



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Le “Rime” (1529) di G. G. Trissino: Commento alle Canzoni

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando
Francesco Davoli
n° matr. 1154917 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

*Et tu Trissino, honor del bel paese,
Ch'Adige bagna, il Po, Nettuno, e l'Alpe
Chiudon, deh, porgi le tue dotte orecchie
A l'humil suon de le forate canne.*

(RUCELLAI Api 1539 vv.54-57)

INDICE

INTRODUZIONE	VII
1. IL CONTESTO.....	VII
2. LA SCELTA DEL <i>CORPUS</i>; LE CANZONI	X
3. MORFOLOGIA DELLE CANZONI	XIV
3.1 CONSISTENZA DI VERSI E NUMERO DI STANZE	XVI
3.2 PIEDI, SIRMA, CONGEDO	XX
4. LA SINTASSI	XXIII
5. IL LESSICO	XXV
CRONOLOGIA.....	XXXI
CRITERI DEL COMMENTO.....	XXXVII
1. ARTICOLAZIONE DEL LAVORO	XXXVII
2. NOTA AL TESTO	XXXXIX
COMMENTO ALLE CANZONI.....	1
CANZONE XIII.....	3
SESTINA XXVI.....	45
CANZONE XXXI	81
SESTINA XXXIII	131
CANZONE LV.....	149
CANZONE LIX	203
CANZONE LXIV	247

CANZONE LXV	277
CANZONE LXXII.....	311
CANZONE LXXV	329

REGESTO BIBLIOGRAFICO	351
------------------------------------	------------

INTRODUZIONE

*Cantionum modum excellentissimum esse pensamus: quare
si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius
est probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari,
modo excellentissimo digna sunt, et per consequens
in cantionibus pertractanda.*

(Dve II III 3)

1. IL CONTESTO

Nel corso del terzo decennio del Cinquecento, in anni prossimi alle stampe (gravide di conseguenze) prima delle *Prose* e poi delle *Rime* bembiane, andava definendosi un programma insieme linguistico e letterario che ambiva a porsi sullo stesso livello di queste, ma in netta contrapposizione ideologica. Risale infatti al luglio del 1524 la pubblicazione della *Canzone* a Clemente VII e della *Sophonisba*, seguita qualche mese dopo dalla *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte*; opere con le quali Trissino si inserisce a pieno titolo nel dibattito sulla lingua e nelle quali è possibile già riconoscere, su almeno tre fronti, quella serie di operazioni innovatrici – di un’innovazione squisitamente classicistica – che contraddistingueranno il resto della sua produzione: innanzitutto, nel ricorso ai nuovi caratteri tipografici, reso possibile dal contributo fondamentale di Ludovico degli Arrighi; quindi, nell’utilizzo dell’endecasillabo sciolto, comune sia alla canzone che alla tragedia; infine, nell’impostazione complessiva della *Sophonisba* (caratterizzata dalla mancanza di ripartizione interna, da parti del Coro in schemi metrici vari, dalla ripresa diretta, in qualche caso testuale, di modelli greci), tale

perché la si possa considerare il primo tentativo tragico moderno.¹ Non dissimile per intenti e risultati è l'iniziativa che nel 1529 porta alla stampa (questa volta grazie a Tolomeo Ianiculo),² fra le altre, di un cospicuo gruppo di opere, sia di carattere grammaticale (*Il Castellano*, *Dubbii grammaticali*, *Grammatichetta*), volte a confermare e corroborare – ma in parte anche correggere, sulla scorta dei riscontri negativi ottenuti nel frattempo – le proposte avanzate in precedenza, sia di teorizzazione su un piano più strettamente letterario (prime quattro Divisioni della *Poetica*); a metà fra i due approcci, la traduzione del *De Vulgari Eloquentia*.³

Soltanto avendo chiaro il quadro fin qui delineato sarà possibile una corretta contestualizzazione delle *Rime*, pubblicate simultaneamente e come a suffragio delle altre opere, della *Poetica* in particolare: quasi Trissino sentisse il bisogno, dopo aver ritrovato un'ampia esemplificazione negli autori del passato, di produrne una propria per dare ragione di qualche caso particolare. Innovative nella scelta eclettica di modelli plurimi (in contrapposizione a un'*imitatio* fondata su un unico autore), nell'impiego di schemi metrici insoliti (con l'esclusione degli eccessivi sperimentalismi quattrocenteschi ma senza neppure una chiusura alle sole prove petrarchesche)⁴ e nell'utilizzo di un lessico non sempre riconducibile in pieno alla produzione toscana di Due e Trecento, le *Rime* sono un prodotto in aperto contrasto con l'esperienza lirica bembiana – che, si noti, approderà alla stampa, nella forma di canzoniere (e in parte sotto forma di seconda

¹ Cfr. CIAMPOLINI 1896. Per una bibliografia puntuale sulla tragedia del vicentino si rimanda inoltre a CREMANTE 1988, pp. 22-28.

² Si veda a proposito CASTELLANI 1992, che propone un'identificazione del tipografo – pressoché ignoto al di fuori della collaborazione con Trissino – con Bartolomeo Zanetti da Brescia.

³ Cfr. GUIDOLIN 2010, pp. 14-15: «C'era [...] chi non riusciva a persuadersi delle argomentazioni messe in campo con misurata eleganza dal sempre più autorevole Bembo, chi, come Trissino, non si dimostrava affatto disposto a vedere obliterata la varia articolazione della tradizione lirica italiana che era intercorsa tra il tardo Duecento e il recente Quattrocento per additare ai moderni scrittori l'imitazione dei *Fragmenta* come punto di riferimento esclusivo. Tuttavia, il brillante intellettuale vicentino non poteva sperare di riuscire a scalfire la perentorietà del modello poetico consacrato dalle *Prose* e riconosciuto dopo non molto dalla repubblica delle lettere alla quasi unanimità, senza proporre, accanto a un esercizio lirico alternativo ben congegnato, un programma esibito con altrettanta consapevolezza e solidità di presupposti. Così, Trissino, prevenendo Bembo che ancora stava riorganizzando le sue carte per portare il canzoniere alla stampa, nel 1529 sferra un poderoso attacco editoriale». Per il ruolo giocato dal Trissino nella riscoperta, «dopo un lungo oblio», del *De vulgari eloquentia* (operazione che pose l'opera dantesca al centro del dibattito sulla norma linguistica negli anni Venti del Cinquecento), si rimanda a PISTOLESI 2000 (si cita da p. 271).

⁴ Cfr. ALFANO 2001, pp. 195-196: «una soluzione cortigiana all'altezza dei tempi, non accampata sugli usi eslegi, irregolari, ibridi delle corti quattrocentesche, ma nemmeno schiacciata dal peso di un'*imitatio* purificata quale la proponeva il Bembo».

redazione degli *Asolani*), soltanto nel 1530, vale a dire l'anno seguente alla pubblicazione della raccolta trissiniana.

La multiforme iniziativa editoriale del vicentino, dunque, si configura come «volontà di partecipazione militante»⁵ a un dibattito – di carattere letterario (per l'individuazione dei modelli), linguistico (per la scelta delle forme) e in fondo anche metrico (quanto alla selezione delle morfologie impiegabili) –, che ha come interlocutore (e antagonista) privilegiato il Bembo, fautore, in quel fatidico terzo decennio del Cinquecento, di un'operazione dai medesimi connotati e destinata, però, a ben altra accoglienza e a una fortuna ben diversa; e tuttavia si consideri che, a differenza dei tentativi di riforma ortografica, acutamente avversati, e successivamente della prova epica dell'*Italia liberta*, fin da subito stroncata, le *Rime* godettero di un discreto apprezzamento ed ebbero una diffusione non esigua presso i contemporanei.⁶ Quanto alla distanza, fra i due, nelle modalità di reimpiego del materiale poetico pregresso (e dunque nella definizione di un canone, e di conseguenza di un repertorio, da cui attingere), potrà dirsi a ragione con Quondam, che, se

il “quadro” delle *Prose* appartiene legittimamente al genere “ritratto”, dominato, com'è, da un primo piano assoluto, che riproduce tutt'intero, nei più minuti dettagli, nelle pieghe più riposte, parola dopo parola, il corpo testuale, il volto linguistico del Petrarca. E soltanto a partire da questa presenza dominante, in un'economia regolarmente prospettica dello spazio, il quadro presenta altri piani, situando sulle linee di fuga, in posizioni sempre più distanziate, progressivamente remote, i testi, gli autori, che hanno preceduto Petrarca: come uno sfondo (quello di tanti ritratti primocinquecenteschi, appunto), incerto linguisticamente, prima ancora che di difficile decifrazione per quanto riguarda notizie biografiche o testuali, uno sfondo, soprattutto, informe, non formato ancora compiutamente. [...] il dopo-Petrarca è il luogo della caduta precipitosa, dell'imperfezione non più traguadabile a nessun Modello a venire, luogo da

⁵ GUIDOLIN 2010, p. 14. Cfr. inoltre QUONDAM 1991, p. 154, che a proposito della fervente attività tipografica di Trissino parla di «una personale biblioteca consapevolmente esibita, un'*opera omnia* [...] che dichiara immediatamente il proprio progetto: la scoperta intenzione di situarsi in modo assai articolato, ma soprattutto agguerrito, su tutti i fronti delle questioni aperte nel campo della comunicazione letteraria (linguistica, in primo luogo, ovviamente) in questi primi decenni del secolo sedicesimo [...]. Anche perché si tratta di un'*opera omnia* sapientemente composta, in modo che possa costituire un'equilibrata *summa*, insieme teorica e pratica, in grado, cioè, di produrre allo stesso tempo il proprio discorso progettuale e la sua esemplificazione pratica».

⁶ Si veda quanto affermato da QUONDAM 1991, p. 161, a proposito di un «alto, relativamente, indice di presenza di rime trissiniane in miscellanee di primissimo Cinquecento: autonomo rispetto all'edizione del 1529 e per molti aspetti anche indipendente, che confermerebbe la pur rituale battuta contenuta nella dedica delle *Rime* al cardinal Ridolfi: “e vedendo ancora che molte delle mie rime erano già uscite in mano de li homini”. Segno, questo, sia di una circolazione – e quindi una scrittura – che precede di molti anni la raccolta, sia (ed è questo il dato più sconcertante, rispetto al mito della “sfortuna” di Trissino) di una continuità di presenza nel quadro cinquecentesco delle esemplarità liriche: Trissino è trascritto in questi zibaldoni, e spesso accanto a Bembo, a Sannazaro, agli altri lirici di più consolidata e stabile fortuna sia nel circuito manoscritto che nel mercato editoriale cinquecentesco». Cfr. inoltre CATTIN 1980, p. 155: «Il suo canzoniere amoroso, benché [nell'estate del '13] ancora incompleto (sarà edito solo nel 1529), era ormai noto nei circoli letterari delle città italiane e procurava all'autore stima e amicizie».

dimenticare, da espungere con decisione, con violenza anche, perché luogo di assenza, luogo di morte del Modello. Da lasciare fuori quadro, insomma

al contrario, nella sua

rinuncia alla scansione gerarchica, alla disposizione progressiva, il quadro trissiniano è prerinascimentale, rifiuta la prospettiva, colloca i volti dei “buoni autori” tutti sullo stesso piano, senza distinzione di antichità, di geografia, di lingua: i Siciliani e Lorenzo de’ Medici, gli stilnovisti d’ogni regione e Sacchetti, e accanto a loro se stesso, direttamente, con una autopromozione al rango di “buon autore”, alla pari con gli altri. [...] La sequenza prospettica delle *Prose* è abolita, rifiutata.⁷

2. LA SCELTA DEL *CORPUS*: LE CANZONI

Sulla base delle considerazioni finora espresse, nel presente lavoro di tesi magistrale ci si è posti l’obiettivo di procurare, per un gruppo di testi che costituissero un saggio significativo della portata innovativa dell’intera raccolta, un commento che rendesse conto del «carattere radicalmente antibembista dello sperimentalismo trissiniano»⁸.

Il *corpus* di liriche oggetto di commento è stato individuato nell’insieme delle canzoni, incluse le due «canzoni sestine» – forma metrica che nella *Poetica* è trattata alla stregua di un tipo particolare di canzone, come si evince peraltro dalle rubriche che accompagnano i due testi all’interno delle *Rime* – ed escluse, invece, le canzoni LXXVI e LXXVII, indirizzate rispettivamente a papa Clemente VII e al cardinal Ridolfi (dedicatario dell’intera opera), che sia per la loro data di composizione certamente tarda (collocabile negli anni prossimi alla pubblicazione della raccolta)⁹ sia soprattutto per le tematiche trattate – di carattere politico e schiettamente encomiastico – si mostrano meritevoli di ulteriore approfondimento in altra sede. I componimenti presi in considerazione sono dunque 10: XIII, XXVI, XXXI, XXXIII, LV, LIX, LXIV, LXV, LXXII, LXXV. La delimitazione del *corpus* alle sole canzoni è conseguenza, da una parte, delle loro peculiarità (di ordine prevalentemente metrico), che si configurano quali

⁷ QUONDAM 1991, pp. 157-159.

⁸ CREMANTE 1988, p. 11.

⁹ Vd. QUONDAM 1991, p. 161: «rime di occasione (per papa Clemente VII, per il cardinal Ridolfi, per la morte di Cesare Trivulzio), che si situano negli anni immediatamente a ridosso dell’edizione».

“anomalie” rispetto al modello petrarchesco; dall’altra, del fatto che esse risultano, in ogni caso, una forma ormai “canonica”, riconosciuta come *nobilior* dalle pagine dantesche del *De vulgari eloquentia*¹⁰ e definitivamente consacrata dagli impieghi che ne fa Petrarca. Non così, ad esempio, i «serventefi» o le egloghe, che, se rispettivamente «invocano il modello dei *Trionfi*» e «recano un omaggio all’*Arcadia* di Sannazaro il cui successo aveva portato il genere bucolico-pastorale al centro della lirica volgare»,¹¹ pure non trovano attestazione nel *Canzoniere* petrarchesco; né i sonetti o i due mandriali, che non registrano particolari escursioni, sul piano metrico, rispetto alla norma implicitamente fissata dai *Rvf*; e valgono le medesime considerazioni anche per le ballate, che si distinguono, semmai, per la loro imponente presenza (14 testi su 79, che costituiscono il 17% dell’intera raccolta e sono secondi ai soli sonetti)¹² in un contesto lirico – quello di inizio Cinquecento – in cui tale forma raramente trovava un così ampio spazio all’interno dei canzonieri, sulla scia, forse, di una tradizione duecentesca (per cui si pensi in particolare a Cavalcanti) piuttosto che propriamente petrarchesca, ma, appunto, pur sempre una tradizione ben consolidata.¹³

Sulla portata innovativa delle canzoni trissiniane, del resto, si è espressa in modo convincente già la Guidolin nel suo fondante e fondamentale studio sulla canzone primocinquecentesca:

Il nucleo delle canzoni è, tutto sommato, consistente e costituisce, nel giudizio unanime degli studiosi, la zona metrica sottoposta agli esercizi più trasgressivi dell’intera raccolta; tralasciati i casi, non troppo eclatanti nel polimorfo panorama metrico del Cinquecento, di texture non petrarchesche, ciò che colpisce sono alcune originali rielaborazioni e contaminazioni con l’antico. Due dei componimenti trissiniani (XXXI e LXV) inclusi nel *corpus*, infatti, pur denunciandosi come canzoni per l’architettura delle stanze, si sforzano di avvicinare in versi volgari la struttura classica dell’inno pindarico a schema triadico con raggruppamenti di strofe,

¹⁰ Cfr. in particolare II III 3-10.

¹¹ GUIDOLIN 2010, p. 28. Si noti, tuttavia, che soltanto per il primo dei due sirventesi contenuti nelle *Rime* (XLV) è possibile invocare una possibile influenza dei *Trionfi* quale modello metrico: per il secondo, infatti, che presenta uno schema a partizioni tetrastiche di rime aBaB cDcD eFeF ecc., lo stesso Trissino dichiara nella *Poetica* (p. 156) di non aver ritrovato «ne lj’antiqui autōri» trame rimiche simili.

¹² Si noti che, mentre nei *Rvf* i sonetti rappresentano la quasi totalità del *corpus* (oltre l’86%), nelle *Rime* essi costituiscono poco più che la metà dei componimenti complessivi (59, 5% circa), a ulteriore riprova del carattere eterogeneo e sperimentale, dal punto di vista metrico, del canzoniere del vicentino.

¹³ Per un confronto fra gli schemi dei sonetti trissiniani e quelli petrarcheschi, si rimanda al fondamentale studio di AFRIBO 2001, pp. 146-147, dove un unico schema di terzine (CDD CDD), nelle *Rime*, è riconosciuto come non petrarchesco (peraltro attestato in un sonetto soltanto). A proposito della ballata, vd. GORNI 1993, p. 86: «Nel Cinquecento il sempre curiosissimo Trissino aveva concepito un cerebrale *revival* della ballata nelle sue *Rime* (1529), che ne contano ben quattordici di morfologia assai varia» e BARTUSCHAT 2000, p. 189: «il gran numero di ballate [...] supera perfino quello delle canzoni; Trissino accorda quindi un grande spazio a un genere tipico della poesia pre-petrarchesca e più particolarmente stilnovistica».

antistrofe ed epodo, mentre uno (LXXVII) addirittura abbandona la rima e nell'articolazione strofica adotta un'alternanza regolata di settenari ed endecasillabi sciolti. Il tentativo di forzatura del tracciato volgare della canzone attraverso l'applicazione di interferenze classiche da un lato si spiega con la peculiare malleabilità di questa forma e dall'altro con la consapevolezza, maturata dal Trissino, della necessità di un rinnovamento del metro al fine di riportarlo ai livelli di magniloquenza e di prestigio che lo avevano contraddistinto fino al Trecento. Ma lo sforzo sperimentale che preme su questa forma è direttamente proporzionale alla fiducia che il poeta ripone nelle potenzialità sublimi che la sola canzone è in grado di sprigionare. Tale opinione si manifesta nella scelta di modificare il metro nel senso di un'ulteriore complicazione e non di una riduzione e nello sguardo rivolto ad un modello non propriamente lirico nel senso moderno del termine ma collocato all'apice del canone classico della poesia alta. Nonostante il valore gerarchicamente prioritario e 'tragico' riconosciuto alla canzone sia nelle *Rime* che nella *Poetica*, dove il confortante appello è alle ben note classificazioni dantesche del *De vulgari eloquenti*, bisogna a rigore registrare che non è una canzone a chiudere il libro trissiniano bensì le due egloghe. In realtà, scavando sotto la superficie di una valutazione sommaria, si intuiscono le ragioni di questa disposizione: i due testi pastorali sono tematicamente estranei alla raccolta e il loro posto non può essere che quello in margine al libro, come dichiarazione di una temperata apertura classicistica, aliena tuttavia da sperimentazioni contaminanti. Se si omette l'ultima sottile propaggine rappresentata dalle egloghe, si ritrovano allora ben tre canzoni addensate in crescendo sul finale con il proposito di coronare il canzoniere amoroso (LXXV) e di congedarlo tramite il marchio dell'omaggio a personaggi illustri come il papa Clemente VII (LXXVI) e il cardinale Ridolfi (LXXVI), interpellato anche nella dedicatoria che inaugura il volume, con effetto di chiusa e perfetta circolarità.¹⁴

L'importanza che la forma canzone detiene all'interno della raccolta trissiniana è confermata non solo dal numero dei componimenti di questo tipo ivi contenuti – maggiore, in ogni caso, a quello che si registra nei *Rvf*: oltre il 12,5% trissiniano contro meno dell'8% petrarchesco, che, includendosi nel computo le sestine, diventano rispettivamente 15% e 10,4% – ma anche e soprattutto dal ruolo che essi rivestono, all'interno della raccolta, sul piano diegetico. Eccettuate, infatti, le due canzoni dichiaratamente encomiastiche (LXXVI e LXXVII) che succedono al nucleo erotico del canzoniere e risultano dunque del tutto estranee alla vicenda amorosa, non apportando alcuna nuova acquisizione dal punto di vista della narrazione, ed escluse, per certi aspetti, le canzoni XIII, XXXI e LIX, che presentano un carattere eulogico e descrittivo piuttosto che propriamente narrativo (costituendosi, anzi, come testi che impongono delle pause alla narrazione), tutte le altre canzoni (sestine comprese) si configurano quali snodi essenziali nell'economia del racconto: giunture, cioè, che spesso non si limitano a rivestire una funzione di sutura, di raccordo, fra un gruppo di liriche e un altro, ma rappresentano dei veri e propri punti di svolta narrativa. La XXVI (sestina), infatti, si lega all'insieme dei testi *de lohn* concepiti da Trissino durante il soggiorno in Toscana e risulta ambientata in un contesto bucolico su cui agiscono suggestioni prevalentemente

¹⁴ GUIDOLIN 2010, pp. 28-29.

petrarcheggianti; nella XXXIII (ancora una sestina) il poeta piange con accenti foschi la prematura morte dell'amata e al contempo lamenta la propria condizione, in cui vita e morte risultano ormai capovolte, apparendo la seconda assai preferibile alla prima; nella LV l'io lirico invoca una "Donna gentile" dai tratti e dalle virtù angelicati al fine di ottenerne il soccorso, e prospetta in clausola una perenne consacrazione a lei; la LXIV celebra la gioia che l'io lirico prova per aver seguito nuovamente Amore – dipinto non come tiranno ma come sovrano che riempie di vita e colma di virtù chiunque risieda nella sua corte – e per essersi a lui asservito; la LXV, sulla scia della precedente, detta le ragioni che hanno portato il poeta a dimenticare l'amata di un tempo (ormai morta) per far posto nel proprio cuore alla nuova Donna, e trova nella rara bellezza di quest'ultima una giustificazione per il presunto tradimento della memoria della prima; la LXXII, richiamando l'ambiente silvestre evocato già in XXVI, vede l'io lirico dichiarare (chiamando a testimoni la flora e la fauna che abitano i luoghi in cui egli sfoga il proprio dolore) la propria innocenza di fronte alle accuse di infedeltà rivoltegli dalla nuova Donna; infine, nella LXXV, con cui si chiude la sezione amorosa delle *Rime*, Amore in persona si rivolge al poeta per riferirgli gli ultimi momenti di vita della Donna – anch'essa ormai scomparsa per tornare ad abitare il Paradiso – esortandolo a non lasciarsi sopraffare dal dolore e a porsi come solo obiettivo quello di celebrarla. Le canzoni XIII, XXXI e LIX, poi, caratterizzate, come già accennato, da un andamento descrittivo che ne pregiudica la portata narrativa favorendone di conseguenza una maggiore staticità, assumono un impianto eulogico diverso fra loro: nella prima, infatti, prevale l'aspetto dell'insufficienza della parola umana (e poetica) di fronte alla trascendente e perciò sfuggevole perfezione dell'amata; la seconda è connotata in senso maggiormente stilnovistico, essendo prevista un'esaltazione delle virtù morali della novella Lucrezia che viene cantata e di conseguenza una celebrazione della beatitudine che già l'attende nel Regno celeste; l'ultima, infine, si configura come vera e propria *descriptio* della bellezza (sia fisica sia spirituale) della Donna, i cui tratti essenziali sono elencati con particolare riguardo all'aspetto cromatico.¹⁵

¹⁵ Per un quadro più approfondito delle vicende che si delineano in ciascuna delle canzoni, si rimanda alle introduzioni dei singoli componimenti.

3. MORFOLOGIA DELLE CANZONI

Prima di passare a osservare da vicino le varie morfologie che la canzone può assumere all'interno delle *Rime*, si ritiene necessario fare almeno due precisazioni, fondamentali al fine di operare una corretta valutazione del carattere di eclettismo nella produzione lirica trissiniana. Innanzitutto, occorre considerare come, quanto a testure metriche, gli esempî proposti nel *Canzoniere* non risultano affatto vincolanti per chi si cimenti nella stesura di una canzone, per cui una puntuale aderenza metrica al modello non è, da sola, indice di petrarchismo (e, anzi, può semmai denunciare un riutilizzo acritico e asettico del materiale preesistente);¹⁶ viceversa, dovrà desumersi che anche in assenza di palesi e pedissequa riprese delle architetture metriche petrarchesche potrebbero in molti casi ritrovarsi segni assai più evidenti del fatto che si stia attingendo a quel modello. Fra le canzoni trissiniane – lo si anticipa fin da ora – soltanto in una è riproposto per intero uno schema contenuto nel *Canzoniere* (nella XIII, modellata a partire da *Rvf* 126; nella LXV, che presenta invece uno schema pindarico, si imita *Rvf* 53 nelle strofi ed antistrofi e *Rvf* 270 o 325 negli epodi) e, allargando lo sguardo, soltanto in una (la LXXII) si ricorre a uno schema sfruttato da altri autori. Da ciò discende la seconda necessaria considerazione: non è possibile valutare adeguatamente lo sperimentalismo trissiniano se si prescinde dalla sua preparazione in materia metrica in qualità di teorico; se, cioè, non si valutano le sue prove sulla base dell'assunto che qualunque sua trasgressione rispetto al modello è calcolata, attuata con consapevolezza, e assolutamente non accidentale.

¹⁶ Si veda a proposito GORNI 1993, pp. 49-51: «solo dopo l'esperienza dei *Fragments* si potranno porre i fondamenti di una grammatica della metrica, e di un canone consolidato delle forme illustri. Ma [...] la ripresa degli schemi petrarcheschi in quanto tali è meno puntuale, e soprattutto meno pronta di quanto sarebbe lecito aspettarsi: in effetti, di un vero manierismo petrarchesco esteso anche ai fatti metrici non si può parlare prima che si affermi la produzione dei lirici napoletano del secondo Quattrocento, i più conservatori in materia. Lo stesso Giusto de' Conti [...] è in proposito affrancato da soggezioni troppo esose [...]: come dire che la fedeltà metrica al Petrarca non costituisce un discrimine. [...] La sensibilità ai fatti metrici, che nella poetica rinascimentale significherà coscienza nella fedeltà (o nella trasgressione) al Petrarca, è ben avvertibile presso il Boiardo lirico, curiosissimo architetto di novità metriche squisite. Se si guarda invece ai napoletani della stessa generazione del Boiardo [...] la fedeltà metrica al Petrarca è impressionante. Spicca su tutti, però, per manieristica superstizione, il Sannazaro, che in ogni suo schema ripete puntualmente figure petrarchesche». D'altra parte, come notato da GUIDOLIN 2010, p. 113, «Uno stesso schema [...] può essere alternativamente assunto, con le sue sottounità, come modello di distribuzione inflessibile e cadenzato oppure riempito con disinvoltura attraverso un flusso sintattico intenzionalmente sfuggente rispetto ai limiti e alle aspettative di scansione ingenerate dal suo impianto soggiacente di piedi e sirma. [...] pur non essendoci spesso differenze rilevanti tra i tipi di testure adottate nella seconda metà del Quattrocento e quelli prescelti nel secolo successivo, possono altresì verificarsi notevoli scarti nella gestione degli spazi e delle partiture ritmiche».

Valga a tal proposito, il giudizio che di Trissino (e della sua preparazione tecnica) offre Gorni:

Nella “quarta divisione” della *Poetica* (1529) di Gian Giorgio Trissino, il più sottile ingegno metrico del Rinascimento, si fa luce una portentosa coscienza tecnica del testo poetico: un’esperienza così solida e sicura di metrica volgare non si era più vista dal tempo del *De vulgari eloquentia*, opera riscoperta, e non è un caso, proprio dal Trissino. [...] Il modello teorico e storiografico del Trissino, che fu anche poeta generosamente innovativo, resterà, per i fatti metrici, insuperato. Il letterato vicentino schiuse per primo alla cultura letteraria del Cinquecento, che sulle orme del Bembo resterà eminentemente legata a una stilistica aristocratica della lingua e ad una retorica “ciceroniana”, i dati tecnici e le implicazioni metriche nella costruzione del testo poetico, considerato nella sua anatomia specifica.¹⁷

Ma, soprattutto, si vedano le analoghe conclusioni alle quali giunge la Guidolin:

La conoscenza delle tessere base che costituiscono lo strutturato mosaico di piedi, fronte e sirma gli consente di padroneggiare con sicurezza le architetture canonizzate e, nel momento in cui stabilisce di lanciarsi in ardite sperimentazioni, gli dà altresì l’opportunità di calcolare accortamente il rischio delle licenze che si riserva, per evitare di piegare oltre il dovuto la pur malleabile forma della canzone e ritrovarsi pericolosamente al di là di quei confini ideali tracciati dalla tradizione lirica italiana, tradizione all’interno della quale egli ha, in fin dei conti, deciso di insediare la sua opera. Figura di questo immaginario sporgersi in avanti rimanendo ancorati all’appiglio petrarchesco per conservare, nonostante tutto, un composto equilibrio è la disposizione che assumono le stesse canzoni all’interno delle *Rime*, con attenzione particolare alla foggia delle estremità. [...] si evince uno spaccato di sostanziale rispecchiamento della metrica petrarchesca, variata ma pur sempre riconoscibile.¹⁸

Del resto, persino nelle cosiddette canzoni di foggia pindarica¹⁹ la distanza rispetto al canone petrarchesco non è mai tale da configurarsi come frattura insanabile, come nota acutamente ancora la Guidolin:

Lo spunto strutturale dell’organizzazione in triadi, liberato in questi [...] componimenti trissiniani, si segnalerebbe con quella forza destabilizzante caratteristica dell’inedito se ad addomesticare l’ignoto congegno greco per restituirlo al territorio della canzone tradizionale non intervenisse la scelta di utilizzare ancora una volta materiale che graviti attorno al perno petrarchesco o che ne rispetti le convenzioni. Questo finalmente è il motivo per cui gli schemi per le strofi e antistrofi e per gli epodi sono riprese di tessere dei *Fragmenta* oppure al massimo variazioni non particolarmente stravaganti rispetto alle testure delle altre canzoni della raccolta.²⁰

¹⁷ GORNI 1993, p. 18.

¹⁸ GUIDOLIN 2010, p. 84.

¹⁹ La XXXI e la LXV; il discorso vale in misura minore per la LXXV, che conserva un’articolazione interna in piedi e sirma e addirittura, negli epodi, in piedi e volte, ma rinuncia del tutto a qualsiasi sistema di rime, gettando un ponte che colleghi (passando per il campo della lirica) lo sperimentalismo già collaudato in ambito tragico con quella che sarà la prova epica dell’*Italia liberata*.

²⁰ GUIDOLIN 2010, p. 87.

3.1 Consistenza di versi e numero di stanze

Gioverà riprodurre lo schema proposto da GORNI 1993, p. 48, teso a illustrare il numero di settenarî contenuti in ogni stanza delle canzoni petrarchesche, e porvi accanto, al fine di un raffronto, uno schema affine fondato sugli impieghi trissiniani dell'eptasillabo:²¹

Settenarî per stanza	Petrarca	=	Trissino	=
0	-	0	LV (15)	1
1	23 (20), 53 (14), 331 (12)	3	XXXI ep. (13), LXV str./ant. (14), LXXII (9), LXXVI (13)	4
2	28 (15), 29 (7), 70 (10), 105 (15), 127 (14), 129 (13), 323 (12), 359 (11)	8	LXXV (8), LXXVII str./ant. (13)	2
3	206 (9), 207 (13), 270 (15), 325 (15), 366 (13)	5	LIX (15), LXV ep. (15)	2
4	50 (14), 71 (15), 72 (15), 73 (15), 119 (15), 264 (18), 268 (11), 360 (15)	8	XXXI str./ant. (16), LXIV (13), LXXVII ep. (14)	3
5	-	0	-	0
6	135 (15)	1	-	0
7	128 (16)	1	-	0
8	37 (16)	1	-	0
9	126 (13)	1	XIII (13)	1
10	125 (13)	1	-	0

Come appare evidente dal prospetto – i cui dati offrono interessanti spunti, se sottoposti ad attento esame – i punti di contatto con le realizzazioni petrarchesche non

²¹ Dal computo sono naturalmente escluse le sestine. Tra parentesi il numero complessivo di versi per stanza.

sono numerosi. Innanzitutto, il numero massimo di settenarî per stanza (9) è raggiunto, in Trissino, in una canzone (la XIII) che si configura come programmatico e scoperto calco metrico (e per certi aspetti anche tematico) di *Rvf* 126 e che presumibilmente è da collocare in una fase alta della produzione lirica del vicentino.²² All'infuori di questo esempio isolato si osserva nelle stanze trissiniane una drastica riduzione nella quantità dei settenarî. Nelle canzoni XXXI e LXXVII, infatti, la consistenza eptasillabica, che pure risulta alquanto alta, è controbilanciata e dal numero di versi per stanza (il più alto in assoluto, nel canzoniere, in XXXI; al di sopra della media in LXXVII) e dal fatto che, nel sistema triadico proprio della canzone pindarica, alle stanze in questione se ne alternano altre che invece risultano costituite quasi esclusivamente da endecasillabi. L'unica ulteriore canzone con 4 settenarî per stanza, la LXIV, desume il proprio schema – aggiungendovi, è vero, un verso di *concatenatio* eptasillabo – da una canzone di Bonagiunta Orbicciani. Lo schema di LIX pare ricavare la forma dei proprî piedi, e di conseguenza ben due settenarî su tre dell'intera stanza, dalle *cantilene oculorum* petrarchesche (*Rvf* 71, 72, 73, tutte dalla medesima morfologia, nonché le sole nel *Canzoniere* con piedi, ad attacco eptasillabo, del tipo aBC bAC). Per l'epodo della LXV valga quanto già osservato per le altre due canzoni pindariche (XXXI e LXXVII): anche in questo caso, infatti, sia l'ampiezza complessiva della stanza (seconda per estensione, con i suoi 15 versi, soltanto alla XXXI) sia l'opposizione con una strofe e un'antistrofe in cui si trovano quasi unicamente degli endecasillabi contribuiscono a ridurre il peso dei singoli settenarî all'interno della canzone. Il gruppo più consistente risulta, in Trissino, quello di componimenti con due settenarî soltanto, al contrario che nel canzoniere petrarchesco, dove, fatta eccezione per gli esemplari singolari e isolati di canzoni con un numero di eptasillabi che va da 6 a 10, quello con due settenarî è l'insieme di testi più esiguo (sebbene spicchi il caso di *Rvf* 23, costituito da stanze di 20 versi che non risultano isometriche per un solo verso). Infine, si noti che nelle *Rime* è presente una canzone oloendecasillabica (di ben 15 versi), mentre nel *Canzoniere* mancano prove simili.

²² Il che coinciderebbe con la tendenza petrarchesca, stante l'osservazione di GORNI 1993, p. 48 secondo cui «La massima escursione di settenari (da sei a dieci [...]) è ospitata nelle canzoni della prima parte del libro, e da un punto di vista diacronico privilegia lo stadio redazionale fino alla forma Correggio inclusa. Posto che [...] i sei esemplari con incipit settenario sono tutti testi relativamente precoci, sembra doversi concludere che il Petrarca nella maturità mortificò alquanto la sua propensione verso l'eptasillabo».

Si propone ora la medesima tabella, ma contenente i dati relativi alle canzoni dantesche, confrontate ancora con quelle trissiniane:²³

Settenarî per stanza	Dante	=	Trissino	=
0	2 (13), VN 10 (14)	2	LV (15)	1
1	12 (13), 9 (13), VN 18 (14), VN 20 (14), 3 (18)	5	XXXI ep. (13), LXV str./ant. (14), LXXII (9), LXXVI (13)	4
2	VN 14 (14), 16 (14), 6 (16)	3	LXXV (8), LXXVII str./ant. (13)	2
3	VN 22 (13), 1 (13), 15 (15)	3	LIX (15), LXV ep. (15)	2
4	10 (14), 5 (15)	2	XXXI str./ant. (16), LXIV (13), LXXVII ep. (14)	3
5	-	0		0
6	32 (14), 30 (18)	2		0
7	13 (18), 11 (19), 4 (20)	3		0
8	-	0		0
9	14 (21)	1	XIII (13)	1
10	-	0		0

Uno sguardo cursorio alla tabella è sufficiente a rendersi conto di come la distribuzione dantesca dei settenarî sia molto più simile a quella trissiniana di quanto non lo sia quella petrarchesca. In particolare, si noti come anche in Dante si ritrovino stanze che rinunciano completamente alla presenza eptasillabica (addirittura in due componimenti) e come il gruppo più cospicuo di canzoni sia quello con stanze contenenti un solo settenario.

²³ I dati sono recuperati nuovamente da GORNI 1993, p. 47, con l'avvertenza che si è provveduto a modificare i numeri con cui si indicano le canzoni dantesche al fine di adeguarli alle edizioni di riferimento [=DANTE *Rime* e VN].

Da ultimo, si consideri che la media trissiniana di settenarî per strofe (ottenuta rapportando il numero complessivo di versi eptasillabi con il totale delle stanze)²⁴ è quasi di 2, 7, e risulta perciò più prossima a quella dantesca (3, 3) che a quella petrarchesca (oltre 3, 6). Risultati analoghi, del resto, si ottengono accostando le percentuali che descrivono la quantità di settenarî in relazione al numero complessivo dei versi di ciascuna strofe: in media, in Trissino risulta costituito da eptasillabi meno del 20, 5% di ogni stanza, in Dante il 21, 7% e in Petrarca addirittura oltre il 26, 5%.

Per concludere, si confronti, con il medesimo procedimento, il numero di stanze di cui consta ciascun componimento:

Stanze della canzone	Dante	=	Petrarca	=	Trissino	=
1	VN 18, 32, 30	3	-	0	-	0
2	VN 22	1	-	0	-	0
3	16	1	-	0	LXXII	1
4	2	1	-	0	-	0
5	VN 10, VN 20, 12, 3, 5, 9, 13, 15	8	50, 70, 72, 126, 129, 331	6	LXIV	1
6	VN 14, 10, 6, 1	4	73, 105, 125, 135, 206, 323, 359	7	XIII, XXXI, LV, LXV, LXXVII	5
7	4, 11, 14	3	28, 37, 53, 71, 119, 127, 128, 207, 264, 268, 270, 325	12	LIX, LXXV, LXXVI	3
8	-	0	23, 29	2	-	0
9	-	0	-	0	-	0
10	-	0	360, 366	2	-	0

²⁴ Nel computo, la strofe e l'antistrofe da una parte e l'epodo dall'altra sono considerate come stanze a sé e dunque contate separatamente.

Pur senza ricorrere all'ausilio di una media delle stanze per canzone (5, 9 in Trissino; 4, 6 in Dante; 6, 6 in Petrarca), ci si rende conto di come, in questo caso, la prassi del vicentino si conformi maggiormente al dettato petrarchesco, mantenendosi assai vicina a un numero ideale di 6 stanze (sebbene sia da notare come tre delle canzoni costituite esattamente da 6 stanze assumano tale conformazione "obbligata" a causa della doppia articolazione triadica propria della canzone pindarica). E tuttavia manca, in Trissino, l'escursione verso l'alto che si registra in Petrarca, mentre vi si ritrova, a differenza che nel *Canzoniere* dove la quantità minima di strofi è 5, una canzone di sole 3 stanze.²⁵

3.2 Piedi, sirma, congedo

Dei 12 testi che costituiscono complessivamente il *corpus* di canzoni delle *Rime*, 3 hanno stanze «continue», vale a dire costituite da un insieme di versi che non risulta possibile suddividere ulteriormente e raggruppare fra loro: di queste, due sono sestine, mentre una terza presenta, sul modello di *Rvf 29, coblas unissonans* (stanze, cioè, che riproducono le medesime rime per tutto il corso del testo). Le altre 9 sono, al contrario, canzoni «divise»: presentano, cioè, un'articolazione interna che distingue tra piedi (ovvero, per utilizzare la terminologia trissiniana, «base») da una parte e «sirima» (o, in un caso, volte) dall'altra; mancano, invece, esempi di fronti.

I piedi tristici, che sono in maggior numero (in XIII, XXXI str./ant., LV, LIX, LXIV, LXV str./ant., LXXVI, LXXVII str./ant.), possono presentare una combinazione del tipo ABC ABC²⁶ (XIII, XXXI prima str./prima ant., LV, LXIV) o ABC BAC (XXXI seconda str./seconda ant., LIX, LXV str./ant. e LXXVI); costituisce un caso a parte LXXVII str./ant., i cui piedi hanno versi irrelati fra loro.²⁷ L'attacco di canzone (e quindi

²⁵ Per ulteriori notizie riguardo alla possibile origine della particolare morfologia di LXXII si rimanda alla relativa introduzione.

²⁶ Ove non diversamente indicato da qui in avanti, le lettere maiuscole saranno impiegate per indicare indistintamente settenari ed endecasillabi.

²⁷ L'individuazione e la distinzione di piedi, sirma e – negli epodi – volte è resa possibile dalla presenza, nella *princeps*, di rientri. Vd. a proposito GUIDOLIN 2010, pp. 89-90, con la quale si concorda in pieno in questa sede: «una volta cimentatosi nel singolare connubio tra tema amoroso e forma encomiastica, Trissino collauda il metro della canzone-ode in uno dei testi celebrativi delle *Rime* e precisamente in quello

di piede) è eptasillabo soltanto in XIII e LIX; non si dà, invece, il caso che un piede termini per settenario (possibilità che, in effetti, non è contemplata neppure in Petrarca). Piedi distici si trovano soltanto in XXXI ep. e LXXII (in entrambi i casi con schema AB BA); gli unici tetrastici, invece, sono in LXV ep. (schema ABbC BAaC) e LXXVII ep. (a rime irrelate). A parte il caso di LXXII, quindi, è possibile notare come, per quanto riguarda la morfologia dei piedi, il maggior grado di sperimentalismo tenda a riversarsi esclusivamente sulle prove pindariche.

Variegata, ma sostanzialmente non troppo difforme dagli esempî petrarcheschi, l'articolazione che la sirma può assumere.

Innanzitutto, il verso di *concatenatio* si ritrova in ciascuna delle liriche con stanze divise (tranne, ovviamente, nella LXXVI, che è costituita di sole rime irrelate): è un endecasillabo in tutte le canzoni ad eccezione di XIII e LXIV – la prima, lo si ricordi, riproduce un componimento petrarchesco; la seconda desume il proprio schema da un testo di Bonagiunta Orbicciani (aggiungendovi, appunto, il verso di chiave).

Al verso di *concatenatio* segue in molti casi (XIII, XXXI str./ant., LIX, LXXV str./ant. ed ep.), una quartina a rime incrociate (del tipo DEED), di foggia tipicamente petrarchesca (nel *Canzoniere* compare infatti in ben 14 schemi per un totale di 17 canzoni, vale a dire oltre la metà); in XXXI ep. alla quartina in questione è premessa una coppia di versi a rima baciata. Quindi, in tutti i componimenti in questione si trovano i due versi fra loro rimanti che costituiscono la *combinatio* finale, direttamente (XIII, XXXI ep., LXV ep.) oppure preceduti da un verso isolato a rima D (LXV str./ant.), da un ulteriore distico rimato (LIX), o da entrambi (XXXI str./ant.).

dedicato al Cardinale Ridolfi (LXXVII), ancora una volta in 6 strofe. [...] si può riconoscere retrospettivamente che si tratta di un più mimetizzato procedimento di marca pindarica la [...] diversificazione della misura e dell'alternanza versale delle stanze irrelate, polarizzata attorno a due schemi concorrenti (per strofe/antistrofi ed epodi) che contrassegna la canzone finale. [...] Pare, inoltre, significativa l'impaginazione grafica che a questo testo viene fornita nell'edizione cinquecentesca, trasposta da Quondam in modo del tutto fedele, e che sembra riportarlo a suggestioni petrarchesche. Nonostante l'assenza di rime imporrebbe di includere il componimento tra quelli a forma "continua", a causa della difficoltà di riconoscere una strutturazione interna unicamente a ragione della riproposizione nello stesso ordine delle misure versali, sulla pagina le stanze compaiono provviste di rientri di capoverso ad indicare l'articolazione in piedi di tre o quattro versi e della sirma di sette o sei versi, secondo una delle misure più diffuse. Anche la modulazione del discorso sintattico è solidale con questa accortezza grafica, tanto che quando ad ogni comparto metrico non corrisponda un periodo conchiuso, esiste comunque una separazione tra subordinate e principali che rispetta le pause di stacco tra i comparti». Non così, invece, tutti gli altri interventi sulla canzone, che intendono le stanze come «"continue" di endecasillabi frammisti a settenari irrelati» (MILAN 1981, p. 47).

Si compongono invece di un numero variabile di distici a rima baciata, che seguono immediatamente il verso di chiave, le rimanenti sirme: si ritrovano due coppie di distici (compresa quella di *combinatio* finale) in LXXII, tre in LXIV e LXXVI, quattro in LV.

Ne deriva che la *combinatio* è onnipresente nelle canzoni trissiniane (a eccezione, come ovvio, ancora della canzone LXXVII, a rime irrelate); essa, inoltre, risulta sempre oloendecasillabica, tranne che in XIII, dove il primo dei due versi è un settenario. Come già in Petrarca e prima ancora in Dante,²⁸ inoltre, si nota in qualche caso la messa in atto di accorgimenti volti a esaltare la portata dell'artificio di fine strofa isolandolo metricamente: così, ad esempio, in XXXI str./ant., in LIX, in LXXII e in LXXVI la *combinatio* è sì preceduta da un'altra coppia, ma il secondo verso di quest'ultima è eptasillabo, in modo che sia garantita una sorta di frattura che pone di conseguenza in risalto il distico finale.

Riguardo ai congedi si osserva una tendenza opposta a quella registrata in Petrarca: nel *Canzoniere*, infatti, ne sono prive le sole canzoni 70 e 105; in Trissino, al contrario, soltanto quattro componimenti su dieci ne sono provvisti (XIII, che, come già osservato, imita lo schema di *Rvf* 126; LXIV, che riproduce, sostanzialmente, un testo dell'Orbiccciani; LXXV, che gareggia con *Rvf* 29; LXXVI, che segue da vicino, nel metro, *Rvf* 207). Quanto alle morfologie, i congedi riprendono in tutti e quattro i testi lo schema della sirma, replicandolo interamente (LXIV, LXXVI) o parzialmente (gli ultimi tre versi in XIII, gli ultimi due in LXXV). Per molte delle canzoni sprovviste di congedo è possibile risalire al motivo dell'assenza: innanzitutto, le "pindariche" XXXI, LXV e LXXVII rinunciano alla stanza di commiato per preservare l'articolazione triadica in strofe, antistrofe ed epodo che costituisce la peculiarità di questo tipo di componimenti; per la LV potrebbe aver agito la suggestione di *Donne ch'avete intellecto d'Amore* [=VN 10], una delle due oloendecasillabiche di Dante, che non presenta apposite stanze di congedo (dal momento che l'apostrofe rivolta dall'io lirico alla canzone occupa un'intera stanza); similmente, lo schema di LXXII potrebbe essere stato influenzato da quello di *Rvf* 70, che, come precedentemente ricordato, è il solo componimento petrarchesco assieme a *Rvf* 105 a essere sprovvisto di commiato.

²⁸ Cfr. a proposito almeno AFRIBO 2016, p. 563.

4. LA SINTASSI

Il profilo delineato dalle canzoni della raccolta per quanto riguarda la coincidenza fra metro e sintassi tende, sostanzialmente, ad avvicinarsi a quello rappresentato dalla media cinquecentesca piuttosto che ai valori ricavabili dai *Fragmenta*. Si riproduce di seguito la tavola riportata in GUIDOLIN 2010, p. 224, che fornisce le percentuali delle stanze di canzone che presentino un unico periodo a cavallo dei due piedi (P + P) o teso ad attraversare la strofe nella sua interezza (P + P + S) o dislocato soltanto fra secondo piede e sirma (P + S) o, infine, limitato a una singola partizione senza che si producano debordamenti in quelle limitrofe (P/P/S):

	(P + P)	(P + P + S)	(P + S)	(P/P/S)
Petrarca	25%	16%	7%	52%
Trissino	38%	19%	12%	31%
Media '500	25%	33%	13%	29%

Come si nota, in Trissino si registrano tendenze affini alle prove cinquecentesche quanto all'infrazione della canonica linea di demarcazione tra fronte e sirma (strategia cui si ricorre quasi nel doppio dei casi che in Petrarca, a riprova della maggiore fluidità e libertà espressiva che la canzone va assumendo nel corso del XVI secolo) e alla suddivisione delle diverse partiture in comparti stagni nei quali la sintassi si adagi senza il bisogno di espandersi ulteriormente (ma in misura ben minore, in questo caso, che negli esempî petrarcheschi, evidentemente ancora debitori di una tradizione duecentesca in cui i singoli costituenti della stanza risultavano maggiormente isolati e conclusi in se stessi). Al contrario, quanto alle altre due possibilità di organizzazione sintattica della stanza (i tipi P + P e P + P + S), si osservano in Trissino percentuali che si distaccano dalla media dei suoi contemporanei: il legame sintattico fra i due piedi, infatti, è assai più frequente nella pratica del vicentino (che spesso ricorre alla struttura bipartita per proporre similitudini, come ad esempio nella sesta stanza di XIII, nella terza di XXXI o nell'ultima di LIX) che in quella petrarchesca o cinquecentesca; la propensione a un'unica campata sintattica che attraversi l'intera strofe, invece, si manifesta meno frequentemente, e in ciò

Trissino si avvicina al modello del *Canzoniere* (che presenta un numero di casi oltre che dimezzato rispetto all'*usus* di primo Cinquecento).

Nelle *Rime*, poi, si assiste spesso a procedimenti inarcanti tesi a valicare i limiti versali e le partizioni metriche sotto un profilo non solo sintagmatico ma anche più genericamente periodale: il ricorso all'enjambement e all'iperbato, con cui si dislocano a distanza elementi logicamente interconnessi con quelli antecedenti (e che spesso è finalizzato a riprodurre sul piano metrico un'idea di frattura o di distacco attiva su quello semantico), spinge non di rado il periodo al di là della porzione di stanza che esso sembrerebbe dover occupare. Infrazioni di questo genere tendono a realizzarsi, oltre che fra un piede e l'altro, a ridosso del verso di *concatenatio*: il periodo, in qualche caso, parrebbe arrestarsi in coincidenza con la conclusione del secondo piede, essendo il senso logico della frase già in sé compiuto; invece, nel verso di chiave si ritrova una proposizione che, come in epifrasi, rilancia l'articolazione periodale e l'amplifica.

Due elementi, inoltre, sono peculiari dell'architettura sintattica della canzone trissiniana, ritrovandosi regolarmente quasi in ciascuno dei componimenti. Innanzitutto, il rischio di un effetto cantilenante prodotto dalla rima baciata della *combinatio* (alla quale è spesso associata, come si è segnalato, un'ulteriore serie di uno o più distici rimanti fra loro) è eluso per mezzo di un'articolazione periodale che denota un'esplicita volontà di non isolare mai la coppia finale: quasi sempre, infatti, la stanza termina con un periodo che occupa almeno un tristico, in modo che la sequenza di rime bacciate risulti temperata da un rimante con una differente desinenza. Allo stesso modo, si pone particolare attenzione a fare in modo che anche le altre coppie interne alla sirma non siano mai sintatticamente isolate ma includano i versi contigui con rime diverse. Esempio, in tal senso, è il trattamento delle stanze nella canzone LV, le cui sirme, a rima CDDEEFFGG, sono solitamente costituite da periodi che si organizzano in gruppi di versi del tipo CD + DE + EF + FGG.²⁹ In seconda istanza, si registrano casi in cui la tensione del periodo è esasperata a tal punto che questo oltrepassa addirittura i confini strofici riversandosi nelle

²⁹ Cfr. GUIDOLIN 2010, p. 208: «Dato il senso di eccessiva immediatezza che avrebbe prodotto un epilogo cantilenante e staccato per ragioni di autonomia sintattica all'interno dell'organismo strofico cinquecentesco – [...] propenso a raffinati contrappunti tra archi periodali e comparti metrici – non si stagliano con preponderanza quantitativa i casi di sottolineatura della *combinatio* attraverso trattamento aggettante del distico». Una tendenza opposta, insomma, a quella che si registra solitamente nell'ottava rima, sul cui distico finale agisce una strutturazione volta «a conferirgli il ruolo di sintetica arguzia finale o di conclusione proverbiale ovvero di cellula binaria se non indipendente dal punto di vista del periodo, per lo meno intonativamente isolabile» (Ivi, p. 207).

stanze successive. Indicativo è il fatto che ciò avvenga in misura preponderante nelle canzoni a schema pindarico, sia tramite il collegamento fra le stanze che insieme costituiscono una triade (il cui legame risulta in tal modo più saldo) sia per mezzo di ponti sintattici gettati da un epodo alla strofe che lo segue (e dunque da una triade all'altra, come avviene ad esempio in LXV); ma non mancano esempî neppure fra le altre canzoni, il più significativo dei quali può essere certamente individuato nel periodo ipotetico che occupa due stanze di XXVI, scisso fra protasi nella seconda strofe e apodosi che ha avvio soltanto nella terza, secondo una modalità di collegamento sintattico interstrofico del tutto inedita nelle sestine petrarchesche.³⁰

5. IL LESSICO

Partendo dall'assunto secondo cui il petrarchismo, piuttosto che sulla morfologia delle testure metriche, si innesta sulla ripresa di precisi lemmi o sintagmi, quando non sulla riproposizione di identiche serie rimiche,³¹ si procederà ora a verificare il peso del lessico dei *Fragmenta* sulla produzione lirica trissiniana. A tal proposito dovrà premettersi che, in virtù del loro carattere sperimentalistico e della presenza di contenuti non sempre esclusivamente amorosi, le canzoni si arricchiscono, rispetto ai componimenti di metro breve della raccolta, di tessere lessicali inedite (spesso veri e proprî ἄπαξ non solo all'interno delle *Rime* ma nell'intera produzione in versi del vicentino), che non sempre trovano riscontro nell'esemplificazione petrarchesca, e che anzi presuppongono a volte il ricorso a fonti distanti dai *Rvf*, o per genere o per cronologia o per entrambi gli aspetti.

Si cominci da un raffronto tra le sequenze di rimanti impiegate nel *Canzoniere* e gli eventuali recuperi operati in tal senso da Trissino. Da una scorsa ai rimarî dei due

³⁰ Per un'analisi più approfondita si rimanda al commento alle singole canzoni (XXVI, XXXI, LXV) e in particolare alle relative introduzioni.

³¹ Cfr. GORNI 1993, p. 185: «Essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario. Si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o persino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe (per ritrovar le quali il *Canzoniere*, pur sempre, può dare una mano). [...] Il verso del petrarchista è, per suo statuto, un semilavorato in regime di monopolio, che aspetta l'ultima mano dell'artista per diventare prodotto finito».

autori si evince che, nelle canzoni del vicentino, una discreta porzione dei gruppi di lemmi³² in punta di verso è desunta da esempî analoghi presenti già nei *Fragmenta*. E tuttavia sono da segnalare alcune peculiari serie rimiche di cui non si registra attestazione in Petrarca: accanto a qualche rima che si presta a sfruttamenti di tipo desinenziale (come *-ade*, *-ando*, *-ante*, *-are*, *-ata*, ma anche *-arle*, *-arlo*, *-arne*, per non citare che qualche esempio), e che può dunque essere di volta in volta abbinata a un rimante qualsiasi senza che se ne trovi necessariamente un riscontro nei *Rvf*, e accanto a lemmi indotti da necessità rimiche (come «cōrali» : «tali» in LIX 47 : 49), si trovano serie di rime che risultano dedotte da fonti altre, e in particolare dalla *Commedia*. Si confronti, a solo titolo esemplificativo, «lacci» : «impacci» : «facci» (XXXI vv. 64 : 67 : 68) con «faccia» : «'mpaccia» (*Purg.* XI 73 : 75); «acrō» : «cōsacrō» (LV 87 : 88) con «sacro» : «acro» (*Purg.* XXXI 1 : 3); «viaggiō» : «oltraggiō» (XXXI 83 : 84) con «viaggio» : «oltraggio» (*Purg.* II 92 : 94); «quelli» : «ribelli» (LXXVI 51 : 52) con «quelli» : «ribelli» (*Inf.* XXVIII 134 : 136). E si tengano anche presenti, ad esempio, rimanti come «Minerva» (LIX 77), «pargōletta» (LXV 50), «pastōre» (LXXVI 13), che, assenti nel *Canzoniere*, in posizione rimica si ritrovano invece nella *Commedia* (rispettivamente in *Purg.* XXX 68, in *Purg.* XXXI 59 e in *Purg.* XIX 107 e *Par.* IX 132). Ulteriori sequenze eclettiche, non limitate ai soli *Fragmenta* ma non riconducibili neppure al Dante comico, sono poi, ad esempio, «fōsse» : «osse» (LXXVI 68 : 72), attestato in *Triumphus Amoris* II 178 : 180, o la singolarissima coppia «Nymphe» : «lymphe» (LIX 8 : 11), che si ritrova nell'*Orlando Furioso* XXIII 59 7 : 8. Ma interessanti risultano pure alcune sequenze di rime che sono ᾗπαξ (o quasi) sia nel canzoniere trissiniano sia in quello petrarchesco e denunciano pertanto una dipendenza pressoché certa dal modello: è il caso, per esempio, di «s'ōfferse» : «scēse» (XIII 28 : 31), che riprende «s'offerse» : «scerse» di *Rvf* 123 3 : 7; di «firmarse» : «arse» (LV 48 : 51), che si rifà a «fermarse» : «arse» in *Rvf* 325 100 : 103; di «incarnō» : «indarnō» (LXXII 20 : 21), *unicum* petrarchesco in *Rvf* 308 5 : 8.

Un tale preambolo incentrato sulle parole-rima – irrinunciabile sia in virtù della loro pregnanza nell'economia del verso sia, sulla base delle considerazioni precedentemente espresse, in vista dell'individuazione o meno di un soggiacente carattere di petrarchismo nella lirica trissiniana – non può, naturalmente, esaurire una analisi

³² Lemmi, si noti, e non identici rimanti, dal momento che l'analisi qui condotta vorrebbe porre l'attenzione sul piano lessicale piuttosto che su quello più strettamente connesso all'utilizzo delle rime.

lessicale. Si ritiene però – nella convinzione che siano le singolarità, e non le innumerevoli riproposizioni dell'identico, a fornire i dati più interessanti³³ – che da un attento esame di qualche ἄπαξ particolare possa ricavarsi un'idea esaustiva delle eterogenee e multiformi tendenze sperimentalistiche trissiniane e della pluralità di modelli ai quali egli poteva attingere.

Innanzitutto, numerosissimi sono i nomi proprî che compaiono soltanto nelle canzoni. Fra questi, la maggior parte sono toponimi o aggettivi indicanti nazionalità e si trovano dislocati nei due componimenti, di carattere non erotico, che precedono immediatamente le egloghe: così «Belgradω» (LXXVI 61), «Europa» (LXXVI 70 e LXXVII 42), «Francia» (LXXVII 43), «Gange» (LXXVII 37), «Garamanta» (LXXVII 45), «Græcia» (LXXVI 57 e 78), «Hiberω» (LXXVII 37), «Indω» (LXXVII 44), «Persa» (LXXVI 44), «Rodi» (LXXVI 61), «Rωμα» (LXXVI 81). Due occorrenze di toponomastici si registrano pure in altrettante canzoni amorose: si tratta di «India», impiegato in LIX 37 per indicare la provenienza dell'esotico legno di «guajacω», e di «Serkiω», sfruttato in XXVI 13 in una sorta di iperbole in cui sono coinvolti gli elementi fluviali più prossimi all'io lirico. I nomi di persona, anche in questo caso collocati per lo più nella sezione finale – così «Clemente» (LXXVI 11 e 90; LXXVII 47), «Iefù» (LXXVI 52), «Leωn» (LXXVII 41), «Ridωlphω» (LXXVII 18 e 72) –, non mancano nel corpo del canzoniere, dove designano però soltanto figure muliebri: «Cyllenia» (LXV 43), «Lucrezia» (XXXI 54), «Minerva» (LIX 77).³⁴

Tra i lemmi di altro genere, si offre un rapido saggio di voci che, per la loro rarità, non solo non risultano ascrivibili a suggestioni petrarchesche (e compaiono magari solo come ἄπαξ in Dante) ma spesso non si ritrovano neppure nella tradizione lirica due-trecentesca, e possono essere invece rintracciate nella produzione ariostesca coeva – ma, si noti, nella prova cavalleresca del *Furioso* e non in quella lirica – o addirittura individuate soltanto in autori latini.³⁵ Per quanto, ad esempio, l'immagine dell'ape che vaga per i fiori al fine di produrre un'ottima qualità di miele sia topica a partire già dalla

³³ Del resto, delle rilevazioni preliminari sul lessico delle *Rime* e un primissimo confronto con l'*usus* petrarchesco e dantesco si trovano già in QUONDAM 1991, pp. 165-168.

³⁴ In realtà, come si avrà modo di osservare nei relativi commenti, le canzoni XXXI e LIX, più che come testi propriamente amorosi, si configurerebbero almeno in origine come componimenti celebrativi indirizzati a due personalità di spicco della nobiltà del tempo: rispettivamente, Lucrezia Borgia e Isabella d'Este.

³⁵ Di tutti gli esempî che saranno riportati è fornita, naturalmente, una più ampia trattazione in sede di commento alle relative canzoni.

classicità (specie in accostamento alla figura dell'*ingenium* poetico che si sposta di testo in testo per eleggerne le locuzioni più adorne), il sintagma «ape mattutina» non è attestato nella tradizione, ma potrebbe immaginarsi desunto da Poliziano («la ingegnosa pecchia al primo albore», su cui agisce inoltre il possibile richiamo del verso precedente «soavemente all'ôra mattutina») quando non addirittura da Orazio («apis Matinae», con una possibile cattiva lettura del testo da parte di Trissino o, più verisimilmente, dell'edizione che egli aveva a disposizione, fosse o meno un volgarizzamento). Il sintagma «aprica ... cima» (LXIV 45), accostamento affatto singolare, potrebbe essere stato suggerito dall'*Orlando Furioso* (in cui si trova «cima aprica», benché a indicare la sommità di un monte) o ancora meglio da un'immagine ovidiana affine («aprica ... arbore»; e si noti che al v. 43 della canzone trissiniana si ha «arbør»). Il sostantivo «brønchi» (XXXI 81 e LXXVII 62) non ha occorrenze che nel solo Dante comico (anche lì in attestazione unica, in *Inf.* XIII), così come anche «dikiarir» (LXV 68), che rimanda a *Purg.* VIII 51; per l'aggettivo «grevi» (XXVI 22), impiegato al posto del più comune «gravi», si trova addirittura, nella sesta divisione della *Poetica*, la citazione esplicita dell'ipotesto, costituito dall'*Inferno*; infine, calchi danteschi più ampî sono rappresentati, ad esempio, da «caligine del mōndō» (LV 30), che riprende un emistichio di *Purg.* XI 30, e da «sanar le piaghe che hannō Italia morta» (LXXVII 19), riproduzione esatta di *Purg.* VII 95 (peraltro modulato già in «insanabil piaghe», in LIX 38). Abbondante, nella canzone LIX, è il ricorso a sostantivi o aggettivi volti a rappresentare vivaci cromatismi; se di qualcuno, come «gilji» o «neve» (v. 42), si trova nella tradizione e innanzitutto in Petrarca, altri appaiono decisamente più rari: si pensi al già menzionato «guajacō» (v. 37), a «rosseza» (v. 44) o a «purpurea» (v. 48), ma anche a «cōrali» (v. 47). Infine, vere e proprie tessere eccezionali sono «latō» (XXXI 37) impiegato come aggettivo, che abbinato a «campō» si ritrova soltanto nell'*Arcadia* di Sannazaro e, ancora una volta, nel *Furioso* (oltre che nella produzione latina e nei volgarizzamenti da questa derivanti), o «lymphe» (LIX 11), già citato a proposito delle serie rimiche non petrarchesche.

Dal quadro che si è tentato di abbozzare discende un profilo assolutamente eterogeneo quanto ad usi lessicali, di certo non riducibile alla sola ripresa del modello linguistico petrarchesco. Quanto alla forma dovrà valere però un discorso in parte diverso, dal momento che nel *Canzoniere* è spesso possibile ritrovare una polimorfia che è invece assente nel Trissino lirico, attento a selezionare per ogni lemma la variante formale che

ritenga maggiormente rappresentativa della propria idea di lingua “italiana”.³⁶ Così, per non citare che qualche caso, all’alternanza – usuale in Petrarca – fra gli allotropi “fiero/fero” o “pensiero/pensero” si contrappone nelle *Rime* un utilizzo delle sole forme “fiero” e “pensiero”. In qualche caso si osserva che la neutralizzazione di uno dei due elementi si realizza soltanto nel contesto più strettamente lirico, ma non nel resto della produzione (in particolare quella epica): ad esempio, della coppia “laude/lode” si impiega nel canzoniere la sola forma priva di dittongo,³⁷ mentre nell’*Italia liberata* e nella *Sophonisba* si registrano entrambe; allo stesso modo, se l’opposizione “veggio/vedo” si conserva intatta nel poema e nella tragedia, nelle *Rime* si mantiene soltanto «veggio» (in questo caso, forse, su suggestione di Dante e Petrarca, che si comportano allo stesso modo).

³⁶ Un accenno a riguardo è presente già in QUONDAM 1991, pp. 164-165.

³⁷ La sola deroga è rappresentata dalla rubrica che accompagna la canzone LXXVII («Canzone in laude del Card. Ridolphi»), appartenente però all’ambito della prosa e dunque trascurabile.

CRONOLOGIA

1478³⁸

Giovan Giorgio nasce l'8 luglio a Vicenza da Gaspare Trissino e Cecilia Bevilacqua. Il padre gli morirà nel 1487, per cui sarà la madre a provvedere alla sua formazione: a causa della salute cagionevole, pare che non sia stato sottoposto a un rigido regime di studio durante la prima giovinezza.

1494

Sposa Giovanna, figlia di Francesco da Trissino, il 19 novembre.

1505

Il 12 aprile la moglie muore, dopo aver lasciato al marito due figli, Francesco e Giulio. Nel luglio T. si reca a Brescia, dove soggiorna presso Gianfrancesco Gambara, marito di Alda Pio da Carpi e padre di Veronica.

1506

Nel settembre si sposta a Milano, dove attende alle lezioni di greco tenute dall'ateniese ottuagenario Demetrio Calcondila. Qui avrebbe avuto modo di conoscere, fra gli altri, Margherita Pio, sorella di Alda e moglie di Antonio Sanseverino, e Cecilia Gallerani, amante di Ludovico il Moro e cultrice delle arti.

1509

Rientrato a Vicenza, si trova qui quando, nell'ottobre, l'imperatore Massimiliano fa il suo ingresso in città. Il mese successivo, tornata Vicenza sotto il dominio veneziano, egli fa parte del séguito dell'imperatore, scegliendo così, di fatto, l'esilio dalla patria. Si rifugia inizialmente fra Germania e Trentino.

³⁸ Le informazioni qui riportate sono desunte interamente da MORSOLIN 1894.

1510-1511

Lasciata, intorno ad agosto, la propria residenza d'Oltralpe, a novembre è nuovamente a Milano dal Calcondila. Il 10 aprile muore di peste, a Roma, l'amico Vincenzo Magrè (personaggio dei *Ritratti*), mentre all'inizio dell'anno seguente morirà il maestro greco.

1512

Prima di aprile è a Ferrara presso Lucrezia Borgia, moglie del duca Alfonso I d'Este. Qui frequenta inoltre Antonio degli Obizzi, marito della sorella Maddalena, e soprattutto Margherita Maroscelli, moglie di Sigismondo Cantelmo. Nei primi mesi muore l'amico medico Marco Antonio Dalla Torre (ricordato nel sonetto XXX) e poco dopo la sorella Maddalena.

1513

In estate è in Toscana per giovare dei bagni termali (presumibilmente presso Bagni di Lucca). Frequenta gli Orti Oricellari entrando in confidenza con Bernardo, Cosimo e Palla Rucellai, con Francesco da Diacceto e forse con Machiavelli, Luigi Alamanni e Zanobi Buondelmonti. Tra agosto e i primi mesi d'autunno rientra a Ferrara e, probabilmente grazie alla mediazione della Cantelmo, conosce Isabella d'Este, in onore della quale compone i *Ritratti*.

1514

In aprile, poco più di un anno dopo l'elezione di Leone X, è a Roma, dove ha modo di stringere amicizie importanti con cardinali quali Innocenzo Cybo, Giovanni Salviati e in particolare Giulio de' Medici (il futuro Clemente VII) e Niccolò Ridolfi (poi dedicatario delle *Rime*); a questi si aggiungono Bembo, Jacopo Sadoletto, il Parrasio (genero del Calcondila), Bernardo Dovizi da Bibbiena, Giano Lascaris e soprattutto Giovanni Rucellai, figlio di Bernardo. In agosto muore il primogenito Francesco.

1515

A partire da settembre è ambasciatore di Leone X presso l'imperatore Massimiliano; nell'ottobre è ad Augusta. Prima della fine dell'anno la *Sophonisba* è già conclusa.

1516

Nell'inverno fa ritorno in Italia, dopo essere passato dalla Danimarca per trattare con Cristiano II (imparentatosi con Massimiliano) per conto del pontefice. Il 4 gennaio, grazie all'interessamento del Lascaris, ottiene da parte di Venezia l'assoluzione dalla contumacia, la restituzione dei beni e la facoltà di tornare in patria; a settembre è a Venezia per occuparsi della restituzione delle tasse non corrispostegli.

1517-1518

Nel gennaio del '17 è a Roma, richiamatovi dal papa. Nel maggio del '18 è a Napoli, dove forse ha modo di conoscere Sannazaro. In autunno, dopo essere passato da Roma, rientra finalmente a Vicenza.

1523

Il 26 marzo sposa Bianca, figlia di Niccolò Trissino e già moglie di Alvise da Trissino dal 1504 al 1522. Su invito del pontefice da poco creato, Clemente VII, a dicembre si reca a Roma.

1524

A Roma pubblica, grazie alla collaborazione di Ludovico degli Arrighi, la *Canzone* a Clemente VII, la *Sophonisba* e l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte*. Al fine di svolgere incarichi assegnatigli dal pontefice, si sposta tra Venezia e Vicenza. Il 29 dicembre nasce il figlio Ciro.

1525-1526

Prima di novembre è di nuovo a Roma. Tra la fine del '25 e i primi di gennaio del '26 muore la madre Cecilia. Il 4 maggio gli nasce una figlia, chiamata anch'essa Cecilia. A ottobre fa ritorno a Venezia.

1527

Muore Cesare Trivulzio, l'amico cantato nell'Egloga LXXVIII.

1529

Con l'ausilio del tipografo Tolomeo Ianiculo, pubblica a Vicenza la traduzione del *De Vulgari Eloquentia* e stampa i *Dubbii Grammaticali*, la *Grammaticchetta*, il *Castellano*, l'*Encomium ad Maximilianum Caesarem*, le prime quattro divisioni della *Poetica* e le *Rime*; fa inoltre ristampare l'*Epistola* e la *Sophonisba*.

A settembre, poco prima dell'incontro fra il papa e Carlo V, giunge a Bologna.

1530

Nella cerimonia di incoronazione dell'imperatore (24 febbraio), è scelto per sostenere lo strascico del manto papale. In seguito si allontana momentaneamente dalle corti facendo ritorno a Vicenza.

1531-1536

È spesso a Venezia in rappresentanza di Vicenza, per opporsi ad aggravî fiscali imposti alla città e, più in generale, per difenderla in varie cause.

1537

È completata la ristrutturazione della villa di Cricoli.

1538-1540

È a Padova (dove frequenta, fra gli altri, Sperone Speroni), ma viaggia spesso. Fra le varie città che tocca, nel marzo del 1538 è a Ferrara presso Ercole II d'Este.

Il 21 settembre del 1540 muore Bianca, da cui T. si era separato già nel 1535. In questa circostanza si sposta a Murano, presso l'amico Marcantonio Da Mula.

1541

In estate è a Roma per far visita a Paolo III. A questi dona la traduzione in latino dei libri degli *Armonici* di Tolomeo, approntata da Niccolò Leoniceno per Leone X.

1543

In aprile è a Bologna, dove incontra nuovamente Paolo III. Circa due mesi più tardi fa ritorno a Venezia.

1545-1547

In autunno del 1545 è a Roma, accompagnato da Giambattista Maganza, dal Palladio e da Marco Thiene. Partecipa probabilmente ai ritrovi in casa di Vittoria Colonna e frequenta Ottavio, Ranuccio e Alessandro Farnese. A maggio pubblica, presso i fratelli Dorici, i primi 9 libri dell'*Italia liberata da' Gotthi*. Tra fine agosto e inizio settembre del 1547 lascia Roma.

1548

Fra ottobre e novembre sono stampati presso Tolomeo Ianiculo, rispettivamente, i libri 10-18 e 19-27 dell'*Italia liberata*; il figlio Ciro è incaricato di portarli in dono all'imperatore. Sempre presso lo Ianiculo, a ottobre, è stampata la commedia dei *Simillimi*.

1550

Tra aprile e maggio compie il viaggio che lo conduce da Vicenza ad Augusta, per far visita all'imperatore. In autunno, di ritorno in Italia, tocca Trento, Verona, Mantova e, senza passare per Vicenza, si dirige a Roma, dove muore l'8 dicembre.

CRITERI DEL COMMENTO

1. ARTICOLAZIONE DEL LAVORO

Il commento segue, nelle linee generali, l'articolazione di esemplari lavori analoghi sulla lirica del Tre, Quattro e Cinquecento, quali rispettivamente SANTAGATA 1996, ZANATO 2012 o CARRAI 2014.

A ciascuno dei componimenti, riportato di volta in volta per esteso, segue un'introduzione che provvede a fornire un inquadramento preliminare su più livelli. Innanzitutto si verifica, tramite un imprescindibile strumento quale il *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*,³⁹ se la testura metrica appartenga alla tradizione (e in primo luogo se corrisponda a schemi impiegati nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*) o se sia singolare, frutto magari di innovazione trissiniana. Nel primo caso si procede a una cernita dei testi affini individuati, in modo da stabilire se alla ripresa dell'edificio metrico si accompagni una parallela intonazione di motivi e se sia quindi possibile determinare una filiazione diretta o quantomeno una manifesta influenza. Le somiglianze, naturalmente, sono ricercate in una duplice direzione, indagando sia testi antecedenti passibili di imitazione da parte di Trissino sia componimenti posteriori rispetto ai quali il vicentino potrebbe avere agito da modello. Successivamente si contestualizza il componimento in esame, dando ragione dei rapporti intercorrenti con i testi limitrofi e verificando se si possa individuare un'evoluzione diegetica complessiva nel canzoniere. Per le canzoni XIII e XXVI, trasmesse da testimoni manoscritti anteriori alla *princeps* e documentanti perciò una fase embrionale di organizzazione delle rime da parte di Trissino, si istituisce un confronto con la seriazione originaria, segnalando mutamenti nell'assetto d'insieme. Si propone quindi una sintesi puntuale del testo nei suoi sviluppi narrativi, rivolgendo particolare attenzione agli snodi logico-sintattici che ne determinano la struttura portante e ne organizzano lo svolgimento; in particolare, si

³⁹ GORNI 2008.

rende manifesta l'articolazione del periodo interna a ciascuna stanza e se ne verifica il grado di aderenza alla testura metrica. Eventuali costrutti degni di nota, miranti a organizzare l'*ordo verborum* in maniera connotativa (parallelismi, chiasmi, iperbati, enjambement, ecc.), sono segnalati in questa sede, specie quando sembrano impiegati per assecondare un preciso contenuto semantico, rappresentandolo icasticamente e visivamente.

