,14 *pace guerriera e nimistade amica*.

Restando sul sonetto 44 possiamo accorgerci di un'altra scelta perseguita da Rota che si distanzia leggermente dallo sviluppo lessicale petrarchesco. Petrarca propende infatti per l'eliminazione di sostantivi astratti terminanti in *-ate*, *-ute*, *-izia*, *-anza* in quanto materiale principalmente desueto, tipico del Duecento. Anche in Rota la diffusione di queste forme non è marcata, tuttavia lascia uno spiraglio aperto verso svariate eccezioni: ritroviamo un'eccezione dal canone petrarchesco proprio nel sonetto di cui discutevamo gli accostamenti di stampo ossimorico, per il termine *nimistade* (44,14). L'eccezione potrebbe derivare dal fatto che questo sonetto è considerato prova della «concitazione stilistica che caratterizza i sonetti di riflessione morale»⁶² prodotti dall'autore: forti sono le analogie (altro strumento di variazione stilistica del poeta), i giochi di ossimori e soprattutto la ripresa di esclamazioni, moduli lessicali di origine classica⁶³ e di fortuna umanistica. Altre forme simili si riscontrano nel sonetto 50 con la personificazione delle virtù *Bellezza*, *Honestate* e *Leggiadria*, al sonetto 90 al verso 4 *nova virtude a i fiori ed a l'herbette*; al sonetto 132, vv. 10-11 *O manca, o tronca vita, e pur pietade / devria trovar chi l'esser tiene a sdegno!* e al sonetto 137, v.4 *per tor bellezza al mondo ed honestate*.

⁶²Rota (ed.), 120.

⁶³ Nello specifico per il sonetto 44 si veda il modello di Ovidio, Am., III 3, I.

Si può dunque affermare che molti sono gli spunti nelle *Rime* che non seguono perfettamente il modello di Petrarca o che, come la maggior parte dei casi, ne usufruiscono potenziandone l'espressività e la stilizzazione.

Scelte lessicali oltre il modello petrarchesco

Procedendo oltre i tre sonetti incipitari della raccolta, troviamo esempi di scrittura e scelte lessicali non aderenti alla tradizione petrarchesca e, anche se comunque riscontrabili in alcune forme bembiane, che cercano di anticipare le nuove tendenze cinquecentesche. È fondamentale considerare che negli ultimi anni del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento va rafforzandosi un'identità linguistica forte nell'area urbana napoletana, rafforzamento favorito anche dallo sviluppo politico e, conseguentemente, dal costruirsi di un lessico politico stabile di legittimazione della città meridionale. Il mondo culturale beneficerà di questo sviluppo e si darà vita ad una forte differenziazione dei livelli dell'esercizio della scrittura poetica, capace di includere sia la persistenza di una impostazione regolare classicistica con un minimo di adeguamento artificioso, come il Rota, ma anche esperienze dinamiche, concettose e

caratterizzate da un'articolata elaborazione formale del testo⁶⁴. Un esempio è sicuramente fornito dal sonetto 6:

L'amico stuol di Dio, quando a le spalle
gli sovrastava il rio signor d'Egitto,
per mezzo il mar, qual per vado ampio e dritto,
varcò con secco piede humido calle;

il fier nemico, entro l'ondosa valle
seguendol d'ira acceso e di despitto,
restò dal repentín diluvio afflittó;
così fra via l'un campa e l'altro falle.

In cotal guisa i miei pensier con voi
passan securi il gran pelago, dove
Amor da mezzo il cor lagrime versa.

E la speranza, ch'a seguir si move
l'orme fallaci de' nemici suoi,
riman fra l'amorose onde sommersa.

(*Rime*, 6)

Solo per posizione può ricordare il *RVF* 4, poiché a livello linguistico lo stesso Milite ce lo descrive come “ben poco petrarchesco”, considerando la totale assenza di tessere del *RVF* ed un lessico non attestato o con una sola attestazione in Petrarca. Sempre Milite ci parla di «elegante concettosità [...] il risolversi del componimento in un'unica *agudeza* protratta dal primo all'ultimo verso»⁶⁵, un

⁶⁴ Per riscontrare una chiara innovazione tematica, chiaramente al di fuori della casistica del codice petrarchesco, si dovranno aspettare la trasformazione del Marino.

⁶⁵ Rota (ed.), 18.

uso forte di metafore, personificazioni e sperimentazioni linguistiche che ricalcano molto il panorama di una Napoli nel bel mezzo del Cinquecento: appare infatti molto vicino al sonetto XVIII del Libro settimo del Costanzo, imitazione che, per ragioni cronologiche, potrebbe anche essere stata opera del Costanzo stesso verso la lirica di Rota. Il sonetto inizia con una lunga metafora riguardante l'esodo del popolo ebraico guidato da Mosè attraverso il Mar Rosso, episodio riscontrabile anche nelle Rime di Vittoria Colonna e vicino ad alcune immagini ricreate anche da Sannazaro nell'*Arcadia*. Il passaggio è impedito al loro *fier nemico* (v.5). Con il medesimo apparato allegorico del sonetto del Varchi al Molza⁶⁶, crea un parallelismo ricostruendo lo stesso scenario e presentando come protagonisti i suoi pensieri che passano sicuri il gran pelago, il mare di lacrime del suo cuore ed, invano, segue la speranza che, come gli egiziani, resta fra l'amorose onde sommersa. Lessicalmente vanno segnalate parole come *despitto*, secondo la lezione di R1 *dispitto*, presente in Petrarca in un'unica attestazione *RVF* 102,8 e di formazione dantesca (unica attestazione in *Divina Commedia*, Inferno X, 36) e ariostesca (*OF*, XXX 79, 4), probabilmente la forma che ritroviamo è un ipercorrettismo; *pelago*, che ha la sua unica attestazione in Petrarca *TF*, Ia,50 e ripreso anche da Bembo, *Rime*, 126,11. Nonostante venga definito come un sonetto poco petrarchesco, c'è da notare che Petrarca non rimane completamente escluso poiché altri sintagmi come *amorose onde dove onde* rappresenta un'iperbole, di lacrime, già usata da Petrarca. Questo sintagma è riconducibile a formazioni petrarchesche come ad esempio *RVF* 66 *amorosi venti*, *RVF* 123,2 *amorosa nebbia*. Come si diceva prima, lo

⁶⁶ Molza, Poesie, II, p.106, vv. 9-14.

sviluppo di un lessico diverso dai canoni petrarcheschi si avvicina a quei moduli innovativi che Rota, come altri poeti contemporanei, userà per anticipare le tendenze linguistiche della poesia del secolo seguente. Un esempio ci è fornito dal sonetto in morte 157 che presenta tratti tipici delle rime lugubri di Rota: la tenerezza affettiva e la galanteria cortigiana ristabiliscono un clima cortigiano quattro-cinquecentesco, base solida per le forme più manieristiche.

Mentre per tormi in parte al mio gran duolo
l'aura del dolce spirto io raccogliea,
ed egli pur al ciel dritto tenea,
poco di me curando, il suo bel volo,

e d'angeli cantando amico stuolo
sen gia per l'aria in giro e l'attendea,
e di novo splendor l'albergo ardea,
l'albergo ch'odio ed amo e sprezzo e colo,

piangean le Gratie ed Honestate intorno
al caro letto, e risonava il loco:
«Che fia di noi, senza te nude e sole?»

E 'n sul partirsi de la fronte il giorno,
temendo Amor non gli mancasse il foco,
la face accese de' begli occhi al sole.

(Rime, 157)

Il topos viene ripreso da Petrarca, si tratta del ricordo della morte della donna che viene qui però sviluppato con riferimenti lessicali e tematici alla tradizione classica o al materiale fortemente popolare nel Cinquecento: ad esempio la ripresa dell'episodio dell'Eneide nel quale Anna si prende cura di Didone morente oppure l'immagine finale dell'ultima terzina in cui è presente Amore,

motivo di fortuna quattrocentesca e poi fortemente ripreso nel Cinquecento da Poliziano, Cariteo, Caro, Cenci, Tasso. Appartenente sempre alla seconda metà del Canzoniere, forse la maggior prova di sperimentazione manieristica del Rota può riscontrarsi nel sonetto 144, dove lo scopo è quello di descrivere la bellezza del dolore e del rimpianto dovuti alla perdita dell'amata.

Era madonna giunta al passo estremo
onde da questa morte a vita vassi,
e con soavi e riposati passi
correva al fine al qual tutti corremo.

Io dicea a l'alma mia: «Se stati semo
inseme in via con lei, perché non passi
tu seco anchora? Or quando, occhi miei lassi,
cosa che più ne piaccia unqua vedremo?»

Ed ella allhora al ciel guardando fiso
per la fatica del comun viaggio
stillava perle fuor del suo bel viso.

Tal a punto è veder nel primo raggio
(ma chi men tolse, e chi men fé d'viso?)
rugiada gir su per le rose il maggio.

(*Rime*, 144)

Il pathos ricreato affonda le sue radici nell'*agudeza*, «nel paradosso straziante di un corteggiamento che non si arrende alla morte»⁶⁷. Il clima del lutto si presenta in apertura con l'accostamento sost. + agg. *passo estremo*, ripreso sicuramente da Bembo ma anche da Sasso Panfilo⁶⁸ e l'intensificarsi della gravità del momento è garantito dall'allitterazione delle consonanti *s*, *r*, *v*, dall'utilizzo di

⁶⁷ Rota (ed.), 361.

⁶⁸ Sasso Panfilo, *Sonetti e Capituli*, son. 120,1 «Era già il corpo di madonna lasso»

verbi come *correva*, riferito al rapido decorso della crisi, lo stato d'animo temerario che con audacia affronta la morte come tipicamente veniva descritto in sonetti luttuosi del '500. Tipico del clima culturale che Rota si occupa di anticipare sono le forti metafore come perle o rugiada per le lacrime della donna, già attestate nell'Ammirato, in Guidiccioni, nel Costanzo e nel Cariteo. Ciò che costituisce quindi la capacità di Rota di oltrepassare il modello e di guardare alle frontiere manieristiche risiede sia nelle figure retoriche ma anche nella scelta delle componenti lessicali: lo scopo è quello di estendere il repertorio poetico, mantenendo saldo l'ambito specifico della tematica amorosa-morale, amplificandolo a «nuove fiamme rispetto a quelle sulle quali si esercitava l'esperienza poetica del petrarchismo ortodosso»⁶⁹. Si tratta di un nuovo sviluppo dell'imitazione che passa dalla semplice norma all'uso personalizzato del materiale. Individuati i nuclei del codice petrarchesco si passa al loro «esaurimento tramite lo svolgimento di tutte le loro possibilità lessicali e formali, trattando i vari elementi della scrittura poetica in congegni di accumulazione ed estenuazione di figure retoriche, soprattutto quelle della pluralità»⁷⁰: ripetizioni, scelte di sinonimi o di termini semanticamente distanti, enumerazioni. Oltre questi espedienti fortemente utilizzati da Rota per seguire la scia di una Napoli culturale in cambiamento verso il manierismo letterario; l'autore propende anche per l'utilizzo, naturalmente più limitato, di un vocabolario estraneo o poco ricorrente a Petrarca. Lo scopo è sempre quello di distanziarsi con personalità dal maestro e di confrontarsi con il vivace clima culturale circostante. La fucina del vocabolario scelto da Rota, circoscritto in

⁶⁹ Quondam 1975, 72.

⁷⁰ Ivi, 74.

componimenti meno petrarcheschi, è rappresentata dai gusti del tempo e dai suoi contemporanei napoletani o romani e da illustri modelli di riferimento alternativi come Dante. Nella rassegna seguente ho riportato dei termini utilizzati da Berardino Rota completamente assenti o con pochissime occorrenze all'interno del *Canzoniere* petrarchesco. Per ogni lemma ho infine aggiunto le occorrenze riscontrate in altri possibili autori e punti di riferimento per il Rota.

Acuta: 54,47 “*ed hor con falce acuta*”. È ripreso sicuramente da Dante *Commedia*, *Purg.* 24,110 “*ma, per fare esset ben la voglia acuta*”.

Dolente: 27,14 “*so più dolente, e via più alsi ed arsi*”; 51,5 “*gitta la turba pallida e dolente*”; 130,8 “*si fermò nel uscir l’arma dolente*”; 147,9 “*veggo la mesta pompa e la dolente*”; 192,5 “*che farai dunque, o cieca, o dolente alma*”. Oltre la singola occorrenza nel *Canzoniere* petrarchesco al sonetto 135, molto probabilmente questo termine vive una fase di fortuna nella tradizione contemporanea a Rota nella quale gli autori guardano al modello di Dante nella *Commedia* e nella *Vita Nova*⁷¹.

Inferno/i: 32,9 “*vivo nel vivo inferno mi tenete*”; 27,12 “*e per inferni assai più ciechi e falsi*”; 33,6 “*chi viene in questo exilio, in questo inferno*”; 142,13 “*che da sì novo inferno homai mi tolga*”; 186,7 “*tu pur mi schifi, o Morte: e ‘n mille inferni*”; 205,70 “*ne la terra, nel cielo e ne l’inferno*”, v.71 “*l’inferno il sa, sallo la morte e ‘l mondo, v. 77 “ fa che ‘l mio inferno anch’io spogli e debelle*”; 207,3 “*morta la Morte e fren posto a l’inferno*”. In Rota viene

⁷¹ Nella *Vita Nova*, nel cap.32 parr.5-6 ma anche al son.67,v.13 il termine dolente viene associato ad *anima* e nel son.70, v.11 a *cuore*, Rota crea le stesse associazioni.

utilizzato spesso anche in forma di aggettivo: 137,3 “uscito fuor dal nero infernal chiostro”. Nel *Canzoniere* petrarchesco occorre solo due volte, nella maggior parte delle occorrenze in Rota il termine è ripreso da autori più recenti come il Caracciolo o Alemanni e in alcuni casi, come al sonetto 142 il termine viene ripreso come forma iperbolica di un sonno eterno.

Infido: 100,7 “colui ch’ebbe Euristheo sì duro, infido.”; 123,2 “e per l’ondoso mar del mondo infido”; 128,1 “Cornelio, a te che, fuor del vulgo infido”. Il termine non è riscontrato in Petrarca o in Bembo, ma può essere stato ripreso da Tebaldeo *Rime* 278,75 “alfin si piegarà tuo core infido”.

Insanguinare: 23,7 “ch’a novo stratio a insanguinar l’artiglio”. Amore è metaforicamente visto come un uccello rapace e questa immagine è sicuramente riconducibile a delle suggestioni presenti nella tradizione letteraria quattrocentesca. L’idea dell’insanguinamento causato da animali feroci si riscontra ad esempio in Poliziano: *Stanze*, I 39,4 “che tosto crede insanguinar gli artigli” e in Lorenzo de’Medici: *Selve*, I 131,5 “quasi già il giunge e insanguina gli artigli.

Famelico: 17,1 “famelico augellin, che manca e pave”; 89, 14 “famelico avvoltoio, aquila ingorda”; 116, 7 “famelico angue che di fibra in fibra”. Riscontrabile in Boccaccio in il *Filostrato* pt.7, ott.80: “Quale il lion famelico, cercando/ per preda faticato, si riposa”, nel *Decameron* IV, 4: “e quivi su malgrado di quanti ve n’eran montato, non altramenti che un leon famelico [...]” e nelle *Esposizioni* in cI (ii) par.125: “manifesta cosa è la lupa esser animale famelico e bramoso sempre” e in Ci (ii) par.126: “dico dunque la lupa

essere famelico e bramoso animale". L'aggettivo è sempre riferito ad animali feroci, Rota percorre questa scelta, tuttavia se ne distanzia solo nel sonetto 17, affiancandolo ad un *augellin*. Il forte contrasto non è dunque solo dovuto al fatto che sia un uccello ad essere famelico, ma anche dal fatto che sceglie di rappresentarlo con la forma al diminutivo.

Molle: 40,5 "*herba da gli occhi miei bagnata e molle,*"; 68,11 "*devrian far molle ed infiammar d'amore*"; 83,37 "*in Frigia marmo lagrimoso e molle*"; 164,12 "*sempre da gli occhi miei l'herba più molle*". Termine riscontrato in Dante nella *Commedia* in Inf.19,v.86 "*ne' Maccabei; e come a quel fu molle*", in Inf.25,v.111 "*si facea molle, e quella di là dura.*", in Purg.1,v.102 "*porta di giunchi sopra il molle limo*", in Par. 19,v.124 "*Vedrassi la lussuria e il viver molle*".

Mostro: 27,11 "*un mostro sol del vano mondo e reo*"; 50,12 "*E, rivolto ad Amor, l'horibil mostro*"; 101,1 "*O di questo e quel uno sovrano*"; 109,7 "*la fama davvi, e 'l mostro che n'assale*"; 137,2 "*Lucina, o novo inexorabil mostro*"; 161,4 "*havea già secco ingiurioso mostro*"; 197,10 "*ceder potea, del mostro alpino immondo*". In molti casi i mostri presentati da Rota nei suoi testi sono ripresi da una tradizione classica, in alcuni casi di origine ovidiana (*Tristia*, IV 7, 11-19), spesso l'autore identifica i mostri con le passioni ed ossessioni della vita terrestre e di Amore. Proprio sotto questa luce si individuano delle somiglianze con il sonetto del Tansillo: *Canzoniere*, I, son. VII,5.