A qualche brevissima notazione di carattere metrico seguono considerazioni volte a evidenziare peculiarità nell'uso delle rime e a sottolineare il ricorso a eventuali figure foniche manifeste. Nel caso delle sestine si passano inoltre in rassegna le parole-rima, indicandone il debito rispetto alla produzione petrarchesca e definendone le varie sfumature semantiche assunte di volta in volta nell'articolazione delle strofe.

Infine, si verifica, per mezzo di un confronto sistematico con la *Poetica* (e, in particolare, con le prime quattro Divisioni), se, in sede di teorizzazione, la prassi trovi riscontro in brani specifici che ne autorizzano e corroborano la validità.⁴⁰

Ad una concisa parafrasi, che chiosa la strofe dividendola solitamente in brevi periodi, segue il commento *ad verbum* vero e proprio, volto a sviscerare il testo sotto almeno tre prospettive: innanzitutto sul piano letterario, segnalando la presenza di *loci similes*; quindi, esaminando l'aspetto linguistico (preferenza per un particolare allotropo, scelte fonetiche o morfologiche insolite, presenza di ἄπαξ, ecc.); infine, fornendo una contestualizzazione puntuale che espliciti elementi di non immediata perspicuità.

Quanto al *corpus* degli autori cui si ricorre, Dante e Petrarca costituiscono certamente un punto di partenza imprescindibile, da cui non ci si discosta molto se non

⁴⁰ La stretta interconnessione e compenetrazione fra *Rime* e *Poetica* – senza che si possa stabilire una univoca dipendenza o un rapporto di piena anteriorità dell'una rispetto all'altra – è stata più volte posta in risalto dalla critica. Cfr. almeno MORSOLIN 1894, p. 159: «Le *Rime* [...] non sono che l'attuamento delle regole insegnate nella *Poetica*. E come in questa [Trissino] richiamò l'attenzione degli studiosi su qualche maniera di poesia, non seguita per lo addietro da alcuno, così volle che in quelle non ne avesse a mancare l'esempio»; HAUVETTE 1903, p. 227 n. 2: «Il est certain que le Trissin ne composa beaucoup de ses *Rime* que pour joindre l'exemple aux préceptes contenus dans sa Poétique»; QUONDAM 1991, p. 156: «le *Rime* [...] sono il doppio perfettamente simmetrico della *Poetica*, perché non fanno che ripercorrere con assoluta precisione e fedeltà il suo tracciato "teorico", ne esemplificano la proposta intorno alle forme metriche, ne duplicano, anche nelle scoperte implicazioni polemiche, e ne riproducono esattamente il discorso, in tutti i suoi tratti costitutivi»; GUIDOLIN 2010, p. 16: «mutuo sostegno che la descrizione normativa procura all'attuazione pratica e che, viceversa, l'evidenza dell'esito assicura all'astrazione delle premesse concettuali».

nei casi in cui non sia possibile ritrovare nelle loro opere dei precisi *loci similes*. Inoltre, nel caso in cui un sintagma o un'immagine si ritrovi in autori ad essi successivi, in fase di commento si tende a riconoscere la preminenza delle Due corone, sulla base della considerazione che Trissino abbia attinto dal modello più autorevole.

2. NOTA AL TESTO

Il testo di riferimento è quello riprodotto dall'edizione moderna delle *Rime* (QUONDAM 1981) e fondato su una riproduzione fedele e integrale – salvo per la punteggiatura, l'accentuazione e il trattamento delle maiuscole – di un esemplare della *princeps* del 1529.

Tuttavia, dove la correttezza del testo risultasse dubbia, si è ricorso a un esame autoptico della copia della *princeps* conservata presso la Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova e, sulla base di questa, si è proceduto a operare qualche minimo intervento sul testo. Di seguito si fornisce un prospetto che dia conto, canzone per canzone, delle correzioni attuate, pur nella consapevolezza che, inevitabilmente, nuovi refusi saranno contenuti nel presente lavoro:

- XIII: *dentro*] *dentrow* (v. 71); *longo*] *longow* (v. 77).
- XXXI: *consola*] *cōnsola* (v. 27).
- XXXIII: *dopo*] *dopow* (v. 3); *giunto*] *giuntow* (v. 8); *giorni*] *giorni* (v. 8); *giorni*,] *giorni*; (v. 16); *noiofa*] *noiofa* (v. 21).
- LV: *ajuto*] *ajutow* (v. 15); *mifero*.] *mifero*, (v. 58).
- LIX: *hōnora*,] *hōnora*; (v. 3); *kiarissimo*] *kiarissimow* (v. 54); *i*] *i* (v. 68); *scefa*] *scefa* (v. 82).
- LXIV: *grazioso*] *graziosow* (v. 16); *molto*] *molto* (v. 32); *è*] *è* (v. 64); *non*] *nōn* (v. 66); *loro*] *lorow* (v. 69).
- LXV: *quel*] *quel*, (v. 7); *dì*] *di*' (v. 86).
- LXXV: *caro*] *carow* (v.3), *Sapi*] *Sapi*, (v. 25), *cōncessa*,] *cōncessa*; (v. 43).

Sistematico, quando è utilizzata la lettera maiuscola, lo scambio del tipo *E(t)] E(t)*, corretto in: XXVI 67; XXXI 17, 78, 85; LV 57; LIX 4, 58, 67, 103; LXIV 61; LXV 18, 58, LXXV 33.

Fra gli altri testi delle *Rime* che siano stati citati nell'introduzione o nel commento si sono operate le seguenti correzioni: *Et] Et* (XXXV 1); *lieto] lieto* (LIII 4); *celando] celando* (LXII 6); *piangendo] piangendo* (LXII 8); *vostro] vostro* (LXXIV 1); *Indo] Indo* (LXXVII 44).

Già presenti nella *princeps* i seguenti errori, corretti lì dove un confronto con le altre attestazioni del canzoniere abbia permesso di stabilire che si trattasse di semplici refusi: *non] non* (XXXI 49); *ond'io] ond'io* (LXIV 7); *ben] ben* (LXIV 47); *sciolta] sciolta* (LXXV 5); *le] li* (LXXV 36); *Poco] Poco* (LXXVIII 47).

Si è ritenuto opportuno apporre un segno di dieresi in *viaggio* (XXXI 83) e *fiate* (LXIV 8).

In LXXV, in virtù dell'interpretazione del testo che si è fornita, è stata in parte modificata la punteggiatura atta a introdurre i varî discorsi diretti che si succedono nel corso del componimento.

Infine, si è provveduto a integrare, sulla scorta del suggerimento di MAZZOLENI 1996 (p. 320), il v. 21 di LXIV, ipometro già nella stampa: *quando la Donna il volto gira] quando la bella Donna il volto gira*.

Per la citazione di testi nel corso del commento (specie se desunti da edizioni antiche) si rispettano in genere le seguenti norme:

- la lettera maiuscola a inizio verso non è mai mantenuta (salvo nei casi in cui l'uso moderno lo preveda);
- *u* e *v* sono adeguate all'uso moderno;
- la punteggiatura è adeguata all'uso moderno, tranne che per i testi trissiniani (e l'*Italia liberata* in particolare).

COMMENTO ALLE CANZONI

CANZONE XIII

Amor, da che 'l ti piace
che la mia lingua parle
de la sola beltà del mio bel sole,
questo ancor a me non spiace,
pur che tu volgi darle
a tant'altro soggetto, alte parole,
che accompagnate, o sole,
possino andar volando
per bocca de le genti,
e con soavi accenti
mille belle virtù di lei narrando
faccian per ogni cuore
nascere qualche desiderio di farle honore.

Sai ben che non poss'io
parlarne per me stesso,
che la mia mente pur non la comprende,
perch'ella è come Idiò,
da tutto 'l mondo espresso,
ma non inteso, e sol se stesso intende.

Il suo bel nome pende
prima dal suo bel viso,
e dai celesti lumi
pendono i suoi costumi,

tal che ſceſſa qua giù dal paradifo
a tempore iniquo et empio
fa di ſe ſteſſa a ſe medeſma exemplo.

Quando che a l'occhi miei
prima coſteſi s'offerſe,
come ſtella ch'appare a mezo 'l giorno,
ſtupido alhor mi fei,
perché la viſta ſcerſe
coſa qua giù da fare il Cielo adornò.

Benedetto il ſoggiorno,
ch'io faccio in queſta vita,
ove, s'hebbi mai noja,
tutta è converſa in gioja,
vedendo al mondo una beltà compita,
ne la quale io comprendo
quell'ampie grazie che nel Cielo attendo.

Poiché quell'harmonia
giù nel mio cuor diſceſe,
ch'ufcio fra 'l mezo di coralli e perle,
dentra la anima mia
coſì forte s'appreſe,
che le note di lei mi par vederle,
non che 'n l'orecchie haverle.
O fortunato padre,
che ſeminò tal frutto,
e tu, che l'hai prodotto,
beata al mondo ſopra ogni altra madre,
e più beata aſſai,

se quel ch'io scorgo in lei vedesti mai.

Anchor dirò più avante,
pur che 'l mi sia creduto
(ma chi non 'l crede possa il ver sentire),
sotto le care piante
più volte haggio veduto
l'herba lasciva a pruova indi fiorire,
vistò ho dove il ferire
de' suoi belj'ocki arriva
in valle, in piaggia o in colle,
rider l'herbetta molle,
e di mille color farsi ogni riva,
l'aere kiarirsi, e 'l vento
fermarsi al suon di sue parole attento.

Ben sì come a rispetto
de l'ampio Ciel stellato
la terra è nulla, o veramente centro,
così del mio concetto
quel c'haggio fuor mandato,
è proprio nulla a par di quel ch'i' ho dentro.

Veggio ben ch'i' non entro
nel mar largo e profondo
di sue infinite lode,
che l'animò non gode
gir tanto inanzi, che paventa il fondo;
però lungo le rive
va raccogliendo ciò che parla e scrive.

So, Canzonetta mia, c'harai vergogna
gir cōsì nuda fuore,
ma vanne pur, poi che ti manda Amore.

Canzone che recupera uno schema petrarchesco di amplissima attestazione fra Quattro e Cinquecento⁴¹ – e non fa specie, dal momento che è impiegato per un testo centrale del *Canzoniere* quale *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf 126), oltre ad essere analogo a quello delle limitrofe canzoni 125 e 129, rispetto alle quali muta il solo rapporto fra endecasillabi e settenarî. Alla ripresa metrica non ne corrisponde, tuttavia, una tematica, dal momento che il paesaggio silvestre del modello petrarchesco rientra solo per via incidentale nella riscrittura trissiniana, inserendosi come semplice tassello su un più ampio sfondo di carattere encomiastico ed elogiativo nei confronti della donna, alla quale – si noti – non ci si riferisce mai come a un referente ben definito (salvo che nell’evocazione delle ipostasi di alcuni suoi attributi) ma soltanto alludendovi astrattamente per mezzo di una evanescente pronominalizzazione o una rarefazione idealizzante:⁴² a puro titolo esemplificativo, si consideri come il lemma «Donna», ricorrente in quasi tutte le altre canzoni della raccolta,⁴³ non compaia nel componimento in esame). Se nel panorama cinquecentesco, e in particolare nel primo scorcio del secolo, il reimpiego della testura metrica in questione tende, in molti casi, ad abbinarsi a un adeguamento contenutistico – se non altro nella riproposizione di elementi silvani, quando non anche nella «*dulcedo* stilnovistica e paradisiaca (nel senso dantesco)»⁴⁴ –, in un certo numero di autori esso inizia ad essere piegato a contesti di lamento per la scomparsa dell’amata (pianta nel momento in cui se ne rileva l’assenza o in occasione di anniversari di morte) oppure più genericamente funebri, venendo di fatto a costituire un

⁴¹ Nel *REMCI* (pp. 138-146) sono registrate complessivamente 86 canzoni con la medesima struttura.

⁴² Si propone qui di seguito una rassegna completa dei loci in cui compaiono riferimenti alla donna, diretti e indiretti, all’interno della canzone: v. 3 («la sola beltà del mio bel sole»); v. 6 («tant’altò subjettò»); v. 11 («mille belle virtù di lei»); v. 13 («farle honore»); v. 15 («parlarne»); v. 16 («la mia mente pur non la comprende»); v. 17 («ella»); v. 20 («il suo bel nome»); v. 21 («suò bel vifò»); v. 23 («i suoi costumi»); v. 26 («di se stessa a se medesima»); v. 28 («còstei»); v. 29 («come stella»); v. 32 («cofa [...] da fare il Cielò adornò»); v. 37 («una beltà compita»); v. 42 («coralli e perle»); v. 45 («le note di lei»); v. 48 («tal frutto»); v. 52 («in lei»); v. 56 («le care piante»); vv. 59-60 («il ferire / de’ suoi belj’ocki»); v. 65 («suon di sue parole»); v. 74 («sue infinite lode»).

⁴³ Fa eccezione la sola canzone XXXI (dove tuttavia al v. 54 si trova, come termine di un paragone istituito con l’antichità, addirittura un nome proprio, «Lucrezia»), assieme, beninteso, alla LXXXVI e LXXXVII (i cui dedicatari, rispettivamente papa Clemente VII e il cardinal Ridolfi, esplicitati fin dall’intestazione, orientano il testo, come è ovvio, verso esiti tematici affatto diversi da quello amoroso). D’altra parte, nelle due sestine (XXVI e XXXIII) «Donna» trova persino impiego come parola-rima, differentemente da quanto riscontrabile nell’*usus* petrarchesco. Fra i restanti testi più della metà contano almeno un’occorrenza del lemma.

⁴⁴ SANTAGATA 1996, p. 585.

sistema.⁴⁵ Si direbbe, anzi, che proprio la spezzatura sintattica, naturale portato discendente dalla sovrabbondanza di settenarî (più del doppio degli endecasillabi), abbia favorito una specializzazione verso la rappresentazione del lutto da parte di tale metro: questo, insomma, non verrebbe più inteso come elemento di *levitas* (contrapposto a una versificazione tumida, prolissa e grave in quanto dominata dalla reiterazione di endecasillabi), da associare a paesaggi campestri, bensì come tramite per l'icastica *mimesis* di un parlato rotto dal pianto e che prorompe in continui singhiozzi⁴⁶, incapace di elaborare un flusso coerente di pensiero e costretto pertanto a battute d'arresto, risolvibili talvolta solo al prezzo di consistenti processi inarcani. Del resto, una relazione non pacificata, idiosincrasica nei confronti del proprio dettato, costretto nelle maglie di movenze scazontiche e suoni petrosi, e perciò impedito a profondersi in una levigata facondia, è denunciata già da Petrarca in *Rvf* 125, *Se 'l pensier che mi strugge*, dove il “nodo” che intralcia e fa incespicare la lingua è diretta conseguenza della destabilizzante possanza di Amore, che «sforza»⁴⁷ e «di saver [...] spoglia». Nella canzone XIII questo aspetto, questa sorta di afasia, di intorpidimento che sopravviene nel momento in cui si tenta di emettere suoni, è elemento costitutivo, anzi fondante: legato, però, non a un dissidio con la donna, e ancora meno con Amore (che, al contrario, è presentato fin dall'esordio come “primo motore” del canto e invocato a dare sostegno allo stesso), bensì proprio alla sublimità della donna oggetto di poesia, cui non corrisponde un'adeguata altezza della parola – non soltanto quella del poeta, si direbbe, ma quella dell'intera umanità, incapace di pronunciarsi compiutamente sull'ineffabile, di far collimare qualcosa di

⁴⁵ Cfr. ad esempio, tra le canzoni elencate nel *REMCI*, pp. 138-146, quelle di J. Sannazaro (*Alma beata e bella*), G. Stampa (*Alma celeste e pura*), B. Gareth “Chariteo” (*Crudele autunno & vario*), G. Camillo (*Lega la benda negra*), Dainero (*Spirto gentil, che 'n terra*). Ma, sempre fra i casi lì riportati, è da segnalare l'*unicum* rappresentato da *Veggio la nova sposa* di Giovanni Maria Della Valle, che si configura come epitalamio, oltre a *Ahi, come pronta, e lieve* di Annibal Caro [=CARO pp. 113-116] che sviluppa il tema del *tempus fugit* nella direzione di un *tempus edax rerum* («tempo ingordo», v. 107) – da cui risulta, in definitiva, la desolante evidenza di una *vanitas vanitatum* –, salvo orientarsi poi in senso spiritualistico, avallando una senile redenzione dell'anima e un allontanamento dagli «usati errori» (v. 68). Si tenga presente, in ogni caso, che quand'anche si seguisse l'ipotesi di datazione proposta da FENZI 1991, per cui la stesura di *Rvf* 125 sarebbe da collocarsi nella fase “in morte” (anni Cinquanta del Trecento), il testo rimarrebbe di fatto non concepito come compianto per la dipartita di Laura.

⁴⁶ Talora procedimenti “metapoetici” suggeriscono un consapevole e dichiarato coinvolgimento, da parte dell'autore, in tali implicazioni: cfr. ad esempio il congedo (vv. 66-67) di *Crudele autunno & vario* [=CHARITEO canzone XV] («Se 'l gemito e 'l singulto non troncasse / li versi & le parole»).

⁴⁷ Per l'interpretazione di questo verbo si segue qui la proposta di Santagata, che intende «‘mi toglie la forza’ (per cui le parole non sono “conformi” all'intensità del desiderio)» (SANTAGATA 1996, p. 577).

imperfettibile come il linguaggio con l'incommensurabilità delle «mille belle virtù di lei» (v. 11).

A differenza di quanto testimoniato da un assetto organizzativo anteriore,⁴⁸ nella *princeps* la canzone XIII – pur continuando a occupare una posizione abbastanza liminare all'interno del canzoniere – vede mutare i rapporti istituiti con i testi limitrofi:⁴⁹ all'altezza della stampa, infatti, la redistribuzione dell'ordinamento interno prevede l'anticiparsi di alcuni sonetti e, dunque, da un lato fa sì che il tema della lontananza (sonetti IX-XI) si affacci quasi fin da subito, inframmezzandosi a quello della lode e venendo così a interferire con quello che sarebbe il naturale sviluppo diegetico verso la canzone XIII stessa; dall'altro pone questa in diretto contatto con dei testi (in particolare i sonetti XV-XVII) di tono ben più mesto, da cui scaturisce – prendendo le mosse dal manifestarsi di orgogliose prevaricazioni da parte della donna, nonostante la sommessa deferenza dimostrata del poeta – la

⁴⁸ Si veda il fondamentale contributo di MAZZOLENI 1987. La studiosa passa in rassegna in maniera approfondita i testi trissiniani contenuti nel manoscritto A.8 superiore della Biblioteca Ambrosiana di Milano («dei primi decenni del secolo XVI» [Ivi, pp. 106-107]), ma non trascurava di sottolineare come una seriazione pressappoco coincidente – una perfetta sovrapposibilità è inficiata solo dal fatto che i componimenti vengono raggruppati in base alla forma metrica, pur rimanendo inalterata la “topografia” interna a ciascuna sequenza – sia riscontrabile in due ulteriori codici (conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze) dello scorcio iniziale del Cinquecento, vale a dire il Magliabechiano XXI.75 e il Magliabechiano VII.904; il Magliabechiano VII.1041, invece, che pure concorda con il ms. A.8 quanto a testi riportati e perlopiù anche nelle lezioni, non presenta rispetto a questo alcuna analogia nell'ordinamento. In tutti e quattro i casi si tratta di codici miscelanei.

⁴⁹ Cfr. Ivi, p. 109 «MA₁ [*scil.* ms. A.8 sup.] porta come prima rima il sonetto che apre anche le *Rime*, e già una sola lettura dei testi che seguono permette di cogliere un senso entro la loro disposizione: alle dieci rime, dalla seconda alla undicesima di MA₁ (rime III, IV, VI, VII, XIII, LVII, XII, IX di J [*scil.* la *princeps*]), più la rima I R [N.d.R.: l'autrice indica con “R” le rime rifiutate in fase di selezione per la stampa definitiva] al quinto posto e II R in fine), tematicamente omogenee e genericamente ascrivibili sotto il segno della celebrazione della donna, seguono due sonetti inframmezzati da una sestina (rime X, XXVI, XI di J) sul motivo della lontananza; la quindicesima rima, terza delle rifiutate, è canzone che, mentre segna chiaramente il passaggio ad un nuovo tipo di poesia, riconferma l'esistenza di una sezione precedente di rime in lode. Sonetti e ballate che si alternano dal sedicesimo al ventesimo posto (rime XVII, XIX, XV, V, XVI di J) costituiscono un preciso nucleo di versi che si informa all'enunciato di III R: sono rime dolorose in cui la donna è dipinta con i caratteri della ‘asprezza’, e dell’“orgoglio”. Il ventunesimo sonetto, XLVIII di J, sembra segnare la liberazione da questo amore doloroso e il desiderio di una vita libera, non più dominata dalla passione, ma sorretta dalla razionalità, ma con la rima successiva, quarta delle rifiutate, nuovamente il poeta ricade “nella rete d'amor, con nuovi inganni” (cfr. IV R, 6). Con l'ultima sezione (rime XIV, II, VIII, XXI di J) riprende ancora la celebrazione della donna (con accenni all'abbandono della passata durezza); infine la ballata LXIX chiude sul motivo dell'amore appagato il gruppo di questi versi. Oltre alla coerenza tematica entro alcuni nuclei e alla possibilità di intravedere una “storia” nella loro successione, altre osservazioni soccorrono a confermare la non casualità della disposizione dei testi del Trissino in MA₁: [...] tutta una trama di riprese, rinvii, corrispondenze lessicali e sintattiche, di variazioni o svolgimenti di una stessa immagine o motivo».

raffigurazione di un io lirico deluso e disingannato, del tutto privo di una volontà di celebrazione qualsiasi.

Il testo si apre con un'invocazione proemiale (che è allo stesso tempo richiesta d'aiuto) ad Amore, perché, quasi novello e “paradisiaco” Apollo – del Paradiso dantesco, s'intende – fornisca al poeta parole atte a esprimersi propriamente sul conto della donna e che siano conformi alla di lei magnificenza.⁵⁰ La “colata monoprodale”⁵¹ che occupa la strofe risente probabilmente di un diretto influsso del modello petrarchesco.⁵² Tuttavia, come nel caso di *Rvf* 126, la scelta di non “separare” la fronte dalla sirma con uno stacco sintattico non va a svantaggio dell'articolazione del periodo, che risulta distesa e non complicata da volute troppo artificiose – non si oltrepassano archi di secondo grado di subordinazione. La proposizione principale è schiacciata fra due gruppi di subordinate – una causale e una condizionale, ben bilanciate fra primo e secondo piede –, ma si trova pur sempre in posizione rilevata, corrispondendo all'attacco del secondo piede. La frase, che potrebbe terminare alla fine della fronte senza che ne venga menomata la portata semantica, è invece prolungata e rilanciata da una relativa che, divisa in due sezioni quasi perfettamente parallele, va definendo, nel corso dell'intera sirma, le minute caratteristiche e gli specifici compiti delle «parole» (v. 6) cui si riferisce.

⁵⁰ Cfr. GORNI 1981, p. 21: «Dal nodo della lingua [...] alla 'gloria della lingua' [...] non si arriva per virtù individuale, ma per grazia del dio d'Amore, per opera paziente di 'notaro' dell'ispirazione interna».

⁵¹ Vd. GUIDOLIN 2010, p. 129: «Questo è il solo caso di stanza a sintassi continua in una canzone di argomento amoroso presente nella raccolta del poeta vicentino; anche qui [come in *Rvf* 126] l'elaborazione di un'unica campata è abbinata all'espedito del vocativo, che riecheggia maestosamente fin dall'esordio (v. 1 “Amor”) ed è ripreso nel tessuto interno attraverso il pronome di seconda persona singolare (v. 5 “tu vogli darle”). Per il resto, l'espansione del lungo periodo attraverso i comparti non risulta per nulla difficoltosa grazie all'inserimento progressivo delle subordinate in coda e all'attivazione di corrispondenze parallelistiche che conferiscono ai versi un solido senso di ordine. In proposito, si osservi unicamente la costruzione dei terzi versi dei piedi, entrambi bipartiti e caratterizzati da un poliptoto semplice (v. 6 “a tant'alto subietto, alte parole”) o da una figura etimologica complicata da una paronomasia (v. 3 “de la sola beltà del mio bel sole”).».

⁵² Si veda quanto suggerito in proposito Ivi, p. 131: «Visto che nella prassi dei poeti del Cinquecento aumenta la frequenza di impiego di strofe monoprodali in sede iniziale e visto che due delle quattro stanze monoprodali dei *RVF* compaiono in avvio di canzone è plausibile che su B. Tasso, Trissino, Bembo, e Sannazaro agisca con forza il modello di strutturazione petrarchesco, selezionato e riprodotto in maniera seriale, tanto più che le canzoni sorelle 125 e 126 sono le più riprese e imitate lungo tutto il corso del secolo. Ecco allora che un prototipo di impostazione strofica tutto sommato isolato nel *Canzoniere* viene individuato dai petrarchisti per il suo carattere di “modernità” quanto al trattamento libero delle partizioni interne e dà origine ad una pratica quasi istituzionalizzata».

La seconda stanza in parte costituisce una prosecuzione del movimento incipitario, denunciando la causa della fragilità dell'espressione (individuata in un difetto della mente dinanzi a ciò che la trascende) di fronte a un soggetto tanto eminente, in parte apre al motivo della *laudatio* vera e propria, delineando un'origine celeste della donna stessa. Il periodare, proprio mentre si viene a istituire un paragone con Dio, diviene più artificioso, con più di due gradi di subordinazione (sebbene i singoli segmenti sintattici continuino a coincidere con quelli metrici della partitura strofica). Nel primo piede, il «che» polivalente (v. 16) potrebbe far assumere all'intero verso il valore di una infinitiva coordinata asindeticamente alla precedente («non poss'io», v. 14) e dunque retta ancora dal «Sai» incipitario, sebbene rivesta qui probabilmente la funzione di congiunzione causale; nel secondo piede si scende più in profondità con una nuova proposizione causale, cui si legano dei participi attributivi e una relativa a metà fra l'implicita – mancano pronomi a introdurla – e l'esplicita – il verbo è all'indicativo. La sirma si risolve in un bilanciamento fra due principali omologhe, seppure con ribaltamento speculare dei singoli elementi che le costituiscono (soggetto, verbo, complemento indiretto / complemento indiretto, verbo, soggetto: «Il suo bel nome pende / prima dal suo bel viso» e «ε dai celesti lumi / pendeno i suoi costumi»), e una consecutiva che, nella chiusa, riprende gli sviluppi tematici del secondo piede, venendo circolarmente a chiudere il paragone con Dio nella uguaglianza fra i sintagmi «se stesso» e «di se stessa a se medesima».

La terza stanza sviluppa il tema encomiastico, declinandolo nelle forme di una descrizione degli effetti generati nel poeta dall'epifania sensibile dell'amata, che è percepita innanzitutto tramite il senso della vista. L'apertura della strofe con una temporale tiene in sospeso per tutto il primo piede il periodo, che si risolve, all'attacco del secondo, con un movimento deciso della principale, a sottolineare la repentinità dello stupore provato alla comparsa della donna. Ma la visione, oltre a essere folgorante per la sua immediatezza, è straordinaria in ragione della peculiare natura di colei che appare, tale da poter essere paragonata solo a un altrettanto inconsueto fenomeno astronomico, quasi un *adynton*: una stella che si rende visibile in pieno giorno. La sirma è interamente dedicata a una benedizione ed esaltazione del tempo da vivere concesso al poeta, perché coincidente con quello in cui vive madonna.

Nella quarta strofe dalla vista si passa al senso dell'udito. L'architettura sintattica è parallela a quella della stanza precedente: entrambe si aprono con una temporale (in tal senso va inteso, infatti, il «Poiché» di v. 40, scomponibile in 'poi che'), distesa sull'intero primo piede grazie all'accumularsi di nuovi dettagli che contribuiscono a delineare l'oggetto della conoscenza sensibile; entrambe arrivano quasi improvvisamente alla principale, dislocata nel secondo piede (e, nel caso di questa strofe, addirittura nel secondo verso, una posizione meno prevedibile e perciò più inaspettata e marcata); entrambe, infine, presentano nella sirma uno sviluppo tematico simile: l'encomio rivolto a realtà che non si identificano con la donna ma che le sono strettamente correlate. Se, però, nel primo caso vi è una partizione netta fra piedi e sirma, nella strofe in questione la sensazione uditiva discende fino al verso di *concatenatio* – quasi un'eco propagatasi a oltrepassare la fronte.⁵³ I successivi quattro versi, in cui si porta avanti una celebrazione e una beatificazione sia di genitori di lei che della possibilità concessa al poeta di vivere in un tempo tanto fortunato, presentano una costruzione chiasmica perfettamente bilanciata, per cui a un distico formato da principale e relativa ne segue uno di segno opposto.

Nella quinta stanza al poeta si sostituisce la Natura: rispetto a questa, madonna riveste una funzione tanto benefica e vivificante (secondo *topoi*, del resto, già petrarcheschi) da configurarsi quasi come l'incarnazione di un Mida dotato di positive capacità rigeneratrici, in grado di donare nuovo vigore a tutto ciò con cui entra in contatto, o, in definitiva, dell'antica divinità Flora. La strofe è scandita da tre principali che delimitano con precisione assoluta la ripartizione interna della strofe (primo piede, secondo piede, sirma), ma che allo stesso tempo garantiscono (tramite i legami asindetici e, soprattutto, grazie al forte parallelismo che si instaura fra il secondo piede e l'avvio della sirma) coerenza e continuità

⁵³ Cfr. GUIDOLIN 2010, p. 195: «la contiguità sintattica tra il secondo piede e la *clavis* è tanto stretta quanto inopinata o meglio, secondo una definizione più tecnica, “anaforica”, poiché il periodo iniziato nella fronte [...] disporrebbe di una sua plausibile compiutezza anche senza il completamento del settimo verso. Per la qual cosa, la rima di concatenamento che inaugura la sirma è trattata alla stregua di un'appendice eufonica, come fosse una nota da ribattere in coda per chiudere in modo risentito l'enunciato. Nel complesso, gli ultimi due versi del periodo [...] risultano pertanto bilanciati dal punto di vista intonativo come se costituissero un distico, una sottounità metrica individuabile all'interno di una stessa partizione e non già un prolungamento ardito tra due sezioni strofiche ben distinte. Per altro qui è assente la componente di patetismo che era stata osservata negli esempi petrarcheschi [*scil. Rvf* 126 str. III, 127 str. VII e 135 str. V] e viene fatta più larga concessione ad effetti di musicalità (aspetto che in Trissino sembra inoltre confermato anche sul piano semantico)».

al dettato. Dopo un attacco di fronte di carattere introduttivo e quasi “metanarrativo”, il secondo piede introduce il primo di una serie di effetti miracolosi generantisi nella Natura nel momento in cui madonna vi entra in contatto. La costruzione verbo della principale + complemento oggetto + infinito si ripropone nella sirma con una struttura analoga nella materia – uguale è il verbo, pur nel polimorfismo che permette di alternare un «visto ho» a un «haggio veduto» –, seppure in parte mutata nella forma: l’ordine è diventato verbo della principale + infinito + complemento oggetto, e tra i primi due membri si è frapposta una determinazione spaziale. A sua volta, tale costruzione riecheggia, in dissolvenza, nella sezione finale della sirma: prosegue l’alternanza, in un perfetto bilanciamento chiastico, fra complemento oggetto e infinito (inf. + compl. ogg. ai vv. 62 e 63; compl. ogg. + inf. al v. 64 e a cavallo fra i vv. 64 e 65), dipendenti però ancora dal verbo precedente.⁵⁴

Nell’ultima strofe si riprende, in Ringkomposition, il motivo (dichiarato già nelle strofe iniziali) dell’impossibilità di adeguare la parola alla «profondità» (v. 73) dell’oggetto che essa dovrebbe rappresentare, e si segnala inoltre la distanza incolmabile che interviene tra quella e il «concetto» (v. 69) – la raffigurazione fantasmatica della donna, tutta interna alla psiche dell’io lirico. Una comparativa occupa l’intero primo piede; inoltre, a mostrare anche visivamente la distanza tra il «concetto» espresso e quello (enormemente più complesso e completo) dell’interiorità, si attua come una sospensione e tensione del periodo, che si scioglie, risolvendosi nel verbo della principale, soltanto nell’ultimo verso della fronte. Pure, il «come» di v. 1 e il «così» di v. 4, atti a introdurre le due proposizioni, di fatto delimitano i piedi dividendo regolarmente la fronte in due sezioni di ampiezza equivalente;

⁵⁴ Cfr. GUIDOLIN, p. 167: «La tecnica petrarchesca di imbricazione di anafora, poliptoto e figure etimologiche viene metabolizzata dai poeti primo cinquecenteschi come utile *escamotage* per superare le strette della giustapposizione dei comparti e, allo stesso tempo, assicurare una fluida coesione alle strofe» e, a proposito della stanza in esame, vd. Ivi, p. 168: «In questa strofe, per esempio, ad un primo piede introduttivo e prolettico, mosso da un’inflessione parentetica come spesso in Trissino, sono collegate paratatticamente le altre due partizioni, che si segnalano come solidali membri coordinati di un discorso diretto. Nel secondo piede viene espresso in *sermo brevis* ciò che con più larghezza si rintraccia nella sirma attraverso riprese lessicali puntuali in tenue *variatio*: ad “haggio veduto”, in punta del penultimo verso della fronte (v. 57), corrisponde in chiasmo e con una differenziazione incisiva che gioca sul polimorfismo linguistico del verbo “visto ho” (v. 59), all’inizio del secondo verso della sirma, ed a “l’herba lasciva ... fiorire” (v. 58) risponde con l’uso di un diminutivo per il sostantivo, di un sinonimo per l’aggettivo e di un traslato metaforico per il predicato “rider l’herbetta molle” (v. 62). Un’anafora secca, che avrebbe potuto ricordare l’andamento stilizzato tipico di alcune liriche quattrocentesche, è in tal modo prudentemente elusa, mentre allo stesso tempo la ripetizione variata sotto il profilo lessicale, così come sul piano della *dispositio*, procura una rassicurante impressione di compattezza tra le partizioni».

e uno strettissimo parallelismo fra i due segmenti è ulteriormente evidenziato dalla ripetizione, ai vv. 68 e 71, di «è nulla» (pur nello stravolgimento del rapporto fra i concetti di “ciò che è esterno” e “ciò che è interno”, con una assoluta superiorità del primo in un caso e del secondo nell’altro).⁵⁵ La sirma, sintatticamente a sé stante, si distacca anche per il repertorio di immagini evocate, virando dalla contemplazione del cosmo verso il campo semantico della navigazione. Si segnala, infine, che questa è la strofe a più alta densità di ἄπαξ.⁵⁶

Infine, è forse utile soffermarsi, seppure *en passant*, sul congedo: già in *Rvf* 125-126 la particolarità dell’orditura metrica (anomala per la preminenza dei settenarî sugli endecasillabi, e dunque “rozza”, non rivestita di un onesto *habitus* retorico) aveva condotto Petrarca ad apostrofare la Canzone intimandole di non allontanarsi dai boschi,⁵⁷ Trissino, a differenza di diversi altri autori che ripropongono il medesimo metro ma che non sfruttano

⁵⁵ Per un’ulteriore analisi dell’intera fronte, vd. GUIDOLIN 2010, pp. 119-120: «Il confronto paradossale che è inscenato nella fronte dell’ultima strofa del componimento per descrivere la situazione di impotente inadeguatezza stilistica del poeta rispetto alle qualità superbe dell’amata che egli si era proposto di celebrare è veicolato da uno schema comparativo. I due membri in gioco, da un lato l’esiguità e allo stesso tempo la centralità della terra nell’universo sconfinato, dall’altro la lode espressa nella lirica colta nel panorama assai più vasto delle lodi rimaste implicite, compaiono ordinatamente preceduti dalle congiunzioni correlate disposte nel primo verso di ciascun piede (v. 66 “sì come” e v. 69 “così”) e si richiamano tra loro volutamente nell’esiguità delle conclusioni tramite una ripetizione brutta ma icastica, “nulla”, che ritorna sotto l’accento di 4^a nei terzi versi (v. 68 e v. 71). La disposizione variata delle altre tessere, che vuole che i corrispondenti “a rispetto” e “a par” compaiano l’uno nel primo, l’altro nell’ultimo verso, che ribalta e confonde con effetto sorprendente la prospettiva interno-esterno, tutto-nulla su cui poggia la similitudine e che, in generale, determina che l’ordine degli elementi si rimescoli sensibilmente tra un piede e l’altro, tuttavia non scardina l’impressione di incasellamento strategico del discorso in misure di tre versi e di distribuzione lineare della sintassi» e *Ibid.*, nota 20: «Nel paragone, dal punto di vista strutturale, alla terra è associata la lode espressa e al Cielo quella inespressa. Le premesse incrociano, dunque, le prospettive di interno-esterno e di tutto-nulla nel momento in cui si precisa che la lode appena espressa è stata in qualche modo ‘esternata’ (al contrario della terra che è nucleo interno e centrale del sistema tolemaico) mentre quella inespressa, cui dovrebbe corrispondere il Cielo che sovrasta tutto, è condensata nelle ampie profondità interiori del poeta. Così, mentre nel caso astronomico, ciò che rimane nel nocciolo centrale è poca cosa rispetto a ciò che sta fuori, nel caso del poeta, al contrario, ma in maniera speculare, il non detto che resta nel cuore perché non trova parole adeguate supera di molto il contenuto delle poche parole che sono state pronunciate».

⁵⁶ Ben 7 (9 se si considerano anche «propriω» e «ωngω»), che soltanto qui sono impiegati non come aggettivi ma, rispettivamente, come avverbio e preposizione) su 28 forme presenti in tutta la canzone (e riconducibili a 25 lemmi, dal momento che “comprendere” si trova al v. 16 come «cōmprende» e al v. 38 come «cōmprendω», “pendere” al v. 20 come «pēnde» e al v. 23 come «pendenω», “ampio” al v. 39 come «ampie» e al v. 67 come «ampio»).

⁵⁷ *Rvf* 125, 79-81 «O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi»; *Rvf* 126, 66-68 «Se tu avessi ornamenti quant’ài voglia, / potresti arditamente / uscir del boscho et gir in fra la gente».

affatto il congedo in questo senso,⁵⁸ rivela piena consapevolezza di tale “fragilità strutturale”,⁵⁹ e pure non rinuncia – tenuto conto, in fondo, dell’*imprimatur* concesso da Amore o, si direbbe meglio, dell’aiuto da lui fornito – a inviare la Canzone,⁶⁰ ribadendone in questo modo l’irrinunciabile ruolo nel veicolare il messaggio poetico, sebbene non espresso nella sua compiutezza (rimanendo, in ogni caso, sempre imperfettibile) e non sufficientemente elaborato e polito.

Canzone di 6 stanze di 13 versi, endecasillabi e settenarî, di rime abC abC cdeeDfF, e congedo XyY. Abbondano le rime consonantiche, che superano quelle vocaliche anche qualora fra le prime non si includano le geminate; va tuttavia osservato che si tratta perlopiù di esiti desinenziali⁶¹ in nasale più occlusiva o di rimanti che non risultano affatto impiegati per indirizzare il testo in direzione di una qualche “asprezza”. Nella I stanza le rime A (-ace)⁶² e B (-arle)⁶³ sono assonanti, e in aggiunta «piace» (v. 1), «parle» (v. 2) e «parole» (v.

⁵⁸ A solo titolo esemplificativo, si confrontino i congedi di alcune canzoni desunte ancora dal *REMCI: Amor, poic'hai desio* [=CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 14-17] vv. 92-94 «S'alcun ti chiederà, qual donna è questa; / Di lui, ch'assai la scopre / La sua rara bellezza, & le sant'opre»; *O come tosto è giunto* [=CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 25-28] vv. 66-68 «Pur tanto di conforto a l'alma arrega / Quel soave pensiero, / Ch'egli è cagion, ch'io di dolor non pero»; *S'a l'alto, & bel concetto* [=CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 193-196] vv. 66-68 «Lunge dal Sol; di ch'io ragiono; vola: / S'abbruciar non ti uuoi / L'ale; & perir nel mar de preghi suoi». Al contrario, una ripresa di movenze petrarchesche è rintracciabile, ad es., nel congedo di *Questi luoghi selvaggi* [=CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 36-38] vv. 79-81 «Meco rimanti in questi tronchi scritta / Canzon povera & sola, / Ch'ogni nostra ricchezza altri ne'nvola» e in parte di *Amor, quando me vene* [=GIUSTO DE' CONTI XXI] vv. 66-64 «Canzon, se vai dinanzi al mio Tesoro, / Adorna tua persona; / Et poi cortese del mio mal ragiona».

⁵⁹ Innanzitutto nell'impiego del termine «Canzonetta» (v. 79), ovviamente ἀπαξ nell'intera raccolta, ma poi anche nella connotazione di questa come «nuda» (v. 80) e nell'evocazione dell'idea di una «vergogna» (v. 79) che essa possa provare al momento di «gir [...] fuore» (v. 80).

⁶⁰ Una simile fiducia nelle potenzialità della propria Canzone a dispetto dell'assenza di *gravitas* è riscontrabile, ad es., in *Monti, valli, antri e colli* [=POLIZIANO *Rime* CXXVII] vv. 92-94 «Selvaggia mia canzona innamorata, / va' secur ove vuoi, / po' che 'n gio' son conversi e dolor tuoi».

⁶¹ Si fornisce qui un elenco di tutte le rime desinenziali consonantiche del testo: «vølandø» : «narrandø» (vv. 8 : 11); «cømprønde» : «intende» : «pende» (vv. 16 : 19 : 20); «s'øfferse» : «scerse» (vv. 28 : 31); «cømprøndø» : «attendø» (vv. 38 : 39); «vederle» : «haverle» (vv. 45 : 46); di seguito, invece, le desinenziali non consonantiche: «piace» : «spiace» (vv. 1 : 4); «diſceſe» : «s'apreſe» (vv. 41 : 44); «credutø» : «vedutø» (vv. 54 : 57); «sentire» : «fiørire» : «ferire» (vv. 55 : 58 : 59). Se ne deduce con facilità che una porzione affatto consistente del tessuto rimico (20 versi su 81: quasi il 25%) è costituita da rime categoriali.

⁶² Da qui in avanti, quando si tratterà di riferirsi a una rima *generaliter*, senza far ricorso a specifici rimanti, si intenderà non adottata la grafia trissiniana, salvo dove espressamente indicato.

⁶³ La rima -ARLE, che in Trissino trova attestazione qui e in XXXI (86 : 87) e presenta in entrambi i casi la coppia di rimanti «parle» (coniuntivo, I persona singolare) : “infinito + pronome clitico”, manca sia nei *Rvf* che nella *Divina Commedia*, dove si registrano però, in tutte le attestazioni delle rime -ARLA/-ARLO, le forme «parla» e «parlo».

6) sono allitteranti; «piace» e «spiace» (vv. 1 : 4) costituiscono una rima derivativa; il verso di *concatenatio* si lega ancor più saldamente alla fronte tramite la rima equivoca «søle»⁶⁴ (vv. 3 : 7), e allo stesso tempo si riverbera sulla *combinatio* finale (rima f, in *-ore*) con una nuova assonanza. Per la II stanza si segnala la rima inclusiva «empiω» : «exempiω» (vv. 25 : 26), mentre nella III la derivativa «giørnω» : «søggiørnω » (vv. 29 : 33) e la forte allitterazione di «cōmpita» (rima d, v. 37) e «cōmprendω» (v. 38). Le rime B (*-ese*) e C (*-erle*), nella IV stanza, sono accomunate dall'assonanza, mentre la A (*-ia*) e la F (*-ai*) presentano un'inversione vocalica che porta al costituirsi di due rimanti "anagrammati" («mia», v. 43, e «mai», v. 52); altra allitterazione, infine, si individua fra «madre» (v. 50) e «mai» (v. 52). La rima A (*-ante*) della V stanza rimanda a quella finale, F (*-ento*), per mezzo della consonanza che si istaura tra le due; una paronomasia che sfocia quasi nell'identità si presenta, invece, nella rima C (*-ire*), tra la fine della fronte e il verso di *combinatio* («fiōrire» : «ferire», vv. 58 : 59), mentre una nuova inclusiva si incontra in «arriva» : «riva» (vv. 60 : 63). Nella VI stanza, da ultimo, non passa inosservata un'insistita permanenza della occlusiva dentale – sorda nella fronte, sonora nella sirma –, che fa assumere alla rima ogni conformazione possibile (prima doppia, poi vocalica, quindi consonantica) e che si dissolve soltanto con la *combinatio* conclusiva (*-ive*); inoltre, «entrω» (v. 72) è inclusiva rispetto a «centrω» (v. 68) e derivativa rispetto a «dentro» (v. 71), così come derivative sono «prōfondω» : «fōndω» (vv. 73 : 76).

⁶⁴ Scorrendo il rimario petrarchesco (per cui si rimanda a *Concordanze del Canzoniere* 1971) si desume che nei *Rvf* il lemma "sole" (che complessivamente conta 132 occorrenze) compare in sede rimica in 34 testi, e precisamente nella metà dei casi dà luogo a fenomeni di *aequivocatio*. Scendendo più in profondità, si ricava che, all'interno di questo campionario di 17 testi, in 6 casi si realizza rima equivoca fra "Sole" (nome) e "sole" (aggettivo) (*Rvf* 37, 81:87; 156, 2:6; 158, 10 : 14; 165, 12 : 14; 218, 9 : 13; 225, 2 : 3. Sarà forse interessante osservare come nel primo caso si presenti la *iunctura* «rade nel mondo o sole», riverberata nel secondo e nel terzo dal sintagma, pressappoco combaciante, «al mondo sole»), in 8 fra "Sole" (nome) e "sòle" (verbo) (*Rvf* 28, 48 : 52; 73, 12 : 15; 127, 23 : 24; 141, 1 : 5; 162, 2 : 7; 270, 46 : 51; 275, 1 : 8; 352, 2 : 7), solo in 1 fra "sole" (aggettivo) e "sòle" (verbo) (*Rvf* 18, 11 : 14) e in 2 fra tutti e tre i rimanti (*Rvf* 135, 47 : 48 : 55 : 58 e *Rvf* 222, 1 : 4 : 5, dove peraltro si riscontra il sintagma «accompagnate et sole», già da Quondam messo in relazione con quello di v. 7 della canzone trissiniana, «accompagnate, o søle»). In Petrarca, si osservi, le forme "suole" e "sòle" si alternano nel corso del *Canzoniere*, ma quest'ultima si ritrova esclusivamente in sede di rima – mentre la prima ricorre sia come rimante (sebbene in due casi soltanto) che all'interno del verso. Trissino non si concede neppure la licenza di un tale polimorfismo, dal momento che il verbo "solere" è sempre coniugato, nelle *Rime*, nelle forme dittongate, impedendo una condizione di *aequivocatio* anche quando si abbina a "Sole" (nome), come nel caso di LV, 33 : 36 («Søle» : «suole»).

Rispetto alla tessitura metrica, specie dopo averne verificate le peculiarità – sebbene lo stesso riutilizzo dello schema sia da reinquadrare nel panorama di una diffusissima ripresa di un attestato modello petrarchesco –, non sarà da trascurare quanto da Trissino enunciato in sede teorica nella *Poetica*, e in particolare nella *Quarta divisiōne*, laddove egli si occupa delle diverse forme di composizione dei versi e quindi nella fattispecie – oltre che di «Sonetti», «Ballate», «Mandriali» e «Serventesi» – delle «Canzoni». Innanzitutto, è interessante notare come, al momento di fornire un'esemplificazione delle «base⁶⁵ di terzetti [...] de le cōmbinaziōni cōncordi del primō modō, cioè di *a b c, a b c, cōmbinaziōne dritta*»⁶⁶, si proponga proprio un testo petrarchesco dei “dintorni” di *Chiare, fresche et dolci acque*, vale a dire *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf 129), che, si ricordi, presenta un ordito rimico identico, con la semplice sostituzione di alcuni dei settenari con degli endecasillabi (ABC ABC cDEeDFF). Della formazione di una «sirima»⁶⁷ come quella della canzone in questione (cdeeDfF) si dà invece ragione in questi termini:

Talhōra poi per far detta cōncatenaziōne, e per nōn lasciare parimente dettō secōndō versō [scil. la rima d, vale a dire il secondo verso della sirima, subito dopo quello di *concatenatio*] scōmpagnatō, dopō la secōnda coppia [scil. il distico di rima e] si pōne sōlamente una unità de la rima di essō [scil. ancora una volta la rima d]; il che si vede in molte sirime e massimamente ne la sirima infrascritta [scil. quella, riprodotta subito dopo, della prima stanza di *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf 325 9-15)].⁶⁸

Poco oltre, invece, si definisce in quali sedi sia ammissibile – sulla base di una tradizione che guarda a Dante ma, in questo caso, soprattutto a Petrarca – porre dei settenari in luogo degli endecasillabi (cui Trissino si riferisce sempre, nel corso della trattazione, coi nomi rispettivamente di «dimetri» e «trimetri»):

[i dimetri] sicuramente si ponno ponere dove si vuole, pur che [...] quando una de le base ha unō, dui o più dimetri, l'altra ne habbia altrettanti, et in quelli medefimi luoghi, altrimenti sarebbe errore; e così questa regola si dee servare parimente ne le volte, le quali hannō la ragione de la base, ma nōn ne le sirime; perciò che se una de le coppie di lei ha dimetrō, l'altra è in libertà d'haverlō o no, cōme fannō anchōra le frōnti; il che dimōstra più la unifōrmità lorō. Verō è che

⁶⁵ «Basa» è il nome con cui Trissino indica ciascuno dei due piedi che costituiscono la fronte, per cui cfr. *Poetica*, p. 124: «da la divisiōne in su, può essere o semplice o repetita; [...] se sarà repetita, sarà di cōmbinazione o di coppie o di terzetti o di quaternarii o quinari o senarii; e questa Dante kama “piedi”; ma noi per fuggire la equivōcaziōne la nomineremo “base”; perciò che è basa e fōndamentō di tutta la stanza».

⁶⁶ Ivi, p. 127

⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 124: «da la divisiōne in giù, può essere parimente o semplice o repetita; e se è semplice si kama “sirima”».

⁶⁸ Ivi, pp. 133-134.

a Dante non piace che la canzone si cominci da dimetro, et esso mai non lo fece;⁶⁹ ma il Petrarca lo fa; e parmi che stia molto bene; laonde tal cosa non schiverai, ma più tosto mi guarderai di fare che niuna basa nè niuna volta terminasse in dimetro; il che schifò quasi sempre il Petrarca,⁷⁰ comeché Dante e l'j'altri a questo non advertiscano.⁷¹

In effetti, come del resto lascia intendere l'utilizzo dell'attenuante litote «non schiverai», fra le *Rime* trissiniane si conta, oltre alla XIII, un solo caso di canzone iniziante per settenario, la LIX. Si manifesta, in questa scelta, certo una volontà di innovazione rispetto al limitato canone dantesco – con un accostamento al modello dei *Fragmenta* o, eventualmente, un recupero “archeologico” del Duecento – ma allo stesso tempo un'attenzione a non allontanarsi eccessivamente dall'alveo della tradizione consolidata, a

⁶⁹ Il passo dantesco qui tenuto presente recita quanto segue: «Et sicut quedam stantia est uno solo eptasyllabo conformata, sic duobus, tribus, quatuor, quinque videtur posse contexi, dummodo in tragico [scil. in componimenti di stile elevato] vincat endecasillabum et principiet. Verumtamen quosdam ab eptasyllabo tragice l'principiasse invenimus [...]. Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur» (*DVE* II XII 6); questa la resa di Trissino nel suo volgarizzamento: «e così come alcuna stanza è di uno solo eptasyllabo formata, così appare che con doi, tre, e quattro si possa formare, pur che nel tragico vinca lo endecasyllabo e da esso endecasyllabo si cominci; benche havemo ritrovati alcuni che nel tragico hanno da lo eptasyllabo cominciato [...]. Ma se al senso di queste canzoni vorremo sottilmente intrare, apparerà tale tragedia non procedere senza qualche ombra di elegia» (*De la volgare eloquenzia*, p. 552, con l'avvertenza tuttavia che si mantiene la grafia trissiniana secondo l'uso della *princeps*). Il “precetto” dantesco, dunque, è valido soltanto nella misura in cui è riferito a canzoni di stile “tragico”, e non in senso assoluto (per la distinzione dantesca fra i tre diversi livelli stilistici – «tragicus», «comicus» e «elegiacus» – cfr. *DVE* II IV 5-8); d'altra parte, non è detto che all'elaborazione teorica enunciata nel trattato di metrica corrispondesse, già molti anni prima, una prassi poetica perfettamente collimante. Quanto alla prassi compositiva dantesca, si segnala che il ms. it. IX 529 della Biblioteca Marciana di Venezia conserva – testimone unico – la canzone *Lo meo servente core* [=DANTE *Rime* 32], ascritta da una rubrica a Dante, così come lo sono quelle contigue), costituita da un'unica stanza a schema aBbC aBbC Cdd(d₃)CEE (per una riproduzione dell'originale, vd. *Escorialense* 2009, tav. p. 8). Tuttavia, pur senza che in questa sede si entri nel merito della *vexata quaestio* relativa alla sua attribuzione (per cui, però, cfr. almeno STOPPELLI 2011, pp. 119-122, che, anche sulla base di proposte precedenti, avanza l'ipotesi di assegnarne la paternità a Dante da Maiano), si osserverà come la secca clausola con cui Trissino nega recisamente la presenza nel *corpus* dantesco di una canzone con attacco eptasyllabo induca a ritenere che egli ignorasse del tutto l'esistenza del manoscritto in questione.

⁷⁰ I *Rvf* registrano 4 diversi schemi inizianti per settenario, per un totale di 6 canzoni: oltre alle già menzionate 125 (abC abC cdeeDff) e 126 (abC abC cdeeDff), la 135 (aBbC cDdA aBEeBF(f₅)A) – che deriva probabilmente quest'uso dalla sua “arcaicità”, per cui cfr. ELWERT 1983, p. 397: «la canzone va classificata come provenzaleggiante») – e le 3 *cantilene oculorum* 71, 72, 73 (aBC bAC CDEeDfDFF). Cfr. quanto affermato a proposito da GORNI 1981, p. 193: «Petrarca [rispetto a Dante] si trovava a maneggiare un settenario più duttile, libero da ipoteche didattiche e moraleggianti d'ascendenza guittoniana e brunettiana [...], e dunque poteva più agevolmente disporne ai suoi fini melodici». Di schemi con settenari a fine piede o volta, invece, non si trova attestazione né nelle *Rime* né nei *Rvf*.

⁷¹ *Poetica*, pp. 137-138.

non tralignare rispetto al tracciato petrarchesco rischiando in questo modo di avvicinarsi troppo alla smodata libertà metrica quattrocentesca.⁷²

Infine, sarà necessario tenere presente quanto teorizzato a proposito del congedo:

Ma ne le canzoni di stanze divise [*scil.* quelle costituite da piedi e sirma, da piedi e volte o da fronte e volte], se si kiudenò con stanze finali,⁷³ queste talhora sono di tanti versi come sono le sirime o volte, e di quella medesima ragione; talhora sono di minor numero di versi, ma ben de la ragione, che sono altrettanti de l'ultimi versi di esse sirime. E questo sempre servò il Petrarca ne le sue canzoni;⁷⁴ ma Dante e l'altri non sempre; perciò che fanno alcuna volta stanze finali in tutto diverse da la compositione de le altre stanze.⁷⁵

⁷² Cfr. BARTUSCHAT 2000, pp. 188-189: «Rimangono invece esclusi, come nel Bembo, generi quattrocenteschi come il canto carnascialesco, il rondò, il motto confetto, lo strambotto, la caccia, la frottola ecc. La lirica quattrocentesca, ben presente ad altri livelli nelle *Rime* del Trissino, viene rifiutata metricamente. [...] in Bembo questa riduzione del canone metrico, espressione di un rifiuto del sincretismo quattrocentesco tra registri popolari e nobili, che caratterizza Lorenzo e Poliziano, s'inscrive in un progetto di rifondazione del genere lirico in quanto genere alto. Qui la posizione del Trissino è di sostanziale accordo con il progetto del Bembo».

⁷³ L'ipotetica lascia aperta la possibilità di terminare una canzone a «stanze divise» senza congedo, ed è quanto di fatto si verifica, nella prassi trissiniana, nella maggior parte dei casi: mancano di congedo le canzoni XXXI, LV, LIX, LXV, LXXII, LXXVII; di queste, la XXXI e la LXV presentano uno schema «pindarico», mentre la LXXVII è costituita da stanze di endecasillabi e settenari irrelati. Presentano, al contrario, un congedo (oltre alla XIII) la LXIV, la LXXV (di stanze, però, non «divise»), la LXXVI e, naturalmente, le sestine XXVI e XXXIII. Per una analisi completa delle singole canzoni e dei relativi agganci con le teorie trissiniane esposte nella *Poetica* si rimanda, in ogni caso, ai rispettivi capitoli.

⁷⁴ In Petrarca le canzoni con congedo rappresentano la quasi totalità del *corpus* (con le sole eccezioni di *Rvf* 70 e 105). I congedi «di tanti versi come sono le sirime» si ritrovano in *Rvf* 28; 37; 50; 53; 119; 127; 128; 129; 135; 206; 207; 264; 268; 325; 360; 366. Quelli «di minor numero di versi» si hanno invece in *Rvf* 23; 29; 71; 72; 73; 125; 126; 270; 323; 331; 359.

⁷⁵ *Poetica*, pp. 143-144.

I. 1-3. AMOR ... SOLE: ‘Amore, dal momento che vuoi che la mia lingua celebri la bellezza eccezionale del mio bel Sole’. ■ AMOR ... PIACE: diversi i possibili testi alla base di questo *incipit*. Se sono svariati, nella tradizione antecedente, gli attacchi con una invocazione ad Amore, nessi più stretti possono essere individuati con alcune canzoni duecentesche certo presenti alla mente del Trissino (come risulta dal fatto che si ritrovano in un codice quale il Vat. Lat. 3793). Innanzitutto *Poi ch’a voi piace, Amore* [=FEDERICO II 14.3], unico testo di Federico II confluito nella *Giuntina di rime antiche* del 1527 e presente anche nel codice Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il quale è certamente analogo a un ulteriore codice ben noto a Trissino, per cui cfr. CONTINI 2007, p. 207: «[...]la *Poetica* del Trissino (notoriamente attingente a un affine di P [*scil.* l’ex Palatino 418, oggi Banco Rari 217])»; le «base» della prima strofa sono citate nella *Poetica* (per esemplificare la «combinazione dritta del settimeo modo, cioè *a b c d, a b c d*») nella seguente scrizione: «Poi che ti piace, Amore, / Che eo deggia trovare [nell’antica accezione di *trobar*, vale a dire ‘cantare’, ‘poetare’], / faronde [*scil.* ‘farò ogni cosa (in)’] mia possanza / ch’e’ venga a compimento» (*Poetica*, p. 130).⁷⁶ Quindi *Amor, che m’è ’n comando* [=RINALDO D’AQUINO 7.5] vv. 1-2 «Amor, che m’è ’n comando, / vuol ch’io deggia cantare» e *Poi li piace ch’avanzi suo valore* [=RINALDO D’AQUINO 7.3] vv. 1-12 «Poi li piace ch’avanzi suo valore / di novello cantare, / unde allegrezza n’aggio con paura, / per ch’io non son sì sapio laudatore / ch’io sapesse avanzare / lo suo gran presio fino oltra misura; / e la grand’abondanza / e lo gran bene, ch’eo ne trovo a dire, / mi ne fa soffrettoso [*scil.* ‘sprovvisto’, dal provenzalismo “sofraitos”], / così son dubitoso, quando vegno a giausire [*scil.* ‘decidere’], / sì ’nde perdo sapere e rimembranza», con cui si osserva una salda consonanza tematica, sebbene i punti di contatto lessicali non siano stringenti. Attacchi simili, ma con svolgimenti diegetici che si allontanano dai motivi trissiniani aprendosi a esiti divergenti, si trovano anche in *Amor, dacché ti piace pur ch’io dica* [=FRESCOBALDI III] e nell’anonimo «serventese» (così è designato negli ultimi versi dall’autore stesso) *Da poi che piace all’alto dio d’amore* [=Memoriali bolognesi 2005, p. 98] vv. 1-5 «Dapoiché piace

⁷⁶ Si segnala, seppure solo cursoriamente, che «faronde» è *lectio singularis* – contro tutto il resto della tradizione che presenta «faron(n)e» – del solo testimone P (il ms. Banco Rari 217), condivisa soltanto da Trissino e dalla *Giuntina*, a ulteriore riprova della stretta relazione fra questo codice e quello da lui impiegato.

all'alto dio d'amore / ch'i' mmi cominci a dire lo gran valore / di quella ch'è di tucte l'altre
'l flore / di belleçe // diròvi alquante delle sue adorneçe». È a questo punto necessario segnalare come nei *Rvf* il verbo 'piacere' non si trovi mai riferito ad Amore in modo da ottenere proposizioni con significato simile a quelle finora incontrate, per cui è chiaro che lo sguardo di Trissino – se pure l'ipotesi di un rimando a un preciso ipotesto possa essere avanzata – sia rivolto in altra direzione. D'altro canto, non può non prendersi in considerazione un *incipit* petrarchesco, che, sebbene forse non abbia esercitato un influsso diretto e "immediato" (per la mancanza di evidenti agganci testuali), certo può aver agito da palinsesto in merito all'*ordo verborum*, vale a dire *Rvf* 73 (*Poi che per mio destino*), l'ultima delle *cantilene oculorum* (nonché una delle poche canzoni petrarchesche, come si è già avuto modo di ricordare, ad attacco settenario), di cui si vedano i vv. 1-6 «Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell'accesa voglia / che m'è sforzato a sospirar mai sempre, / Amor, ch'a ciò m'invoglia, / sia la mia scorta, e 'n signimi 'l camino, / et col desio le mie rime contempre». Se in questo caso Amore non viene introdotto con un'apostrofe diretta, ma invocato in terza persona; se (nonostante Amore offra il proprio contributo «invogliando») è l'«accesa voglia» a «sforzare» l'io poetico; se le «rime» vanno «contemprate» in relazione non a un «altω subjettω» ma al «desio»; tuttavia, non si può non riconoscere una quasi perfetta identità fra i movimenti sintattici dei due attacchi: il primo piede si apre con una causale, prosegue nel secondo verso con una dipendente (infinitiva in Trissino, completiva in Petrarca) e si chiude con un verso "accessorio", teso a circoscrivere e a dare una corretta delimitazione all'ambito che si intende trattare (un complemento d'argomento nel primo caso, una relativa nell'altro); la principale dà avvio, invece, al secondo piede in Trissino, mentre in Petrarca – dopo un "recupero" della figura di «Amore» – risulta sfalsata di appena un verso e distribuita sul resto della fronte per mezzo di una segmentazione in tre tempi. Analoghi al passo appena citato sono poi due ulteriori *loci*: uno, ancora una volta petrarchesco, è l'avvio della seconda strofe di *Rvf* 125 (vv. 14-16: «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude»), con cui, di nuovo, vi è affinità nei costrutti piuttosto che la presenza di marcati appigli lessicali; l'altro – forse attivo nella memoria dello stesso Petrarca (per cui cfr. SANTAGATA 1996, p. 383) – è la canzone dantesca *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* [=DANTE *Rime* 15], di cui si vedano i vv.

1-6 «Amor, da che convien pur ch'io mi doglia / perché la gente m'oda, / e mostri me d'ogni vertute spento, / dammi savere a pianger come voglia, / sì che 'l duol che si snoda / portin le mie parole com'io 'l sento». Per concludere la rassegna, si propone un accenno cursorio a uno esiguo gruppo di testi posteriori, per data di composizione, a quello trissiniano, sia pure non di molto, in modo da verificarne eventuali *trait d'union* e avvalorare così la tesi di una rapida e fortunata circolazione della sua produzione lirica. Se per la canzone *Poiché tacer non posso* [=MATRAINI 10] è più probabile pensare a una diretta dipendenza da *Rvf* 73 che a una mediazione trissiniana, e se i nessi con *Poi che ti piacque, Amor, che l'alma mia* [MUZIO *Rime* 1551,⁷⁷ cc. 15v-17r] si rivelano esili e limitati quasi al primo verso – se non per il tema dell'incapacità di esprimersi congruamente all'oggetto del canto poetico, in relazione al quale sia Muzio che Trissino attingono evidentemente a un repertorio di *topoi* comune –, quasi certamente, invece, uno stretto rapporto di filiazione intercorre (questa volta a livello sia semantico sia sintattico) fra la canzone XIII e *Amor, poic'hai desio* [=CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 14-17] vv. 1-6 «Amor, poic'hai desio, / Ch'io di costei ragioni; / Et l'alto suo valore al mondo scopra; / Questo ancho è voler mio: / Pur ch'ella mi perdoni; / Se fia vinto il mio stil da si degna opra». Davvero troppo stringenti le consonanze nell'attacco della prima strofe per pensare che lo sguardo di Cappello sia rivolto al solo Petrarca, senza che si attui, più o meno consapevolmente, un riutilizzo del materiale trissiniano: la sovrapponibilità dell'*incipit* non è inficiata dall'utilizzo di una diversa congiunzione causale, né dal ricorso a un differente verbo (essendo questo afferente sempre a una stessa sfera semantica); ugualmente nel secondo verso è posta l'infinitiva tesa a esprimere la professione di una parola poetica sulla donna; di fatto quasi del tutto coincidente è il secondo piede, con identico avvio dei vv. 4-5 – e si noti che, a v. 4, il già trissiniano parallelismo fra «ti piace» (v. 1) e la sfumatura attenuativa «a me non spiace» viene riproposto dalla “dittologia” «hai desio» (v. 1) e «è voler mio»; il sesto verso, infine, pur nell'assenza di richiami evidenti, manifesta una identità di concetto. ■ DA CHE: 'poiché, dal momento che'. ■ CHE ... PARLE: cfr. *VN* 10 13 «che la mia lingua parlò» e *Rvf* 309 6 «Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse». ■ DE ... SOLE:

⁷⁷ Prima di questa data mancano pubblicazioni di liriche del Muzio, fatta eccezione per pochi testi stampati in volumi miscellanei fra il 1545 e il 1547 (per cui cfr. NEGRI 2000, p. LV) e fra i quali, in ogni caso, non rientra la canzone presa in considerazione in questa sede.

cfr. *Rvf* 248 2-3: «costei / ch'è sola un sol», *Rvf* 326 10 «un più bel sol» (Quondam);⁷⁸ GIUSTO DE' CONTI XXI 3 «che di bellezza avanza il primo Sole»; *S'a l'alto, & bel concetto* v. 40 «A voi di beltà Sole». Un analogo gioco paronomastico si ha nei primi due versi di *Rvf* 188: «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno». Si segnala, inoltre, la particolare disposizione dei due sintagmi che costituiscono il verso, per cui, pur rimanendo inalterato il rapporto aggettivo + nome, viene a mutare in direzione chiasmica⁷⁹ la rispettiva posizione della “sostanza fonica” («sola beltà ... bel sole»).

4. QUESTO ... SPIACE: ‘questo non dispiace neppure a me’. Il pronome svolge funzione anaforica rispetto al concetto delineato nel primo piede, mentre il verbo in punta di verso risponde a quello, analogo, di v. 1.

5-6. PUR ... PAROLE: ‘purché tu, Amore, voglia fornirla (riferito alla «lingua» di v. 2) di alte parole, consone a un soggetto tanto alto’. A voler corroborare la corrispondenza che dovrebbe realizzarsi fra le due «altezze» contribuisce l’organizzazione questa volta perfettamente parallela dei due sintagmi («alto soggetto, alte parole»). Per il concetto, cfr. *Rvf* 325 5-7 «Come poss’io, se non m’insegni, Amore, / con parole mortali aguagliar l’opre / divine» e 354 5-6 «dammi, signor [*scil.* Amore], che ’l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale». ■ ALTE PAROLE: cfr. *Rvf* 204, 4 «alte parole» (Quondam).

7-9. CHE ... GENTI: ‘che da sole o in compagnia possano volare di bocca in bocca fra la gente’. ■ ACCOMPAGNATE, O SOLE: cfr. *Rvf* 222 1 «accompagnate et sole»⁸⁰ (Quondam). Piuttosto che a un improbabile accompagnamento di carattere musicale (cui Trissino non fa accenno alcuno nella *Poetica*), si può credere che a fare da scorta alle parole debba essere Amore, forse anche con un rimando alla prima strofe della dantesca *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* [=VN 5 17-22], vv. 5-15 «Tu vai, ballata, sì cortesemente, / che senza compagnia [espressione chiosata «“benché isolata, tutta sola”, e dunque senza difesa» (GORNI 1996, p. 60)] / dovresti in tutte parti avere ardire; / ma se tu vuoi andar sicuramente,

⁷⁸ Da qui in avanti si segnaleranno con tale dicitura i *loci communes* già indicati in QUONDAM 1981, ricordando che gli autori da lui tenuti presenti sono Cino da Pistoia, Dante (*Rime, Convivio e Vita Nova*) e Petrarca (*Canzoniere e Trionfi*).

⁷⁹ Si tratta, per la precisione, di “antimetabole per chiasmo semantico”, dal momento che «fra le due parti che compongono il chiasmo si ha ripetizione parallela a livello morfosintattico [...] e ripetizione speculare a livello semantico» (GHIAZZA-NAPOLI 2007, p. 63).

⁸⁰ Anche in quel caso si ha rima equivoca – oltre che con «sole» – con «sole» sostantivo.

/ retrova l'Amor pria, / ché forse non è buon senza lui gire; / però che quella che ti dêe audire, / sì com'io credo, è ver' di me adirata: / se tu di lui non fossi accompagnata, / leggieramente ti faria disnore»; a meno che non si voglia pensare che Trissino faccia qui riferimento ad altre «parole», a ulteriori rime che accompagnino la canzone (sulla base, in questo caso, dell'unica altra attestazione, nella raccolta, del verbo “accompagnare”, nel congedo di XXXI, vv. 88-90: «Però, Canzon, cōn queste c'hai raccolte / prima n'andrai, e s'io ti veggio grata / sarai da due sorelle accompagnata»). ■ VŌLANDŌ ... GENTI: cfr. VIRGILIO *Georgiche* III 9 «virum volitare per ora» e l'epitaffio pseudo-enniano citato in CICERONE *Tuscolanae* I XV 34 «volito vivos per ora virum», già mediati da Petrarca in *Familiare* X VI 1 «per ora doctissimorum hominum celoque volitare». L'espressione, qui messa in risalto dal ricorso all'enjambement, è cara al Trissino, che la reimpiega in LVIII 13 «che possan gir per bōcca de le genti» e LXXVII 39-40 «per bōcca de le genti / girà vōlandō» (Quondam) e in *It. lib.* XI 422 «volassen per la bocca de le genti». Cfr., infine, *Ritratti*, p. 27 «che il nome suo in versi, et in prose consecrato rimanga; e di qui a mille, e mill'anni in bocca de le genti dimori». ⁸¹

10-13. ξ CŌN ... HŌNŌRE: 'e con dolci accenti, raccontando le infinite virtù di lei, facciano nascere in ogni cuore un qualche desiderio di onorarla'. ■ SOAVI ACCENTI: cfr. *Rvf* 283 6 «soavi accenti» (Quondam) e, per contrasto, *Inf.* III 26 «accenti d'ira». Sia in Petrarca che in Dante l'aggettivo si trova spesso riferito a sensazioni uditive. ■ MILLE BELLE VIRTÙ: la cifra ritorna costantemente nel canzoniere per designazioni iperboliche (quasi sempre abbinata a «anni», specie nel sintagma «mill'anni e mille»), ma per un rimando più puntuale vd. LXXVI 60 «mille belle lodi». ■ FACCIAN ... DISIO: cfr. *Amore e 'l cor gentil* [=VN 11 3-5] vv. 10-11 «che dentro al core / nasce un disio» e *Negli occhi porta la mia donna Amore* [=VN 12 2-4], vv. 9-10 «Ogne dolcezza, ogne pensiero umile / nasce nel core». ■ FARLE HŌNŌRE: cfr. *Negli occhi porta la mia donna Amore*, v. 8 «farle onore / : core» (Quondam); *Rvf* 5 7 e 111 3 «farle honore» (Quondam); CINO CXLVI a 8 «farle onore / : cuore» (Quondam); ma si veda anche *Rvf* 325 2-4 «core, / che vorria far honore / a la sua donna».

⁸¹ Ivi, p. 27.

II. 14-15. SAI ... STESSO: ‘sai bene che non posso parlarne da me, con le mie sole forze’. Cfr. *Rvf* 125 36-37 «a voler poi ritrarla / per me non basto». ■ SAI BEN: prosegue l’allocuzione ad Amore. Cfr. *Rvf* 125 53 e 127 99 «Ben sai». ■ PARLARNE: vi è un rimando interno a v. 2 «la mia lingua parle». Si noti che, grammaticalmente, ci si riferisce ancora a «la sola beltà del mio bel sole» e non esplicitamente alla Donna, mai nominata. ■ PER ME STESSO: il «per» introduce in questo caso un complemento di mezzo (per cui cfr. ad esempio *Par.* XXVIII 57 «ché io per me indarno a ciò contemplo»), a differenza di *loci* simili (con verbi, però, di forma passiva) in cui è impiegato con valore d’agente (ad esempio in *Rvf* 20 1-2 o 334 6).

16. CHE ... COMPRENDE: ‘perché la mia mente non è in grado di conoscerla appieno’. Cfr. *Amor che nella mente mi ragiona* [=DANTE *Rime* 3] v. 11 «ciò che lo mio intelletto non comprende / : intende» (Quondam), *VN* 30 6 «io no·llo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale nella qualità di costei in grado che lo mio intellecto nol può comprendere» e *Ritratti*, p. 23 «che apena si puo con la mente comprendere».

17-19. PERCH’ELLA ... INTENDE: ‘perché ella è come Dio, il cui nome è proferito da tutto il mondo, ma la cui essenza non è intesa, poiché Egli solo può comprendere se stesso’. ■ PERCH’ELLA ... IDIO: cfr. *LV* 44 «perch’è simile a Dio, da cui dipende». ■ DA ... INTENDE: cfr. *Par.* XXXIII 124-126 «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t’intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!» e *XXVII* 112-114 «colui che ’l cinge solamente intende / : comprende», e *Ritratti*, p. 27 «Che sol se stessa, e null’altra simiglia».