Rozzo: 7,4 "*mostrandosi guerrier rozzo e novello*"; 39,11 "*è perché grave e rozzo anchor mi tegno.*"; 118,3 "*contadin rozzo, e giunge a bel soggiorno*".

Presenta molte attestazioni nel *Filocolo* di Boccaccio: *L1, cap.38; L4, cap.101; L5, cap.14; L5, cap.39; L5, cap.49*; ma anche nell'*Ameta*, nel *Teseida* e nel *Decameron: II,2 e II,5*.

Tetro: 27,8 “*lo viver mio precipitoso e tetro*”; 214,6 “*alma giace sepolta in tetro e basso*”. Ripreso e riscontrato nella *Commedia* di Dante inf.7,v.31: “[...] *così tornavan per lo cerchio tetro.*”, inf.18,v.34: “[...] *di qua, di là, su per lo sasso tetro*”, par.2,v.91: “*Or dirai tu ch’el si dimostra tetro*”.

Torbida: 18, 49 “*tosto di tai pensier torbida e trista*”; 23,2 “*non pianse, humida il sen, torbida il ciglio*”, con sole due occorrenze nel *Canzoniere* petrarchesco, l’aggettivo si riscontra in Boccaccio ed in Pucci. La novità apportata da Rota sta nell’affiancare il termine alla *nebbia ch’adombra il cor*, per risemantizzare l’idea petrarchesca di una nebbia spesso dolorosa e che grava sul cuore.

Tordo: 54,76 “*cervetta impiaga e ‘l pigro tordo inganna*”. Non ha nessuna attestazione in Petrarca e probabilmente è ripreso da un linguaggio più colorato tipico dell’ambiente culturale circostante del periodo primo cinquecentesco.

Turbo: 157,4 “*e turbo e guerra per sereno e pace.*”. Dantismo presente nella *Commedia, Inf. 26,137* “*chè de la nuova terra un turbo nacque*”, presente anche in Tebaldeo, *Rime 8,7* “*ch’io vedo l’aere turbo e de ira pregno.*”

Satollo: 187,69 “*il satollo non crede*”. Si tratta di un dantismo riscontrabile nella *Divina Commedia, Par.2,12* “*vivesi qui ma non sen vien satollo*”. Si può ritrovare anche in Tebaldeo, *Rime extravaganti 73, 146* “*poiché in strazarmi ancor non se’ satollo!*”

Sdruscito: 31,10 “che soglia onda curar sdruscito legno”. Termine che indica lo status rovinato o danneggiato, presenta pochissime occorrenze, molto probabilmente riprende il termine *sdrucito* di una similitudine bembiana delle *Rime*, LVIII 8-12: “e mar, quando più freme irato e spuma,/non cura men le dolorose strida/de la misera turba, che si vede/perir nel frale e già sdrucito legno/ched ella i prieghi miei: dura mercede”.

Vanto: 24,11 “bastano haver sol di mia morte il vanto.”; 162,8 “posi da parte, e men potea dar vanto.”; 187,87 “chi si pregi, o dia vanto.”; 190,11 “d’havermi ucciso una sol volta il vanto.”; 201,2 “d’alti secreti, e ne portate il vanto;”. Dantismo riscontrabile nella *Commedia*, *Inf.* 2,25 “per quest’andata onde li dai tu vanto.”, l’attestazione del termine inoltre è molto ampia nella poesia quattrocentesca, ad esempio in Tebaldeo, *Rime* 714, 52 “aver volse in quel loco il primo vanto”.

A seguire un breve elenco di alcune parole appartenente al lessico dantesco presenti nelle *Rime* rotiane:

colli: presenta 5 occorrenze tra le quali due con l’accostamento agg+sostantivo *alti colli* (54,46); *verdi colli* (90,2) e due con la dittologia *campi e colli* (22,5; 109,11);

ombra: presenta 26 occorrenze, con svariate composizioni, gli affiancamenti più numerosi sono *ombra-polve*, *notte-ombra*, *nebbia-ombra*, *vento-ombra*;

pietra: il termine si presenta con 11 occorrenze, affiancata in contrasto con il termine *viva*;

pioggia: il termine presenta cinque occorrenze. In tre di queste cinque ripetizioni appare affiancato dal termine *vento*, come se questi due termini andassero a costituire un tentativo di un modulo fisso;

tauro: il termine presenta una sola occorrenza in 143,4 «*la neve il sol, quando nel Tauro vene*», probabilmente ripresa dalla formula petrarchesca in 135,88 «*...quando col Tauro il sol s'aduna*».

4. *FORME METRICHE: SONETTO E CANZONE*

IN ROTA

Il Cinquecento, secolo d'oro del culto petrarchesco, manifestò diverse spinte innovative sul rimodellamento del modello dei *Fragmenta* e così l'età dei canzonieri «demolisce il *Canzoniere* della sua forma originaria per ridurlo ad una narrazione rimata di casi amorosi»⁷²; la più libera fruizione del modello apre le porte ad un frequente sovvertimento di ordine e strutture, facendo pensare che

l'esigenza di un diverso ordinamento derivi da un eccesso di petrarchismo, dalla volontà di restituire a quello che è il *Canzoniere* per eccellenza, una misura perfetta; e dunque implicitamente di affermare l'efficacia assoluta del modello⁷³.

Questa premessa di collegamento con il capitolo precedente serve a comprendere la natura poco isolata di ogni aspetto studiato all'interno di una analisi poetica: strutture, forme, contenuti sono legati tra loro e con un profilo storico collettivo di produzione lirica. Tutti i fatti stilistici sono meglio osservabili con una percezione storica, dinamica e aperta all'incrocio con gli altri aspetti rilevanti di analisi lirica: coltivare i rapporti sociali, i terreni comuni e i collegamenti tra discipline è ciò che fa fiorire un periodo culturale e le discipline stesse. Nel saggio *Storia della metrica e storia della poesia* in *Lettere*

⁷²Jossa 2011, 13-17.

⁷³Ivi.

Italiane, (Bartolomeo 1995, 290) la disciplina metrica viene presentata come una disciplina storica e di riferimento nell'analisi della prassi di composizione degli autori, luogo di sistemazione generale delle regole di costituzione e strutturazione dei testi lirici, capace di aiutare l'ecdotica e di completare un commento linguistico accurato di uno studio.

Nel Cinquecento riscontriamo una volontà di innovazione strutturale accompagnato da un cambiamento circa le forme compositive. Un esempio ci è fornito dalla tendenza alla contaminazione di quelle forme metriche che vennero rafforzate nel secolo precedente: la ballata-madrigale, soggetta a forme di sperimentazione nel Quattrocento, vedrà un solido sviluppo anche nel secolo successivo indirizzato dall'esigenza di innovazione e complessità.

Essenzialmente, si era polarizzata l'alternativa tra forma aperta (propugnata soprattutto attraverso la diffusione dello sciolto) e forma chiusa che, in base a spunti di riflessione classica, alcuni collegavano all'idea di un universo ben definito nella sua totalità⁷⁴.

Una forte sperimentazione lirica verrà sicuramente alimentata dalle direttive di Boiardo in merito alla canzone che, volendo smarcarsi dal modello precedente, aprirà le porte a delle svolte fondate sull'inesauribile volontà di sperimentazione. La canzone vedrà forse uno degli sviluppi più dinamici in questi secoli: le svolte di Annibale Caro, le innovazioni di Chiabrera e le frontiere dell'ode-canzonetta seicentesca ristabilirono i rapporti tra musica e poesia, giungendo poi alle sperimentazioni di Alessandro Guidi fino ad arrivare alla canzone leopardiana.

⁷⁴ Bartolomeo 1995, 290-311.

Il sonetto

Essendo maggioritaria la presenza della forma metrica del sonetto sia nella tradizione, che nella produzione lirica delle *Rime* di Rota, mi sembra significativo operare delle considerazioni in merito, specialmente di natura comparatistica guardando al contesto culturale dal quale il poeta napoletano prende spunto. Nel contesto cinquecentesco la forma metrica del sonetto viene preferita rispetto alle forme della canzone e della ballata e sviluppata nelle sue potenzialità. A cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, l'affermazione del petrarchismo come punto di riferimento provoca una selezione di larga scala ed un consolidamento della "tradizione", ma nel caso dei suoi esponenti migliori, come Bembo o Sannazzaro, la ripetizione degli schemi tradizionali non appare così semplicistica. Partendo dalla forma tradizionale nel sonetto, sappiamo che la composizione 4+4+3+3 fu la principale scelta compositiva, prevalendo anche nel *Canzoniere* petrarchesco, ma che nel passaggio tra i due secoli ne venne ridimensionata la frequenza e, in alcuni celebri casi, significativamente ridotta: se nei *Fragmenta* si notava un'occorrenza del 60% sul totale dei sonetti, nell'edizione definitiva delle *Rime* del Bembo si dimezza letteralmente, così come in Trissino (29,93%) o Della Casa (35,59%)⁷⁵. L'esempio di Bembo segna dunque una svolta nella concezione della struttura del sonetto, tuttavia per ragioni di *auctoritas* lo stesso Rota, utilizzando in netta maggioranza la forma metrica del sonetto, rifiuta le innovazioni portate dall'autore veneziano, evita

⁷⁵ Ivi.

una configurazione del sonetto con strutture sbilanciate, non convenzionalmente bipartite tra quartine e terzine. Rota preferisce rimanere estremamente fedele al recupero del modello petrarchesco ed evitare irregolarità o innovazioni tali da modificare la struttura del componimento: tutti i suoi sonetti possono infatti distinguersi in due quartine e due terzine. La forma del sonetto rimane dunque intatta in Rota ciò che cambia è il suo utilizzo: in alcuni casi, il sonetto diventa lo strumento di ricalco e successivo superamento del modello, «acquista proporzioni di veicolo d'operazioni virtuosistiche, tramite l'exasperazione di certe figure retoriche in direzione decisamente artificiosa e arguta»⁷⁶. Le ripetizioni, i giochi di parole e di rima, un andamento ritmico movimentato caratterizzato da antitesi o anafore sono i maggiori espedienti usati da Rota per differenziare i suoi sonetti dalla tradizione. Come esempio, il sonetto 8 sulla lontananza della donna, riprende sicuramente tessere e struttura petrarchesche ma ricerca una forte personalizzazione:

Mal s'io non parto, e mal s'io parto e fuggo
dal balenar d'un bel raggio sereno:
ché mortal dentro al cor forte veneno
con gli occhi e col pensier delibo e suggo.

S'io torno indietro, al mio stratio rifuggo,
s'io oltra vo, vo con la morte in seno:
ogni atto è di temenza e di duol pieno,
presso e lontan m'incenerisco e struggo.

Guerra e martir gl'innamorati lumi
scorgono in ogni parte, e mai quiete
non han, fin ch'io non manchi e mi consumi.

⁷⁶ Quondam 1975, 75.

Nel pensier poi non trovo ond' i' m'acquete:
ché de l' inferno i dolorosi fiumi
tutti ne vengon meco, altro che Lethe.

(Rime,8)

S' amor non è, che dunque è quel ch' io sento?
Ma s' egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l' effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S' a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S' a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s' io nol consento?

Et s' io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d' error sí carica
ch' i' medesimo non so quel ch' io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

(RVF, 132)

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

(RVF, 134)

Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge,
Piacer mi tira, Usanza mi trasporta,
Speranza mi lusinga et riconforta
et la man destra al cor già stanco porge;

e 'l misero la prende, et non s' accorge
di nostra cieca et disleale scorta:
regnano i sensi, et la ragion è morta;
de l' un vago desio l' altro risorge.

Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile,
dolci parole ai be' rami m' àn giunto
ove soavemente il cor s' invesca.

Mille trecento ventisette, a punto
su l' ora prima, il dí sesto d' aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond' esca.

(RVF 211)

Il ritmo è cadenzato e, come in Petrarca, gli endecasillabi seguono principalmente un ritmo giambico (come esempio il v.1 accentato sulle sillabe 2^a,4^a,6^a,8^a,10^a). In generale le ripetizioni, anche quelle ascritte al significato di un dinamico movimento, sono numerose: la rima *A fuggo* (v.1) – *rifuggo* (v.5); *Mal s'io non parto, e mal s'io parto* (v.1); il *s'io* anaforico ai versi 1, 5, 6; *s'io*

oltra vo, vo con la morte (v.6). I richiami al modello petrarchesco sono chiari ma anche singolari: Rota sceglie ad esempio il verbo *delibo* (v.4), che ha in Petrarca una sola attestazione in *RVF*, 193. Nello stesso sonetto petrarchesco viene menzionato il Lete, ripreso anche da Rota al verso 14, ma con funzione diversa, «secondo modi e tradizioni napoletane»⁷⁷.

Numerosi confronti possono essere riscontrati con *RVF* 132: entrambi i componimenti presentano una sintassi molto dinamica, caratterizzata dalla frammentazione dei versi tramite una punteggiatura molto frequente e tramite la ripetizione anaforica del *se* (in Rota ai v.1 ripetuta due volte, v.5, v.6 e in Petrarca ai vv.1-2-3-4-5-6-8-9). L'innamoramento e i sentimenti suscitati da questa dinamica fanno da sfondo a svariate contraddizioni emotive che emergono in entrambi i canzonieri:

Mal s'io non parto, e mal s'io parto e fuggo	<i>Rime</i> 8, v.1
S'io torno indietro, al mio stratio rifuggo, s'io oltra vo, vo con la morte in seno:	<i>Rime</i> 8, vv.5-6
presso e lontan m'incenerisco e struggo.	<i>Rime</i> 8, v.8
S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	<i>RVF</i> 132, v.1
Se ria, onde sì dolce ogni tormento?	<i>RVF</i> 132, v.4
O viva morte, o dilectoso male,	<i>RVF</i> 132, v.7

⁷⁷ Nota di Milite in *Rime* di Bernardino Rota, pp.23-24: L'Ammirato, ne *il Rota*, pp.43-44, ricorda un'impresa dell'Epicuro per il conte di Cerreto, che raffigurava i fiumi dell'inferno con il motto PRAETER LAETEM.

Anche il sonetto *RVF* 134 è ricco di contraddizioni tematiche e caratterizzato da una frammentazione interna che permette un ritmo spezzato e dinamico. La dinamicità è conferita sicuramente anche grazie all'accumulo della congiunzione "e" (vv.1-4), riscontrabile nel sonetto rotiano al v.4 *con gli occhi e col pensier delibo e suggo*. Le sequenze di contrapposizioni forniscono al poeta gli strumenti per esplicitare gli effetti disforici della passione amorosa, come un lamento del protagonista; anche Rota riprende esattamente questa prospettiva di amante in uno stato di confusione e lamento. L'ultimo parallelismo si può creare con il sonetto *RVF* 211: un sonetto di denuncia verso l'inganno delle passioni amoroze strutturato, come gli esempi precedentemente riportati, attraverso una sintassi molto dinamica, ricca di punteggiature e ripetizioni.

Un punto di rilievo sta nell'io lirico che subisce dei veri e propri spostamenti:

Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge, *RVF* 211, v. 1

Piacer mi tira, Usanza mi trasporta, *RVF* 211, v.2

Dolci parole ai be' rami m'han giunto *RVF* 211, v.10

Movimenti che vengono marcati ed esasperati da Rota nel componimento 8 con i verbi legati alle azioni del *venire-fuggire*. In linea generale Rota cerca di recuperare gli spunti tematici e strutturali di Petrarca. Questo recupero avviene anche in strutture di sonetti con tematiche molto trattate nella tradizione lirica. Un esempio può essere fornito dal sonetto 71, che mantiene fedele lo schema

dell'invocazione, ma che viene anche arricchito da elementi di *gravitas* sintattica in equilibrio con delle rime dolci vocaliche.

Deh, se fin qui sempre cortese e pia
mi ti se' mostra, e d'alti e ricchi beni
messaggiera, o speranza, che mantieni
sotto lusinga il cor soave e ria,

ché non prometti il fine a questa mia
vita noiosa? A far quieti e sereni
i giorni di tempesta e di duol pieni
morte fia la più certa e corta via.

Da l'una parte il mio avversario antico
mi sfida e dice, ognihor più vivo e forte:
«Per maggior mal contra il tuo mal vivrai».

Da l'altra un guardo di pietate amico
fa ch'io del fin desperi; hor quando mai
fu la speme a mortal tolta di morte?

(Rota,71)

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sì adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.

''Miserere'' del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.

(RVF,62)

Anche se di argomentazione meno sacra, si riscontrano molte concordanze tra i due sonetti: l'incipit prevede una dichiarazione che, confrontandola con quella petrarchesca dei *RVF*, dà comunque un'indicazione temporale protratta per tutta la prima quartina. Anche la chiusura di Rota, sviluppata tramite sentenza, ricalca la richiesta di Petrarca nell'ultima terzina. Rota gioca sull'aspetto formale del sonetto inserendo numerosi *enjambements*, due iperbati (vv. 4 e 14), delle interrogative dirette (vv. 6 e 14) concludendo con il paradosso della speranza

d'amore capace di togliergli «la speranza della morte, unico rifugio dei miseri»⁷⁸.