20-23. IL SUO ... COSTUMI: ‘il suo bel nome discende innanzitutto dal [vale a dire ‘è in strettissima correlazione con il’] suo bel viso, così come dagli occhi celestiali discendono i suoi costumi’. Cfr. *LXV* 47-49 «L’alta bellezza che s’adorna in lei, / le grazie e le virtù, s’hanno fra loro / concordi questa per su’ albergo eletta». Si noti come, proprio nel momento in cui viene negata la possibilità di una qualsiasi *descriptio* – nella fronte –, di fatto ha inizio l’elogio. ■ SUO BEL NOME: cfr. *LXXII* 20 (Quondam), *CINO CXVIII* 39 «bel nome» (Quondam), *Rvf* 187 13 «’l suo bel nome» (Quondam) e 297 13 «’l bel nome» (Quondam), *Triumphus Mortis* II 130 «il bel nome». È superfluo voler tentare di riconoscere il nome in questione, dal momento che non vengono forniti dati oggettivi per desumerlo dal

testo: ciò che conta ai fini della lode non è tanto la portata fonica (eventualmente nobilitante) del nome, ma il fatto che esso venga associato *naturaliter* alla bellezza della donna, che sia qualcosa di indissolubilmente e aprioristicamente («prima», v. 21) a lei legato – quasi a ribadire l’adagio latino «nomina consequentia rerum», per cui cfr. anche VN 6, 4 «con ciò sia cosa che li nomi seguitano le nominate cose». Viene fatto di escludere che con «bel nome» possa intendersi una ‘nomea’, una ‘fama’ derivante dalla bellezza del viso, sia perché mancano usi di questo tipo nei passi già citati, sia perché altrimenti verrebbe meno la coerenza del parallelo con i «costumi». Suggestiva l’ipotesi, che viene qui proposta in via puramente teorica, di identificare la donna cantata con Isabella d’Este, soprattutto sulla base dei *Ritratti*, p. 23: «bellissimo nome è questo [*scil.* Isabella], il quale la sorte, o la divinatione paterna le pose; perciò che Isa ne la lingua Greca (come sapete) suona, quanto ne la nostra equale; tal che così composto altro non dice, che equalmente, et in ogni parte bella». Il passo permetterebbe di inquadrare compiutamente l’immagine proposta del «bel nome» che «pende» dal «bel viso»; allo stesso tempo, se l’identificazione fosse accertata, se ne potrebbe forse desumere un *terminus ante quem* per la datazione del componimento, dal momento che in una lettera del 20 marzo 1514 (per cui vd. MORSOLIN 1894, Documento XXII) Trissino invia alla Marchesa «alcuni *suoi* versi» perché accompagnino «un libretto de le *di lei* laude contesto [*scil.* i *Ritratti*]». Tuttavia, sia la presenza, nel componimento analizzato, di *topoi* afferenti all’ambito amoroso più che strettamente elogiativo, sia il fatto che, nell’inviare alla Marchesa la canzone LIX, Trissino la designi esplicitamente come «Canzone» (cfr. Ivi, Documento XLVIII), inducono a mantenere un atteggiamento di prudenza. ■ PENDE: propriamente ‘dipende’. Il verbo si registra nella sola canzone XIII e trova riscontro, con un’accezione simile, nei *Trionfi* (per cui vd. *Triumphus Mortis* I 53 «Altro so che n’avrà più di me doglia, / la cui salute dal mio viver pende» e *Triumphus Fame* III 70 «Un di Pergamo [*scil.* Galeno] il [*scil.* Ippocrate] segue, e in lui pende / l’arte guasta fra noi», dove pure si ha una diversa costruzione), nel Boiardo lirico (BOIARDO *Amorum Libri* III L 6 «fuor che te sola, da cui vivo e pendo», probabilmente già recupero del modello petrarchesco) e persino nelle *Prose* di Bembo (III 37: «O veramente questo modo di dire si pon dopo alcun’altra cosa detta; da cui esso pende, et senza la quale star non può»); in ALUNNO *Fabrica* 1546, c. 238v, il lemma è esplicito per mezzo di voci latine quali «derivare, dependere, desce(n)dere». Infine,

si segnala il sonetto *Chi non sapesse ben la veritate* [=MAESTRO TORRIGIANO 45.1], che al v. 6 esibisce una consonanza invero stringente col passo trissiniano e suffragante la proposta interpretativa fin qui avanzata: «e da la forma par che 'l nome penda». Nel caso specifico dei versi in esame pare in verità che il termine venga ad assumere il significato più particolareggiato di ‘promanare’, quasi che il «bēl nōme» e i «cōstumi» rappresentassero degli accidenti, delle reificazioni – già “contenute”, rispettivamente, dal «bēl vīfō» e dai «celesti lumi», e da questi effusesi – attraverso cui la donna primariamente si manifesta e viene percepita dall’esterno. Accanto a questa sfumatura, tuttavia, sembra non vada escluso un rimando all’idea di ‘fare da pendaglio’ (valore, questo, che sarebbe messo in risalto dall’enjambement), come se il «bēl nōme» e i «cōstumi» fungessero da monili atti a ornare ulteriormente la persona che li indossa e a loro volta ingentiliti per il fatto stesso di essere accostati a una figura tanto nobile – per un’immagine simile, in cui bellezza e virtù s’intrecciano a formare un vero e proprio motivo di ornamento, si rimanda a *Illustre Donna, e più del Ciel Serena* [=TASSO *Rime* 1593, p. 130-143] vv. 1-6: «Illustre Donna, e più del Ciel Serena / da chiari occulti lumi / mille versate ogn’hor gioie, e dolcezze. / e fanno pretiosa aurea catena / gli angelici costumi, / e le vostre celesti alme bellezze»). ■ SUΩ BĒL VĪΣΩ: in forte correlazione con il verso precedente. Il sintagma è presente in CINO (XV 2) (Quondam), largamente attestato in Petrarca (*Rvf* 77 8 [Quondam], 125 47, 127 14, 129 29, 162 10, 218 3, 268 34, 287 14, 308 8) e ricorrente anche in Trissino (LXXV 23 e XXVIII 5 «vīfō bēl» [Quondam]). ■ CELESTI LUMI: in Trissino il lemma «lume» vale quasi sempre ‘occhio’ o ‘luce degli occhi’. Cfr. LXXVII 75 (Quondam), *Rvf* 230 1 «celeste lume / : costume» (Quondam), *Triumphus Cupidinis* III 137 «celeste lume / : costume» (Quondam). ■ COSTUMI: come per il binomio nome-aspetto, si vuole qui suggerire l’impossibilità che da occhi «celesti» possa discendere una natura che non sia impeccabile: è sufficiente, insomma, guardare ai «lumi» di madonna per dedurne – anzi, si direbbe, per vederne – immantinentemente e manifestamente i suoi «cōstumi».

24-26. TAL ... ἘΞἘΜΠΙΩ: ‘tale che, discesa dal Paradiso qui sulla Terra in un’età perversa ed empia, risulta d’esempio a se stessa’. ■ TAL ... PARADISΩ: cfr. LIX 82-83 «O Donna scejfa dal celeste Regnō / per far fede tra nōi del Paradiſō», in cui si registra, peraltro, l’unica altra occorrenza del participio di ‘scendere’. Cfr. anche, seppure siano rimandi più

generici, VIII 11 «facean parer cōstei dal ciel diſceſa», LXIV 23 «coſa che è dal Ciel diſceſa» e LXV 29 «una Donna, che dal Ciel diſceſe»; *Rvf* 77 5-6 «in paradiso / onde questa gentil donna si parte», 126 55 «Costei per fermo nacque in paradiso» e 348 8 «la persona fatta in paradiso»; *Amor, poic'hai disio* v. 38 «Donna dal ciel discesa»; GIUSTO DE' CONTI XXI 35 «Che scesa giù dal cielo». ■ PARADISΩ: si trova quasi sempre in rima con «viso» sia nella *Commedia* che in *Rvf*. ■ A ... EMPIO: si segnala il grado di sovrapposibilità fonica – realizzata per mezzo di assonanza e consonanza – quasi totale fra «tempo» e «empio». Manca, sia in Dante sia in Petrarca, un'invettiva sul tempo che sia così sferzante e insieme condensata in una espressione tanto rapida (apparentemente fa eccezione *Rvf* 34 5 «tempo aspro et rio», che si riferisce però a una condizione climatica avversa, perché invernale, e non ad un'epoca sfavorevole) sebbene forse un parallelo possa essere istituito con *Purg.* XXIII 98-102, allorché Forese Donati prospetta a Dante un periodo, ormai prossimo, di decadenza di costumi, nel quale Nella «in bene operare è [...] soletta» (v. 93, cui potrebbe rimandare il v. 26 della canzone). Cfr. anche, per contrasto, GIUSTO DE' CONTI XXI 46-48 «Perché alla più fiorita / Et più perfetta etade / Il tempo la rivolse». ■ INIQUΩ ET EMPIO: cfr. *It. lib.* XXVII 932 «membra inique, et empie». Il lemma “iniquo” è ἄπαιξ nelle *Rime*, così come nella *Commedia*; compare in due casi nei *Trionfi* – uno dei quali, forse, più significativo: *Triumphus Cupidinis* III 146 «o stella iniqua!» – mentre non ne registrano alcuna attestazione i *Rvf*. ■ FA ... MEDESMA: cfr., oltre al v. 19, che viene qui richiamato, *Rvf* 1 11 «di me medesimo meco mi vergogno» e 34 14 «et far de le sue braccia a se stessa ombra», ma soprattutto *Inf.* XXVIII 124 «Di sé facea a sé stesso lucerna». ■ EXEMPIO: cfr. LVI 9-11 «o vivo esempiō / di beltà, d'honestate, e di cōstumi, / che alteramente il secol nostro honora», in cui sembrano esserci punti di contatto con l'intera stanza.

III. 27-29. QUANDΩ ... GIORNΩ: ‘quando costei prima si offrì alla vista dei miei occhi, allo stesso modo di come una stella che appaia in pieno giorno’. cfr. *Par.* VIII 40-41 «Poscia che li occhi miei si fuoro offerti / a la mia donna». ■ PRIMA: pare debba intendersi non solo e non tanto con il senso di ‘in prima, primieramente, per la prima volta’, quanto soprattutto come dipendente da «lj’ ocki miei» (e in contrapposizione all'*incipit* della strofe successiva); si starebbe insomma facendo riferimento a una anteriorità della percezione

visiva su quella uditiva: il profilo della donna viene delineandosi un poco alla volta, ed è lo sguardo a coglierne per primo i lineamenti. ■ S'OFFERSE: cfr. *Rvf* 123, 3 «al cor s'offerse / : scerse» (Quondam). ■ CÒME STELLA: cfr., per un attacco simile (ma con un'immagine di segno specularmente opposto), *Rvf* 129 45 «come stella che 'l sol copre d'un raggio». ■ A ΜΕÇΩ 'L GIΩRNΩ: cfr. *Rvf* 54 10 «a mezzo 'l giorno» (Quondam). La serie di rimanti «giornò» : «adornò» : «soggiornò» non è insolita in Petrarca, ma neppure preponderante, ritrovandosi in *Rvf* 135, 188 (con la variante «addorno»), 251 e 346; in Dante, invece, si incontra soltanto in *Rime* 34.

30. STUPIDO ... FÈI: 'divenni allora completamente attonito, rimasi intontito'. ■ STUPIDÒ: è ἄπαξ, alquanto inusuale anche nel resto della tradizione lirica. Nella *Commedia* è riferito sia, in una similitudine, a «lo montanaro» (*Purg.* XXVI 67-68), sia a Dante stesso (*Purg.* IV 58-59: «io stava / stupido tutto»). ■ ALHØR: 'in quel preciso istante'. Si lega in maniera strettissima al «quandò» di inizio strofe, a indicare la simultaneità di visione e stupore.

31-32: PERCHÉ ... ADØRNØ: 'perché la mia vista scorse distintamente, quaggiù sulla Terra, qualcosa che avrebbe dovuto adornare il Cielo'. ■ ΣCERSE: ἄπαξ nella raccolta, compare un'unica volta anche in *Rvf* 123 (per cui cfr. *supra* il commento ai vv. 27-28). ■ QUA GIÙ: cfr. DANTE *Rime* 51 5-8, in cui sembra riecheggiare l'intera fronte: «perché la biltà vostra, peregrina / qua giù fra noi, soverchia mia natura, / tanto che quando io per avventura / vi miro, tutta mia virtù ruina». ■ FARE IL CIELØ ADØRNØ: per immagini simili cfr. soprattutto *Rvf* 268 27-28 «perché cosa sì bella / devea 'l ciel adornar di sua presenza», ma anche 309 3-4 «che [riferito a Laura, con funzione di complemento oggetto] sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostrì» e 337 13-14 «allor che Dio per adornarne il cielo / la si ritolse»; per il solo sintagma «cielø adornò» cfr. *Purg.* XXX 24 «e l'altro ciel di bel sereno addorno» e *Par.* I 63 «il ciel d'un altro sole addorno».

33-34: BENEDETTØ ... VITA: 'sia benedetta la mia permanenza, pur temporanea, in questa vita'. Un simile atteggiamento di gratitudine è in *Rvf* 72 23-24 «ringratiando Natura e 'l dì ch'io nacqui, / che reservato m'anno a tanto bene». ■ BENEDETTØ IL SØGGIØRNØ: cfr. *Rvf* 61 1 «Benedetto sia 'l giorno», con calco fonico quasi perfetto, e 119 81-82 «et benedetto il giorno / ch'à di voi il mondo adorno».

35-36: **OVE ... GIOJA**: ‘nella qual vita si è trasformato in motivo di gioia, ormai, qualsiasi dolore io abbia potuto patire’. L’eventuale «*noja*» non è che un prezzo irrisorio a fronte della grazia ricevuta (quella, cioè, di poter vivere contemporaneamente a madonna e di avere l’opportunità di contemplarla). Cfr., per un concetto simile, LIV 40-42: «Ogni gioja d’amor tant’è più cara, / quant’è più la beltate, / e ’l valor de la Donna, onde discende».

37-39. **VEDENDO ... ATTENDO**: ‘dal momento che ho la possibilità di vedere, ora che sono nel mondo, una bellezza perfetta, in cui già mi raffiguro e comprendo quelle abbondanti grazie che aspetto di ritrovare (dopo la morte) in Cielo’: la compiutezza della magnificenza della donna – che, si direbbe, incarna quasi un ideale di Bello – e la grazia di poterla ammirare non sono altro che figura di una perfezione e di una grazia celesti, che al poeta è dato di poter sperimentare e assaporare mentre è ancora in vita. ■ **COMPRENDO**: ritorna, in rima, il verbo già utilizzato al v. 16 (e che non trova attestazioni al di fuori della canzone XIII): l’io lirico non riesce a comprendere appieno la *quidditas* di madonna ma, attraverso la sua mediazione, può giungere a percepire quale sia la condizione beatifica del paradiso. ■ **AMPIE**: il lemma fa la sua comparsa soltanto in questa canzone; non si trova in Petrarca, mentre nella *Commedia* se ne registrano diverse occorrenze (sebbene in contesti di descrizioni “topografiche” e dunque non del tutto pertinenti al passo in questione, fatta eccezione, in parte, per *Purg.* XXVI 127 «ampio privilegio»). Interessante è invece un parallelo con BEMBO *Rime* XXXVIII 6-8 «come è sol beato / a cui per grazia il contemplarla è dato, / et essa è d’ogni affanno ampia mercede», in cui si riscontra, tra l’altro, una consonanza tematica con l’intera sirma. Cfr. infine, per il sintagma «ampie grazie», *It. lib.* XVI 440 «rendo ampie grazie al tuo valore eterno». ■ **CIELO**: riprende il v. 32, con una sorta di movimento circolare mediato dalla donna, che, discesa dal Cielo sulla Terra, eleva l’anima prospettandole già un ritorno nel Cielo.

IV. 40-42. POICHÉ ... PERLE: ‘Dal momento in cui l’armoniosa voce di madonna, che uscì passando attraverso le labbra («*coralli*») e i denti («*perle*»), discese nel mio cuore’. Per le labbra e i denti collegati all’articolazione della voce, cfr. *Ritratti*, p. 25 «tale è questo cantare, quale per tali labri, e tali denti [...] vi parrebbe, che fossi convenevole di uscire». ■ **POICHÉ**: ‘dal preciso istante in cui’, sebbene si miri anche a indicare un rapporto

cronologico di posteriorità rispetto all'apparizione visiva (per cui cfr. *supra* il commento ai vv. 27-28). ■ HARMONIA: un rapido confronto con l'unica altra attestazione del termine nel canzoniere (LIX 72-75 «ma quando le sue labbra al canto muove, / tanta dolceza piove / dal Ciel, che l'aere si rallegra, ε 'l vento / a sì dolce harmonia s'afferma intento»), suffragato dal passo dei *Ritratti* citato, indurrebbe a ritenere che qui Trissino non faccia riferimento genericamente alla voce della donna, ma al suo canto; e le «note» di v. 45 parrebbero avvalorare ulteriormente tale ipotesi. Cfr. anche la definizione di “armonia” fornita da Lorenzo de' Medici nel proprio *Comento*: «l'armonia è una consonanzia di voci umane, o veramente di suoni, come è notissimo» (LORENZO DE' MEDICI *Comento*, p. 739). In definitiva, ciò che conta non è stabilire se effettivamente, alla sua prima apparizione, madonna si sia profusa in un canto, quanto sapere che l'io lirico ne ha ricevuto esattamente questa impressione. ■ GIÙ ... ΔΙΣCEΣΕ: cfr. XXXVIII 12 «Hor, poiché giù nel cuor non vi discese». ■ ΜΕÇΩ: ritorna in posizione simile (terzo verso del primo piede) a quella occupata nella strofe precedente, a ribadire il parallelismo fra le due stanze. ■ CØRALLI Ε ΠΕΡΛΕ: le perle sono metafora tradizionale per indicare i denti, mentre usualmente alle labbra viene accostata l'immagine delle rose o dei rubini. L'utilizzo dei coralli come referente (per cui cfr. POZZI 1979, p. 11 «[Quanto ai figuranti] Perla [...] inizia la sua fortuna col Petrarca, mentre corallo non compare se non tardi, non prima del quattrocento, ed in sede esclusivamente lirica») dovrà allora considerarsi peculiarità del canzoniere trissiniano, dove infatti è riproposto in LIX 46-48 «Un ordine di perle / che si ritruovi star fra dui corali, / sono i bei denti ε la purpurea bocca». D'altra parte, a conferma di un eclettismo, da parte di Trissino, rispetto a una topica già costituita e assestata si vedano i *loci* (oltre a quelli già citati) in cui egli introduce, per mezzo di metafora, denti e labbra: IX 9 «Il suon che nacque fuor di quelle rofe», X 5-6 «l'ostrø ε le perle, che con tanto odore / movean leggiadre parolette» e LIX 8 «fra perle ε rofe in bocca de le Nymphæ». Archetipo della metafora è probabilmente LORENZO DE' MEDICI *Nencia* 4 1 «Le labbra rosse paion de corallo», ma se ne ha attestazione anche in *Orl. Fur.*⁸² X 98 3-4 «che da coralli e perle preziose / faceano i dolci accenti venir mozzi» e in BEMBO *Asolani* II XXXII «mirando ne' coralli e nelle perle, di cui sono men

⁸² Si è ritenuto opportuno citare dalla *princeps* del 1516 al fine di rimarcare come il rapporto fra Ariosto e Trissino, in vista di influenze o richiami testuali, sia fluido e non per forza unidirezionale.

preziose tutte le gemme degli orientali tesori, sentirne uscir quelle voci». Per riutilizzi certamente posteriori al Trissino, cfr. invece *L'oro, il cristallo, l'ebano e i zaffiri* [=BARIGNANO 8] v. 3 «rubin, perle e coralli in spazio breve» (cui si lega il v. 12 «Chi vide mai sì bella bocca»), TASSO *Gerusalemme Conquistata* XXI 30 7 «e con bocca di perle e di coralli»; ma si vedano soprattutto le numerose occorrenze in Bernardo Cappello: *La bella fronte, ove natura pose* [=CAPPELLO, p. 9] v. 3 «le bianche perle fra coralli ardenti», *Amor, poic'hai desio* vv. 54-55 «sorridente talhora / partir i bei coralli», *Dal chiaro sangue, & dal tranquillo ciglio* [=CAPPELLO, p. 65] v. 9 «et dal parlar, che fra coralli, & perle», *Da sette alte eccellentie in se raccolte* [=CAPPELLO, p. 138] v. 5 «fra duo coralli perle bianche, & folte».

43-46. DENTR'A ... HAVERLE: 'si appigliò così forte dentro al mio animo che tuttora mi pare non solo di avere quelle note [*scil.* le note dell'armonia] nelle orecchie, ma di poterle persino vedere'. ■ COSÌ FORTE S'APPRESE: il verbo è ἄπαξ, desunto probabilmente da *Inf.* V 100 «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende / : discende» (e a riprova della possibile dipendenza dal luogo dantesco si consideri che «apprende» e «discende» sono abbinati, nella *Commedia*, in un solo caso su undici serie rimiche in cui compare almeno uno dei due termini; «apprese» e «discese», invece, in nessun caso su otto serie), sotto l'ulteriore attrazione, sia per l'utilizzo della forma al passato remoto sia per la riproposizione di «così forte», del vicino v. 104 «mi prese del costui piacer sì forte»; cfr. anche GUINIZZELLI V 11 «Foco d'amore in gentil cor s'aprende». Nell'*Italia liberata* il verbo è riferito sia a persone che si aggrappano a qualcosa (III 759 «e s'apprese ad un legno, che natava» e VII 612 «s'apprese a un merlo, e poi vi pose i piedi») sia al fuoco che si appiglia (XVIII 525 «s'apprende il fuoco, e ratto si diffonde» e XX 857 «s'apprenda il fuoco»). ■ NOTE: sulla base dell'interpretazione assegnata a «harmōnia», si propende a intendere qui – quand'anche non si volesse attribuire il senso di linea melodica ottenuta per mezzo del canto – quantomeno una modulazione della voce piacevole e musicale. Nelle *Rime*, ulteriori impieghi del lemma (riferito, però, non più al canto della donna ma al verso poetico) sono in L 4 «le vostre note mai non furō intefe» e in LVIII 12 «ε celebrarla in sì soavi note». ■ 'N L'ORECKIE HAVERLE: cfr. *It. lib.* III 152-153 «e sempre avendo / dentr'a le orecchie il suo parlar soave», *Soph.* 1711 «Parmi che ne l'oreckie mi risuone» e *Ritratti*, p. 24 «e questo tono

tenerissimamente intrando ne le orecchie altrui genera un certo dolce rimbombo in esse; il quale, anchora che sia cessata la voce, dentro però suavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolcezze piene di persuasione ne l'anima rimanere».

47-52. O ... MAI: 'fortunato il padre che sparse un seme destinato a generare un tale frutto; e beata più di ogni altra madre al mondo tu, che l'hai generato; ma di molto più beata se hai mai visto ciò che io scorgo in lei'. Cfr. *Ritratti*, p. 23 «o fortunatissimo Padre, e felicissima Madre». ■ O FORTUNATŌ PADRE: cfr. *Rvf* 119 81 «beato il padre» e *Par.* XII 79 «Oh padre suo veramente Felice!». ■ BEATA ... MADRE: cfr. LIX 22-23 «Felice pettō ε fortunata madre, / la qual nutrì quest'honoratō Sōle», *It. lib.* I 241 «Beato il ventre, u' foste ascoso», *Soph.* 1715 «sopr'ogni madre già beata ε lista», *Inf.* VIII 45 «benedetta colei che 'n te s'incinse» e in parte anche *Rvf* 70 18 «o me beato sopra gli altri amanti!». ■ SE ... MAI: riprende in parte il concetto da *Rvf* 73 9 «per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne». ■ IN LEI: la particolare posizione del pronome all'interno del verso, fra una cesura «pentimemere» e una «eptimemere» (per cui vd. *Poetica*, pp. 62-63), fa sì che si produca una certa ambiguità e che si renda difficoltoso stabilire con sicurezza una dipendenza univoca dal verbo che segue o (più probabilmente, a meno di non voler assegnare a «scorgō» una indeterminatezza forse eccessiva) da quello che precede. Cfr. a riguardo PRALORAN 2003, p. 173, in cui si fornisce una esemplificazione di fenomeni analoghi (ottenuti per mezzo di avverbi) all'interno del *Canzoniere* dandone ragione nei seguenti termini: «la funzione ritmica [...] appare contrassegnata da una certa ambiguità, a volte più forte a volte più debole, perché poi ha pertinenza anche il concetto di memoria ritmica. [...] i confini dei sintagmi fonologici sono incerti, essendo l'elemento incidentale caratterizzato da un valore che può essere cataforico o anaforico, attratto da una parte o dall'altra»; e vd. soprattutto *Ibid.*, n. 65: «Significativo, ma molto meno frequente, il valore intenzionalmente ambiguo anche dei pronomi obliqui in sesta sede: “celando li occhi a me sì dolci et rei” (2 4 6 8 10 – 256 4), “già di perderla a voi cagion non fui” (1 4 6 8 10 – 275 10) [il corsivo, in entrambi i casi, è nel testo]».

V. 53-55: ANCHŌR ... SENTIRE: 'parlerò ancora oltre, purché ciò che dico mi sia creduto (ma chi non vi presta fede possa percepire che è la verità)'. Risulta evidentemente

necessaria, per l'io poetico, una tale premessa, dal momento che stanno per essere descritte «cose che torrien fede al *suo* sermone». ⁸³ ■ PUR ... SENTIRE: cfr. *Triumphus Mortis* II 122 «pur ch'i' 'l credessi» e *Rvf* 247 8 «et chi nol crede, venga egli a vedella», ma anche *Rvf* 76 7 «(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)», 129 40 «(or chi fia che mi 'l creda?)» e 203 v. 1 «et altri non me 'l crede» e v. 4 «ella non par che 'l creda [...]».

56-58: SOTTÒ ... FIORIRE: 'diverse volte ho visto l'erba, lasciva, dar prova di sé nel ricoprirsi di fiori lì dove poco prima erano state le care piante dei piedi di madonna'. Cfr., per l'intero passo, *Rvf* 165 1-4 «Come 'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move, / vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove, / de le tenere piante sue par ch'esca» e, marginalmente, *Rvf* 325 83-84 «et l'erba / con le palme o coi pie' [facea] fresca et superba», GIUSTO DE' CONTI VIII 10-11 «il dolce passo / che germina le viole ovunque move» e Bembo *Rime* C 4 «e con le piante l'erba infiora». ■ LE CARE PIANTE: cfr. *Inf.* XXIII 148 e, per sintagmi simili, *It. lib.* IV 51 «con le sue belle, e dilicate piante» e XXIII 1067 «le sue belle piante», e *Rvf* 204 8 «l'amate piante» e 320 9 «le soavi piante». ■ PIÙ ... VEDUTO: cfr. *It. lib.* VII 411 «più volte aggio veduto» e *Rvf* 129 40-42 «l' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / [...] / veduto» e 281 12-13 «or l'ò veduto [il «diletto», vale a dire Laura] su per l'erba fresca / calcare i fior' com'una donna viva». L'allotropo del verbo “avere” (“aggio”) accostato al participio debole di “vedere” (“veduto”) si ritrova di frequente nella poesia delle origini (prevalentemente nei siciliani, ma con attestazioni anche in Bonagiunta Orbicciani, Guittone d'Arezzo e Chiaro Davanzati). ■ L'HERBA LASCIVA: l'aggettivo, ἄπαξ nella raccolta, non è in Petrarca; in Dante se ne registra un'occorrenza (*Par.* V 82-83 «agnel [...] / [...] lascivo») ma non affine al passo in questione. Per un contesto simile, cfr. invece Orazio *Carmina* I 36 19-20 «divelletur [...] / lascivis hederis ambitiosior» e il relativo commento che ne offre Porfirione: «Ambitiosa ab ambitu lacertorum, id est, amplexu Damalis dicta est, quae ob hoc hederæ comparata est, quia et illa arbores solet ambire, id est circumdare. Hederas autem lascivas dixit, quia quasi ludentes vag[a]e serpunt» (PORFIRIONE *In Horatium*). L'immagine sarà allora quella di un'erba che, dotata di una propria volontà, si dimostra festante e proclive a fiorire, quasi stimolata da una sensuale

⁸³ *Inf.* XIII 21.

voluttà instillata dalle «piante» della donna e desiderosa di prolungarne quanto più possibile il contatto. Riutilizzi posteriori sono, ad esempio, in *O Cosmo in ornamento al mondo dato* [=CAPPELLO, p. 186] v. 52 «Ecco d’herbe, & di fior lascivi i prati», e in MARINO *Adone* XV 26 1-6 «Là dove il vago passo o fermi o mova / ogni erba ride, ogni arboscel s’indora; / ringermoglia la terra e si rinnova / e quanto può le care piante onora; / spunta di rose amorosette a prova / schiera lasciva e le bell’orme infiora». ■ A PRUOVA: ‘sforzandosi di dare il meglio’, quasi come se ogni singolo filo d’erba facesse a gara con gli altri per produrre i fiori più pregevoli; non è da escludersi neppure una sfumatura che preveda una sorta di corsa contro il tempo, per cui cfr. *Inf.* VIII 114 «che ciascun dentro a pruova si ricorse» (e si segnala che il verso riprodotto costituisce l’unico caso nella *Commedia* in cui “prova” sia impiegato per ottenere la locuzione avverbiale in questione e in cui si trovi nella forma dittongata) e il relativo commento proposto dal Lombardi (citato in CHIAVACCI 1991, pp. 261-262): «con la maggior possibile velocità». ■ FIORIRE: cfr. *Triumphus Fame* III 18 «ed un al cui passar l’erba fioriva», *It. lib.* III 604-605 «ne la minuta erbetta / la quale allegra gli fioria d’intorno» e *O come tosto è giunto* vv. 38-39 «et dove dal bel piede / calcata l’herba più fiorir si vede».

59-62: VISTO ... MOLLE: ‘ho visto ridere l’erbetta soffice laddove la linea del suo sguardo si fermava (su valli, su pendii o su colli)’. Se, in questi versi, muta il tipo di interazione instaurata da madonna con la Natura – al tocco dei piedi si sostituisce il raggio degli occhi –, la descrizione degli effetti pare doversi intendere come una sorta di epanortosi o *amplificatio* dell’immagine precedente: e d’altro canto l’«herbetta» e la «riva», così come il loro rispettivo «rider» e farsi «di mille color», non sembrano essere altro che esemplificazioni o – si direbbe quasi, secondo un processo di specificazione che dal generale procede verso il particolare – metonimie rispetto all’«herba» che «fiorisce». Per rappresentazioni analoghe, cfr. *Ove madonna volge li occhi belli* [= LORENZO DE’ MEDICI *Comento* XXXIII, p. 736] vv. 1-3 «Ove madonna volge li occhi belli, / [...] / fa germinar la terra», BOIARDO *Amorum Libri* I 6 12-13 «Al suo dolce guardare, al dolce riso / l’erba vien verde e colorito il fiore» e *Rvf* 325 85 «et [facea] fiorir coi belli occhi le campagne». ■ FERIRE: cfr. DANTE *Rime* 10 7 «entro ’n quel cor che i belli occhi feriro» (sebbene in questo caso pare si tratti di una ferita trasmessasi al cuore indirettamente, mentre in Trissino il ferimento sembra essere immediatamente consequenziale al posarsi degli occhi di madonna

su un oggetto). In Petrarca il verbo si trova prevalentemente associato ad Amore e agli strali da lui impiegati; nella *Commedia*, invece, per quattro volte è utilizzato nel descrivere la traiettoria dei raggi solari (*Purg.* IV 57 «da sinistra n'eravam feriti», XV 7 «E i raggi ne ferien», XXVI 4 «feriami il sole» e *Par.* II 33 «quasi adamante che lo sol ferisse»). Cfr. anche *Rvf* 125 68 «pensando: Qui percosse il vago lume». ■ SUOI BELJ'OCKI: un sintagma identico si ritrova in XXXVI 8, ma cfr. anche *It. lib.* VIII 918 e XXIII 95 «suoi begli occhi», *Purg.* XXVII 106 «suoi belli occhi», CINO LXXVII 3 «suo' belli occhi», BEMBO *Rime* VII 8 e VIII 14 «suoi begli occhi», *Rvf* 150 4 e 300 14 «suoi begli occhi». ■ IN VALLE ... COLLE: enumerazione in *climax* ascendente che vale 'su qualsiasi tipo di terreno, ovunque'. I tre sostantivi sono già, seppure in ordine diverso, in *Rvf* 303 6 «valli chiuse, alti colli et piagge apriche» (Quondam). ■ RIDER L'HERBETTA: per impieghi analoghi della metafora, cfr. XXVI 17 «se vedrian ridere i colli», *Rvf* 239 31 «Ridon or per le piagge herbettes et fiori» (Quondam) e 310 5 «Ridono i prati», e *Par.* XXX 77 «'l rider de l'erbe». ■ MOLLE: 'tenera, soffice'. cfr. BOIARDO *Amorum Libri* I 39 10 «la molle erbetta» e *Rvf* 243 8 «segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle / : colle» (Quondam). È l'unico caso del *Canzoniere* in cui l'aggettivo "molle" (ἄπαξ nelle *Rime*) è accostato a "erba", pur non rappresentandone (come invece in Trissino) una caratteristica intrinseca, ma l'effetto del pianto del poeta (e infatti la forma al plurale, «mollì», è abbinata a «occhi» in tutte le sue attestazioni). Si segnala inoltre che la rima fra i lemmi "colle" e "molle" costituisce quasi la norma nei *Rvf*, ritrovandosi in otto casi («molle» : «colle», oltre che nel verso già riportato, in *Rvf* 129 27 : 30; «mollì» : «colli» in *Rvf* 50 59 : 62, *Rvf* 53 105 : 106, *Rvf* 67 9 : 13, *Rvf* 125 9 : 10, *Rvf* 127 43 : 47 e *Rvf* 320 1 : 4), contro tre soli esempi che non la presentano («molle» e «colle» irrelati rispettivamente in *Rvf* 33 11 e 188 9; «mollì» da solo in *Rvf* 250 10). Si tenga presente anche *It. lib.* IV 144-145 «terreno, / che sia da l'acque madefatto, e molle», che induce forse a conferire all'aggettivo la sfumatura di 'molle a causa della sua umidità' e quindi il significato di 'rorido'.

63. E ... RIVA: 'e ogni lembo di terra rivestirsi di mille colori (per gli innumerevoli tipi di fiori che vi crescono)'. ■ DI MILLE COLOR: cfr. *Rvf* 192 9 «L'erbetta verde e i fior' di color' mille» (Quondam), *Triumphus Cupidinis* I 27 «di color mille» e *Ove madonna volge li occhi belli* v. 4 «mille varii color' di fior' novelli» ■ RIVA: sembra debba intendersi qui

nel senso ampio di ‘tratto di terreno, spiaggia’, come in LXXII 16 «ε questa ombrofa riva / nel sapria dir, ch’ogni suo tronco et herba».

64-65. L’AERE ... ATTENTŌ: ‘il cielo rasserenarsi e il vento fermarsi intento ad ascoltare il suono delle di lei parole’. Difficile stabilire in maniera univoca se il rischiaramento sia da considerarsi ancora un effetto dello sguardo o già una conseguenza prodotta dalla voce (nel qual caso «attentŌ» sarebbe da riferirsi, quantomeno *ad sensum*, sia ad «aere» che a «ventŌ»). In favore della prima interpretazione potrebbe citarsi *Rvf* 108 3-4 «ver’ me volgendo quelle luci sante / che fanno intorno a sé l’aere sereno» e BOIARDO *Amorum Libri I* 6 vv. 12-14 «Al suo dolce guardare [...] il ciel se raserena». A sostegno della seconda ipotesi, invece, si erge soprattutto LIX 72-75 «ma quando le sue labbra al canto muove, / tanta dolceza piove / dal Ciel, che l’aere si rallegra, ε ’l ventŌ / a sì dolce harmonia s’afferma intentŌ», in cui i due elementi appaiono distintamente accomunati; ma cfr. anche *Rvf* 109 9-11 «L’aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira», 156 12-14 «ed era il cielo a l’armonia sì intento / che non se vedea in ramo mover foglia / tanta dolcezza avea pien l’aere e ’l vento» e in parte 113 10-11 «l’aura dolce et pura / ch’acqueta l’aere, et mette i tuoni in bando». Inoltre, non pare trascurabile una considerazione legata all’organizzazione dell’ordito sintattico: accomunando gli elementi del distico finale, viene a crearsi un forte parallelismo con i due versi subito precedenti (come già in parte segnalato nell’introduzione alla stanza); infine, si rende in tal modo ancora più esplicita la stretta simmetria generatasi tramite l’accostamento dei due sintagmi formati da sostantivo + infinito riflessivo. ■ L’AERE KIARIRSI: il verbo è ἀπαξ nella raccolta. Oltre ai rimandi appena riportati, cfr. *Rvf* 310 5 «ε ’l ciel si rasseren», CAVALCANTI IV 2 «che fa tremar di chiaritate l’âre» e *O come tosto è giunto* vv. 33-34 «ov’ella, che mi sface, / rende hor più chiaro il cielo». ■ ’L VENTŌ FERMARSI: cfr. *Rvf* 325 86-87 «et acquetar i vènti et le tempeste / con voci anchor non preste». Si segnala il calibrato uso dell’enjambement, che, separando il verbo dal sostantivo cui si riferisce, interrompe di fatto l’azione, realizzando così in una concreta sospensione l’atto del placarsi del «ventŌ». ■ SUON⁸⁴ ... ATTENTŌ: a differenza che nella IV stanza, in cui si dava

⁸⁴ Solo qui e a LXXVI 69 il lemma si presenta con «Ō», mentre in tutti gli altri casi normalmente con una «O».

ragione del canto della donna, in questo caso si fa riferimento al semplice eloquio. Numerosi i *loci communes*, per cui cfr. (oltre al già ricordato *Rvf* 109 10), *Inf.* XIX 123 «lo suon de le parole» e, per contrasto, VIII 95 «nel suon de le parole maladette», *Rvf* 270 52 «suon de le parole», BEMBO *Rime* CXXXII 11 «e [chi vi mira] ferma al suon de le parole il piede»; SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* XXIV 8 «il suon de le parole», XXXII 5-6 «tal ch'io, ch'era con l'alma attento e fiso / agli atti onesti, al suon de le parole» e LVIII 12 «Ma ai dolci raggi, al suon de le parole», *It. lib.* XIX 480 «intenta al suon de le parole», XXII 71 «il suon de le parole» e XXIV 360-361 «et io suspesi il piede, / mosso dal dolce suon de le parole». Per “attento” utilizzato in contesti legati a sensazioni uditive, cfr. almeno *Purg.* II 118-119 «Noi eravamo tutti fissi e attenti / a le sue note», IX 139 «Io mi rivolsi attento al primo tuono» e XXVII 55-56 «Guidavaci una voce che cantava / di là; e noi, attenti pur a lei».

VI. 66-68. BEN ... CENTRO: ‘proprio come, in confronto all’ampia volta del cielo stellato, la Terra è un nulla, o tutt’al più un misero punto al centro’. Cfr., per un movimento simile, *Inf.* II 83-84 «scender qua giuso in questo centro / de l’ampio loco» (e non sarà forse superfluo notare che è questo l’unico caso nella *Commedia* in cui si ritrovano contemporaneamente i rimanti «centro» : «dentro» : «entro»). ■ A RISPETTO: ‘in comparazione’. Cfr. BOCCACCIO *Teseida* XI 2 vv. 2-3 e 5-6 «et vide il poco / globo terreno [...] et ogni cosa da nulla stimare / ad respecto del ciel». ■ AMPIO CIEL: è la volta celeste che, secondo la cosmologia aristotelico-tolemaica, avvolge completamente la Terra. L’aggettivo vuole quindi dare ragione di un’estensione smisurata e incommensurabile. Cfr. *Purg.* XXVI 62-63 «sì che ’l ciel v’alberghi / ch’è pien d’amore e più ampio si spazia», *Par.* XXVIII 64 «Li cerchi corporai [*scil.* le sfere celesti del mondo sensibile] sono ampi e arti» e FAZIO *Rime* XXIII 61-62 «dell’ampio giro / dell’empireo ciel». ■ STELLATO: ἄπασ nelle *Rime*, lo è anche nei *Rvf* (164 3, dove è attributo di «carro»), nella *Commedia* (*Purg.* XI 36 «stellate ruote») e nell’*Italia liberata* (II 1 «stellato manto»). Nonostante sembri che l’aggettivo assuma qui un generico valore denotativo (per *loci similes* di questo tipo cfr. BOIARDO *Amorum Libri* III 33 4 «ciel stellato» e gli utilizzi boccacciani in *Filostrato* VII 11 7 «infine, essendo il ciel tutto stellato», *Ninfale fiesolano* 37 4-5 «’l cielo stellato / già si facea» e *Teseida* XII 75 3 «et essendo già il ciel tutto stellato»), non è da escludere che «Ciel

stellatō» possa essere stato impiegato col preciso significato di ‘Cielo delle stelle fisse’, vale a dire il Cielo che, nel sistema tolemaico (utilizzato da Dante nella *Commedia*), rappresentava il punto più distante dalla Terra, trovandosi subito prima dell’Empireo e del Primo Mobile o Cristallino; per un’interpretazione in tal senso, cfr. l’attestazione del sintagma in *VN* 1 3 «lo Cielo stellato». ■ O VERAMENTE: con il significato di ‘anzi’, ‘o piuttosto’. ■ CENTRŌ: ἄπαξ nella raccolta, non si ritrova in Petrarca, mentre presenta diverse attestazioni in Dante (nelle descrizioni “topografiche” si riferisce alla Terra, come in *Par.* XXVIII 51, o all’inferno, centro della Terra e conseguentemente dell’universo intero, come in *Inf.* II 83, XVI 63 e XXXIV 107; a rappresentare il centro di un asse di simmetria si trova in *Purg.* IV 42, XIII 14 e *Par.* XXI 80; come centro di una circonferenza è in *Par.* X 65, XIII 51, XIV 1). È lemma utilizzato, solitamente, per indicare il punto centrale di una circonferenza (per cui cfr. ALUNNO *Fabrica* 1546, c. 102r: «è il punto, che è i(n) mezo al circolo»), e così deve intendersi anche in questo caso, dal momento che la Terra si trova, secondo la dottrina tolemaica, fissa al centro di un universo che le si sviluppa intorno e che, come una sfera, la ingloba. Allo stesso tempo, però, ricollegandosi al «nulla» del primo emistichio, l’idea del ‘punto’ sottolinea la pochezza, l’inconsistenza, quasi la mancanza di estensione che la Terra possiede, soprattutto se rapportata all’immensità delle regioni eteree che la circondano. Per la sfumatura “geometrica” del termine cfr. *VN* 5 11 «Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes»; per una rappresentazione della distanza fra le sfere celesti e la Terra, invece, cfr. *Par.* XXVIII 49-51 «ma nel mondo sensibile si puote / veder le volte [celesti] tanto più divine, / quant’elle son dal centro più remote» e *It. lib.* XVI 146-147 «più lunge è la paura, che ’l Boote / da l’ombilico, o centro de la terra».

69-71. CŌSÌ ... DENTRŌ: ‘così la piccola porzione del mio pensiero [sulla donna] che sono riuscito a mandar fuori è proprio un nulla rispetto all’immensità che è dentro di me’. Per immagini analoghe, cfr. *Rvf* 95 1-2 «Così potess’io ben chiudere in versi / i miei pensier’, come nel cor gli chiudo» e 127 99-100 «Ben sai, canzon, che quant’io parlo è nulla / al celato amoroso mio pensiero»; *S’a l’alto, & bel concetto* vv. 1-5 «S’a l’alto, & bel concetto, / mia grave, & cara salma, / de le rare excellentie in voi cosparte, / dar potessi ricetta, / qual io l’ho dentro a l’alma». ■ CŌNCETTŌ: ἄπαξ, così come nei *Rvf* (78 1), dove «si può rendere, modernamente, con ‘sublime ispirazione’, purché si avverta che “concetto è l’analogo

dell'“ydea” di 159, 1» (SANTAGATA 1996, p. 404). Sta per ‘pensiero formatosi dopo una fase di osservazione o riflessione (e quindi dotato di un certo grado di accuratezza)’, in questo caso relativamente all’essenza di madonna (e dunque, già di per sé, non perfettamente compiuto, ma limitato al poco che l’io lirico è riuscito a «cōmprendere»). Cfr. *Inf.* XXXII 4 «io premerei di mio concetto il succo»; *Par.* XV 41-42 «ché ’l suo concetto / al segno d’i mortal si soprapuose», XXIV 60 «faccia li miei concetti bene espressi», XXIX 132 «né concetto mortal che tanto vada» e soprattutto XXXIII 121-123 «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch’i vidi, / è tanto, che non basta a dicer ‘poco’».

■ FUOR MANDATØ: cfr. CAVALCANTI VI 2-3 «come non mandate / fuor della mente parole» e *Soph.* vv. 1452-1453 «tanti gemiti e sospiri, / che affettuosamente manda fuore» e v. 1529 «E ne mandi fuor voci meschine». ■ NULLA: cfr. *Rvf* 72 48 «a quel ch’i sento è nulla» e *It. lib.* XXI 76 «ch'al par di quello il poter nostro è nulla». ■ A PAR ... DENTRØ: cfr. LIV 4-6 «E se l’ingegno e l’arte / cōsì sapesser, cōm’io la [*scil.* l’«alma beltà» del v. 3] raccoljo / dentr’al mio petto, dimostrarla fuora» e CINO LXVI 9-10 «Perch’è neente ciò ch’è ’n la mia faccia / a rispetto di quel che dentro porto».

72-76. VEGGIO ... FØNDØ: ‘Mi rendo conto, tuttavia, di non riuscire a inoltrarmi nel mare esteso e profondo delle lodi infinite che le spetterebbero, perché il mio animo, temendo di affondare, non desidera spingersi tanto innanzi da prendere il largo’. Cfr., per contrasto, *Par.* II 13-14 «metter potete ben per l’alto sale / vostro navigio». ■ VEGGIO BEN: numerose le attestazioni del sintagma, solitamente collocato in punti di svolta del discorso come nel presente caso. Cfr. *It. lib.* XI 496 «Io veggio ben» e, per un attacco analogo, *Rvf* 29 50-52 «So io ben ch’a voler chiuder in versi / suo laudi, fōra stancho / chi più degna la mano a scriver porse». ■ ENTRØ: la prima persona non è attestata nei *Rvf*, mentre nella *Commedia* compare una solta volta, in *Purg.* XIII 16: «i’ entro / per lo novo cammin» (e si noti che anche nell’esempio dantesco il verbo è posto in punta di verso, dando origine, come nel caso trissiniano, a un enjambement che simula una distanza concreta fra l’io lirico e il luogo in cui vuole entrare). ■ MAR ... PRØFØNDØ: metafora topica, a indicare insieme la sconfinatezza e l’estrema profondità dell’argomento trattato (le qualità della donna). Non parrà ozioso, dal momento che la donna «è cōme Idiø», osservare che nella *Commedia* l’immagine dell’abisso imperscrutabile è associata a Dio diverse volte (cfr. almeno *Par.* XXI

94-95 «lo abisso / de l'eterno statuto» e VII 94-95 «l'abisso / de l'eterno consiglio»). La coppia aggettivale è già in *Inf.* XVIII 5 «un pozzo assai largo e profondo», mentre l'intero sintagma è modulazione di *Inf.* XXVI 100 «alto mare aperto» (e non sembra casuale che a essere riecheggiato sia proprio il canto di Ulisse, punito per non essere riuscito a negare al proprio ingegno un'esperienza che andava al di là delle sue capacità: al contrario, secondo il concetto aristotelico della megalopsichia, l'io poetico riconosce la propria limitatezza rispetto a un argomento non alla portata e decide perciò saggiamente di non arrischiarsi imbarcandosi in un'impresa folle); cfr. inoltre *Purg.* VIII 70 «larghe onde». ■ DI ... LODE: riveste, naturalmente, la funzione di genitivo oggettivo, indicando 'le lodi che sono destinate alla donna' (ma cfr. anche quanto scrive SANTAGATA 1996, p. 913, a proposito di «degne lode» di *Rvf* 215 7: «come in 308, 9, "lode" ha qui il significato di 'virtù'»). L'aggettivo "infinito" è ἄπαξ. Per la rima «lode»: «gode», cfr. *Rvf* 128 109-111: si tratta dell'unica rima in *-ode* del *Canzoniere*, nonché della sola attestazione, in assoluto, di «gode»; si segnala, inoltre, che sia in Trissino sia in Petrarca la forma "lode, lodi" (in XXXI 8, LXV 70, LXXVI 60, e *Rvf* 128, 109 e 339, 10) si alterna a quella metaplastica "loda, lode" (I 3, XIII 74, XXXI 29 e 38, e *Rvf* 50, 75; 187, 14; 215, 7; 308, 9; 354, 6), con una prevalenza della seconda in entrambi gli autori; ma si tenga conto che Petrarca conosce anche la forma "laude, laudi" (per cui cfr. *Rvf* 29, 51; 71, 17; 270, 88), ignota invece al Trissino lirico. ■ CHE: funzione analoga a quella del «che» di v. 16. ■ PAVENTA IL FONDO: è il timore (espresso attraverso un verbo ἄπαξ nelle *Rime*), per l'animo del poeta, di spingersi troppo al largo nella lode della donna (peccando in tal modo di superbia, volendo trattare un tema non consono alle capacità del proprio ingegno) e di veder «levarsi la poppa in suso / e la prora ire in giù [...] / infin che 'l mar sia sovra lui richiuso»,⁸⁵ come già occorso all'Ulisse dantesco. Cfr. *Rvf* 71 2 «et l'ingegno paventa a l'alta impresa», in cui simile è anche il motivo (essendo l'«alta impresa» la celebrazione degli occhi di Laura).

77-78. PERÒ ... SCRIVE: 'perciò [il mio animo] parla e scrive soltanto degli argomenti, dei motivi di lode che si possono raccogliere lungo le rive dell'immenso mare'. Per l'intero passo, cfr. *Triumphus Mortis* II 58- 60 «E' cerca il mare, e tutte le sue rive, / e

⁸⁵ *Inf.* XXVI 142.

sempre un stil, ovunque fusse, tenne: / sol di lei pensa, o di lei parla o scrive». ■ ΛΩNGΩ⁸⁶ LE RIVE: a differenza di quanto si è visto per il v. 63, in questo caso il sostantivo è da intendersi nel senso proprio di ‘tratto costiero’. Cfr. soprattutto *It. lib.* XXIV 290-291 «et andate a man destra per la riva / di quel profondo, e paventoso lago». Si tratta, insomma, delle sole virtù più appariscenti di madonna, dello strato più esterno e superficiale di quel mare rappresentante i suoi infiniti pregi. Cfr. *Par.* II 4-5 «tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago», che si contrappone al passo, già citato, di *Par.* 13-14 nella rappresentazione del contrasto fra chi è munito di una «picciotta barca» e chi è invece fornito di «navigio». ■ RACCΩLJENDΩ: l’immagine che ne deriva è quasi quella di un piccolo peschereccio che si limiti a gettare le reti nel tratto di mare più prossimo alla terraferma, senza mai discostarsene troppo e avventurarsi prendendo il largo. Il verbo, tuttavia, ha anche il significato di ‘riunire, comporre, mettere insieme’, suggerendo quindi, allo stesso tempo, un’idea sia di raccolta che di lavorazione: cfr. I 2 «Se ’l durω suon de’ gravi miei sōspiri / che già raccolsi», XXXI 88-89 «Però, Canzōn, cōn queste [*scil.* le «virtù che in altra mai nōn fōrō» (v. 44), cantate nelle stanze precedenti] c’hai raccolte / prima n’andrai», LIX 5 «cōm’iō la [*scil.* l’alma beltà] raccoljō / dentr’al miō pettō» e LXIV 68-69 «che i pochi detti miei / raccoltō hannō di lōrō [*scil.* la «beltà» e il «valōr» di v. 67] a pena l’ōmbra». ■ PARLA E SCRIVE: “parlare” usato transitivamente, con il valore di ‘dire’, è regolare in italiano antico (cfr. BRAMBILLA AGENO 1964, p. 47) e ammesso nella lingua letteraria: cfr. *Rvf* 23 120 «parlo cose», 332 18 «or non parl’io, né penso, altro che pianto» e 360 68 «’l vero parlo», e *Inf.* IV 104 «parlando cose». Per la coppia di verbi, cfr. LXV 40 «di questa, o parli o scriva» e *Rvf* 151 14 «quant’io parlo d’Amore, et quant’io scrivo», 204 2 «et parli et scrivi», 309 11 «che d’amor parli o scriva» e 339 9 «quant’io di lei parlai né scrissi».

Congedo. 79-81. SO ... AMORE: ‘Canzonetta mia, so che proverai vergogna a mostrarti così povera di ornamenti; ma vai tranquilla, dal momento che è Amore a mandarti’. ■ CANZONETTA: ἄπαξ, come già ricordato nell’introduzione alla canzone.⁸⁷ Non si ritrova

⁸⁶ Il lemma «longo», privo di anafonesi, si trova soltanto qui e a XI 9 (dove però è aggettivo). Non se ne ha attestazione né nell’*Italia liberata*, né nella *Sophonisba*, ma se ne registrano diverse occorrenze nella *Poetica*.

⁸⁷ Cfr. *supra* la nota 59.

né in Dante né in Petrarca; registra, invece, numerose attestazioni nei poeti del Duecento, dove sembra però avere valore vezzeggiativo piuttosto che rappresentare un tecnicismo per indicare una canzone dal metro particolare. Vd. gli esempi riportati in MENICETTI 2012, p. 14 nota 41: «il suffisso ha valore stilistico-affettivo piuttosto che diminutivo, come per es. in “fioretti”; di solito “canzonetta” e “canzone” tecnicamente si equivalgono, così come “c(h)ansoneta” “-ete” rispetto a “c(h)anson” nella lirica d’Oltralpe [...]. Il termine è tipico dei congedi: Giacomo da Lentini *Meravigliosamente* 55 (63 settenarî [...]), Pier della Vigna *Amore, in cui* 33 (40 endec.), Guido delle Colonne *La mia vit’è* 41 (50 endec. e setten.), Giacomino Pugliese *Lontano amor* 29 (35 deca- e endecasill.), re Enzo *Amor mi fa* 49 (60 setten. e endec.) [...] ecc.»; ma vd. anche BRUGNOLO 2002, pp. 58-59: «*canzonetta*: un termine che la critica più recente tende sempre più ad assumere con un valore tecnico preciso, quello di “canzone con prevalenza o esclusività di versi minori dell’endecasillabo (e generalmente sette o ottonari) e tonalità eventualmente più mediocre e cantabile” [citazione da MENGALDO 1979, p. 205] [...]. In realtà, una verifica attenta e sistematica delle effettive attestazioni di *canzonetta* presso i Siciliani (e oltre) mostra che la parola serviva a definire – o meglio ad apostrofare, nella sede canonica del congedo destinato all’‘invio’ del componimento –, accanto a componimenti inquadrabili nella tipologia di cui sopra [*scil.* caratterizzati da maggiore *levitas*, per argomento o per metro impiegato], anche componimenti interamente o prevalentemente endecasillabici (o comunque misti di endecasillabi e settenarî) e di tonalità tutt’altro che “mediocre e cantabile”» e pp. 63-64: «Chiaro Davanzati [...] usa otto volte (cioè in otto componimenti) *canzone* e altrettante volte *canzonetta* senza la minima connotazione distintiva».

Fra i congedi degli autori menzionati si veda almeno PIERO DELLA VIGNA IV 55-57 «Canzonetta piagente, / poi ch’Amore lo comanda, / non tardare e vanne a la più fina» e BONAGIUNTA canzone D. III vv. 34-36 «Canzonetta mia, gioiosa / per lo ben ch’Amor ti manda / pàrtiti e va’nde». ■ GIR ... FUORE: cfr. XXVI 8-9 «sì che fuor di questa valle / pòtesser gire». Non essendosi data, nel corso della canzone, alcuna determinazione spaziale, «fuore» sarà qui da intendersi come ‘in pubblico, tra la gente’. Cfr. DANTE *Rime* 10, 51 «Vanne, misera, fuor, vattene omai!». La forma «fuore» non è nell’*Italia liberata*, ma

presenta diverse occorrenze nella *Sophonisba*. Si noti che, su 22 attestazioni complessive del lemma nella *Sophonisba*, in 4 casi si ha la forma «fuori» (3 volte all'interno del verso, 1 in punta di verso ma senza legami rimici), in 9 «fuor» (sempre all'interno del verso: prediletta in questa posizione, evidentemente, per ragioni prosodiche, essendo monosillabica), in 8 «fuore» (in tutti i casi a fine verso e, per di più, quasi sempre – fanno eccezione i soli vv. 1024 e 1670 – in rima: vv. 154, 185, 609, 1453, 1469, 1542), in una «fuora» (in rima). Una tale tendenza si riscontra anche nelle *Rime*, dove, su 23 apparizioni del lemma, compare una sola volta la forma «fuori» (a fine verso ma non in rima, dal momento che si trova nell'Ecloga LXXVIII, in endecasillabi sciolti), 11 «fuor» (sempre interna al verso), 7 «fuore» e 4 «fuora» (entrambe sempre in rima). Si segnala, infine, che in Petrarca si registrano soltanto gli allotropi non dittongati («fora», «fore», «fori»), fatta eccezione per la forma apocopata (che vede alternarsi «for» e «fuor») e per un'unica attestazione di «fuori» in *Triumphus Temporis* 116; inoltre, «fora», «fore» e «fori» si ritrovano sempre – eccettuando, ancora una volta, il «fuori» dei *Trionfi* – a fine verso, mentre, come è facile intuire, «for»/«fuor» mai. ■ NUDA: il lemma è ἄπαξ, e ha qui valore puramente tecnico, così come «Canzonetta» del verso precedente. Cfr. DANTE *Rime* 31 (Si tratta del sonetto doppio che accompagna la stanza di canzone *Lo meo servente core*) 13-15 «ti guido esta pulcella nuda / che vien di rieto a me sì vergognosa, / ch'atorno gir non osa»; *Rvf* 7 10 «Povera e nuda vai, Philosophia» e 125 16 «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude». ■ AMORE: si ripete, in Ringkomposition, la parola che aveva dato avvio alla canzone, suggellando in tal modo inequivocabilmente l'intervento di Amore nell'ispirazione poetica.

SESTINA XXVI

Salubre fònte, e tu, rinkiuſa valle,
cinta di bōschi e di fiōriti colli,
nōn mōltō lunge dal bēl fiume d'Arnō,
quantō diviſō, ohimé, da la mia Donna
mi ritenete, ōnde per campi e selve
la kiamō ſempre, et in ſōſpiri e in rime.

E s'io sperasse pur che le mie rime
s'alzasser sī che fuor di questa valle
pōtesser gire in quelle care selve
fra il bēl Benacō e lj'Appennini colli,
ù si pōſa talhōr la bēlla Donna,
che mi fa men gradir la riva d'Arnō,

tante ne ſcriverei, che Serkiō et Arnō
s'allegrierian de le mie nuove rime,
e forse alcun pensier di quella Donna
trarrian per forza in quest'amena valle,
per lō qual se vedrian ridere i colli,
e lj'animai far festa per le selve.

Ma, lassō, i' vò per le più fōlte selve
cōntandō i dī, dōpō ch'io giunsi ad Arnō;
ne sperō che a passar tant'alti colli

possin levarsi mai sì grevi rime;
ε però poche ε da restare in valle
ne cantò, ε non da gir dinanzi a Donna.

Ver'è che 'l miò pensier, leggiadra Donna,
spessò figura ne le ombrose selve
sì fìfò, ch'ìo mi credò in qualche valle
tròvarmi secò, ε poi, come onda in Arnò
l'altr'onda caccia, còsì quel le rime,
che l'han kiamata indarnò per li colli.

Dèh, come fòra meljò in aspri colli
viver lontanò a quella dura Donna,
che giamai non pregiò piantò ne rime,
ε non é fiera più ritròfa in selve
di lei, ne pesce alcun più sordò in Arnò;
ε pur mecò la bramò in poggio ε in valle.

È nel penfar di lei le valle ε i colli
mi scordò, et Arnò insieme ε ogni altra Donna,
ne veggio selve, ne conòscò rime.

Sestina a sfondo silvestre che non trova diretti antecedenti nel *Canzoniere* petrarchesco, sebbene si possa riscontrare una consonanza tematica – sia per l’ambientazione boschereccia sia per il motivo della lontananza –, ad esempio, con il sonetto 176. Si tenga presente, a proposito del rapporto istituito con l’utilizzo petrarchesco della sestina, quanto già messo in evidenza da Bartuschat:

Discutendo nella *Poetica* delle stanze di canzone indivise, Trissino parla diffusamente della sestina. Se quindi apprezza l’artificio metrico, ha un rapporto più ambiguo con i testi petrarcheschi, che sono i modelli canonici del metro. Ricordiamo che nella *Poetica*, Trissino, definendo la *dolcezza* attraverso le *dilettazioni*, mette in guardia contro le *dilettazioni* «inhoneste e lascive»; egli cita come esempio proprio tre versi della sestina XXII dei *RVF*, giustamente forse la più «erotica» delle sestine petrarchesche. Trissino oppone a questo stile lascivo «honesti piaceri d’amore, le descrizioni di luoghi, tempi e simili». La sua prima sestina (XXVI) corrisponde perfettamente a questi precetti, poiché Trissino rifiuta il registro erotico a cui la sestina è spesso associata, e costruisce la sua poesia intorno ai luoghi dell’amore.⁸⁸

I «luoghi dell’amore», tuttavia, possono forse corrispondere ai luoghi frequentati dal dio Amore, ma certo non a spazi che presentino un qualche legame, diretto o indiretto – se non *in absentia* –, con la donna. La lontananza da movenze erotiche è infatti avallata, in questo caso, da una distanza anche fisica rispetto all’amata, come facilmente desumibile tenendo conto dell’occasione da cui scaturisce la stesura del componimento: il soggiorno trissiniano in Toscana, presso Bagni di Lucca, protrattosi per la «state del 1513».⁸⁹ Il distacco, tuttavia, non è semplice motivo topico, sfruttato – piegando, reinterpretando o in ogni caso modulando (eventualmente dopo attenta opera di levigatura) eventi biografici passati – ai fini della realizzazione di artificiali sviluppi diegetici all’interno del canzoniere; al contrario, dall’impellenza della parola poetica che deve trovare immediato sfogo («perché cantando il

⁸⁸ BARTUSCHAT 2000, p. 195. Vd. inoltre FRASCA 1992, p. 317: «A ben vedere, il fatto che le sestine vengano piegate a significare altro (non solo, dunque, il “viver nostro all’umane passioni e agli accidenti della fortuna soggetto” [cit. da MINTURNO 1564, p. 237] ma nemmeno, per forza di cose, l’asprezza del desiderio erotico), dimostra che il riutilizzo della forma si offre agli stessi contenuti propri della canzone (che può essere amorosa, morale, allegorica, politica, ecc.)».

⁸⁹ Per tentare di arginare i dolori legati, presumibilmente, a disturbi del sonno, «a questa cura [*scil.* l’insieme dei rimedi elencati nelle pagine precedenti e condensabili in «coppette al tallone ed al poplite, non iscompagnate da una certa astinenza dalle bevande, dai cibi e dalle fatiche»], seguita forse da altre, tenne dietro in capo ad un anno quella delle acque termali. Esule e malsicuro in Abano e nelle altre terre del padovano, preferì le acque della Toscana. [...] Era, per quanto è dato congetturare, la valle de’ Bagni di Lucca, prossima, come scrive il Trissino, al Serchio e all’Arno e chiusa all’intorno di colli e di boschi da allettare tuttora non tanto per i beni, che ne può ritrarre il malandato in salute, quanto per l’amenità del sito e l’aure fresche e balsamiche, che vi si respirano nell’estate» (MORSOLIN 1894, pp. 56-57).

duol si disacerba»,⁹⁰ verrebbe da dire) discende la certezza di una genuinità di sentimento. Di fatto, *terminus ante quem* della sestina è da considerarsi, sulla base della data riportata in una lettera di Margherita Cantelmo e indirizzata a Trissino a Firenze,⁹¹ l'8 luglio 1513: la stesura, dunque, è senz'altro da ascrivere al periodo della di lui permanenza in Toscana e non a una fase posteriore. Nell'epistola si legge, tra le altre cose:

In uno medesimo zorno, che fu a tre del presente, hebbi tre lettere di V. S. per varie vie, et benchè prima le fussino da me con sommo desiderio expectate, pure quel zorno mi furono di mazzor utilitate, che essendo io dalla medema molto battuta et anchora dalla fevre, che alcun di prima m'haveva conquassata, me furno de tanto restauro, che da cinque del mese in qua non ho hauto più fevre, et quel medesimo dì, che mi lassò, mi pervenne a le mane un'altra di V. S. che mi mandò el Cap.º del lago di Mantua, la qual mi è stata di tanta satisfacione et contento, quanto niuna altra cosa, che senza quella mi fusse potuta vegnire da quelle bande. Et ho la bella et cara sextina con tanto piacere lecta et rilecta più volte! Ha havuto forza di cavarmi del lecto, per quanto io spero, sana. [...] Cyllenia vostra insieme con mi s'è molto rallegrata del giovamento ha facto l'acqua a V. S. et della sua bona valetudine non meno, che la propria desiderata. A la sextina et lettera di V. S. desidera et spera et vole responder de man propria, come saperà.

Si evince senza troppa difficoltà che la sestina deve essere giunta alla Cantelmo il 5 luglio al più tardi, ma non è da escludere a priori neppure la possibilità che essa accompagnasse le tre lettere – una delle quali, forse, indirizzata personalmente a Cyllenia – recapitatele due giorni prima. Pare indubbio, invece, che la donna cantata nel componimento sia proprio Cyllenia, *senhal* sotto il quale già Morsolin vedeva adombrata Margherita Pio da Sanseverino, al tempo vedova da qualche anno.⁹²

Fra i componimenti presenti nella silloge manoscritta,⁹³ la sestina XXVI è l'unica canzone (assieme alla XIII) a confluire poi nella *princeps*. Nella seriazione antecedente a quella definitiva, essa occupa una posizione più anticipata, risultando il tredicesimo componimento e costituendo dunque, intramezzata ai sonetti X e XI, il cuore del motivo della

⁹⁰ *Rvf* 23 4.

⁹¹ «Scripto in el mio più fortunato dì VIII de Luio in Ferrara 1513. Quella, che desidera con ogni suo possibile gratificare V. S. scripse. M. C. (Margherita Cantelmo). Al Signor M. Zanzorzo Trissino mio come fratello honorandissimo In Fiorenza» (MORSOLIN 1894, Documento XVIII).

⁹² Vd. MORSOLIN 1894, p. 108 «La Cillenia, amoreggiata ne' primi anni dell'esilio, fu la Margherita Pio di Carpi, sorella a Emilia da Montefeltro e ad Alda da Gambara» e p. 110 «Margherita s'era accasata, giovanissima, con Antonio Sanseverino, figlio di Roberto, uomo d' armi assai valoroso, colto dalla morte nel fiore ancora degli anni, dopo cinque soli giorni d'acuta pleurite, il 13 gennaio del 1509». Vd. inoltre BEER 1996, p. 143 n. 22: «Margherita Pio, vedova Sanseverino, la gentildonna legata al Trissino (che era vedovo dal 1506) dal 1512 al 1518, la quale tenne con lui una corrispondenza epistolare sotto l'appellativo di Cyllenia e fu cantata nelle *Rime*».

⁹³ Per cui cfr. *supra* p. 9 n 49.

lontananza dalla donna.⁹⁴ Strettissimo è, in particolare, il legame tematico e lessicale intrattenuto con il sonetto XI, tanto che Morsolin non esita ad individuarne anche in questo caso il momento di composizione nel soggiorno di Trissino in Toscana, proponendone così implicitamente una sorta di identità con la sestina, a costituire quasi un dittico.⁹⁵ Di tutto ciò non rimane traccia nella stampa, dove la sestina, fortemente spostata in avanti, viene a trovarsi isolata rispetto a testi esprimenti tematiche che potrebbero esserle conformi, circondata com'è da sonetti incentrati su una richiesta di udienza rivolta alla donna (XXV) e su una descrizione dell'effetto irretente (e, allo stesso tempo, di un potere simile a quello della lancia di Peleo) esercitato dagli occhi di lei (XXVII).

La sestina prende avvio da un'apostrofe agli elementi naturali che delimitano geograficamente il luogo in cui si trova, come relegato, il poeta; l'amenità del paesaggio è abbozzata e subito accantonata, senza che vi si indugi troppo, non essendo possibile tenere da parte il "pensiero dominante" della donna e della sua lontananza. Il dolore causato dalla distanza – calato, nella prima strofe, in un contesto di incombenza nell'immediato presente – viene esternato per mezzo di «sospiri» e «rime». L'incipit della sestina parrebbe rimandare, per la costruzione sintattica così come per gli elementi chiamati in causa, a quello di *Rvf* 126: una serie di vocativi variamente circostanziati è infatti seguita dalla principale, il cui verbo, pur non essendo completamente respinto nei versi finali, scivola in ogni caso oltre la metà della stanza e viene abilmente distanziato dall'avverbio «quantò», cui è logicamente legato, contribuendo fin da subito a generare l'idea di uno straziante allontanamento. La strofe è

⁹⁴ Cfr. MAZZOLENI 1987, p. 117: «Con il motivo della partenza il sonetto IX anticipa le rime di X, XXVI, XI, in cui la sestina si inserisce fra i due sonetti a costituire un gruppo di rime *de lohn* che verrà poi distinto in J».

⁹⁵ Cfr. MORSOLIN 1894, p. 107: «In lode di Cillenja [...] dettò dalla Toscana un sonetto e una sestina [i cui *incipit* sono riprodotti in nota], cui pochi altri de' suoi versi volgari valgono a pareggiare in passione». Vd. inoltre MAZZOLENI 1987, p. 118: «evidente è il nesso che lega XXVI con XI: delle sei parole rima della sestina ("Valle", "Colli", "Arno", "Donna", "Selve", "Rime": tutte scritte con l'iniziale maiuscola in J), due ritornano esattamente nell'incipit del sonetto XI ("Valli, Selve, Montagne alpestre, et Acque"), che porta implicito il riferimento a "Colli" ed "Arno", presenti a loro volta nella seconda parte del sonetto (l'"altissimo Appennino" di XI, 9 rimanda a "l'j' Appennini Colli" di XXVI, 10, e il sintagma "bel fiume d'Arno" appare identico in XI, 10 e in XXVI, 3)».

completata da una relativa, costituita da una doppia coppia di dittologie sinonimiche in punta degli ultimi due versi.⁹⁶

Sospiri e rime risultano tuttavia rochi e isolati, a dispetto del momentaneo movimento ottativo a cavallo di II e III stanza, che li vorrebbe colmi dell'ardire necessario a valicare gli Appennini per portarsi dinnanzi all'amata e riferirle lo stato dell'io lirico, o addirittura per condurre nelle selve toscane una illusoria parvenza di lei – fatto, quest'ultimo, che genererebbe non tanto un *adynaton*,⁹⁷ quanto una iperbolica irradiazione di entusiastico fervore negli esseri animati («lj'animai far festa») e inanimati («ridere i colli») circostanti. Nella seconda strofe prende avvio una campata sintattica che troverà la propria conclusione soltanto nella strofe successiva. La protasi del periodo ipotetico apre la stanza, ma subito vi si sovrappone un'infinitiva che si estende per due emistichi, a cavallo fra primo e secondo verso, e che a sua volta regge una consecutiva che si protrae per tre versi. A v. 10 sono individuati con precisione – per mezzo di una sorta di parentetica in cui si indicano due punti di riferimento collocati rispettivamente a nord e a sud rispetto all'area presa in considerazione – i confini geografici entro i quali sono da ricercare le «care selve» del verso precedente. Infine, completa la strofe una coppia di relative⁹⁸ (entrambe con valore restrittivo, riferite

⁹⁶ Cfr. quanto rilevato a proposito di *Al poco giorno*, ma facilmente trasferibile al contesto in questione, in CONTINI 1995, p. 157: «Gravitando verso l'allucinazione della parola in rima, il verso può elaborare per solito solo un altro centro verbale di evocazione [...]; il che spiega come spessissimo il verso termini su due poli [...], per lo più coordinati».

⁹⁷ Il termine non è qui evocato casualmente, dal momento che tale figura costituisce un elemento, se non proprio caratterizzante del genere, quantomeno ricorrente in buona parte della produzione a partire già dagli esempi “archetipici” di Dante e Petrarca. Si veda a proposito COMBONI 2004, p. 86: «La figura dell'*adynaton*, già presente in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* ed elemento caratteristico delle sestine ‘erotiche’ petrarchesche (XXII, XXX, LXVI, CCXXXVII, CCXXXIX), si incontra in quaranta componimenti [su un campione «di quattrocento sestine, corrispondenti a circa due terzi degli esemplari finora individuati» (sia in forma manoscritta che a stampa), in attesa che «quel lungo e complesso lavoro di censimento e schedatura delle sestine composte in Italia nel XV e XVI secolo» sia concluso (Ivi, p. 74)], collocata non di rado nel congedo, come accadeva già nella sestina XXII». Il fenomeno, d'altra parte, era già stato rilevato in JENNI 1945, pp. 10-11: «Artifici molto più di superficie – giustificati nella sestina forse meglio che in altra forma, ma non proprio connaturati – sarebbero, non in se stessi, ma per la loro abbondanza parzialmente forzata, i traslati, le perifrasi e, sottospecie di iperbole, i paragoni d'impossibile che chiameremo *impossibilia*» e p. 45 «Nelle sestine del Petrarca sono usati gli *impossibilia* con frequenza specifica, e anche più di uno per volta [questa la relativa nota: «XXII, 38. XXX, stanza II. LXVI, 22-24. CCXXXVII, 16-18. CCXXXIX, 10. Si riscontrano specialmente nell'ultimo periodo delle stanze»]. Se essi non mancavano nelle sestine di autori precedenti e sono tutt'altro che ignoti alle altre canzoni e ai sonetti del *Canzoniere*, nella sestina petrarchesca costituiscono però evidentemente un elemento più preciso e una caratteristica meno secondaria».