Riguardo la forma metrica del sonetto, a seguito riporto dei dati circa la distribuzione di schemi petrarcheschi e non in diversi autori di forte influenza per la panoramica culturale di Berardino Rota: il Minturno, ad esempio, che svilupperà in forte maggioranza degli schemi rimici non petrarcheschi all'interno dei suoi sonetti, nato negli stessi anni del Rota, operò nelle zone meridionali d'Italia e fu sicuramente un intellettuale in contatto con il clima culturale napoletano.

SCHEMI PETRARCHESCHI		SCHEMI NON PETRARCHESCHI
B.Rota	82,68%	17,31%
Trissino	97,77%	2,23%
Bembo	86,3%	13,7%
Coppetta	97,5%	2,5%
Stampa	99,5%	0,5%
Casa	83,56%	16,43
Caro	84,3%	15,6%
Varchi	75%	25%
Guidiccioni	80%	20%
V.Colonna	82%	18%
B.Tasso	73,2%	26,8%
M.Colonna	80,6%	19,4%
Minturno	53,6%	46,4%
T.Tasso	82,7%	17,2%

⁷⁸ Rota (.ed), 189.

A seguire, nella tabella*, propongo un confronto tra gli schemi rimici utilizzati dai due autori, al fine di riscontrare le scelte prioritarie comuni tra modello ed autore napoletano.

	PETRARCA RVF	ROTA RIME
ABAB ABAB CDC DCD	3	2
ABAB ABAB CDE CDE	3	3
ABAB ABAB CDE DCE	1	1
ABAB ABAB CDC CDC	3	1
ABBA ABBA CDC CDC	7	2
ABBA ABBA CDC DCD	105	120
ABBA ABBA CDC EDE	/	2
ABBA ABBA CDE CDE	115	78
ABBA ABBA CDE CED	/	51
ABBA ABBA CDE DCE	61	47
ABBA ABBA CDE DEC	1	22

ABBA ABBA CDE ECD	/	5
ABBA ABBA CDE EDC	1	1

**Tabella comparativa degli schemi rimici nei sonetti in RVF e nelle Rime di Bernardino Rota.*

La canzone

La seconda forma più sviluppata è sicuramente la canzone che, proprio nel Cinquecento, vede un fortissimo intervento di rinnovamento con la creazione della *canzone pindarica*, *la canzone-ode* e *l'ode-canzonetta*, quest'ultime due «forme portanti della poesia lirica (insieme col sonetto) fino all'avvento della versificazione libera»⁷⁹. La canzone petrarchesca rimase un'indicazione importante per la panoramica del genere lirico fino a Torquato Tasso e capace di mantenersi stabile con grande prestigio anche con le riprese di Carducci o D'Annunzio. La nozione di petrarchismo metrico per Quondam, si fonda principalmente su questo metro visto come quello «che rivela meglio l'incidenza del modello»⁸⁰. Tra gli scrittori petrarchisti nell'ambiente di Rota, gli autori napoletani presentano una forte propensione verso lo sviluppo della forma canzone nelle loro raccolte, per quanto la presenza di questo metro abbia

⁷⁹ Beltrami 2012, 101.

⁸⁰ Quondam 1975, 268.

significati diversi da testo a testo ed in base alla struttura. Brevemente, la struttura della canzone petrarchesca vuole la presenza di versi settenari ed endecasillabi disposti in due parti principali: la *fronte*, costituita da due *piedi* ovvero due serie di versi dello stesso tipo ed ordine, e una *sirma*, non divisibile in due parti uguali. Il risultato finale vede una struttura tripartita della stanza che, grazie al contributo di Dante e successivamente del Petrarca, diventerà la struttura più radicata nella tradizione lirica. Anche Rota mantiene fede a questo modello in alcune sue canzoni (41, 54, 83, 177):

Amor, poiché mi vieti
poter i dolci e chiari
giorni goder che 'n van pur l'alma attende,
perch'ì nel duol m'acqueti
e di vivere impari,
vola for de' begli occhi e de le bende
onde 'l mio cor s'accende;
pon' giù l'arco e gli strali,
e fa, priego, che 'n parte
possa ritrarre in carte
la pura vita antica de' mortali:
ché dopo breve spatio
ben puoi tornare al crudo usato stratio.

(*Rime* 54, 1-13)

Come esempio ho riportato la prima stanza della canzone *Amor, poiché mi vieti*. Lo schema metrico è il medesimo della nota canzone petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* (RVF 126): abC abC cdeeDfF.⁸¹ Come nelle altre canzoni rotiane precedentemente segnalate, lo schema metrico vede la presenza di una

⁸¹ Milite, nell'introduzione al componimento (p.144), nota come la struttura della canzone rotiana si distingue solo per l'endecasillabo finale da RVF 125 e dal componimento 53 delle *Rime* di Sannazaro.

fronte divisibile in due piedi identici (abC abC), di una sirma indivisibile (cdeeD) e di un distico di chiusura a rima baciata (fF). In questa canzone, per quanto si verificano queste nette suddivisioni strutturali, troviamo anche molti espedienti stilistici volti alla creazione di una compattezza generale: numerosi *enjambements* (solo nella prima stanza: vv. 1-2, 2-3, 9-10, 10-11) e una *coblas capcaudadas* tra fronte, terminante con la rima c (v.6 *bende*), e una concatenatio tra verso finale del piede e primo verso della sirma (v.6 *bende* v.7 *accende*). La prevalenza di versi settenari permette di creare un effetto di lettura più coeso, coesione tra versi che viene rimarcata grazie ai versi endecasillabi posizionati alla fine di ogni “sezione”: i versi endecasillabi in C ricalcano il nucleo dei singoli piedi ed, in generale, della fronte; il verso endecasillabo in D chiude la sirma; l’ultimo verso del distico baciato rimante in F chiude tutta la prima strofa.

Oltre a Petrarca, Sannazaro e i modelli di poesia pastorale e georgica come Tasso e Alemanni, i punti di riferimento per questo componimento sono sicuramente di stampo classico ed umanistico: i collegamenti con Orazio, Tibullo e le *Stanze* di Poliziano saranno fondamentali e base, a loro volta, per la canzone *D’un bel lucido e vivo* delle *Nuove fiamme* del Paterno.

Circa la struttura della canzone si possono notare, nelle *Rime* rotiane, cinque canzoni che si distanziano dalla forma tradizionale. Nel caso della canzone rotiana 63 si realizzano una volontà di sperimentazione rivolta ad una leggerezza tematica, una riduzione del numero di versi per strofa e un’assenza della variabilità di rima. Le stesse caratteristiche si riscontrano principalmente negli anni trenta del secolo e segnano l’identità dell’ode-canzonetta. La definizione di questo metro ci viene fornita da Beltrami come «genericamente un

diminutivo di canzone, per indicare lo stile più facile, l'argomento meno elevato, o gli schemi di versi brevi»⁸². Beltrami si sofferma circa questo metro, notando una convergenza del principio formale con quello della canzone-ode: il testo è strofico, «cioè consta di strofe che contano lo stesso numero di versi, degli stessi tipi nello stesso ordine e con lo stesso schema di rime»⁸³. Si verifica inoltre una forte preferenza per versi brevi, non obbligatoriamente settenari, cantabili e ben ritmati, che si legano tra di loro con rime sia piane che tronche o sdrucchiole.

Quando l'herbette e i fiori
rallegrano le piagge, e 'l ciel sereno
ride dintorno, e in dolci il mondo ardori
Venere tien soavemente a freno,
io, lasso, ho di duol pieno
lo cor, di pianto il seno,
e mi pasco di morte e di veneno.
Quand'han più sete i campi,
e 'l sol sovra di noi par ch'apra e giri
fiamme e non raggi, e l'aria arda ed avampi,
benché a fresco talhor fiato respiri,
io giel sembro, che spiri
d'ogni parte sospiri,
qualhor aven che la mia donna io miri.
Quando spoglia le fronde
la pianta, e in casa huom parco i frutti accoglie,
ed a la speme altrui larga risponde
del frondos'olmo la feconda moglie,
io di nove ognihor doglie
mi vesto, e non si coglie
altro da me ch'al vento aride foglie.
Quando il giorno più breve
rapidamente in ver l'ocaso inchina
e perde l'herba, il giel vince e la neve,
e Borea fiede più la quercia alpina,

⁸² Beltrami 2012, 114.

⁸³ Ivi.

io da sera a matina
ne l'amorosa brina
son poca esca a gran foco vicina.
Amor, tal'è lo stato
d'huom tristo sconcolato,
ch'a la tua man donna crudele ha dato.

(*Rime*,63)

Il tema si presenta vicino ad alcuni esempi petrarcheschi, ma anche la scelta lessicale di diminutivi frequenti definisce una relazione di inferiorità con il modello. La forte *diminutio* operata da Rota non investe esclusivamente il lessico o la struttura, ma anche le scelte e l'ordine di sintassi, la schematicità dei contenuti, che diventano prevedibili e fissi, e l'aspetto metrico. Quest'ultimo infatti vede una trasgressione sulla divisibilità della canzone tradizionale, i piedi della canzonetta dovrebbero infatti presentare una uguaglianza metrica ed evitare uno "sbilanciamento" verso la rima B che si nota a primo impatto nello schema aBABbbB.

Un altro schema metrico che non è presente nei *Fragmenta* è quello della canzone rotiana 205: ABaBbcB.

Donna, che prima del principio nostro
fosti principio al ben de l'universo,
nel tuo virginal chiostro
chiudendo tal che col suo sangue asperso
il miser huom disperso
nobil fece e raccolse,
e per la vita altrui la morte volse,
come potrà la lingua e lo stil mio,
avezzo a dir di mortal cosa e vana,

alzarsi in sen di Dio
e trovar te, fuor d'ogni usanza humana?
Gentil donna e sovrana,
non far che 'n terra io reste,
soccorri al mio terren col tuo celeste.
Pur qual bambin convien di te ch'io dica,
che, non potendo ben formar parola,
com' più la lingua intrica
e più s'affanna insieme e si consola;
o fra le sole sola,
dammi lo stil, la lingua
ch'io le tue gioie a pien canti e distingua.
Non se' tu quella in ogni tempo pura
che 'l thesor che perdeo la prima donna
rendesti a la natura,
ricco pregio de l'ago e de la gonna?
O del mondo colonna,
o del ciel porta, o porto
d'ogni tempesta, e d'ogni mal conforto!
Qual gioia fu quando dal ciel vedesti
scender il messagier con la novella
che vergine saresti
madre di Dio, ma tu dicesti ancella!
Deh, quella fiamma, quella
che 'l tuo cor arse, hor arda
e riempia il mio tutto, e non sia tarda.
E ben fu quella notte a par del giorno,
anzi, d'ogni seren via più serena,
che vide in vil soggiorno
creder te lieta a te medesma a pena
la vera gioia e piena
di quel parto beato,
vittima ed holocausto al mio peccato.
Ma chi 'l novo piacer ridir potrebbe
quando da i tre gran regi il Re de' regi
adorato il dono hebbe
sovra ogni honor di più lodati pregi?
O pompe, o glorie, o fregi,
quanti mai foste o sete

a questo solo don ceder potete.
 Felice stella, e tu ben vinci il sole
 a sì nobil viaggio amica duce;
 da indi in qua non suole
 scoprirne il ciel più gratiosa luce.
 Lasso, chi mi conduce
 a Dio, se tu non sei
 a far devoto don de' falli miei?
 E fu ben senza pari e senza exempio
 l'allegrezza, e maggior d'ogni desio,
 quel giorno che nel tempio
 presentasti al Dio padre il figliuol Dio;
 vorrei dir anchor io
 co 'l buon vecchio verace
 «Hor lascia gir, Signor, tuo servo in pace».
 Tanta letitia un cor non empì mai
 quanta il tuo, allhor che l'oscurato lume
 riprese i suo' be' rai,
 e del sepolchro fuor risorse il nume
 (contra il nostro costume);
 nume sempre uno, eterno
 ne la terra, nel cielo e ne l'inferno.
 L'inferno il sa, sallo la morte e 'l mondo,
 ché tutti tre spogliò morendo e vinse;
 ma tu da più profondo
 sepolchro tra' quest'alma, ove la spinse
 piacer che 'n ella estinse
 le tre parti più belle;
 fa che 'l mio inferno anch'io spogli e debelle.
 Ben crederò che di te stessa fuore
 ti trasse il gran diletto il dì ch'al cielo
 tornar trionfatore
 vedesti Dio coverto in human velo;
 o quando il caldo e 'l gielo
 lasciar mi fia concesso
 e trionfando al ciel girmen con esso?
 Ma dimmi: quando incontra a te discese
 di spiriti celesti eletta schiera
 ed a le stelle ascese

l'una di te e l'altra parte intera,
la tua gioia qual era?
Dillo tu, madre e figlia
che fai meravigliar la meraviglia.
Contra que' sette miei forti nemici
che combatton di e notte intorno l'alma
queste sette felici
memorie tue sian, priego, e scudo e palma.
Reina eccelsa ed alma,
fa che mie lunghe ed egre
colpe piangendo teco io mi rallegre.

(*Rime*, 205)

Come già detto, il Cinquecento fu un periodo di forte sperimentazione sulla canzone e probabilmente anche Rota si sentì più libero nello sviluppo della sua produzione. Contestualizzando la canzone 205 si può affermare che si tratti della canzone alla Vergine che, seppur già presente in Petrarca, presenta delle distinzioni dal modello: non è collocata in ultima posizione bensì come primo componimento di una sezione di rime spirituali, ricalca un modello di tradizione popolare o colta, devota alle *allegrezze* della Vergine Maria, sviluppato in tutta Europa in svariate forme e metri. Rota infatti dimostra di conoscere non solo autori italiani come il Cariteo o Morreale, ma anche spagnoli come Juan Ruiz o il Marchese di Santillana o esponenti di produzione latina come Jacopo da Voragine. Per comprendere la volontà di innovazione da parte dell'autore napoletano bisogna porre l'accento anche sull'abbandono della stretta osservanza petrarchesca di scelte tematiche, stilistiche e formali non ricorrenti nei principali modelli petrarchisti del Cinquecento. Le stanze rotiane appaiono infatti più dinamiche di quelle petrarchesche, quasi in linea con la

sperimentazione della canzone-ode del primo Cinquecento. Il modello della canzone-ode deriva dalla tradizione classica dell'ode oraziana, in strofe di quattro versi, sulla quale si gettano le basi per la quartina di endecasillabi ABBA. Lungo tutto il corso del secolo si apriranno poi le porte a diverse sperimentazioni, da Tasso, Chiabrera e Testi a Marino e successivamente, nel '700, Parini, che manterranno sempre saldo un gusto per la stanza breve di endecasillabi o di endecasillabi e settenari. Sulla base di questa premessa si può quindi vedere nella canzone di Rota una struttura più snella, caratterizzata da stanze molto compatte con una quasi totale equivalenza di endecasillabi e settenari, disposti in modo omogeneo senza un'eccessiva ripetizione di singola rima. Possiamo identificare anche una struttura abbastanza regolare: ABaB visti come due piedi con identità rimica, una rima b di *concatenatio* e la chiusura della stanza con una rima baciata cC che sembra riprodurre il distico baciato della struttura della canzone.

L'ultimo schema che non viene riscontrato nelle canzoni petrarchesche è AaBbcdceeDfF (xX), presente nelle canzoni 165, 166, 167 di Rota.

Poi che la doglia mia pietosa e larga
vuol pur che oltre io sparga
lagrime di corrente amara vena,
bella dolce mia pena,
che dal ciel guardi e senti,
muovi co' tuoi be' lumi
gli spirti frali e lenti
onde non mai partisti
dal di ch'al cor m'apristi
vive fornaci e lagrimosi fiumi;
porgi la forza e l'arte
a queste nere e lamentose carte.

Tu quel che fa dopo la pioggia il sole
a i gigli, a le viole,
a l'ingegno, che pigro in terra giace,
a la penna, che tace
via più che non devrebbe,
farai, gentile e pia:
dar ben mi si potrebbe
cortese ampia mercede.
Questo ultimo ti chiede
in pregio e in don la pura fiamma mia
che 'n ciel ti segue e serve
e nel sepolchro tuo pur arde e ferve.
Arde nel tuo sepolchro e ferve anchora
la fiamma d'ora in hora,
tanto ch'ognun la mira, e grida, e dice:
«Fuggi il sasso felice,
fuggi, non gir più avanti
chiunque arder non brami».
O miracol d'amanti!
Chi crederà ch'huom viva
dentro una pietra viva
e la sua donna anchor sospire ed ami,
ed ardendo, qual arse,
guardi il thesor de le reliquie sparse?
Beato marmo, che i begli occhi chiudi,
pietosi insieme e crudi:
pietosi, ché dal vulgo oscuro e vano
mi fer molto lontano;
crudi, ch'a pianto, a stratio
mi trasser notte e giorno,
né mi dieder mai spatio,
ch'io potessi di loro
tesser degno lavoro;
deh, chi mi vieta il sempre starti intorno,
gentil pietra e più cara
di qual più gemma pretiosa e rara?
Il puro raggio dove nasce il die
a quelle luci mie
che copri, o nobil terra, è picciol ombra:

ma tu, cui sete ingombra
di varcar l'Eritreo
per tornar ricco a noi,
a te stesso empio e reo,
là dove stan sepolte
le belle membra sciolte
corri, o nocchier: tutti i lapilli eoi
Ivi coglier potrai,
e più di quel che cerchi e brami assai.
Non gir più oltre, aspetta,
Canzon; già dopo te l'altra s'affretta.

(*Rime*,166)

Si tratta di tre canzoni identificate come le *tre vedovelle*, tre canzoni sorelle sviluppate sul fortunato modello Cinquecentesco di tre sonetti petrarcheschi (*RVF* 71-72-73) e di Bembo (*Asolani*, 3, 8-9-10). Si riscontrano anche altri modelli nello stesso genere, come il Tansillo, Bonifacio o Zane, per la coincidenza di tematica luttuosa ma anche per la struttura compatta attraverso espedienti come l'esordio in forma di protasi poetica (166) e la presenza saltuaria di un collegamento *capfinido* tra stanze. Lo schema metrico invece non ha riscontro nel genere della canzone tradizionale: si presenta una netta maggioranza di versi settenari (otto per strofa) rispetto ai soli quattro versi endecasillabi all'interno di una stessa strofa, non si riscontrano delle corrispondenze tra pause sintattiche forti e cambi di rima e si nota una mancata corrispondenza sintattica anche confrontando le diverse strofe. Il ritmo, a causa dalla maggioranza di versi brevi, è scorrevole, favorito anche dall'organizzazione delle rime; infatti notiamo una predilezione per la rima baciata nella prima quartina, che viene ripresa dalle rime *ee* (v.8-9) e dal distico

finale di chiusura. Ponendo attenzione proprio a questo preponderante accostamento ravvicinato di due rime uguali (quattro rime su sei sono bacciate: A,B,E,F), si potrebbe pensare ad una volontà da parte di Rota di ripresa da una tradizione che si stava sviluppando proprio nei suoi anni: la villanella napoletana. La *villanella*, o anche *Canzone alla napoletana*, identifica una forma di poesia musicale principalmente di stampo popolare, che raggiungerà però anche delle versioni colte. Fonda le sue radici nella cultura napoletana di fine Quattrocento e rimarrà la canzone popolare napoletana fino al XVII secolo, periodo in cui prenderanno piede proprio da questa tradizione i rimaneggiamenti di Chiabrera e di Rinucci delle canzonette nella poesia d'arte musicale. La villanella prese, con lo scorrere del tempo, anche il termine di *canzone napoletana* o *villanesca*, proprio per identificare un linguaggio e un modo rusticano di scrittura, che tendeva ad allontanarsi dal mondo astratto dei rimatori petrarchisti: i «poeti popolari che davano la preferenza al gentile filone della lirica amorosa non sempre soccombevano al dominante stile petrarchista [...] alcune delle loro poesie d'amore consistevano di poco più che brevi invocazioni metaforiche [...] combinate per creare un linguaggio sensuale».⁸⁴

Il passaggio ad un mondo culturale più alto, che giustificherebbe tra l'altro l'utilizzo di questa tradizione da parte del Rota, avviene in modo spontaneo già nel corso del XV secolo, in cui linguaggio, costumi e atteggiamenti contadineschi penetrarono regolarmente nell'ambiente cortese, come forme di *pièces* rusticali d'intrattenimento. Secondo le cronache anche la corte di Napoli accolse ben volentieri queste rusticali forme di divertimento che,

⁸⁴ Cardamone 1977, 25-72.

a seguito di interessi di imitatori colti cinquecenteschi, permisero alla *villanesca* di essere identificata con il termine più elegante di *villanella*. Tradizionalmente la *villanella* vede appunto uno schema metrico fondato su uno o più distici a rima baciata o, in alternativa, distici accompagnati da versi liberi; tuttavia la forma popolare sarà molto flessibile agli spunti creativi di ciascun autore e che anche Rota abbia voluto riprendere questa tradizione autoctona inserendola nella sua produzione lirica ha un senso. Seguendo la tradizione popolare, la villanella tratta, in lingua dialettale o letteraria, di vicende amorose e di tutti i suoi vari motivi ed è proprio in quest'ottica che il poeta napoletano potrebbe inserire il tema luttuoso, ma sempre sentimentale, nelle sue tre canzoni: lo scopo è quello di declinare una tematica diffusa verso un innalzamento lirico per nobilitare la propria produzione. L'innalzamento da un tema così rodato nella tradizione lirica è garantito non solo da riprese di moduli petrarcheschi, ma anche da toni più tragici e aulici (come il paragone con Lucrezio nella canzone 167), provenienti dalla tradizione strambottistica e cortigiana (come il motivo della tomba che arde del 166), mantenendo comunque quell'origine di stampo popolare come l'immagine metaforica del cuore come fornace.

5. LA RIMA

Negli stessi anni di attività di Berardino Rota veniva completato il *Rimario* di Girolamo Ruscelli, letterato noto e con una presenza culturalmente significativa per la città di Napoli grazie alla fondazione della “Accademia dello Sdegno” nel 1541. Così come indica la nomenclatura completa dell’opera, si tratta di una raccolta di rime, principalmente desunte dal *Canzoniere* di Petrarca, accompagnate da indicazioni circa il modo di comporre versi nella lingua italiana. Il trattato, stampato a Venezia nel 1559, resterà un punto di riferimento sino alla metà dell’Ottocento e risulta quindi molto probabile che anche Rota sia rimasto influenzato dalla sua pubblicazione. Il punto di partenza per comprendere le scelte di rima da parte di Rota è sicuramente un’analisi comparatistica con le scelte petrarchesche: il criterio da me utilizzato per dare evidenza non tanto alle singole rime, «quanto [al valore] profondo delle classi rimiche»⁸⁵ in Rota, si è basato sulla classificazione proposta da Andrea AFRIBO nello studio sulle rime dei *Fragmenta in Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*.

⁸⁵ Afribo 2009, 43-44.

Analizzando infatti più approfonditamente gli schemi rimici si possono identificare non solo le composizioni più ripetute tra Petrarca e Rota, ma anche le preferenze nelle quartine e terzine.

In Petrarca abbiamo:

14 quartine alternate

303 quartine incatenate

In Rota abbiamo:

9 quartine alternate

313 quartine incatenate

Per la scelta rimica delle quartine entrambi gli autori mantengono come nettamente prediletta la rima incatenata rispetto allo schema incrociato, essendo quest'ultima un'organizzazione più antica. Lo sviluppo dello schema ABBA ABBA risulta essere più recente ed inizia a diffondersi nel '200, restando il più frequente e ripetuto nella tradizione. Rota mantiene saldo il modello e non osa nessuna sperimentazione: non si spinge verso un ampliamento strutturale della forma tradizionale del sonetto e non sviluppa nemmeno un atteggiamento di distacco nei confronti di quelle che sono le due strutture rimiche più tradizionali. Altri schemi possibili, ma molto rari e che quindi non trovano terreno fertile in Rota, ma sperimentati in Petrarca, sono ABBB BAAA, ABAB BABA (*RVF.* 260 e 279) e ABAB BAAB (*RFV.* 210 e 295). Rifacendosi a ciò che scriveva Santagata nella *Lirica Aragonesa*, se nelle quartine la successione ABBA ABBA

rappresenta la norma, «saranno le terzine a fornire le variazioni di schema»⁸⁶ ed è ciò che accade anche nelle molteplici combinazioni di terzine proposte dal Rota.

Secondo la tradizione gli schemi più usati sono CDC DCD, schema che «sovrappone una divisione in distici CD alla divisione sintattica prevalente per le terzine.»⁸⁷; CDE CDE, che sottolinea la divisione in terzine e CDE DCE. Tutti questi schemi sono i più frequenti in Petrarca e, seguendo la scia degli autori napoletani presi a modello, anche Rota ne fa un consistente utilizzo non allontanandosi particolarmente dal modello petrarchesco. Nella seguente tabella ho voluto infatti fornire le percentuali delle occorrenze degli schemi presenti in diversi autori napoletani di influenza per Rota.

	Aloisio	Caracciolo	Cariteo	De Jennaro	Sannazaro	Rota
CDC DCD	58%	90%	69%	10%	81%	37,65%
CDE CDE	23%	6%	11%	56%	8,5%	25%
CDE DCE	9%	1,5%	10%	19%	7,5%	14,8%

La tabella mostra percentuali di utilizzo da parte di poeti napoletani dei tre schemi più tradizionali.

⁸⁶ Santagata 1979,

⁸⁷ Beltrami 2012, 120.

Gli schemi presentati occorrono nei *Fragmenta* petrarcheschi, in ordine di presentazione nella tabella, in 113 occorrenze (35,7%), 120 occorrenze (37,97%) e 69 occorrenze (21,83%) e si può notare come anche Rota si mantenga sulla linea dei suoi modelli napoletani, preferendo schemi rari in un numero esiguo di componimenti.

L'unica novità che presenta Rota in ben 55 componimenti, è la formulazione di uno schema che in Petrarca non ha nessuna occorrenza, ABBA ABBA CDE CED. Ho ricercato, quindi, la presenza dello stesso schema ABBA ABBA CDE CED negli ambienti vicini o di influenza a Rota. Seguendo le indicazioni di Santagata per cui «l'assoluta prevalenza delle quartine a rime incrociate è la norma»⁸⁸, tutte le variazioni sulle terzine sono considerate le più frequenti. Queste ultime sono dichiarate da Beltrami legittime (con due o tre rime come C,D oppure C,D,E) purché non lascino versi irrelati e anche nel caso in cui le varianti siano rare, la scelta dello schema rimico «segue correnti di gusto variabili nel tempo e negli ambienti»⁸⁹. In *Teoria e prassi della gravitas del Cinquecento*, Andrea Acrio trascrive le opinioni di Tasso circa lo schema CDE CED: visto come trasgressione o trapasso della formula CDE CDE ed assegnato alla maniera grave. Un esempio ci è fornito dalle occorrenze in Della Casa con una percentuale del 12%, sempre in posizione marginale rispetto alle favorite combinazioni CDE CDE (27%) e CDC DCD (20,5%). Un altro autore cinquecentesco riportato per il suo avvicinamento a questa composizione di terzine piuttosto rara, è Girolamo Muzio. Per quando sia appartenente ad un contesto culturale diverso, Muzio condivide con Rota la caratteristica di un

⁸⁸ Santagata 1986, 245.

⁸⁹ Ivi.

petrarchista vicino ad un'imitazione stretta, propenso alla piacevolezza, ma dall'altro lato presentando anche una volontà di *gravitas* e di innovazione. Ma come Muzio riscontriamo anche autori come Varchi, Guidiccioni, Mario Colonna ed il Minturno, visto come iniziatore di composizioni nuove nelle terzine: sono tutti autori che contribuiranno nella creazione di un panorama lirico a cui attingerà lo stesso Berardino Rota, panorama di chi

progettando e costruendo l'edificio della *gravitas* dimostra di considerare come mattoni fondamentali, anche nella prassi, certi schemi di terzina (fra tutti il più importante e più simbolico, CDE CED) [...] è evidente una fenomenologia più screziata e varia, sperimentale, decisamente curiosa di forme inedite o meno edite⁹⁰.

In linea con tutti gli aspetti stilistici delle *Rime* rotiane, questa volontà di distacco si manterrà abbastanza cauta e destinata ad aprirsi verso le prime basi di sperimentalismo manieristico nella Napoli dell'ultimo Cinquecento. Restando sullo schema delle terzine CDE CED, ne viene segnalata la presenza anche in Bembo, sicuramente un punto di riferimento noto per gli autori come Rota, presenza giustificata con «la lettura di Giusto de' Conti e di tutto l'*entourage* padano, [...] il rispetto delle sue stesse leggi, leggi di tolleranza questa volta: *nell'ordine delle rime poi, e in parte di loro del numero, non s'usa più certa regola che il piacere.*»⁹¹.

A seguire una tabella riassuntiva, realizzata grazie ai dati riscontrati in *Teoria e prassi della «gravitas» del Cinquecento* di Andrea Afribo, dello schema non petrarchesco CDE CED più il confronto con le *Rime* Berardino Rota.

⁹⁰ Afribo 2001, 145.

⁹¹ Ivi.

	Rota	Bembo	Coppetta	Stampa	Della Casa	Caro	Varchi	Guidiccioni	Vittoria Colonna	Tasso	M. Colonna
CDE	51	13	2	1	9	4	18	11	25	34	11
CED	(15,2%)	(9%)	(1,4%)	(0,5%)	(12,3%)	(12,5%)	(12,5%)	(9,5%)	(16%)	(13,6%)	(11,8%)

Prima di introdurre la divisione da me operata circa le diverse classi rimiche, propongo un quadro generale di confronto nella tabella sottostante: sono stati effettuati dei calcoli di suddivisione tra classi di rime vocaliche, consonantiche, doppie e in iato nelle *Rime*. Il confronto diretto con le percentuali petrarchesche dei *Rerum Volgarium Fragmenta* sottolinea il mantenimento di proporzionalità e coerenza con il modello petrarchesco.

	<i>Vocaliche</i>	<i>Consonantiche</i>	<i>Doppie</i>	<i>Iato</i>	Totale delle rime:
<i>Rime</i>	1359 (37,37%)	1102 (30,30%)	444 (12,21%)	341 (9,38%)	3.637
<i>RVF</i>	3335 (42,31%)	2785 (35,33%)	1265 (16,05%)	497 (6,30%)	7.882

Tabella delle classi rimiche

Rime vocaliche

	CI	C	D	G	L	M	N	R	S	T	V
Rota (N)	8	139	89	23	187	95	212	272	69	159	106
%	0,21	3,82	2,45	0,63	5,14	2,01	5,83	7,48	1,90	4,37	2,91
Petrarca(N)	124	120	250	64	429	299	419	751	202	343	278
%	1,57	1,52	3,17	0,81	5,44	3,79	5,31	9,52	2,56	4,35	3,53

Tabella delle Rime vocaliche

La classe delle rime vocaliche rappresenta quella più quantitativamente sviluppata costituendo, in proporzione con le altre classi rimiche, la percentuale più alta sul totale delle rime. Analizzando le tabelle la tendenza generale petrarchesca è sicuramente mantenuta: le classi più numerose sono quelle delle rime vocaliche in VRV e della nasale VNV che rispecchiano molto le percentuali presenti in Petrarca. Le classi invece meno numerose sono quelle in VCIV e VGV. La numerosità delle rime vocaliche in VRV si spiega con la presenza significativa della rima in -ORE (*amore-core-dolore*), delle rime in -IRE (*ardire-desire-dire*), data dalla facilità delle rime desinenziali e quelle in -URA. Quest'ultima famiglia di rime presenta delle significative ripetizioni delle parole

rima *natura-pura-oscura-cura-dura*. Sono tutti dei rimanti tipicamente petrarcheschi ad eccezione di *pura*, che nel *Canzoniere* petrarchesco presenta una sola occorrenza in rima (*RVF* 113,10-13 in rima con *paura*). Un altro termine che occorre nei *RVF* solo due volte e che invece in Rota viene presentato solo ed esclusivamente in posizione di rima, con un'occorrenza di dodici ripetizioni, è *ardore*. La volontà di Rota è quindi di mantenere le tendenze e le proporzioni rimiche del modello e di effettuare dei cambiamenti nei rimanti delle classi più frequentate. Tutti i valori sono quindi mantenuti costanti rispetto a Petrarca salvo un aumento, vicino al raddoppiamento delle percentuali di frequenza, della rima in *VCV* (costituita da *-ICA* con la maggior parte dei rimanti in *nemica-amica-nutrica-fatica*; *-UCE* con la maggior parte dei rimanti focalizzati sul campo semantico della luce con *luce-riluce-traluce* e da *-ICE* con la maggior parte dei rimanti in *dice-felice*) e un forte calo della rima nasale in *VMV*, inesistente per le classi di *-AMA* o *-AME* e mantenuta in vita grazie alle rime in *-EME* (*insieme-speme*), classe, tra quelle in *VMV*, decisamente più presente in Petrarca.