⁹⁸ Si noti che con la seconda relativa, dipendente dalla prima, si raggiunge il quinto grado di subordinazione nel giro di soli sei versi, generando un quadro sintattico che non risulta eccessivamente intricato soltanto grazie a un *ordo verborum* nel complesso abbastanza piano.

rispettivamente a «quelle care selve» e «la bella Donna»), occupanti esattamente un verso ciascuna. Il primo emistichio della terza strofe contiene l'apodosi del periodo ipotetico, con cui teoricamente potrebbe dirsi conclusa l'articolazione della frase; invece, lo sviluppo di questa viene prontamente rilanciato per mezzo di una coppia di consecutive coordinate (ma con diverso soggetto), che si snodano fino al quarto verso. Dalla seconda consecutiva dipende poi una relativa, con la quale si apre il quinto verso, che regge a sua volta due infinitive (nell'emistichio finale dello stesso quinto verso e nell'intero ultimo verso). Nonostante il minor grado di subordinazione raggiunto – il terzo –, la stanza risulta, rispetto alla precedente, complicata da forti iperbati di non immediato sbrogliamento.

Nella IV strofe si ha un momentaneo ritorno al disincantato squallore della condizione presente. La stanza è tripartita in distici autoconclusivi, ciascuno dei quali si apre con una congiunzione e consta di una principale e alcune subordinate: la prima coppia di versi, introdotta dall'avversativa «Ma», si svolge in maniera piana, giustapponendo a un primo verso lineare una dipendente implicita (che completa il senso della reggente) e una esplicita, ripartite fra gli emistichi del secondo verso; nella coppia successiva, saldamente legata alla prima attraverso l'uso della congiunzione «ne», fra la principale e l'infinitiva (che danno avvio al primo e al secondo verso) si interpone una consecutiva; da ultimo, come preannunciato dalla congiunzione «però [=perciò]», il distico finale (in cui due consecutive rese implicitamente fanno da cornice alla reggente) assume un carattere conclusivo, teso a trarre le conseguenze di quanto precedentemente espresso.

Nella V stanza si ricade in una dimensione onirica, estatica, durante la quale la donna compare visivamente accanto al poeta: in un impeto di speranza, si tenta di evocare il pensiero di lei senza l'ausilio delle rime che lo scortino fino in Toscana; ma nel giro di pochi versi anche questa illusione è dissipata, scacciata dalla crudezza di quella realtà in cui soltanto l'eco della parola poetica rimane a fare da compagna all'amante. L'attacco della strofe produce un nuovo scarto rispetto al pensiero appena finito di svolgere e favorisce un riallacciamento all'impeto ottativo precedente, permettendo un momentaneo riaffiorare della speranza. L'articolazione è lineare, ancora una volta caratterizzata da una infinitiva che regge una consecutiva; ma, in questo caso, la disillusione si manifesta da subito, all'interno della strofe stessa, e per di più tramite un capovolgimento situazionale che avviene per via

paratattica e polisindetica, dunque nel *continuum* del flusso di pensiero, senza alcuno stacco preventivo: a partire dal secondo emistichio del quarto verso, infatti, si apre una comparativa che avvia verso la dissoluzione finale (e, questa volta, definitiva) della speranza.

Nell'ultima strofe si innalza un canto di deplorazione, con accenti petrosi, nei confronti della donna, giudicata insensibile alle attenzioni rivoltele e alle parole dedicatele; l'intero periodo, tuttavia, non è che come una lunga proposizione concessiva, tesa per tutta la stanza e sciolta solo in clausola, nell'ultimo verso, dove si ribadisce l'impossibilità – nonostante gli atti di sdegno di madonna – di mettere da parte il desiderio e di porre fine al pensiero amoroso. Il moto di deprecazione che caratterizza la strofe in questione, sebbene in parte preparato dai versi finali della precedente, risulta inaspettato quanto alla violenza che lo informa. Un nuovo impeto ottativo (dopo quello delle stanze II-III) apre il periodo, capovolgendo però il senso del precedente: se prima il desiderio era quello di un ricongiungimento – seppure parziale e ottenuto per mezzo di simulacri, di «pensier» –, adesso si manifesta una brama di completo isolamento e di definitivo distacco. La donna, divenuta «dura», è connotata in senso negativo per mezzo di una proposizione a metà fra relativa e causale che occupa il terzo verso; segue una proposizione a questa legata, tesa a rendere ulteriormente manifesta la crudeltà dell'amata. L'ultimo verso, infine, coordinato alla principale per polisindeto, capovolge nuovamente l'intera prospettiva, suggerendo una fedeltà d'amore nonostante l'altrui durezza.

Infine, nel congedo si affaccia una completa negazione di tutte le realtà materiali fino a quel momento enunciate, destinate a scomparire definitivamente e ineluttabilmente al cospetto del «penfar di lei», allo stesso modo di come, durante lo stato di trance provocato da un rapimento mistico, la mente di un *ἔνθεος* «vinta da gli alti pensieri, come morta al corpo, aspira ad alto; e benché viva nel corpo, vi vegeta come morta, e vi è presente in atto de animazione et absente in atto d'operazioni».⁹⁹ Un unico periodo, costituito da una subordinata e tre principali coordinate, chiude la canzone: la strofe di congedo si apre infatti con una temporale (resa implicitamente, per mezzo di un infinito) che occupa l'emistichio iniziale; il verbo della principale, in iperbato e in enjambement (secondo una modalità già

⁹⁹ BRUNO *De gli eroici furori*, p. 835.

sfruttata nel corso della sestina e volta a coniugare il valore semantico dell'inciso con una sua concreta rappresentazione), apre il secondo verso ed è seguito da un'epifrasa che arricchisce ulteriormente il periodo di complementi oggetto; infine, l'ultimo verso consta di due emistichi dalla medesima struttura (verbo coordinato alla principale e introdotto da congiunzione avversativa + complemento oggetto).

Sestina con congedo di schema (A «valle»), B «colli», (C «Arno»), D «Donna», (E «selve»), F «rime»:¹⁰⁰ si tratta di una soluzione divenuta “canonica” in seguito alla normalizzazione operata da Petrarca nelle sue ultime cinque sestine (*Rvf* 142, 214, 237, 239 e la “doppia” 332),¹⁰¹ per cui già sotto questo profilo la prova trissiniana risulta abbastanza “regolare” – pare evidente, nella prassi compositiva di questa prima fase, che Trissino non voglia discostarsi eccessivamente, se non altro in ambito metrico, dal magistero petrarchesco. Se si passa, poi, a prendere in considerazione le parole-rima, dopo aver osservato che si tratta in tutti e sei i casi di sostantivi¹⁰² bisillabici, si noterà che tre di queste sono ricavate da

¹⁰⁰ Vd. la *Nota metrica* in QUONDAM 1981, p. 96: «L'ordine delle parole-rima nella tornata finale è a schema diretto, vale a dire che le sei parole-rima si dispongono due per verso secondo l'ordine della sequenza iniziale: *valli colli / Arno Donna / selve rime*».

¹⁰¹ Cfr. COMBONI 2004, p. 85: «Per quanto riguarda la disposizione delle parole-rima nel congedo va rilevato come lo schema offerto dalle ultime cinque sestine dei *RVF* (in cui la successione delle parole-rima ritorna a quella della prima stanza) risulti lo schema di gran lunga più adottato [...]. Gli altri schemi di congedo proposti da Petrarca vengono impiegati piuttosto raramente».

¹⁰² Della propensione – che risulta poi la scelta tipica, sebbene mai sanzionata formalmente –, nell'intera tradizione del genere, verso forme sostantivali piuttosto che aggettivali o verbali si forniscono le seguenti ragioni in DI GIROLAMO 1983, p. 163: «L'arte della sestina, o meglio della scelta e dell'uso della parola-rima, sembra oscillare tra due opposti poli: da un lato, viene esclusa la rima equivoca, anche quando sia a portata di mano [...]. Il contenuto semantico della parola deve cioè essere mantenuto, entro certi limiti, costante. [...] Dall'altro lato, se nella sestina la rima equivoca è evitata con cura, non si dà nemmeno mai, né sarebbe teoricamente ammissibile, la ripetizione totale e meccanica del significato. Oltre alla ragione ovvia che il contesto modifica sempre e comunque il contenuto, la funzione e la densità semantica di una parola ad ogni nuova occorrenza, sembra che faccia parte della tecnica della sestina tentare di ciascuna parola-rima una oscillazione di significato abbastanza ampia, con il ricorso a procedimenti perifrastici, metaforici, metonimici, iperbolici, ecc. Dovrebbero risultare più chiare, a questo punto, le ragioni che escludono il verbo come parola-rima dalle sestine [...]: una forma verbale precisa si presta assai meno di un nome a scarti semantici, concedendo al lettore un numero rilevante di informazioni [...] Per la ragione opposta, invece, sono poco frequenti gli aggettivi, che offrono “resistenza” minore in un genere che vuole essere programmaticamente difficile e aspro; un aggettivo può essere agevolmente sistemato in contesti svariati».

altrettante sestine petrarchesche¹⁰³ (rispettivamente: «valle»¹⁰⁴ da *Rvf* 66, «selve»¹⁰⁵ da *Rvf* 22 e «rime» da *Rvf* 332) e due dalla dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* [=DANTE *Rime* 7] («colli» e «Donna»),¹⁰⁶ mentre una soltanto («Arnò») risulta “inedita” rispetto alla tradizione vulgata del genere.¹⁰⁷ D'altra parte, nonostante il ricorso a modelli tanto sfruttati, che rischierebbero di produrre una generica sequenza di scene prive di

¹⁰³ Cfr. a tal proposito COMBONI 1999, p. 75: «Nel Cinquecento, il secolo in cui si compose in Italia il maggior numero di sestine, anche soltanto il semplice esame delle parole rima è in grado di mostrare come, a seguito dell'affermazione del petrarchismo lirico, sia in atto una sorta di *rappel à l'ordre*. Non si tratta, infatti, soltanto del ritorno ad una generale osservanza della misura bisillabica delle parole rima, ma anche di una ben individuabile tendenza a reimpiegare le parole rima del modello petrarchesco», e COMBONI 2004, p. 79: «Nella maggior parte dei casi colui che decide di comporre una sestina sceglie le parole-rima avendo, innanzitutto, ben presenti le cinquantaquattro possibilità che gli offre il sistema-sestine petrarchesco. Sono, infatti, piuttosto rari i componimenti in cui nessuna delle parole-rima sia riconducibile al modello: questa circostanza si verifica soltanto in 21 testi». Si tenga presente che nella «classifica delle occorrenze [fra le sestine post-petrarchesche repertoriare da Comboni] relative ai termini in rima ripresi dal modello [*scil.* Petrarca]» (per cui vd. Ivi, pp. 76-77) “rime” registra ben 20 attestazioni, “valli” 13, “selva” soltanto 9.

¹⁰⁴ In Petrarca la parola-rima è al plurale, «valli»; e si noti che nel congedo della sestina trissiniana il termine è impiegato come plurale della forma metaplastica «valla» («le valle»).

¹⁰⁵ Al singolare nella sestina petrarchesca. La rima -ELVA/-ELVE non registra ulteriori attestazioni nei *Rvf*, mentre in Trissino parole con tale desinenza in sede finale di verso si ritrovano solo in LXXVII 74 («belve»), in LXXVIII 135 («selve») e in LXXIX 24 («selve»), tutti componimenti costituiti da endecasillabi sciolti.

¹⁰⁶ La ripresa era già stata segnalata in FRASCA 1992, p. 340: «Ben pochi sono difatti gli espliciti riferimenti alla sestina dantesca (ma si tratta sempre ovviamente di un Dante ‘petrarchizzato’) che si possono ritrovare nelle sestine del [XVI] secolo: varrà la pena citare gl'individui del Trissino e del Firenzuola [per cui cfr. la nota successiva], fra i pochi a rimettere in circolo le parole-rima di *Al poco giorno*». I due sostantivi, naturalmente, pur non riscontrandosi in alcuna sestina petrarchesca, ricorrono spesso nel *Canzoniere* in posizione rimica («colli» in 50, 59; 53, 106; 67, 9; 125, 9; 127, 43; 320, 1. «Donna» in 23, 35; 53, 74; 121, 1; 126, 3; 127, 22; 202, 13; 266, 9; 268, 45; 323, 62; 325, 26; 349, 14; 360, 145).

¹⁰⁷ Cfr. COMBONI 2004, p. 76: «La sestina può essere costruita facendo ricorso esclusivamente a parole-rima dei *RVF* oppure, come accade più di frequente, adottando insieme a queste una o più parole-rima originali, che gli autori impiegano, come ha osservato Gabriele Frasca, “in funzione dichiaratamente individuante in una selezione lessicale che si prefigge di ricalcare la tradizione” [cit. da FRASCA 1992, p. 316]. Ma l'ampliamento del lessico in rima è legato anche e soprattutto a quella duttilità stilistica e tematica che la sestina manifesta a partire dalla seconda metà del Quattrocento». Il lemma, in ogni caso, conta quattro attestazioni complessive nei *Rvf*, e in tre di questi casi (128 5, 308 1, 366 82) si trova in punta di verso. Cfr. JENNI 1945, p. 52: «I petrarchisti imitano il loro modello [...] fino ad assumere per lo più, come parole rima, le stesse voci del maestro, e altre parole da lui molto amate e ripetute in rima di sonetti e canzoni o nel corso dei versi (*pianto, sole*, ecc.), o parole della medesima categoria delle voci o in rima o nell'interno dei versi (e qui i casi sono svariati)», ma anche FRASCA 1992, p. 316: «D'altra parte, la fede petrarchista del XVI secolo comporterà da un lato una riduzione ancora più drastica degli apporti originali nelle elezioni delle parole-rima, e dall'altro l'abbandono di voci trecentesche e quattrocentesche, sostituite, nelle rare innovazioni, da quei vocaboli che Petrarca non inserì mai nel meccanismo della sestina ma che collocò spesso in rima nei *Rerum vulgarium fragmenta*» e oltre, a p. 339: «Rarissime sono le eccezioni al conformismo tematico: si potrebbe forse ritagliare uno spazio particolare (ma giusto come curiosità) per una piccola serie di ‘celebrazioni’ di fiumi, in cui s'esalta innanzitutto l'Arno (*Salubre fonte, e tu rinchiusa valle* del Trissino e *Vicino al mio natal fiorito loco* nei *Ragionamenti* del Firenzuola, ove *Arno* è parola rima, o l'ecloga di Remigio Nannini *Chi m'ha tolto i sospiri ond'io quest'acque* [sestina dialogata in cui l'Arno costituisce l'interlocutore di Tirsi])».

particolare connotazione, in questo caso le parole-rima sembrano orientare e, anzi, segnare aprioristicamente un preciso tracciato diegetico, senza possibilità di percorsi alternativi:¹⁰⁸ in esse è già circoscritto lo spazio in cui la narrazione si consuma; sono delimitati i «luoghi dell'amore», nei quali è recluso l'amante;¹⁰⁹ è condensata la donna oggetto dell'innamoramento; è contenuto il mezzo attraverso cui esternare il desiderio. Sarà opportuno, quindi, prendere in esame singolarmente e approfonditamente ciascuna delle parole-rima, in modo da coglierne e sottolinearne le sfaccettature assunte di volta in volta.

VALLE. Nella quasi totalità delle occorrenze è utilizzata in funzione di complemento di luogo, dunque per indicare referenti topografici, più o meno precisi. Nelle prime tre strofi si tratta di una vallata specifica, ben determinabile e vicina all'io lirico (come evidenzia il ricorso, nella strofe II e III, a un aggettivo dimostrativo con forte valenza deittica), mentre nel finale di canzone il significato sfuma, a indicare un luogo sempre più indistinto (come segnalato dalla presenza di un solo aggettivo – peraltro indefinito – in quattro strofi), fino alle dittologie antonimiche della strofe VI («in poggio e in valle») e del congedo («le valle e i colli»), in cui il senso è quello di massima indefinitezza (“qualsiasi luogo”).

COLLI. La determinazione spaziale, in questo caso, va mutando di strofe in strofe: si inizia, infatti, con il paesaggio che circonda la valle del Lucchese in cui si trova il poeta; si passa alla designazione della dorsale appenninica, tramite apposita aggettivazione; si evocano per un istante la flora e il paesaggio toscani; si richiamano di nuovo col pensiero, momentaneamente, gli «alti colli» degli Appennini; si ritorna quindi di scatto, con disillusione, allo sconcertante isolamento presso i colli lontani dall'amata; infine, come per la parola-rima precedente, si finisce nell'indeterminatezza dei luoghi tratteggiati nell'ultima stanza e nel congedo.

¹⁰⁸ Una tale reificazione di processi altrimenti solipsistici è già riconosciuta agli esperimenti petrarcheschi in JENNI 1945, pp. 45-46: «Nelle sestine del Petrarca, le parole di paesaggio e natura servono anche, molto più spesso e caratteristicamente che in Dante (ma in Dante si hanno tanto meno testi), a notazioni di luogo e di tempo. Così parole come *selva*, *bosco*, *boschi*, *riva*, *valli*, *cielo*, *poggi*, *piaggia* sono usate alle volte secondo un valore affettivo evocativo e poetico, e altre volte secondo un valore logico e tecnico, o, più spesso ancora, fondono in sé indissolubilmente il valore affettivo e quello logico-tecnico di luogo».

¹⁰⁹ Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 195: «Il tema della lontananza della donna amata viene svolto attraverso le quattro parole-rima topografiche».

ARNØ. È caratterizzata dalla completa mancanza di aggettivazione, se si esclude il «bel» della prima strofe – grammaticalmente riferito a «fiume», ma esteso logicamente anche al complemento di denominazione «d’ArnØ». Se nelle prime stanze assume il significato proprio di “fiume della Toscana” (in qualche caso, magari, con valore metonimico, a indicare il territorio lambito), nelle ultime due finisce per spersonalizzarsi, venendo impiegato, rispettivamente, come elemento generico in una similitudine e come sfondo in un paragone con madonna.

DONNA. Soltanto nella quarta stanza – oltre che nel congedo, dove si ha la massima indefinitezza di «ogni altra Donna» – può considerarsi riferita a una figura generica piuttosto che indicare l’amata, anche tenendo conto del fatto che manca un qualsiasi aggettivo che intervenga a connotare la parola-rima. In tutti gli altri casi si hanno modificatori collegati alla specificità della donna designata, a sue caratteristiche positive o al suo volto trasformatosi da pietoso in petroso (rispettivamente: «mia» e «quella» nelle strofi I e III; «la bella» e «leggiadra» in II e V; «quella dura» nella VI).¹¹⁰

SELVE. Tranne che nel congedo, si trova sempre con la funzione di complemento di luogo, in particolare di moto per luogo; assieme alla quasi totale assenza di modificatori – uno soltanto, nella II stanza, aggiunge una connotazione che permetta di stabilire con precisione a quali «selve» si fa riferimento; nella IV e nella V, invece, la presenza di «le più fólte» e di «ombrøfe» contribuisce, semmai, a generare un senso di maggiore cupezza e indefinitezza e a sottolineare l’assenza di contatto umano –, il risultato è una descrizione di luoghi priva di qualsiasi determinazione specifica: mancano le coordinate, e all’io lirico non è dato che di vagare, disorientato, attraverso i boschi.¹¹¹

¹¹⁰ Si tratta, insomma, di una tendenza opposta a quella rilevata a proposito di *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra* dalla Shapiro: «Five of the seven occurrences of *donna* are referred to women generically or to a hypothetical one (in strophes I, II, IV, V, VI), producing a recurrent alienation of the term from the poem’s chief referent» (SHAPIRO 1980, p. 97).

¹¹¹ Del resto, a proposito della parola-rima «selva» in *Rvf* 22, la Shapiro ricordava come «On the positive side, the wilderness was interpreted in Judeo-Christian theology variously as a place of refuge, protection, and contemplative retreat, correspondent to one’s inner nature or the precinct of the divinity. In its negative sense we know it as the wasteland, the world of the unredeemed, or as the realm of purgation, at the kindest, of self-discovery» (Ivi, p. 121). Cfr. anche BARTUSCHAT 2000, p. 196: «Risulta particolarmente interessante la parola-rima “selve” che riprende “selva” della sestina XXII del Petrarca e la corregge in qualche modo: non è più la selva metaforica dell’erranza amorosa, ma è un’indicazione topografica “onesta”».

RIME. Il senso viene a modificarsi continuamente nel corso del componimento,¹¹² passando di volta in volta dal generico valore di “espressione poetica” a quello tecnicistico di “versi rimati” o a quello proprio di “insieme di componimenti”. L’aggettivazione, se si esclude il «sì gravi» della stanza IV, offre una connotazione intimistica – per ben due volte si trova «mie», altrove impiegato solo in riferimento alla «Donna» –, che sottolinea come la parola poetica sia avvertita dall’io lirico quale inalienabile prodotto della propria mente e delle proprie esperienze.

Della forma sestina Trissino fornisce ampia trattazione nella *Quarta divizione della Poetica*, lì dove si occupa della canzone in generale. La sestina, infatti, non è che un tipo particolare di canzone a «stanzie continue [...] composte di unità tutte diverse ne le definenzie».¹¹³ Poco dopo si specifica che

[la sestina] ha la stanza di sei versi, e ciascuno di detti versi termina quasi sempre in parola di due syllabe, ne le quali medesime parole hanno parimente a terminare i versi di ciascuna stanza de la canzone; e queste tali canzoni dal vulgo si chiamano “sestine” [segue, a titolo esemplificativo, la prima stanza di *Al poco giorno*].¹¹⁴

L’ordine con cui le parole-rima vengono a disporsi nel volgere delle strofi è preso in esame più avanti, nel trattare «l’accordare de le stanze continue»:

Le canzoni le quali hanno le stanze continue solgono sempre haverle in tutto ne le rime concordi, ma diversamente; perciò che [...] [la sestina, che] tien le medesime ultime parole, [...] concorda le sue stanze in combinazione [...] obliqua.¹¹⁵

Poco oltre si precisa:

¹¹² Come già notato nella *Nota metrica* in QUONDAM 1981, p. 96: «Diverso il valore lessematico ricoperto dal sostantivo *Rime*, il quale, mediante l’aggettivazione viene a connotarsi differentemente fino ad assumere il significato pregnante e tautologico delle *Rime* stesse della raccolta».

¹¹³ *Poetica*, p. 123. Nel *De Vulgari Eloquentia* se ne dà ragione rapidamente nei seguenti termini: «quedam [stantie] sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi: et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur), et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra» (*DVE II X 2*). Il brano è così volgarizzato da Trissino: «alcune [stanzie] sotto una oda continua fino a l’ultimo procedendo, cioè senza replicazione di alcuna modulazione e senza divisione: e dicemo divisione quella cosa che fa voltare di una oda in un’altra, la quale quando parliamo col vulgo chiamiamo volta. E queste stanze di una oda sola, Arnaldo Daniello usò quasi in tutte le sue canzoni; e noi havemo esso seguitato quando dicemmo *Al poco giorno, et al gran cerchio l’ombra*» (*De la volgare eloquenzia*, p. 547).

¹¹⁴ *Poetica*, p. 123.

¹¹⁵ Ivi, pp. 138-139.

la lorò [scil. delle stanze della sestina] cōncordanzia é tale che 'l primò versò de la secōnda stanza termina ne l'ultima parola de l'ultimò versò de la prima stanza; e cōsì il secōndò versò de la detta secōnda stanza termina ne l'ultima parola del primò versò de la detta prima stanza; et il terzò versò de la secōnda stanza ha l'ultima parola del quintò versò de la prima; et il quartò v'ha quella del secōndò; et il quintò quella del quartò; et il sestò quella del terzò [segue, a carattere esemplificativo, il testo completo di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*].¹¹⁶

A proposito del congedo, infine, Trissino si esprime nei termini seguenti:

Ma ne le sestine essa stanzieta [scil. la stanza di congedo, appunto] vi suol essere sempre, la quale si fa di tre versi, ne' quali vi si mettōnō tutte sei le ultime parole de le stanze, cioè due per versò, l'una nel fine e l'altra ne le cefure se si può, ¹¹⁷ se nōn, dōvunque cade meljō; e dette parole si pongōnō ne la detta stanza finale talhōra cōn l'ordine istessò che tengōnō ne le stanze, e talhōra altrimenti; il che nel Petrarca si può facilmente osservare, in cui le cinque ultime servanō l'ordine che é ne le stanze, le altre no.¹¹⁸

Non si fa accenno, nella trattazione, a un elemento che pare debba invece considerarsi fondamentale nella tradizione del genere, e che nel caso presente viene disatteso e anzi completamente rovesciato: lo stretto isolamento interstrofico (su un piano sia tematico sia soprattutto sintattico), che in qualche caso giunge persino a permettere, virtualmente, di invertire l'ordine delle stanze senza che il flusso narrativo subisca alterazioni eccessivamente dannose ai fini della comprensione complessiva.¹¹⁹ Nella sestina XXVI non solo pare difficile pensare di poter attuare una tale operazione – specie alla luce dello sviluppo tematico che

¹¹⁶ Ivi, p. 140.

¹¹⁷ Nel componimento in esame, in effetti, tale precetto è strettamente rispettato soltanto negli ultimi due versi del congedo, in cui le parole-rima interne al verso si trovano sotto accento di 4^a, vale a dire in sede di «*pentimemere*», la cesura principale per Trissino assieme alla «*eptimemere*». Nel primo verso, invece, la ricerca di una dittologia antonimica sospinge la parola-rima fino all'accento di 8^a; si tratta di una possibilità contemplata, sebbene insolita: «Puossi anchora fare la nona cefura, quando il versò ne la nona e ne la ottava syllaba fa i predetti effetti [scil. ottiene che il lettore si riposi sulla sillaba tonica, quasi dividendo il verso e isolando, nella pronuncia, l'emistichio restante]; ma questa nōn è cefura principale, perciò che il versò starebbe troppò suspesò ad arrivar fin lì senza diviōne; laōnde nōn haria né risonanzia né bellezza; ma ottimamente questa nona cefura si fa quando cōrresponde a la quinta, il che fa il versò bellò, rifōnante et altò [...]; i quali versi sarannò anchora più risonanti se la quarta e la ottava lorò syllaba, che sōnò acute, harannò a vōcale o verò ω; e massimamente se al dettò a et ω seguirannò due cōnsonanti de le quali la prima sia liquida e l'altra muta [...]. Anchora questa nona cefura nōn è inutile se cōrresponde a la settima; [...] dicò che in ciascuna de le predette [...] cefure, quando la parola lorò termina in vōcale e la seguente parola comincia da vōcale, alhora nōn si fa cōllifōne di vōcale [scil. elisione], ma è pronunzia cōngiunta [scil. sinalefe]; salvò che la frequenza de le cefure nōn la impedisca» (*Poetica*, pp. 63-64). Si noti come, nel momento in cui tralascia di accostarsi pedissequamente a una norma, Trissino colga l'occasione per fare completamente proprie – riversandole nel canzoniere – diverse altre acquisizioni teoriche.

¹¹⁸ Ivi, p. 143.

¹¹⁹ Il problema è stato evidenziato dalla critica recente, per cui vd. JENNI 1945, p. 23: «siccome di solito il tema è generico e non procede, la sestina è una di quelle specie di composizioni in cui si può mutare senza troppo danno l'ordine delle stanze».

viene dipanandosi di strofe in strofe; del resto, basterebbe anche solo tenere in considerazione la presenza, a inizio stanza, di congiunzioni come «E» e «Ma» o di una locuzione come «Ver'è» per rendersi conto della loro intrinseca consequenzialità – ma si è addirittura in presenza di una coppia di stanze (II-III) attraversate dal medesimo periodo, in un bilanciamento perfetto fra i due membri: la protasi e l'apodosi aprono la stanza in entrambi i casi; una consecutiva fa immediatamente la sua comparsa, rispettivamente al secondo e al primo verso; una relativa interviene a chiudere il distico finale in entrambe le stanze. Il pensiero poetico, in definitiva, non riesce a essere recluso nei confini strofici e deborda (contravvenendo alla norma non scritta) ma viene in ogni caso reinquadrato nelle maglie di una struttura ordinata e razionale.

I. 1-6. SALUBRE ... RITENETE: ‘salutifero corso d’acqua e tu, valle ben delimitata e circondata da boschi e da colli fioriti, non molto lontano dal bel fiume Arno, ohimè, quanto mi trattenete distante dalla mia donna! Per cui la invoco sempre, nei campi e nelle selve, per mezzo di sospiri e di versi poetici’. Le entità naturali in questione sono intrinsecamente positive («Salubre», «fiōriti», «bel»), ma costituiscono allo stesso tempo un limite, un confine fisico che «rinkiude» e «cinge» allontanando dall’amata. Volendo istituire un confronto con la prima stanza di *Rvf* 126, è subito evidente che la «Salubre fonte» potrebbe corrispondere, in quanto elemento acquoreo, alle «Chiare, fresche et dolci acque» (v. 1); i «boschi» richiamerebbero, per sineddoche, il «gentil ramo» (v. 4); i «fiōriti colli» sarebbero ripresa dell’«herba et fior’» (v. 7); infine, sebbene non esplicitato da rimandi testuali, il paesaggio evocato da Petrarca è quello valchiusano, donde la presenza di «rinkiufa valle». Cfr. anche *Rvf* 71 37 «O colli, o valli, o fiumi, o selve, o campi» (Quondam). ■ SALUBRE FONTE: si farebbe riferimento, stando alle indicazioni fornite da Morsolin, alla sorgente termale presso Bagni di Lucca, lungo il corso del torrente Lima, non molto distante dalla sua confluenza con il fiume Serchio. L’aggettivo non si trova nel resto della tradizione, ma è caro a Trissino, che lo reimpiega più volte nelle proprie opere in versi. Si registra un’altra attestazione nelle *Rime*, a LXXVI 56 «salubri effetti»; un’ulteriore attestazione si ha in *Scoph.* 1236 «quella [medecina] dà più dolōr, ch’è più salubre»; nell’*Italia liberata*, infine, il lemma fa la sua comparsa 11 volte (IV 374, V 393, V 477, V 769, VII 38, VII 56, IX 15, XIII 149, XIV 667, XVI 95, XVI 666), per lo più riferito a enti astratti o impiegato come aggettivo neutro. Non sarà ozioso notare che un reimpiego del termine compare nella *Gerusalemme Liberata* (XII 88, 1-2 «il dono / del Ciel salubre») ed è conservato intatto in *Gerusalemme Conquistata* XV 101, 1-2. ■ RINKIUΣA VALLE: piuttosto che riferire l’espressione a un’ampia seppure ben delimitata vallata (nel qual caso si starebbe facendo riferimento, presumibilmente, alla Valle del Serchio o alla Val di Lima), è plausibile si debba pensare a una valletta molto circoscritta, allo spazio d’azione entro il quale è dato al poeta di muoversi. Nella tradizione, “rinchiudere” tende ad assumere una funzione negativa, associato a un’idea di reclusione o di vera e propria prigionia: il medesimo valore, del resto, è condiviso dall’unico altro esempio nelle *Rime* trissiniane, a XLV 34 «Mentre la fiamma mia fu sì rinkiufa»; e segue tale tendenza anche la maggior parte delle attestazioni nell’*Italia liberata*,

sebbene in almeno tre casi (tutti riferiti a “città”) il termine finisca per assumere il significato – quello di ‘delimitato, circondato’ – condiviso dalla sestina, per cui cfr. VII 334-336 «che la terrà da mar rinchiusa, e stretta. / E molto tempo mai non può tenersi / città, ch’abbia la terra, e ’l mar rinchiuso» e XXVI 1035 «ch’usciano fuor de la città rinchiusa». In questo caso, invece, pare doversi interpretare come semplice indicazione topografica (soprattutto se si considera che si trova in stretta correlazione con un altro membro, la «salubre fonte», certamente positivo). Per il sintagma, diversi riscontri pressoché puntuali si hanno nell’*Arcadia* di Sannazaro: Ecloga IV¹²⁰ 14 «che fui rinchiuso in questa alpestra valle» e soprattutto IV 69-70 «l’aspra valle / richiusa intorno d’alti e vivi sassi», ma anche Prosa IX «un valloncello [...] il quale d’ogn’intorno circondato naturalmente di querciole, cerretti, suberi, lentischi, saligastri, e di altre maniere di selvatici arboscelli, era sì da ogni parte richiuso, che da nessuno altro luogo che dal proprio varco vi si potea passare». Nei *Fragmenta*, invece, abbondano le occorrenze del sostantivo abbinato all’aggettivo “chiuso” (opzione che, del resto, trova realizzazione anche in SANNAZARO *Arcadia* Ecloga IV 75 «in chiusa valle»), per cui cfr. almeno *Rvf* 116 9 «In una valle chiusa d’ogni intorno», 117 1 «Se ’l sasso, ond’è più chiusa questa valle», 303 6 «valli chiuse, alti colli». Infine, si tengano presenti, per affinità tematiche, *Al poco giorno* v. 17 «che m’ha serrato intra piccioli colli» e v. 30 «e [un bel prato d’erba] chiuso intorno d’altissimi colli» e *Rvf* 66 9-11 «valli, / serrate [...] / et circundate», 129 4-5 «Se ’n solitaria spiaggia, rivo o fonte, / se ’nfra duo poggi siede ombrosa valle» e 192 8 «per questa di bei colli ombrosa chiostra». ■ CINTA: se il verbo torna altre volte nel corso del canzoniere, è questo il solo caso in cui esso si presenta con funzione aggettivale. Cfr. SANNAZARO *Arcadia* Prosa X «una profondissima valle, cinta d’ogn’intorno di solinghe selve» e *It. lib.* IV 497-498 «un fiorito prato / cinto di pini» e IX 17-18 «un bel pratello, / cinto di alcuni altissimi cupressi». ■ DI BOSCHI E DI FIORITI COLLI: cfr. *Rvf* 67 9 «tra boschetti e colli» e, per il secondo sintagma, *Rvf* 9 6 «[vertù] le rive e i colli, di fioretti adorna [=verbo]» e 243 1 «fiorito et verde colle» (Quondam), *It. lib.* IX 312 «un bel fiorito colle» e *Al poco giorno* vv. 10-12 «il dolce tempo che riscalda i colli

¹²⁰ Si tenga presente che la lirica in questione è una sestina doppia, la quale peraltro presenta diverse affinità con il componimento trissiniano (fra cui, in prima istanza, la presenza di due uguali parole-rima, «rime» e «valle»).

/ e che li fa tornar di bianco in verde / perché lli cuopre di fioretti e d'erba». ■ LUNGE: le *Rime* sembrano prediligere, in questo caso, l'esempio di Petrarca, presentando come lui sempre e soltanto la forma in questione; al contrario, in Dante si hanno due sole apparizioni di «lunge» (nella *Commedia*) e una prevalenza, in tutti gli altri casi, della forma «lungi». ■ BEL FIUME D'ARNO: cfr. XI 10 «ε tu bel fiume d'Arno» (Quondam), LXXVIII 65 «in su 'l bel fiume d'Arno» (Quondam), *Inf.* XXIII 95 «sovra 'l bel fiume d'Arno» e BOIARDO *Amorum Libri* III 20, 2 «il bel fiume de Arno». ■ ΔΙΒΙΣΘ ... DONNA: unica attestazione del participio nelle *Rime*. Cfr., per espressioni di significato simile, almeno *Inf.* V 135 «da me non fia diviso» *Purg.* XVIII 139 «Poi quando fuor da noi tanto divide», *Rvf* 37 28-29 «dal bel viso / cotanto esser diviso», *Triumphus Pudicitie* 57 «da lei diviso», *Triumphus Mortis* I 170 «già da lei diviso» e *Triumphus Mortis* II 88-89 «diviso / da te». ■ MI RITENETE: forte enjambement, teso a rappresentare icasticamente la distanza fisica del poeta dalla donna. Il verbo ha qui la sfumatura specifica – come sempre nel corso delle *Rime* e come nella maggior parte dei casi in Petrarca (ad esempio *Rvf* 264 83 «è ritenuta anchor da ta' duo nodi» e 357 5 «et non mi posson ritener li 'nganni») e spesso in Dante (per cui vd. *Inf.* XXVI 123 «che a pena poscia li avrei ritenuti» e *Purg.* XXIV 55-56 «il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne») – di 'impedire, trattenere contro l'altrui volontà'. ■ PER CAMPI E SELVE: 'in luoghi sia aprichi che selvaggi, infestati dalla vegetazione (e dunque completamente isolati e scevri di qualsiasi contatto umano)'. ■ LA KIAMΘ IN ΣΩΣΠΙΡΙ Ε IN RIME: cfr. *Rvf* 5 1 «Quando io movo i sospiri a chiamar voi» e 127 98 «né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo». Per la coppia di sostantivi, cfr. XXXIX 10 «i miei sospiri in rima», *Rvf* 252 2 «et in sospiri e 'n rime» (Quondam) e SANNAZARO *Arcadia* Ecloga IV 1 «Chi vuole udire i miei sospiri in rime»; cfr. anche, per contrasto, *Rvf* 332 11 «I miei gravi sospir' non vanno in rime».

II. 7-10. E ... COLLI: 'e se io avessi anche solo la speranza che i miei versi poetici fossero in grado di innalzarsi tanto da poter uscire da questa valle e raggiungere quelle care selve fra il bel Benaco e i colli appennini'. Per una protasi simile, cfr. *Rvf* 293 1-2 «S'io avesse pensato che sì care / fossin le voci de' sospir' miei in rima» e 332 61-62 «Se sì alto pòn gir mie stanche rime / ch'aggiungan lei». Si osservi come le «care selve», il «bel Benaco»

e gli «Appennini colli» rappresentino, nei confronti della prima strofe, una riproposizione – apparente, tuttavia, essendo mutati i referenti geografici – rispettivamente dei «boschi», del «bel fiume d'Arno» e dei «fioriti colli». ■ LE MIE RIME: l'aggettivo connota le «rime» – i versi, i componimenti – come intimistica espressione di sé, frutto di elaborazione spontanea e non fittizia. Il sintagma è petrarchesco, ma si tenga pure presente LIX 7 «le mie Rime» (all'interno di un periodo ipotetico, sebbene in questo caso nella apodosi) e SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* XXXI 14 «ti inalzi [sogg. io] insino al ciel con le mie rime». ■ S'ALZASSER: l'innalzamento fisico necessario per superare gli «Appennini colli» è conseguenza di una elevazione e di una sublimazione stilistica delle rime stesse. Cfr. incidentalmente BEMBO *Rime* CXXXVII 12 «ch'io spero alzarmi». ■ FUOR ... GIRE: identica locuzione in XIII 80 «gir così nuda fuore». ■ QUESTA VALLE: cfr. soprattutto *Rvf* 117 1 «questa valle», ma anche 66 9 «qual si leva talor di queste valli». La presenza del deittico sottolinea la prossimità dell'io lirico ai luoghi evocati e dunque l'estemporaneità del racconto poetico, sgorgato nel momento stesso in cui la vicenda si sta consumando. ■ QUELLE CARE SELVE: il dimostrativo si contrappone con forza al deittico del verso precedente, contribuendo a rendere manifesta l'incolmabile distanza fra i due luoghi. La connotazione delle selve come «care» discende precipuamente dalla considerazione che si tratta degli spazi frequentati quotidianamente da madonna (come specificato al v. 11); d'altra parte, non può escludersi che agisca in Trissino anche un nostalgico ricordo delle regioni praticate fin dalla giovinezza nonché abituale sede dei suoi soggiorni. Cfr. XI 3-4 «al soave terren, dove che 'l [*scil.* «il mio corpo»] nacque» e soprattutto XXIII 1 «caro loco» e LXXVIII 135 «quei cari luoghi e quelle amate selve». ■ FRA ... COLLI: il territorio indicato dal verso corrisponde pressappoco alla parte centro-orientale della Valle padana, delimitata dal Benaco (vale a dire il Lago di Garda) a nord e dagli Appennini a sud. Se non si volesse ammettere che si tratta di una indicazione generica e si volesse tentare di circoscrivere ulteriormente la zona presa in considerazione, si potrebbe ritenere che la perifrasi faccia riferimento o al Mantovano o al Ferrarese. Stante la premessa ovvia che – indipendentemente da quale sia in effetti la città in questione – Trissino voglia qui indicare i luoghi in cui immagina soggiornare l'amata, per giudicare a favore dell'una o dell'altra ipotesi bisognerà tener conto degli elementi di paratesto rintracciabili nella già citata lettera di Margherita

Cantelmo in risposta all'invio della sestina. Verso la prima proposta spingono, oltre a considerazioni puramente topografiche (Mantova si trova esattamente al di sotto del Lago di Garda, mentre Ferrara risulta spostata più a est), diversi accenni, per la verità incidentali, al fatto che Trissino poteva aver ragione di credere, al momento di scrivere alle due donne (la Cantelmo e Cyllenia), che queste si trovassero a Mantova: pur non tenendo conto dell'epistola subito precedente nell'appendice della monografia morsoliniana,¹²¹ invero troppo distante per datazione, firmata dalla Cantelmo «In Mantoa XXI de Martio MDXIII», non dovranno sfuggire le affermazioni della stessa riguardanti un suo rientro a Ferrara compiutosi evidentemente non molto tempo prima,¹²² così come il fatto che «ebbe tre lettere di S. S. per varie vie» e soprattutto che le «pervenne a le mane un'altra di S. S. che *le* mandò el Cap.^o del lago di Mantua»; inoltre, nell'accomiatarsi a fine lettera, Margherita ricorda all'amico, qualora questi decidesse di farle visita, che «l'aspecterà in Ferrara» – precisazione necessaria solo ammettendo che Trissino avrebbe potuto pensarla in altra città. D'altra parte, a sostegno della seconda ipotesi sta soprattutto (oltre al luogo di provenienza della missiva in questione) la considerazione che, perlomeno in quegli anni, Ferrara rappresentava la residenza abituale delle due donne. Non aiuta nella scelta, e anzi contribuisce a complicare il quadro, adombrando un'ulteriore ipotesi, Morsolin: a proposito degli amori di Trissino per Margherita Pio, egli afferma infatti che «solo una donna, illustre per sangue e per ricchezza, cui la bellezza, le grazie e le virtù avevano eletta concordemente ad albergo, poté romperne la monotonia e riaccendere in lui gli affetti e i pensieri. Educata al vivere delle corti, soleva dimorare ora in Ferrara, ora in Mantova ed ora sulla riviera di Salò “Tra il bel Benaco e gli Appennini colli”» (MORSOLIN 1894, p. 106-107). In ogni caso, la proposta di Salò, suggerita probabilmente a Morsolin dal viaggio compiuto da Isabella d'Este presso il lago di Garda tra

¹²¹ MORSOLIN 1894, Documento XVII.

¹²² «Ma se pure la fortuna haveva prestato tanto favore a le mie lettere, maxime a una, che scripse a Cyllenia, subito che fui in Ferrara, che le sieno pervegnute a le mane di V. S. a tempo sì comodo et necessario, come le sue pervennero a le mie mane, benché tardi, non lo reputerei per poca gratia» (Ivi, Documento XVIII). Del resto, la stessa Cantelmo si chiede se una più recente «littera di sua [*scil.* di Cyllenia] mano, scripta in Ferrara a XII di zugno» – che dunque avrebbe potuto rivelare a Trissino l'effettiva posizione delle due donne in quello che, presumibilmente, va ipotizzato come periodo di composizione della sestina – sia mai giunta al destinatario («Cyllenia [...] ben priega V. S. l'advisi, se ha havuta [la lettera]»), nonostante le rassicurazioni da parte del messo («M. Antonio de Obizzi [...] dice haverla mandata per un suo fattore paduano, el quale si domanda Geronimo di Chioistro in Fiorenza, et havere hauto da dicto fattore adviso haverla rimessa fedelmente a V. S. ai bagni») (*Ibid.*).

il 15 e il 29 marzo 1514 (per cui cfr. Documenti XXI-XXIV per gli scambi epistolari della Marchesa e della Cantelmo con Trissino e PEDRAZZOLI 1890, pp. 866-878 per un resoconto completo), non pare convincente. Innanzitutto perché la dimora a Salò è un episodio isolato, peraltro successivo di quasi un anno alla stesura della sestina; secondariamente, perché la partecipazione di Cyllenia – al contrario di quella della Cantelmo, accertata da una sua epistola in cui si dichiara in viaggio (Documento XXI) e da un accenno che ne fa Isabella stessa (Documento XXIII) – può essere soltanto ipotizzata, sulla base di una sua lettera del 10 aprile (Documento XXV) in cui si rammarica per non aver avuto occasione di salutare Trissino prima della di lui partenza per Roma: dal momento che questa è avvenuta di certo dopo il 28 marzo (data a cui risale una missiva di Trissino scritta da Ferrara, per cui vd. Documento XXIV) ma non oltre la fine del mese – a quanto è dato congetturare, sulla scorta di un’ulteriore epistola datata «In Ferrara il giorno XX di Martio del MDXIV», nella quale il vicentino «fa pensiero fra dieci giorni de inviarsi con la bona ventura verso Roma» –, e considerando che il rientro a Mantova di Isabella e della sua corte era previsto per il 29 marzo, si può ritenere che la causa del mancato commiato fra Trissino e Margherita Pio sia da individuare appunto nella presenza di quest’ultima al seguito della Marchesa. ■ BEL BENACO: l’aggettivo non è semplice connotazione indicante l’amenità del lago, ma discende dal suo legame (seppure indiretto) con la «bella Donna». Il sostantivo, di ascendenza latina (*Benācus*), non figura in Petrarca, mentre trova attestazione in *Inf.* XX (per tre volte, ai vv. 63, 74 e 77, dove si dà ragione della fondazione della città di Mantova) e in BEMBO *Rime* LXIX 2 «il chiaro e gran Benaco» (d’altra parte Bembo è anche autore di un poemetto in latino di 195 esametri intitolato *Benacus* e stampato a Roma nel 1524). L’intero sintagma si ritrova invece in LXIII 2 (Quondam) e in *It. lib.* XII 951. ■ APPENNINI COLLI: “Appennino” trova riscontro soltanto qui, dove è utilizzato con funzione aggettivale, e in XI 9, dove è invece sostantivo. In Petrarca si registra un unico impiego (*Rvf* 146 14 «Appennin»), in Dante tre («Apennino» in *Inf.* XVI 96 e *Purg.* V 96; «Pennino»¹²³ in *Inf.* XX); in entrambi gli autori è sempre impiegato in qualità di sostantivo, così come avviene

¹²³ Il passo è tuttavia controverso, sia rispetto alla forma della lezione che per quanto concerne l’interpretazione complessiva. Si rimanda, per una rapida disamina del problema, a CHIAVACCI 1991, p. 502.

pure nelle tre attestazioni dell'*Italia liberata* («fra l'Apennino, e l'alpe» in VIII 635, «l'Appennino» in X 641 e XII 4).

11-12. Ù ... 12: 'dove è solita talvolta fermarsi la bella donna che mi rende meno gradito il soggiorno in Toscana, presso l'Arno'. ■ U' SI ΠΟΣΑ: il verbo vale propriamente 'riposarsi', ma è da intendere in questo caso con il senso di 'trattenersi, adagiare le membra': le selve rappresentano «l'usato soggiorno»¹²⁴ di madonna. Cfr. XXIII 2 «ove solea πο̄far la Donna mia» e *Rvf* 126 2-3 «ove le belle membra / pose colei che sola a me par donna». ■ LA BELLA DONNA: numerosissime le attestazioni del sintagma nella tradizione, per cui cfr. almeno II 1 (Quondam), *Rvf* 325 26 «ove, sola, sedea la bella donna» e *Al poco giorno* v. 33 «bella donna». ■ MEN GRADIR: cfr. *Purg.* XXX 129 «fu' io a lui men cara e men gradita» e *It. lib.* VIII 925 «che senza lui non gli aggradia la vita». ■ LA RIVA D'ARNŌ: si intende, in senso ampio, 'il territorio lambito dall'Arno', la Toscana. Il sintagma si ritrova identico in LXXVIII 26 e 70 (Quondam), *Rvf* 366 82 (Quondam), *It. lib.* XV 135 e BEMBO *Rime* LXXI 9.

III. 13-14. TANTE ... RIME: 'ne scriverei così tanti che il Serchio e l'Arno si rallegrerebbero delle mie nuove rime'. ■ ΣΕΡΚΙŌ ET ARNŌ: i fiumi della regione, dunque l'intero paesaggio circostante. Del "Serchio", ἄραξ nelle *Rime*, non si trova traccia in Petrarca; se ne registra invece una occorrenza in Dante (*Inf.* XXI 49) e nell'*It. lib.* (X 834). ■ NUOVE RIME: l'aggettivo potrebbe indicare un mutamento stilistico (magari proprio sul piano tecnicistico della "rima" in senso proprio, con riferimento all'utilizzo della forma sestina), oppure semplicemente designare liriche appena composte e dunque ancora novelle; pare da escludere, invece, l'idea di una variazione contenutistica in direzione di tematiche afferenti alla lontananza dalla donna e alla conseguente sofferenza interiore del poeta, che non spiegherebbe il rallegramento di «SerkiŌ et ArnŌ». Allo stesso modo non sarebbe pertinente al passo in questione il contesto semantico di *Rvf* 131 1-3 «Io canterei d'amor sì novamente / ch'al duro fianco il dì mille sospiri / trarrei per forza», sebbene una fortissima consonanza lessicale sia innegabile. Cfr. *Purg.* XXIV 50 «le nove rime» e *Rvf* 60 10 «le mie

¹²⁴ *Rvf* 126 28.

rime nove» (Quondam); non si dovrà tuttavia tener conto, in questo caso, dell'interpretazione proposta in CALCATERRA 1948, p. 9: «le liriche della sua giovinezza», né caricare eccessivamente la portata del sintagma, rivestendolo del valore proposto poco oltre: «esse, a giudizio del Petrarca, erano nuove non solo perché erano apparse come il fiore primaverile di un giovane poeta, ma anche perché recavano in sé un nuovo modo di riguardar amore e poesia. [...] Quelle rime, con un senso lirico tutto proprio del nuovo poeta, avevano un'intonazione non ancora udita in altri, erano diverse per nuova immaginazione da quelle con cui altri rimatori avevano cantato l'amore» (Ivi, p. 11).

15-18. Ε ... SELVE: 'e forse [sogg. le «rime» di v. 7] sarebbero in grado di trascinare con la forza fino a questa amena valle una qualche parvenza di quella donna, grazie alla quale si vedrebbero i colli ridere e gli animali far festa per i boschi'. ■ Ε FORSE ALCUN: per un attacco di verso analogo cfr. SANNAZARO *Arcadia* Ecloga VIII 106 «E forse alcuna volta» e *Sonetti e Canzoni* LXXXV 12 «E forse alcun sarà». ■ PENSIER DI QUELLA DONNA: cfr. *Rvf* 129 17-18 «[...] un penser¹²⁵ novo / de la mia donna». Il complemento di specificazione sarà da interpretare come genitivo oggettivo piuttosto che soggettivo (nel qual caso alle «rime» sarebbe assegnato il compito, invero improbabile, di generare nella Donna una preoccupazione per il poeta distante e quindi di scortare tale *cura* nuovamente in Toscana): il «pensier», poi, non è da intendersi come 'atto del pensare' rivolto alla donna, ma come oggetto del pensiero resosi concreto, immagine mentale esteriorizzata, rappresentazione fantasmatica. ■ TRARRIAN PER FORZA: l'enjambement che viene a crearsi rispetto al verso precedente, corroborato dall'improvviso mutamento del soggetto (che non corrisponde più a «Serkiω et Arnω» della prima consecutiva, ma si riallaccia alla principale ed è da individuarsi, tramite scarto logico, nelle «rime» di v. 7) e dall'iperbato del verbo, asseconda la linea semantica dell'emistichio, tesa a esprimere un'idea di impetuosità e veemenza. La locuzione non è da interpretarsi nel senso di 'obbligatoriamente, di necessità, senza che se ne possa fare a meno' – valore che peraltro sarebbe in contrasto con l'idea di eventualità espressa dal «forse» di v. 15 –, ma deve essere intesa come complemento di mezzo ('tramite l'impiego

¹²⁵ In Petrarca la forma non dittongata si alterna a quella dittongata in modo equilibrato; si registra invece soltanto quest'ultima in Trissino (sia nelle numerose attestazioni delle *Rime* che nell'*Italia liberata* e nella *Sophonisba*), seguendo una tendenza che è già del Dante comico.

della forza'): l'espressione trova spesso impiego anche come membro di *cola* più articolati (per cui cfr. *Rvf* 50 67 «né per forza né per arte» e 360 65 «Per inganni et per forza»; *Par.* XI 6 «per forza o per sofismi»; *Soph.* 346 «per accordō, per forza o per inganni?» e 1339 «[...] per forza e per inganni») o seguita da complemento di specificazione (*Rvf* 65 5 «per forza di sua lima»; *Inf.* VII 27 «per forza di poppa» e XXIV 113 «per forza di demon»). Potrebbe trattarsi di potenza fisica così come di irresistibile valentia retorica (più probabile, se si pensa che l'agente sono le «rime»), ma in ogni caso è una vigoria strettamente correlata a una molteplicità, a una consistenza numerica tale («tante [...] che», v. 13) da permettere di avere il sopravvento. D'altra parte, si noti come all'utilizzo di tale forza non sia associata l'idea di uno scontato esito favorevole: le ragioni dell'incertezza rimangono indefinite (e sono forse da individuare nel timore di una intrinseca inadeguatezza stilistica delle rime), ma il limite viene chiaramente messo in evidenza dal «forse» che apre il verso precedente. Congruentemente alla locuzione, il verbo impiegato implica il ricorso a un atto di violenza, essendo da intendere come 'tirar fuori', 'trascinare', quasi 'strappare' piuttosto che con il senso di 'scortare, accompagnare'. Cfr. *Rvf* 131 3 «trarrei per forza»; per «forse [...] forza» (in cui è da notare l'accentuato richiamo fonico) cfr. invece XVI 9-10 «Nε forse molto andren cōn questi modi, / che pace haren per forza di martiri», XLV 25-26 «Forse perché fortuna e 'l ciel mi meni / per viva forza» e *Inf.* XX 16 «Forse per forza già di parlasia».

■ AMENA VALLE: l'aggettivo non trova riscontro alcuno né in Dante né in Petrarca. Cfr. invece SANNAZARO, *Sonetti e Canzoni* XLVI 5 «valli amene» e *It. lib.* IX 419 «vallette amene», ma anche LXXVIII 48 «amena vigna», BERNARDO TASSO *Rime* I XI 1 «colli ameni» e I CIII 4 «Ameni e verdi colli», e *It. lib.* V 131 «ameno prato» (con identica soluzione in V 479 e V 505) e V 724 «ameni campi».

■ PER L'QUAL: da legare, naturalmente, ad «alcun pensier»; si osservi come, mentre per «Serkiō et Arnō» era sufficiente la semplice presenza delle rime riferite alla donna per «allegrarsi», ai «colli» e agli «animai» occorra l'immagine di lei per «ridere» e «far festa».

■ RIDERE I COLLI: fuor di metafora, si prospetta un rinverdimento e una spontanea fioritura dei colli, che in tal modo dimostrerebbero la propria affezione per madonna. Cfr. XIII 61-62 «[vistō ho] in valle, in piaggia o in colle, / rider l'herbetta molle», *Rvf* 239 31 «Ridon or per le piagge herbette et fiori» e 310 5 «Ridono i prati».

■ FAR FESTA: il sostantivo è ἄπαξ nelle *Rime*, così come in Petrarca (*Rvf* 360 18

«quante feste»). Per la locuzione, cfr. *Purg.* XXIX 130 «[...] quattro facean festa» e *It. lib.* V 432 «E mentre quei Signor faceano festa».

IV. 19-20. MA ... ARNØ: ‘Ma, ahimè, da quando sono giunto presso l’Arno, io vago per i boschi più fitti contando i giorni’. L’avversativa introduce una strofe che si pone in netta contrapposizione tematica rispetto alle due precedenti, veicolando il passaggio da una virtualità ottativa alla disillusione e allo squallore della condizione reale; sebbene la causa di un tale mutamento prospettico sia per il momento – nei primi due versi – lasciata in ombra, fin da subito emerge uno stato di malessere, immediatamente confermato dalla formula esclamativa (di chiaro valore nefasto) «lassø». Cfr., per l’intero passo, *Rvf* 142 15 «da po’ son gito per selve et per poggi» e 176 1-3 «Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi, / [...] / vo sicuro io». ■ MA, LASSØ: è movimento consueto in Petrarca per indicare uno stacco rispetto al pensiero precedente, per cui cfr. *Rvf* 50 12, 66 19, 214 19; ma vd. anche, nelle *Rime*, XVI 7, XVII 9, XX 5, XXXVIII 9, XLV 40 ■ I’ VØ ... CØNTANDØ: nei *Fragmenta* si trova accompagnato quasi sempre, come in questo caso, da un gerundio: su 37 attestazioni della forma «vo», soltanto 6 (*Rvf* 13 14, 18 12, 19 14, 183 9, 209 6) si trovano senza gerundio; a metà strada la condizione di 333 8-9 «dietro le vo pur così passo passo, / sol di lei ragionando [...]», in cui il gerundio non segue direttamente «vo» ma è comunque retto da questo. La tendenza è mantenuta nelle *Rime*, dove su 6 occorrenze (XXVI 19, XXIX 10, XXXIII 9 e 20, XLV 11, LI 7) soltanto in una (LI 7) non è presente alcun gerundio, mentre in un altro caso (XXXIX 10) se ne trovano due. Cfr., fra gli innumerevoli esempi, almeno *Rvf* 176 5 «et vo cantando» (con cui si ha una quasi completa sovrapposizione fonica), le tre attestazioni della sestina 237, vv. 11-12 «sannolsi i boschi / che sol vo ricercando giorno et notte», v. 19 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia» e vv. 25-27 «Le città son nemiche, amici i boschi, / a’ miei pensier’, che per quest’alta piaggia / sfogando vo» (rispetto alle quali si registra una somiglianza tematica), ma soprattutto due *loci* completamente affini come 30 28-29 «che s’al contar non erro, oggi à sett’anni / che sospirando vo di riva in riva» e 105 79 «et vo contando gli anni [...]»; cfr. anche PETRARCA *Epystole* I 6 124-125 «nunc montibus abditus istis, / flens mecum numero transacti temporis annos». Infine, cfr. *Arcadia* Ecloga IV vv. 3-4 «e quanti passi tra la notte e ’l giorno / spargendo indarno vo per tanti campi» e

39-40 «Ma io lasso pur vo di giorno in giorno / noiando il ciel, non che le selve e i campi».

■ LE PIÙ FOLTE SELVE: ‘le selve più fitte, più intricate’, dunque le più distanti da una qualsiasi possibilità di contatto umano. Non si hanno sintagmi simili in Petrarca; cfr. invece BERNARDO TASSO *Rime* II CVII (Egloga quinta) 66 «errando va per selve ombrose e folte» e, fra i riutilizzi trissiniani, *It. lib.* X 958 «folta selva», XIII 618 «per la selva folta», XVIII 523 «in una selva folta» e XX 841 «in una selva folta». ■ CONTANDO I DI: il verbo è ἄπαξ in Trissino con questo significato (e ne trova attestazione nell’*Italia liberata*, ma soltanto con il senso di ‘raccontare’); per la locuzione, cfr. *Rvf* 56 2 «contando l’ore», *Triumphus Mortis* II 55 «O misero colui che’ giorni conta», BOIARDO *Amorum Libri* III 44 5-7 «L’alma mia, del suo ben privata e cassa, / poi che è partita a forza del suo core / conta e giorni passati e conta l’ore» e, per contrasto, SANNAZARO *Arcadia* Ecloga IV 13-14 «Lasso, ch’io non so ben l’ora né ’l giorno / che fui rinchiuso in questa alpestra valle».

21-22. NE ... RIME: ‘né ho la speranza che dei versi così pesanti (come sono quelli da me cantati) possano mai sollevarsi in maniera tale da oltrepassare colli tanto alti’. Comincia a delinearsi con chiarezza la funesta condizione dello stato d’animo dell’io lirico, che nei primi due versi era solo vagamente intuibile. Nel corso del distico in questione si attua un ribaltamento manifesto delle strofi precedenti, come denunciato da mirate riprese lessicali tese a rendere evidente il rapporto per poi capovolgerne la portata semantica: «ne spero» rovescia in modo definitivo, vanificandolo, il moto ottimistico che animava interamente le stanze II-III, a partire dall’incipit di v. 7 («E s’io sperasse»); a «s’alzasser» di v. 8 e a «potesser gire» di v. 9 fanno da contraltare rispettivamente «possin levarsi» (v. 22) e «a passar» (v. 21); e si noti come fra i quattro elementi venga a crearsi un chiasmo quanto al valore sintattico (infinitiva + consecutiva nella str. II; consecutiva + infinitiva nella str. IV), ma venga mantenuta inalterata la posizione del verbo servile («potesser» e «possin», che accompagnano rispettivamente la consecutiva nel primo caso e l’infinitiva nel secondo).

■ NE SPERO: vd., per attacchi analoghi, *Rvf* 124 9 e 360 62, BEMBO *Rime* XVII 34 (una sestina) e CXLII 157. ■ PASSAR: cfr. *Rvf* 142 32 «ch’i’ passai con diletto assai gran poggi», *Inf.* XVII 2 «che passa i monti», BERNARDO TASSO *Rime* I LXIII 9 «al trapassar d’un colle», *Soph.* 45 «passando l’alpe» e *It. lib.* IX 819 «e passar l’alpi» e XXV 260 «al trapassar d’un colle». ■ TANT’ALTI COLLI: si tratta degli «Appennini colli» di v. 10, che cingono le selve

in cui si trova il poeta e di fatto lo rinchiudono e lo isolano, impedendogli qualsiasi tipo di comunicazione con l'ambiente esterno. Cfr. *Rvf* 303 6 «alti colli» (Quondam), *Al poco giorno* v. 30 «altissimi colli», *Inf.* XXVI 133-134 «una montagna, bruna / per la distanza, e parvemi alta tanto» e *It. lib.* XXIV 219 «colli altissimi»; ma si tenga anche presente, vista l'affinità tematica con l'intera canzone, *Rvf* 129 v. 14 «alti monti» e v. 27 «un pino alto od un colle».

■ GREVI RIME: cfr. *Rvf* 332 vv. 24 «le mie basse rime» e v. 61 «mie stanche rime». Nonostante l'aggettivo sia ἄπαξ in Trissino, non pare debba assumere qui un significato troppo differente da quello di “grave”: si veda a proposito *Poetica*¹, p. 77 «La metalepsis o vero transumpzione è quella la quale per similitudine di significato dimostra un altro significato diverso, come è “un greve tono” [= *Inf.* IV 2, che nelle edizioni moderne presenta «trueno»], che a dirlo propriamente si dovrebbe dir “grave tono”; ma perché “greve” e “grave” hanno lo stesso significato nel peso [*scil.* per riferirsi al peso di qualcosa], ma nella voce [*scil.* per connotare un suono] solamente si dice “grave”; e Dante ivi ha transunto il significato del peso e l'ha posto nella voce [è, si noti, il medesimo procedimento di cui si avvale Trissino nel passo in questione]». Per usi di “grave” abbinato a lemmi indicanti sensazioni sonore, cfr. – oltre al già citato *Inf.* IV 2 – *Rime* I 1 «Se 'l duro suon de' gravi miei sospiri» (che fa da eco a *Rvf* 23 13 «[...] il suon de' gravi miei sospiri»), *Par.* XVII 23 «parole gravi», *Rvf* 318 13 «gravi accenti» e 332 11 «I miei gravi sospir' non vanno in rime». Si tenga presente pure ALUNNO *Fabrica* 1546, c. 233v: «Grave, et greve, La [*scil.* latino]: gravis. L'uno del verso, et l'altro della prosa, secondo alcuni pur sempre trovo essere usato Grave ne la prosa, et nel verso, ma nelle desinentie l'uno, et l'altro [vale a dire: in alcuni autori si trova sempre “grave”, sia in prosa che all'interno di verso; ma in rima questo continua ad essere alternato con “greve”]; et val ponderoso, molesto, noioso, grande etc.». Si tratterà, insomma, di una scelta dettata da necessità eufoniche o dalla ricerca di una preziosità piuttosto che di una volontà tesa a significare uno scarto semantico: il senso primario rimarrà allora quello di un peso impediente che trattiene le «rime» e ne impedisce il libero movimento, non diversamente da come l'anima potrebbe risultare ostacolata, nella propria elevazione, dal gravoso pondo corporale (per cui cfr., ad esempio, *Rvf* 32 6-7 «'l duro et greve / terreno incarco»). Si denotano quindi le «rime», la poesia, come incapaci di sollevarsi fisicamente per oltrepassare i colli appennini, che sono «tant'alti» (sintagma, appunto, cui si

contrappone direttamente «sì gravi»). Se si volesse risalire alla causa di una tale gravezza, bisognerebbe ritenerla una mancata sublimazione discendente da una imperfezione stilistica e retorica o considerarla un autoreferenziale accenno alla tematica di mestizia espressa nel corso della sestina (in ogni caso, risulterebbe difficoltoso immaginare di dover ricollegare questa ipotesi di interpretazione all'impiego della forma sestina, che, possedendo un grado di complessità e una ricercatezza tecnica maggiori rispetto a una comune canzone, dovrebbe semmai risultare stilisticamente più elaborata).

23-24. **È ... DONNA:** 'e per questo ne canto pochi, tali da rimanere in queste valli e non da andare presso una siffatta donna'. Dal momento che la speranza espressa nella protasi del periodo ipotetico delle strofi II-III («s'io sperasse pur che le mie rime / s'alzasser») è stata ormai contraddetta («ne spero che [...] / possin levarsi»), neppure l'apodosi («tante ne scriverei») ha più senso di realizzarsi: poiché le «rime» non potranno giungere a madonna, non è rilevante che esse siano «poche»; è come se, perduta la fiduciosa aspettativa che le «rime» potessero ricevere udienza e trovare ascolto presso l'amata, venga meno il desiderio stesso di comporre Poesia. ■ **È PERÒ:** spesso in incipit di verso nella *Commedia* e quasi sempre nell'*Italia liberata*, con il medesimo valore conclusivo presente in questo caso. ■ **DA RESTARE IN VALLE:** la «valle» sarà da intendere sia come generico luogo 'basso, piano' – ancora a suggerire un'idea di gravezza in contrapposizione ai «tant'alti colli» – sia propriamente come la «rinkiufa valle» in cui si trova Trissino. Cfr. il congedo di *Rvf* 125 (vv. 79-81): «O poverella mia, come se' rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi». ■ **DONNA:** allo stesso modo della «valle» del verso precedente, è da interpretarsi sia genericamente come 'donna di tanto pregio, di una tale altezza' (rispetto alla quale le «rime» appaiono inadeguate», per cui vd. *Rvf* 332 24 «alto sogetto a le mie basse rime»), sia, specificatamente, come l'amata.

V. 25-28. VER'È ... SECCO: 'È pur vero, leggiadra donna, che spesso il mio pensiero genera nelle ombrose selve immagini tanto vivide che mi sembra di trovarmi insieme ad esse in qualche valle'. Si riprende, in parte, quanto già enunciato nel corso della strofe III, contrapponendo al «pensier» della donna (ovvero a un suo simulacro fittizio, impossibilitato a raggiungere la Toscana) quello immaginifico dell'io lirico, che tenta di ricostruire

mentalmente le fattezze e la fisionomia dell'amata pur nella mancanza di solidi appoggi; e, in un primo momento, vi riesce in maniera tanto valente da essere in grado di trasporre al di fuori della propria mente tali parvenze e da illudersi quasi che si tratti di entità concrete. Per il concetto nella sua interezza, cfr. *Rvf* 129 vv. 28-29 «[...] et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso», vv. 33-37 «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier [*scil.* all'immagine mentale, illusoria di Laura] la mente vaga, / et mirar lei, et obliar me stesso, / sento Amor sì da presso / che del suo proprio error l'alma s'appaga» e vv. 40-42 «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio», e 176 7-8 «ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme / donne et donzelle, et sono abeti et faggi». ■ VER'È: "Vero è che", ad avvio di verso, si ritrova in *Rvf* 17 5 e in *Donne, io non so di che mi preghi Amore* [=DANTE *Rime* d. 2] v. 7, così come in diversi luoghi della *Commedia* (vd. *Inf.* IV 7 e XXIX 112, *Purg.* III 136 e X 136, *Par.* I 127), in *It. lib.* III 215, III 318, XIV 78 e XVIII 1112 e in *Soph.* 1590. ■ 'L MIO PENSIER: cfr., fra le *Rime*, XXXIX 1 «il mio pensiero» e LXXI 12 «ciascun mio pensiero»; ma vd. soprattutto *Rvf* 129 48 «tanto più bella il mio pensier l'adombra [*scil.* la dipinge raffigurandosela nel paesaggio circostante]». ■ LEGGIADRA DONNA: per il sintagma in clausola di verso, come qui, cfr. LXXVIII 35 (Quondam), *Rvf* 268 45 (Quondam) e *It. lib.* IV 489, XVIII 628 e XXV 576; ma anche *Rime* XXXIII 25 «leggiadra e bella Donna», *Rvf* 323 62 «[...] sì leggiadra et bella donna» e 218 1 «[...] leggiadre donne et belle», e *Triumphus Mortis* I 1 «Quella leggiadra e gloriosa donna». ■ FIGURA: per il preciso valore da assegnare al verbo, ἄραξ nelle *Rime*, vd. la derivazione latina che se ne propone in ALUNNO *Fabrica* 1546, c. 105v («exprimere, delineare»), ma soprattutto l'unico esempio che si trova in Petrarca (e da cui certamente discende il riutilizzo trissiniano), in *Rvf* 116 12-14 «Ivi non donne, ma fontane et sassi, / et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo». Si tratta, dunque, di una concreta generazione di immagini, di un vero e proprio atto creativo della mente, che, in base ai propri ricordi, ricostruisce il volto dell'amata negli oggetti e nell'ambiente circostanti. ■ OMBROSE SELVE: foreste ombrose perché fitte, e dunque, ancora una volta, isolate. Cfr. *Rvf* 162 7 «ombrose selve» (Quondam) e 176 12-13 «[...] un solitario horrore / d'ombrosa selva», il già citato passo di BERNARDO TASSO *Rime* II CVII (Egloga quinta) 66 «selve ombrose», *It. lib.* III 522 «ombrosa selva», V

221 «selve ombrose» e il già citato X 958 «ombrosa, e folta selva». ■ SÌ FISSO: aggettivo utilizzato, naturalmente, con valore avverbiale ('in maniera così intenta e intensa'); cfr. *Rvf* 129 33-34 «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga». ■ CH'IO MI CREDO: il pronome personale, che potrebbe risultare pleonastico ma concorre al rafforzamento del verbo, è anche in *Rvf* 35 9-11 «sì ch'io mi credo omai che monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempore / sia la mia vita, ch'è celata altrui». Cfr. del resto BRAMBILLA AGENO 1964, p. 141: «Fra i *verba sentiendi*, è non di rado riflessivo, come già nel latino tardo, credere, con oggetto diretto, o con l'infinito, o con la dichiarativa esplicita» ■ QUALCHE VALLE: cfr. 50, 43 «in qualche chiusa valle» (il passo può avere agito, tuttavia, da richiamo soltanto lessicale, e non anche semantico, dal momento che in questo caso la «valle» sta a significare una «'insenatura del mare'») [SANTAGATA 1996, p. 259]. ■ SECO: grammaticalmente è riferito al «pensier», ma sul piano logico viene a indicare ciò che dal pensiero è «figurato», dunque le immagini stesse dell'amata.

28-30. E ... COLLI: 'e poi, come quando nell'Arno un'onda si sovrappone a un'altra onda, così i miei versi poetici, che hanno chiamato invano la donna per i colli, finiscono per sovrapporsi alle immagini mentali di lei'. Dopo aver vagato per tutta la regione circostante, le «grevi rime», ritornano presso il poeta e lo riportano alla desolante condizione reale, svegliandolo dallo stato di contemplazione quasi estatica in cui era caduto: è il «vero [che] sgombra / quel dolce error» di *Rvf* 129 49-50. ■ E POI: espressione che ritorna spesso, sia in Dante che in Petrarca, a inizio di un secondo emistichio, come nel presente caso. ■ COME ... L'ALTR'ONDA: la similitudine non si ritrova in Petrarca, mentre in Dante potrebbe essere considerato come passo simile *Inf.* VII 22-23 «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa»; ma vd. soprattutto *Soph.* 2082-2084 «La fallace speranza d'e mortali, / a guifa d'onda in un superbō fiume, / hora si vede, hor par che si consume» e, per un utilizzo posteriore, TASSO *Gerusalemme Conquistata* XX 21, 1-4 «E fantasmi a fantasmi, e larve a larve / succeder gli parean, com'onde in fiume; / e sempre che una imago a lui disparve, / l'altra s'offerse al più verace lume». Si noti come l'enjambement, separando le due «onde», contribuisca a raffigurarne visivamente l'accavallamento. ■ CACCIA: verbo ἄραξ nelle *Rime*. Vale 'si sovrappone', ma implica un'idea di violenza, per cui si tratta di una sostituzione che avviene scacciando, spingendo via l'altro elemento.

Cfr. *Rvf* 256 9-10 «L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, / da me si parte» (si tratta dell'unico caso nei *Rvf*, su 5 attestazioni complessive, in cui il verbo assume questo valore anziché quello di 'andare a caccia') e, per la *Commedia*, almeno *Purg.* II 55-57 «Da tutte parti saettava il giorno / lo sol, ch'avea con le saette conte / di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno». ■ COSÌ QUEL: dovrà intendersi come complemento oggetto; se fosse il «pensier» a scacciare le «rime», infatti, l'io lirico si troverebbe in una condizione pacificata – per quanto solo illusoria – che non spiegherebbe l'invettiva della stanza successiva. La locuzione, in correlazione a “e come ...”, è *iunctura* dantesca, per cui cfr. *Inf.* V 40-42, *Purg.* XXII 133-134, *Par.* XXIV 13-16 e XXXI 124-127; cfr. anche *It. lib.* IV 818-822 «E come quando il mar con onda sorda / si turba, e dentro a sé tutto s'annerà; / ma non si muove in questa parte, o in quella, / fin che non spira apertamente il vento; / così quel gran Baron» e XVI 328-337 «E come, uscendo fuor de i loro esami, / quando 'l sol passa dal Montone al Tauro, / le pecchie volan numerose insieme, / per ritrovarsi un più capace albergo, / ove possan dispor la cera, e 'l melle; / né perché il villanel percuota il rame, / tornansi a dietro, anzi s'assidon tutte / sopra qualche arboscello a la foresta, / per esser poste ne i novelli esami; / così quel popol numeroso». ■ L'HAN KIAMATA INDARNØ: agisce forse la suggestione di *Rvf* 318 13-14 «[...] onde con gravi accenti / è anchor chi chiami, et non è chi responda». Le «rime» proseguono, senza risultato, l'azione del poeta stesso (cfr. v. 6 «la kiamø sempre, et in søspiri ε in rime»): il loro fallimento («indarnø»), oltre a essere legato all'impossibilità di oltrepassare i colli e dunque alla loro relegazione nelle selve toscane, corrisponde alla incapacità – probabilmente attiva su un piano stilistico – di evocare compiutamente le fattezze della donna. Si noti che i soli tre casi in cui “indarno”, nei *Rvf*, si trova in punta di verso coincidono con quelli in cui è presente anche “Arno” nella serie rimica (*Rvf* 128 1 : 5, 308 1 : 5, 366 80 : 82); il fenomeno si osserva pure in Dante (*Inf.* XIII 146 : 150 e XXX 65 : 67; *Purg.* XIV 20 : 24; *Par.* XI 104 : 106) ed è mantenuto da Trissino in XI 10 : 14.