Rime consonantiche

	GL	GN	LX	MX	NX	RX	SX
Rota (N)	68	68	96	18	331	405	116
%	1,87	1,87	2,64	0,50	9,10	11,14	3,19
Petrarca (N)	164	155	272	135	770	941	271
%	2,08	1,97	3,45	1,71	9,77	11,94	3,44

Tabella delle Rime consonantiche

La classe consonantica più numerosa è, come in Petrarca, quelle in RX contando 405 rime e mantenendo la percentuale petrarchesca dell'11% di frequenza sul totale delle rime. Molto frequenti sono le rime in –RT, con una forte prevalenza della parola *morte/Morte* (rimata con *porte-forte*); le rime in –RZ con *sforza*, *forza* e le rime in –ARTE con principalmente tre parole rima: *carte*, *arte* e *parte*. Quest'ultimo termine, utilizzato sia come verbo che come sostantivo, presenta trenta occorrenze in rima e permette la creazione di diversi termini derivati come *comparte*, *disparte*, *sparte*. Un forte calo di frequenza, superando la proporzione del modello petrarchesco, si riscontra invece con le rime in MX quasi in

collegamento con il calo ottenuto nelle rime vocaliche basate sulla stessa nasale VMV.

La maggior parte delle rime consonantiche occorre nella forma metrica del sonetto, in linea con le indicazioni di Bembo nel terzo libro delle *Prose della volgar lingua*, per cui le rime consonantiche permettono una solennità al dettato coerente con la forma metrica scelta. È una solennità che si riscontra, contenutisticamente, nei componimenti di stampo luttuoso: un esempio ci è fornito dal sonetto 188, un componimento sull'*impossibilità dell'elaborazione del lutto e del superamento del dolore*⁹². Le parole rima, che riprendono il sonetto luttuoso 168, si presentano tutte come consonantiche o doppie proprio per accentuare la durezza e la difficoltà di questo momento doloroso per il poeta.

Io cerco, ohimé, gir oltra, e mai non passo
lo stretto varco che ragion mi segna;
gli occhi, ch'eran d'Amor la prima insegna,
in fin dal ciel mi van troncando il passo.

Alzai ben io felice e nobil sasso
per chiudervi la bella e d'honor degna
amata spoglia; e pur si siede e regna
madonna nel pensier che mai non lasso.

E ne ringratio Amor che la descrisse,
anzi scolpio nel cor sì ferma e forte,
che non stanno le stelle in ciel più fisse.

Beato albergo, avventurose porte
ond'ella entrò: già mel promise e disse
quel dì crudel che trionfò la Morte.

(*Rime*,188)

⁹²Rota (ed.), 476.

Rime petrose

Un componimento sul quale può esser posto l'accento per una scelta di rime consonantiche è sicuramente il sonetto 27, il quale presenta una «petrosità delle rime»⁹³ che riscontra dei parallelismi anche in Petrarca:

Ahi, ahi, quant'io più mi rivolgo *indietro*
penitentia e dolor men m'*accompagna*;
e pianger ne vorrei, ma non mi *bagna*
lagrima il sen, né il cor mollesco o *spetro*.

Piacer d'ombra e di nebbia, honor di *vetro*,
speme, voglie, pensieri opra d'*aragna*,
quanto a ragion di voi si duole e *lagna*
lo viver mio precipitoso e *tetro*!

Lasso, e sostenni anch'io duro Euristeo,
inferno Hercole e fral, né vincer *valsi*
un mostro sol del vano mondo e reo.

E per inferni assai più ciechi e *falsi*
Euridice non trovo, e pur d'Orptheo
son più dolente, e via più arsi ed *alsi*.

(*Rime*, 27)

⁹³Rota (ed.), 74.

Abbiamo solo una rima vocalica in EO, che spicca per contrasto con le restanti terminazioni in TR, GN e LS, rima non facile nel rimario petrarchesco. Seguendo le norme imposte da Bembo nelle *Prose della volgar lingua* secondo cui le rime consonantiche conferiscono solennità al dettato, Rota sceglie, per principio di coerenza il sonetto con tematica di riflessione morale e con picchi di tensioni esclamative. Si tratta di un sonetto frutto di una fase tarda di elaborazione del canzoniere rotiano: raggruppato in un nucleo compatto di sonetti circostanti. Il sonetto 27 esprime un pentimento di sentimenti passati ed un dolore espresso con un lessico semanticamente cupo (*penitentia, dolor, pianger, mollisco o spetro, ombra, nebbia, duole e lagna, precipitoso o tetro, lasso, infermo, mostro, inferni, ciechi e falsi, dolente, arsi ed alsi*) caratterizzato per allitterazioni di suoni consonantici e gravi (*t-r-s-f*).

Per accompagnare questo lessico fortemente rappresentativo di un sentimento negativo, alcuni versi risentono di «inflexioni tragiche»⁹⁴ rispetto al modello di riferimento⁹⁵ ed altri, circa la scelta delle rime, riprendono fedelmente Petrarca.

In Rota abbiamo la rima B in –AGNA con *accompagna, bagna, aragna, lagna* riscontrabile nel modello petrarchesco nel *RVF* 173, sonetto di ambiguità e desideri felici spenti dall'instabilità della condizione amorosa del poeta:

RVF, 173 vv. 6-7: *quant'al mondo si tesse, opra d'arAGNA /vede.*

⁹⁴ Rota (ed.), 74.

⁹⁵ Milite, nelle note di lettura a p.74, ci segnala come esempio il v.5 ripreso da Bembo, *Rime* VI, 9 «sdegni di vetro, adamantina fede», sul quale Rota aggiunge gli influssi più tragici di Gibaldi, *Orbecche*, 3099-3103; Trissino, *Sofonisba*, 1951-53.

RVF, 173 vv. 2-3: ove è chi spesso i miei dipinge e bAGNA, /dal cor l'anima stanca si scompAGNA.

RVF, 173 vv. 6-7: quant'al mondo si tesse opra d'arAGNA/vede: onde seco e con Amor si lAGNA.

Rime inclusive e identiche

La rima inclusiva, vista come una rima complessa che presenta maggior identità di suono rispetto alla rima semplice, viene usata da Rota come espediente per creare un addensamento di suoni e, conseguentemente, una lettura più decisa e coesa.

Un esempio di rime inclusive ci è fornito al sonetto 29:

Al mio terreno ciel, debil gigante,
tento far guerra, e desir pronti e sciocchi
sono gli arcieri, e s'aven mai che scocchi
stral da mia parte, è ben vano ed errante.

E pensier tanti sopraongo a tante
speranze ognihor, che par che 'l giunga e tocchi;
ma tosto folgorar veggio i begli occhi,
sì ch'io son arso, e gir pur cerco avante.

O stolta ben, ma fortunata schiera,
de' dei triumpho, in cui di par si scorge

finir la vita e l'empia voglia e fera;

o sconcolato chi men tanto *spera*
quanto più brama, e vivo ognihor risorge
a nova morte, anchor che giaccia e *pera*!

(*Rime*, 29)

Le parole rima sono *sciocchi-scocchi-tocchi-occhi* e *spera-pera*, ma si può notare quanto anche le altre parole rima non siano poi tanto distanti tra loro, anzi si allontanano dall'essere rime inclusive o in alcuni casi rime identiche per singole lettere: abbiamo, ad esempio, *errante-tante-avante* o *fera-pera* ma soprattutto le coppie *sciocchi-scocchi* e *scorge-risorge*. Queste scelte lessicali permettono al lettore di creare un immediato accoppiamento tra parole proprio grazie all'identità di suono molto forte che però, solo a causa di singole tessere, non raggiunge un'identità completa tradendo l'orizzonte d'attesa di chi legge. Tutti i giochi di ripetizione delle rime e delle parole fonicamente vicine creano un andamento di lettura veloce e movimentato; aiutato da altri espedienti stilistici come gli accostamenti ossimorici di apertura *terreno ciel* e *debil gigante* o il forte uso della congiunzione *e*.

Un altro esempio di rime inclusive, che permettono anche un gioco di parole sul termine *luce*, ci è fornito nelle *Rime* di Rota al sonetto 65, confrontabile con il sonetto 37 delle *Rime* di Bembo:

Se de l'occhio del ciel l'alma gran luce
di pari al buon, al rio giova e risplende;
se 'l bel raggio celeste in voi riluce
e per voi, qual per vetro, a noi si rende;

perché quel sol che nel mio cor traluca
da' bei vostri occhi ognihor mi si contende?
Né mai che siate nostra a far v'induce
quella pietà ch'huom propria in Dio comprende?

Specchiatevi in voi stessa: Ivi vedrete
s'a ragion ardo, e s'al mio lungo ardore
mercé si deve, e come in voi viva io.

E se pur non vi move il mio dolore,
muovavi almen, come in tutt'altro sete,
per farvi in questo anchor simile a Dio.

(Rota, 65)

Sì come sola scalda la gran luce
e veste 'l mondo e sola in lui risplende,
così nel penser mio sola riluce
Madonna e sol di sé l'orna e raccende.

E qual il velo, che la notte stende,
Febo ripiega e seco il dì conduce,
tal ella, i mali che la vita adduce
sgombrando, al cor con ogni ben si rende.

Tanta grazia del ciel chi vede altrove?
rivolgete, scrittor famosi e saggi,
tutte in lodar costei le vostre prove.

Ma tu, che vibri sì felici raggi,
mio bel pianeta, onor di chi ti move,
non tôrre a l'alma i tuoi dolci viaggi.

(Bembo, 37)

Il tema del sonetto sente l'influenza della lirica cortigiana quattrocentesca e le quartine emulano particolarmente il modello di Bembo, *Rime* 37 per le scelte lessicali: le parole rima sono infatti *luce*, *risplende*, *riluce*, identiche nel modello bembiano, e *raccende*, *stende*, *conduce*, *adduce*. L'unica differenza con il modello si riscontra con lo schema rimico ABAB ABAB in Rota e ABAB BAAB in Bembo, entrambi schemi poco diffusi.

L'autore napoletano calca molto sul tema di un sole, quasi divino, che risplende tramite gli occhi dell'amata. Tutto il lessico si avvolge intorno a questo campo semantico del sole-fonte di luce: *gran luce*, *risplende*, *raggio celeste*, *riluce*, *sol*, *traluca*, *ardo*, *ardore*. Alcune parole tra queste sono in posizione di

rima e garantiscono una lettura scorrevole, fluidità data soprattutto dal gioco delle rime inclusive e del loro significato: *luce-riluce-traluce* (vv. 1, 3, 5), *rende-comprende* (vv. 4, 8), *io-Dio* (vv. 11, 14).

Un altro caso di rima inclusiva e di un utilizzo vivace delle stessa parola rima da parte del poeta napoletano ci è fornito da due diversi sonetti: il 140 e il 158.

Nuvoletto che 'l sol adombre e *copra*
quando leve aura poi lo scaccia e *sgombra*
era veder la fosca e languid' *ombra*
che spiegò Morte a' begli occhi di sopra.

Ma fu ben di pietà mirabil *opra*,
ch'Amor da mezzo il cor, ch'arde ed *ingombra*,
mosse sospir che fé la nebbia *sgombra*,
le luci aprendo ov'Amor l'arme *adopra*.

Parea madonna in atto dolce e piano
con la favella di beati lumi
dirmi, né già quel dir sembrava humano:

«Non more huom perché pianga e si consumi;
breve spatio vivrai da me lontano.
Chè dunque co' sospir quest'aria allumi?»

(*Rime*, 140)

Il sonetto qui riportato era già stato oggetto di analisi lessicale per l'utilizzo di diminutivi, tuttavia è giusto notare anche l'impiego della rima inclusiva A: *copra-opra-adopra* che inoltre non differisce in modo così netto dalla rima B (confrontandole notiamo il gioco di alternanza tra bilabiali occlusive *p* e *b*,

quest'ultima accompagnata dalla bilabiale nasale *m*). Il risultato ottenuto da queste piccole e acute variazioni è un ritmo vivace, velocizzato e molto ripetitivo con la percezione, da parte del lettore, di leggere sempre la stessa rima. Si tratta di un chiaro esempio di giochi di parole e suoni, tipico di una corrente manieristica che Rota anticipa in alcuni suoi componimenti. Del Paterno infatti si dirà che la sperimentazione manieristica, a cui si avvicina qui Rota, consiste nel trattare «i vari elementi della scrittura poetica in congegni di accumulazione ed estenuazione di figure retoriche [...] l'impegno coerente è nel raddoppio progressivo – in senso quantitativo - delle strutture fondamentali della scrittura lirica tradizionale»⁹⁶.

La rima B invece si presenta inclusiva, sviluppata sulla parola ombra: *sgombra-ombra-ingombra-sgombra*. Abbiamo due rime identiche e minime variazioni da una parola rima all'altra: anche qui lo scopo è quello di creare un testo compatto e molto ripetitivo.

Un altro sonetto che gioca sullo stesso termine è il componimento 158:

Torna a noi, ben gradita e felice *ombra*,
da quella, ove ti stai, beata *parte*,
e di più dolce suon quest'aria *ingombra*,
ricca di via più chiara e nobil *arte*.

Canta la bella mia che, leve e *sgombra*
del terren peso, al ciel da noi si *parte*
per far col lume suo, ch'ogni altro *adombra*,
lieto Saturno e mansueto *Marte*.

⁹⁶ Quondam 1975, 74-75.

E credi pur che fie tanto maggiore
la gloria tua, quanto costei d'assai
oscura, e vince il tuo cantato ardore;

né ti scusar perché vista non l'hai:
poiché morta in quest'occhi e viva al core
d'ogni anima gentil tu la vedrai.

(*Rime*, 158)

Come nel sonetto precedente, le rime inclusive sono concentrate nelle due quartine con la rima A *ombra-ingombra-sgombra-adombra* e con la rima B *parte-arte-parte-Marte* (nella quale abbiamo una rima identica *parte-parte*). Il termine *ombra* e tutte le formazioni che ne possono derivare è molto usato nei *RVF* di Petrarca e per la maggior parte dei casi occorre alla fine del componimento, come l'esempio del distico baciato nel *RVF* 23, vv. 168-169 *ombra-sgombra*. In molti altri componimenti appare con le stesse formazioni del Rota: *RVF*, 10 vv. 10, 12 *ombra-ngombra*; *RVF*, 11 vv. 1, 4, 14 *ombra-sgombra*; *RVF*, 34 vv.11, 14 *disgombra-ombra*; *RVF* 38, vv. 2-3, 6-7 *disgombra-ombra-ingombra-adombra*; *RVF* 50, vv.20-21 *ombra-sgombra-ingombra*; *RVF* 125, vv.22-23 *ombra-sgombra*; *RVF* 129, vv.48-49 *adombra-sgombra*; *RVF* 294, vv. 10, 12 *ingombra-sgombra*; *RVF* 327, vv. 1, 4, 5, 8 *ombra-sgombra-adombra-ingombra*.

La possibilità di ripetizione della stessa parola rima è garantita anche grazie alla scelta della forma metrica, come nell'esempio della canzone sestina 192:

La vita è corsa, e pur non giunge a riva
questa di miei nemici armata nave,

cui d'hor in hor più s'allontana il *porto*,
 né veggio altro fin qui che notte ed *ombra*;
 che farai dunque, o cieca, o dolente *alma*,
 rinchiusa in vil di terra inferma *vesta*?
 Tu che, lasciata qui la mortal *vesta*,
 libera godi in lieta amica *riva*,
 chiara, bella, felice e gentil *alma*,
 quasi di nobil merce ornata *nave*,
 scaccia co' raggi tuoi la nebbia e l'*ombra*,
 che mi nasconde il segno e toglie il *porto*.
 Lasso, ben havev'io ritratto in *porto*
 il rotto legno e la bagnata *vesta*,
 sicuro in tutto di tempesta e d'*ombra*;
 quando ecco a ciel sereno, in piana *riva*,
 allhor ch'i' men temea, ruppi la *nave*,
 e restai orba, trista e vedova *alma*.
 Deh, ché non voli, o miserabil *alma*,
 a la tua cara luce, al dolce *porto*?
 Questa ch'ha nome vita è fragil *nave*,
 anzi da ragni in polve ordita *vesta*;
 non si trova qua giù ferma la *riva*,
 finché grave ne copre e terrena *ombra*.
 Human caduco velo, ignobil *ombra*
 ch'ammanti sconsolata infelice *alma*,
 fia mai quel dì che la sinistra *riva*
 tu lasci indietro e ti riposi in *porto*?
 Ben se' povera tu lacera *vesta*,
 ben se' deserta inarenata *nave*.
 loco hebbe nel ciel degno la *nave*,
 e fu pur ella in selva al sole, a l'*ombra*,
 che da Colcho recò l'aurata *vesta*,
 quanto più ve l'havrà, fatta quest'*alma*
 già pura e leve, il dì che giunta al *porto*
 goderà lei ne la celeste *riva*?
 Altra riva cercar con altra *nave*
 convien per girne a porto; o mondo, o *ombra*,
 o alma, a che non spogli antica *vesta*?

(Rime, 192)

Rispondendo alla tradizione delle forme metriche e ripetendo le parole rima del componimento, siamo comunque di fronte ad una canzone sestina molto particolare: i riferimenti marinareschi possono essere riscontrati nella tradizione napoletana a cui Rota fa fede; ad esempio il modello petrarchesco del congedo fu sicuramente filtrato dall'influenza intermedia operata da autori meridionali come il Caracciolo nel sonetto *Con altri remi, ormai con altri venti* in *Amori* «ove lo stilema anaforico è impiegato in ambito marinaresco, con risultati lessicali abbastanza simili»⁹⁷. Ciò che sicuramente risalta all'occhio, oltre ai diversi espedienti stilistici come una complessa sintassi latineggiante (come, ad esempio, la forte inversione al v.34 *fatta quest'alma*) è la rima identica, protratta per tutta la canzone. Ogni parola rima vede infatti un forte recupero: *riva* (6 volte), *nave* (7 volte), *porto* (6 volte), *ombra* (7 volte), *alma* (6 volte), *vesta* (8 volte). Sono tutti termini che trovano riscontro in Petrarca ma anche in questo esempio comprendiamo la volontà del poeta napoletano di anticipare quelle spinte manieristiche che si fonderanno proprio su una esasperazione del modello. L'accostamento di parole rima identiche dovrebbe permettere una coincidenza perfetta nella semantica dei termini, in realtà si notano combinazioni di aggettivi-sostantivi che creano un'opposizione netta tra le parole rima identiche. Al verso 5 l'*alma* si presenta *cieca, dolente*, mentre invece al verso 9 è accompagnata da ben quattro aggettivi che non richiamano il campo semantico del dolore, ma lo contrastano richiamando una serenità estetica ed interiore: *chiara, bella, felice e gentil*, poi ritorna ad essere *trista e vedova, miserabil e infelice*. Lo stesso contrasto si verifica per gli altri termini in rima: *la nave* prima

⁹⁷Rota (ed.), 486.

ci viene presentata come *armata*, nemica e poi *ornata*; la *vesta* vede un climax ascendente: *inferma, mortal, lacerata, aurata*; la *riva* è descritta come *lieta, amica, piana, celeste* ma anche *sinistra*, che per la tradizione biblica indica il peccato. Sfruttare degli strumenti fonici e stilistici per comporre un testo poetico è sicuramente frutto di spinte meno classicistiche, grazie alle quali prendono piede fenomeni d'innovazione e virtuosismo. La forte ripetizione dei termini *riva, nave, porto, ombra, alma, vesta* e della metafora marinaresca, permette un'insistenza sulla corrispondenza tematica anima = nave. Analizzandola ulteriormente si nota che la ripetizione e coesione fonica sono volte a creare un legame di corrispondenza strutturale tra l'ultima parola rima della stanza e la prima parola rima della stanza successiva. L'unico caso in cui la ripetizione della parola in rima della stanza precedente non si verifica in posizione rimica della stanza che segue, è il congedo che appare strutturato sulla base di RVF 142: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, /altro salir al ciel per altri poggi /cerco, ché n'è ben tempo et altri rami». Quest'ultima terzina riprende, con una *coblas capfinidas*, l'ultima parola del verso precedente (*riva*) in posizione incipitaria, mantenendo dunque sempre una volontà di legame anche se non in posizione finale del verso. Ed, in aggiunta, seppur in soli tre versi, racchiude ugualmente tutte le parole rima apparse nel componimento, a riconferma di un legame fonico e lessicale. Questi fenomeni di insistita ripetizione, accompagnati da fitti richiami fonici all'interno dei versi (noterei l'allitterazione dei suoni nasali *m/n* al v.2 «questa di Miei neMici arMata Nave» o al v.38 «coNvieN per girNe a porto; o MoNdo, o oMbraz»), rafforzano una complessiva compattezza del testo.

Un altro componimento che vorrei segnalare come esempio sia di rime inclusive ma soprattutto per un gioco di parole rima è il sonetto 68:

Ben è d'alpestra vena il duro scoglio
che v'arma il cor, ben è ristretto il ghiaccio,
o per cui sola mi dileguo e sfaccio
in pianto, in foco, ed altro ben non voglio.

Se quanto più ne gli occhi humor accoglio
per romper l'uno, e co' sospir procaccio
scaldar più l'altro, via più induro e agghiaccio
lo smalto e 'l giel del vostro fero orgoglio.

De gli occhi l'Ocean, l'Etna del core
ogni aspra selce, ogni gelata scorza
devrian far molle ed infiammar d'amore.

Ma toglie lor la qualità, la forza
Amor, che tanto in me pianto ed ardore
quanto durezza e ghiaccio in voi rinforza.

(Rime, 68)

Le parole rima inclusive, che corrispondono alle rime derivative, si riscontrano ai versi 2 e 7 con *ghiaccio-agghiaccio* e ai versi 12 e 14 *forza-rinforza*. Quello che più risalta di questo sonetto è sicuramente l'alternanza tra i campi semantici del caldo e del freddo che, con ordine, si alternano costantemente: ad ogni elemento relativo al calore se ne trova uno corrispondente opposto *ghiaccio-foco*; *scaldar-agghiaccio*; *Ocean-Etna*; *gelata scorza-infiammar d'amore*; *ardore-ghiaccio*. Il contrasto che si estende inoltre ad uno scontro tra l'io lirico e il mondo circostante è visibile negli ultimi due versi e la scelta di porre alcuni di questi termini appartenenti a questo gioco linguistico in posizione di rima, fa rilevare una chiara volontà di metterli in risalto. Lo strumento della parola rima

viene usato per arricchire il ritmo, ma soprattutto per creare una correlazione semantica tra termini che, in questo caso, si prestano a tracciare un contrasto interno al componimento. Anche la scelta delle altre parole in posizione rimica non è esclusivamente una scelta fonica: si segnalano gli accoppiamenti della rima C tra *core-amore-ardore* ed E *scorza-forza-rinforza*; sono in entrambi i casi delle rime semantiche, ovvero che creano un rapporto di significato tra i termini coinvolti, nel primo caso esplicitano un sentimento e nel secondo l'idea di robustezza.

Rime equivoche

Qui di seguito ho riportato un confronto tra il sonetto 60 delle *Rime* del Rota ed il componimento *RVF* 18 di Petrarca. Entrambi utilizzano lo stesso espediente stilistico della rima equivoca e si riscontra una chiara ripresa da parte di Rota sul modello dell'autore trecentesco.

Il sonetto 60 presenta, oltre che ad una ripetuta rima inclusiva e derivata (*parte-disparte-sparte*), anche una rima equivoca ovvero una corrispondenza tra due parole in posizione di rima che sono formalmente identiche, ma semanticamente diverse: il termine *parte* al v. 2 indica il verbo partire o allontanarsi, mentre il termine *parte* al v. 3 rappresenta una porzione di un insieme. Il commento di Milite nella sua edizione delle *Rime* accentua molto l'insistenza da parte del

poeta della scelta della parola *parte*, come se la sua ripetizione diventasse un espediente per rappresentare il dolore dell'io lirico (espresso anche con l'immagine dell'*io* diviso e discorde). Nel componimento petrarchesco il termine *parte* subisce ancora più ripetizioni: focalizzato in posizione finale dei versi occorre nei vv. 1, 4, 5, 8. Non sono le uniche rime ripetute o equivoche poiché il sonetto è caratterizzato da un'alternanza costante degli stessi termini in rima: *luce* (vv. 2, 3, 6, 7), *morte* (vv. 9, 12), *desio* (vv. 10, 13), *sole* (vv. 11, 14). Il ritmo cadenzante e dinamico che può trasmettere questo componimento è sicuramente stato spunto del risultato ottenuto da Rota che, oltre al sonetto 18, avrà fatto riferimento sia per la rima equivoca che per la rima derivata al sonetto petrarchesco 94:

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
 l'imagin donna, ogni altra indi si *parte*,
 et le virtù che l'anima *comparte*
 lascian le membra, quasi immobil pondo.

Et del primo miracolo il secondo
 nasce talor, che la scacciata *parte*
 da se stessa fuggendo arriva in *parte* [...]
 (RVF 94, vv. 1-7)

Milite ci segnala un altro possibile spunto per il sonetto di Rota: «forse si può supporre anche l'influenza di Garcilaso, *Obras*, son. XIX, dedicato, pare, a Giulio Cesare Caracciolo, cui il Rota indirizza il son. 195.»⁹⁸ riportandoci i seguenti versi «Julio, después que me partì llorando/de quien jamas mi pensamiento parte/y dexé de mi alma aquella parte/que al cuerpo vida e fuerça

⁹⁸ Rota (ed.), 161.

‘staba dando» (vv. 1-4). Rota risulterebbe quindi aperto ad accogliere diversi spunti circa questi virtuosismi tecnici in rima, come se il riutilizzo dello stesso corpo fonico non assumesse particolare ed esclusiva paternità, mentre Petrarca mantiene queste forme in occorrenze limitate a momenti di particolare virtuosismo, conferendo loro posizioni di prestigio e arricchendole in prospettiva retorica.

Rime e relazioni di suono

I giochi fonici permettono di colorare, da parte di Rota, con una sfumatura di virtuosismo le liriche del suo canzoniere. Impiegare questi strumenti nella parte finale del verso aiuta nell'intreccio di relazioni foniche tra rime diverse ma anche tra rima e struttura metrico-sintattica delle singole liriche. La figura di suono nettamente maggioritaria è una ripetizione ravvicinata di suoni, tecnicamente, l'allitterazione:

Perché poteste, exempio novo e chiaro
d'honestà, di valor, di leggiadria,
sprezzar la Parca ingiuriosa e ria
e gli oltraggi del tempo invido avaro,

quel di che' be' vostri occhi al cor m'entraro,
sì ch'a tutt'altro poi chiuser la via,
«ScrIvi» mi disse Amor, «questa è la mia
gloria, questa il maggior pregio e più caro».

Presi tosto la penna; in ogni parte
sparsi il bel nome, perch'in voi qual era
scorger potesse il mondo il mio martire.

Ma s'hoggi ben ritrar non posso in carte,
mortale e basso, opra d'Ivina altera,
colpa d'Amor, non mia, che mel fé dire.

(Rime, 4)

Nel sonetto 4 si presentano dodici parole rima, su quattordici, con la ripetizione del suono *r* e tutte le parole rima sono dominate dai suoni *a*, *i* con una forte presenza delle occlusive *t/d*. L'affinità fonica non coinvolge solo questo singolo suono secco che evoca durezza, ma prevede un legame in posizione rimica grazie ai nessi vocale + *r* (*ar-er-ir-or*)/ *r* + vocale (*-re*) e in tutto il componimento grazie ad un'accurata scelta di vocaboli o verbi tronchi che accentuano il suono vibrante (v.2 *valor*; v.3 *sprezzar* la Parca; v.5 *cor*; v.6 *chiuser*; v.7 *Amor*; v.8 *maggior pregio*; v.11 *scorger* ; v.12 *ritirar* ; v.14 *Amor*).

Le allitterazioni tra parole rima vengono giocate anche su più suoni consecutivi:

89, 2-3; 6-7; 9-14 *forma : orma : trasforma : torma : morda : ingorda*

Come nell'esempio precedente, si associa all'allitterazione della *r* un nesso *vocale + r* (*or*, uguale in tutte queste parole rima) e l'allitterazione del suono nasale *m/n*. Diversi sono i casi in cui l'allitterazione viene sviluppata con l'intenzione precisa di legare non solo le parole rima, ma di evidenziare le rime ricche o identiche, come al componimento 87:

vv. 1-4; 5-8 *OSSA : percOSSA : rOSSA : percOSSA*

o, nel componimento 82, con lo scopo di collegare rime diverse tra loro:

vv. 3-4 ch'haver *parte* nel ciel solo *parea*.
Tosto m'accese in atti ed in *parole*

Da segnalare sono anche le occorrenze delle assonanze perfette:

74, 1-8 Qual pietà, qual dolcezza
fu, donna, a veder quella,
quando fiera procella
d'acerbo alto dolore
l'aria turbò del viso honesta e bella,
e poi mosse da l'una e l'altra stella,
che son d'Amor la gloria e la fortezza,
focoso insieme e cristallino humore.

e delle numerose imperfette, quindi con un'uguaglianza della sola vocale tonica:

169, 10-13; 11-14 piede : vede : indietro : vetro
172, 1-4 gentile : gisti : apristi : stile
172, 10-11; 12-14 sole : ardore : suole : colore
186, 5-8 veda : inferni : scherni : creda
195, 5-8; 9-13 pittore : horrore : morte : forte

Altri giochi fonici vengono rappresentati dalle rime in iato che utilizzano le stesse vocali in ordine inverso. Un esempio ci è fornito dalla canzone 83:

vv. 21-22; 23-25 lei : vorrei : meraviglie : simiglie

Gioco fonico è anche l'effetto ricercato di suoni consonantici ravvicinati in rima doppia, come se il poeta volesse rappresentare un'accumulazione di foni simili o uguali:

85, 1-8 tenni : sostenni : bebbi : increbbi : venni : ottenni :
crebbi : hebbi

Un altro esempio di ripetizioni degli stessi fonemi (anche non in posizione rimica) proviene dal sonetto 190:

Tu già se' giunto cinque Volte, o *sole*,
al fin del cerchio tuo, del tuo *Viaggio*:
ed io son pur restio, pur con *Vantaggio*
ne vo di Vita, che finir non *Vole*.

Sparga pietosa man rose e *Viole*
al sasso ove s'eclissa il mio bel *raggio*;
io lagrime e sospir, ch'altro non *haggio*;
forse averrà così ch'io mi *console*.

E voglia il ciel che si rasciughe il pianto,
e la gran forza del dolor riporte
d'havermi ucciso una sol Volta il Vanto.

Ma, lasso, ah! quanto tarda a Venir *Morte*
a chi l'aspetta per rifugio! Ah! quanto
al mal son lunghe l'hore, al ben son *corte*!

(*Rime*, 190)

L'effetto ottenuto dal poeta richiama sicuramente un ritmo accelerato, incrementato dalle parole monosillabiche di apertura della maggior parte dei versi (*tu, al, ed, ne, al, io, e, e, d', ma, a, al*), una forte ripetizione di suoni come il fonema *v*, del nesso *-aggio* presente in ogni parola di rima B e di vocaboli quasi identici come *vole-viole* (vv. 4-5).

Un effetto fonico volutamente calcolato, ottenuto sempre tramite l'uso delle consonanti geminate ed esteso per tutto il componimento, si può trovare nel sonetto 209:

Spogliar conven la mortal gonna, in pegno
che mi fu data, e ch'a gran peso io *tenni*,

lasciar l'oro e gli honori, onde sostenni
e noia ed onta, e sì me 'n pento e sdegno.

Scrivi tu, che 'l puoi far, com'io risegno
in prima al ciel ciò che dal cielo ottenni;
a la terra il terren, poi che qui venni
per tornar poca polve in secco legno.

Lascio ad Amor la face e le quadrella
che, qual l'impresse al cor, così si stanno,
nel partir suo l'alma mia donna e bella.

Al mondo lascio il suo ventoso inganno,
ed a te lascio, o di ragion rubella
schiera serva d'Amor, la pena e 'l danno.

(Rime, 209)

In questo sonetto le quartine e le terzine sono fonicamente legate dall'utilizzo del suono consonantico doppio *nn*, ma l'affinità fonica si ritrova anche con le doppie *ll*, in quanto accomunate dallo stesso luogo di articolazione alveolare, e con il suono nasale *-gn-*. L'insistenza sul suono nasale è garantita anche da altre sequenze presenti nel componimento:

209, 1 spogliar coNvieN la Mortal goNNa, in peGNo

209, 3 e Noia ed oNta, e sì Me 'N peNto e sdeGNo

209,11 Nel partir suo l'alMa Mia doNNa e bella.

I fenomeni allitterativi vengono costruiti con spiccata attenzione verso la scelta di parole ravvicinate terminanti con consonanti identiche ma scempie:

42, 9-14 fisse : disse : amorosa : rosa

52, 9-14 Sorsor contra se stessi empi guerrieri
 i denti che quel Re sparse per *terra*:
 ne furo alquanti pur men pronti e fieri.
 Me più duro destin turba ed *atterra*,
 ché tutti quei che sparge il cor pensieri
 ognihor pur contra me muovon la *guerra*.

54, 73-76 *canna* : *imbianca* : *stanca* : *inganna*

Gli effetti allitterativi e i giochi fonici delle assonanze o consonanze possono essere utilizzati con una finalità metrico-sintattica, creando, in uno stesso componimento, blocchi coesi sotto un punto di vista fonico. Un esempio ci viene fornito dal sonetto dedicato al signor Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, che separa fonicamente la fronte dalla sirma:

Quel dì, signor, che di voi stesso aDorNo,
già vinti i ferì mostri, al Dolce NiDo
vide Giunon tornar con lieto griDo,
cinto il destrier da nobil turba iNtorNo,

credendo un'altra volta esser quel giorNo
che triumphò per mezzo il Nostro liDo
colui ch'ebbe Euristheo sì Duro, iNfiDo,
ne chiuse il ciel, tiNta D'iNviDia e scorNo.

E per turbar la real pompa e bella
mosse nel regno suo la pioggia e 'l vento,
che quinci e quindi il vago stuol disperse;

ma poiché de l'error s'avide, e ch'ella
esser voi scorse, al bel triumpho intento

rivolse il ciglio, e l'aria intorno aperse.