VI. 31-32. DEH ... DONNA: ‘oh, quanto sarebbe meglio vivere lontano da quella dura donna, in aspri colli’. ■ DEH CØME FØRA MELJØ: cfr. *Par.* XVI 52 «Oh quanto fora meglio esser vicine». Si ha solo un'altra attestazione del condizionale “fora” nelle *Rime* (a LXXVI 61 «ε fora in nostre man Belgradø ε Rodi»), e nessuna nell'*Italia liberata* e nella

Soph.; frequente è invece l'alternanza della forma "saria" con quella regolare "sarebbe".

■ ASPRI COLLI: colli 'impervi', lontani dalla civilizzazione. Cfr. *Rvf* 288 2 «aspri colli» (Quondam) e *It. lib.* XXV 271 «un aspro colle», ma in parte anche *Rvf* 129 14 «Per alti monti et per selve aspre». ■ VIVER LONTANŌ A: il costrutto è di utilizzo comune nel linguaggio poetico; Trissino lo reimpiega in LXXVIII 47 «Poco lontano a lui» e in *It. lib.* XII 702 «poco a noi lontano»; ma cfr. anche gli esempi boccacciani di *Teseida* III 2 5 «lontani a degna sofferenza» e IV 9 3-4 «lontano ad te mi converrà morire / De!» e di *Rime* 105 14 «lontano a tte». Si noti come l'iperbato di «viver» rispetto al suo ausiliare («fōra mēljō»), complice anche l'inarcatura che viene a formarsi e che fa del verbo il *rejet*, cooperi a rappresentare in maniera espressiva l'idea di allontanamento. Per la locuzione cfr. *Rvf* 15 11 «viver lontane» (Quondam). ■ DURA DONNA: sintagma assente in Petrarca e in Dante, e che nello stesso Trissino non registra ulteriori attestazioni. Per usi simili dell'aggettivo (che, altrimenti, è quasi sempre accostato alla "Morte" o alla "Fortuna/Sorte") cfr. BOIARDO *Amorum Libri* I 34 5 «anima dura» e II 11 120 «alma dura» (espressione riferita, in entrambi i casi, all'amata), BERNARDO TASSO *Rime* V CXXV 1-2 «Ah più che scoglio dura, ah più che fiera / nutrita in selva cruda» e *Orl. Fur.* I 49 5 «ma [la bella donna] dura e fredda più d'una colonna» e I 51 8 «poi torni a l'uso suo dura e proterva».

33. CHE ... RIME: 'ché non reputò mai di alcun valore pianto o rime'. ■ GIAMAI: l'avverbio si trova sempre, nelle *Rime*, come unica parola e con la nasale non geminata; in Dante e in Petrarca, al contrario, sono registrate soltanto occorrenze della forma "già mai". ■ PREGIÒ: è ἄπαξ; per passi analoghi cfr. *Rvf* 239 12 «che non curò già mai rime né versi» e in parte 70 25-27 «Ella non degna di mirar sì basso / che di nostre parole / curi», 186 13-14 «[...] et oh pur non molesto / gli [riferito logicamente a Laura] sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezz!» e 239 38 «e 'n versi tanto sorda et rigida alma». ■ PIANTŌ NĒ RIME: parziale ripresa di v. 6 «et in sospiri ε in rime». Cfr. *Rvf* 239 35 «lagrimando et cantando i nostri versi» e 332 60 «ove è colei ch'i' canto et piango in rime» e SANNAZARO *Arcadia* Ecloga IV 16 «piangendo in rime».

34-35. E ... DI LEI: 'e fra i boschi non si troverebbe una fiera più sdegnosa di lei'. Cfr. *Rvf* 22 19-20 «Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera», 226 1-2 «Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io, né fera in alcun bosco», 288 13 «né fiere àn

questi boschi sì selvagge», ma anche 301 3 «fere selvestre, vaghi augelli et pesci» e 310 14 «et fere aspre et selvagge». ■ FIERA PIÙ RITROSΑ: il sostantivo si trova sempre dittongato in Trissino; in Petrarca solo al plurale, alternato alla forma non dittongata che è quella esclusiva per il singolare (fatta eccezione per *Triumphus Eternitatis* 114, che legge «come fiera»); al contrario, nella *Commedia* si ha alternanza nel singolare e la sola forma «fiere» per il plurale. L'aggettivo (che è ἄπαξ nelle *Rime* e, in Trissino, trova un'ulteriore attestazione solo in *It. lib.* IX «Socrate, ch'ebbe sì ritrosa moglie») non indica semplicemente 'timidezza, onesto pudore', ma un atteggiamento volutamente e immotivatamente sprezzante, che rimanda appunto a un ambito ferino e selvaggio: cfr. *Par.* XXXII 132 «la gente ingrata, mobile e retrosa [riferito al popolo ebraico nei confronti di Mosè]» e *Rvf* 105, 8-10 «et in donna amorosa anchor m'aggrada, / che 'n vista vada altera et disdegnosa, / non superba et ritrosa», ma soprattutto la definizione che si dà dell'aggettivo in ALUNNO *Fabrica* 1546 c. 75r «La: [*scil.* latino] morosus, perversus difficilis, discrepa(n)s; da retrorsum, La. o da retrarre, val superbo in mala parte, sdegnoso, et ostinato, et è proprio quello, che non vuol cedere ad alcuno, anzi è ad ogniuno contrario».

35. ΝΕ ΑΡΝΩ: 'né nell'Arno alcun pesce che sia più sordo'. ■ ΣΩΡΔΩ: è, solitamente, attributo della Morte o del Destino (allo stesso modo di "duro"). Per impieghi riferibili alla donna, cfr. XXII 11 «da quelle ωreckie al miω lamentω sωrde», *Rvf* 210 7 «che sol trovo Pietà [*scil.* Laura] sorda com'aspe» e 239 38 «sorda et rigida alma», SANNAZARO *Arcadia* Prosa VIII «O crudelissima e fiera più che le truculente orse, più dura che le annose querce, et a' miei preghi più sorda che gli insani mormorii de l'infiato mare» (passo in cui, si noti, ritornano anche «dura» e «fiera», già incontrati nel corso della stanza trissiniana), BERNARDO TASSO *Rime* II XCIV 6-8 «O più sorda che l'onde / d'Adria, via più selvaggia / che qualunque animal bosco nasconde». Pare invece invenzione trissiniana l'accostamento dell'aggettivo con i «pesci»; ma, per contrasto, cfr. almeno SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* XXXIV 6 «e i pesci al mio lagnar staranno intenti».

36. Ε ... VALLE: 'e tuttavia continuo a bramarla con me per i poggi e per le valli'. ■ Ε PUR: "pure", oltre a costituire un'avversativa assieme alla congiunzione "e", mantiene l'aspetto temporale, continuativo, per cui l'espressione vale 'nonostante la sua mancanza di pietà (ampiamente illustrata nel resto della strofe), non cesso di bramarla'. Cfr., per attacchi

di verso analoghi, *It. lib.* III 845, VI 153, VIII 889 e XII 597. ■ MECΩ LA BRAMΩ: un concetto simile è espresso in LXXI 12-13 «che ciascun miω pensierω altrω non brama, / che star sempre cōn ella vivω ε mortω» e *Rvf* 300 10-11 «sua santa et dolce compagnia / la qual io cercai sempre con tal brama!». ■ IN POGGIO Ε IN VALLE: vale ‘presso le alture e in luoghi piani’, quindi ‘dappertutto’. Il sostantivo è ἄπαξ nelle *Rime*; in Trissino si trovano soltanto altre due attestazioni, in *It. lib.* XIII 689 «tal che le rive, e le colline, e i poggi» e XXVI 461 «dirimpetto al poggio». Per espressioni corrispondenti, vd. soprattutto *Rvf* 66 18 «[...] dai poggi et da le valli», 71 37 «O poggi, o valli» e 145 10 «in alto poggio, in valle ima et palustre», e BERNARDO TASSO *Rime* I XLIV 5 «Talora in poggi, et ora in piagge e valli» e V XL 4 «e valli e poggi»; ma cfr. anche *Rvf* 30 6 «in poggio o ’n riva».

Congedo. 37-39. Ε ...RIME: ‘e, pensando a lei, mi dimentico delle valli e dei colli, così come dell’Arno e di ogni altra donna; e non vedo più selve dinnanzi a me, né conosco più componimenti poetici’. Si noti il progressivo smarrirsi della mente, che procede da uno stato di oblio e amnesia – già notevole, del resto, dal momento che coinvolge il paesaggio circostante – a una cecità rispetto a qualcosa che si offre immediatamente alla vista, fino ad approdare quasi a uno stato in cui alla Poesia stessa è negata una condizione di esistenza. Cfr., per passi simili, *Rvf* 116 5-7 «et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch’altro non vede», 127 96-97 «Et così meco stassi / ch’altra non veggio mai, né veder bramo» e 226 3-4 «ch’i non veggio ’l bel viso, et non conosco / altro sol, né quest’occhi ànn’altro obiecto». ■ NEL PENΣAR: il verbo non descrive un momento puntuale, preciso, ma un tempo indefinito, sospeso in una indeterminata vaghezza. ■ LE VALLE Ε I COLLI: nuova dittologia antonimica con il medesimo valore di quella di v. 36. Per la medesima coppia, cfr. *Rvf* 303 6 «valli chiuse, alti colli [...]»; ma cfr. pure *Rvf* 125 9 «per campagne et per colli» e soprattutto *Al poco giorno* v. 21 «ch’i’ son fuggito per piani e per colli» (e vd. il commento del passo in DE ROBERTIS 2005, p. 108: «per ogni dove; in una fuga senza fine. Cfr. Arnaut, *Sols sui qui sai* 12 “q(u)’ieu no vau tant chams, vautz ni plans ni puois” (... ‘né piani né poggi’). Ma coppie oppositive come queste sono frequenti nella Scrittura ed entrate nel parlar comune»). ■ MI SCORDΩ: il verbo non appartiene alla tradizione vulgata, non trovandosi né in Dante né in Petrarca; in Trissino se ne ha attestazione, con il medesimo costrutto (verbo alla forma

riflessiva + complemento oggetto), in LXXVIII 146 «non vi scordate il vostro amato Daphne» e in *It. lib.* I 390 «che fa scordarci ogni passato affanno», VIII 59-60 «onde forse fariami i gran negozi / scordar, e star nel suo bel viso intento» (si noti la costruzione analoga a quella della sestina, con verbo in iperbato e in enjambement rispetto al complemento oggetto, che chiude il verso precedente), XVII 48 «né me lo scorderò, mentre ch'io viva», XXI 329 «tu pensi, ch'io mi scordi tante ingiurie» e XXIV 335 «non vi scordate i fidi miei precetti». ■ OGNI ALTRA DONNA: il concetto è già in *Al poco giorno* v. 14 «[ella] trae della mente nostra ogni altra donna» (Quondam), ma cfr. anche DANTE *Rime* 8 43-44 «Degli occhi suoi mi vien la dolce luce / che mi fa non caler d'ogn'altra donna». ■ VEGGIO: nelle *Rime*, la prima persona singolare del presente indicativo registra soltanto questa forma, sulla scorta di Dante e di Petrarca (in entrambi è contemplata la sola forma in affricata, esito regolare nel toscano antico, per cui vd. ROHLFS 1966, p. 390 e ROHLFS 1968, p. 258); l'uso si mantiene inalterato in Ariosto (sia nelle *Satire* che nell'*Orlando Furioso*, dove non si trova mai “vedo”), mentre si registra una tendenza opposta in Boiardo, che negli *Amorum Libri* utilizza «veggio» in due soli casi, in posizione rimica (I 16, 1 e I 31, 8), contro le numerose presenze di «vedo» sia all'interno che in punta di verso (e la proporzione rimane inalterata, modificandosi semmai ulteriormente a favore di «vedo», nell'*Orlando innamorato*, dove però «veggio» non compare soltanto in rima). Nell'*Italia liberata* e nella *Sophonisba*, invece, si ha alternanza regolare con l'allotropo “vedo” (non particolarmente attivo nel resto della tradizione lirica) che, in ogni caso, presenta un numero minore di occorrenze.

CANZONE XXXI

Quella virtù, che del bel vostro velò
còpriò l'alma più bella
che kiudesserò mai terrene membra,
mosse in còsi beatò pòntò il Cielò,
ch'ogni benigna Stella
per honòrarvi il suo valòre assembla,
ònde alcuna di lòr sempre rimembra
le vostre lodi a lj'intelletti humani,
ε sprònalji a cantar di vòi sòvente;
altre di nuovò ben v'òrnan la mente
sì che fannò dal segnò andar lòntani
quelli pensieri vani,
che speran dir di vòi perfettamente.
Queste una volja ardente
dèstammi al cuore (ε forse troppo altera)
di pòrmi anch'ìò fra sì leggiadra skiera.

Et esser un di quei che 'l vostro nòme,
le virtù vostre rare,
ε l'hònesta beltà pinganò in carte;
ne mi spaventa s'ìò non veggio còme
pòter di vòi parlare
cofa non detta in più lòdata parte.
Quest'è la meravilja, quest'è l'arte,
che òprò Natura in farvi al mòndò sola,

che quantō scrive più ciascun di vui,
tantō più resta da nōtare altrui.
Quinci anchōr prendō ardir che mi cōnsōla,
ch'io nōn possō parola
d'alcuna loda ritrōvar fra nui,
che, cōme il mōndō ha in lui
ciascuna cofa, e fuor di questō è nulla,
nōn fōsse in vōi dal latte e da la culla.

Qual se per coljer fiori entr'un bel pratō
vergine arrivi in la stagiōn miljōre,
de la bella abōndanza ingōmbra 'l cuore,
ne sa discerner poi qual più lj'è gratō,
tale hor mi ritrov'io per questō latō
campō di lode al cōminciar sōspesō,
che'l splendōr del maritō al mōndō intesō
per maggiōr vōci dietrō a sè ne svia;
cōsì la gloria vostra, la riccheza,
l'ingegnō, la belleza;
ma dice mecō poi la mente mia:
quelle virtù che in altra mai nōn fōrō,
fienō a quest'opra assai miljōr lavōrō.

Poi segue, pēnsa, da che 'l mōndō nacque
(s'ei bēn, cōme alcun volse,
dal divinō vōler nacque ab eternō)
mai tante grazie insieme nōn accolse
Natura, ne le piacque
d'un sōl corpō terren pōrle al gōvernō,
cōm'hora in questa; forse perchē eternō

di lei ne resti a tutt'ò 'l m'ònd'ò ex'èmp'ìò.
Che se l'altra Lucrezia anch'òr s'h'on'òra,
a questa (c'òme sia del viver fuora)
sp'er'ò vedere fra' mortali un t'èmp'ìò,
òve che in ogni sc'èmp'ìò
haranno i buoni il su'ò ric'òrs'ò anch'òra.
O felice quell'h'òra
che p'òtrà far che 'l s'èc'òl nostr'ò sia
pien di quelle virtù ch'èlla di'fia.

L'anima, ch'è da Di'ò mandata in terra,
sed ella non è colta
mentr'è qua giù ne li ter'èstri lacci,
ne fra sì dure vie s'è mai rivolta
dal camin che non erra,
per s'òle o pioggia, over per altri impacci,
c'òm'èlj'advien che Di'ò t'òrnar la facci
al prim'ò d'òlce su'ò li'èt'ò s'òggi'òrn'ò,
lj'Angeli santi in'c'ònt'òrò a lei ne vann'ò,
è de i fi'òr de la sù ghirlande fann'ò,
ch'a le sue mani et a le t'èmp'ie int'òrn'ò
pong'ònn'ò, è in s'èggi'ò ad'òrn'ò
vicin'ò al su'ò Fatt'òr luoc'ò le dann'ò;
ivi del nostr'ò ingann'ò
mercede ap'ò il Sign'òr, di noi piet'òsa,
facile ottien, c'òme nov'èlla sp'òsa.

È se per questa vita alma terrena
seppe alcun mai t'òvar la vera strada,
ne la qual dritt'ò a quel b'èl fin si vada

fra sterpi e brōnchi, onde la selva è piena,
 fu l'alma di cōstēi, che per serena
 fōrtuna nōn tardò dal suō viaggiō,
 nē si rivolse mai, per nullō oltraggiō
 che le facesse. Et altre cofe mōlte
 mēcō ragiōna, ch'io nōn so ritrarle,
 e pur vuol ch'io ne parle.
 Però, Canzōn, cōn queste c'hai raccolte
 prima n'andrai, e s'io ti veggio grata
 sarai da due sōrēlle accōmpagnata.

Canzone encomiastica che si inserisce nell'alveo della sterminata produzione poetica volta a celebrare le virtù di Lucrezia Borgia.¹²⁶ Sebbene l'influsso di tessere lessicali petrarchesche sia innegabile, l'elemento erotico è in questo caso del tutto assente, sostituito da una serie di lodi che esaltano la donna cantata imbevendosi di spunti platonizzanti e la elevano – se non proprio a figura divina o angelica, come pure potrebbe lasciar credere l'andamento quasi innografico assunto dal componimento in certi passaggi – a creatura perfetta, in cui la Natura e la Provvidenza (per mezzo, quest'ultima, degli influssi celesti) mostrano di aver riversato quanto di meglio in loro potere, giusta i motivi e gli accenti danteschi che informano l'intera canzone.

Del resto, la canzone trissiniana, a differenza degli svariati altri testi già composti intorno alla persona di Lucrezia (con cui condivide i motivi d'ispirazione), si propone l'obiettivo di cantare «quelle virtù che in altra mai nōn fōrō» (v. 44) – echeggiando VN 31 2 «io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna» –, di fatto proponendo una lode che tende a identificare Lucrezia con una novella Beatrice e a dipingerla, come quella, fonte di un «exēmpiō» salutare e beatifico: non se ne esemplificano, dunque, le caratteristiche fisiche (che, pure, in un'altra canzone encomiastica, la LIX, dedicata alla cognata Isabella d'Este, non mancano e, anzi, come espressamente denunciato fin

¹²⁶ Per una trattazione sintetica di tale produzione si veda DILEMMI 2006, pp. 23-42.

dall'invocazione incipitaria, rappresentano la porzione preponderante), come avviene, ad esempio, in CORREGGIO *Rime* 376 o in BEMBO *Rime* V;¹²⁷ né se ne rappresentano genericamente le virtù secondo le modalità elencatorie adottate in Niccolò da Correggio *Rime* 400. La celebrazione trissiniana punta a fornire una visione decisamente iperbolica, da cui si estromettono con consapevolezza tutte le qualità non finalizzate al raggiungimento della gloria celeste (con la rinuncia, quindi, a lodare disposizioni «honeste» come «l'ingegno» di v. 42): fra le tante, troppe virtù possedute da Lucrezia, al poeta non resta che operare una distillazione che permetta infine di trascogliere il meglio. L'esito di un tale processo, tuttavia, non potrà che risultare sospeso in una indefinitezza diafana ed eterea, privo di una consistenza caratterizzante e spogliato di qualsiasi nesso con referenti concreti. L'effetto finale è, evidentemente, tanto straniante da condurre Bartuschat a non rendersi conto del fatto che la canzone sia rivolta a Lucrezia Borgia e non alla donna amata.¹²⁸ Pure, sebbene Morsolin dia per scontato il destinatario del testo, accennandovi con estrema naturalezza come a qualcosa di ovvio (senza però produrre lettere, né da parte di Trissino né di Lucrezia, che alludano alla composizione o alla consegna della canzone),¹²⁹ è possibile risalire alla duchessa di Ferrara a partire dal testo stesso, sulla base del v. 54, dove non si instaura semplicemente un generico paragone con una casta figura della romanità arcaica, ma si propone una vera e propria contrapposizione, giocata sul rapporto di omonimia, fra «l'altra Lucrezia» e «questa [sottintendendo, di nuovo, «Lucrezia»]» (v. 55). Del resto, la XXXI e la LIX (altro componimento che prevede un dedicatario femminile, come già ricordato) manifestano una

¹²⁷ Si tengano presenti, tuttavia, i dubbi espressi in FENZI 2006, pp. 43-74 in merito all'identificazione della donna ritratta nel capitolo in questione con Lucrezia Borgia. Per una rassegna dei testi del canzoniere bembiano indirizzati a Lucrezia o che a lei farebbero riferimento vd. invece GORNI 1989, p. 54: «I segni di Lucrezia Borgia sono dedotti dal nome, ricollegato a una presunta radice *luce*, non già, eventualmente, ai meriti e alle virtù dell'omonima eroina romana [così come, invece, nella canzone trissiniana]». La sproporzione fra le lodi trissiniane e quelle bembiane, di carattere più spiccatamente erotico, è da ricondurre primariamente al diverso rapporto che i due intrattennero con Lucrezia, come dimostra anche soltanto la diversa consistenza e il differente tenore dei rispettivi scambi epistolari. Per la presunta relazione che avrebbe coinvolto la duchessa e Bembo, cfr. RABONI 1989.

¹²⁸ Vd. BARTUSCHAT 2000, p. 191: «Nella sua prima canzone pindarica XXXI, collocata poco prima della morte della donna, la forma metrica sublime segna una tappa fondamentale del processo di trasfigurazione: dalla lode stilnovistica della donna, ancora circoscritta alla dinamica del discorso amoroso, si passa alla lode dell'onestà in una prospettiva vicina al genere della *laudatio* in senso morale. La poesia amorosa diventa attraverso la lode della donna lode della virtù. [...] Si veda ad esempio la stanza IV di questa canzone, che avvicina la donna amata a Lucrezia».

¹²⁹ Cfr. MORSOLIN 1894, p. 47.

comune tensione celebrativa nel continuo ricorso alla seconda persona plurale, laddove tutte le altre canzoni aventi come oggetto del canto poetico la donna amata (comprese le sestine, e con la sola eccezione di LXXII) fanno ricorso alla terza persona singolare per riferirvisi.

Rispetto alla produzione petrarchesca sono individuabili esili punti di contatto, da ricondurre per lo più al riutilizzo di locuzioni simili da parte di Trissino: così, ad esempio, un'intonazione affine a quella che traspare dalle prime strofi di *Rvf* 28 è riproposta nella sezione finale della canzone in esame. Spicca invece la forte analogia – certamente non casuale – che viene a stabilirsi fra il congedo del testo trissiniano e quello di *Rvf* 72 (facente parte, come si è già avuto modo di accennare, delle cosiddette *cantilene oculatorum*): innanzitutto nel ricorso al lemma “sorella” per designare un'altra canzone dalla medesima intelaiatura metrica; quindi, nel riferimento – implicito in Petrarca, esplicito in Trissino – a un insieme complessivo di tre canzoni. La palese citazione, tuttavia, non è supportata dalla concreta attuazione del proposito espresso, a differenza che nei *Rvf*, dove effettivamente si dispiegano tre canzoni. Per questo motivo sorge, impellente, un interrogativo: se le canzoni «sorelle» non sono mai state composte, perché il testo in questione è stato inserito nelle *Rime* senza che si sia provveduto a modificarne accortamente il congedo? O, in alternativa, se un rapporto di “sorellanza” può essere istituito con altri componimenti, a quali si dovrebbe guardare? Nel primo caso, che sembra il più probabile in assenza di evidenti segni di continuità (sia tematica sia metrica) con altre canzoni,¹³⁰ bisognerà ipotizzare che Trissino non abbia voluto rinunciare a inserire nella propria raccolta un componimento dalla struttura tanto particolare; la scelta di non modificare il congedo rispetto alla sua forma originaria andrà invece giustificata presumibilmente sulla base della volontà di mantenere attivo il rimando all'ipotesto petrarchesco. Nel secondo caso, invece, si prospetta una duplice soluzione: si potrà credere che nel congedo di XXXI si faccia riferimento a canzoni non di analogo contenuto (le lodi della donna) ma di uguale schema metrico (strofi “pindariche”),

¹³⁰ La mancata composizione delle due canzoni «sorelle» sarà forse da ricondurre – più che a un generico inaridimento della vena celebrativa o a una accoglienza poco entusiasta, da parte di Lucrezia, del testo in questione, contrariamente a quanto ci si aspettasse («s'io ti veggio grata», v. 89) – al maggior grado di intimità che venne a crearsi fra Trissino e Isabella d'Este, con la quale, come noto, la cognata non intratteneva ottimi rapporti.

per cui le due «sorelle» sarebbero le canzoni LXV e LXXVII;¹³¹ oppure, si dovrà pensare che Trissino abbia voluto ricontestualizzare una lirica originariamente concepita come encomiastica, spersonalizzandola e privandola del suo carattere di occasionalità in modo da reinquadrarla nelle logiche di un canzoniere propriamente amoroso, motivo per cui le altre due canzoni sarebbero forse da individuare nella LXV e nella LIX, analoghe per il motivo eulogico di fondo.¹³²

I testi immediatamente contigui tracciano dei contorni cupi, funesti, luttuosi, in contrapposizione ai quali si staglia la canzone con la sua impostazione di stampo stilnovistico e l'idea di beatitudine che attende le anime meritevoli dopo la morte: il sonetto XXX è indirizzato a Cesare Trivulzio perché accomuni il proprio dolore a quello dell'io lirico nel piangere la prematura scomparsa del comune amico Marco Antonio Dalla Torre;¹³³ nel sonetto XXXII si manifesta tutta la preoccupazione per la salute dell'amata, colpita da una febbre acuta, e al contempo si formula una preghiera al Padre perché impedisca che accada il peggio; nella sestina XXXIII, infine, si piange la morte della donna e scaturisce, di conseguenza, lo stato di estrema afflizione in cui viene a trovarsi il poeta. Il primo dei componimenti rapidamente passati in rassegna, in particolare, offre interessanti spunti di riflessione sull'organizzazione del macrotesto delle *Rime*, specie in rapporto a quella dei *Rvf*: se è nella sezione finale che sono relegati i testi dichiaratamente (oltre che più spiccatamente) encomiastici (LXXVI e LXXVII; ma si includa anche l'Ecloga LXXVIII, che costituisce un lamento per la morte di Cesare Trivulzio, come specificato nella rubrica), pure Trissino non lascia di introdurre nel resto del canzoniere liriche di varia intonazione, dimostrando di non voler riservare uno spazio esclusivo alla tematica amorosa; in quest'ottica, la stessa canzone XXXI, sebbene priva di referenti espliciti, dovrà essere considerata nella sua funzione elogiativa originaria e non ricondotta a un contesto di ispirazione amorosa. Del resto, negli anni in cui le *Rime* venivano costituendosi come insieme compatto, l'edizione petrarchesca allestita da Alessandro Vellutello¹³⁴ (con la sua tripartizione fra rime «in vita», «in morte» e

¹³¹ Una tale interpretazione è tuttavia quasi certamente da scartare, data la stretta connessione che il congedo sembra intrattenere con le «altre cose molte [...] raccolte» (v. 85 e 88).

¹³² In ogni caso, l'approccio radicalmente differente con cui si tessono le lodi della donna nelle tre canzoni suggerisce di valutare con prudenza tale ipotesi.

¹³³ Vd. a proposito MORSOLIN 1894, p. 52.

¹³⁴ VELLUTELLO *Petrarca* 1525. Su questa edizione si veda BELLONI 1992, pp. 58-95.

una «terza & ultima parte fuori dell'opera» contenente «tutti quelli [sonetti e canzoni], che in diversi tempi & altri soggetti, & a più persone da lui furono scritti»), non doveva ancora essere operante come modello di organizzazione interna di un canzoniere:

in particolare nella lirica d'ispirazione petrarchesca, si ha la netta impressione che l'encomio non sia concepito, lungo tutto il Cinquecento, come un genere distinto dagli altri. Il canzoniere di Petrarca come quelli di Bembo e Sannazaro – per citare solo i modelli più influenti della lirica cinquecentesca – frammettono liberamente ai testi amorosi e spirituali poesie di corrispondenza o di omaggio cortigiano. Col passare dei decenni, in realtà, sembra affermarsi una tendenza a concentrare piuttosto verso la fine del libro le rime di tema non amoroso. [...] Una soluzione [...] radicale [come quella osservabile nell'edizione di Petrarca curata da Vellutello] non ha equivalenti [...] nella pratica media del libro di poesia cinquecentesco, dove le rime estranee al vero e proprio 'romanzo' amoroso possono avere una posizione marginale nella raccolta, ma non ne sono certo escluse. D'altra parte, la *dispositio* non distingue in genere le rime encomiastiche in senso stretto da quelle di lutto, di omaggio letterario, di corrispondenza amichevole, di esortazione politica. Esse sono al contrario riunite in nome di ciò che hanno in comune, la presenza di un *destinatario reale*, che esso sia o meno esplicitamente designato: vengono così a costituire – spesso, si diceva, verso la fine della raccolta – una sorta di periferia o di frontiera del canzoniere.¹³⁵

Per quanto riguarda un inquadramento cronologico della canzone, sebbene negli scambi epistolari manchino (come già accennato) degli appigli che permettano di ricondurre la stesura del testo a circostanze precise, sulla base di qualche lettera è possibile ricostruire dei termini di datazione plausibili. Innanzitutto, bisognerà tener conto di come un iniziale contatto con Lucrezia sia fatto risalire da Morsolin alla prima residenza trissiniana a Ferrara (1512-1513)¹³⁶ – e dovrà essere sufficiente una tale testimonianza, se non si vorrà discendere fino a quella che, nell'appendice alla monografia, è la lettera meno recente conservata, datata «XVIII Septembris 1515»¹³⁷ e che peraltro lascia intuire una frequentazione già da tempo avviata e un rapporto ormai ben consolidato –; secondariamente, non parrà inutile notare come la prima edizione a stampa delle opere di Pindaro risalga proprio al gennaio del 1513¹³⁸

¹³⁵ RESIDORI 2011, pp. 24-25.

¹³⁶ Proprio al 1512 è fatta risalire la canzone in DANZI 2001, p. 272: «Dello stesso anno [del son. XXX, «in morte di Marco Antonio Della Torre e inviato nel 1512 al Trivulzio»], quello del soggiorno del Trissino a Ferrara, sarà la canzone che segue, se – come pare – è indirizzata a Lucrezia Borgia».

¹³⁷ MORSOLIN 1894, Documento XXX.

¹³⁸ PINDARO 1513. L'edizione è seguita, a due anni di distanza da PINDARO 1515. Un accenno implicito al legame diretto fra queste stampe (che però sono dette, erroneamente, del 1511 e del 1513) e la produzione "pindarica" di Trissino si trova in CARDUCCI 1902, p. 8. In ogni caso, a riprova del loro impatto sulla elaborazione teorica trissiniana e la relativa sperimentazione, si consideri che nella *Poetica* il vicentino fa riferimento a canzoni composte «ad imitazione di Pindaro» (*Poetica*, p. 138), nonostante la struttura triadica (strofe, antistrofe ed epodo) sia invenzione di Stesicoro: al di là della notorietà maggiore di Pindaro, potrebbe avere influito proprio il fatto che un'edizione stesicorea non fosse ancora disponibile a quell'altezza cronologica

e, benché sia ipotizzabile una conoscenza pregressa del lirico corale da parte di Trissino, non sarà da sottovalutare l'importanza dell'aldina nel rimettere in circolo l'autore (senza trascurare neppure il ricorso a una *mise en page* tesa a separare e a segnalare le articolazioni interne dei componimenti in strofe, antistrofe ed epodo) e di conseguenza nell'orientare lo sperimentalismo trissiniano in tale direzione. Infine, a fornire un *terminus ante quem* orientativo interviene una missiva, presumibilmente del 1517 – la datazione, purtroppo, è semplice congettura del Morsolin, non essendo riportata nella lettera –, di Margherita Pio, in cui questa, rivolgendosi direttamente a Trissino, scrive: «poi ne scriveti anchor che mille cose ad un tempo vi occurrevano da scrivermi. Et che eravati “Qual vergine, che arrivi in un bel prato”». ¹³⁹ La citazione di XXXI 33-34 è evidente; rimarrebbe invece da determinare se la Pio citi a memoria o se, più probabilmente dato che si tratta di un endecasillabo e che la rima resta inalterata, il verso in questione testimonî una lezione alternativa (una redazione precedente, quando non addirittura una stesura *in fieri*, per cui datare l'epistola permetterebbe di individuare un riferimento cronologico preciso per la canzone stessa) rispetto a quella poi promossa a testo nella *princeps*.

La canzone prende avvio da un complesso periodo volto a rendere conto della perfezione di Lucrezia, discendente dall'azione della virtù celeste che chiama a cooperare «ogni benigna Stella» al fine di dotarla di tutte le grazie possibili, su un piano sia fisico che morale. Il verbo della principale trova spazio soltanto a inizio del secondo piede, dopo che nel primo una relativa si è occupata di definire le prerogative di «Quella virtù». Il periodo (e dunque il pensiero da questo veicolato), il cui svolgimento potrebbe virtualmente terminare in coincidenza della fine della fronte, è invece rilanciato nel verso di *concatenatio* da una conclusiva introdotta da «onde» ¹⁴⁰ e articolata in due gruppi di proposizioni coordinate fra

(la *princeps*, comprendente frammenti di varî lirici, tra cui Ibico, Bacchilide e Simonide, stampati anch'essi per la prima volta in questa circostanza, risale infatti al 1560).

¹³⁹ MORSOLIN 1894, Documento XXXVI.

¹⁴⁰ Cfr. GUIDOLIN 2010, pp. 206-207: «Come primo verso della sirma, che per ragioni di uniformità fonica finale si riallaccia alla fronte, la *concatenatio* è anche la sede in cui si esplicitano immediate conclusioni e stretti passaggi logici tra i due versanti della strofa, come si può vedere dalla quantità di versi chiave che iniziano con la congiunzione avversativa “ma”, con il nesso pseudo-locativo “onde” [a proposito del quale si cita, appunto, il passo trissiniano in questione], specializzato di fatto in senso profrastico e deduttivo, con la

loro asindeticamente e legate da un forte parallelismo sintattico (la costruzione “soggetto + predicato della reggente + proposizione completiva + complemento di argomento + avverbio” si ripropone, immutata, ai vv. 9 «ε [alcuna di lør] spronalji a cantar di vøi søvante» e 12-13 «quelli pensieri vani, / che speran dir di vøi perfettamente»): ad «alcune» stelle è riservato il compito di ispirare gli ingegni poetici perché cantino propriamente della duchessa, mentre ad «altre» spetta quello di ornarla senza sosta in un processo di continuo arricchimento (tale da non poter essere percepito nella sua pienezza). Le stelle, poi, sono nuovamente richiamate in chiusura di stanza, costituendo il soggetto del periodo conclusivo, in cui si esplicita che l’influsso astrale finisce per infiammare di ardore poetico lo stesso io lirico, esortandolo al canto.

Lungi dal costituirsi come stanza a sé, l’antistrofe si lega tanto saldamente e manifestamente al discorso appena concluso da aprirsi con una completiva coordinata a quella precedente per asindeto (tramite una congiunzione copulativa)¹⁴¹ nella quale si

congiunzione conclusiva e asseverativa “così” o infine con espedienti retorici di riepilogo come la *summatio*, tutte tecniche esperite con varia frequenza già dallo stesso Petrarca.

¹⁴¹ Si segnala che, a conclusione della prima stanza, l’edizione moderna ha sostituito con un punto fermo quello che nella *princeps* era un punto e virgola. A proposito del legame interstrofico all’interno della canzone pindarica, e di questa in particolare, vd. GUIDOLIN 2010, pp. 275-276: «se questi poeti [*scil.* B. Tasso, Molza, Ariosto, Britonio] si trattengono al di qua di un’applicazione troppo arrischiata delle suggestioni antiche, Trissino varca il confine, sperimenta in due sue liriche una disposizione sintattica davvero classicheggiante e infrange l’equazione normativa romanza che vedeva nella stanza una cellula logica decisamente autonoma, per quanto inserita in un discorso unitario. [...] La vicinanza all’ode antica trascina con sé anche l’ispirazione per movenze libere del fraseggio, nonostante le strofe siano sufficientemente ampie da non imporre di necessità debordamenti del periodo da un’unità all’altra. [...] in Trissino, la volontà di trarre strumenti dal modello antico e pindarico (nel quale le strofe erano parimenti lunghe, eppure praticamente sempre soggette a fenomeni di imbricazione e saldatura sintattica) per rinnovare quello italiano porta ad accogliere come virtualità inesplorata il legamento trans-strofico, pur ridimensionato e condotto a limiti di accettabilità per la forma canzone romanza. [...] Nella prima delle due canzoni pindariche sono la strofe e l’antistrofe della triade iniziale ad essere rifuse insieme e a far slittare in avanti, nel secondo piede della seconda stanza coinvolta, lo stacco sintattico-argomentativo. La frase che prende avvio al terzultimo verso della stanza d’esordio e che si prolunga oltre i limiti tradizionalmente consentiti si richiama, attraverso il deittico «Queste», alle stelle (v. 5 “ogni benigna Stella”), le quali, scorgendo la virtù eccelsa della Donna, spargono i loro influssi sugli intellettuali e li ispirano a lodarla. Anche il poeta è coinvolto in questa dinamica di energie celesti e spiega il processo della sua partecipazione all’impresa elidendo la frattura strofica e dislocando un concetto unitario anche dal punto di vista logico in due diverse macropartizioni. Ciò che colpisce è l’identità e l’equiparazione dei segmenti divisi, delle due complete coordinate, che non ostentano nemmeno un minimo scarto in avanti se non quello della precisazione, nella misura in cui i vv. 17-19 esplicitano quali siano le qualità distintive di chi fa parte della “leggiadra schiera” (v. 16)». Cfr. anche quanto rilevato in BELTRAMI 2002, p. 134: «Nella forma dell’ode pindarica la stanza petrarchesca è moltiplicata per tre, formando una sorta di ‘superstanza’ [...], la struttura triadica richiama ancora la tripartizione della stanza petrarchesca di piedi e sirma» e p. 347: «Questa struttura [*scil.* la ‘triade’ strofe, antistrofe ed epodo] funziona nell’insieme come una stanza di canzone. Gli elementi che la compongono sono in origine, a loro volta, stanze di canzone petrarchesca (di piedi e sirma, cioè a loro volta

specificano, distendendosi per l'intero primo piede, le qualità di Lucrezia che rappresentano argomento di lode. La sovrabbondanza di componimenti incentrati sulle virtù della duchessa non spaventa l'io lirico, dal momento che la natura di questa («al mōndō sōla», v. 24) è tale da fornire motivi di celebrazione sempre rinnovati, a dispetto del fatto che se ne possa scrivere di continuo (si noti l'ossessività con cui Trissino ripropone la costruzione già incontrata ai vv. 9 e 13, limitandola in questo caso ai soli tratti essenziali di verbo + compl. di argomento: «pōter di vōi parlare» al v. 21 e «quantō scrive più ciascun di vui» al v. 25); del resto, a infondere coraggio al poeta contribuisce anche la convinzione che non esiste un motivo di elogio qualsiasi che vada disgiunto da una corrispettiva qualità intimamente e sostanzialmente legata all'essenza della donna fin dalla sua nascita: ogni virtù, insomma, le appartiene, così che al di fuori di lei non resta nulla, allo stesso modo di come il mondo contiene ogni cosa e «fuor di questō» nulla si trova (e si osservi come quest'immagine venga a collocarsi esattamente a metà fra gli elementi – «parola / d'alcuna loda [...] / che» e «non fosse in vōi» – che costituiscono e definiscono il comparato).

Il primo epodo si apre con una similitudine che mutua un'immagine di ispirazione classica, ma ampiamente sfruttata fra Tre e Quattrocento (specie ad opera di Boccaccio): a una fanciulla che in primavera si ritrovi in un prato variopinto per cogliere fiori e non sappia decidere quali siano i più belli a causa della loro sovrabbondanza è paragonato il poeta di fronte alla vastità delle lodi che potrebbe rivolgere a Lucrezia, senza essere in grado di stabilire da quali iniziare: che, se in un primo momento pare affacciarsi l'idea di esaltarne la dinastia (in riferimento, però, non alla prosapia di lei ma alla grandezza del marito Alfonso I d'Este)¹⁴² o altre qualità che spiccano immediatamente – si noti che tutto questo materiale eulogico è distribuito nei due distici che occupano i vv. 39-42, il secondo dei quali è ulteriormente organizzato in modo che ciascun verso presenti, in parallelismo, prima una

di struttura ternaria) come per es. in *Quella virtù, che del bel vostro velo*. Del resto, la forte embricazione interstrofica è un procedimento già messo in atto da Trissino in altri contesti (per cui cfr. *supra*, pp. 50-51).

¹⁴² Cfr. FENZI 2006, pp. 62-63: «è possibile un elogio di Lucrezia che prescindendo del tutto dai suoi natali, dalla sua stirpe? Che non spenda una parola sul suo destino di moglie di Alfonso? sui suoi compiti, sul suo altissimo ruolo sociale?». A tali interrogativi, che prendono le mosse da un capitolo di Niccolò da Correggio (=CORREGGIO *Rime* 400, e in particolare i vv. 37-39: «Se fama è uscir d'una antica radice / che abbia già facto bei fructi a Natura / godi, ché in questo ognun ti fa felice») la canzone trissiniana pare rispondere in modo asseverante.

virtù immateriale e poi una concreta («la gloria [...], la ricchezza / l'ingegno, la bellezza») –, essa viene subito rigettata (per mezzo di una avversativa a *incipit* di verso che genera uno scarto e avvia verso una clausola tesa a ridefinire la materia dell'encomio stesso) su consiglio della «mente» (v. 43), che, ispirata, suggerisce una celebrazione delle virtù esclusive di Lucrezia e assenti in ogni altra donna; d'altronde, nel momento stesso in cui sono nominate per essere messe da parte nella celebrazione poetica, le «lode» dei vv. 39-42 vengono a essere indicate come proprie di Lucrezia e quindi, di fatto, a costituirne un elogio implicito. Da segnalare poi, per la strofe nel suo complesso, la sapiente disposizione del pensiero nelle maglie dello schema metrico: la comparativa (e, quindi, l'elemento che nel paragone costituisce il figurato) si dispiega sull'intera fronte senza travalicarne i confini, dal momento che il verso di *concatenatio* è introdotto da «tale», con la chiara funzione di introdurre la proposizione principale ed esplicitare quindi il secondo elemento della similitudine; inoltre, la ripartizione della fronte nei due piedi distici è resa ancora più evidente dall'articolazione dell'iniziale periodo ipotetico in una protasi occupante il primo piede e in un'apodosi, costituita da due reggenti coordinate per polisindeto, che si distribuisce nel secondo.

La seconda triade di stanze prende avvio con la «mente» che prosegue nel mostrare al poeta (in un discorso tutto interno allo spazio del pensiero) l'unicità di Lucrezia. Sebbene, dunque, logicamente vi sia un legame con il gruppo di strofi precedenti – e con l'epodo in particolare –, a differenza che nel passaggio tra strofe e antistrofe la sintassi risulta qui slegata e autonoma, essendo costituita in limine da una principale, che apre subito a un discorso diretto con apostrofe all'io lirico e, indirettamente, al lettore. Il periodo, volto a dimostrare come, fin dalla nascita del mondo (ammettendo pure – avverte una incidentale – che questo sia stato creato da Dio fin dall'eternità, come qualcuno credette), Natura non abbia adunato «mai tante grazie» (v. 49) in un solo corpo come fece con la duchessa, non può che rispecchiare il travolgente flusso del pensiero e strabordare quindi, ancora una volta, nella sirma: del resto, la locuzione «com'ora in questa» (v. 52), collocata in coincidenza con l'inizio della *concatenatio*, contrapponendosi in maniera improvvisa ed inaspettata all'assunto delineato nei piedi, non fa che esaltare ulteriormente, per contrasto, l'eccezionalità della donna. Segue una finale che, in maniera dubitativa, chiude questa prima parte di sirma, ipotizzando che una tale creatura sia stata generata per fornire il mondo di un

«εἰτῆρνω / [...] ἐξἔμπιω» (vv. 52-53; e si noti, da una parte, il fortissimo iperbato che allontana il nome dall'aggettivo, in modo da disporre entrambi in posizione rimica e accentuarne così la reciproca assonanza, ma anche, forse, da rappresentare visivamente il concetto dell'«ἐξἔμπιω» che perdura nel tempo; dall'altra, la ripetizione di «εἰτῆρνω», a formare una rima identica, quasi a indicare che, come il mondo potrebbe non aver conosciuto inizio, così il ricordo di Lucrezia e delle sue virtù non avrà una fine). Del resto – segue la mente –, se si esalta ancora, dopo più di duemila anni, l'onesto contegno della Lucrezia romana, quanto più bisognerà consacrare un «ἔμπιω» (v. 56) a questa sua omonima dell'età moderna (facendone, quindi, quasi oggetto di venerazione), dove i «buoni» possano trovare, in mezzo alle avversità e alle disgrazie del mondo, accogliente ricetto. Anche in questo caso, poi, così come già nella strofe e nell'epodo della prima triade di stanze, e come sarà pure nell'antistrofe e nell'epodo finali, gli ultimi tre versi risultano sintatticamente isolati,¹⁴³ occupati in questo caso da una esclamativa con cui l'io lirico guarda, speranzoso, al tempo in cui le virtù proprie della duchessa (che, dopo la sua morte, saranno ormai diffusive di sé, grazie alla funzione di modello e di esempio da lei esercitata), potranno divenire prerogativa di ogni uomo che vivrà nei secoli a venire.

La seconda antistrofe rappresenta come la premessa maggiore di una sorta di ampio sillogismo che viene articolandosi fra questa stanza e la successiva, e di cui la conclusione resta implicita ma facilmente desumibile: un'anima che, durante la vita terrena, non sia sviata dal retto cammino sarà accolta con somma gloria dagli angeli in Paradiso (antistrofe); ma nessuna anima seppe mai mantenersi sulla retta via, nonostante le avversità, come quella di Lucrezia (epodo); d'onde la sottintesa – perché non esplicitata, ma solo allusa – beatitudine che a questa certamente spetta nell'altra vita. La penultima stanza, dunque, segue il cammino di una generica anima che, creata («escita di mano a lui che la vagheggia / prima che sia»,¹⁴⁴ si direbbe con Dante) e fatta discendere da Dio sulla Terra, vede la sua costanza messa a dura prova da una trafila di ostacoli che rischiano di deviarne il cammino, e, se in grado di superarli

¹⁴³ Si veda a proposito GUIDOLIN 2010, p. 219 n. 133: «Questo stratagemma [*scil.* la formazione di periodi finali di 3 versi, «da un lato per attenuare la forza struttiva della *combinatio* e dall'altro per evitare la messa in rilievo della rima che si otterrebbe isolando la clausola»] è adottato anche da Trissino nella canzone XXXI, dove, in particolare nell'ultima strofa, il terzetto finale fa le veci di congedo incorporato alla stanza».

¹⁴⁴ *Purg.* XVI 85-86.

– la protasi del periodo ipotetico contenente tali *impedimenta*, costituita da due proposizioni coordinate per polisindeto, occupa, ancora una volta, i piedi della stanza –, nel momento in cui Dio la riconvoca al suo «soggiornō» (v. 69) originario (è questa la temporale con cui si apre la sirma, e che chiama nuovamente in causa Dio in quanto motore dell'azione, come già ai vv. 48 e 62), è ricevuta festosamente dalle schiere angeliche – «lj'Angeli» di v. 70, che costituiscono, sul piano logico, il soggetto della principale, con un mutamento brusco, quindi, seppure attenuato dalla distanza intercorsa, rispetto all'«anima» di v. 62 – che si affrettano a ornarla con i «fiōr de la sù» e a farle posto accanto al suo creatore. Come già anticipato, i tre versi finali sono indipendenti rispetto alla colata periodale precedente, risultando costituiti da una principale coordinata per asindeto in cui si rende conto del trattamento ricevuto dall'anima presso il «Signōr», ossia del ruolo di interceditrice che essa esercita, quasi fosse una «novella spōfa» (v. 77) esaudita in ogni sua richiesta, a favore dell'umanità intera.

L'epodo, che, come accennato, costituisce la premessa minore del sillogismo, rende manifesta la vita virtuosa di Lucrezia, riferendo a lei quanto detto nella stanza precedente a proposito di un'anima generica e istituendo un rapporto di parallelismo che tende a riprendere le stesse espressioni pur avvalendosi di una calcolata *variatio*: così, a «terra» (v. 62) corrisponde «questa vita alma terrena» (v. 78), ai «terrestri lacci» (v. 64) e agli «impacci» (v. 67) gli «sterpi e brōnchi» (v. 81), a «ne [...] s'è mai rivolta» (v. 65) «ne si rivolse mai» (v. 84), al «camin che non erra» (v. 66) la «vera strada, / ne la qual drittō [...] si vada» (vv. 79-80), a «per soe o pioggia» (v. 67) rispettivamente «serena / fōrtuna» (vv. 82-83) e «nullō [scil. un qualunque] oltraggiō» (v. 84). La protasi del periodo ipotetico è relegata questa volta al primo dei due piedi, ma perché si giunga all'apodosi è necessario attendere ugualmente fino al verso di *concatenatio*, dal momento che il secondo piede è occupato per intero da una doppia relativa; d'altra parte, lo stacco generato dall'*incipit* della sirma («fu l'alma di cōstei», v. 82), sebbene contribuisca a isolare e porre in risalto l'eccezionalità di Lucrezia, è più prevedibile e certo meno brusco di quello registrato al v. 52, dove «cōm' hora in questa» risulta un'aggiunta rispetto a una proposizione principale già conclusa in se stessa (mentre in questo caso la sospensione generata dalla protasi lascia intuire la presenza di un suo necessario completamento). La sirma procede quindi reintroducendo, implicitamente e *in medias res* (nel secondo emistichio di v. 85), la «mente» di v. 43, rappresentata, dopo aver

prodotto una riflessione tanto lunga, nell'atto di «ragionare» (v. 86) intorno alle «lode» della duchessa e di manifestare al poeta la volontà che egli, nonostante si confessi incapace di «ritrarle» (v. 86), ne «parli» (v. 87) nelle proprie poesie. Infine, i tre versi finali fungono da vero e proprio congedo (con tanto di apostrofe alla «Canzone»), in cui si prospetta la stesura delle due ulteriori canzoni «sorelle» così da proseguire la celebrazione di Lucrezia secondo quanto dettato dalla «mente».¹⁴⁵

Canzone “pindarica” di 6 stanze di endecasillabi e settenari, con strofi e antistrofi (stanze I, II, IV e V) di 16 versi e rime AbC AbC CDEEDdEeFF nelle stanze I-II e AbC BaC CDEEDdEeFF nelle stanze IV-V, epodi (stanze III e VI) di 13 versi e rime AB BA ACCDEeDFF e priva di congedo. Rispetto alle altre due canzoni pindariche contenute nelle *Rime* (LXV e LXXVII) e a quelle presenti nei Cori della *Sophonisba* (vv. 185-228, 596-681, 1418-1467 e 1682-1722),¹⁴⁶ il componimento in esame si segnala per almeno tre aspetti che differiscono in maniera tanto rilevante da farne un *unicum* all'interno di tale sistema: innanzitutto, come già indicato, i piedi delle stanze IV e V si differenziano da quelli delle

¹⁴⁵ Per ulteriori considerazioni sulla struttura dell'intera stanza, in parte analoghe a quelle già espresse, cfr. GUIDOLIN 2010, pp. 187-189, dove per esemplificare il «ruolo dirimente [del verso di *concatenatio*] di segnalare la bipartizione della stanza e di connettere o allontanarne gli elementi posti nelle due sezioni che emergono dalla suddivisione» è proposto proprio l'epodo della canzone XXXI: «Qui, la chiave endecasillabica sostiene la strofe e ne assicura l'equilibrio di assetto interno perché, contenendo il nucleo settenario della frase principale (v. 82 “fu l'alma di costei”), da un lato regge il peso dell'apodosi [N.D.R. si tratta, in realtà, della protasi] distesa sui due distici della fronte (vv. 78-81) e dall'altro permette al periodo un'ulteriore espansione relativa inarcata (vv. 82-83 “serena / fortuna”), di dimensioni praticamente equivalenti (vv. 82-85). Allo stesso modo, perpetuando il ritmo pacato e simmetrico del movimento, la conclusione della stanza è su due enunciati ciascuno di tre versi, l'uno (vv. 85-87) con ruolo di scorciatoia sintetica e risolutiva di un discorso – come quello di lode dell'amata [N.D.R. è però, in questo caso, Lucrezia] – potenzialmente illimitato, l'altro (vv. 88-90) con funzione analoga, ma strutturalmente istituzionalizzata, di congedo».

¹⁴⁶ Per i relativi schemi metrici, si rimanda alla Tavola metrica in CREMANTE 1988, p. 1022. In questa sede si ricorderà soltanto che la seconda canzone è costituita da due triadi di stanze, mentre le altre da una soltanto. Sulla scelta di tali soluzioni nei Cori, vd. *Poetica*¹, p. 44 «Vero è che si come gli antichi poeti nella loro cori poneano ditirambi et anapesti, i quali si cantavano, a me è paruto in vece di quelli usare nella lingua nostra canzoni e rime che sono cose attissime a cantarsi» e CREMANTE 1988, pp. 5-6: «La struttura triadica del coro greco è pertanto riprodotta con una nuova foggia di canzone ‘pindarica’» e Ivi, p. 53 «Come in tre canzoni (*Rime* XXXI, LXV, LXXVII) si propose di imitare la struttura triadica della canzone pindarica, così nei cori della *Sophonisba*, con l'eccezione del secondo stasimo, il Trissino si industriò di riprodurre la συζυγία del coro greco». Si tenga presente, infine, che le *principes* delle tragedie di Sofocle ed Euripide (entrambe aldine) sono, rispettivamente, del 1502 e del 1503, mentre quella di Eschilo è molto più tarda (1518, per gli eredi di A. Manuzio), certamente posteriore alla stesura della *Sophonisba*.

prime due nell'orditura rimica (mentre resta immutata la struttura dell'epodo);¹⁴⁷ secondariamente, è questo il solo esempio in cui la strofe e l'antistrofe constano di un numero di versi maggiore dell'epodo;¹⁴⁸ infine, nell'ambito dell'opposizione fra strofe e antistrofe da una parte ed epodo dall'altra, che viene ad essere rimarcata dall'impiego di piedi di consistenza diversa, soltanto in questa canzone si trovano dei piedi distici.¹⁴⁹ Se, prese singolarmente, le particolarità finora elencate sarebbero forse spiegabili come semplici scelte stravaganti, la loro somma potrebbe invece rappresentare un indizio della relativa precocità di questo testo, che andrebbe quindi a costituirsi come una delle prime prove – se non la prima in assoluto – di canzone nella nuova foggia pindarica, anticipando la composizione della *Sophonisba* stessa (o quantomeno delle sue parti corali).¹⁵⁰

Quanto all'intelaiatura metrica, sebbene gli schemi risultino inediti non solo all'interno della tradizione italiana – la particolare disposizione rimica adottata nelle sirme, infatti, si configura come una sperimentazione trissiniana, senza che se ne registrino usi precedenti, neppure con differente distribuzione fra settenari ed endecasillabi o in accostamento a fronti (o piedi) di altro genere – ma nello stesso repertorio del vicentino, è tuttavia possibile istituire un confronto con *Rvf* 264, la cui sirma risulta simile a quella della

¹⁴⁷ Tale mutamento, non trascurabile in un autore come Trissino (e a maggior ragione in un tipo componimento dichiaratamente “anomalo” e innovativo come questo), non è segnalato né nella Tavola metrica dell'edizione moderna (QUONDAM 1981, p. 194) né nel *REMCI* né ancora nei cenni che se ne trovano in BARTUSCHAT 2000, p. 189 n. 27 e in HAUVETTE 1903, p. 226, dandosi evidentemente per scontata l'identità dello schema fra una triade e l'altra. È difficile dire se si tratti di una “svista” da parte di Trissino o piuttosto di una scelta calcolata; si segnala però che, se piedi di schema ABC BAC si ritrovano nella canzone LXV, nella *Poetica* mancano espliciti accenni alla possibilità che la trama rimica muti da una stanza all'altra e pare anzi raccomandarsi il contrario (cfr. *infra*, p. 97)

¹⁴⁸ Cfr. ancora HAUVETTE 1903, p. 226: «Sur les quatre chœurs de sa tragédie, trois sont des canzoni qui ont ceci de particulier: les strophes III et VI se distinguent des autres (I, II, IV et VI) en ce qu'elles sont plus longues et présentent une disposition de rimes légèrement différente. Trois canzoni du même auteur, disséminées au milieu de ses autres poésies, où aucun signe n'aide à les reconnaître, reproduisent le même arrangement, sauf en ce que, dans une de ces pièces [*scil.* la XXXI, appunto], les strophes III et VI sont, au contraire, plus courtes».

¹⁴⁹ Del resto, si tratta di una soluzione rara anche al di fuori del sistema di canzoni pindariche (nelle *Rime*, infatti, l'unica altra canzone con piedi distici è la LXXII, simile per schema a *Rvf* 70). In tutti gli altri casi, la differenziazione si realizza tramite piedi tristici e tetrastici (con i secondi sempre nell'epodo, tranne che in *Soph.* 1418-1467, dove avviene il contrario). Soltanto in *Soph.* 1682-1722 i piedi si mantengono della stessa misura (tristici) in tutte le stanze, ma la distinzione fra strofe-antistrofe ed epodo risulta comunque appariscente dal momento che le prime due sono isometriche (di soli settenari).

¹⁵⁰ La proposta, tuttavia, va recepita con la massima cautela, sia perché si fonda sul presupposto che Trissino non abbia rivisto la canzone in occasione della stampa del '29, sia perché la missiva di Margherita Pio (per cui vd. *supra*, p. 89) – pur essendo priva di una data certa – sembra citare il verso come qualcosa di noto e quindi, forse, non troppo lontano nel tempo.

strofe e dell'antistrofe della canzone XXXI: a mutare, infatti, sono soltanto le rime della penultima coppia, irrelate in Petrarca e recuperanti invece la rima E in Trissino. L'affinità, peraltro, non si limita al dato metrico ma si estende a includere anche strutture narrative.

Sul piano rimico, da segnalare, nella II stanza, la sovrapposibilità quasi completa fra le rime B (-are) e C (-arte) e soprattutto la presenza della rima "siciliana"¹⁵¹ E (-ui); nella IV stanza, invece, spicca la rima identica «eternō» (vv. 48 : 52), sebbene sapientemente stemperata sia per il fatto che nel primo caso si tratta in realtà di una locuzione latina sia soprattutto per l'*enjambement* che coinvolge il secondo rimante (impiegato con funzione aggettivale anziché sostantivale) e che lo lega (sul piano logico così come, per l'assonanza che viene a crearsi, su quello fonico) con «exempiō» del verso successivo.

Per quanto riguarda la teorizzazione dello schema triadico, bisogna rifarsi alla *Quarta divisione* della *Poetica* (dove, per la verità – nel momento in cui si sta suggerendo come «accordare [...] le stanze» – si introduce l'argomento *en passant* e lo si tratta quasi alla stregua di qualcosa di già noto):

Le stanze hanno quella medesima ragione l'una con l'altra che hanno i modi ne le combinazioni; cioè che ciascuna de le stanze dee avere quella medesima forma e quella medesima qualità e quantità di versi che ha la prima. Benché io ad imitazione di Pindaro (il quale fa la strofa e la antistrofa simili e poi induce l'epodo diverso da loro) ho fatto canzoni le quali hanno le due prime stanze simili di compofitura a guisa di strofa e di antistrofa; e la terza diversa da esse come epodo, con la quale terza stanza si concorda la sesta si come fa la quarta e la quinta con la prima e con la seconda; e così seguita questo ordine di tre stanze in tre stanze, fino che dura la canzone.¹⁵²

¹⁵¹ A proposito della legittimità o meno di una siffatta etichetta per casi come questo, in cui la rima non è ottenuta per mezzo di una vocale medio-alta accostata a una alta (con la rinuncia, quindi, a una rima perfetta, come ad es. in *Rvf* 134 11 : 14, dove i rimanti sono «altrui» e «voi») ma tramite un adeguamento fonetico (ossia un innalzamento) della vocale medio-alta (così da evitare una rima che, prescindendo dai fattori culturali, risulterebbe imperfetta), si vedano, rispettivamente, CASTELLANI 2000, pp. 517-524 e CONTINI 1995¹, p. XXI. Si veda anche, per il verso trissiniano in esame, BARTUSCHAT 2000, p. 190 n. 27: «significativo il fatto che Trissino unisca questa imitazione dell'antico [*scil.* la canzone di forma pindarica] a un artificio tipicamente duecentesco, la rima siciliana, che appare nella seconda strofa (rima E)». D'altronde, si tenga presente che nella *princeps* aldina dei *Rvf* (PETRARCA *Rvf* 1501), così come pure, ad esempio, nell'edizione commentata di Vellutello del 1525 (VELLUTELLO *Petrarca* 1525), la rima in questione è già "normalizzata" per mezzo della lezione «vui»: Trissino, quindi, in questo caso segue probabilmente il modello petrarchesco che gli è offerto, fondando sulla sua *auctoritas* la validità delle forme «vui» e «nui» rispetto alle regolari «voi» e «noi». Si osservi che, nelle *Rime*, il pronome di seconda persona plurale è sempre soggetto a tale fenomeno di innalzamento vocalico quando in posizione rimica (oltre al caso in questione, «altrui» : «vui» in XVII 10 : 12 e «vui» : «lui» in XXV 10 : 12), mentre quello di prima plurale alterna alla forma con innalzamento «nui» (oltre che in XXXI, in LXIV 26) quella regolare «noi» (in XLII 3, LXV 15 e LXXIV 5).

¹⁵² *Poetica*, p. 138.

Una definizione stringata, dunque, che non dà ragione di particolari contesti o temi cui riferire la composizione di tali canzoni né fornisce ulteriori notizie su modalità specifiche secondo le quali le singole stanze vadano informate e organizzate internamente. Del resto, il valore della sperimentazione è attenuato non solo in sede teorica ma anche nella stessa *princeps*, dove né la *mise en page* né fattori paratestuali contribuiscono a segnalare in alcun modo la portata innovativa dell'esperimento: i capilettera rilevati, rispetto al restante corpo del testo, a inizio delle partizioni interne (primo e secondo piede, e sirma) suggeriscono, è vero, una differenza nell'articolazione interna delle stanze, ma a un tale accorgimento non si accompagna l'indicazione esplicita di «strophā», «antistrophā» ed «ἐρωδω» (come invece avviene, ad esempio, nella *princeps* pindarica), rendendo difficile la contestualizzazione dello schema metrico a chi non avesse presente la relativa teorizzazione; soprattutto, poi, la rubrica che – come sempre – anticipa il componimento non provvede a connotarlo in alcun modo, registrandolo come semplice «Canzone».

In quest'ottica – specie dopo aver verificato che, nella *Poetica*, i due ulteriori accenni a Pindaro sono ancora più generici¹⁵³ – sarà forse da ridimensionare l'intervento di Bartuschat a proposito della nobilitazione inonativa (che muoverebbe dall'esempio pindarico) propria delle canzoni a impostazione triadica presenti nelle *Rime*:

Trissino risale a Pindaro in quanto rappresentante di uno stile sublime. La magnificenza dello stile di Pindaro è un topos della letteratura umanistica. [...] Uno sguardo alla Poetica trissiniana e alla sua fonte, Ermogene, ci può aiutare a precisare il significato del modello pindarico. Per il retore ellenistico megethos (magnitudo) e le sue sottocategorie, akme (splendor) e peribole (circumlocutio), sono categorie proprie del genere retorico della laudatio. Ermogene cita come esempi di questo stile alto Omero e Pindaro, e più particolarmente la struttura dell'ode pindarica. Sulla scia di Ermogene, Trissino elenca tre argomenti a cui si addice la grandezza, e particolarmente la sua forma più degna, la venerazione: «Dio o cose divine, virtù, qualche fatto glorioso de l'homini» [cit. da G. G. Trissino, *La Poetica* (I-IV), cit., p. 32]. Nelle sue canzoni pindariche, Trissino trasporta lo stile alto dal canto del divino e delle virtù nel campo della lirica amorosa, che viene così nobilitata e supera il modello petrarchesco. Nella sua prima canzone pindarica XXXI, collocata poco prima della morte della donna, la forma metrica sublime segna una tappa fondamentale del processo di trasfigurazione: dalla lode stilnovistica della donna, ancora circoscritta alla dinamica del discorso amoroso, si passa alla lode dell'onestà in una prospettiva vicina al genere della laudatio in senso morale. La poesia amorosa diventa attraverso la lode della donna lode della virtù. Nella Poetica Trissino attribuisce alla poesia

¹⁵³ Ivi, p. 30: «i poeti denno cōn ogni studio sforzarsi di accomodare le parole a le sentenzie, cioè fare che il suono de le parole quafi il sentimento di esse sentenzie referisca; la qual cosa feceno mirabilmente appresso i Greci Homerō e Pindarō» e *Poetica*¹, pp. 12-13: «altre cose [oltre a «le arme, lo amore, e la regolata volontà», che nel *De Vulgari Eloquentia* sono individuati come «la materia et il soggetto delli eccellenti poemi vulgari»] [...] da alcuni poeti sono state trattate, come può essere manifesto a chi ha letto la *Georgica* di Esiodo e di Vergilio, le *Ode* di Pindaro e di Orazio, et altri poemi greci e latini».

amorosa uno stile medio; nelle Rime essa può aspirare, grazie al modello antico, al sublime, a condizione di diventare poesia della virtù e quindi di escludere ogni tonalità erotica.¹⁵⁴

L'appello a Pindaro presente nella *Poetica*, in realtà, pare doversi circoscrivere al solo ambito metrico e non estendersi, come vorrebbe Bartuschat, al componimento nel suo complesso, venendo così a includere l'aspetto tematico:¹⁵⁵ la forma della «venerazione» – che, sia chiaro, informa il testo della canzone XXXI in modo evidente – sarà da ricondurre non a una ripresa del modello pindarico quanto piuttosto all'occasione compositiva specifica, che si allontana in maniera sostanziale (e volontaria) dal tema della celebrazione dell'amata. Del resto, se in questo caso si assiste a una purificazione dai tratti erotici che caratterizzano altre liriche, lo stesso non può dirsi della canzone LXV, dove, accanto a un trattamento eulogico riservato alla donna, permangono immagini tipiche della lirica amorosa: a dimostrazione di ciò, basti osservare come nella canzone XXXI il lemma “Amore”, altrove quasi onnipresente, non compaia mai, mentre nell'altra ritorni per ben tre volte.

Più interessante risulta invece, in Bartuschat, il rimando al passo della *Poetica* in cui, a proposito della «venerazione», si raccomanda l'uso di «parole larghe et alte [...] che hanno molte *a* et *o*, *ε* massimamente [...] in fine de le parole o [...] ne le principali cefure dei versi»,¹⁵⁶ le quali «effettivamente predominano nella canzone XXXI».¹⁵⁷

Ritornando all'aspetto metrico, risulterà interessante notare come, all'interno della *Poetica*, si dia dettagliatamente ragione anche delle costruzioni sintattiche che in alcune stanze abbracciano, isolandoli, gli ultimi tre versi,¹⁵⁸ privilegiate al fine di non rendere troppo manifesta la *combinatio* finale:

Ne la qual sirima si dee haver cura, quando si compone, che 'l senso non finisca con la coppia del secondo modo [*scil.* un distico a rima baciata], ma la prenda se non meça [*scil.* la

¹⁵⁴ BARTUSCHAT 2000, p. 190-191.

¹⁵⁵ Sulla sostanziale uniformità tematica – o quantomeno sull'assenza di un mutamento intonativo profondo – tra canzone pindarica e canzoni di altra forma, cfr. anche HAUVETTE 1903, p. 227: «Mais comme le Trissin n'a pas décoré d'un nom spécial la canzone ainsi modifiée, comme d'ailleurs le contenu n'en diffère pas sensiblement de celui des canzoni traditionnelles, l'innovation aurait risqué fort de passer inaperçue; elle n'aurait guère été que la fantaisie d'un versificateur isolé, une curiosité et rien de plus»

¹⁵⁶ *Poetica*, p. 32.

¹⁵⁷ BARTUSCHAT 2000, p. 191 n. 35.

¹⁵⁸ Per cui cfr. *supra* p. 93 e n. 143.

proposizione dovrà iniziare nei versi precedenti]; il che fa più vaga composizione et asconde la struttura; e massimamente riesce quando di tre in tre versi la costruzione finisce.¹⁵⁹

Infine, a proposito dell'assenza di una stanza di congedo – naturalmente, allo scopo di preservare equilibrata la struttura triadica di tipo pindarico e dunque secondo una prassi che varrà analogamente per le canzoni LXV e LXXVII – si veda nella *Poetica* il relativo accenno, lì dove si discute del modo di «kiudere le canzoni»:

Le canzoni, poi, si solgono kiudere con una de le loro integre stanzie [vale a dire senza soluzione di continuità rispetto alla struttura metrica antecedente], come fa alcuna volta Dante et anchor il Petrarca; ma quasi sempre così fanno i Siciliani, il che a me piace.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Poetica*, pp. 135-136.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 143.

I. 1-4. QUELLA ... CIELO: 'Quella virtù, che con il vostro corpo (quasi un velo) ha rivestito l'anima più bella mai rinchiusa in membra terrene, mosse il Cielo in una congiuntura tanto favorevole'. L'interpretazione di «virtù» come complemento oggetto, parrebbe suffragata da diversi brani che, sia per campata sintattica che per tema, si mostrano analoghi: cfr. innanzitutto *Rvf* 309 1-6, in cui, similmente al caso in questione, si ritrova (accanto a una serie pressoché infinita, nel *Canzoniere*, di costrutti del tipo "Sintagma Nominale o Pronominale" + relativa) un'«anastrofe dell'oggetto [...] rispetto a verbo e soggetto, rigettati [...] nel primo [...] verso dell'unità metrica successiva»: ¹⁶¹ «L'alto et novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostri, / vuol ch'i' depinga a chi nol vide, e 'l mostri, / Amor»; quindi, cfr. diversi contesti in cui, sul modello della dottrina aristotelica, è la "virtù" a dipendere dal Cielo, tra cui *Purg.* VII 24 «virtù del ciel mi mosse» (e il sintagma ritorna nella canzone trissiniana, indirizzata a Vittoria Colonna, *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* [=TRISSINO *Altre Rime*] v. 5), *Par.* VIII 137-138 «creata fu la virtù informante / in queste stelle che 'ntorno a lor vanno», *Conv.* II VI 9: «li raggi di ciascuno cielo sono la via per la quale discende la loro vertude in queste cose di qua giù», BOCCACCIO *Rime* 123, 2 «mossa d'alta virtù dal sommo cielo [in rima con «velo»]» e soprattutto, all'interno delle *Rime*, LIX 32-33 «la grazia e la beltà che 'n lei raccolse / quella virtù del Ciel che la pròduisse»; infine, per un attacco analogo, vd. l'*incipit* della canzone di BINDO DI CIONE «Quella virtù, che 'l terzo cielo infonde», testimoniata da numerosi codici (in molti dei quali viene attribuita a Fazio degli Uberti). Tuttavia, l'intera esemplificazione viene inficiata dal raffronto con un testo parzialmente trasmesso dalla *Poetica* (dove risulta attribuito a Dante), che ne riporta l'*incipit*: «Virtù, che 'l ciel m'ovesti a si bel pònto»; ¹⁶² il valore di ipotesto rispetto alla canzone trissiniana è indubbio, così come pure la funzione di soggetto assunta da «virtù». Per passi non troppo distanti dal punto di vista tematico, cfr. *Rvf* 53, 1-3 «Spirto gentil, che quelle membra reggi / dentro a le qua' peregrinando alberga / un signor valoroso, accorto et saggio» e soprattutto 325, 61-64 «Il dì che costei nacque, eran le stelle / che producon fra voi felici effecti / in luoghi alti et electi, / l'una ver' l'altra con amor converse». ■ QUELLA

¹⁶¹ SOLDANI 2003, p. 418 e n. 27. Cfr. anche TONELLI 1999, pp.109-113.

¹⁶² *Poetica*, p. 92. Il testo è edito in *Vat. Bar. Lat.* 1905, pp. 70-75.

VIRTÙ: il sostantivo ha qui il valore – dantesco, ed estraneo a Petrarca – di ‘virtù celeste’, influsso benefico dei Cieli sul mondo sublunare (la «virtù informante» di *Par.* VII 137, emanazione del costante atto generatore di Dio), che in questo caso si esplicita nella creazione del corpo – perfetto, grazie al contributo fornito da «ogni benigna Stella» (v. 5) – di Lucrezia: cfr. *Par.* VII 133-135 «ma li alimenti [*scil.* i quattro elementi: acqua, fuoco, aria, terra] che tu hai nomati / e quelle cose che di lor si fanno / da creata virtù sono informati»; si rimanda alla voce “virtù” dell’*Enciclopedia dantesca* e in particolare alla definizione della “virtù celeste” come «conferimento di essere alle creature e, in secondo luogo, mantenimento in essere delle stesse [...]. La v. dei cieli si identifica così con l’operare delle cause seconde che attuano e perfezionano le creature terrene conferendo loro la ‘forma’ o ‘natura specifica’ e, con essa, la v. che da quella ‘forma’ consegue» e delle “virtù e potenze dell’uomo” come «“facoltà” o “potenze”, che organizzano il corpo umano e lo rendono atto ad assumere la propria forma definitiva, [...] derivazione della v. divina sia direttamente per l’infusione di Dio sia mediatamente per l’azione della natura universale (i cieli) che integra e perfeziona quella del generante prossimo». Si tenga in considerazione il fatto che, subito dopo la canzone al Ridolfi (LXXVII), in cui il lemma compare 5 volte, è questo il testo che registra il maggior numero di occorrenze (4). ■ DEL BEL VOSTRÒ VELO: la locuzione costituisce un complemento di mezzo indicante l’elemento – il bel corpo – di cui l’«alma» della donna è rivestita; cfr. *Rvf* 77 11 «ove le membra fanno a l’alma velo» (Quondam) e, per la coppia con l’aggettivo qualificativo, *Rvf* 302 11 e *Triumphus Eternitatis* 143 (in questo, come negli esempî precedenti, in rima con «cielo»). Si noti come, nel paragone implicito che viene delineandosi con il ricorso al campo semantico della vestitura («velo» e «copri»), l’incorporea anima venga a costituire l’elemento imprescindibile – la *substantia* –, laddove alla materialità del corpo è associato il «velo» nella sua inconsistente leggerezza e accessoria contingenza – l’*accidens*. Si segnala poi l’insistita reiterazione allitterante della fricativa labiodentale («virtù [...] vostro velo») e l’affinità fonica tra «bel» e «velo». ■ COPRIÒ: un utilizzo sapiente e accorto del lessico permette in questo caso di protrarre l’allegoria del corpo come veste. ■ L’ALMA ... MAI: per un movimento sintattico analogo, cfr. *It. lib.* V 782-783 «ch’è la più bella, / che si trovasse mai» e CINO CXI 2 «de’ più begli occhi che lucesser mai» (di cui si trova un reimpiego quasi identico nella trissiniana *Dolce pensier, che*

mi ritorni al canto v. 8 «nei più begli occhi che lucesser mai»). ■ TERRENE MEMBRA: corrispondono al «corpō terren» di v. 51. Cfr. *Rvf* 8 1-2 «la bella vesta / prese de le terrene membra pria» (Quondam) e *Ritratti*, p. 28 «sì bella [...] anima in così belle membra rinchiusa». ■ PONTŌ: indica il *punctum temporis*, l'attimo esatto, estremamente favorevole, in cui il «Cielō» muove «quella virtù» creatrice del corpo della donna, per cui cfr. XXXIV 13 «ogni punto» (a sua volta ripresa di *Rvf* 61 2), dove il lemma vale 'istante', VN 1 5-7 «In quel puncto ... In quel puncto ... In quel puncto» e CINO CLXXVII 3-4 «e [io maladico] 'l punto, che veniste in su la cima / del core» (nella *Giuntina* il sonetto compare tra quelli attribuiti a Dante, nel secondo libro a c. 16r); d'altra parte, potrebbe anche fare riferimento al preciso assetto in cui il Cielo si trovava al momento di riversare i suoi influssi benefici e indicare quindi una 'congiuntura astrale propizia', nel qual caso cfr. VN 1 2 «era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo puncto quanto alla propria giratione», DANTE *Rime* 11 58 «Ancor che ciel con cielo in punto sia» (e relativa nota esplicitiva in DE ROBERTIS 2005, p. 150: «i cieli, ossia gli astri, "se habeant" in un certo modo tra loro [...], vi sia una determinata congiunzione di astri») e SACCHETTI *Battaglia* II XIV 1-2 «In che punto del cielo o 'n che pianeto / congiunse Amore a generar costei»; ma vd. pure *Par.* XIII 73-74 «Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù suprema»; per l'intero sintagma – ma senza identità di significato – cfr. infine CINO XII 1 «il beato punto» (Quondam), il cui testo è citato parzialmente nella *Poetica*, p. 84. Per quanto riguarda la forma del sostantivo, si segnala che, su quattro occorrenze complessive nelle *Rime* (due delle quali, distribuite fra le due ecloghe, hanno funzione avverbiale), è questo il solo esempio in cui non sia attiva l'anafonesi.