(*Rime*, 100)

Le quartine presentano una rima ABBA ABBA e sono caratterizzate dall'allitterazione dell'occlusiva D e della nasale N, suoni che si estendono anche alle parole non in rima (v.2 Dolce, v.6 Nostro, v.7 Duro, v.8 tiNta D'iNviDia). Le parole rima delle terzine (CDE CDE) presentano suoni differenti e si sviluppano tutte sulla stessa vocale tonica *e*.

La diversa costruzione fondata sull'aspetto fonico si può notare anche nel sonetto 168:

Questo cor, questa mente e questo petto
sia 'l tuo sepolchro, e non la tomba, o 'l sasso
ch'i' t'apparecchio qui, doglioso e lasso:
non si deve a te, donna, altro ricetta.

Ricca sia la memoria e l'intelletto
del ben, per cui tutt'altro a dietro io lasso,
e mentre questo mar di pianto passo
vadami sempre innanzi il caro obietto.

Alma gentil, dove habitar solei
donna e reina in terren fascio avolta,
Ivi regnar celeste immortal dei.

Vantisi pur la Morte haverti tolta
al mondo; a me non già, ch'a' pensier miei
una sempre sarai, viva e sepolta.

(*Rime*, 168)

Le quartine (ABBA ABBA) sono strutturate in modo coeso, poiché tutte le parole rima si modellano su rime doppie, alcune anche identiche (vv. 3, 6 *lasso*) e tutte di tipo alveolare. L'insistenza fonica delle quartine è garantita anche dalla

presenza di doppie in posizione non di rima (v.3 *apparecchio*, v.4 *donna*, v.5 *ricca*, v.6 *tutt'altro*, v.8 *innanzi*) e dal ritmo veloce conferito dalla ripetizioni di parole uguali (v.1 *questo – questa – questo*) o di congiunzioni (v.2 *sia - e - o*). Le rime delle terzine (CDC DCD) ruotano invece su dei suoni meno marcati e vocalici, come ad esempio la rima in *-ei*. La dolcezza delle rime viene tematicamente anticipata dalla stessa apostrofe di apertura delle terzine: *Alma gentil* (v.9)

6. PUNTI DI SINTASSI E TESTUALITÀ NELLE RIME

La sintassi di Bernardino Rota può essere definita come una sintassi caratterizzata da quelli che Bartolomeo Cavalcanti definiva dei *membri legati*, quando voleva identificare degli elementi coesi e poco artificialmente legati tra loro, «compresi, et ristretti insieme, et quasi in un cerchio di parole girati per finire, et fare perfetto un concetto.»⁹⁹. I periodi collegati tra loro tramite rapporti di subordinazione non appaiono infatti particolarmente complessi e si avverte una predilezione quantitativa verso le strutture paratattiche, coordinate tra loro principalmente per mezzo delle congiunzioni semplici. In quest'ultimo gruppo rientra il *chè* con valore di congiunzione, distinto graficamente dal *che* con valore particella introduttiva di una frase subordinata relativa da parte di Luca Milite. Milite cerca infatti di modernizzare la veste cinquecentesca ed evitare un fraintendimento da parte dei lettori moderni poiché la distinzione, non essendo percepita dagli antichi, non risultava nemmeno graficamente. Tutta la produzione rotiana delle *Rime* non si discosta dal modello sintattico che ritroviamo in Petrarca e dichiara un'aderenza iniziale alle direttive di Bembo: la veste sintattica appare abbastanza semplificata, in linea con i riflessi espressivi e

⁹⁹ B. Cavalcanti, *la retorica di Bartolomeo Cavalcanti gentilhuomo fiorentino : divisa in sette libri, dove si contiene tutto quello che appartiene all'arte oratoria, in questa seconda editione di nuouo dall'istesso Autore reuista, & in molti luoghi accresciuta, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' ferrari, 1559, pp.268-278.*

linguistici del costume letterario di un periodo ancora legato alla tradizione, seppur anticipatore di una spinta barocca. Quest'ultima tendenza non sarà completamente esclusa nelle *Rime*, ma verrà direzionata verso una sperimentazione e costruzione di dati espressivi della retorica come l'utilizzo di metafore e similitudini, che influenzeranno a loro volta leggermente la disposizione sintattica all'interno dei componimenti.

La sintassi dei sonetti luttuosi: il sonetto 129

Sulla scia di una tradizione lirica affermata ancor prima di Petrarca, si riscontrano nelle *Rime* rotiane delle scelte sintattiche ben precise. Un esempio ci è fornito dai componimenti di argomento luttuoso, rivolti alla memoria di diverse figure illustri o presenti nella vita del poeta o alla riflessione circa il fluire inesorabile del tempo ed il sopraggiungere della *Morte*. Un riferimento a lui molto caro è sicuramente la morte dell'amata Porzia Capece, tema conduttore di tutta la raccolta lirica, introdotto con il sonetto 129.

La bella donna che *mi piacque e vinse*,
che 'l ciel per alto ben *mi diede* in sorte,
cantai già viva in rime, e fu ben forte
e dolce e santo il nodo ove *mi strinse*.

Poiché del suo mortal Morte la *scinse*,
Morte, ch'a lei fu vita, a me fu morte;
ecco la piango e trovo in su le porte
del cor qual prima Amor ve la *dipinse*.

E piangerò fin che ne chiuda insieme
un sasso (o quando fia tosto quel giorno?)
come ne chiuse il cor sola una chiave.

Piova la penna a queste carte intorno
lagrime dunque ognihor: conforto o speme
la vedova mia vita altra non *have*.

(*Rime* 129)

Il componimento si presenta come il sonetto proemiale delle rime in morte di Porzia, seconda parte del canzoniere di materia lugubre. La funzione di collegamento con la precedente sezione delle rime in vita viene esplicitata al v.3: «cantai già viva in rime». Il componimento è ricco di riferimenti al tema della morte e della sofferenza, riscontrabili anche in celebri rime funebri d'ambiente napoletano¹⁰⁰ oltre che nei modelli petrarcheschi e bembiani. Dal punto di vista sintattico, il sonetto presenta una tendenza all'inversione del normale ordine dei costituenti della frase, carattere affermato già nel Duecento per i sonetti luttuosi: si prenda come esempio la canzone di Cino da Pistoia:

Oimè, lasso, *quelle trezze bionde*

da le quai riluciéno
d'aureo color li poggi d'ogni intorno
oimè, la bella ciera e le dolci onde,
che nel cor mi fediéno,
di quei begli occhi, al ben segnato giorno;
oimè, 'l fresco ed adorno
e rilucente viso,

¹⁰⁰ Come esempio, l'elaborata antitesi dei vv.5-6 ha precedenti in Conte di Maddaloni, *Spense morte colui, per dargli vita* nel *Libro Settimo* ed in Vittoria Colonna, *Rime* A₁ 73, vv.9-10.

oimè, lo dolce riso
per lo qual si vedea la bianca neve
fra le rose vermiglie d'ogni tempo;
oimè, senza meve,
Morte, perché *togliesti* sì per tempo?

(*Rime* 52, 1-13)

La normale successione degli elementi SVO viene modificata per mezzo dell'anastrofe, ponendo il verbo, tramite un forte iperbato, in fondo al periodo e stravolgendo l'ordine in SOV. Nel sonetto rotiano avviene la medesima dinamica, ma in periodi molto più brevi, ai vv. 1-2-4-5-8-11 dove i verbi vengono posti in ultima posizione. Gli altri verbi (ad eccezione del verbo al v.3 *cantai*, che si rifà al momento delle rime in vita) sono tutti verbi semanticamente vicini e legati alla tristezza causata dal «*suo mortal*» di cui «*Morte la scinse*» (v.5): abbiamo *piango* (v.7), *piangerò* (v.9), *piova* (v.12) che creano un polittoto di gusto quattrocentesco con riscontri in De Jennaro, *Canzoniere* 48, vv.1-3 «Pianto ho più tempo, e piango sempre il giorno / che 'l cor mi tolse Amor dal terzo cielo, / e piangirò che fin che giunga a morte». Anche altre scelte sintattiche influenzano la lettura del componimento creando simmetrie interne: la dittologia finale *conforto o speme* (v.13) riscontrabile nel modello di Bembo, in *Rime* 124, v.3 «e colmi voi di speme e di conforto» mentre, relative ai verbi, appaiono due scelte di dittologie *piacque e vinse* (v.1) e *piango e trovo* (v.7) e la figura retorica di ordine sintattico del parallelismo al v.6 «Morte, ch'a lei *fu vita*, a me *fu morte*». Quest'ultimo parallelismo viene sviluppato attraverso una successione simmetrica tra gli elementi *verbo-oggetto, verbo-oggetto*. L'effetto ottenuto dal solo strumento poetico viene qui potenziato dal poeta napoletano per creare un risultato di circolarità interna al verso: oltre alla ripetizione di

verbo-oggetto, inserisce nello schema anche il complemento di termine *a lei - a me* che sottolinea un contrasto tra amata e amante. Il contrasto di condizioni esistenziali opposte crea un gioco di antitesi, rimarcato dalla presenza della *Morte* in apertura e chiusura del periodo e già riscontrabile nell'ambiente napoletano di influenza¹⁰¹. Un altro aspetto rilevante è l'*enjambement* ai vv.7-8, riscontrabile tra gli altri in *RVF* 284, vv.6-8 « trema quando la vede in su la porta / de l'alma ove m'ancide, anchor s'ì scorta, / s'ì dolce in vista et s'ì soave in voce » e nel *Canzoniere* di Tansillo, I, son.48 vv.3-4 «quando pietosa giunse, in su le porte / del cor, madonna, e consolar mi volle».

Il sonetto viene poi avvicinato spesso al componimento petrarchesco *RVF* 91:

La bella donna che cotanto *amavi*
subitamente s'è da noi *partita*,
et per quel ch' io ne spero al ciel *salita*,
s'ì furon gli atti suoi dolci soavi.

Tempo è da ricovrare ambe le chiavi
del tuo cor, ch' ella possedeva in vita,
et seguir lei per via dritta *expedita*:
peso terren non sia piú che t' *aggravi*.

Poi che se' sgombro de la maggior salma,
l' altre puoi giuso agevolmente *porre*,
sallendo quasi un pellegrino scarco.

Ben vedi omai s'ì come a morte *corre*
ogni cosa creata, et quanto all'alma
bisogna ir lieve al periglioso varco.

(*RVF* 91)

¹⁰¹ Da vedere nota 91.

L'incipit rotiano risulta essere ricalcato proprio sul modello del *RVF* 91 con la probabile mediazione di Molza, Libro primo e Poesie, son.1 «La bella donna, di cui già cantai» e di Girolamo Troiano, Atanagi, 2 «La donna di cui tanto arsi et cantai». Anche in Petrarca riscontriamo una tendenza all'inversione dei costituenti della frase con numerosi verbi in posizione finale del verso (vv.1-2-3-8-10-12), uno stesso contrasto tra dimensione in vita ed in morte e le concordanze lessicali (v.2 *ciel* – v.3 *ciel*, v11 *chiave* - v.5 *chiavi*).

Un testo legato: gli enjambements

La scelta di *enjambements* permette al poeta di spezzare il periodo e, protraendolo al verso successivo, di creare un'attesa maggiore del lettore per completare il senso della frase. Rota non è completamente estraneo a questo strumento, tuttavia le sue preferenze ricadono sugli *enjambements* più deboli. Seguendo la scia di Petrarca evita completamente la serie di «*enjambements* lessical[i], tipo *amareggio/-vi* o *diretta/-mente*»¹⁰² così come manca «l'inarcatura Art./N.»¹⁰³. Così come nel modello dei *RVF*, anche nelle *Rime* le fasce più frequenti di *enjambements* sono:

- *sintagma nominale / complemento di specificazione*: già appartenente alla tradizione precedente a Petrarca, questo tipo di *enjambements* vede sfruttate tutte le sue potenzialità di variazione (dall'aspetto quantitativo ad un'intensificazione

¹⁰² Soldani 2003, 250.

¹⁰³ Ivi.

nel renderlo un «rejet breve e secco»¹⁰⁴). Queste strutture in Petrarca sono di due tipologie: o sequenze di tre versi senza pause come al *RVF* 181,1-3 «Amor fra l'erbe una leggiadra rete /d' oro et di perle tese sott' un ramo /dell' arbor sempre verde ch' i' tant' amo» o come serie aggettivali che fanno da cornice al nome del sintagma preposizionale, rallentandone la lettura come in *RVF* 151,6-7 «quel raggio altero /del bel dolce soave bianco et nero». Rota riprende maggiormente quest'ultimo sviluppo: 31,3-4 «dolce inganno /di bella e micidial maga»; 33,3-4 «il governo /di nocchier falsi e pronti»; 38,3-4 «Onde 'l thesoro/di cinque gemme».

- *sintagma nominale/infinitiva o aggettivo/infinitiva*: «La maggiore autonomia sintattica dell'infinito preposizionale rispetto a un comune genitivo conferisce a questa inarcatura un'energia minore»¹⁰⁵ rispetto alla precedente, tuttavia si dimostra molto presente in Petrarca e Rota: *RVF* 307,12-13 «Seguir la Amor con sì mirabil cura /in adornarlo»; *RVF* 356,2-3 «spira sì spesso /ch'i' prendo ardimiento /di dirle il mal»; in Rota troviamo 46,5-6 «per gire a morte ho ben poca giornata /da fornir per la via che mi mostraste»; 54, 43-44 «né l'onde irate il ponno /turbar»; 56, 9-11 «in cui la face alluma /Amor, la scolorita primavera /arder a doppio»; 68,5-8 «Se quanto più ne gli occhi humor accoglio /per romper l'uno, e co' sospir procaccio /scaldar più l'altro».

- *dimostrativo/relativo*: Soldani ci informa che le attestazioni in Petrarca di questa combinazione si riscontrano prevalentemente nel *Canzoniere* e che,

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ Ivi, 253.

grazie alla funzione marcatamente restrittiva della subordinata, questo nesso viene rafforzato da un lato mentre dall'altro è soggetto ad una attenuazione dovuta dalla piena autonomia sintattica della proposizione relativa. 104,13-14 «ma 'l nostro studio /*che* fa per fama gli uomini immortali»; 256,1-2 «Far potess'io vendetta di colei /*che* guardando et parlando mi distrugge». In alcuni casi petrarcheschi, Soldani identifica *rejets* più forti, avvolgenti, marcati poiché la relativa del *rejets*, ridotta al minimo della sua forma, influenza una reggente che prosegue al verso successivo come al *RVF* 158,9-10 «Amor che ìl ver fu meco a dir che *quelle /ch'i'* vidi eran bellezze al mondo sole». In Rota è probabilmente uno dei nessi fortemente preferiti contando 81 occorrenze solo con il relativo *che*, limitandosi però nei *rejets* più “avvolgenti” di cui parlava Soldani: alcuni esempi sono 2,6-8 «i sensi miei soave e pura /ritenne, e pose in sì beata arsura /*che* la memoria anchor l'ama ed inchina»; 9,13-14 «tante piovon dolcezze e così nove /*che* se ne more»; 145,10-11 «Io son colei /*ch'*arsi al tuo foco, e fur due vive stelle».

- Come ultimo gruppo vorrei presentare, seguendo la divisione proposta dallo studio di Arnaldo Soldani¹⁰⁶, la combinazione *soggetto/resto della frase*, vista come una forma di raccordo intersversale fortemente visitata dagli autori lirici della tradizione e dallo stesso Petrarca.

La motivazione di questo forte utilizzo è data dalla autonomia di cui gode il soggetto *che*, in ultima analisi,

¹⁰⁶ Ivi, 258-61.

lo oppone al Sv e alle sue espansioni, dal punto di vista sia sintattico che pragmatico che innovativo. Sul piano della distribuzione del verso, si capisce anche che questa autonomia gli permetta di disporsi in innesco senza traumi eccessivi per lo svolgimento del discorso¹⁰⁷.

Da Petrarca in poi si svilupperà una nuova concezione del testo, visto come spazio aperto caratterizzato da una sintassi che spinge sempre oltre il punto di stacco, «imprimendo al discorso un ritmo tutto interno ai processi di costruzione dell'immagine della situazione.»¹⁰⁸.

A seguire ho riportato degli esempi di inarcature, scegliendo quelle più presenti nelle *Rime* rotiane e proponendo un confronto con le occorrenze petrarchesche.

α- Il soggetto apre il verso *a* e il verbo chiude l'ultimo verso coinvolto nella figura.

Si crea una forte dilatazione dello spazio testuale che fa capo ai due elementi principali e che include, altre figure ed elementi sintattici rilevanti. Questo tipo di legame è sfruttato per legare diverse quartine/terzine tra loro e garantire un impatto di compattezza testuale. In Petrarca troviamo questo esempio in *RVF* 180,5-8: «*lo qual senz' alternar poggia con orza /dritto per l' aure al suo desir seconde, /battendo l' ali verso l' aurea fronde, /l' acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza*».

Nelle *Rime* rotiane troviamo ad esempio 1,9-11 e «*s'alcun fia ch'exempio e frutto colga /da la mia vita corsa inutilmente, /e dal mondo nemico a Dio si volga*».

¹⁰⁷ Ivi,258.