5-6. CH'OGNI ... ASSEMBRA: 'che ogni Stella benevola profonde tutto il proprio potere nell'onorarvi'. Cfr. la già citata *Vertù che 'l ciel movisti a sì bel punto* vv. 2-3 (di cui si fornisce una trascrizione interpretativa) «che pianetto né stelle non avesse / a dar defetto ma compito bene», ma anche DANTE *Rime* 22 11-12 «Ciascuna stella negli occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute» e *Rvf* 154 1-2 «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura» e 339 3-4 «cose nove et leggiadre, ma mortali, / che 'n un soggetto ogni stella cospere». ■ BENIGNA STELLA: si fa qui riferimento agli astri secondo l'accezione più ampia, ossia alle stelle in senso proprio ma anche ai pianeti, che secondo la

dottrina aristotelica indirizzano – senza determinarlo – l’agire dell’uomo e ne influenzano le tendenze e le attitudini, per cui cfr. *Inf.* XV 59 «il cielo a te così benigno» e *Rvf* 7 5-6 «ogni benigno lume / del ciel»; per un sintagma affine, cfr. anche *Rvf* 29 43 e 240 11 (Quondam). Si noti l’insistenza con cui si presenta l’allitterazione di “be-” in questi primi versi: «bel» (v. 1), «bella» (v. 2), «beatō» (v. 4) e «benigna» (v. 5). ■ PER HŌNŌRARVI: il verbo sarà da leggere con il significato di ‘tributare onori, riverire’ e insieme con il valore causativo di ‘rendere onorata, rivestire di motivi di lode’, intendendosi quindi che gli influssi benauguranti delle Stelle informano la donna di ogni possibile virtù degna di ammirata celebrazione. ■ ASSEMBRA: il tempo presente si contrappone, in questo come nei versi successivi («rimembra» al v. 7, «sprōnalji» al v. 9, «ōrnan» al v. 10, «fannō» al v. 11, fino a «dèstammi» al v. 15), al passato remoto di «cōpriō» (v. 2) e «mosse» (v. 4); se, infatti, l’azione creatrice che ha portato alla nascita della donna è fissata in un dato momento (il «pōntō» di v. 4) e può considerarsi pienamente compiuta, senza che se ne possa dare un’ulteriore perfettibilità, le Stelle adoperano invece la propria influenza senza sosta, nella perenne generazione ed elargizione di nuove virtù. Il verbo è ἄπαξ nelle *Rime* e privo di attestazioni anche in Petrarca e nel Dante comico, ma presente – e si tratta pure in questo caso di una attestazione isolata – in *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* [=VN 22 5] v. 4 «tanto dolore intorno al cor m’asembra» (in rima con «rimembra»); per quanto riguarda il resto del *corpus* trissiniano, compare in qualche caso nei *Ritratti* (con il significato, però, di ‘rassomigliare, paragonare’) e una volta sola nella *Poetica* (posto in correlazione ad «asempra», a proposito della possibile sonorizzazione consonantica),¹⁶³ mentre non si ritrova né nell’*Italia liberata* né nella *Sophonisba*.

7-8. ŌNDE ... HUMANI: ‘in modo che alcune di loro sono sempre intente a ricordare le vostre lodi agli intelletti umani’. ■ ŌNDE: assume quasi un valore consecutivo, introducendo una ripartizione dei compiti fra le varie Stelle al fine di «hōnōrare» Lucrezia. ■ LE VOSTRE LODI: ha, chiaramente, il valore di ‘virtù che sono oggetto di lode’. ■ INTELLETTI HUMANI: non le menti di ogni uomo in generale (come in *Rvf* 302 9 [Quondam] o in *Par.* XXVI 46), ma, secondo quanto si deduce dal verso successivo, gli

¹⁶³ *Poetica*, p. 47.

ingegni dei letterati e degli artisti. ■ SPRONALJI: ἄπαξ, con posposizione del pronome secondo una scelta prosodica che rimanda all'applicazione della legge Tobler-Mussafia.

10. ALTRE ... MENTE: 'altre [stelle] vi abbelliscono ornando la vostra mente di beneficî sempre nuovi'. ■ ALTRE: in evidente parallelismo con «alcuna» di v. 7. Soltanto una porzione delle Stelle, dunque, ha l'effettiva funzione di rinnovare le virtù di Lucrezia (accrescendole o aggiungendone di nuove). ■ ORNAN: cfr. LXV 51 «[«l'alta bellezza», «le grazie e le virtù»] cōsì l'ornarō».

11-13. SÌ ... PERFETTAMENTE: 'così da fare andare lontani dal segno quei pensieri che, vanamente, sperano di parlare di voi in modo compiuto e definitivo'. Si noti da un lato l'iperbato che distanzia l'infinito «andar» dal causativo «fannō» e dall'altro l'enjambement che sospinge i «pensieri vani» al verso successivo, rendendo di fatto manifesta la lontananza fra questi e il «segnō». ■ SEGNŌ: metaforicamente è il bersaglio a cui i pensieri vorrebbero indirizzarsi come degli strali; cfr. soprattutto LI 1-2 «Sì come i miei pensier tutti ad un segnō» e *Rvf* 60 7 «i' rivolsi i pensier' tutti ad un segnō», ma anche 354 5-6 «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale». ■ PENSIERI VANI: è sintagma che si ritrova sia in Petrarca (*Rvf* 207 72 [Quondam], in rima con «lontani», e 242 11; *Triumphus Mortis* I 45) che in Dante (*Purg.* XXXIII 68), e che è sfruttato da Trissino anche in *Soph.* 759. ■ PERFETTAMENTE: l'avverbio, ἄπαξ nella produzione di Trissino in versi (mentre compare qualche volta nella prosa, in particolare nei *Ritratti*, p. 22), si ritrova in tre passi danteschi (*Vede perfettamente ogni salute* in *VN* 17 10, *Rime* 4 118, *Par.* XXXI 95) mentre è assente del tutto in Petrarca.

14-16. QUESTE ... SKIERA: 'queste [stelle] suscitano nel mio cuore un desiderio ardente (e forse troppo superbo): quello di pormi anch'io in uno stuolo tanto leggiadro [=gli ingegni che celebrano Lucrezia]'. ■ QUESTE: grammaticalmente è legato alle «altre [stelle]» di v. 10, ma logicamente sarà da intendere riferito al gruppo di stelle precedenti (vv. 7-9) deputato a «spronare» al canto o, semmai, all'insieme degli astri nella loro totalità (v. 5). ■ VOLJA ARDENTE: sintagma presente già in *Rvf* 290 13; ma cfr. soprattutto *Rvf* 37 93-94 «che 'l mio cor a vertute / destar solea con una voglia accesa». ■ DÈSTAMMI: 'mi destano'. Trissino applica qui nuovamente il dettato della legge Tobler-Mussafia, mentre se ne scosta, ad esempio, in una situazione pure analoga (*incipit* di verso), in *Soph.* 456-457 «mi desta

dentro al cuor molta speranza. / E però quinci prendo tale ardire». Per quanto riguarda invece l'assimilazione regressiva della nasale («dèstanmi» > «dèstammi»), non si ritrova nella *Poetica* una trattazione specifica del fenomeno, eccetto il brevissimo accenno alla «mutazione», che si verifica «quando una lettera si volta in un'altra, com'è “fuoco” “fuogo”». ¹⁶⁴ ■ E FORSE: l'incidentale si apre nel segno di una congiunzione che pare veicolare un sottinteso valore concessivo ('sebbene forse'), quasi a fornire immediatamente una *correctio* che mitighi le aspettative suscitate dalla «volja». ■ DI PORMI: cfr. *It. lib.* XXIV 173-174 «non vuò però restar di pormi anch'io, / signore eccelso, ne le vostre mani». ■ LEGGIADRA SKIERA: la schiera dei poeti risulta «leggiadra» per una nobilitante proprietà transitiva, avendo una donna leggiadra come argomento del canto. Il sostantivo è ἄπαξ nelle *Rime* e non compare nella *Sophonisba*, mentre trova naturalmente un largo utilizzo, in senso militare, nell'*Italia liberata*. Per una affinità intonativa forse non involontaria, cfr. *Inf.* IV 101 «ch'e' si mi fecer de la loro schiera».

II. 17-19. ET ... CARTE: 'e di essere uno di coloro che rappresentino su carta (tramite la Poesia) la vostra fama, le vostre rare virtù e la pudica bellezza'. Cfr. *Orl. Fur.* XI 69 5-7 «Lucrezia Borgia, di cui d'ora in ora / la beltà, la virtù, la fama onesta / e la fortuna crescerà», ma anche *Rvf* 211 9 «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile» e 228 9-11 «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, / casta bellezza in habito celeste». ■ VOSTRO NOME: propriamente la 'buona reputazione', ma in senso più esteso anche la 'schiatta', la 'prosapia'. Cfr. LXVIII 10 «ch'io sparga il vostro nome in le mie carte» (Quondam) e, fra le attestazioni petrarchesche, almeno *Rvf* 104 5-6 «ch'io in carte scriva / cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia». ■ VIRTÙ VOSTRE RARE: si noti la nuova serie allitterante in cui, come per il v. 1, è coinvolto, tra i vv. 17-18, un gruppo di fricative labiodentali; e si segnala pure il chiasmo prodottosi, nell'ordine dei costituenti, rispetto a «vostro nome» (v. 17). A differenza che per la «virtù» di v.1, e similmente a quanto accadrà per le due ulteriori attestazioni del lemma nella canzone («quelle virtù», ai vv. 44 e 61), il termine assume qui il significato più comune di 'ἀρετή', 'habitus e insieme di attitudini volti verso il bene'. La coppia sintagmatica

¹⁶⁴ *Poetica*, p. 43.

sostantivo + aggettivo qualificativo si ritrova in LXVII 4, *It. lib.* VII 900, SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* LXX 1 e LXXXIX 90, e in diversi testi di BERNARDO TASSO (per cui cfr. almeno *Rime* II xxvii 83). ■ HONESTA BELTÀ: cfr. BEMBO *Rime* V 12 «giunta a somma beltà somma onestade», che si è già dimostrato essere un testo indirizzato a Lucrezia. ■ PINGANŌ: propriamente vale ‘dipingano’, quindi ‘raffigurino visivamente e vividamente’. È certo iniziativa di non semplice attuazione, considerando che si fa riferimento a qualità astratte – la stessa «beltà», in apparenza tangibile e pertanto riproducibile, dovrà in realtà essere ritratta come «honestà» –, ma non per questo l’io lirico si tira indietro, e anzi, lungi dal profondersi in una *excusatio* tramite cui giustificare preventivamente la propria inadeguatezza, manifesta subito una convinta temerità. Cfr. BERNARDO TASSO *Rime* V xxiii 9-11 «Qual dunque fia altissimo Poeta / che pinga il vostro onor pur col pensiero, / non che in carte lo spieghi od in parole?», seppure il verbo, ἄπαξ in Trissino, sia probabilmente suggestione di *Rvf* 308 6-7 «l’alte bellezze / pinger cantando» (che costituisce pure l’unica occorrenza in Petrarca); nella *Commedia*, invece, il termine ha sempre il significato di ‘spingere’, eccetto solo in *Purg.* XXXII 67.

20-26. NĒ ... ALTRUI: ‘e non sono intimorito dal fatto di non vedere come io possa dire qualcosa su di voi che non sia già stato detto in luogo più degno. È questa la meraviglia, è questa l’arte che mise in atto Natura nel farvi unica al mondo: che quanto più ciascuno scrive su di voi, tanto più rimane agli altri da registrare’. Apparentemente, insomma, il terreno della celebrazione di Lucrezia sembra saturo, tutto il repertorio di lodi da cui attingere sfruttato estensivamente e ormai esaurito; al poeta non resterebbe, a prima vista, che ripetere quanto già detto da altri, peraltro più autorevoli: pure, in virtù dell’unicità di questa donna, come anticipato nei vv. 10-13 e ribadito qui nella parte iniziale della sirma (vv. 23-26), a una tale prospettiva non si accompagna lo sconforto e la rinuncia al canto poetico, poiché, in maniera incessante e sempre rinverdita, germogliano e si presentano all’ingegno poetico nuove occasioni di elogio della donna. ■ PARLARE: per l’uso transitivo del verbo, che assume il valore di ‘dire’, vd. XIII 78 e relativi rimandi. ■ IN PIÙ LŌDATA PARTE: ‘in opere ben più degne di lode rispetto a quanto possa esserlo la presente canzone’. Sintagmi simili in punta di verso si incontrano in *Rvf* 355 10 «in più sicura parte», in BOIARDO *Amorum Libri* I 12 7 «in più felice parte», in *Soph.* 1761 «in più sicura parte» e in *It. lib.* I 548, I 962

e XX 740 «in più lontana parte». ■ L'ARTE ... NATURA: l'immagine è topica, ma è da segnalare come nella maggior parte dei casi natura e arte siano posti in diretta contrapposizione, rappresentando le due diverse componenti che intervengono a informare la donna al momento della sua creazione, per cui cfr., ad esempio, *Rvf* 193 14, *Purg.* XXXI 49 e *Par.* XXVII 91; per passi in cui, come in questo trissiniano, si ritrova una Natura personificata che opera sfruttando la propria arte, cfr. invece *Inf.* XXXI 49, *Purg.* XXV 71; per un riscontro più puntuale, cfr. infine PUCCI *Rime* XLII 61 «Ben operò natura qui sua arte». A proposito della reiterazione del deittico a costituire un'epanalessi («Quest'è ... quest'è»), cfr. *Par.* XXIV 145 «Quest'è 'l principio, quest'è la favilla». ■ AL MØNDØ SØLA: sintagma petrarchesco (cfr. *Rvf* 233 6, 360 120, 361 13, 366 53), mutuato anche dal Bembo (*Stanze* 15 1), che ritorna, identico, a XLI 9. Si segnala che «møndø» registra un altissimo tasso di frequenza nelle canzoni – su un totale di 49 occorrenze, ben 33 si ritrovano in canzoni (escluse le sestine), mentre le restanti 16 sono distribuite fra sonetti (in 14 casi), sirventesi (1) e madrigali (1) – e in particolare in quelle indirizzate a un destinatario più o meno esplicito: oltre alla canzone in esame, la LIX a Isabella d'Este, la LXV a Cyllenia e la LXXVI a Clemente VII contano ciascuna 5 attestazioni del lemma. ■ QUANTØ ... ALTRUI: il tema della sperequazione fra quanto scritto sulla donna e quanto virtualmente potrebbe ancora dirsi – al di là di più generiche dichiarazioni sull'impossibilità della propria parola poetica di cantare degnamente dell'amata – si ritrova in *Rvf* 29 50-52 «So io ben ch'a voler chiuder in versi / suo laudi, fôra stancho / chi più degna la mano a scriver porse» e 309 9-11 «Non son al sommo anchor giunte le rime: / in me il conosco; et proval ben chiunque / è 'nfin a qui, che d'amor parli o scriva». ■ NOTARE: avrà qui il senso di 'annotare, chiosare, scrivere', piuttosto che quello generico di 'individuare, intuire con la mente'.

27. QUINCI ... CONSØLA: 'Inoltre, prendo ardire – e ciò mi consola – anche da qui'. ■ QUINCI: ha valore non anaforico ma cataforico, riferendosi a quanto si enuncerà nei versi successivi, dove si introdurrà quindi un nuovo motivo di incoraggiamento al canto poetico, dopo quello espresso ai vv. 23-26. ■ PRENDØ ARDIR: cfr. CINO XLIX 95 «ch'io prenda ardir». ■ CONSØLA: ἄπαξ nelle *Rime*.

28-32. CH'IO ... CULLA: 'che io non posso ritrovare fra noi una parola esprimente una lode che non vi sia appartenuta fin dalla nascita, allo stesso modo di come ogni cosa

esistente si trova nel mondo e nulla si trova fuori di questo'. L'ulteriore elemento che viene a «cōnsōlare» e assicurare l'io lirico è la consapevolezza che qualunque virtù egli possa decidere di cantare è già connaturata a Lucrezia: non vi è dunque possibilità di sbagliarsi; il rischio, anzi, sembra essere quello opposto – come si verificherà subito dopo, ad attacco di epodo –, di smarrirsi e rimanere inerti, cioè, di fronte al troppo vasto «campō di lode» (v. 38) che si ha a disposizione. ■ PAROLA: oltre all'assonanza con l'antecedente «possō», si noti la figura etimologica rispetto alla rima «parlare» di v. 21 e una parziale ripresa fonica della rima «parte» di v. 23. ■ FRA NUI: sarà forse da interpretare come indicante l'umanità tutta, per cui l'io lirico starebbe affermando che non esiste, in assoluto, alcuna «parola / di loda» non riferibile (e, in potenza, non riferita già fin dalla sua nascita) a Lucrezia; non è da escludere, tuttavia, che la locuzione designi la «leggiadra skiera» di v. 16, nel qual caso le «parole / di loda» sarebbero da circoscrivere e da ricondurre alla sola produzione poetica. ■ COME ... NULLA: il comparante ricorda da vicino il movimento di XIII 66-71 («Ben si come a rispētto / de l'ampio Ciel stellato / la terra è nulla, o veramente centro, / così del mio concetto / quel c'haggio fuor mandato, / è proprio nulla a par di quel ch'i' ho dentro»), analogo sia sul piano sintattico sia su quello intonativo, vista l'evocazione del «mōndō» (cui corrisponde la «terra» di XIII 68) e del «nulla» (presente ancora in XIII 68 e poi di nuovo al v. 71). ■ DAL LATTE E DA LA CULLA: cfr. *Rvf* 359 36 «Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla» (Quondam) e BERNARDO TASSO *Rime* I CIII 88 «e certo sin dal latte e da la culla», ma anche *Rvf* 72 52 «et credo da le fasce et da la culla; in tutti e tre i casi, come nell'impiego trissiniano, compare «nulla» nella serie rimica. Cfr. pure, per un concetto simile, LXV 50-51 «fin da quel dì che in culla pargoletta / giacque».

III. 33-35. QUAL ... CUORE: 'come a una giovinetta, se nella stagione più prospera arriva in un bel prato per raccogliere fiori, si riempie il cuore di tutta la variopinta abbondanza che le si presenta davanti'. Il valore ipotetico sarà da riferire a «la stagiōn miljōre» piuttosto che a «per coljer»: l'«abōndanza ingōmbra 'l cuore», insomma, non quando la fanciulla si trova genericamente in mezzo al prato, ma soltanto se sussiste il presupposto che ciò avvenga nella «stagiōn miljōre», quando cioè le condizioni atmosferiche risultano favorevoli e il prato appare, di conseguenza, particolarmente rigoglioso. Una similitudine affine sia per

intonazione sia per orchestrazione metrico-sintattica (proposizione comparativa costituita da una relativa e dalla sua reggente, occupanti il primo e il secondo piede della stanza, e proposizione principale che prende avvio a partire dal verso di volta) è reimpiegata da Trissino nella seconda strofe della canzone *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* (vv. 17-30) «Come 'l villan che in una selva folta / di bellissimi larici, e di abeti / va per tagliarne i più notabil travi, / riguarda or questo, or quel con gli occhi lieti, / e non sa cominciar, perché la molta / coppia [sic] del ben par che 'l giudizio aggravi; / così facc'io che con pensier soavi / corro per l'ampie grazie di costei / nojando [sic] or questa in lei, / ed or quest'altra gloriosa loda, / e tanto par che l'anima si goda / nel contemplar ciascuna / d'esse, ch'ella medesima si confonde, / ne sa qual poner prima [sic], o qual seconde». Per l'intera immagine vd. pure BEMBO *Asolani* II 22 «ad esso [scil. l'amante che veda passare la donna amata] pare che mille giardini di rose se gli aprano allo 'ncontro e sentesi andare in uno punto d'intorno al cuore uno ingombramento tale di soavità, che ogni fibra ne riceve ristoro». ■ COLJER ... PRATO: l'immagine conosce, com'è facilmente intuibile, innumerevoli attestazioni, e risale quantomeno al virgiliano *Eneide* XI 68 «qualem virgineo demessum pollice florem»; cfr. *Rvf* 325 14 «a coglier fiori in quei prati d'intorno» (Quondam) e 127 71-73 «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte», e *Purg* XXVII 98-99 «donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori». Per il sintagma «coljer fiori», si rimanda, fra le tante attestazioni boccacesche, a *Caccia di Diana* XVII 55-57, a *Teseida* V 31 4-6 e XI 76-77 e a *Ninfale fiesolano* 342 6-8; per «bel prato», invece, vd. almeno DANTE *Rime* 7 28 «in un bel prato d'erba» (Quondam) e *It. lib.* V 125 e V 149, tenendo conto che «prato» costituisce un ἄραξ nelle *Rime* e non compare affatto nella *Sophonisba*. Infine, per un'ulteriore affinità di intonazione, si rimanda a un già citato sonetto di BERNARDO TASSO *Rime* V XXIII, nella cui prima quartina (vv. 1-4) è mutuata la similitudine del florido prato («Non ha cotanti fiori un campo aprico, / ov'è il sol più benigno e più temprato, / allor che ride ogni riva, ogni prato, / bagnati da l'umor di cielo amico») per essere abbinata, anche in quel caso, alle qualità del destinatario («di quante virtù voi l'animo ornato», a v. 7). ■ VERGINE: il sostantivo è ἄραξ nelle *Rime* ed è assente nella *Sophonisba*, mentre nell'*Italia liberata* si trova spesso riferito alle Muse. Per un ulteriore conforto testuale, oltre ai passi già citati nel commento al verso precedente, vd. BERNARDO TASSO *Rime* V

CLXVI 9-10 «ch'un bel fior pareo / da verginella mano allor reciso», evidente recupero della similitudine virgiliana. Si segnala, infine, il fortissimo iperbato che separa il lemma dall'aggettivo «Qual» (v. 33) ad esso riferito, tanto teso da far sì che i due membri del sintagma vengano a trovarsi entrambi in posizione incipitaria di verso. ■ STAGION MILJØRE: è, naturalmente, la stagione in cui i fiori sono nel pieno del rigoglio – e appare dunque più difficoltoso riuscire a decidere quali raccogliere, vistane la florida e variegata copiosità –, ossia la primavera. Cfr. *Rvf* 127 30-31 «mirando a la stagion che 'l freddo perde, / et le stelle miglior' acquistan forza», *Inf.* I 43 «la dolce stagione», ma soprattutto BEMBO *Rime* III 2 «le stagion migliori» e le occorrenze nelle *Rime* di BERNARDO TASSO (II LXXI 4, II CVI 24, V CLXXXVI v 5), in cui la locuzione è riproposta invariata. Il sostantivo, che nelle *Rime* si ritrova a XXXIV 12, è invece assente nella *Sophonisba* e nell'*Italia liberata*, ma un'immagine complessivamente analoga – e costituente anche in quel caso il comparato di una similitudine – si ha in *It. lib.* XV 50-51 «Né primavera ha tanti fiori, e frondi, / nel tempo, che vuol ir verso l'estate». ■ ABONDANZA: il terzo ἄπαξ nel volgare di soli tre versi – non a caso si tratta della stanza che ne presenta il maggior numero – risulta ancora una volta assente nella *Sophonisba* e operante invece nell'*Italia liberata*; in coppia con l'aggettivo “bello” si incontra soltanto in CINO CXXIII 21 (Quondam), ma cfr. anche CINO CIII 34 «per abbondanza che 'l mio cor ne sente». ■ INGOMBRA 'L CUORE: cfr. *Rvf* 10 12 «d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra» (Quondam), in cui peraltro si ripresenta la struttura compl. di mezzo retto dalla preposizione “di” + sintagma (in anastrofe rispetto all'occorrenza della canzone trissiniana); modulazioni del verso petrarchesco si hanno (oltre che ad opera di Bembo, Sannazaro e B. Tasso) in LXIX 4 «Bench'ei di tal diletto il cuor m'ingombra», in *Soph.* 5 «questo grave dolor che 'l cuor m'ingombra» e in varî passi dell'*Italia liberata* (VIII 97, XI 231, XV 489, XVII 127). Notevole come nel caso in questione, a differenza che negli altri esempi, il verbo non regga alcun complemento di termine, dal momento che questo viene a coincidere con il soggetto stesso («vergine»).

36. NE ... GRATØ: 'ed ella, poi, non è in grado di decidere quale fiore le risulti più gradito'. ■ NE SA: imprime alla proposizione un valore quasi consecutivo ('tanto che non sa').

37-38. TALE ... ΣΩΣΠΕΣΩ: ‘così adesso io, in mezzo a questo vasto campo di lodi, al momento di iniziare mi ritrovo sospeso’. ■ TALE: riprende il «Qual» di v. 33 e, come quello, si trova in posizione incipitaria e a inizio di una nuova partizione della stanza, ad accentuare lo stacco tra comparativa e principale. ■ HOR: indica, come specificato al verso successivo, il «cominciar», ossia il momento dell’*inventio* che dovrebbe precedere la composizione effettiva, e che viene qui presentato come un qualcosa in atto, portando di fatto a una sovrapposizione tra la fase di elaborazione del materiale poetico, quella di stesura e quella di “recitazione”. ■ LATO: l’inarcatura che viene a crearsi con il verso successivo (e che, prolungando il tempo di esecuzione, contribuisce di fatto a rappresentare visivamente l’ampiezza del «campω») risulta accentuata, oltre che dallo strettissimo legame logico fra *rejet* e *contre-rejet*, dal fatto che l’aggettivo possa non apparire come tale fintanto che non si sia incontrato il sostantivo cui si riferisce. Tale impressione viene confermata dal fatto che, impiegato con funzione aggettivale, il lemma “lato” costituisce quasi un ἄπαξ assoluto nell’intera produzione poetica trissiniana, dal momento che si ritrova soltanto in *It. lib.* VI 751-752 «sempre più lata / venia la strada, e men sassosa, et erta» (dove peraltro riaffiora l’impiego in punta di verso mirante a ottenere il medesimo effetto). Non solo: mostra di ignorare quest’uso Petrarca (se si eccettua *Triumphus Fame* I 30 «per Via Lata», dove però la locuzione rimanda a un nome propriamente latino) e con lui Bembo, mentre Dante vi ricorre nel solo *Inf.* XIII 13 («Ali hanno late»); verificato, quindi, che «lati campi» compare invece per ben tre volte in SANNAZARO *Arcadia* (Prosa III, Prosa IV, Ecloga IV 25) – e pare si tratti, per il sintagma, dell’unico uso precedente le *Rime* trissiniane – e si ripresenta poi soltanto in *Orl. Fur.* XXXIX 17 5, non sarà inutile rimandare ad alcuni *loci* della latinità in cui si ritrova la coppia “latus” + “campus”, e in particolare a ORAZIO *Carmina* III 11 9, VIRGILIO *Georgiche* I 492, *Aen.* X 408 e XI 465, OVIDIO *Metamorfosi* II 662. In ogni caso, si ribadisce come quello trissiniano sia l’unico esempio in cui al ricorso all’aggettivo è abbinata la potenzialità “figurativa” concessa dall’enjambement. ■ CAMPO: l’immagine, ricollegandosi a quella precedente del «pratω» (v. 33), implicitamente accosta l’insieme delle «lode» (vale a dire delle qualità, delle virtù, dei ‘motivi di lode’) della donna a una distesa lussureggiante di fiori; «campω», dunque, assume il valore figurato e generico di ‘insieme, area’ ma al contempo, metaforicamente, conserva quello proprio di ‘spazio pianeggiante,

landa'. ■ **LODE**: è il plurale della forma metaplastica «loda», e viene direttamente a identificarsi con i «fiori» di v. 33. ■ **ΣΩΣΠΕΣΩ**: ancora una volta, Trissino gestisce con sapienza il rapporto fra metro e sintassi, sfruttandolo a proprio favore per esprimere con forza icastica l'idea di «*σωspensione*»; in questo caso, l'effetto è ottenuto tramite il fortissimo iperbato che coinvolge il predicativo del soggetto («*σωspeσω*», appunto) allontanandolo di ben due emistichî da «*ritrov'io*», cui si riferisce.

39-40. CHE ... SVIA: 'ché lo splendore del marito, il quale è tutto volto alle vicende del mondo, attraverso un maggior quantitativo di voci ne svia la celebrazione attirandola su di sé'. ■ **SPLENDΩR**: cfr. *Inf.* VII 77 «splendor mondani». ■ **MARITΩ**: si tratta di Alfonso I d'Este duca di Ferrara, sposato da Lucrezia nel 1502 in terze nozze. Il sostantivo è ἄπαξ nel canzoniere. ■ **AL ΜΩΝΔΩ ΙΝΤΕΣΩ**: il riferimento è, naturalmente, all'impegno dell'estense in ambito sia politico che bellico. L'espressione sarà forse da intendere in deliberato contrasto con l'ideale, propugnato dalla canzone nelle stanze successive, di Lucrezia come creatura completamente volta alle realtà ultraterrene e dedita a percorrere la retta via per l'aldilà anziché immersa negli affanni mondani. Per una costruzione affine, cfr. *Rvf* 7 11 «dice la turba al vil guadagno intesa». ■ **PER MAGGIΩR VΩCI**: la locuzione può leggersi come complemento di fine, di causa o di mezzo. Nel primo caso (che pare tuttavia da scartare dato il tenore della canzone), lo «sviamento» sarebbe provocato, nell'io lirico, dalla presunta prospettiva di una maggior fama associata alla possibilità di lodare un personaggio «al μωνδω intefω»: le «maggiωr vωci», insomma, sarebbero quelle destinate al poeta e da lui ottenute qualora egli decidesse di mutare l'oggetto del proprio canto. Nel secondo caso, le «maggiωr vωci» corrisponderebbero all'alta fama che accompagna il marito, altrettanto meritevole di essere lodata. Infine, seguendo la terza ipotesi – che risulta, in ultima analisi, quella che meglio si attaglia al contesto –, le «maggiωr vωci» verrebbero a indicare le istanze di una sorta di pubblico fittizio (oppure di una molteplicità di pensieri adunatisi nell'animo del poeta stesso in maniera improvvida, che la mente cercherà di organizzare e indirizzare coerentemente e razionalmente solo a partire da v. 43) che, tra le varie possibilità esistenti, richiede che si affronti un argomento di lode specifico. Al di là dell'interpretazione adottata, in filigrana dell'intero verso sarà da vedere *Par.* I 35 «forse di retro a me con miglior voci». ■ **NE**: sarà da interpretare, piuttosto che come pronome facente le veci di “ci” – nel

qual caso potrebbe pensarsi a un *pluralis maiestatis* che entrerebbe però in contraddizione con l'uso dei vicini «iω» al v. 37 e «μεσω» al v. 43, entrambi singolari –, come avverbio, intendendo quindi '[mi] svia da ciò', ossia 'distoglie dal proposito principale' (che è quello di celebrare il «nome», le «virtù» e la «beltà» di Lucrezia, giusta la dichiarazione d'intenti dei vv. 17-19), con un esito analogo a quello di BEMBO *Rime* LXXXI 9 «indi mi svia».

■ SVIA: si tratta di un ἄπαξ nell'intero *corpus* poetico trissiniano, dal momento che non compare né nella *Sophonisba* né nell'*Italia liberata*. Si segnala che il verbo è solitamente impiegato, nella tradizione, per riferirsi a contesti di “deviazione” in senso morale (per cui cfr., per contrasto, i vv. 65-66 e 79-80): ciò che parrebbe confortare l'ipotesi di una contrapposizione – soltanto allusa – fra l'*exemplum* rappresentato da Lucrezia e la condotta di vita del marito che, pur fulgida e virtuosa, resta troppo legata alle preoccupazioni terrene.

41-42. CΩSÌ ... BELLEZA: 'e così [fanno pure] la vostra gloria, la ricchezza, l'ingegno e la bellezza'. Si tratta, nell'ambito dell'*inventio* delle tematiche relative alla *descriptio* della donna in senso eulogico, di spunti topici: la «gloria» (riconducibile al «nome» di v. 17 e afferente quindi alla fama), designata come «vostra» perché in posizione esplicitamente e dichiaratamente antonimica rispetto allo «splendor del marito» (v. 39); la «ricchezza», che fa riferimento da un lato, per metonimia, alla generosa e benevola prodigalità, dall'altro alla sontuosità e all'eleganza nel portamento; l'«ingegno», vale a dire quella capacità di conversazione e argomentazione che dovrebbe andare imprescindibilmente e indissolubilmente legata a qualsiasi nobildonna; infine, la «belleza», presentata per ultima ma detenente, come ovvio, il ruolo principe in qualsiasi celebrazione. ■ CΩSÌ: sottintende, naturalmente, «ne svia».

43-45. MA ... LAVORO: 'ma la mia mente, poi, mi dice: quelle virtù che non furono mai in nessun'altra donna costituiranno un lavoro assai migliore a questo fine'. ■ MA ... MIA: la scena che viene qui delineandosi rimanda a quella rappresentata nell'attacco (v.19) della seconda stanza di *Rvf* 264, dove ha avvio un dialogo, tutto interno all'animo dell'io lirico, tra due pensieri e la mente («L'un penser parla co la mente, et dice»); qui, invece, è la mente stessa (la coscienza nella sua piena coesione, dunque, senza che si realizzino dialettiche interne) a rivolgersi direttamente all'io lirico – di fatto come in un ragionamento fra sé e sé. Notevole l'allitterazione plurima, che coinvolge ben quattro membri (vale a dire

la quasi totalità degli elementi che costituiscono il verso) e guarda da vicino a prove affini come i petrarcheschi *Rvf* 1 11 «di me medesimo meco mi vergogno», 127 5-6 «Collui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio», 209 5 «Meco di me mi meraviglio spesso» e 325 54 «Meco – mi disse –, meco ti consiglia» o i danteschi *Par.* IX 34 «ma lietamente a me medesima indulgo» e XXX 27 «la mente mia da me medesimo scema»; ma vd. pure LV 62 «quandō mēcō medesimo mi ramentō». ■ QUELLE ... FORO: non le qualità espresse poco prima (vv. 39-42), quindi, ma quelle appartenenti a Lucrezia soltanto. Il proposito, come già anticipato,¹⁶⁵ è simile a quello formulato in VN 31 2 «io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». ■ FIENŌ: nelle *Rime* si alterna regolarmente a «fian», così come anche nell'*Italia liberata* (ma non nella *Sophonisba*, dove si registra soltanto la prima forma); stupisce, peraltro, la grafia (non erronea in quanto suffragata da più occorrenze), stando alla quale la pronuncia dovrebbe essere quella di un dittongo ascendente (con la «i» che verrebbe così ad assumere un valore semiconsonantico) o quantomeno prevedere l'accentazione della «ε» (con dieresi e conseguente iato fra le due vocali). ■ A QUEST'OPRA: genericamente, la celebrazione di Lucrezia; in particolare, quindi, con riferimento ai vv. 17-19. Anche in LIX 101 il sostantivo è impiegato a indicare il tentativo di lode poetica di «ogni bellezza, / [...] ogni grazia» (vv. 94-95) della donna cantata. ■ LAVORO: conserva la sfumatura latina (da *labor*) di 'fatica', in questo caso di carattere letterario, per cui cfr. almeno *Rvf* 93 7, *Par.* I 13 e BEMBO *Rime* CXXVIII 9-11 «A tal opera in disparte ora son volto, / che per condurla più spedito a riva, / ogni altro a me lavoro ho di man tolto». Ἄπαξ nella raccolta e assente nelle rime, nell'*Italia liberata* il sostantivo compare più volte con il significato di 'raffinata opera d'artigianato', ma in II 233-234 – subito prima dell'inizio di una rassegna dell'esercito che ricorda le modalità del νεῶν κατάλογος dell'Iliade – mantiene un valore affine a quello assunto nelle *Rime* (e apertamente debitore del passo dantesco): «però, Vergini Muse, a voi non spiaccia / di porger mano a tant'alto lavoro».

¹⁶⁵ Cfr. *supra* p. 84.

IV. 46-48. POI ... ΕΤΕΡΝΩ: 'Poi prosegue: pensa, da quando il mondo nacque (ammettendo pure, come volle qualcuno, che esso nacque per volere divino *ab eterno*)'. L'incidentale che occupa i due versi finali del primo piede e che accenna alla possibilità che il mondo sia da sempre esistito, apparentemente sfoggio dottrinario fine a se stesso, rientra in verità a ragione nel contesto eulogico, dal momento che contribuisce a accentuare l'eccezionale unicità di una donna rispetto alla quale non si possano trovare eguali neppure in un arco temporale di fatto senza inizio. ■ SEGUE: il soggetto è ancora la mente, che riappare dunque a distanza così come faceva già il «penser» di *Rvf* 264 19 al v. 55 («Da l'altra parte un pensier»). ■ S'EI BEN: l'ipotesi dell'eternità del mondo è avanzata con la massima cautela, in un'incidentale – dunque un luogo gerarchicamente secondario all'interno del periodo – che si apre con una concessiva dalla posizione fortemente rilevata. ■ CŌME ... VOLSE: difficile stabilire se Trissino pensi qui a qualcuno in particolare o faccia genericamente riferimento a dottrine filosofiche (di matrice aristotelico-averroistica) pronunciate a favore dell'esistenza da sempre del mondo e quindi eterodosse rispetto alla dottrina della Chiesa. Non risulta dirimente l'uso del passato remoto, che, sebbene paia rimandare a teorie espresse in un'epoca indefinita piuttosto che a posizioni avanzate in un tempo prossimo, è condizionato da necessità rimiche. ■ DAL ... NACQUE: pur se proposta in via ipotetica e con le dovute precauzioni, l'idea dell'eternità del mondo è sempre ricondotta alla volontà e all'atto creatore divini; il verbo, ripetuto immutato rispetto al v. 46 a creare un'eanalessi, sottolinea al contempo la generazione diretta che ha portato alla nascita del mondo e l'assoluta libertà di Dio in tale operazione. ■ AB ΕΤΕΡΝΩ: locuzione latina forse mutuata, in un contesto poetico, passando per la mediazione di *Inf.* XV 62 «*ab antico*». Se in *Soph.* 603 si impiega il lemma con funzione aggettivale per indicare il ciclico – e quindi, almeno in via teorica, eterno – ripetersi dei giorni e delle stagioni (vd. vv. 602-606 «perché sendō [il «viaggiō» dell'«almō celeste raggiō», ossia il percorso descritto dal sole] ritōndō, / infinitō et eternō, / il dì dōpō la sera / ε dōpō primavera / mena la state ε poi l'autunnō ε 'l vernō»), non si fa altrove accenno, in Trissino, alla possibilità che il mondo non abbia conosciuto un inizio nel tempo. Tuttavia, proprio l'impiego di questo specifico sintagma parrebbe indirizzare, oltre che verso testi – in latino – direttamente inerenti alla *quaestio*, al luogo dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (MACHIAVELLI *Discorsi* II v 2 «A quegli

filosofi che hanno voluto che il mondo sia stato *ab*¹⁶⁶ *eterno*) in cui si avanza, facendo ricorso a una sintassi sinuosa, l'idea dell'eternità del mondo: non si vuole qui, naturalmente, presumere di dimostrare che il passo machiavelliano sia servito da ipotesto – il che apparirebbe se non altro problematico, risalendo la *princeps*¹⁶⁷ al 1531 –, quanto che i termini della discussione fossero attivi nella mente di Trissino forse perché oggetto di recente dibattito, proprio su istanza di Machiavelli, presso gli Orti Oricellari (per cui si rimanda alle considerazioni a riguardo di Sasso, il quale peraltro non omette di segnalare come «il tema dell'eternità del mondo fosse familiare ad un ambiente [quello veneto] culturale e filosofico così fortemente caratterizzato dall'aristotelismo e dall'averroismo»).¹⁶⁸ Del resto, l'assunto dell'eternità del mondo doveva essere argomento quanto mai attuale e scottante, se ancora tra il 1515 e il 1517 se ne ribadiva la condanna nell'ambito, rispettivamente, del Sinodo fiorentino e del V Concilio Lateranense.¹⁶⁹

49-51. MAI ... GOVERNÒ: 'Natura non radunò mai insieme così tante grazie, né volle mai porle al governo di un unico corpo terreno'. Cfr. *Purg.* XXXI 49-51 «Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte», *Rvf* 73 37-39 «poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi» e 213 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» (dove, però, le «gratie» elencate a partire dal verso successivo e per tutto il resto del sonetto pertengono per lo più alla sfera delle qualità fisiche), e *Africa* IV 46-47 «Nulli unquam Natura viro tam larga fuisse / creditur». Si veda infine la sezione conclusiva dei *Ritratti*, a p. 28: «ogni virtute, ogni bellezza, ogni real costume giunti in un corpo con mirabil tempore». Le due azioni della Natura – che è ancora, come al v. 24, il solo artefice della perfezione della donna, a differenza che negli esempî citati, dove essa è accompagnata da altre entità (Dio, Amore, il Cielo, ecc.) – sono distinte (prima si raccolgono e si mettono insieme le «grazie», poi le si pongono al «governò» del «corpò»), ma entrambe concorrono e sono finalizzate alla costituzione di un organismo colmo di ogni perfezione. ■ D'UN SOL CORPÒ: l'aggettivo si pone in esplicita

¹⁶⁶ Si segnala che la preposizione è congettura dell'editore contro una postulata omissione dei tre testimoni, che trasmettono semplicemente «sia stato eterno».

¹⁶⁷ MACHIAVELLI *Discorsi* 1531; la stampa è seguita, il 10 novembre, a meno di un mese di distanza (essendo la lettera dedicatoria di Blado a Giovanni Gaddi datata 18 ottobre), da MACHIAVELLI *Discorsi* 1531¹.

¹⁶⁸ Vd. SASSO 1987 pp. 353-357.

¹⁶⁹ Per cui vd. VASOLI 2006, p. 580 e n. 35.

contrapposizione con le «tante grazie» di v. 49, evidenziando come possa risultare anomalo che un unico corpo contenga un quantitativo innumerevole di virtù. ■ TERREN: la connotazione potrebbe apparire pleonastica, ma, oltre a implicare un rimando al v. 3 («terrene membra»), contribuisce a sottolineare l'eccezionalità di un corpo che, seppure caduco e perituro, accoglie tante qualità.

52-53. CŌM'HORA ... EXEMPIO: 'come [ha fatto] ora con questa; forse perché resti un esempio eterno di lei a tutto il mondo'. Cfr., in correlazione ai versi precedenti, *Filostrato* VI 16 3-5 «né mai commise alcun altra follia / o commetterà, se 'l mondo fosse eterno, / che assai chiaro esempio non gli fia». ■ CŌM'HORA: l'avvio della sirma produce, come già segnalato,¹⁷⁰ un inaspettato effetto di ridefinizione del concetto espresso nei tre versi precedenti. L'avverbio si contrappone direttamente al «mai» che apriva il secondo piede (v. 49). ■ ETERNŌ: si vedano a proposito le considerazioni espresse *supra* a p. 93. ■ NE: in questo caso, a differenza che per il v. 40, la particella sarà da intendere col valore di un rafforzamento (pleonastico) del precedente pronome «di lei», a meno che, ancora una volta, non si voglia immaginare l'uso di un *pluralis maiestatis* (forse giustificabile in nome di una comunanza con l'umanità tutta: 'perché a noi, mondo intero, resti un esempio eterno di lei'). ■ A TUTTŌ ... EXEMPIO: cfr. *Rvf* 366 53 «Vergine sola al mondo senza exempio» (in rima con l'unica occorrenza di «tempio» nel *Canzoniere*).

54. CHE ... S'HŌNŌRA: 'Ché se ancora si celebra l'altra Lucrezia [come modello di virtù]'. La vicenda della nobildonna romana, figlia di Spurio Lucrezio e moglie di Collatino, violentata da Sesto Tarquinio e per questo suicida, è riportata in LIVIO *Ab Urbe Condita* I LVIII (che Trissino poteva leggere, sia in latino sia nel testo volgarizzato, in una delle varie edizioni stampate nei primi lustri del Cinquecento), ma costituiva un modello diffuso ed irrinunciabile nella topica della pudica castità e castigata onestà (per cui cfr. ad esempio *Triumphus Pudicitie* 130-132). Il nome è ἄπαξ nelle *Rime*, ma compare un'altra volta in *It. lib.* IX 457; vd., fra gli impieghi petrarcheschi, *Rvf* 360 97-100 «et a costui di mille / donne electe, eccellenti, n'elessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna, / benché Lucretia ritornasse a Roma», ma poi soprattutto *Orl. Fur.* XXXVIII 80 1-4 «La prima

¹⁷⁰ Vd. *supra* p. 92.

inscrizion ch'agli occhi occorre, / con lungo onor Lucrezia Borgia noma, / la cui bellezza et onestà preporre / debbe all'antiqua la sua patria Roma». ■ S'HONORA: cfr. LVI 11 «che alteramente il secol nostrò honora», LIX 3 e LXXI 6 «[...] che 'l mondò honora».

55-56. A QUESTA ... TEMPIO: 'spero di vedere innalzato fra i mortali un tempio in onore questa, non appena sarà uscita dalla vita terrena'. ■ QUESTA: correlato a «l'altra» del verso precedente, e avente pertanto la funzione di pronomi dimostrativo non con generico valore deittico ('questa donna di cui si sta parlando') ma con un sottintendimento del nome proprio ('l'altra Lucrezia ... questa Lucrezia'). ■ COME: ... FUORA: è il tema che sarà sviluppato fra antistrofe ed epodo, e che prevedrà una beatificazione della donna *ante mortem*. ■ TEMPIO: un tempio sacro alla donna, che assume così delle fattezze quasi teomorfe, si ha pure in LVI 12 (in rima con «exempio»); cfr. anche BERNARDO TASSO *Rime* IV LIX 14, dove si realizza un ulteriore scarto nell'assimilazione, per mezzo di un paragone implicito, fra le lodi tributate alla donna dall'«oscuro» poeta e quelle rivolte all'immagine di Dio che «in un tempio terreno il mondo [=sogg.] onori».

57-59. OVE ... ANCHORA: 'dove le persone buone, in mezzo a ogni scelleratezza, potranno sempre ricorrere al suo aiuto'. ■ SCEMPIO: ulteriori attestazioni trissiniane del lemma si hanno soltanto in LXXVI 79 («grave scempio») e in *It. lib.* XII 844, e in entrambi i casi esso indica una strage cruenta, così come, ad esempio, già in *Inf.* X 85 «[...] Lo strazio e 'l grande scempio», in riferimento alla strage di Montaperti. ■ I BUONI: nell'*Italia liberata* l'aggettivo si trova diverse volte impiegato in funzione sostantivale (VIII 135, XI 1051, XVI 567 e XIX 597), quasi sempre all'interno di enunciati di carattere gnomico. ■ SUO RICORSO: il sostantivo è ἄπαξ in Trissino e non trova numerosissime attestazioni nella tradizione lirica – è del tutto assente in Dante e Petrarca. Riguardo al preciso significato da attribuirgli, sarà prima opportuno stabilire a chi rimandi l'aggettivo: nel caso in cui fosse riferito a Lucrezia (quindi, grammaticalmente, a «questa» di v. 55), infatti, «ricorso» potrebbe interpretarsi come 'conforto, aiuto, soccorso'; se, invece, fosse da intendere, alla latina, come riferito a «i buoni», il sostantivo varrà più propriamente 'rifugio' ('dove, in mezzo a ogni scempio, i buoni troveranno sempre il proprio rifugio'). D'altra parte, all'interno delle *Rime* si trovano tre ulteriori utilizzi analoghi del possessivo, in XXI 1-2: «Amore e la virtù de l'j'ocki santi / ridotti al primò suo felice statò», in LV 55 «ovunque il

raggiω di sua [*scil.* dei «dui bεlj’ocki»] luce aggiunge» e in LXV 47-49 «L’alta bellezza [...], / le grazie ε le virtù, s’hannω fra lōrω / cōncordi questa per su’ albergω εlētta». Infine, si segnala l’uguaglianza fonica che viene a crearsi tra le sillabe toniche di «ricōrsω» e «anchōra».

60-62. O FELICE ... DIZIA: ‘Beato il tempo in cui l’umanità potrà essere colmata di quelle virtù che ella, Lucrezia, desidera’. ■ O FELICE QUELL’HORA: si fa riferimento all’età prospettata nei versi precedenti, quando a Lucrezia (dopo la sua morte e il conseguente innalzamento fra i beati) sarà sacro un tempio. Per l’espressione, cfr. *Rvf* 284 13 «O benedette l’ore» e 349 9 «O felice quel di». ■ SECŌL NOSTRŌ: il sintagma si ritrova, identico, in LVI 11 e in *Rvf* 251 11 (Quondam) e 344 5. Se, *stricto sensu*, l’espressione vale ‘età presente’, il concetto che si sta portando avanti nel corso della stanza – il rinnovamento epocale connesso all’espletamento delle virtù di Lucrezia, la quale dovrà rappresentare un «eternō ... exemplō» – fa propendere per il valore più ampio di ‘mondo terreno’ (per cui vd., per contrasto, *Inf.* II 14-15 «immortale / secolo»).

V. 62-64. L’ANIMA ... LACCI: ‘Se l’anima, che è mandata sulla Terra da Dio, mentre si trova quaggiù non resta impaniata fra le insidie del mondo’. Prende qui avvio la premessa maggiore di una sorta di lungo sillogismo che occuperà antistrofe ed epodo. ■ L’ANIMA ... TERRA: l’attacco della stanza ricorda vagamente *Purg.* XVI 85-88, in cui con poche pennellate è evocato il processo di creazione dell’anima da parte di Dio, e *Rvf* 23 121 «L’alma ch’è sol da Dio facta gentile». ■ SED: la forma è impiegata non tanto per ragioni eufoniche – è l’unica occorrenza in Trissino – quanto, evidentemente, per preservare la misura settenaria del verso senza dover ricorrere a dialefe (di cui peraltro non si fa mai accenno nella *Poetica*). ■ COLTA: il verbo non si limita a detenere un aspetto aoristico (‘viene catturata’), ma, insieme all’uso della preposizione «ne» del verso successivo, rimanda a un prolungamento dell’azione nel tempo (‘è colta e resta intrappolata’). ■ TERRESTRI: l’aggettivo, non particolarmente sfruttato nella tradizione poetica, nei *Rvf* acquista quasi sempre una sfumatura negativa (essendo attribuito di «pregion», «carcer», «peso» e «limo», rispettivamente in 86 5, 306 4, 335 9 e 366 116; fa eccezione solo 9 8, dove si ha «terrestro humore»), a differenza di “terreno” che invece accompagna anche sostantivi di valore più

neutro (ad es. «vita» in 99 5 o «membra» in 8 2 e 23 145). In Trissino la tendenza non è rispettata troppo fedelmente: nella *Sophonisba* (v. 1752) si trova «Dea terreste»; nell'*Italia liberata* (rispettivamente in II 278 e XXIV 590) «terreste onore»¹⁷¹ e «terreste lingua»; nelle *Rime*, infine, «terreste pondo» (LV 29), «cofa terreste» (LVII 11), «terreste gonna» (LX 4), «terreste manto» (LXXV 47) e «terreste impero» (LXXVI 27). Si noti la martellante insistenza paronomastica con cui alle realtà celesti sono contrapposte quelle mondane: per mezzo di una figura etimologica, infatti, sono proposti a breve distanza «terra» (v. 62) e «terrestri» (v. 64), mentre a v. 79 si troverà «terrena». ■ LACCI: in Petrarca il termine è sempre associato alle bellezze muliebri – nella fattispecie, di Laura – con cui Amore invasca l'amante (e così pure nelle altre attestazioni trissiniane: III 5, LXI 13, *Soph.* 1422 [dove si ha la forma «lacciuoi»]); d'altra parte, nell'unica attestazione dell'*Italia liberata*, a XV 989, è impiegato all'interno di un paragone col senso proprio di 'trappola per uccelli', con l'eccezione di *Rvf* 28 13 «la condurrà de' lacci antichi sciolta» e 366 49 «donna del Re che nostri lacci à sciolti», dove fa riferimento ai lacci mortali della carne e del peccato; in Dante, invece, il termine è assente, salvo per un'occorrenza di «lacciuoi», in *Inf.* XXII 109, con il significato di 'inganni'.

65-67. NE ... IMPACCI: 'e – che ci fosse sole o pioggia, oppure che si presentassero altri impedimenti – in mezzo a vie così intricate non ha mai deviato dal percorso che permane dritto'. L'allegoria portata avanti nel secondo piede impiega l'immagine topica e fortunatissima della vita come cammino, che rischia costantemente di deviare e allontanarsi quindi dalla meta finale, la beatitudine celeste. ■ DURE VIE: è la vita terrena in senso stretto, tortuosa, impervia e colma di difficoltà; per il sintagma, cfr. *Rvf* 28 4 «perché ti sian men dure omai le strade» (e si noti che l'allocutario è l'«aspectata in ciel beata e bella / anima» dei vv. 1-2), 35 12 «sì aspre vie» e 214 25 «Pien di lacci et di stecchi un duro corso». ■ RIVOLTA: 'distolta, volta da un'altra parte'; cfr., per contrasto, *Rvf* 25 5 «Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta» e 306 12-13 «suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada». Impieghi affini del verbo si ritrovano, oltre che al v. 84 della canzone («ne si rivolse mai»), in XXI 5 «ond'ho rivolti i miei sospiri in canti» e in BOIARDO *Amorum Libri* II 27 10-11 «il

¹⁷¹ Nell'edizione settecentesca pare sia stampato «orrore», che in ogni caso è da emendare sulla base del contesto.

tuo dolore e la tua sorte dura, / che da lo abito mio sì m'ha rivolto». ■ CAMIN: in Trissino, così come in Petrarca e contrariamente a Dante, sia il sostantivo sia il verbo corrispondente si trovano sempre nella forma con nasale scempia. ■ CHE NON ERRA: è il «dritissimo calle» di *Rvf* 28 14. L'errare è da intendere sia in senso fisico ('il sentiero che segue un tracciato non tortuoso e che non rischia di smarrirsi per i boschi propinquî, mantenendosi sempre rettilineo e sicuro') sia anagogico ('il percorso che non compie deviazioni rischiando di condurre alla perdizione, ma mira direttamente alla beatitudine eterna'). La locuzione è *iunctura* del Dante comico, presente in *Inf.* II 6 e XXVIII 12. ■ PER SØLE O PIOGGIA: fuor di metafora (e, come si è già osservato, in correlazione ai vv. 82-85) vale 'nella fortuna prospera e in quella avversa. Anche la sorte favorevole, dunque, è annoverata fra i possibili «impacci», dal momento che ad essa si associa spesso un orgoglio tracotante che rischia di distogliere o quantomeno di far «tardare» dal «viaggio» (v. 83). Per una simile coppia antonimica, cfr. XXXV 1 «Et in lieta fortuna, et in adverfa». ■ OVER PER ALTRI: identica espressione – sebbene in quel caso dopo un elenco di alternative che attraversa un'intera quartina – in *Rvf* 64 5. ■ IMPACCI: 'ostacoli che, ingombrando la via, possono portare a deviazioni'. Il sostantivo è ἄπαξ nella produzione trissiniana e, in generale, pochissimo impiegato nella tradizione poetica: soltanto un'attestazione in Petrarca (*Rvf* 134 8), peraltro nella locuzione «mi trae d'impaccio», e nessuna in Dante. Cfr. anche, per un'immagine di ostacoli che impediscono il cammino adoperata in un contesto analogo, *Purg.* XXXI 25-26 «quai fossi attraversati o quai catene / trovasti».

68-69. CØM'ELJ'ADVIEN ... SØGGIØRNØ: 'non appena Dio la fa ritornare alla sua prima dimora dolce e lieta'. Si noti come l'abnorme catena aggettivale occupi da sola, assieme al nome cui si riferisce, un intero endecasillabo, nel tentativo di connotare quanto meglio possibile la condizione di beatitudine ultraterrena. ■ CØM'ELJ'ADVIEN: il pronome neutro soggetto che regge il verbo impersonale rispecchia un uso regolare in antico. Cfr. soprattutto *Par.* III 91 «Ma sì com'elli avvien». Il verbo è ἄπαξ nelle *Rime*, mentre la forma latineggiante della consonante geminata è normale in Trissino e costante nella raccolta, registrandosi nelle tre occorrenze del lemma "adverso" (nella già citata XXXV 1 e in LXXVIII 103 e 115). ■ FACCI: la forma con uscita in "-i" della 2ª persona del congiuntivo presente, qui portata per necessità di rima, si trova qualche volta in Dante (ma non in

Petrarca), sebbene sempre all'interno di verso e impiegato quindi come regolare allotropo. ■ PRIMO: nel significato di 'originario', perché l'anima, secondo quanto desumibile dal v. 62, risiedeva in Paradiso prima di essere «mandata in terra» (tanto più che, al verso precedente, è detto che Dio la fa «tornar»); forse, però, in un senso più profondo del termine, anche a significare che il Regno celeste costituisce la dimora designata da sempre per l'anima. ■ SOGGIORNO: per l'accostamento di una serie aggettivale parzialmente sovrapponibile, vd. *Rvf* 180 14 «torna volando al suo dolce soggiorno»; il sostantivo designa il Paradiso anche in *Rvf* 251 12 «l'eterno soggiorno» e 346 7 «quest'alto soggiorno». Al di fuori delle *Rime* mancano in Trissino impieghi del lemma, che quindi è sfruttato – su evidente sollecitazione di Petrarca – nel solo ambito lirico: cfr. soprattutto XIII 33 («Benedetto il soggiorno»), dove indica, al contrario che nel passo in esame, la vita terrena.

70-73. LJ'ANGELI ... PONGONO: 'i santi angeli le vanno incontro e intrecciano con i fiori di lassù delle ghirlande che pongono intorno alle sue mani e alle sue tempie'. Lo spiazzamento provocato dalla svolta anacolutica rivela soltanto adesso – dopo ben 8 versi – come sia «lj'Angeli» il soggetto della stanza e non l'«anima» di v. 62, come pure poteva essere apparso lungo i due interi piedi e parte della sirma. La scena ricorda quella raffigurata in *Rvf* 346 1-4 «Li angeli electi et l'anime beate / cittadine del cielo, il primo giorno / che madonna passò, le fur intorno / piene di meraviglia et di pietate». ■ ANGELI SANTI: il sintagma non è né in Dante né in Petrarca, ma si ritrova in BERNARDO TASSO *Rime* II LXIII 3, III XLVII 135 e III LXVI 129 (in tutti e 3 i casi nella *iunctura* «santi angeli eletti», debitrice del già citato *Rvf* 346 1). Il sostantivo, nelle *Rime*, compare soltanto qui, così come il successivo «incontro». ■ NE VANNO: ennesimo ricorso alla particella, che in questo caso è però giustificato dall'uso regolare, in antico, della forma “andarne” con il significato di 'andare, recarsi', attestata più volte sia nella *Sophonisba* che nell'*Italia liberata*. L'impiego del presente indicativo, qui e nei versi successivi, contribuisce a sottolineare la simultaneità delle azioni rispetto al momento in cui Dio accoglie l'anima in Paradiso: non vi è un prima e un dopo; tutto accade nel medesimo istante, nell'eterno presente. ■ FIOR DE LA SU: non è ben chiaro se i fiori appartenenti al Regno ultramondano siano da intendere in senso proprio – per quanto trascendenti e immateriali – o metaforicamente, a designare realtà proprie del Paradiso. ■ GHIRLANDE ... TEMPIE: i due versi combinano un'immagine dantesca con

una petrarchesca, per cui vd. rispettivamente *Purg.* XXVII 101-102 «vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda» e *Rvf* 119 103-105 «di verde lauro una ghirlanda colse, / la qual co le sue mani / intorno intorno a le mie tempie avolse» (Quondam). Nel *Canzoniere* il gesto ha il significato di una coronazione poetica, per cui non è escluso che qui si faccia riferimento a una sorta di investitura che elevi allo status di beatitudine. Quasi ἄπαξ assoluto in Trissino, «tempie» compare soltanto un'altra volta in *Italia liberata* XXIII 444 «si pose ambe le man sopra le tempie». ■ INTORNO: in rima con «addorno» nel già citato *Purg.* XXVII 101. Si noti inoltre la fortissima assonanza con «incōntrō» di v. 70. ■ PONGONO: sia l'enjambement sia il carattere sdruciolato del verbo contribuiscono a generare come una sospensione nell'atto degli angeli di incoronare l'anima.

73-74. Ε IN ... DANNO: 'e le fanno posto su un seggio adorno, accanto al suo Fattore'. Cfr. *Rvf* 31 1-4 «Questa anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l'altra vita, / se lassuso è quanto esser dê gradita, / terrà del ciel la più beata parte» e 345 13-14 «con li angeli la veggio alzata a volo / a pie' del suo et mio Signore eterno». ■ SEGGIO ADORNO: cfr. BEMBO *Rime* CXXIX 7 «seggi adorni», dove però il sintagma fa riferimento a cariche politiche. ■ SUO FATTOR: è sintagma dantesco, ricorrente nella *Commedia*. ■ LUOCO: nelle *Rime* e nell'*Italia liberata* questa forma si alterna liberamente a quella con consonante sonora e a quella non dittongata; nella *Sophonisba*, invece, si trovo soltanto «luogō/luoghi».

75-77. IVI ... SPΩΣA: 'lì ella, pietosa verso di noi, ottiene facilmente presso il Signore il perdono per i nostri errori, allo stesso modo di come una novella sposa ottiene qualunque grazia dal marito'. Cfr. *Rvf* 28 16-21 «Forse i devoti et gli amorosi preghi / et le lagrime sancte de' mortali / son giunte inanzi a la pietà superna; / et forse non fur mai tante né tali / che per merito lor punto si pieghi / fuor de suo corso la giustitia eterna». ■ NOSTRO INGANNO: l'inutile affaccendarsi umano nella vita terrena, senza che se ne colga il carattere effimero e fallace, specie se rapportato alla beatitudine della vita eterna; a meno che non si guardi a *Rvf* 28 12 «il nostro e l'altrui torto», con riferimento in senso più specifico al peccato dell'uomo. ■ MERCEDE: nelle *Rime* e nell'*Italia liberata* la forma coesiste con quella apocopata, mentre nella *Sophonisba* si registra soltanto la prima (peraltro in un'occorrenza isolata, al v. 1248). ■ APÒ: la preposizione, variante di “appo” e derivante dal latino “apud”,

conta qualche esempio pure nell'*Italia liberata*; la forma accentata, che si presenta anche nell'unica altra attestazione delle *Rime* (I 11), è dovuta, evidentemente, ad esigenze prosodiche (al fine di mantenere un andamento ritmico giambico). ■ PIETOSA: pare ricalcare *Rvf* 285 1-2 «Né mai pietosa madre al caro figlio / né donna accesa al suo sposo dilecto». ■ FACILE OTTIEN: sia l'aggettivo che il verbo (ἄπαξ nelle *Rime* e impiegato nel poema in due soli versi, in entrambi i casi all'infinito) sono pressoché assenti nella tradizione lirica antecedente, privi di esempî in Dante o Petrarca. La forma «facile» assume valore di aggettivo piuttosto che di avverbio nelle due ulteriori attestazioni trissiniane (entrambe nell'*Italia liberata*); in questo caso, il valore non pare altrettanto inequivocabile e anzi, a meno di non riferirlo a «mercede» (con il senso di 'perdono subito, immediato'), sarebbe forse più opportuno intenderlo con senso avverbiale di 'agevolmente' (secondo un uso attestato, ad esempio, in *Orl. Fur.* XXXVIII 72 6 «sì facil, ch'un somier vi può gir carco»). ■ NOVELLA SPUSA: il sintagma trova due occorrenze nella *Sophonisba*, ai vv. 733 e 2043.

VI. 78. E SE ... TERRENA: 'E se durante questa feconda vita terrena'. ■ **VITA ALMA TERRENA:** alcuni esemplari della stampa¹⁷² recano la forma «vit'alma», la cui correttezza, però, sulla base di un già citato passo della *Seconda Divisione* della *Poetica* (in cui si specifica che dopo le cesure, «quando la parola loro termina in vocale ε la seguente parola comincia da vocale, allora non si fa collisione di vocale [*scil.* elisione], ma è pronunzia congiunta [*scil.* sinalefe]»),¹⁷³ appare meno giustificabile. L'impiego del primo dei due aggettivi (che può valere genericamente 'nobile, glorioso' oppure, alla latina, 'vivificatore') per designare la vita terrena appare di difficile conciliazione sia con quanto espresso nei versi immediatamente precedenti (dove i mortali appaiono immersi nel proprio «inganno»), in contrapposizione allo stato in cui si trovano i beati) sia con le immagini successive che dipingono il percorso terreno come irto di insidie e ostacoli (per cui cfr. in particolare il v. 81). La tentazione, quindi, sarebbe quella di sceverare «per questa vita» dalla *iunctura* successiva e intendere «alma» come sostantivo (e si segnala che «alma terrena» è

¹⁷² Tra cui una copia pavese cui si fa riferimento in MAZZOLENI 1996, p. 312-313 n. 9.

¹⁷³ Cfr. *supra* p. 58 n 117.

sintagma attestato in FRANCESCO DI VANNOZZO CLXXXIX 5 2): senonché già al verso successivo interviene «alcun» a distogliere da un'ipotesi siffatta. Del resto, «vita alma» si ritrova in *Rvf* 347 2, in SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* CI 49 e in *It. lib.* III 595 («alma mia vita»), mentre «vita terrena» è presente in *Rvf* 99 5: si potrà ritenere che, nel combinarle, Trissino non si sia preoccupato troppo della congruenza di senso reciproca.

79-81. SEPPE ... PIENA: 'qualcuno seppe mai trovare la vera strada lungo la quale, fra gli sterpi e i bronchi di cui è piena la selva, si va direttamente verso quella mèta che è la beatitudine'. Cfr. L 9-11 «Che forse anch'or tra le dureze e i sdegni / trōveren quel camin ch'al ciel ne scorge / che d'hōnōratō fin ci farà degni». I tre versi costituiscono una scoperta eco dell'*Inferno* dantesco (e dell'incipit del primo canto in particolare), ad evocare uno scenario di perdizione opposto al percorso che conduce alla vita eterna. ■ TRŌVAR: la difficoltà, dunque, consiste non soltanto nel percorrere la retta via, quanto anche nel preventivo processo di ricerca di essa. ■ LA VERA STRADA: richiama la «verace via» di *Inf* I 12. ■ DRITTŌ: è aggettivo con funzione avverbiale ('direttamente, in modo sicuro, senza deviazioni'); per quest'uso, vd. almeno *Rvf* 103 11-12 «anzi seguite là dove vi chiama / vostra fortuna dritto per la strada», ma anche DANTE *Rime* I 79 «Canzon, vattene ritto a quella donna. ■ A QUEL BEL FIN: cfr. *Rvf* 80 32 «et arrive il mio exilio ad un bel fine» (Quondam) e 140 14 «bel fin», riecheggiato anche in *Soph.* 1792 «sì bella fine» e *It. lib.* III 326 «bel fin» e VII 644 «bel fine». Si tenga presente, inoltre, *Rvf* 72 3 «[...] la via ch'al ciel conduce». ■ SI VADA: non è da escludere che il verbo non sia da considerarsi come impersonale, ma, secondo un uso attestato in antico e già riscontrato al v. 70 («ne vannō»), sia da leggersi semplicemente come una sorta di forma intensiva e da ritenersi retto da «alcun» del verso precedente. Occorre inoltre segnalare che, in tal caso, «dritto» potrebbe essere inteso come aggettivo con funzione predicativa, riferito ancora ad «alcun» ('se qualcuno seppe mai trovare la vera strada, lungo la quale vada dritto al fine della beatitudine eterna'), secondo quanto avviene, ad esempio, in *Inf.* I 18 «[il pianeta] che mena dritto altrui per ogni calle». Tuttavia, trattandosi di un'ipotetica riferita a uno stato generico che accomuna ogni uomo e che virtualmente potrebbe attagliarsi a chiunque, è forse preferibile mantenere il valore impersonale del verbo. ■ STERPI E BRŌNCHI: 'arbusti spinosi e secchi, e grossi rami nodosi', ma per endiadi potrebbe valere 'frutici irti di ispidi rami nocchiuti'.

Fuor di metafora, si tratta degli ostacoli che possono ostacolare il cammino verso il Regno dei Cieli: l'espressione, tuttavia, probabilmente non è da riferirsi a «la vera strada» (indicando dunque una serie di ingombri che può presentarsi lungo il retto cammino: in tal caso «fra» verrebbe a significare 'attraverso') ma da intendersi come designante una generale condizione di peccato connaturata alla vita, all'interno della quale può aprirsi un sentiero, salutare e privo di ogni intralcio, che permetta di procedere «dritto» (per cui «fra» sarà da sciogliere con 'in mezzo agli impedimenti e circondato da essi, ma percorrendo una via che ne è esente'); del resto, in *Inferno* I, Dante si smarrisce nella selva proprio nel momento in cui non segue più la «diritta via», per cui quest'ultima è da ritenersi, *e converso*, al riparo e disgiunta da ingombri silvestri. Un sintagma identico è in LXXVII 62 (sebbene con la grafia del primo termine oscillante: lì si ha «sterpi»); all'infuori di queste due occorrenze, nessuno dei due lemmi trova ulteriore impiego in Trissino. Limpida è la ripresa di tessere lessicali proprie della *Commedia*, soprattutto per il fatto che i "bronchi" non compaiono altrove nella tradizione lirica (ma si ritrovano, ad esempio, nell'*Orlando Innamorato*) e risultano ἄπαξ nello stesso Dante, in *Inf.* XIII 26 (canto in cui, peraltro, si hanno due attestazioni di «sterpi», ai vv. 7 e 37). ■ SELVA: a conferma che *Inferno* XIII costituisce l'ipotesto di questo verso, si segnala che «selva» compare lì ben quattro volte (ai vv. 97, 107, 117 e 124) e, soprattutto, che nell'ultima occorrenza si trova abbinata, come in questo caso, a «piena».

82-85. FU ... FACESSE: 'fu l'anima di costei, che nella buona sorte non si attardò nel proprio cammino, né se ne distolse mai per alcun torto che quella le arrecasse'. ■ L'ALMA DI COSTEI: vale semplicemente 'costei', a indicare, genericamente, la persona, secondo una pratica allocutoria propria già di Petrarca (per cui cfr. gli *incipit* di *Rvf* 28 e 53) ma qui ulteriormente giustificata al fine di rimarcare il tono anagogico della canzone. ■ SERENA / FORTUNA: sintagma petrarchesco desunto da *Triumphus Cupidinis* II 34 «A lui [*scil.* Scipione] Fortuna fu sempre serena». ■ TARDÒ ... SI RIVOLSE: se, dunque, le offese procurate dalla sventura rischiano di deviare completamente dal retto cammino, anche la fortuna propizia può rivelarsi deleteria, portando a un lassismo che conduce a sua volta a un differimento dei doveri cristiani finalizzati alla salvezza eterna (in tal senso, non è da escludere che «tardare dal [...] viaggia» debba intendersi nell'accezione più ampia di 'tardare nell'intraprendere il cammino'). Cfr. soprattutto LXXVIII 103-104 «Ma non però

la tua fortuna adversa / punto dal dritto e buon camin ti torse». ■ VIAGGIO: in antico non designa tanto l'atto del viaggiare, quanto propriamente la 'via', il 'tracciato', il 'percorso'. ■ ULTRAGGIO: se non è riferimento generico alla cattiva sorte, vi si dovrà forse scorgere un accenno alle sventure coniugali di Lucrezia (che, prima di convolare a nozze con Alfonso, aveva dovuto assistere all'annullamento del matrimonio con Giovanni Sforza signore di Pesaro e conte di Cotignola e al ferimento e successivo omicidio del secondo marito, Alfonso d'Aragona principe di Salerno) o alla morte del padre, papa Alessandro VI, e alla conseguente caduta in disgrazia del fratello Cesare.

85-87. ET ... PARLE: 'E (la mente) mi dice molte altre cose, tali che io non so rappresentarle, e pure ella vuole che io ne parli'. ■ ALTRE COSE MOLTE: cfr. BOCCACCIO *Teseida* IV 36 1 «Et altre cose molte più li disse». ■ MECO RAGIONA: cfr. cfr. *Rvf* 35 14 «ragionando con meco» e 127 5 «Collui che del mio mal meco ragiona», *Purg.* XXII 21 «e come amico omai meco ragiona» e soprattutto il v. 43 della canzone («ma dice meco poi la mente mia»), cui bisogna rifarsi per ritrovare, a enorme distanza, il soggetto di «ragiona». Dopo quasi un'intera triade di stanze in cui la «mente», a partire dal v. 46 («Poi segue, pensa»), ha provveduto a fornire un'esaltazione di Lucrezia, ricompare adesso la voce del poeta, ma lo fa unicamente per ribadire la continua ed ininterrotta opera di quella nel «rimembrare / le di lei lodi» (vv. 7-8). Per l'uso transitivo di «ragiona», valgano le considerazioni già espresse riguardo a «parla» di XIII 78. ■ RITRARLE: ἄραξ nella produzione poetica trissiniana, il verbo si incontra – sempre a proposito di una rappresentazione che è raffigurazione (inadeguata) ottenuta attraverso l'espressione artistica, e nel caso specifico mediante la parola poetica – nei *Ritratti*, p. 23: «tutte le gratie, e tutti gli amori [*sic*] [...] la [*scil.* Isabella d'Este] fanno tale, che apena si puo con la mente comprendere, non che con parole, o con altra arte humana ritrarre». Cfr. ancora *Rvf* 125 36-37 «a voler poi ritrarla / per me non basto», DANTE *Rime* 58 3 «cose ch'uom non può ritrare» e *Inf.* IV 145 «Io non posso ritrar di tutti a pieno».

88-90. PERÒ ... ACCOMPAGNATA: Perciò, Canzone, per il momento andrai con queste cose che hai raccolto; e, se ti vedo gradita, sarai accompagnata da due sorelle'. In mancanza di una stanza apposita, il congedo non può che ritagliarsi uno spazio all'interno dell'epodo, venendo così ad occupare parte della sirma e a sovrapporsi al resto del dettato.

■ QUESTE: grammaticalmente è riferito alle «altre cose molte» di v. 85, ma logicamente rinvia alle lodi di Lucrezia o, più nello specifico, a «quelle virtù che in altra mai non furono» (v. 44) celebrate nel corso della canzone stessa. ■ RACCOLTE: per il valore da attribuire al verbo così come per ulteriori agganci testuali, vd. il commento a XIII 78 e rimandi. ■ GRATA: vale ‘gradita’, come quasi sempre in Trissino e come già al v. 36. La prospettiva è dunque quella di una positiva accoglienza della canzone, secondo un augurio tipico nei congedi. ■ SORELLE: cfr. *Rvf* 72 76-78 «Canzon, l’una sorella è poco inanzi, / et l’altra sento in quel medesimo albergo / apparechiarsi»; vd. inoltre quanto già proposto a riguardo nell’introduzione della canzone.¹⁷⁴ ■ ACCOMPAGNATA: cfr. XIII 6-7 «parole / [...] accompagnate, o sole», *Rvf* 28 112 «Or movi, non smarrir l’altre compagne» e, per contrasto, *Ballata, i’ vo’ che tu ritrovi Amore* [=VN 5 17-22] vv. 5-7 «Tu vai, ballata, sì cortesemente, / che senza compagnia / dovresti in tutte parti avere ardire» e 13-14 «se tu di lui [*scil.* Amore] non fossi accompagnata, / leggiaramente ti faria disnore».

¹⁷⁴ *Supra* pp. 86-87.

SESTINA XXXIII

I penſier vaghi, i ripoſati giòrni,
le dølci notti ε la tranquilla vita,
ch'incòminciava haver dōpō le pene,
cōl grave dipartir de la mia Donna
sōnō spariti, anzi cōnversi in dolja,
che gir farammi anchōr giōvane a morte.

Troppō, ohimè, lassō, ad immatura morte,
è giuntō il miō ripoſō in pochi giòrni,
ōnd'io vò lacrimandō, ε nōn per dolja
di lei, ch'è certō in più beata vita,
ma per pietà di mē, che senza Donna
sì cara vivō in sì gravōſe pene.

Io nōn curō però men dure pene,
ma gravi sì, ch'io mi cōnduca a morte,
per gir a stare in Ciel cōn la mia Donna,
cōn cui vissi qua giù sì brievi giòrni;
ε vivō hor tantō; ahi miſerabil vita,
perché nōn fuggi inanzi a sì gran dolja?

Di suspir in suspir, di dolja in dolja
vò rimembrandō le passate pene,
ε la futura mia nōiōſa vita;

ε sòlò aspettò di fuggir per morte
i pensier gravi, i faticòfi giòrni,
le amare notti, senza la mia Donna.

Saggia, accorta, leggiadra ε bella Donna
mi venne in sorte ad allentar la dolja,
ch'i' havea nei vaghi miei fiòriti giòrni;
et hor che 'l fin venia di quelle pene
che nacquer meco, hàmmela tolta morte;
onde per morte ho dólòrofa vita.

Ma tu che sei, vivendò in l'altra vita,
fatta vicina a la maggiòr tua Donna,
priegala per mercé che mandi morte
a trarmi fuor di questa accerba dolja,
in cui m'ha postò; acciò che senza pene
possa giòire in quei beati giòrni.

Che in questi giòrni amari, in queste pene,
in questa dolja il miò mòrir fia, Donna,
un suave tòrnar da morte a vita.

Sestina che si configura come volontaria e in parte scoperta ripresa di *Rvf* 332, sebbene si limiti a ricavarne alcune tessere lessicali e a sfruttarne il tema di fondo – che rientra a pieno titolo nel genere del *planctus*, o *planh* – mancando di accostarvisi appieno quanto alle parole-rima impiegate; soprattutto, la prova trissiniana rinuncia a riprodurre i due caratteri di maggiore innovatività del testo in questione, vale a dire il suo statuto di sestina “doppia”, con duplicazione dell’artificio di *retrogradatio cruciata*, e l’utilizzo di un aggettivo («lieto») come parola-rima.¹⁷⁵ Comune sia alla sestina petrarchesca sia a quella trissiniana, invece, è la contrapposizione tra la vita precedente alla morte dell’amata – che, per quanto contrassegnata da amarezze e da sospiri, trascorreva nel complesso lietamente e anzi sembrava volgere verso il meglio – e quella attuale, in cui non si intravede che dolore, così come la costante invocazione della Morte e la preghiera che questa ponga fine alle miserie e alle pene della vita; nell’uno e nell’altro caso, poi, non mancano strategie tese a ridefinire di volta in volta il significato profondo delle singole parola-rima attraverso l’accostamento di aggettivi che contribuiscono in qualche caso a capovolgere il senso dei rimanti in misura tale che quelle che inizialmente erano serie oppostive (come ad esempio la coppia «vita/morte» in Trissino) si trovano a esprimere concetti del tutto affini fra loro.

Morsolin identifica nella donna pianta nel componimento la prima moglie di Trissino, Giovanna, venuta a mancare il 12 aprile del 1505.¹⁷⁶ Se così fosse – se, cioè, il motivo della morte non si configurasse come mero espediente narrativo slegato da eventi biografici e

¹⁷⁵ Questa seconda particolarità, per quanto eccezionale, non è esclusiva di *Rvf* 332: nella sestina 214, infatti, si trovano addirittura due attributi, «nove» e «sciolta». Per quanto riguarda invece l’espediente della “duplicazione” dello schema della sestina, gioverà segnalare che Bembo vi ricorre in *Asolani* I XXIV (*I più soavi et riposati giorni*).

¹⁷⁶ Sia nel riportare le circostanze del matrimonio («E nell’amore, che lo trafisse fieramente fin dai primi anni, cercò un sollievo a quegli’incomodi, che s’eran travasati in lui con la vita. I suoi occhi s’incontrarono per buona ventura in una giovinetta, mirabile per saggezza, accorgimento, leggiadria e avvenenza di forme. Era dessa Giovanna») sia nel riferire il momento della morte di lei («Ma le gioie domestiche, accompagnate dall’amenità degli studi, non doveano confortare troppo a lungo la vita del Trissino. In sul dileguarsi delle pene, ch’erano nate con lui, inaspettate amarezze gli turbarono i sogni di quei giorni riposati e tranquilli, ch’egli aveva incominciato ad assaporare. Il 12 aprile del 1505 venne a morte Giovanna nel fiore ancora degli anni») lo studioso attinge liberamente locuzioni dalla sestina e ne cita poi in nota l’*incipit*. Alquanto circostanziato il riferimento offerto da DANZI 2001, p. 272: «Preceduta da un sonetto sulla malattia della donna, la sestina *I pensier vaghi, i riposati giorni* (XXIII) è composta per la morte della giovane moglie Giovanna Trissino (12 aprile 1505). La maniera è quella del Bembo cortigiano, di cui imita la prima sestina degli *Asolani* (I XXIV), usciti nel marzo di quell’anno: ma il testo in questione appartiene, come la tradizione dice, “al nucleo più antico delle rime del Bembo, anteriore al 1500 (Dionisotti, p. 357 degli *Atti del Convegno di studi sul Trissino*)».

introdotto solo al fine di organizzare il canzoniere secondo architetture già sperimentate nei *Fragmenta* petrarcheschi – la data costituirebbe, naturalmente, un *terminus post quem* per la composizione della sestina, per quanto forse alto. D'altra parte, il fatto che essa non risulti compresa nella silloge di testi trasmessa da MA₁ e dai codici affini non può certo costituire un criterio sufficiente perché se ne proponga una datazione molto più bassa, che sia da fissare addirittura dopo il momento in cui tali codici furono allestiti: si potrebbe ritenere, infatti, che la forma di canzoniere attestata a quell'altezza cronologica prevedesse una "storia" amorosa alquanto lineare, priva di increspature narrative luttuose (come lascia intendere, del resto, l'esito fausto di quella prima raccolta, che si conclude con il «donno» di sé che la Donna fa al poeta nella ballata replicata LXIX) e a maggior ragione di eventi – come, appunto, la morte dell'amata – che potessero sconvolgere totalmente l'equilibrio diegetico complessivo, e che dunque per la sua specifica conformazione si sia dimostrata restia ad accogliere una lirica come la sestina in questione, benché già composta.

A proposito del ruolo che la sestina svolge nell'economia diegetica del canzoniere, gioverà segnalare fin da subito come, a dispetto della sua portata, non pare che con essa coincida una vera e propria soluzione di continuità nel tessuto narrativo e che si dia quindi un punto di definitiva rottura rispetto al quale sia individuabile con chiarezza un *ante* e un *post*. Eccettuato, infatti, il solo componimento subito precedente, vale a dire il sonetto XXXII – in cui l'io lirico esterna il proprio dolore per l'«ardente febbre» che affligge l'amata e prega Dio che la preservi da un male peggiore –, che parrebbe composto appositamente con funzione di preambolo per la sestina, sembra che la lirica in questione non intrattenga rapporti e non stringa nessi con i testi limitrofi, nei quali non solo non si registrano precisi rinvii e richiami lessicali ma non si trovano neppure le pesanti ricadute sul piano tematico che ci si aspetterebbe. Del resto, se nel sonetto XXXIV si fa accenno al momento della nascita dell'amore (con la ripresa di moduli propri di *Rvf* 2 e 3), non è dato di sapere se la «bella Donna» del v. 1 sia già una nuova fiamma o non piuttosto l'amata pianta come morta nella sestina in esame. E d'altra parte, neppure il riferimento, nella canzone XXXI, al percorso che l'anima (e nella fattispecie l'anima della Donna) deve compiere dopo essersi distaccata dal corpo per ritornare in Cielo pare doversi leggere come prefigurazione e anticipazione del

motivo funesto della morte. Piuttosto potrebbe scorgersi, a distanza, un legame con il sonetto XLII, indirizzato a un'anima abitatrice del Paradiso.¹⁷⁷

La sestina ha avvio con una *accumulatio* di quattro elementi, tutti nella forma aggettivo + sostantivo (ma con inversione fra i due membri nella prima coppia), che vengono a costituire quasi una κλίμαξ ascendente indicante un lasso di tempo via via maggiore: prima soltanto pensieri, dunque attimi in cui l'io lirico indugia distogliendosi da qualsiasi azione; poi i giorni, che scorrono tranquilli, senza afflizione; quindi anche le placide notti; infine la vita intera, priva di ogni noia. Al terzo verso una relativa con valore restrittivo interviene a connotare meglio le locuzioni introdotte nei versi precedenti, specificando come lo stato di quiete finora descritto fosse non assoluto ma da riferire unicamente all'ultimo periodo di vita, subito successivo a una fase di afflizione dalla durata indeterminata: si lascia intendere, insomma, che la storia d'amore stesse acquisendo tratti più sereni e pacificati di quelli che la avevano caratterizzata fino a qualche momento prima. Il verbo della principale, cui fanno da soggetto i sintagmi che occupano i versi, si trova soltanto nel penultimo verso, dislocato dopo un'ulteriore contestualizzazione – quella del v. 4 – che fornisce la causa per cui la condizione di tranquillità del poeta ha avuto fine: dopo la morte della Donna, intollerabile per l'io lirico, ogni attimo di pace è scomparso; anzi – si aggiunge mediante una *correctio* con cui si capovolge del tutto il quadro di *amoenitas* delineato nel distico iniziale –, si è mutato in momento di inesauribile dolore. L'ultimo verso definisce meglio il carattere di tale «dolja», attraverso una nuova relativa (con valore esplicativo, in questo caso) in cui si preannuncia che l'entità della sofferenza è tale da dover inesorabilmente condurre a prematura morte il poeta.

Il primo verso della seconda stanza vede l'inserimento di una coppia di interiezioni nel mezzo del fluire periodale, che risulta pertanto franto come fosse percorso da singulti. In «pochi giorni» (v. 8), ossia da un momento all'altro, senza preavviso alcuno, la vita serena che si profilava davanti al poeta è stata disfatta dalla Morte. Pertanto, secondo quanto

¹⁷⁷ Cfr. DANZI 2001, p. 272: «Alla sestina funebre, dopo rievocazioni e oscillazioni amorose (XXXIV-XL), si collega il sonetto XLII rivolto a una donna morta, contenente un sospetto di tradimento (una “seconda fiamma”)».

suggerito dalla relativa (introdotta da «onde») con cui si apre il v. 9, non resta ormai che il solo pianto («vò lacrimand»), con l'utilizzo di una perifrastica che suggerisce una continuità nel tempo). Subito, però, si definiscono con chiarezza le ragioni di questo lacrimare per mezzo di una architettura fortemente parallelistica che prevede una diversa forma di *correctio* rispetto a quella del v. 5 (in questo caso secondo lo schema “non *x*, ma *y*”) e fa seguire a ciascuno dei due membri una proposizione relativa con funzione esplicativa (e sfumatura quasi causale, a rendere ragione di quanto detto): l'io lirico, dunque, dichiara di non essere afflitto perché pensi al dolore provato dall'amata nel morire – sapendo bene che ella è ormai stata accolta nella beatitudine celeste – ma per pietà della propria condizione, essendo ormai abbandonato a se stesso senza la consolazione di una Donna tanto amabile che gli allevi le pene della vita.

Il periodo che apre la seconda stanza e che la occupa quasi per intero (con l'eccezione del solo distico finale) prende avvio da una principale che riprende concettualmente quanto detto nel verso finale della strofe precedente, marcando ulteriormente il legame *capfinit* già esistente in virtù della ripresa della medesima parola-rima. Segue una consecutiva, subito ampliata di senso da una finale; quindi, nel quarto verso, una relativa, riferita alla parola-rima «Donna» del verso precedente, con cui si definisce in maniera più particolareggiata il rapporto intrattenuto con quella mentre era ancora in vita. Lungi dal costituire motivo di afflizione, il dolore non viene rigettato dall'io lirico, ma al contrario invocato perché ponga fine ai suoi giorni (e si noti che la costruzione è ancora quella del tipo “non *x*, ma *y*”); egli, anzi, arriva a chiedere che le pene gli siano accresciute e diventino tanto intollerabili da condurlo a morte il prima possibile: solo così potrà «gir ... in Ciel») (v. 15) e lì finalmente ricongiungersi alla propria Donna, insieme alla quale, in vita, non ha potuto trascorrere che pochi momenti. Al contrario, dopo la sua dipartita – si aggiunge all'inizio del distico conclusivo, introdotto da una congiunzione («e», v. 17) che assume un valore profondamente avversativo (‘e invece’) – il tempo è come dilatato e ogni attimo, poiché vissuto senza di lei, risulta di troppo: per cui, tramite un'apostrofe, si prega la vita stessa, ormai colma di sole miserie, di fuggire di fronte a un dolore tanto grande e di rendere al poeta quella pace che può trovarsi, antifrasticamente, soltanto nella morte.

Nella quarta stanza il poeta passa quasi al vaglio la propria vita, ripercorrendone le «passate pene» (v. 20) e prevedendone già i futuri dolori, indefettibilmente connessi alla perdita dell'amata. Divisa in due tristici dalla struttura simile ma capovolta in forma chiastica, la strofe si apre e si chiude con una *enumeratio* (e si osservi che quella finale ripropone in eguale ordine i primi tre dei quattro membri con cui si apre la sestina, rovesciandone in senso negativo l'aggettivazione); al centro le due proposizioni principali, coordinate fra loro per polisindeto. Al poeta non è rimasto ormai altro che sospiri e sofferenze, per cui questi trascorre i giorni tra gli uni e gli altri, ritornando di continuo con la mente – è impiegata ancora, si noti, la forma perifrastica «vò» + gerundio, come già al v. 9 – agli affanni di un tempo e riflettendo sul fatto che il futuro, in assenza della Donna, non potrà che riservargli una vita piena di infinita tristezza. Egli, pertanto, vive ormai con la sola speranza di sottrarsi, grazie al sopraggiungere della morte che lo sciolga dai legami terreni, a quei pensieri tristi che d'ora in poi sempre gli invaderanno la mente, a quei giorni penosi che con dura fatica volgeranno al termine, a quelle notti insonni spese fra le amare lacrime che inevitabilmente le accompagneranno, insomma a ogni forma di sofferenza che potrà fargli visita ora che l'amata è morta.

Nella prima porzione della quinta stanza, ancora una volta bipartita in due tristici, si ricorre a una sorta di analepsi attraverso cui è richiamato il tempo in cui la Donna era in vita, rievocandone le virtù e soprattutto definendone la funzione quasi redentrice svolta nei confronti del poeta; il periodo è in questa prima sezione costituito semplicemente da una principale, il cui soggetto prevede una nuova *enumeratio* di aggettivi riferiti a «Donna», e da una relativa. Madonna, rivestita di ineguagliabili qualità sia fisiche che spirituali, era stata destinata al poeta per «allentarne la dolja» (v. 26), vale a dire per renderne maggiormente tollerabile la vita, in cui già a partire dall'età della gioventù, che pure era colma di letizia, non mancava qualche affanno. Nel secondo tristico, in cui si torna di scatto («et hor», v. 28) all'afflizione del tempo presente, l'io lirico si rammarica per il fatto che, proprio nel momento in cui stavano per giungere al termine quelle pene che lo avevano accompagnato fin dalla nascita, gli sia stata sottratta la consolazione trovata: dunque, a causa della morte – si conclude nel verso finale di stanza, dal carattere fortemente sentenzioso – la vita del poeta è ormai solo dolore.

Con una svolta improvvisa, ad attacco dell'ultima stanza l'io lirico si rivolge non più a se stesso o alla propria vita ma alla Donna: l'invocazione si configura però, nell'acme dello sfogo, come apostrofe estemporanea tutta interna al pensiero dell'allocutore piuttosto che come presupposto per un vero e proprio dialogo. Attraverso un vocativo («tu», v. 31) – cui segue subito una relativa esplicativa, all'interno della quale si colloca un'incidentale che consta di un gerundio con valore temporale – si chiede alla Donna, che ormai risiede nel coro dei beati accanto alla Vergine Maria, di pregare quest'ultima perché «mandi morte» (v. 33) a emendare la propria colpa, prendendo con sé, come ha già fatto con la donna amata, anche il poeta. Solo in questo modo – si dichiara nella proposizione finale con cui si conclude la strofe – sarà per questi possibile trascorrere giorni privi di afflizioni.

Infine, nella *tornada*, introdotta da un «che» polivalente che sembrerebbe configurarsi in questo caso come causale e istituire dunque un collegamento (sul piano sintattico oltre che logico) fra il periodo che occupa il congedo e quello con cui si conclude la stanza precedente, l'io lirico rimarca come la morte, sciogliendolo dall'innumerevole quantità di pene che lo attornieranno fintanto che permanga in vita, si configuri (in un definitivo ribaltamento antifrastico) quale vera e propria rinascita.

Sestina con congedo di schema (A «giorni»), C «pene», (E «dolja»), D «Donna», (F «morte»), B «vita». Una tale organizzazione del commiato è inedita in Petrarca, che, se nelle ultime cinque sestine dei *Fragments* (Rvf 142, 214, 237, 239 e 332) dispone le parole-rima replicando la configurazione che si ritrova nella prima stanza, vale a dire (A)B(C)D(E)F, nelle restanti quattro (22, 30, 66, 80) non ricorre mai a una sistemazione di questo tipo. In ogni caso, parrebbe che in questo caso la disposizione risponda a esigenze di natura narrativa, prevedendo cioè un adattamento dell'ordine dei rimanti allo svolgimento tematico, e non viceversa. Le parole-rima non infrangono la regola del bisillabismo e sono tutte dei sostantivi;¹⁷⁸ tuttavia, diversamente che nella sestina XXVI, nella scelta dei singoli rimanti Trissino si dimostra qui un imitatore della tradizione antecedente meno pedissequo, aprendosi a un maggior grado di sperimentalismo. Se, infatti, esattamente come nell'altra

¹⁷⁸ Per questa e per altre considerazioni di natura metrica, si tenga presente quanto già rilevato a proposito della sestina XXVI, *supra* alle pp. 53-55.

sestina, sono soltanto tre parole-rima su sei a essere desunte dal *Canzoniere* («giornò»¹⁷⁹ da *Rvf* 22, «vita» da *Rvf* 80 e «morte» da *Rvf* 332), mentre ancora una volta «Donna» è ripresa da *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* [=DANTE *Rime* 7], in questo caso sono ben due («pene» e «dolja») a risultare prive di attestazione nelle sestine dei due autori. D'altro canto, è da segnalare come già Bembo avesse adoperato nella propria sestina doppia, *I più soavi et riposati giorni* [=BEMBO *Asolani* I XXIV],¹⁸⁰ le parole-rima «giorni» e «vita» qui presenti. Una verifica del valore conferito ai singoli rimanti nel corso del testo trissiniano potrà meglio rendere conto dell'evoluzione e degli spostamenti di senso.

GIORNI. Impiegata per fornire di volta in volta un diverso contesto cronologico, assume connotazioni divergenti da una strofe all'altra. In *incipit* è caratterizzata in senso positivo, a indicare indefinitamente un lasso di tempo privo di preoccupazioni. Nella seconda e nella terza stanza è accostato ad aggettivi («pochi», «brievi») con i quali si rimanda rispettivamente alla repentinità con cui la Donna è venuta a mancare e più in generale all'esiguità del tempo a lei concesso sulla Terra (e, di conseguenza, di quello dato al poeta per viverle accanto). Subito oltre la metà del componimento, nella quarta stanza, il rimante si carica per la prima volta di un valore negativo, essendo riferito alla prospettiva di una vita senza l'amata. Nelle due strofi finali esso torna a disegnare un quadro pacificato, ma solo momentaneamente: nel primo caso, infatti, si descrive una situazione passata, quando la Donna era ancora in vita; nel secondo, invece, se ne profila una futura, beata in quanto collocabile dopo la morte. Infine, nel congedo la parola-rima riacquista la connotazione amara che la aveva caratterizzata già in precedenza, tornando a indicare la condizione di dolore presente.

VITA. Similmente alla parola-rima precedente, ma in questo caso in modo ancor più marcato, il rimante in questione muta radicalmente di senso dalla prima alla seconda parte della sestina. Se inizialmente, infatti, fa riferimento a uno stato sereno e nella seconda stanza è impiegato per designare la beatitudine celeste nella quale si trova ormai la Donna, a partire dalla terza strofe si vede accostati aggettivi («miferabil», «noioſa», «doloroſa») che la

¹⁷⁹ Al singolare («giorno») nella sestina petrarchesca. Si segnala tuttavia fin d'ora che, nel componimento trissiniano, in tre occorrenze su sette alla parola-rima sono accostati degli aggettivi che costituiscono degli ἄπαξ nel canzoniere trissiniano).

¹⁸⁰ Cfr. *supra* la n. 176 a p. 133.

designano come più spiacevole della morte stessa: non a caso nel commiato sarà individuata come nuova «vita» quella che passi, appunto, per la morte.¹⁸¹

PENE. Connotata soltanto nelle stanze centrali (II, III e IV) da un aggettivo qualificativo, è invece accostato a un dimostrativo nella quinta strofe e nel congedo. Non assume mai, chiaramente, tratti che non facciano riferimento a una condizione di sofferenza: benché, infatti, nella prima e nella quarta stanza l'io lirico parrebbe intravedere un distanziamento dalle «pene», questo è subito smentito, in entrambi i casi, dai versi immediatamente successivi; neppure «men dure pene», nella terza strofe, attenua la portata del sostantivo, dal momento che è elemento introdotto soltanto per essere negato.

DONNA. Al sostantivo è accostato, in ben tre occorrenze su sette (strofi I, III e IV) l'aggettivo possessivo «mia», a rimarcare la profonda devozione da parte dell'io lirico nei suoi confronti. Nella seconda stanza la preposizione «senza» ne segnala invece amaramente l'assenza. Nella quarta, alla parola-rima è accostata una serie di addirittura quattro aggettivi, volti a offrire una parziale descrizione delle sue innumerevoli virtù. Nella quinta l'impiego ancora di un possessivo, ma di seconda persona singolare, sposta inaspettatamente il referente dall'amata alla Vergine Maria, connotata peraltro in maniera ulteriore attraverso l'impiego di «maggior». Nella *tornada*, infine, il sostantivo assume la funzione di vocativo, e risulta completamente privo di aggettivazione.

DOLJA. Al sostantivo risulta accostato un attributo soltanto nelle stanze III e VI (oltre che nel congedo, dove con esso concorda un dimostrativo). Nella prima e nella quarta strofe esso indica invece il punto di arrivo di una sofferenza destinata a crescere: così, mentre nel primo caso quella che sembrava semplice assenza di felicità si rivela una condizione di vera e propria afflizione, nel secondo è denunciato il procedere di patimento in patimento (con un indubbio incremento dello stesso in misura proporzionale al trascorrere del tempo). Una negazione e un'attenuazione delle tinte fosche di cui si connota il sostantivo si ha invece,

¹⁸¹ Alla luce delle presenti considerazioni, sarà in parte da correggere il giudizio espresso dalla Milan nella nota metrica relativa al testo in questione: «Dal punto di vista semantico si realizzano due fasce contrapposte ruotanti attorno ai lessemi: *pene*, *Morte*, *Donna* da una parte, e *vita*, *giorni* dall'altra. Proprio nella tornata finale si verifica un rovesciamento semantico, infatti, laddove la *vita* e i *giorni* rappresentavano nel testo centrale il polo positivo, si trasformano, in seguito alla scomparsa della *Donna*, in luogo di sofferenza e di morte» (QUONDAM 1981, p. 107).

rispettivamente, nella seconda e nella quinta stanza, in entrambi i casi grazie alla funzione rasserenatrice svolta dalla Donna.

MORTE. Nella quasi totalità dei casi la parola-rima si configura come condizione alla quale tendere, secondo quanto rimarcato dalla presenza quasi costante di verbi di movimento: così, nella prima stanza si trova «gir ... a morte», nella seconda «ad immatura morte / è giunto», nella terza «mi conduca a morte», nella quarta «fuggir per morte», nel congedo «tornar da morte». Fanno eccezione, dunque, le sole strofi V e VI, dove la morte appare personificata (in un caso rappresentata come colei che ha sottratto la Donna all'amante, portandola con sé; nell'altro come la figura inviata dalla Vergine perché conduca in Cielo il poeta stesso).

Per le dichiarazioni trissiniane presenti nella *Poetica* in merito alla forma sestina si rimanda a quanto già osservato per la lirica XXVI.¹⁸² In particolare, si segnala che a proposito della posizione delle parole-rima (e di conseguenza del trattamento delle cesure) nell'ultimo verso del congedo è possibile riferire anche alla sestina in questione le conclusioni cui si era pervenuti in quel caso.

¹⁸² *Supra*, pp. 57-58.

I. 1-3. I PENSIER ... PENE: ‘I pensieri piacevoli, i giorni tranquilli, le notti placide e la vita serena che iniziavo finalmente a intravedere e ad assaporare dopo le pene patite fino a poco tempo prima’. Cfr., per il distico iniziale, SFORZA 161 1-4 «I pensier gravi e il lacrimoso stile, / col rimembrar di mei passati giorni, / fuor di speranza mai ch’el tempo torni / mi fanno a morte audace, al viver vile». L’intera prima stanza, tuttavia, sia nelle riprese tematiche e lessicali sia nell’architettura sintattica – *enumeratio* che occupa i primi versi, proposizione relativa, participio che suggerisce l’improvviso mutamento da uno stato di letizia a uno di dolore, desiderio di morire – è manifesta modulazione della strofe incipitaria della sestina doppia petrarchesca, *Rvf* 332 1-6 «Mia benigna fortuna e ’l viver lieto, / i chiari giorni et le tranquille notti / e i soavi sospiri e ’l dolce stile / che solea resonare in versi e ’n rime, / vòlti subitamente in doglia e ’n pianto, / odiar vita mi fanno, et bramar morte». A proposito della visione pacificata dell’amore che è proposta nei versi iniziali petrarcheschi e in quelli trissiniani, cfr. SANTAGATA 1996, p. 1284: «Il quadro della passata esperienza amorosa qui delineato, in realtà, contraddice quanto racconta la prima parte del Canzoniere».

■ PENSIER VAGHI: è sintagma petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 62 13, 70 21, 161 1, 274 13 (tutti già menzionati da Quondam). Tuttavia, a differenza che negli esempi appena citati, dove il sintagma vale sempre ‘pensieri erranti’, in questo caso, dal momento che a ogni sostantivo è associato un aggettivo di segno positivo, parrebbe più opportuna la lettura dell’aggettivo con il significato di ‘leggiadri, piacevoli’, analogamente all’interpretazione proposta per *Rvf* 169 1 «Pien d’un vago pensier» in SANTAGATA 1996, pp. 763-764: «VAGO: ‘dolce, che invaghisce’ (meno convincente il “cupido” di *Leopardi*): è l’unica volta nel Canzoniere (ma cf. invece E [*scil. Estravaganti*] 8, 5) che l’aggettivo, qualificando “pensiero”, assume valore positivo; in tutte le altre occorrenze [...] significa ‘errante, vagante, instabile’, ed è pertanto connotato negativamente (si osservi però che i primi vv. di questo sonetto sono caratterizzati da una forte ambiguità, dal momento che essi utilizzano con segno positivo una serie di elementi lessicali e di immagini che nelle altre numerose occorrenze hanno abitualmente una funzione disforica)».

■ RIPOSATI GIORNI: cfr. BEMBO *Asolani* I XXIV 1 «I più soavi et riposati giorni». L’aggettivo è ἄπαξ in Trissino.

■ DOLCI NOTTI: «dolce notte» è in BOCCACCIO *Filostrato* III 33 1. ■ TRANQUILLA VITA: il sintagma è già in *Rvf* 129 3 (Quondam).

4-6. CΩL ... MORTE: ‘in seguito all’importuna morte della mia Donna si sono dissolti; anzi, si sono trasformati in un dolore tale che mi condurrà ancora giovane alla morte’. Cfr. *Rvf* 268 9-11 «Poscia ch’ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta, / ogni dolcezza de mia vita è tolta». ■ GRAVE DIPARTIR: cfr. *Rvf* 37 5 «però che dopo l’empia dipartita / che dal dolce mio bene / feci, sol una spene / è stato infin a qui cagion ch’io viva» e 254 11 «O dura dipartita». ■ CΩNVERSI IN DOLJA: cfr. *Rvf* 292 14 «et la cetera mia rivolta in pianto» e soprattutto 332 34 «così è ’l mio cantar converso in pianto»; il verbo è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Scophonisba*.

II. 7-8. TRΩPPΩ ... GIΩRNI: ‘La donna che era la mia pace, ahimè, dopo pochissimo tempo mi è stata portata via da una morte prematura’. ■ IMMATURA MORTE: se il sintagma si trova identico in LXXVIII 19 (Quondam) e *It. lib.* II 297 e XXII 748, l’aggettivo risulta del tutto assente dalla tradizione precedente a Trissino, ma torna due volte in SANNAZARO *Arcadia* (Prosa XI e A la Sampogna). ■ MIΩ RIPOΣΩ: la locuzione, che torna tre volte in Petrarca, è riferita alla pace che promana dagli occhî dell’amata in *Rvf* 72 35-36 «[...] ond’ogni mio riposo / vien». Anche sulla scorta di BOCCACCIO *Amorosa visione* XX 66-67 «Ah! cara Tisbe, chi ti uccise? / chi mi ti tolse, dolce mio riposo?», si propende in questo caso per identificare il «riposō» direttamente con l’amata, e non con la vita tranquilla che deriva dal suo amore ricambiato. Cfr. inoltre, per contrasto, *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* [=VN 22 5-8] vv. 10-11 «Ond’io chiamo la Morte, come soave e dolce mio riposo», in cui la quiete è individuata nella morte, similmente a quanto avverrà nel prosieguo del componimento trissiniano. ■ POCHI GIΩRNI: la durata della vita dell’amata, cioè, è stata eccessivamente esigua. Il sintagma «poco giorno», in cui l’aggettivo vale ‘breve’, è anche nella sestina dantesca (DANTE *Rime* 7 1).

9-11. ΩND’IΩ ... ME: ‘per la qual cosa io piango senza sosta: tuttavia, non per il dolore causatomi dalla sua dipartita (dal momento che di certo ella si trova adesso in una condizione più beata) ma perché compatisco me stesso’. Per il sentimento di autocommiserazione provato dall’io lirico cfr. DANTE *Rime* 10 1-3 «E’ m’incresce di me sì duramente, / ch’altrettanto di doglia / mi reca la pietà quanto ’l martiro», dove si ritrovano peraltro i lemmi «doglia» e «pietà». ■ IΩ VÒ LACRIMANDΩ: ‘piango di continuo’. Per la

costruzione «vò» + gerundio cfr. XXVI 19 e il relativo commento; «vo lagrimando» è in *Rvf* 22 12 (Quondam). ■ PIETÀ DI ME: cfr. CAVALCANTI XVI 1-2 «A me stesso di me pietate vène / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio».

11-12. CHE ... PENE: 'perché in assenza di una Donna tanto cara sono destinato a vivere fra pene intollerabili'. L'entità delle pene sofferte pare essere direttamente proporzionale («sì ... sì») al valore della Donna in questione. ■ GRAVΩΣE PENE: «gravosa pena» è in CINO XXXVIII 7-8 e XLIX 68.

III. 13-14. IO ... MORTE: 'Io, però, non desidero delle pene più lievi; anzi, vorrei provare una sofferenza così intensa che mi conduca a morte'. ■ CURΩ ... PENE: letteralmente l'espressione vale 'non mi preoccupo per il dolore che provo né mi adopero affinché le mie pene siano meno aspre'. ■ CΩNDUCA A MORTE: la locuzione è attestata più volte in Dante, dove però è l'amore a spingere verso la morte l'io lirico; cfr. 5 56-57 «che costei / per giovanezza mi conduca a morte» (Quondam) e 16 1-2 «Lo doloroso amor che mi conduce / a'ffin di morte», oltre che *Inf.* V 16 «Amor condusse noi ad una morte». ■ GRAVI: se si considera anche «gravωse» di v. 12, si tratta della terza occorrenza dell'aggettivo (insieme a «grave» al v. 4), che attraversa quindi l'intero componimento (la si ritrova infatti al v. 23).

15-16. PER ... GIΩRNI: 'affinché possa andare in Cielo e stare insieme alla mia Donna, con la quale vissi per troppo poco tempo qui sulla Terra'. ■ BRIEVI GIΩRNI: il sintagma, che richiama i «pochi giorni» di v. 8, è quasi esclusivamente petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 28 49 (Quondam) e 100 4 (Quondam). L'aggettivo è ἄπαξ nelle *Rime*; la forma dittongata è la sola attestata in Trissino, al contrario che in Petrarca, in cui si ha solo "breve", e a differenza che in Dante, in cui si registrano invece entrambe.

17. Ε VIVΩ HOR TANTΩ: 'e invece adesso mi trovo a vivere molto più di quanto io desidero'. La proposizione è strettamente correlata a quella precedente, di cui costituisce il ribaltamento: come il periodo di vita concesso a madonna è stato breve, così quello che si prospetta ora – dopo la morte di lei – appare troppo lungo.

17-18. AHI ... DOLJA: 'ah, vita miserabile, perché dinnanzi a un dolore così grande non fuggi?'. Per apostrofi simili vd. *Inf.* XXXIII 66 «ahi dura terra, perché non t'apristi?» e

GUITTONE *Rime* 117 9-10 «Ahi Deo! Perché non m'ave morto Amore? / Ca vivere a me medesimo è noia». ■ MISERABIL: ἄπαξ nel canzoniere e assente dalla tragedia, compare più volte nell'*Italia liberata*; è assente sia in Dante che in Petrarca, ma conta qualche attestazione in Boccaccio; fra i contemporanei di Trissino, invece, è sfruttato soprattutto dal Sannazaro nell'*Arcadia*. Per un sintagma simile cfr. *Rvf* 324 4 «ahi crudel vita».

IV. 19-21. DI ... VITA: 'Di sospiro in sospiro e di sofferenza in sofferenza, continuamente riaffiora il ricordo delle pene sofferte in passato e si presenta il pensiero della dolorosa vita che mi aspetta in futuro'. La struttura che prevede la presenza di "vo" + gerundio (come già al v. 9) cui è accostata la locuzione "di x in x" si ritrova in *Rvf* 30 29 «che sospirando vo di riva in riva», 79 9 «Così mancando vo di giorno in giorno» e 237 19 «Consumando mi vo di spiaggia in spiaggia» ■ VÒ RIMEMBRANDŌ: locuzione presente anche in XLV 11. ■ FUTURA: ἄπαξ nelle *Rime*. In accostamento a «vita» si ritrova nella *Sophonisba* («la brieve mia futura vita», v. 1755); ma vd. anche *Par.* XVII 22-23 «dette mi fuor di mia vita futura / parole gravi». ■ ΝΟΙΩΣΑ VITA: cfr. per contrasto *Rvf* 23 85 «nulla vita mi fia noiosa o trista» (Quondam).

22-24. Ε ΣΩΛŌ ... DONNA: 'e ormai aspetto solo di morire per sottrarmi finalmente – ora che sono rimasto senza la mia Donna – ai pensieri opprimenti, ai giorni stancanti, alle notti amare'. Cfr. *Rvf* 332 9-11 «ma di menar tutta mia vita in pianto, / e i giorni oscuri et le dogliose notti. / I mei gravi sospir' non vanno in rime». ■ PENSIER GRAVI: cfr. *Rvf* 66 8 «ò di gravi pensier' tal una nebbia» (Quondam) e 177 8 «pien di penser' gravi» (Quondam). ■ FATICŌΣΙ: ἄπαξ nella raccolta e assente nella *Sophonisba*; in Petrarca si trova accostato a «vita» in *Rvf* 161 7, 184 8 e 58 12.

V. 25-27. SAGGIA ... GIORNI: 'Per alleviare le sofferenze che pativo in gioventù, mi fu data in sorte una Donna saggia, assennata, leggiadra e avvenente'. ■ SAGGIA ... DONNA: il primo degli aggettivi compare soltanto qui nelle *Rime*. Fra i possibili *loci* dai quali Trissino potrebbe aver desunto gli aggettivi impiegati nell'*accumulatio*, vd. CINO LIII 9-10 «Siete voi gentile, accorta e saggia / ed adorna di ciò che donna onora» (Quondam), CAVALCANTI XVII 6-8 «Già risomigli, a chi ti vede, umile, / saggia e adorna e accorta e

sottile / e fatta a modo di soavitate» e *Rvf* 247 3-4 «gentile, / santa, saggia, leggiadra, honesta et bella» (Quondam); per la coppia “bella e leggiadra”, vd. invece LXIX 13 «La più leggiadra e la più bella Donna» (Quondam) e *Rvf* 218 1 «Tra quantunque leggiadre donne et belle» (Quondam), 268 45 «Più che mai bella et più leggiadra donna» (Quondam) e 323 62 «pensosa ir sì leggiadra et bella donna» (Quondam). ■ VENNE IN SORTE: cfr. *Rvf* 352 11 «che per alto destin ti venne in sorte» e 357 13 «[...] che m’era data in sorte». ■ VAGHI ... GIORNI: fintanto che l’amata non si mostra all’io lirico, persino nella giovinezza, che parrebbe in sé spensierata («vaga»), non manca «dolja»; in Petrarca compare più volte la locuzione “età fiorita”, a indicare appunto il vigore degli anni giovanili (cfr. *Triumphus Fame* II 109, *Triumphus Eternitatis* 133 e *Rvf* 278 1, 315 1, 325 92 e 336 3).

28-30. ET ... VITA: ‘e, proprio quanto pareva avvicinarsi la fine di quelle pene che mi accompagnano fin dalla nascita, la Morte me l’ha portata via; per cui a causa della morte mi trovo a trascorrere una vita dolorosa’. ■ ’L FIN ... PENE: cfr. *Rvf* 328 7-8 «non sappiend’io che leve / venisse ’l fin de’ miei ben’ non integri». ■ HÀMMELA TOLTA MORTE: diverse, nei *Fragmenta*, le attestazioni del verbo associato alla Morte, per cui cfr. *Rvf* 269 5 «Tolto m’ài, Morte, il mio doppio thesauro», 270 14 «ritogli a Morte quel ch’ella n’à tolto», 276 9 «Quest’un [rimedio, *scil.* Laura], Morte, m’à tolto la tua mano», 281 7-8 «l’alto diletto / che Morte à tolto» e 344 9 «Ogni mio ben crudel Morte m’à tolto». ■ MORTE ... VITA: si segnala che è questo il solo, eccezionale caso – oltre che nella *tornada* finale, naturalmente – in cui una delle parole-rima sia riproposta all’interno di verso.

VI. 31-32. MA ... DONNA: ‘Ma tu, che ora che vivi nell’aldilà sei vicina alla Donna che è tua Signora’. ■ ALTRA VITA: il sintagma è già impiegato, con la funzione di contrapporre la vita ultraterrena a quella mondana, in Dante (*Inf.* XXIV 135 e *Purg.* XXII 32) e in Petrarca (*Rvf* 31 2, 80 23 e 278 8). ■ MAGGIOR TUA DONNA: si tratta, naturalmente, della Vergine Maria.

33-35. PRIEGALA ... POSTO: ‘pregala affinché per pietà mandi la Morte a tirarmi fuori da quest’aspra sofferenza in cui mi ha posto’. Cfr. *Rvf* 332 58-60 «et però mi son mosso a pregar Morte / che mi tolla di qui, per farne lieto, / ove è colei ch’i’ canto et piango in rime», con l’avvertenza che nel componimento trissiniano l’io lirico si rivolge non

direttamente alla Morte ma, invocando la propria Donna perché faccia da mediatrice, alla Vergine. ■ PRIEGAL ... MORTE: la «mercé» pare doversi riferire alla Madonna piuttosto che all'amata ('pregala affinché, mostrandosi pietosa nei miei confronti, ecc.' e non 'pregala, mostrandoti pietosa nei miei confronti, affinché ecc. '), per cui è forse da ipotizzare un'anastrofe rispetto al «che» seguente. ■ A TRARMI: in enjambement, quasi a rappresentare il movimento della Morte, che dal Paradiso discende sulla Terra. ■ ACCERBA DOLJA: cfr. *Rvf* 92 5 «acerbo dolore». La forma dell'aggettivo con consonante geminata si alterna, nelle *Rime*, a quella con consonante scempia. ■ M'HA POSTO: da riferirsi, naturalmente, non alla «maggior ... Donna» ma alla morte.

35-36. ACCIÒ ... GIORNI: 'così che, nell'eternità beata, possa gioire senza mai patire alcuna pena'.

Congedo. 37-39. CHE ... VITA: 'Ché in questi giorni amari, fra queste sofferenze, in mezzo a questo dolore, il mio morire sarà, Donna, un dolce ritorno dalla morte alla vita'. ■ SUAVE: è il solo caso, nelle *Rime*, in cui si trovi la forma con innalzamento vocalico, che è assente dalla *Sophonisba*; nell'*Italia liberata*, invece, si ha regolare alternanza tra "suave" e "soave".

CANZONE LV

Donna gentil, che dal cōsiljō eternō
fōsti mandati qui tra nōi, per darne
tuttō quel ben che può dal Ciel venire,

a tē rivolgō il miō parlare internō,
perché la vōce, ne l'humana carne
legata, nōn può gir dietrō al defire;

ε benché Amōre et ei mi sforze a dire
cōn parole interrōtte il miō dōlōre,
nōn le ascōltar, ma guarda entr'al miō cuore,
ōve suona un parlar che nōn si scuopre;
ivi udirai lōdar le tue bell'opre,
ε l'alte grazie a tē date dal Cielō;
et udirai cōme il cōrporeō velō
m'intrica sì ch'i' ho buon camin perdutō,
ne 'l possō ritrōvar senza 'l tu' ajutō.

Donna gentil, che di virtù divina,
d'inaudita bellezza il mōndō adōrni,
rivolta lj'ocki al miō dōljōfō statō,
mira il tuō servō in che sentier camina
labile ε tortō; drizalō, che 'l tōrni
a quel primō camin che havea lafciatō.

Vedi ch'a tē si volge, et ha firmatō
nel vifō tuō tutta la sua speranza;

ε quell'altro suo viver che l'avanza,
spera che ancor per te faccia alcun frutto.
Ben si conosce al mondo esser prodotto
sol per servirti, onde a te sola è volto;
allumalo coi raggi del bel volto,
sì che sicur sotto 'l terrestre mondo
trappasse la caligine del mondo.

Donna gentil, de l'altre donne Donna
di costumi reali alto ricetto,
che agualji e vinci di karezza il Sole,
tu sei l'appoggio saldo e la colonna
d'ogni casto pensier, d'ogni diletto,
d'ogni ben, che nel mondo haver si suole;
chi ascolta l'honorate tue parole,
e nota il grave sentimento loro,
s'empie d'un tal piacer, che ogni theforo
giudica vile al parangon di quelle.
Cofa alcuna non è sotto le stelle,
ne sopra forse, al tuo saper celata,
ch'una parte di te sempre è beata,
perch'è simile a Dio, da cui dipende,
e l'altra anchora a quel cammino intende.

Donna gentil, quelle tue luci sante
giri con sì mirabil maestade
che humana vista in lor non può firmarse.
Ogni basso pensier le fugge inante:
beato è quel che ver la tua beltade
rivolve l'ocki, e più colui che n'arse.

Ne giamai ventō alcun sī tostō sparse
humida nebbia, cōme i dui beļ'ocki
fannō sparire i defiderii sciocchi,
ovunque il raggiō di sua luce aggiunge.
Tantō infelice è l'huom quantō è piū lunge
da la tua vista. Et iō ch'era vicinō,
miferō, qual mia cōlpa o qual distinō
m'ha dilungatō, ohimè, sī lungō spaziō?
Di che non sarò mai di pianger saziō.

Donna gentil, quantō dōlor m'ingōmbra,
quandō mecō medesmō mi ramentō
che mai vōlgesse l'j'ocki in altra parte;
s'io mi vivea sottō la tua dōlce ombra
da' miei prim'anni, harei forse il cōtentō
che d'ogni humana cura ne diparte;
tantō diletto ha l'uom nel cōtemplarte,
che ogni altra cofa ε se medesmō oblia.
Tornami, Donna, a la smarrita via,
habbi pietà di me, che in questō corpō
sottō 'l piū ardente Sōle aggiaccio ε torpō;
non ti celar piū tempō a l'j'ocki miei,
che s'io ti veggio un dì quant'io vorrei,
cofa non fia che poi di te mi privi,
fin ch'io sarò nel numerō de i vivi.

Donna gentil, cōn le ginockia chine,
cōn le man giunte a te porgō i miei prieghi,
cōme a cōlei che sōla può bear mi.

Ben veggio a me vicin l'ultimō fine,

che non so che par che m'offuschi e legghi,
e meni a morte, ch'io non posso aitarmi.

Ne l'occhi tuoi veggio riposte l'armi
da far contra di questo ogni difesa;
muovile, adunque, se d'un huom ti peffa
ch'ingiustamente sia condottò a morte;
mostra, Donna gentil, quanto sei forte,
come ufi, quando vuoi, l'amarò e l'acrò,
che se per te risurgò, io ti consacrò
la lingua e 'l stile e l'animò e l'ingegnò,
ne mai mi partirò fuor del tuo regnò.

La canzone si configura come scoperto calco di *Rvf* 366, di cui riproduce campate sintattiche, strutture retoriche e tematiche di fondo. Del resto, il debito nei confronti del modello petrarchesco (piuttosto che, genericamente, verso canzoni affini per la presenza di *coblas capdenals* che presentino la ripetizione anaforica di *Donna*)¹⁸³ è sancito da cospicue riprese di precise tessere lessicali, denunciando una volontà di *imitatio* (se non proprio di riscrittura mirante a una *aemulatio*) tale per cui non risultano di immediata perspicuità i motivi che soggiacciono alla composizione del testo. A complicare ulteriormente il quadro complessivo intervengono, allo stesso tempo, rimandi altrettanto lampanti a stilemi danteschi – del Dante comico, ma non solo – che si addensano talvolta a riempire interi emistichî quando non porzioni versali addirittura maggiori. Stante il presupposto che a fondamento di una corretta lettura dell'intera canzone, così come di una sua puntuale contestualizzazione all'interno del canzoniere tutto, risiede il disvelamento dell'identità dell'allocutario (la «Donna gentil» che, tramite il movimento anaforico accennato e caratterizzante già l'ipotesto petrarchesco, ritorna in *incipit* di ogni strofe), non può che ribadirsi come, proprio a causa del – e non nonostante il – palinsesto da cui Trissino attinge tanto copiosamente, la soluzione del quesito risulti tutt'altro che pacifica. Una sintesi della questione è fornita dalla Guidolin, che, trattando dell'impianto delle canzoni “a politico” (come si avrà modo di constatare oltre in maniera più distesa),¹⁸⁴ ha modo di soffermarsi abbastanza diffusamente sulla canzone:

Per schema di orchestrazione argomentativa e idea strutturale di fondo la canzone è senz'altro accostabile alla lirica alla Vergine di Petrarca. Ciò rende difficile stabilire quale sia la natura della destinataria del componimento trissiniano perché se svariati riferimenti lessicali alla dimensione sacra farebbero propendere per l'identificazione con la Madonna, il critico ottocentesco Morsolin, per ragioni contestuali di collocazione nell'organismo delle *Rime*, ha visto nella donna la personificazione della Gloria (peraltro non smentita da Gorni), mentre io aggiungerei che, in

¹⁸³ Si veda a proposito GORNI 1987, p. 206: «La replicazione di *Vergine* [...] è sembrata a commentatori frettolosi o poco esperti di testi liturgici un andamento da litania. L'iterazione non è estranea a certa ritualità mariana [...]: le litanie però hanno tutt'altra fisionomia. Quella che è parsa a taluno una “solfa pretesca” è invece, semmai, uno squisito artificio trobadorico, fondato su *coblas capdenals*. Come ben si addice alla natura antifrastrica del nostro testo, il Petrarca realizza qui una parodia seria delle *coblas* consuete, posto che *Vergine* soppianta, nel movimento anaforico, il profano nome di *Donna*, eletto di frequente nella poesia cortese a scandire *coblas capdenals*: nel volgare di sì, vige almeno presso Monte Andrea, *Donna, di voi si rancura* (V [scil. Vat. Lat. 3795] 303); Lapuccio Belfradelli, *Donna senza pietanza* (V 296); Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego de la mente mia*».

¹⁸⁴ Cfr. *infra* p. 155 n. 188.

considerazione del forte retroscena stilnovistico di cui la produzione poetica trissiniana risente, non è del tutto da escludere nemmeno la possibilità che la dedica sia ad una nobilitante donna-angelo.¹⁸⁵

Si dica, *in limine*, che non esiste ulteriore bibliografia sulla canzone, per cui le opzioni disponibili per l'identificazione della «Donna gentil» sarebbero da rintracciare, salvo avanzare nuove proposte esegetiche, fra i suggerimenti sciorinati con rapidità dalla Guidolin. Stringatissimo è il riferimento alla canzone in Morsolin, il quale peraltro non allega prove di alcun tipo a suffragio del proprio parere e anzi – secondo quanto accade altrove – lo introduce quasi incidentalmente e con estrema naturalezza, come se si trattasse di qualcosa di universalmente noto o di univocamente interpretabile:

Ma tutti gli amori finiscono col lasciare in lui la disillusione e il disgusto. E in sì fatta condizione non è già ch'egli si volga pentito, come il Petrarca, già vecchio, alla Vergine e chiedi perdono, detestandoli, gli errori giovanili; ben è debito dire che, riconosciuta in un momento di sconforto la vanità della propria vita, tenta sferrarsi da' ceppi e poggiare più alto. Bella e sentita tra le canzoni del Trissino è, non v'ha dubbio, la indirizzata alla Gloria, di cui una parte è sempre beata, «Perché simile a Dio, da cui dipende, / E l'altra ancora a quel cammino intende». Anch'egli pertanto, a imitazione del Petrarca, s'accorge, illuminato dalla luce della gloria, d'aver battuto un sentiero «labile e torto»; anch'egli, dolendosi di non aver vissuto sin da' primi anni sotto l'ombra di essa, si propone di seguirla e di consacrarle, risorto, «La lingua e 'l stile, l'animo e l'ingegno».¹⁸⁶

Come già ricordato dalla Guidolin, la tesi morsoliniana è ripresa da Danzi – a lui e non a Gorni è in effetti affidata la cura della sezione dei poeti veneti – nell'introduzione alla breve silloge trissiniana contenuta nel volume *Poeti del Cinquecento*; l'accento, quanto mai sbrigativo, non prende posizione alcuna ma si limita a non contraddire l'asserzione del biografo vicentino:

Una pausa moraleggiante, metricamente di forte rilievo, di sirventese-sonetto-canzone (LIII-LV: la canzone, secondo il Morsolin, è indirizzata alla Gloria), introduce rime per una donna di Vicenza [...].¹⁸⁷

¹⁸⁵ GUIDOLIN 2010, p. 309; in nota la studiosa aggiunge di ritenere «che anche la posizione del testo all'interno della raccolta (poco oltre la metà della “storia” che percorre le *Rime*) sia una prova che la canzone non debba essere interpretata come un calco tematico della petrarchesca *Vergine bella*, ma piuttosto come un componimento che conserva una più spiccata connotazione amorosa».

¹⁸⁶ MORSOLIN 1894, p. 158.

¹⁸⁷ DANZI 2001, p. 273.

Sarà a questo punto opportuno, prima di procedere oltre nel testare la validità delle diverse proposte, esplicitare il disegno complessivo della canzone riportandone l'articolazione in maniera particolareggiata.¹⁸⁸

La stanza incipitaria svolge la funzione di preambolo, contenendo una sorta di topica *excusatio* rispetto a quanto si dirà nel corso del componimento tutto. L'io lirico invoca la Donna gentile (da Dio mandata sulla Terra per rendere manifesta all'umanità tutta la benevolenza che può pioverle dal Cielo) e, dal momento che il pondo della carne avviluppa la lingua impedendole di muoversi liberamente e star dietro al desiderio, dichiara di voler rivolgerle il proprio «parlare interno» (v. 4), vale a dire un discorso raziocinativo che non coinvolga in alcun modo l'«humana carne» (v. 5). Amore e il desiderio, infatti, costringono il poeta a raccontare la propria condizione dolorosa con «parole interrotte» (v. 8), frante dai continui singulti; alla Donna, pertanto, è chiesto di ignorare siffatte esternazioni e guardare invece all'intimo del cuore, dove riecheggia una voce volutamente tenuta nascosta. Lì, al riparo dalle ingerenze di Amore e del desiderio, risuona costante una celebrazione delle meritevoli opere della Donna e delle sublimi grazie a lei concesse dal Cielo; pure, lì si ode una nota di dissonanza, al pensiero che il corpo, come un pesante e ingombrante velo,

¹⁸⁸ A proposito dell'impianto generale della canzone, si veda GUIDOLIN 2010, pp. 310-311: «Osservando gli *incipit* di ciascuna stanza [...] si nota che appaiono tutti intonati dal vocativo allocutorio “Donna gentil”, con effetto di segnalata coesione formale. Il lieve scarto argomentativo che riscatta la lirica dalla completa staticità è percepibile già in questi versi ed è contenuto nel sigillo dato dai rimanti giacché nella prima parte si fa leva sulla santità della donna (cfr. str. i “eterno”; str. ii “divina”; str. iii “Donna”, che risolve l'etimologia latina; str. iv “sante”), mentre nella seconda parte domina il rammarico e il pentimento del poeta per essersi allontanato da lei e la disposizione alla contrizione (str. v “m'ingombra”; str. vi “ginocchia chine”). Questo è ciò che si evince dall'inizio delle strofe; tuttavia, se ci si inoltra all'interno, si constata che non esiste un vero e proprio stacco poiché la polarizzazione del tema (donna virtuosa vs poeta manchevole e bisognoso di guida) è *in nuce* già anticipato nelle prime stanze, dove espressioni come “...si ch'io ho buon camin perduto / né 'l posso ritrovar senza 'l tu' aiuto” (vv. 14-15) o “mira il tuo servo in che sentier camina / labile e torto; drizzalo che 'l torni” (vv. 19-20) non sembrano giovare di nessun significativo incremento da parte del rimorso e della supplica della parte finale al v. 69 “Tornami, Donna, a la smarrita via”. Quello che accade, allora, può essere giudicato solo come una lieve traslazione del fuoco prospettico, che ancora una volta è testimoniata da alcune spie strutturali, come l'attacco del secondo piede di ciascuna strofa [...]. Se nelle prime tre stanze il centro della comunicazione è assegnato alla varia declinazione del pronome personale “tu”, collegato all'interlocutrice femminile (come complemento di termine, come riferimento dell'imperativo, con funzione di soggetto in una frase affermativa), nella iv stanza la qualità superiore della donna è distanziata nella terza persona singolare e poi nelle ultime due è il poeta a balzare in primo piano con il suo vissuto e la sua esperienza di momentaneo travisamento. I segnalati corsi e ricorsi dei primi versi delle stanze e la ricombinazione delle medesime tessere concettuali in tutte le macropartizioni – espediente che propriamente non è impiegato in *RVF* 366, informata ad altri procedimenti di iterazione e provvista, nonostante tutto, di una più marcata svolta finale – portano la trissiniana LV ad accostarsi, quanto a traccia di sviluppo argomentativo, a quello che è stato altre volte definito ‘schema a polittico’ o ‘tema con variazioni’».

ostacola l'anima tanto che questa ha smarrito il retto sentiero né – e si profila qui, nella chiusa della stanza incipitaria, la prima vera e propria richiesta (peraltro espressa soltanto in forma implicita) dell'orante – si dimostra capace di ritrovarlo senza il soccorso della Donna. La strofe si apre con una relativa che, insieme alla finale da essa dipendente, occupa l'intero piede e ha il compito di indicare una prima generica funzione teleologica e beatifica della «Donna gentil». La principale risulta pertanto posposta nel secondo piede, di cui occupa solo il primo verso dal momento che subito interviene una causale a delineare l'*impedimentum* che non consente una libera espressione se non nel «parlare internò»: quest'ultimo sarà richiamato nella sirma, secondo una sapiente modulazione, prima – *e converso*, ma con palese ripresa paronomastica – dalle «parole interrotte» (v. 8), quindi – in *variatio* sinonimica – dal «parlar che non si scuopre» (v. 10). Il verso di *concatenatio* si lega ai piedi per mezzo di una concessiva che introduce (per scartarli, però, immediatamente) «Amore» e il «defire», accomunati da una tale concordia d'intenti che il verbo loro riferito è espresso, secondo una *constructio ad sensum*, al singolare («mi sforze», v. 7); una nuova principale, duplicata per polisindeto, occupa il v. 9, ed è completata dalla relativa del verso successivo. Nel resto della sirma si dispiegano due ulteriori principali saldamente connesse tramite l'iterazione anaforica, identica, del verbo («ivi udirai», v. 11; «et udirai», v. 13), ma allo stesso tempo differenziate per il fatto che la seconda è interessata da una maggiore embricazione sintattica, trovandosi a reggere una interrogativa indiretta cui è collegata, a sua volta, una doppia consecutiva.

È ancora una relativa ad accompagnare il vocativo della seconda stanza, ma in questo caso la principale compare a fine primo piede ed è riproposta in asindeto, attraverso una reiterazione dell'imperativo che scandisce il periodo conferendogli un andamento martellante, nel secondo piede (dove compare due volte, all'inizio e a metà: rispettivamente, quindi, in *incipit* del primo verso e a metà emistichio del secondo) e nel verso di *concatenatio*, per poi ricomparire soltanto nel tristico che chiude la strofe. Dopo una sorta di *captatio benevolentiae* liminare, quindi, si riprende il tema della devianza dal «buon camin» (v. 15) che era stato accennato proprio sul finire della stanza precedente e che, ricorrendo ai soliti strumenti di *variatio*, prima viene declinato nel «sentier [...] / labile e tortò» (vv. 19-20; in cui, si noti, l'enjambement, inasprito dall'iperbato che genera un ulteriore stacco fra i due

aggettivi e il «sentier», non fa che ricalcare la labirintica tortuosità e la sinuosa asprezza del percorso), poi contrapposto a «quel primω camin» (v. 21) che evidentemente si configurava come sicuro ma che ormai da tempo è stato «lafciatω» (in perfetto parallelismo, quindi, con il «camin perdutω» di v. 14): la «Donna gentil» viene invocata, dunque, perché volga gli occhî verso l'attuale condizione miserevole dell'io lirico e gli presti soccorso riconducendolo sul verace sentiero, secondo una modulazione del v. 15 volta a rendere esplicita una preghiera lì soltanto sottesa. La sirma, tramite una serie di principali che reggono in qualche caso delle complete, è quasi interamente votata a dichiarare la condizione di servitù del poeta (che per riferirsi a se stesso impiega la terza persona, riagganciandosi a «il tuω servω» di v. 19) nei confronti della «Donna gentil» e il fiducioso abbandono alla sua benevola volontà (si noti la figura etimologica di cui è informata la successione si «speranza» al v. 23 e «spera» al v. 25). Le due figure si intrecciano ripetutamente, nei vv. 23-27, per mezzo della disposizione chiasmica dei pronomi e degli aggettivi possessivi ad esse riferiti: prima «nel viſω tuω» è contrapposto a «la sua speranza», quindi «suω viver» a «per tē», infine «si conωſce» a «servirti». Il movimento iniziale della sirma, inoltre, è riproposto con variazione minima al termine di questa prima partizione («a tē si volge» al v. 22 e «a tē sola è volto» al v. 27), non facendo che ribadire la già espressa condizione di completa ed esclusiva sudditanza in cui versa l'io lirico, conscio di essere venuto al mondo con l'unico scopo di risultare di qualche utilità per la Donna. Infine, nel tristico conclusivo, costituito da principale e consecutiva, il poeta richiede di essere illuminato dai raggi degli occhî di questa in modo che, nonostante l'ingombro della carne (il «terrestre pōndω» di v. 29, secondo un tema che aveva già attraversato la prima strofe: «humana carne» al v. 5 e «cōrporeω velω» al v. 13), possa attraversare senza pericoli «la caligine del mōndω». In definitiva, dei 4 imperativi che fungono da pilastri portanti della stanza, due svolgono la funzione fática di richiamare su di sé l'attenzione della Donna («rivolta» al v. 18 e «mira» al v. 19) mentre gli altri due rivestono un ruolo più squisitamente conativo, formulando le richieste vere e proprie («drizalω» al v. 20 e «allumalω» al v. 28).

Nella terza stanza – tesa a esaltare le peculiari e ineguagliabili virtù della Donna –, al vocativo incipitario si trova riferita un'apposizione che concorre, tramite un uso intensivo del poliptoto, a corroborare l'idea dell'eccezionalità della Donna, moltiplicando la

consistenza del lemma all'interno del verso e accrescendone a dismisura il peso rispetto agli altri elementi; un nuovo sostantivo appositivo occupa il secondo verso e, come il precedente, è collocato in clausola, posticipato rispetto al genitivo che regge; da ultimo, il verso finale del primo piede contiene una relativa, ancora una volta con valore appositivo. Si deve discendere fino al secondo piede, quindi, per incontrare la principale, finalizzata anch'essa, peraltro, a un'ulteriore definizione della «Donna gentil», connotata come il fondamento di quanto possa trovarsi al mondo di positivo (e si noti come il *tricolon* scandito dall'iterazione epanalettica di «d'ogni» preveda la disposizione dei primi due elementi su un unico verso e la posposizione del terzo al verso successivo, seguito da una relativa che si riferisce però alla serie completa). Ad avvio della sirma, si introduce – per mezzo di una proposizione relativa prolettica rispetto alla reggente, dalla quale dipende poi anche una consecutiva – il tema dell'accortezza pudica e del morigerato contegno delle parole pronunciate dalla Donna, tali per cui chi le ascolta con attenzione finisce per appagarsene tanto da preferirle a qualsiasi altri tesoro, giudicato in confronto privo di alcun valore. Infine, nel lungo periodo conclusivo, che procede per aggiunta di micropartizioni di frase e in maniera tanto lineare da risultare immediatamente intelligibile nonostante raggiunga il terzo grado di subordinazione, si celebra innanzitutto la sapienza onnicomprensiva della Donna – l'incidentale «ne sopra forse» sarà da leggere esclusivamente come dubbio dell'io lirico piuttosto che come effettivo limite a lei intrinseco –; quindi, correlata alla sapienza in quanto sua causa, la sua beatitudine, che già interessa una parte di lei (quella «simile a Dio, da cui dipende», al v. 44) e rappresenta il punto d'arrivo per l'infessato cammino della porzione restante.

La quarta strofe è incentrata unicamente sulla virtù degli occhî della Donna, e in particolare sugli effetti salutiferi da questi ingenerati. L'univocità del tema è sottolineata dal risalire delle «luci sante» fino al verso incipitario della strofe, dove costituiscono il complemento oggetto che segue immediatamente il vocativo di rito: dal continuo volgersi degli occhî trasuda una tale ieraticità matronale che – quasi fossero due Soli – la «humana vista» (v. 48) non può soffermarsi a contemplarli (a ribadire un ulteriore limite insito nella finitezza corporea della natura mortale, dopo quello che aveva coinvolto l'«humana carne» al v. 5). Lineare è pure l'andamento del secondo piede, in cui prima si asserisce che qualsiasi pensiero non onesto viene scacciato – e anzi fugge come autonomamente – di fronte al suo

sguardo (secondo una ripresa di quanto già affermato ai vv. 34-36, come dimostra peraltro l'avvio di v. 49 «Ogni bassò pensier», che si configura come calco oppositivo del v. 35 «d'ogni castò pensier»), quindi, con un movimento da discorso della montagna, si proclama la condizione di beatitudine riservata a chiunque abbia mai rivolto lo sguardo verso i suoi occhi e a maggior ragione a chi per essi sia stato ricolmo d'ardore. Prima di procedere oltre, si segnala qui che i tre elementi relativi allo sguardo della Donna (le «luci» di v. 46, la «vista» di v. 48, gli «ocki» di v. 51) saranno reiterati identici nella sirma, secondo una disposizione in *variatio*, ai vv. 53, 55 e 57. La sirma, anch'essa tematicamente bipartita, è costituita, nel primo periodo, da una similitudine i cui due membri risultano simmetricamente bilanciati fra loro a occupare un verso e mezzo ciascuno (salvo che il secondo trova poi ulteriore sviluppo nella proposizione relativa occupante il verso successivo): mai un vento fu più ratto a dissipare l'umida nebbia di quanto velocemente i due begli occhî, ovunque giunga il loro luminoso raggio, dissolvono insensati desiderî. Ne discende – prosegue, nella seconda parte della sirma, la riflessione dell'io lirico – che l'infelicità dell'uomo risulta direttamente proporzionale alla sua distanza dallo sguardo della «Donna gentil» (e si segnala che il complemento di lontananza si ritrova, a seguito di enjambement, a inizio verso, in funzione di *rejet*, allo stesso modo di quanto avviene per «humida nebbia» al v. 53). A una tale conclusione di sapore apoftegmatico segue quindi, declinata nella specificità propria della premessa minore di un sillogismo, la deplorazione della propria desolante condizione attuale da parte del poeta, che, benché un tempo fosse prossimo alla «sua vista», con una svolta anacolutica¹⁸⁹ lamenta ora di trovarsene enormemente «dilungatò» (come dimostra con icastica perentorietà l'iperbato che separa dal verbo, interponendovi l'interiezione «ohimè», «sì lungò spaziò»), senza essere neppure in grado di stabilire se di tale allontanamento sia da accusare un qualche fallo da lui commesso o il destino. Come che sia, a causa di una siffatta distanza non resta ormai che piangere: e neppure il pianto basta a placare il dolore.

Il motivo degli occhî, dopo aver subito un capovolgimento prospettico che rende l'io lirico (e di conseguenza l'umanità tutta che questi incarna dinanzi alla Donna) soggetto del

¹⁸⁹ La violenza dell'anacoluto sarebbe in realtà da ridimensionare sulla scorta della punteggiatura della *princeps*, dove «miferò» è seguito da un punto e virgola (che nella stampa assume spesso il valore dei due punti moderni), per cui, assumendo che sia da sottintendere un verbo prima dell'interrogativa diretta ('Eppure, me misero, io ero così vicino!'), quest'ultima e la principale precedente non risulterebbero intimamente correlate.

vedere e non più oggetto della vista, deborda parzialmente nella quinta strofe, che si apre nel segno del rimorso e dell'autocommiserazione (esternati tramite un'esclamativa) causati dal ricordo di aver troppo spesso distolto lo sguardo per volgerlo altrove anziché fissarlo costantemente sulla Donna: se a lei il poeta si fosse affidato – si apre un periodo ipotetico che si distribuisce simmetricamente fra i tre versi del secondo piede, articolandosi in una protasi e un'apodosi che occupano un verso e un emistichio ciascuna – e se, fin dalla giovinezza, fosse vissuto al riparo della sua placida ombra, avrebbe forse ora quell'appagamento che distrae e tiene la mente lontana dalle preoccupazioni umane; infatti – si esplicita per mezzo di una reggente e una consecutiva ripartite in perfetto bilanciamento nei primi due versi della sirma – l'uomo prova un tale piacere nel contemplarla che finisce per essere dimentico di ogni altra cosa e persino di se stesso. La rimanente porzione della sirma vede l'orante rivolgere alla Donna, in seguito a un andamento tutto sommato narrativo, un'accorata preghiera (e si noti come, a riprova dell'impeto di questo nuovo movimento, l'io lirico non possa fare a meno di ripetere qui, all'interno della strofe, il vocativo incipitario, pur se monco dell'aggettivo «gentil») tale per cui, in un crescendo di intensità, a una serie di tre imperativi si lega una struttura sintattica man mano più articolata: inizialmente si chiede (riprendendo un tema già toccato nelle prime due stanze, ma adesso in parte ricontestualizzato alla luce della definizione della felicità dell'uomo come dipendente dalla vicinanza alla «Donna gentil») di essere ricondotti sul sentiero ormai smarrito (che si configura come ridefinizione del «camin perduto» di v. 14), per mezzo di un periodo costituito soltanto da una principale che occupa un verso isolato; quindi, in un secondo periodo che consta di una reggente e una proposizione (introdotta da un «che» polivalente) a metà fra relativa e causale, si implora pietà (ricorrendo a una trasposizione in volgare della formula salmodica «*Miserere mei*») per la propria fragilità, dovuta a un corpo che agghiaccia intorpidito persino sotto il Sole più cocente; infine – e, in quest'ultimo volgere di versi, dall'imperativo dipende una causale, al cui interno subito si inserisce la protasi di un periodo ipotetico; *in cauda*, poi, il tutto si risolve in una temporale che fornisce le coordinate cronologiche dell'azione – si prega la Donna di non celarsi ulteriormente alla vista del poeta, dal momento che, se mai gli fosse dato di contemplarla, nulla potrebbe poi privarlo (finché avrà vita) della fedeltà e della prossimità a lei.

L'atteggiamento supplice che promana dal finale della quinta stanza è ripreso nell'attacco dell'ultima, dove l'io lirico si descrive nella positura tipica dell'orante – chino sulle ginocchia, con le mani giunte –, in atto di rivolgere le proprie preci alla «Donna gentil», la sola che possa condurlo a uno stato di beatitudine. Fosco e desolante è il quadro delineato nel secondo piede, in cui l'«ultimo fine» (v. 79) è detto ormai tanto vicino da poter essere visto con chiarezza dal poeta: un indefinito torpore pare, in *κλίμαξ* ascendente, anebbiargli la mente, avvinghiarlo e – al verso successivo, come in epifrasi – quasi condurlo a morte senza che egli possa scampare in alcun modo, privato com'è di ogni aiuto altrui. La mestizia di una tale prospettiva è però blandita dalla certezza che gli occhî della Donna costituiscono – e nel testo è impiegato lo stesso verbo, «veggiω» (v. 82), già adoperato al v. 79, come a segnalare la possibilità di un capovolgimento situazionale – le armi preposte a difendere il poeta dalla morte: ecco, dunque, che questi le intima di brandirle nuovamente, né vale, ad attenuare la perentorietà dell'imperativo, la protasi del periodo ipotetico subito successiva da cui traspare una momentanea incertezza – ma, in fondo, si tratta di dubbio soltanto fittizio – sulla volontà, da parte della Donna, di darsi pensiero per qualcuno e di salvarlo da ingiusta morte. Segue, immediatamente dopo, un nuovo imperativo, che si configura come invocazione ottativa rivolta alla «Donna gentil», con tanto di esplicazione del vocativo – tramite un'iterazione, quindi, dell'intero sintagma, a completamento di quanto nella strofe precedente (al v. 69) si era verificato in maniera soltanto parziale –: le si chiede, per mezzo di due interrogative indirette, di palesare la propria possanza, di dimostrare come sappia ricorrere, qualora voglia, a «l'amarω e l'acrω» (v. 87). Più disteso, invece, sia per tono che per sintassi, appare l'ultimo periodo della canzone: nel dispiegarsi dei tre versi, che si aprono con la protasi di un periodo ipotetico (nel primo emistichio) e proseguono con due principali coordinate polisindeticamente, l'io lirico promette alla Donna, qualora questa lo facesse «risurgere» (v. 88), di consacrarle «lingua», «stile», «animω» e «ingegnω» (in *tetracolon* al secondo verso) e di non allontanarsi mai più dal suo dominio.

Avendo chiaro il quadro fin qui delineato, si potrà adesso procedere a vagliare le singole proposte di identificazione dell'allocutario, in modo da tentare di stabilire quale detenga un maggior grado di verisimiglianza. Preliminarmente, però, si deve segnalare che

nel componimento si ritrovano almeno due aspetti che concorrono a distinguerlo da qualunque altra canzone trissiniana e a connotarlo come singolare rispetto alla produzione antecedente tutta, e che pertanto varrà la pena analizzare nel dettaglio.