¹⁰⁸ Ivi,259.

b- Quasi all'opposto del caso precedente, qui l'*enjambement* lega soggetto del verso *a* e il suo verbo, che si trova solo in prima posizione al verso successivo. Quest'ultimo assume, per Soldani, il compito di un "rilancio del flusso sintattico" aperto dal soggetto. *RVF* 75,1-6: «L' aura celeste che 'n quel verde lauro /*spira*, ov' Amor ferí nel fianco Apollo, /et a me pose un dolce giogo al collo, /tal che mia libertà tardi restauro, /pò quello in me, che nel gran vecchio mauro /Medusa quando in selce transformollo».

In Rota troviamo 5,5-8 «e se quando la *figlia di Peneo* /*fuggì* dinanzi al frate de la Luna /*foste* voi giunta, *havria* destra fortuna /*addolcito* lor caso amaro e reo.».

c- Il soggetto è esplicitato con delle relative, «moltiplicate ed estese oltre la singola partizione del soggetto»¹⁰⁹. *RVF* 4,1-8: «*Que'* ch'*infinita* providentia et arte /*mostrò* nel suo mirabil magistero, /*che* criò questo et quell' altro hemispero, /et mansüeto piú Giove che Marte, /*vegnendo* in terra a 'lluminar le carte /*ch'* avean molt' anni già celato il vero, /*tolse* Giovanni da la rete et Piero, /et nel regno del ciel fece lor parte.».

Rime 73,1-8 «Non è *beltà*, né fu giamai, né fia /simile a la beltà ch'io canto o pari; /non *quella* ch'ebbe il bel pomo da Pari, /non *quella* ond'arse il Re ch'ancise Uria. /Il seren de la fronte honesta e ria /che pò far gli atri abissi e lieti e chiari, /è *quella* face ond'esser servo impari, /Amor, che tieni il mondo in tua balia.».

¹⁰⁹ Ivi.

d- Sempre lo strumento della moltiplicazione coinvolge anche un processo enumerativo sul soggetto che rilascia un effetto di accumulazione: *RVF* 211,9-10 «*Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile, /dolci parole ai be' rami m' àn giunto*»

Rime 32,1-3 «*Voi sete, occhi, voi sete / (o novi effetti, o meraviglie estreme) /il ben, la vita, il mal, la morte insieme.*».

e- Tendenza alla moltiplicazione estesa ad altri elementi, applicando forme di pluralità come dittologie, tricola, versi bipartiti: *RVF* 10,5-9 «*qui non palazzi, non theatro o loggia, /ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino, /tra l' erba verde e 'l bel monte vicino, /onde si scende poetando et poggia, /levan di terra al ciel nostr' intellecto;*»

Rime 155,3-6 «*per piano ampio sentier vie strette ed erte, /e turbo e guerra per sereno e pace. /Inconstante temon, carta fallace, /squarciata vela e proda e poppa aperte.*».

f- «La figura S/V è raddoppiata in versi adiacenti dando luogo a una specie di parallelismo dell'inarcatura»¹¹⁰: *RVF* 181,9-11 «*E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole /folgorava d' intorno; e 'l fune avvolto /era a la man ch' avorio et neve avanza.*».

Rime 57,12-14 «*Trovò pietà dove pietà si sprezza /il cantor thrace, ed Arion soccorso /hebbe dal mar, che nulla vede o sente.*».

¹¹⁰ Ivi, 160.

In Rota riscontriamo spesso anche l'inversione di questi due elementi e quindi un ordine Verbo /Sogg. come in 1,1-4 Chi vuol veder com'*arda* e come *punga* /un dolce *sguardo* e come in vita huom tegna; /come con la ragion mal si *convegna* /*Amor*, che mai da me non si dilunga.

Anafore

Uno strumento di simmetria sintattica fortemente usato da Rota, con la volontà sia di creare compattezza testuale formale ma, al contempo, di perseguire una volontà di enfasi viene rappresentato dalla figura retorica dell'anafora. Trattandosi di un modulo tipico della ripetizione di parola o insieme di parole in posizione iniziale di verso, la sua funzione principale risiede nell'evidenziare un determinato concetto, rimarcare un tratto fonico continuato e creare parallelismi tra i diversi periodi sintattici. La scelta dell'anafora può riguardare la ripresa di una singola parola:

Né mai gli rompe il sonno
cura spinosa e calda,
né tromba che risuoni assalto o sella;
né l'onde irate il ponno
turbar, che sempre in salda
quiete aggiunge a questa pianta, a quella,
hor la vite novella,
ed *hor* con falce acuta
tronca quel ramo, *hor* piega,
hor lo sfronda, *hor* lo lega,
hor l'un germe nell'altro innesta e muta;

quando Autunno le tempie
 cinte d'uva poi mostra, il sen se n'empie.
 Vede primo da l'onde
 col giovenetto raggio
 il sol muovere il carro, e vedel poi,
 quando il bell'oro asconde
 e, fornito il viaggio,
 scioglie il freno la sera a' corsier suoi.
 Gode vedendo i buoi
 starsi a l'ombra d'un orno;
 ode nimphe e pastori
 cantar lor rozzi amori,
 mentre pascendo va la greggia intorno
 che ne' puri ruscelli
hor corre a bere, *hor* a bagnar i velli.
Hor di mele, *hor* di latte
 aduna humil thesoro
 che natura con man larga gli dona;
hor de le bionde intatte
 spighe via più che d'oro
 ricca a l'hirsuto crin tesse corona;
hor nuota al fiume, *hor* suona
 sotto un'elce la canna.
 Poi, quando il verno imbianca
 gli alti colli, la stanca
 cervetta impiaga e'l pigro tordo inganna,
 e co' i cari compagni
 parte i suoi dolci e poveri guadagni.
 E poi Ma che più dico? Ecco che riede
 Amore, e dar non vole
 Più lunga tregua al cor con le parole.

(Rime 54, 40-81)

L'esempio riportato della canzone 54 presenta diversi elementi singoli ripetuti
 ad inizio verso, alcuni dei quali permettono una ripresa ulteriore anche
 all'interno del verso, proprio per accentuare ancor di più l'effetto fonico come ai

vv.46-50 il termine *hor*, anafora già sviluppata nel repertorio petrarchesco: «*hor* la vite novella, /ed *hor* con falce acuta /tronca quel ramo, *hor* piega, /*hor* lo sfronda, *hor* lo lega, /*hor* l'un germe» nell'altro innesta e muta; l'insistita ripetizione su questo avverbio temporale permette di creare una struttura sintattica fortemente coesa fondata sulle azioni dell'indeterminato "chi" del v.27 e di riprenderla successivamente ai vv.65-66 *hor* corre a bere, *hor* a bagnar i velli. /*Hor* di mele, *hor* di latte, con un cambio di soggetto.

L'anafora può anche coinvolgere dei sintagmi più complessi, come al sonetto 57:

*Che pro s'io grido, e voi sorda pur sete,
di novi sdegni e di nove ire armata?*

*Che pro s'io piango, e voi con ostinata
voglia del pianger mio lieta godete?*

*Che pro s'io moro, e voi pur mi volete
morto, del sangue mio tinta e bagnata?*

*Che pro s'io ardo, e voi, dura e gelata,
pur sovra il ghiaccio ogni hor ghiaccio accogliete?*

(Rime 57, 1-8)

Hor come ne sono spesso cellule di strutture anaforiche risultano particolarmente interessanti gli accostamenti sviluppati nelle prime due quartine di questo sonetto di accorata protesta contro la crudeltà dell'amata, lamenti di tono drammatico proprio grazie alla serie anaforica delle interrogative. Con lo stesso incipit *Che pro s'io* i vv.1,3,5,7 presentano poi un climax crescente dello status tragico dell'io lirico *grido-piango-moro-ardo* ed introducono un'altra costante ripetizione: *e voi*. Oltre a creare una simmetria costante intersversale, l'anafora

permette di esplicitare la dinamica di contrasto tra amato-amata, lui tormentato, lei sorda al suo lamento amoroso, *dura e gelata*. Anche nei *Fragmenta* petrarcheschi troviamo diversi esempi anaforici, e basandomi sul testo rotiano appena presentato, la canzone *RVF 206* permette diverse affinità:

*S' i' 'l dissì mai, ch' i' vegna in odio a quella
del cui amor vivo, et senza 'l qual morrei;
s' i' 'l dissì, che miei dí sian pochi et rei,
et di vil signoria l' anima ancella;
s' i' 'l dissì, contra me s' arme ogni stella,
et dal mio lato sia
Paura et Gelosia,
et la nemica mia
piú feroce ver' me sempre et piú bella.*

(*RVF 106, 1-9*)

L'anafora di *s' i' 'l dissì*, ripetuta ben dodici volte nelle prime quattro stanze, dichiara uno schema molto artificioso ma coeso, per quanto non riferisca ad un preciso referente oggettivo. La struttura argomentativa presenta delle affinità con il resto del componimento rotiano: la tematica della freddezza dell'amata espressa attraverso l'idea del ghiaccio, un amante che si pone in confronto con la donna amata, subordinandone la sua condizione e mettendosi a totale dipendenza emotiva e concreta. Il tutto crea una condizione di innocenza verso una donna crudele e non comprensiva verso il sentimento dell'io lirico.

In linea generale, Rota non costruisce particolari incipit artificiosi, ma preferisce utilizzare l'anafora in modo equilibrato, senza stravolgere l'utilizzo del medesimo strumento. L'unico esempio, in tutta la raccolta delle *Rime*, in cui appare una presenta continuata dell'anafora è il breve strambotto 180:

È fior la speme mia, *che* ne l'aprire
si secca, e danno al suo cultore apporta.
È filo il desir mio, *che* nel ordire
si rompe, e l'opra sua vien vana e morta.
È nave il pensier mio, *che* nel partire
si perde, e di dolor merce riporta.
È tal la vita mia, *ch'*io ben potrei
tutt'altro prima simigliar che lei.

(*Rime*,180)

Risaltano sicuramente i vv. 1,3,5,7 introdotti dal verbo essere coniugato alla terza persona; tutti loro introducono un elemento tipico del poeta: la *speme*, il *desir*, il *pensier* e la *vita*. La ripetizione offerta dall'espedito anaforico viene rimarcata a metà verso con l'anafora interna del *che* introduttivo della subordinata relativa. Tutti i versi dispari giocano quindi su un parallelismo costante creato dalla struttura elemento personale + relativa che spiega il contesto situazionale in cui gli elementi si realizzano. Il completamento del periodo è offerto dal verbo, che si trova "rigettato" ai versi seguenti. La struttura dei versi dispari infatti si lega tramite *enjambement* a quella di tutti i versi pari, ad eccezione dell'ultimo. I versi 2,4,6 presentano un'altra anafora con la particella riflessiva *si* + verbo (*secca-rompe-perde*) e sono appunto fortemente legati al verso che li precede poiché ne completano il senso e la completezza e organicità sintattica.

Rime 21,1

Piangea madonna, e piangea seco Amore,

Nelle Rime 21, Rota ottiene un parallelismo grazie alla costruzione simmetrica ed identica tra verbi (*piangea-piangea*) riferiti a diversi soggetti.

Rime 186,12

Se mancassi io, mancar vedriansi i guai,

Il parallelismo nel componimento 186 è ancora una volta costruito grazie alla scelta comune dei verbi (*mancassi-mancar*) e dall'introduzione di una struttura ipotetica che garantisce un rapporto di causa-effetto: se manca l'*io*, mancheranno i *guai*.

Rime 186,6 *ch'io m'odi, ch'io mi fugga; e tu mi scherni, /tu pur mi schifi*

Il parallelismo risulta, in quest'ultimo esempio, più esteso: due condizioni legate all'*io* e due condizioni parallelamente costruite legate al *tu*. La solita struttura ab,ab viene quindi arricchita e diventa abab,abab dove a è il soggetto e b il verbo. In questa struttura parallela possiamo aggiungere anche l'introduzione di un elemento, in questo caso, di rinforzo del confronto realizzato: la particella del pronome riflessivo *mi*, mantenuta costante in entrambi i versi ed in tutti i quattro periodi.

Il chiasmo è sicuramente un altro strumento utilizzato dal poeta, in minor misura rispetto al parallelismo, e contribuisce alla circolarità interna nel verso o tra diversi versi:

Rime 40,11

gli honor fallaci, e 'l fuggitivo nome,

Nell'esempio riportato il chiasmo alterna sostantivo-aggettivo-aggettivo-sostantivo. Il breve verso è composto solo da questa struttura incrociata e questo accentua ancora di più una coesione ricercata. Il chiasmo può racchiudere però anche due versi ed estendere la simmetria; nel caso sotto riportato il chiasmo investe due versi distinti attraverso delle macro corrispondenze non più fondate su aggettivi-sostantivi:

Rime 16,5-6

*La fral mia speme e l'altrui forte orgoglio, l'altrui gran
forza e 'l mio picciol valore*

Il confronto è garantito da un'opposizione tra l'io e l'altro: si crea dunque uno schema a chiasmo io-altro-altro-io. Il chiasmo è retto dagli aggettivi possessivi ripetuti *mia-altrui-mio-altrui*: la speranza e il valore, appartenenti alla voce di prima persona, sono inoltre accomunati dal carattere di esiguità e debolezza mentre l'altro presenta un *forte orgoglio* ed una *gran forza*. La scelta lessicale dei termini *fral-picciol/forte-gran forza* evidenzia in modo significativo il contrasto tra uno status e l'altro e rappresenta una scelta lessicale innovativa rispetto al modello petrarchesco poiché nei *Fragmenta* non appaiono mai questi specifici accostamenti.

BIBLIOGRAFIA:

Afribo 2001 = A.A., *Teoria e prassi della gravitas del Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati editore, pp.120-145.

Afribo 2009 = A.A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci.

Baldacci 1999 = L.B., *Lirici del Cinquecento*, Milano, ed. Lampi di stampa, p. 515.

Baldi, Giusso, Razetti, Zaccaria 2006 = G.B., S.G., M.R., G.Z., *La Letteratura volume 2: L'Umanesimo, il Rinascimento e l'età della Controriforma*, Varese, Paravia Bruno Mondadori Editori, pp.120-182.

Bartolomeo 1995 = B.B., *Storia della metrica e storia della poesia*, «Lettere Italiane», vol.47,no.2, Aprile-Giugno 1995, pp.290-311.

Beltrami 2012 = P.G.B., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino.

Bembo (ed. Dionisotti) = *Prose e rime*, a.c. di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p.152.

Cannata 2003 = N.C., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, *Critica del testo VI / 1, L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Viella, p.158.

Cardamone 1977 = D.G.C., *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napoletana*, «Rivista italiana di musicologia», Vol.12, No.1 (1977), pp.25-72.

Croce, Ceci, Schipa, Di Giacomo 1892 = B.C., G.C., M.S., S.D.G., *Napoli Nobilissima: Berardino Rota* di Giovanni Rosalba, vol. XIII, fasc.1, The Pennsylvania State University Library, pp.3-4.

Croce 1949 = B.C., *Varietà di storia letteraria e civile: serie prima*, Bari, Laterza p.108.

Lomonaco, Rossi, Scaffai 2006 = F.L., L.R., N.S., *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, pp. 445-57.

Naselli 1818 = D.N., *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, Tomo V*, Napoli.

Mengaldo 1963 = P.V.M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, p.19.

Mengaldo = P.V.M., *Metrica trovasi*, p.11.

Parenti 1978 = G.P., *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo: (in margine a una recente antologia)*, «Metrica», I, Milano-Napoli, ed. R.Ricciardi, pp.220-239.

Petrarca (ed.) = F.P., *Il Canzoniere*, a.c. di Paola Vecchi Galli, Padova, ed. BUR-Rizzoli, 2017.

Quondam 1975 = A.Q., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, ed.Laterza.

Rota (ed.) = B.R., *Rime*, a.c. di Luca Milite, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda editore, 2000.

Sabbatino 1986 = P.S., *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, pp.80-95.

Sabbatino 2006 = P.S., *Jacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*. Convegno internazionale di studi, Napoli.

Sannazaro (ed.) = I.S., *Opere volgari*, a.c. di Alfredo Mauro, University of Michigan, ed. Laterza, 1961, p.448.

Santagata 1979 = M.S., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana.

Santagata 1979 = M.S., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Ed. Antenore.

Simonelli 1978 = M.P.S., *La lezione del Petrarca nella teoria e nella pratica del XVI secolo: Dal Bembo al Della Casa in Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, ed. A. Lepschy, p.88.

Soldani 2003 = A.S., *Procedimenti inarcati nei componimenti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, Accademia Roveretana degli adagiati, 2003, ed. Osiride.

SITOGRAFIA:

Internet archive <https://archive.org/>

Biblioteca Digitale dell'Accademia della Crusca <http://www.bdcrusca.it/index.asp>

Biblioteca Italiana <http://www.bibliotecaitaliana.it/>

Griseldaonline (2012) per G.Forni, *Piccoli gesti estremi: i quattro madrigali del Canzoniere di Petrarca* <https://griseldaonline.unibo.it/>

Rivista online «Italique» per S. Jossa *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento*, 2011 <https://journals.openedition.org/italique/>