In prima istanza, l'utilizzo della seconda persona singolare per rivolgersi a un interlocutore femminile, e a maggior ragione alla donna amata – circostanza che risulterebbe di per sé rimarchevole –, è particolarmente degno di nota in quanto costituisce pressoché un *unicum* nelle *Rime*: delle parziali eccezioni possono riscontrarsi, è vero, nella sesta stanza della sestina XXXIII e al v. 9 del sonetto LI, ma in entrambi i casi sono in atto delle apostrofi estemporanee (come evidenziato dal fatto che, sia nell'uno sia nell'altro testo, nei versi precedenti ci si rivolge alla donna ricorrendo alla terza persona singolare o alla seconda plurale) che peraltro paiono aver luogo esclusivamente all'interno della mente dell'io lirico, senza assumere l'aspetto dialogico di un'azione drammatica (come invece avviene nella canzone LV a dispetto del carattere «internò» delle parole rivolte alla «Donna gentil»). Diverso, invece, il caso del sonetto XLII, in cui l'apostrofe, prendendo avvio fin dall'*incipit*, non risulta da uno scarto improvviso e assume pertanto le caratteristiche di una vera e propria tensione dialogica; anche qui, tuttavia, quella che in partenza pareva potesse svilupparsi come azione drammatica finisce per ridursi a una rappresentazione mentale, a un soliloquio, come avvertono del resto spie quali l'incertezza nell'introdurre la risposta della donna («« dirai forse», v. 9) e il fatto che questa parli all'io lirico ricorrendo alla terza persona singolare.¹⁹⁰ In tutti gli altri casi l'allocuzione che si rivolga a un “tu” contempla come interlocutore se stesso (in XLV e LIV), il proprio cuore (in XIV e XXXIV), la propria anima (in XXIII e LXI), la propria mano (in LXVII e in LXVIII),¹⁹¹ Amore (in V, XIII, XVI, XXIX, XXXV, LXIV, LXV e LXIX);¹⁹² in LXXI e LXXV¹⁹³ è invece Amore a parlare all'io lirico), Dio (in

¹⁹⁰ Si tenga presente, inoltre, che quantomeno la prima quartina guarda da vicino a *Rvf* 305, in cui Petrarca si rivolge a Laura utilizzando appunto la seconda persona singolare. Infine, si vedano le considerazioni espresse poco oltre (per cui cfr. *infra* p. 163 n. 195).

¹⁹¹ In LXVIII a rivolgersi alla mano non è il poeta ma la sua lingua.

¹⁹² L'apostrofe ad Amore è, in quest'ultimo caso, soltanto incipitaria; nel corso del componimento si assiste a un dialogo fra l'amata e il poeta nel quale è ben visibile lo scarto di registro che si riflette sul piano allocutivo: se la donna si rivolge all'io lirico utilizzando la seconda persona singolare, infatti, quest'ultimo impiega invece, rispondendole, la seconda plurale. Una situazione analoga si ripresenta pure nel componimento successivo, il sonetto LXX.

¹⁹³ Nel corso della canzone si apre, pure, un discorso diretto in cui la donna amata, in procinto di morire, si rivolge prima ad Amore (per inviarlo a consolare il poeta) e poi a se stessa.

XXXII e LXXVII), elementi geografici (l'Arno in XI, la fonte e la valle in XXVI, Vicenza in LVI), il giorno di nascita dell'amata (in LVII) o la madre di lei (in XIII); costituiscono un caso a parte, naturalmente, le due ecloghe (LXXVIII e LXXIX) e il «serventefe» LIII, in cui la presenza della seconda persona singolare, portato naturale del carattere drammatico dei tre componimenti, si trova già nell'ipotesto da cui Trissino traduce; di fatto, quindi, l'unica altra canzone in cui ci si rivolge all'interlocutore mediante il "tu" è quella indirizzata a Clemente VII (LXXVI). È interessante notare, infine, come sia nella canzone XXXI che nella LIX (le cui destinatarie sono, rispettivamente, Lucrezia Borgia e Isabella d'Este) manchi qualsiasi impiego dell'aggettivo o del pronome allocutivo di seconda persona singolare;¹⁹⁴ al contrario, la canzone LV è, dopo l'ecloga LXXVIII che ne conta 26 occorrenze, il testo in cui esso registra il maggior numero di attestazioni (ben 22, che costituiscono una presenza fitta se rapportate al numero di versi complessivo). Comparando i dati così raccolti con la produzione lirica dantesca e petrarchesca si osservano, in generale, tendenze analoghe: il "voi" è infatti, in entrambi gli autori, l'unica soluzione ammessa per rivolgersi alla donna amata fintanto che questa è in vita; soltanto «nella mancanza del corpo si rende possibile [...] un prima impensabile TU»,¹⁹⁵ vale a dire nel momento in cui ella ha ormai lasciato il mondo terreno per essere ammessa nella beatitudine eterna.

¹⁹⁴ La medesima situazione si ripresenta nella canzone LXXVII, destinata al cardinal Ridolfi, di cui si parla in terza persona.

¹⁹⁵ SAPEGNO 2003, p. 97. Si veda, in particolare, quanto detto a proposito del *Canzoniere*: «Nella prima parte, le rime in vita, sono solo ventisette i componimenti esplicitamente rivolti alla donna amata, una media di uno su dieci, e in tutti lei viene apostrofata con il VOI, a cui in quattordici casi si aggiunge l'appellativo *donna*; ma mai, nonostante gli infiniti giochi allusivi, le metafore, perfino gli acrostici, mai viene pronunciato il nome di Laura. In due casi, nel CXXV e nel CCV, ella viene apostrofata di sfuggita o in modo indiretto con una sorta di *tu*: in *Se 'l pensier che mi strugge* infatti troviamo "Spirto beato, quale / se", quando altrui fai tale?" e ci si sta rivolgendo appunto ad una presenza *spirituale* dell'oggetto d'amore (Laura?) evocata dagli intensi ricordi trasmessi dal luogo. In *Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci*, si cita invece un dialogo fictum nel quale il soggetto si rivolge a lei con il Tu: "a cui io dissi: Tu sola mi piaci". Il discorso è dunque interiore e mediato dal personaggio che dice Io. Nelle rime in morte di Laura abbiamo solo nove componimenti che si rivolgono direttamente a lei, che diventano dieci se vi si aggiunge il CCLXIII, ultimo di quelle in vita, per il quale credo vada fatto però un discorso parzialmente diverso. Si tratta infatti di un sonetto, *Arbor victoriosa triumphale* dedicato appunto all'alloro, che nel corso del testo, con uno sviluppo inverso a quello del mito dafneo, pare trasformarsi in donna, ma una donna che si identifica esclusivamente con la castità, a cui si dà del *tu*. Va notata inoltre la posizione di ultima delle rime in vita che lo pone in corrispondenza parallela con la canzone alla Vergine, ultima delle rime in morte. A metà tra Dafne e la Madonna dunque, e collocato in quel limine tra la vita e la morte nel quale del resto si collocano i componimenti vicini alla ripartizione. Per tornare allora ai componimenti in morte diretti alla donna, abbiamo ancora una proporzione molto bassa di uno a dieci, costante quindi in tutto il *Canzoniere* [...]. Ma tra questi pochi componimenti in morte rivolti a lei, tutti caratterizzati dall'uso del TU, non ce ne è nemmeno uno che la apostrofi con il VOI, come non ce ne era nemmeno uno che

Il secondo tratto peculiare della canzone è, al di là della specifica testura rimica, il suo carattere oloendecasillabico, assolutamente inedito all'interno della produzione trissiniana ma raro pure nella tradizione lirica antecedente.¹⁹⁶ Gioverà tentare di stabilire, a partire dalle considerazioni espresse a proposito nel *De Vulgari Eloquentia*, le ragioni di una scelta del genere. Già in *DVE II v 3* si legge che

endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententie, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, [multiplicatur] et pondus.¹⁹⁷

Più stringente ancora risulterà, tuttavia, il rimando a *DVE II XII 3*, dove non solo si stabilisce una gerarchia inequivocabile fra le varie misure del verso, garantendo di conseguenza la superiorità dell'endecasillabo (che a *DVE II v 8* era stato definito «superbissimum carmen»), ma si accenna pure a canzoni oloendecasillabiche, di cui si provvede a citare degli esempi:

cum tragice poetari conamur, endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi privilegium promeretur. Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia “Donna me prega, perch’io voglio dire”; et etiam nos dicimus “Donne ch’avete intelletto d’amore”.¹⁹⁸

L'endecasillabo, in sintesi, permette un'articolazione del pensiero più distesa ed è da prediligersi in contesti “tragici”: la preponderanza ed eventualmente l'incontrastata egemonia, all'interno delle stanze di una canzone, di questa misura metrica sulle altre è da

la apostrofasse con il TU in quelli a lei rivolti in vita. [...] il pronome TU è usato dall'Io petrarchesco per rivolgersi a se stesso, al Signore e ad Amore, ad Apollo, agli amici, a tutti gli animali e agli oggetti inanimati e alla propria Canzone, perfino alla Vergine, *ma non a lei*, che rimane Voi fino al momento in cui la morte non ne abbia sancito l'inaccessibilità» (Ivi, pp. 100-101).

¹⁹⁶ Per il momento basti sapere che una soluzione di questo tipo è assente nei *Rvf* (in cui le canzoni a maggior densità endecasillabica – 23, 53 e 331 – contano comunque almeno un settenario), mentre in Dante si ritrova soltanto in *Donne ch'avete intelletto d'amore* [=VN 10 15-25] e *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* [=Rime 2]. Oltre che nella già citata *Donna, se 'l prego de la mente mia* (LAPO GIANNI VI; ma vd. anche XIV) se ne hanno poi diversi esempî pure in MONTE ANDREA (IV, V, VI, VIII) e in CHIARO DAVANZATI (II, XV, XVI, XXIX, XXXIX, XL, XLVI, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LVI).

¹⁹⁷ Così recita la traduzione trissiniana: «quellω [versω] di undici syllabe pare essere il superiore, sì di occupazione di tempω come di capacità di sentenzie, di costruzioni e di vocabōli. La bellezza de le quali cofe tutte se multiplica in essω, come manifestamente appare, perciò, che ovunque sonω multiplicare le cofe che pefanω, si multiplica parimente il pefω».

¹⁹⁸ Questa la versione di Trissino: «quando vōlemω far pœemi tragici, lω endecasyllabω per una certa excellenzia che ha nel cōtexere merita privilegio di vincere; e però alcune stanzie sonω che di sōli endecasyllabi sonω cōtexte, come quella di Guidō da Fiōrenza “Donna mi priega, perch’io voljō dire”, et anchora noi dicemo “Donne, che havete intelletto d’amore».

connettersi all'arditezza del tema e alla ricercatezza dell'elocuzione, e forse da abbinarsi di preferenza – almeno da quanto potrebbe desumersi dai brani riportati, giusta le citazioni fornite dallo stesso Dante – a componimenti che non rifuggano da un contenuto più strettamente dottrinale. Del resto, nella canzone LV il carattere oloendecasillabico potrebbe trovare un'ulteriore giustificazione nel fatto che l'io lirico si sta rivolgendo alla «Donna gentil» per mezzo di un «parlare interno» al proprio cuore, e pertanto arioso e ben strutturato, in scoperto contrasto con le «parole interrotte» suggerite da Amore e dal «desire», che corrisponderebbero evidentemente a una versificazione eptasillabica, franta e caratterizzata da «rime aspre, et di dolcezza ignude». ¹⁹⁹

A partire dalle peculiarità ora enunciate, è evidente come l'individuazione dell'allocutario con una comune donna – e a maggior ragione con la donna amata – sia da escludere quasi *a priori*, mentre appaia perlomeno difficoltosa la possibilità che si tratti di una donna angelicata. Se da un lato, infatti, è possibile ravvisare, anche sulla scorta di un non dissimile ricorso alle *coblas capdenals*, delle somiglianze con canzoni come la guittoniana *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* o *Io non posso celare né covrire* di Chiaro Davanzati, pure, data l'assenza di precisi riscontri testuali oltreché di una ripresa dei motivi che superi una semplice affinità di superficie, si dovrà concludere che testi del genere non abbiano esercitato un'influenza diretta sul componimento trissiniano; d'altra parte, come si è già avuto modo di osservare, la funzione di modello svolta da *Rvf* 366 agisce su così tanti livelli – a partire proprio dal movimento anaforico che caratterizza l'*incipit* di ogni strofa – che un accanimento nel tentare di individuare ipotesi alternative rischierebbe di rivelarsi sterile velleità. Allo stesso tempo, se l'«accentuazione del tema dello sguardo ha senza dubbio un'ascendenza stilnovistica»,²⁰⁰ bisognerà riconoscere che taluni asserti risultano sproporzionati persino se riferiti a una «nobilitante donna-angelo»: ²⁰¹ uno su tutti – prescindendo pure dalle varie invocazioni di soccorso che si configurano, nella loro costante tensione a un rinnovato instradamento sul dritto cammino, come vere e proprie preghiere, ma che del resto non sono del tutto assenti nella tradizione stilnovistica – la dichiarazione di

¹⁹⁹ *Rvf* 125 16.

²⁰⁰ GUIDOLIN 2010, p. 309 n. 74.

²⁰¹ *Ibid.*

sapore biblico dei vv. 41-42 («Cofa alcuna non è sottò le stelle, / ne sopra forse, al tuo saper celata»), con cui di fatto si attribuisce alla Donna un'onniscienza che non è quasi intaccata dall'incidentale di valore dubitativo. Ancora, si scontra con un'identificazione di questo tipo non solo l'inconsueto uso del "tu", ma soprattutto l'assenza di qualsiasi riferimento erotico ad eccezione dell'ardore suscitato dalla «beltade» della Donna (che, tuttavia, sarà forse da leggersi in senso allegorico piuttosto che letterale): non del «dolore» (v. 8) amoroso, delle pene inflitte dalla Donna all'amante, di desiderî inappagati e sospiri inascoltati si parla nella canzone – ch  anzi Amore non   evocato che per essere messo da parte, volontariamente, con un movimento brusco e deciso (vv. 7-9) –, ma del «doljofw statw» (v. 18) dell'anima, vale a dire di una sofferenza causata da una condizione morale piuttosto che fisica. In ultima istanza, sono i dintorni della canzone a far dubitare che si tratti di una Donna-angelo: nei sonetti precedenti (a partire almeno dal LI, ma con un'anticipazione del tema forse gi  in XLVIII), infatti, si assiste a una rinnovata presa di consapevolezza dell'io lirico, che dimostra di essere divenuto cosciente del disviamento prodotto dalla deleteria sequela dell'amata (da Morsolin individuata in Margherita Pio)²⁰² e decide pertanto, dopo «pi  di sett'anni» (LI 10), di abbandonare il sentiero fallace per rimettersi su quello salvifico; la sezione seguente, invece, si apre nel segno di un sonetto (il LVI) teso a celebrare una donna (secondo MORSOLIN 1894, p. 112, Bianca Trissino, poi moglie del poeta) che, se da individuare con quella cantata in alcuni dei testi successivi (e in particolare nella ballata LXI, in cui si riaffaccia il tema della prigionia amorosa), non mancher  di essere caratterizzata da una serie di attributi propr  di un rapporto antonimico (LXI 13 «dolci lacci») che mal si coniugherebbe con la destinataria della canzone LV (nonostante siano ravvisabili, in effetti, dei rimandi interni fra i due testi)²⁰³. Difficile pertanto – non potendo la «Donna gentil» essere individuata

²⁰² Cfr. MORSOLIN 1894, pp. 109-110. Ma si veda soprattutto DANZI 2001, pp. 272-273: «motivo della donna sprezzante, che il sonetto XLVIII conclude nel tema di una libert  guidata dalla ragione. Trionfo della ragione che lega il sonetto a LI, dove si registra un amore finito dopo sette anni: forse la relazione con Margherita Pio, vedova dal 1509 di Antonio di Roberto di Sanseverino, con la quale i rapporti del Trissino, documentati dal 1512, sembrano cessare improvvisamente nel 1520».

²⁰³ Giover  intanto notare che, se la composizione della canzone LV fosse da porre in stretta correlazione con quella del sonetto LVI, potrebbe ricavarne un *terminus ante quem* (per quanto, forse, molto basso): i vv. 9-11 di LVI («O miracolw humanw, o vivo exempio / di belt , d'honestate   di costumi, / che alteramente il secol nostrw honora»), infatti, sono citati testualmente nei *Ritratti* (p. 28); questi ultimi vedono la stampa con i nuovi caratteri, grazie alla cooperazione con l'Arrighi, soltanto nell'ottobre del 1524, ma vi   traccia di una loro presenza anche in una precedente edizione (per cui cfr. GALANTE 1980, p. 240 n. 18, e BEER

altrove – immaginare che si realizzi qui, in maniera tanto estemporanea e priva di un tentativo di contestualizzazione alcuno, l'epifania di una donna-angelo cui non si sia mai fatto accenno in precedenza.

Neppure la tesi morsoliniana, che, come anticipato, identifica la Donna con la Gloria, risulta troppo convincente. Innanzitutto, nella tradizione lirica, il sintagma che dà avvio ad ogni stanza non si trova mai impiegato per una designazione simile. Allo stesso tempo, le qualità snocciolate nel corso delle stanze non paiono volte a rappresentare in modo peculiare e stringente la Gloria; soprattutto, mancano analogie testuali, di motivi o di impianto generale desunte da *Rvf* 119 – salvo qualche aggancio di scarso respiro, come per l'*incipit* della canzone petrarchesca riecheggiato al v. 33 di quella trissiniana (ma si tratta di immagini topiche) – che, tesa a tratteggiare la Gloria sotto le spoglie allegoriche di una figura muliebre, avrebbe forse dovuto costituire il naturale ipotesto (o perlomeno l'oggetto di una scoperta emulazione) nel caso di una voluta affinità tematica. Infine, ancora una volta almeno uno dei testi di contorno alla canzone parrebbe sconsigliare un'identificazione di questo tipo. Il sonetto LIV, infatti, nella sua ricercata opposizione strutturale fra prima quartina e prima terzina da un lato e seconda quartina e seconda terzina dall'altro, mette in scena una dialettica in cui si contrappongono, rispettivamente, un 'prima' in cui l'io lirico «vivea, senza curar cofa terrena» (v. 2) e giaceva «al parer del vulgō in terra» (v. 8) e un 'poi' («hor», ai vv. 5 e 12, in *incipit* di partizione strofica) in cui egli si è votato ad «altra vita» (v. 5), piena di «fumo e d'arroganza» (v. 6): se, come pare, il componimento andrà accostato alla canzone LV, a costituirne quasi una premessa introduttiva, quest'ultima risulterà – giusta il sentenzioso distico in clausola al sonetto («deh, sali ritornando in giufo, / perché tu descendesti andando in sufo»), che sembra suggerire un isolamento dal «vulgō» – un ulteriore affondo in rifiuto della gloria e della fama terrene piuttosto che una loro celebrazione.

Certamente più intrigante appare l'identificazione dell'allocutario con la Vergine Maria. Al di là delle già accennate evidenti analogie con l'ipotesto petrarchesco (che non si lascerà di evidenziare con puntualità maggiore nel corso del commento), dal quale è desunto

1996, p. 143) contenente, fra l'altro, la *Sofonisba*, e da collocare pertanto negli anni di pontificato di Leone X (cui la tragedia è dedicata), fra il 1513 e il 1521. Allo stato attuale, tuttavia, non è stato possibile verificare personalmente se i versi citati fossero presenti già nella stampa in questione o se siano stati aggiunti da Trissino solo successivamente.

con ogni probabilità anche l'andamento a *coblas capdenals*, un primo conforto a tale ipotesi potrebbe provenire dalla *Commedia*, in cui – si tratti pure di un appellativo generico e non peculiare della figura designata – Beatrice si riferisce alla Madonna indicandola per mezzo del sintagma sfruttato da Trissino: «Donna è gentil nel ciel che si compiange» (*Inf.* II 94). Soccorre quest'interpretazione, poi, soprattutto l'impiego della seconda persona singolare, che, sebbene forse mutuato anch'esso in porzione precipua dall'uso che ne fa Petrarca nella propria canzone, non può che rimandare a modalità di composizione tipiche di contesti innografici.²⁰⁴ Apparirebbe pure giustificabile, sulla base dell'identificazione della «Donna gentil» con la Vergine, lo schema oloendecasillabico, congruo alla nobiltà e all'altezza del soggetto cantato e anzi costituente un *unicum* nella raccolta in quanto destinato a celebrare qualcuno le cui vette di santità e perfezione risultano incomparabili e irraggiungibili persino per un pontefice – e non sarà forse un caso, in tal senso, che la canzone LXXVI indirizzata a Clemente VII abbia uno schema oloendecasillabico mancato, presentando un settenario nel penultimo distico di una sirma (CDDEeFF) peraltro simile a quella di LV.²⁰⁵ Ancora, i componimenti precedenti, pur non possedendo la stessa carica penitenziale di *Rvf* 363-365 (anche se, ad esempio, il conteggio dei «sett'anni» di innamoramento in LI 10 potrebbe

²⁰⁴ «Le invocazioni iterate [...], l'uso del *tu* cletico, caratteristico dell'innografia, [...] la funzione fatica del discorso, nella forma specialmente di *captatio benevolentiae*, [...] le formule di petizione, d'intercessione o di richiesta di grazie, in cui si manifesta la funzione conativa» (GORNI 1987, p. 211) sono i principali tratti formali e strutturali da Gorni individuati nel testo petrarchesco, e riscontrabili anche nella canzone trissiniana. Fondamentale risulta, a proposito, lo studio di AUERBACH 1999 che in parte riprende, applicandole alla preghiera alla Vergine con cui si apre l'ultimo canto del *Paradiso*, osservazioni già sviluppate da NORDEN 2002 (specie alle pp. 259-418): in particolare, egli individua come elementi caratterizzanti del testo dantesco (ma in parte comuni a inni di tradizione classica e persino biblica) l'uso del «tu» e in generale della seconda persona singolare, il ricorso a clausole relative (che solitamente seguono un vocativo o un imperativo) e un'architettura che prevede una tripartizione dei contenuti in invocazione, elogio e petizione. Quest'ultimo aspetto, a dire il vero, sembra già venir meno nella canzone petrarchesca ed è certamente assente in quella trissiniana, dove i tre momenti non sono articolati in forma ordinata ma finiscono per intrecciarsi tra loro a più riprese nel corso del componimento. Viceversa, soprattutto in Petrarca ma non dissimilmente in Trissino, risulta attivo l'impiego delle proposizioni relative tese a definire le qualità dell'allocutario (per cui vd. almeno i vv. 1, 16 e 33), nonostante nella *Poetica* (p. 33) si consigli di «schivare i nomi relativi, come è “che” et “il quale”» qualora si componga mirando a ingenerare un sentimento di «venerazione»; piuttosto, per rimanere nell'ambito delle «forme generali del dire», risulterà forse più vicino allo spirito della canzone quanto detto a proposito della «circuizione, la quale massimamente tuole la humilità e la basseza de la orazione. Questa è in tutto contraria a la purità e vuole sentenzie a le quali qualche altra cofa si ricerchi ad intenderle perfettamente, com'è “Spirto gentil, che quelle membra reggi, / Dentr'a le qua' peregrinando alberga / Un signor valoroso, accorto e saggio”» (*Poetica*, p. 34).

²⁰⁵ Del resto, la sirma con triplice distico a rima baciata (che si ritrova in *Rvf* 207 e 360) non è tanto frequente, nella tradizione, quanto quella che prevede invece i primi due distici disposti a rime incrociate e *combinatio* finale intatta (analoga agli schemi adottati da Petrarca in *Rvf* 125, 126 e 129).

ammiccare proprio a quello, analogo, di *Rvf* 364 1-4), dimostrano in ogni caso un momento di respiscenza e costituiscono narrativamente un deciso punto di svolta rispetto alle vicende amorose antecedenti, per cui potrebbero a ragione trovare il loro esito naturale in una canzone di contrizione a sfondo religioso. Infine, certe espressioni – si vedano almeno, oltre alle frequenti richieste di soccorso e agli accenni alla «smarrita via», sintagmi come «di virtù divina» al v. 16, «luci sante» al v. 46, «ginockia chine» al v. 76 o «con le man giunte» al v. 77 – acquisterebbero maggiore pregnanza se ricondotte a una dimensione devozionale anziché essere intese come qualità di una generica donna-angelo. Anche in questo caso, tuttavia, non mancano elementi che minino l'univocità dell'interpretazione, a partire dalla completa assenza di attributi mariani che invece nell'esempio petrarchesco (sebbene non siano forse presenti con la stessa intensità che in quello dantesco) abbondano e attraversano il testo nella sua interezza, non lasciando dubbî sull'identificazione dell'allocutario.²⁰⁶ Secondariamente, stante questa tesi, sorgerebbero delle criticità esegetiche in merito a qualche passo della canzone, tra cui principalmente – ancora una volta – quello contenuto nei vv. 43-45: come, infatti, potrebbe predicarsi della Madonna, la più perfetta fra le creature, che solo una sua parte è beata mentre «l'altra anch'ora a quel camin» intende? Meno problematico risulterebbe invece, ad esempio, l'accenno alla «beltade» della «Donna gentil» e alla passione che ne può scaturire (vv. 50-51), riconducibile a un contesto di misticismo: e sul carattere verecondo di questo ardore non possono essere sollevati dubbî, vista la

²⁰⁶ Vd. GORNI 1987, pp. 212-213: «Canzone di dedica alla Vergine, s'è detto. Non però, se non in minima parte, canzone di lode; né, tanto meno, canzone di predicazione mariana. [...] spicca fortemente l'impostazione umanistica del discorso petrarchesco, nei modi della predica-orazione, d'andamento piuttosto cumulativo che ragionativo. Molto certo, il Petrarca concede all'impressionante tradizione degli epiteti, dato che tutti gli attributi di Maria si trovano già nella trattatistica anteriore. Ma non si dà sviluppo, nella prospettiva propriamente apologetica; e totalmente assente è la dimensione mistica: valori tutti ben presenti, invece, nella preghiera dantesca, secondo i modi del paradossio cristiano». Si veda anche il commento fornitone da Carducci in CARDUCCI 1984, p. 511: «È canzone insieme e lauda, inno ed elegia. Come inno o lauda, è oggettiva, e canta le lodi della Vergine: come elegia o canzone, è soggettiva, e narra lo stato dell'animo del p. Dell'inno, e dell'orazione e litania cristiana, tiene la invocazione continua coll'appellazione *Vergine*, che si ripete al v. 1° e al 9° d'ogni stanza. Ma inno specialmente è nelle cinque stanze prime (v. 1-78 [che costituiscono quindi, in realtà, le prime sei stanze]): fatta invocazione e proposizione nei vv. 1-8, entra nelle preghiere e nelle lodi: le lodi contengono per lo più nei primi 8 versi d'ogni st.; nei 5 susseguenti, e cominciando dalla seconda apostrofe *Vergine*, si contengono le preghiere; preghiere per le generali, che la Vergine si rivolga a lui, che gli ottenga grazia, pace, avviamento buono. Nella seconda parte, nelle ultime 5 [ma in realtà 4] st. cioè e nella licenza (vv. 79-136), è specialmente canzone ed elegia: dal v. 79 al 103 fa la confessione delle vanità sue e dell'amor terreno, e prega pace a quella passione che pur riarde: nel resto si raccomanda, come cristiano e devoto, per misericordia e contrizione e per una buona morte»; nulla, o quasi nulla, di tutto ciò nella canzone trissiniana.

prerogativa della Donna di suscitare «casti pensier» (v. 35) e di scacciare i «defiderii sciocchi» (v. 54), e considerati gli impieghi analoghi nella preghiera dantesca in *Par.* XXXIII («E io, che mai per mio veder non arsi» e «l'ardor del desiderio», rispettivamente ai vv. 28 e 48). Infine, valga la riserva già avanzata dalla Guidolin in merito alla posizione del componimento trissiniano all'interno anziché a chiusura della raccolta,²⁰⁷ rispetto alla quale non va disgiunta la considerazione che il proposito di pentimento (così come quello dei vv. 88-89 di consacrare alla Donna «lingua», «stile», «animò» e «ingegnò»), che, sebbene sia palese calco dell'ipotesto petrarchesco, dovrà pur avere un peso nell'economia del canzoniere) è disatteso già nei testi immediatamente successivi, con il ripiombare del poeta fra nuovi amori senza che si sia attuata alcuna evidente soluzione di continuità rispetto alle esperienze precesse.

Da ultimo, si vuole avanzare in questa sede una proposta identificativa che, pur non volendo assolutamente porsi come indefettibile e riconoscendo anzi a se stessa un valore fortemente ipotetico al pari delle altre, tenga conto delle problematicità finora emerse e tenti di risolverle nella maggiore misura possibile. Preliminarmente, dunque, si consideri come, nella tradizione lirica, la “donna gentile” per antonomasia sia il personaggio di creazione dantesca che compare già nella *Vita Nova* e che è poi ripresa – per divenire oggetto di radicale ridefinizione su base allegorica – nel *Convivio*. Pertanto, sebbene manchino convincenti rimandi testuali e analogie intonative rispetto alla canzone, anch'essa oloendecasillabica, *Voi che 'ntendendo*,²⁰⁸ commentata nel trattato secondo del *Convivio*, proprio la relativa dissertazione e la conseguente interpretazione che lì si dispiega potrebbe suggerire una chiave di lettura per il componimento trissiniano. Come noto, la Gentile, che nella *Vita Nova* rappresentava nient'altro che una «donna pietosa» intervenuta a consolare Dante in seguito alla morte di Beatrice, nel trattato viene a essere reinterpretata (sul modello, evidentemente,

²⁰⁷ Per cui vd. *supra*, p. 154 n. 185. Sulla svolta palinodica che si ritrova in alcuni canzonieri romanzi e che determina definitive virate tematiche nell'architettura complessiva, cfr. PERUGI 1998.

²⁰⁸ Degli esili punti di contatto si registrano invece rispetto all'altra canzone oloendecasillabica dantesca, *Donne ch'avete intelletto d'amore*: in ogni caso, si tratta al più di uno sporadico impiego di tessere lessicali affini, senza che si manifesti una sistematica e scoperta volontà di imitazione. Al contempo, qualche nesso tematico si riscontra con *Amor che nella mente mi ragiona* [=DANTE *Rime* 3], canzone il cui commento, sviluppato nel corso trattato terzo del *Convivio*, è innervato della medesima tensione allegorizzante, volta a identificare la donna celebrata con la Filosofia, che caratterizza *Voi che 'ntendendo*: si veda almeno *Conv.* III XI 1 «dico che questa donna è quella donna dello 'ntelletto che Filosofia si chiama».

dell'allegorismo che pervade il *De consolatione philosophiae* boeziano) come figura della Filosofia. In particolare, interessanti punti di contatto possono essere individuati con *Conv.* II XII 5-9, che sarà il caso di riportare:

[io] giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. Ed imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella. [...] cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero. Per che io, sentendomi levare dal pensiero del primo amore alla virtù di questo, quasi maravigliandomi apersi la bocca nel parlare della proposta canzone, mostrando la mia condizione sotto figura d'altre cose: però che della donna di cu' io m'innamorava non era degna rima di volgare alcuna palesemente poetare; né li uditori erano tanto bene disposti che avessero sì leggere le (non) fittizie parole apprese; né sarebbe data (per) loro fede alla sentenza vera come alla fittizia, però che di vero si credea del tutto che disposto fosse a quello amore, che non si credeva di questo. Cominciai dunque a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. [...] sì come detto è, questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia.

A parte, naturalmente, la presenza del sintagma da Trissino impiegato in *incipit* di strofe, si notino fra i due testi alcuni tratti in comune, che, se presi singolarmente parrebbero forse troppo tenui, non possono tuttavia essere trascurati in ragione del loro numero: la Gentile è detta "donna" nel senso etimologico di "*domina*", come al v. 31, e si presenta in atto misericordioso, pronta a perdonare e consolare l'uomo che le si accosta; la sua bellezza è sufficiente a offuscare ogni altro pensiero, allo stesso modo di come «ogni bassò pensier» (v. 50) fugge dinanzi alla «Donna gentil» e tutti i «defiderii sciocchi» sono dissipati dal volgere del suo sguardo; essa è detta figlia di Dio e regina, così come la «Donna gentil» è fornita di «costumi reali» e da Lui «dipende» (v. 44). In definitiva, un possibile accostamento fra la canzone trissiniana e quella dantesca – con il rapporto di discendenza della prima dalla seconda che ne consegue – ha ragione di sussistere e di ritenersi fondato non in virtù di scoperte riprese testuali o di analoghe architetture logico-sintattiche (come accade, invece, nei confronti dell'ipotesto petrarchesco) ma della strettissima affinità fra i motivi d'ispirazione che informano entrambe. Già BARTUSCHAT 2000, del resto, notava che la preferenza da Trissino «accordata a Dante, suo vero maestro, ha ragioni di ordine prevalentemente etico e filosofico e non estetico» (p. 187) e, allo stesso tempo, che la «poesia di Petrarca sembra essere per Trissino innanzitutto un serbatoio da cui prelevare immagini, parole, catene sonore, ma capovolgendone il contenuto» (pp. 193-194).

Sarebbe la Filosofia, quindi, o ancor più convincentemente la Sapienza, a nascondersi dietro la figura della «Donna gentil».²⁰⁹ Acquisterebbe così un significato più preciso quella serie di testi che precede la canzone e da cui emerge l'idea di un impeto razionalistico che fa rinsavire l'io lirico, portandolo a un rinnegamento della vita passata spesa fra le catene d'Amore; in particolare, sarebbe possibile intendere correttamente la dicotomia a fondamento del sonetto LIV, in cui i due antitetici *modi vivendi* corrisponderebbero da una parte a un affannoso tentativo di perseguire la Fama, stimata e apprezzata dalla «turba al vil guadagno intesa» (*Rvf* 7 11), e dall'altra a un isolamento e una reclusione volontarî, volti alla meditazione filosofica.²¹⁰ Allo stesso tempo, la “resurrezione” auspicata nel finale di canzone e la conseguente consacrazione poetica potrebbe far riferimento a un rinnovato ideale di poesia, nei cui tratti chiaroscurali non siano i toni cupi ad avere la meglio e in cui la ragione non sia completamente sottomessa ad Amore. Infine, sono rintracciabili nella canzone diversi richiami scritturali che, per quanto costituiscano dei rimandi non eccessivamente stringenti e in ogni caso mescolati con suggestioni della tradizione lirica, non potranno essere ignorati sia in quanto attributi proprî della Sapienza sia in ragione della loro consistenza: già nel primo verso un sintagma di sapore dantesco, «cōnsiljō eternō», si incrocia con *Prv.* 8 23 «ab aeterno ordita sum»; l'immagine di una bellezza «che agualjia ε vince di kiarezza il Sōle» (v. 33) è desunta dal fecondissimo *Sap.* 7 29 «est enim haec speciosior sole et [...] luci comparata invenitur prior», mentre l'idea del suo valore che supera quello dell'oro da *Prv.* 3 14-15 «melior est adquisitio eius [*scil.* della sapienza] negotiatione argenti et auro primo fructus eius. Pretiosior est cunctis opibus et omnia quae desiderantur huic non valent conparari» e 16 16 «Posside sapientiam quia auro melior est»; la quasi completa onniscienza della «Donna gentil», cui manca forse la nozione di quanto si trova nel mondo celeste, potrebbe echeggiare *Sap.* 9 16 «et difficile aestimamus quae in terra sunt et quae in prospectu sunt invenimus cum

²⁰⁹ Cfr. D'ALVERNY 1946, p. 246: «Et, en effet, dans la doctrine d'Alcuin comme dans celle de plusieurs Pères de l'Église, ses prédécesseurs, l'équivalence *sophia = philosophia* est couramment admise, en donnant au terme de philosophie son sens chrétien» e p. 248: «Boèce contribua pour une bonne part à enrichir le symbolisme de la Philosophie-Sagesse en décrivant, dans sa Consolation, la belle et noble dame venue le visiter dans sa prison».

²¹⁰ Un'interpretazione simile si coglie già in MORSOLIN 1894, pp. 11-12, che allega il sonetto alla seguente affermazione: «e [Trissino], tranquillo com'era nella pace domestica, usò levarsi con la scorta dell'intelletto per gl'interminabili campi delle contemplazioni filosofiche».

labore quae in caelis sunt autem quis investigavit»; ai vv. 50-51 pare potersi accostare, per consonanza tematica, *Prv.* 8 34 «beatus homo qui audit me qui vigilat ad fores meas cotidie et observat ad postes ostii mei» ma anche *Sir.* 14 22 «beatus vir qui in sapientia sua morietur» e, più vagamente, *Sap.* 8 2 «et amator factus sum formae illius»; probabilmente filtrata dal magistero petrarchesco (che sostituisce l'originaria azione dissolutrice del sole con quella analoga del vento), ma ancora di ascendenza biblica, è l'immagine della nebbia dissipata in maniera repentina (vv. 52-53), tratta da *Sap.* 2 3 «et sicut nebula dissolvetur quae fugata est a radiis solis et a calore illius adgravata»; infine, il rimpianto dell'io lirico per non aver vissuto fin dalla giovinezza sotto la «dolce ombra» della «Donna gentil» richiama, per opposizione, ancora *Sap.* 8 2 «hanc amavi et exquisivi a iuventute mea» e *Sir.* 51 20 «a iuventute mea investigabam eam».

Per quanto riguarda una possibile datazione della canzone, non sussistono purtroppo elementi paratestuali che consentano una precisa collocazione. Tuttavia, se, sulla base dell'analogia tematica con il sonetto LI, il momento di stesura dei due testi è da ritenersi correlato e vicino nel tempo, si potrà forse ipotizzare che la composizione risalga agli ultimi anni del secondo decennio del Cinquecento:²¹¹ stando al Morsolin, infatti, il rapporto Trissino e Margherita Pio sarebbe venuto affievolendosi intorno al 1520, per poi interrompersi definitivamente dopo quella data (in sèguito alla quale, in effetti, lo studioso non esibisce ulteriori testimonianze epistolari tra i due).²¹² D'altra parte, va tenuto presente che l'evoluzione diegetica del canzoniere non è del tutto lineare e sempre priva di contraddizioni, come confermato dalla comparsa, nella canzone LIX, del *senhal* Cyllenia – e si tratta dell'unica attestazione nelle *Rime* –, da ricondurre ancora una volta a Margherita Pio.

Canzone di 6 stanze di 15 versi, tutti endecasillabi, di rime ABC ABC CDDEEFFGG, e priva di congedo. La testura metrica, che prevede un'abnorme sirma a quadruplica rima baciata, non è inedita ma neppure troppo frequente nella tradizione: si ritrova, con distribuzione varia fra endecasillabi e settenari (mentre soltanto in Trissino è isometrica), in

²¹¹ Si veda, d'altra parte, quanto ipotizzato a p. 166 n. 203.

²¹² Cfr. p. 48 n. 92 e p. 166 n. 202.

BRUZIO VISCONTI (VI), CINO¹ d. VII, in FAZIO *Rime* (XIX), in MALATESTI (LIII), e in SACCHETTI *Rime* (CXLIX, CLXXXI e CCXIX).

Sotto il profilo rimico, si segnala nella prima stanza la consonanza fra la rima A (-*erno*) e B (-*arne*), così come una quasi completa identità fra la rima D (-*ore*) e le rime C (-*ire*) ed E (-*opre*); nella seconda, un'assonanza fra le rime F (-*olto*) e G (-*ondo*); più sfumata, nella terza strofe, l'assonanza fra le rime E (-*elle*) e G (-*ende*), mentre è macroscopica quella che coinvolge, nella quarta stanza, tutte le rime dei due piedi, <(-*ante*), B (-*ade*) e C (-*arse*). Infine, ricca è la rima «*eternω*» : «*internω*» (1 : 4); inclusive le rime «*scuopre*» : «*opre*» (10 : 11), «*firmarse*» : «*arse*» : «*sparse*» (48 : 51 : 52), «*ocki*» : «*sciocchi*» (53 : 54), «*ingombra*» : «*ombra*» (61 : 64), «*parte*» : «*diparte*» (63 : 66), «*bearmi*» : «*aitarmi*» : «*armi*» (78 : 81 : 82) e «*acrω*» : «*consacrω*» (87 : 88); equivoca quella tra «*voltω*» (v. 27) e «*vōltω*» (v. 28); paronomastiche «*Sole*» : «*suole*» (33 : 36) e «*spazio*» : «*sazio*» (59 : 60); povera la rima «*oblia*» : «*via*» (68 : 69).

Nella *Poetica* non si trova accenno a sirme che esibiscano una tale «*nimia [...]* repercussio» (*Dve* II XIII 13) di distici a rima baciata; e tuttavia sarà da tenere presente e da porre ora in rilievo un'affermazione che a prima vista potrebbe apparire un'indicazione generica di metodo, ma che in realtà trova puntuali riscontri nella canzone in esame.²¹³ Dopo aver esemplificato varie possibilità di combinazione rimica secondo cui può configurarsi la sirma, Trissino scrive che

si dee haver cura, quando si compone, che 'l senso non finisca con la coppia del secondo modo, ma la prenda se non meça; il che fa più vaga compoſizione et asconde la struttura; e massimamente riesce quando di tre in tre versi la costruzione finisce.²¹⁴

In sostanza, si sta sconsigliando di far coincidere metro e sintassi lì dove si trovi un distico a rima baciata: risulterà pertanto interessantissimo osservare come le sirme siano articolate in modo da non permettere quasi mai che un periodo abbia inizio e si concluda nell'arco di due versi fra loro rimanti; inoltre, secondo quanto già notato per la canzone XXXI, in prossimità della *combinatio* finale si trovano solitamente periodi occupanti un

²¹³ Il suggerimento espresso nell'opera di teorizzazione, del resto, aveva già trovato impiego pratico nella canzone XXXI, per cui cfr. *supra*, p. 93 e n. 143.

²¹⁴ *Poetica*, pp. 135-136.

tristico. In particolare, nella prima stanza si ha una ripartizione in CD + D + E + EF + FG + G, nella seconda in CD + DE + E + F + F + GG, nella terza in C + D + DE + EF + F + G + G, nella quarta in CDD + E + EFFG + G, nella quinta in C + D + D + EE + F + F + G + G, nell'ultima in CD + DE + E + F + FG + G.²¹⁵

²¹⁵ La suddivisione è operata individuando come unità minima le proposizioni (separando le coordinate ma considerando unitariamente le coppie reggente + completiva) anziché interi periodi, in modo da fornire un'idea precisa di come, pur nell'organizzazione delle partizioni sintattiche più minute, si miri a evitare l'effetto cantilenante generato dall'accostamento di versi rimati fra loro. Non si è invece tenuto conto – perché di poco momento ai fini dello scopo qui prefisso – di eventuali articolazioni del periodo volte a ripartire ulteriormente il verso in distinti emistichî.

I. 1-3. DONNA ... VENIRE: 'Donna gentil, che fosti mandata qui nel mondo per volontà di Dio, affinché ci colmassi di tutto quel bene che può essere dispensato dal Cielo'. Concettualmente simile all'avvio della canzone è l'attacco della terza strofe di *Alma Real, ne le cui lodi stanca* (MOLZA canzone I, vv. 25-27): «Bella donna gentil, che 'l ciel ne diede / cortese, e largo per esempio eterno / d'ogni rara beltà, ch'ei chiude e serra»; ma ancora più affine per intonazione e organizzazione sintattica è l'*incipit* della canzone a Clemente VII, LXXVI 1-2: «Signor, che fosti eternamente eletto / nel consiglio divin [...]». ■ DONNA GENTIL: come si è avuto modo di constatare nel corso dell'introduzione, il sintagma è topico, e nelle *Rime* si ritrova a XXVIII 1 (Quondam) e LXVIII 9; cfr. poi almeno *Rvf* 72 1 «Gentil mia donna» e gli ulteriori *incipit* citati da SANTAGATA 1996 nella nota *ad locum* (oltre che il rimando a MARTI 1969, p. 586, ivi contenuto, secondo cui si tratta di «apostrofe fondamentale nello Stil nuovo»). ■ CONSILJO ETERNO: il sempiterno e immutabile volere divino; quindi, metonimicamente, Dio stesso. Non pare, invece, che il sintagma possa essere qui inteso, come in *It. lib.* XXI 3 («[L'eterno Re] fece chiamare il suo consiglio eterno»), con il valore di 'assemblea celeste'. Cfr. le occorrenze di «eterno consiglio» in *Purg.* XXIII 61 e *Par.* VII 95, ma soprattutto in *Par.* XXXIII 3, dove la locuzione è impiegata nella preghiera alla Vergine Maria per indicare che la sua nascita è stata provvidenzialmente prevista da Dio *ab eterno*; cfr. pure DANTE *Rime* 3 v. 54 «Però fu tal da eterno ordinata» (e si veda il commento *ad locum* di DE ROBERTIS 2005, p. 45: «Che non implica l'eternità della "creatura" qui celebrata [...], bensì del progetto [...] divino») e v. 72 «costei pensò Chi mosse l'universo». ■ PER ... VENIRE: cfr. LIX 82-83 «O Donna s'cefa dal celeste Regno / per far fede tra noi del Paradiso» e *Rvf* 268 35-36 «che solea far del cielo / et del ben di lassù fede fra noi».

4. A TE ... INTERNO: 'mi rivolgo a te con un discorso tutto interiore', che sarà preghiera, meditazione, o meno specificamente il puro pensiero. ■ INTERNO: ἄπαξ nell'intera produzione trissiniana e, più in generale, privo di frequenti attestazioni nella tradizione lirica tutta. Cfr. *Rvf* 345 12 «l'occhio interno».

5-6. PERCHÉ ... DESIRE: 'perché la mia voce, involta e costretta nella corporeità umana, non può andare liberamente dietro al desiderio'. Sebbene si tratti di una dichiarazione alquanto generica, è forse possibile ravvisare un'eco del passo evangelico «Spiritus quidem

promptus est caro autem infirma» (*Mt.* 26 41; *Mc.* 14 38), già mutuato in *Rvf* 208 14 «Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca». ■ HUMANA CARNE: sintagma identico in *Rvf* 366 78 (Quondam) e in *Par.* VII 147 (ma cfr. anche *Par.* XXVII 93 «carne umana»), dove però manca la sfumatura negativa – propria invece del testo trissiniano, come segnalato dall’aggettivo «legata» – del corpo come peso e impedimento. ■ LEGATA: icastico l’impiego di inarcatura e iperbato che coinvolgono l’aggettivo, allontanandolo dal sostantivo cui è riferito.

7-8. Ε ΒΕΝΧΕΪ ... ΔΟΛΩΡΕ: ‘e sebbene Amore ed egli (il desiderio) mi sforzino a esprimere con parole troncate il mio dolore’. Cfr. *Rvf* 366 4 «amor mi spinge a dir di te parole» e *Inf.* II 72 «amor mi mosse, che mi fa parlare», ma anche *Rvf* 125 43-44 «così ’l desir mi mena / a dire». ■ SFORZE: il verbo, per sillessi al singolare nonostante retto da un doppio soggetto, è ἄπαξ nelle *Rime*, ma ampiamente attestato sia nella *Sophonisba* che nell’*Italia liberata*. Il significato assunto non è quello di ‘togliere le forze, debilitare’, come in *Rvf* 125 14 «però ch’Amor mi sforza» e altrove in Trissino, quanto piuttosto quello di ‘costringere, obbligare’, come in *Rvf* 264 92 «mi sforza Amore» e in GUINIZZELLI III 1 «Donna, l’amor mi sforza», ma soprattutto in *Rvf* 73 1-6 «Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell’accesa voglia / che m’à sforzato a sospirar mai sempre, / Amor, ch’a ciò m’invoglia, / sia la mia scorta, e ’nsegnimi ’l camino, / et col desio le mie rime contempre» (che qui è certo tenuto presente ma accomodandone il senso in maniera antifrastica). Si veda anche, a proposito del verso guinizzelliano, PELOSI 1998, p. 31: «è un atto di costrizione e coartamento e, al contempo, di trascinarsi ed esaltazione. [...] io credo che qui il verbo *sforzare* significhi anche e soprattutto: impegnare al massimo grado le risorse spirituali, intellettive e morali». ■ PAROLE INTERROTTE: l’aggettivo, ἄπαξ nell’intero *corpus* trissiniano e rarissimo nella tradizione lirica – è assente, ad esempio, in Dante –, detiene in antico il valore forte di ‘interrotto con forza, spezzato’, per cui vd. *Rvf* 224 5-6 «se ne la fronte ogni penser depinto, / od in voci interrotte a pena intese», SERAFINO AQUILANO 60 13 «l’interrotte mie parole» e *Orl. Fur.* VIII 46 7 «E con voce interrotta dal singulto». Si tratta, insomma, di un discorso balzubiente, soffocato dalla commozione e rotto dal continuo prorompere in singulti: il tutto a causa dell’intensità del dolore provato, che risulta pertanto inesprimibile nella sua interezza. La rinuncia alle «parole interrotte» diviene così,

implicitamente, dichiarazione di innalzamento stilistico e autorizzazione ad esprimersi per mezzo dei soli endecasillabi. ■ IL MIO DOLORE: se, indubbiamente, si tratta del dolore arrecato dalla passione amorosa, non si dovrà inferire di necessità che quest'ultima sia suscitata dalla «Donna gentil»: piuttosto, è lecito pensare che l'io lirico stia semplicemente raccomandandole di non curarsi della condizione di sofferenza a causa della quale egli è costretto a lamentarsi esteriormente in maniera costante, e di prestare invece orecchio al suo parlare interiore.

9-10. NŌN ... SCUOPRE: 'non prestarvi ascolto, e guarda invece dentro al mio cuore, dove risuona un parlare più intimo e come nascosto'. Per il tema della lettura del cuore, intrecciato a quello dell'inesprimibilità del dolore, non può non rimandarsi a BEMBO *Rime* VII 1-8 «Poi ch'ogni ardir mi circoscrisse Amore / quel dì, ch'io posi nel suo regno il piede, / tanto ch'altrui, non pur chieder mercede, / ma scoprir sol non oso il mio dolore, / avess'io almen d'un bel cristallo il core, / che, quel ch'i' taccio e Madonna non vede / de l'interno mio mal, senza altra fede / a' suoi begli occhi tralucesse fore», con la capitale differenza che il desiderio qui espresso per mezzo di un movimento ottativo ed evidentemente destinato a non trovare riscontro nella realtà, in Trissino giunge a piena realizzazione e anzi costituisce il fondamento e la premessa dell'intera canzone. Cfr. inoltre *Rvf* 95 vv. 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo», 5-7 «Ma voi, occhi beati, ... di for et entro mi vedete ignudo» e 9-11 «Poi che vostro vedere in me risplende, / come raggio di sol traluce in vetro, / basti dunque il desio senza ch'io dica». ■ SUONA UN PARLAR: il verbo in unione al sostantivo "parola", già in *Purg* XIII 65, è frequente in Petrarca, comparando in *Rvf* 90 10-11, 193 10, 275 6, 352 4 e soprattutto 361 11 «e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola»; vd. inoltre DANTE *Rime* 3 5 «Lo suo parlar sì dolcemente sona». ■ CHE ... SCUOPRE: modulazione in litote di *Inf.* IV 51 «il mio parlar coverto». Il verbo è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*, ma è ampiamente attestato nell'*Italia liberata*; ivi la forma dittongata ricorre, regolarmente, nei due soli casi in cui la sillaba interessata sia tonica (*It. lib.* XIX 291 e XXI 603).

11-12. IVI ... CIELŌ: 'li potrai udire una lode delle tue belle opere e delle nobili qualità che ti sono state concesse dal Cielo'. ■ UDIRAI LŌDAR: scoperto e insistito il gioco allitterante che coinvolge i due verbi (uDirai lŌDar); vd. soprattutto *Rvf* 5 3 (sonetto in cui

il nome di Laura viene per la prima volta sommessamente rivelato) «LAUdando s'incomincia udir di fore». ■ OPRE: in coppia con l'aggettivo "bello" in *Rvf* 72 19 (Quondam); ma cfr. anche *Rvf* 53 70 «onde fien l'opre tue nel ciel laudate». Nelle *Rime* si trova la sola forma sincopata del sostantivo, mentre nel poema e nella tragedia questa si alterna alla forma regolare. ■ L'ALTE ... CIELO: probabilmente una riformulazione di *Rvf* 213 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina».

13-15. ET UDIRAI ... AJUTO: 'e potrai udire come il corpo, quasi velo dell'anima, mi ostacola tanto che ho smarrito il retto cammino e non sono in grado di ritrovarlo senza il tuo aiuto'. ■ CORPOREO VELO: il sintagma si trova identico in *Rvf* 264 114 (Quondam), ma cfr. anche «terrestre mantō» a LXXV 47. L'aggettivo è ἄπαξ nelle *Rime* come pure nell'*Italia liberata* (a XXIII 1023), mentre non compare nella *Sophonisba*. ■ INTRICA: utilizzato solitamente in immagini o metafore venatorie (l'uccello che rimane invischiato), è ἄπαξ nelle *Rime* e nella *Sophonisba* (v. 200) e presente in duplice occorrenza nel poema (*It. lib.* I 723 e soprattutto III 772-773 «questo legno, il quale intrica / il tuo cammino»);²¹⁶ in Dante non si ritrova, ma ricorre due volte in Petrarca (*Rvf* 139 3 e 360 49). ■ BUON CAMIN: la medesima locuzione si registra in LXXVIII 104 e in *Par.* XXIII 75; cfr. tuttavia anche *Inf.* II 62-63 «è impedito / sì nel cammin, che volt'è per paura».

II. 16-17. DONNA ... STATO: 'Donna gentil, che adorni il mondo di virtù divina e di bellezza inaudita, '. Cfr. *It. lib.* V 879 «Donna gentil d'ogni bellezza adorna». ■ VIRTÙ DIVINA: cfr. DANTE *Rime* 3 37 «In lei discende la Virtù divina» (Quondam). ■ INAUDITA: ἄπαξ sia nel canzoniere che nell'*Italia liberata* (VI 654 «inaudito amore»); non si trova invece nella *Sophonisba*, né in Dante o Petrarca. ■ IL MONDO ADORNI: locuzione petrarchesca, impiegata in *Rvf* 70 41 «Tutte le cose di che 'l mondo è adorno» e 119 81-82 «benedetto il giorno / ch'à di voi il mondo adorno» e da Trissino sfruttata anche in LVII 4 «che di rara excellenzia adorna il mondo» (Quondam) e LXIV 39 «[...] onde s'adorna il mondo» (Quondam). A differenza che negli esempî appena riportati, in questo caso il ruolo svolto dalla «Donna gentil» nell'ornare il mondo è quello di un soggetto pienamente attivo

²¹⁶ Si segnala che nella *princeps* si ha, regolarmente per Trissino, la forma scempia «caminō».

piuttosto che di una sorta di strumento. Si tenga inoltre presente *Rvf* 366 29 «ch' allumi questa vita et l'altra adorni».

18. RIVOLTA ... STATΩ: 'rivolgi gli occhî alla dolorosa condizione in cui mi trovo'. Assai affini risultano BOCCACCIO *Rime* XCVI «volgi gli occhi pietosi allo mio stato» e soprattutto 366 22-26 «Vergine, que' belli occhi ... volgi al mio dubio stato, / che sconigliato a te vèn per consiglio», ma cfr. poi *Purg.* XXXI 133 «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi» e *Rvf* 305 8 «volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta». Da tenere presente, sebbene la richiesta sia qui alquanto generica, pure l'«illos tuos misericordes oculos ad nos converte» del *Salve, Regina*. ■ RIVOLTA LJ'OCKI: 'rivoltare' costituisce un ἄπαξ nelle *Rime* – essendo solitamente impiegato al suo posto 'rivolgere', per cui cfr. soprattutto il v. 51 «rivolse lj'ocki» – ma la locuzione si ritrova identica in qualche passo del poema e della tragedia; in particolare, oltre a *It. lib.* IX 435 e XXIV 469 (in cui «rivolta» è presente indicativo) e *Soph.* 1075, vd. *It. lib.* IX 274-280, dove oltre all'imperativo «rivolta» si ritrovano in *incipit* di verso, come qui nel prosiegno della stanza, i verbi «mira» (v. 275), «vedi» (v. 278), «conosci» (v. 280). ■ ΔΩΛJΩΣΩ: ἄπαξ in Trissino. Il sintagma «miω δωljωfω stato», che è già in *Rvf* 268 19 (Quondam) e in SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* LIII 22, è contrapposto, come accennato nell'introduzione, a «il miω δωløre» di v. 8: lì l'io lirico rigettava anche solo la possibilità di assumere la sofferenza amorosa come argomento del proprio discorso; qui, al contrario, invita senza indugi la «Donna gentil» a osservare la condizione di decadimento – frutto di una tribolazione che, in questo caso, riguarda la sfera prettamente morale – in cui egli si trova a vivere.

19-20. MIRA ... TORTΩ: 'guarda con attenzione il tuo servo, su che sentiero sdruciolevole e tortuoso cammina'. ■ MIRA: piuttosto che intendere il verbo come atto a reggere soltanto l'interrogativa indiretta «in che sentier» (con «il tuo servω» che risulterebbe quindi soggetto dell'interrogativa, anticipato tramite anastrofe), bisognerà forse immaginare che esso sia ἀπὸ κοινοῦ ('guarda il tuo servo, guarda in che sentiero cammina'). ■ LABILE: 'lubrico, malsicuro', con valore sia proprio (in riferimento al «sentier» del verso precedente) sia figurato (intendendo allegoricamente il cammino come vita); l'aggettivo, assente in Petrarca e impiegato da Dante e da Boccaccio una volta sola – rispettivamente in *Par.* XX 12 «[canti] da mia memoria labili e caduci» e *Rime* XLIV 11 «in questa vita labile et

meschina» – nel significato di ‘fugace, destinato a scomparire’, è pressoché assente nel resto della tradizione poetica e costituisce un ἄπαξ nell’intera produzione trissiniana.

20-21. DRIZALΩ ... LAΣCIATΩ: ‘raddrizzalo, in modo che torni su quel percorso iniziale che aveva finito per abbandonare’. Per l’intero verso vd. *Rvf* 366 65 «et [prego che] la mia tòrta via drizzi a buon fine». ■ DRIZALΩ: potrebbe ritenersi riferito, come «mira» del verso precedente, sia a «servω» che a «sentier», se non fosse per la finale subito seguente che impone la sola concordanza con il primo dei due elementi. Il verbo, ἄπαξ nelle *Rime* (e assente nella tragedia), quando ha significato di ‘rendere dritto’ piuttosto che di ‘indirizzare’ (nel qual caso si trova solitamente in relazione alla vista o alla mente) è spesso impiegato in riferimento all’azione raddrizzatrice di Dio e associato all’idea di un sentiero «tortω». Cfr. *Rvf* 80 39 «drizza a buon porto l’affannata vela» e BOCCACCIO *Rime* XCVII 12 «Dirizza il mio cammin». ■ TΩRNI ... CAMIN: l’enjambement permette di misurare visivamente la distanza fra l’attuale condizione di stortura in cui si trova a vivere l’io lirico e quel «primω camin» ormai da troppo tempo «lafciatω».

22-23. VEDI ... SPERANZA: ‘Vedi che si rivolge a te, ed ha riposto tutta la propria speranza nel tuo viso’. Cfr. soprattutto *Rvf*. 366 105 «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (Quondam), ma anche *Rvf* 365 14 «Tu sai ben che ’n altrui non ò speranza / : m’avanza» e *Par.* XXI 1-2 «Già eran li occhi miei rifissi al volto / de la mia donna». ■ SI VOLGE: non indica soltanto l’atto di rivolgere lo sguardo, ma segnala la volontà di un più profondo mutamento di vita teso una completa dedizione alla «Donna gentil». ■ HA FIRMATΩ ... SPERANZA: l’immagine è di probabile ascendenza biblica, per cui cfr. *Ps.* 72 28 «posui in Domino Deo spem meam». Per “fermare” in coppia con “speranza” vd. invece *Purg.* III 66 «e tu ferma la spene». A proposito della forma, infine, si segnala che sia nelle *Rime* sia nell’*Italia liberata* vi è libera alternanza tra “fermare” e “firmare”, mentre nella *Sophonisba* si registra unicamente la prima (così come avviene, in generale, nella tradizione lirica: “firmare” è assente, ad esempio, sia in Dante che in Petrarca).

24-25. Ε QUELL’ALTRΩ ... FRUTTΩ: ‘e spera inoltre che, grazie a te, quella porzione che gli resta da vivere possa essere impiegata per produrre un qualche frutto’. Accostamento di varie tessere di matrice petrarchesca: cfr. *Rvf* 71 102-103 «onde s’alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme», 119 14-15 «spero per lei [*scil.* la Gloria o

una specifica impresa poetica] gran tempo / viver» e 142 34-36 «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di far frutto». ■ QUELL'ALTRO: vale a dire quello successivo al discorso che l'io lirico sta pronunciando (per la precisione, a partire dal momento in cui egli si è «volto» verso la «Donna gentil»), in implicita contrapposizione alla vita già trascorsa percorrendo la via «labile e torta». ■ SUO ... AVANZA: più che *Rvf* 168 14 «ben temo il viver breve che n'avanza / : speranza» (Quondam), sarà da tenere presente 365 12 «A quel poco di viver che m'avanza / : speranza» (Quondam). ■ PER TE: da leggersi, anche sulla base del v. 88 «se per te risurgō», come complemento di mezzo («spera di portare a maturazione un qualche frutto attraverso il tuo aiuto, grazie a te») piuttosto che di fine («spera di produrre un qualche frutto da donare a te»), allo stesso modo che in *Rvf* 53 36 «per te spera saldar ogni suo vitio» e 366 30-32 «[Vergine] per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre ... venne a salvarne in su li extremi giorni» (ma si tengano anche presenti, ad esempio, *Rvf* 119 9 «Solo per lei tornai da quel ch'i era» o *Purg.* XXII 73 «Per te poeta fui, per te cristiano»). ■ FRUTTO: se non è da intendere in relazione all'attività poetica, sarà generico riferimento alla bontà delle opere che scaturiranno dal mutamento di vita prospettato.

26-27. BEN ... VOLTO: «Sa bene di essere venuto al mondo soltanto per servirti, per cui è rivolto a te sola». ■ AL ... PRODUTTO: cfr. *It. lib.* II 22 «il primo dì, che fu prodotto al mondo», VIII 47-48 «la più leggiadra, e la più bella donna, / che la natura abbia prodotta al mondo» e XXI 380 «e per color, che v'han prodotto al mondo». Più che indicare semplicemente l'atto della nascita, il verbo lascia pensare a una sorta di predestinazione in virtù della quale il poeta sarebbe stato teleologicamente concepito, già *in mente Dei*, al solo fine di servire la «Donna gentil». ■ SOLO PER SERVIRTI: la posizione rilevata, in *rejet* e con una pausa sintattica rispetto al secondo emistichio, contribuisce a segnalare l'esclusività del fine per il quale l'io lirico dichiara di essere stato creato. Si misuri inoltre la profonda distanza tra l'esempio trissiniano e gli impieghi stilnovistici da una parte – per cui si prenda, a puro titolo esemplificativo, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* [=VN 5 17-22] v. 27 «che 'n voi servir l'ha 'mpronto omne pensiero [=sogg., con il compl. ogg. che sarebbe «lo suo core» di v. 25; ma vd. a proposito GORNI 1996, pp. 312-313]» –, e dall'altra l'unica occorrenza della locuzione nel *Canzoniere*, in *Rvf* 360 19 «per servir questo lusinghier

crudele [*scil.* Amore]», dove il servaggio non è volontario dono ma coatto asservimento che di fatto viene a coincidere con una vera e propria schiavitù. ■ VOLTØ: al v. 22 il movimento è presentato come ancora *in fieri*, raffigurato nell'istante in cui si sta compiendo; qui, invece, a pochissimi versi di distanza, è dato come già compiuto: la conversione sembra, a quest'altezza, essersi già pienamente compiuta.

28. ALLUMALØ ... VØLTØ: 'illuminalo con i raggi del bel volto, promananti dai tuoi occhi'. Cfr. *Purg.* XXX 121-123 «Alcun tempo il sostenni col mio volto: mostrando li occhi giovanetti a lui, meco il menava in dritta parte vòlto». ■ ALLUMALØ: la particolare tessera lessicale, gallicismo sfruttato ampiamente in ambito siculo-toscano, forse è qui desunta direttamente da *Rvf* 366 29 «[Vergine] ch'allumi questa vita». La luce con cui l'io lirico richiede di essere «allumatø» si traduce, naturalmente, in un'ispirazione di ordine morale; tuttavia, l'espressione mantiene allo stesso tempo il proprio valore letterale, sia nella sua essenza di fascio di luce che scaturisce dal volto della «Donna gentil» sia in quanto contrapposto alla «caligine» di v. 30. Con il senso di illuminazione dell'intelletto si trova invece nell'*Italia liberata* (V 101 «allumaci le menti» e 394 «che gli allumò la tenebrosa mente»). ■ RAGGI: sebbene in LXXII 22 il lemma paia indicare propriamente gli occhi («non adombri col piantø sì bei raggi»), sarà qui più opportuno intendere che si tratti di metonimia volta a indicare il bagliore da essi emanato, sulla scorta, peraltro, del v. 55 («il raggiø di sua [*scil.* degli occhi] luce»), oltre che degli usi petrarchesco e dantesco (per cui cfr., in particolare, almeno *Rvf* 325 99 «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai»). ■ BEL VØLTØ: è accostamento abbondantemente produttivo nella tradizione lirica; vd. almeno *Triumphus Cupidinis* I 136 (Quondam) e *Rvf* 105 70, in cui si ritrova anche la rima equivoca.

29-30. SÌ CHE ... MØNDØ: 'così che, mantenendosi saldo pur sotto il pondo del corpo terreno, attraversi con successo la caligine del mondo'. ■ SICUR: Si tratta, latinamente, della mancanza di preoccupazioni o, com'è forse meglio intendere in questo caso, di timori; allo stesso tempo si fa riferimento, sotto il profilo morale, all'assenza di tentennamenti e ripensamenti nel cammino intrapreso. La forma con innalzamento della sillaba in protonia, a discapito di "secur", è prediletta da Dante; in Petrarca si registra invece la tendenza opposta. ■ TERRESTRE PØNDØ: «pøndø» assume quasi sempre, in Trissino, la sfumatura di 'peso gravoso', ma soltanto qui è impiegato in riferimento alla corporeità ingombrante della carne.

Cfr. *Rvf* 335 9 «peso terrestre». ■ TRAPPASSE: la forma con oclusiva geminata, attestata già nell'aldina di *Rvf* 88 2 («et de la vita il trappassar sì corto») ma per il resto rarissima nella tradizione (si ritrova, ad esempio, in *Gidino di Sommacampagna*), è la sola presente nelle *Rime*; nel poema e nella tragedia, invece, vi è alternanza con la forma scempia, sebbene si continui a registrare una predilezione per la prima. ■ LA ... MΩNDΩ: la riconferma del fatto che si tratti di uno scoperto calco di *Purg.* XI 30 («purgando la caligine del mondo») – qualora non bastasse la quasi completa identità del verso – proviene, oltre che dal recupero della medesima rima «pondo : mondo», dalla rarità del lemma «caligine», che non solo costituisce un ἄπαξ nell'intera produzione trissiniana ma compare anche pochissime altre volte nella tradizione poetica tutta – risultando assente, peraltro, in Petrarca e ritrovandosi invece nel *Furioso* prima e nella *Gerusalemme Liberata* poi. Si tenga conto che il termine è di solito utilizzato nel senso figurato, come nel caso in questione, a indicare un ottenebramento della mente o dello spirito.

III. 31-33. DONNA ... SØLE: 'Donna gentil, signora delle altre donne, nobile ricettacolo in cui si addensa ogni comportamento regale, tu che nello splendore eguagli e anzi superi il Sole'. ■ DE ... DONNA: declinazione del lemma, in poliptoto, a sfruttarne le potenzialità concesse dal valore etimologico latino (*domina*, vale a dire 'signora, padrona'). Esempî analoghi si ritrovano in ANTONIO DA FERRARA I 11 «fra l'altre donne tu se' la più donna» (in riferimento alla Vergine Maria), FRANCESCO DA BARBERINO VI VI 213 «Donna di donne, e di virtù reina» e CINO RINUCCINI II 2 e XI 11 «delle donne donna». ■ CØSTUMI REALI: cfr. *Rvf* 248 10 «real costume» (Quondam). In BOCCACCIO *Rime* LXXX 2, al sintagma «costume real», unitamente ad altre virtù proprie di una *descriptio* stilnovistica, è contrapposta la «humilità» di Maria come unica qualità necessaria e sufficiente a far sì che l'incarnazione potesse compiersi. Forte l'affinità con *It. lib.* V 879-880 «Donna gentil d'ogni bellezza adorna, / e di costumi altissimi, e reali» e XVIII 100 «e dimostrò i costumi alti, e regali». La forma priva di velare – ma trattata, in ogni caso, come trisillabica –, prevalente in contesti lirici, compare, in Trissino, soltanto qui e nel brano citato dell'*Italia liberata* (costituendo dunque, in entrambi i casi, un ἄπαξ), laddove “regale” risulta ampiamente attestato nella *Sophonisba* e nel poema (ma non nel canzoniere, in cui non si danno, in

assoluto, ulteriori occorrenze). ■ ALTŌ RICETTŌ: cfr. *Rvf* 285 6 «alto ricetta : diletto» (Quondam). “Ricetto” vale propriamente ‘rifugio’, ma per estensione indica in questo caso la sede atta a contenere i «costumi reali», vale a dire il luogo meglio predisposto per accoglierli – e anzi, si direbbe, appositamente creato a tale scopo –, per cui cfr. PETRARCA *Disperse* CLXXXVIII 5 «Ricetto di virtù, di vizi pura». ■ CHE ... SŌLE: si predica qui, della donna, quanto in LXIV 11-13 («ch’a Donna si gentil mi fa servire, / che vince di bellezza ogni altra bella, / come di luce il Sŏl vince ogni stella») è soltanto implicitamente suggerito per mezzo di un paragone. Cfr., ancora, LIX 23-24 e *Rvf* 119 1 «Una donna più bella assai che ’l sole / et più lucente» e 200 13-14 «et le chiome, ch’a vederle / di state, a mezzo di, vincono il sole». ■ KIAREZA: il lemma, sfruttato da Dante ma assente in Petrarca, compare una sola volta sia nelle *Rime* che nella *Sophonisba* e nell’*Italia liberata*. Soltanto in questo frangente, tuttavia, esso assume il significato di ‘splendore, lucentezza’, indicando invece, negli altri due frangenti, la perspicuità o limpidezza di un concetto.

34-36. TU ... SUOLE: ‘tu sei il saldo sostegno e la colonna di ogni pensiero virtuoso, ogni gioia, ogni bene che si è soliti avere nel mondo’. ■ TU SEI: cfr. AUERBACH 1999, pp. 275-276, che, riprendendo un’intuizione di Norden, sottolinea «che la forma particolare del “tu” anaforico che comincia con “tu sei” e corrisponde alle parole di Dio “Io sono” è decisamente ebraica, non greca o romana», a ulteriore riconferma dell’andamento scritturale della canzone. ■ APPŌGGIŌ ... CŌLŌNNA: se non si intende la coppia come semplice dittologia sinonimica o endiadi (la colonna che funge da appoggio stabile), si potrebbe forse scorgere una differenza nella funzione di sostegno, individuando nel primo membro una sorta di fondamento e di base («appoggiŏ, quindi, inteso come ‘punto sul quale poggia l’intera struttura’) e nel secondo un pilastro – valore che si adatterebbe ottimamente anche al senso allegorico dei due elementi, nel significato di una origine e di un successivo sviluppo dei «pensier», dei «diletti» e dei «ben». Entrambi i sostantivi sono ὄπασ nelle *Rime*; il primo, inoltre, compare una sola volta pure nell’*Italia liberata* (mentre è assente nella tragedia, così come in Petrarca), e anche in quel caso ha valore figurato (*It. lib.* XIV 647-648 «Valorosi, prudenti, almi signori, / gloria, et appoggio del paese nostro»), e in Dante (*Purg.* III 18). Cfr. *Rvf* 268 48 «Questa è del viver mio l’una colomna / : donna» (Quondam) e 360 145-147 «quella donna / ch’i’ li die’ per colonna / de la sua frale vita». ■ D’OGNI CASTŌ ... BEN:

una costruzione simile, con anafora di “ogni”, si trova in *Rvf* 72 44 «ogni altra cosa, ogni penser va fore», 248 9-10 «ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume» e 337 6 «ogni bellezza, ogni vertute ardente», e in *Negli occhi porta la mia donna Amore* [=VN 12 2-4] vv. 9-10 «Ogne dolcezza, ogne pensiero umile / nasce nel core a chi parlar la sente». ■ CASTO PENSIER: «pensier casti» è sintagma che compare in *It. lib.* XVII 785 e *Triumphus Eternitatis* 89. L’aggettivo è ἄπαξ nel canzoniere e assente del tutto nella tragedia, mentre trova naturalmente ampia attestazione in Petrarca. ■ NEL ... SUOLE: cfr. *Rvf* 156 11 «d’ogni altro che nel mondo udir si soglia».

37-38. CHI ... LΩRΩ: ‘chi ascolta le tue parole degne d’onore e comprende il loro sentimento austero’. “Ascoltare” e “notare” sono poste in correlazione già in *Rvf* 343 10 «et come intentamente ascolta et nota». ■ L’HONORATE ... PAROLE: «honorate» sarà da intendere nel significato di ‘onorevoli’ e quindi ‘meritevoli di essere ascoltate con attenzione’, ma forse anche con il senso di ‘rese onorate e abbellite per il fatto stesso di essere state pronunciate dalla Donna’. Cfr. BUONACCORSO 1 8 «alle onorate sue parole» e *Triumphus Eternitatis* 89 «l’oneste parole», già citato alla nota precedente. ■ NOTA: il verbo, a differenza che in XXXI 26 (dove pare valere, in senso più specifico, ‘annotare, scrivere’) e nel citato passo del *Canzoniere* (cui si aggiunga *Inf.* XV 99 «Bene ascolta chi la nota»), sembra avere qui il significato di ‘chiosare mentalmente’, quindi di ‘intuire e comprendere in maniera corretta’, così come in LIX 97-98 «[la mente mia] s’oblia / [...] di dir ciò ch’ella nota». ■ GRAVE: data la sensazione di «piacer» che scaturisce dall’ascolto delle parole, è da escludere la sfumatura negativa che, pure, l’aggettivo assume di norma nella raccolta; al più, sarà da rintracciarvi un’idea di contegnosa e composta austerità. ■ SENTIMENTO: il sostantivo, ἄπαξ in Trissino e assente in Petrarca (ma abbastanza produttivo nella lirica siculo-toscana), vale allo stesso tempo ‘significato profondo, intendimento’ (da accostare quindi al contenuto delle «parole») e ‘trasporto, passionalità’ (in riferimento allo spirito che informa l’intero discorso e dunque, più propriamente, in relazione all’aspetto dell’*actio*).

39-40. S’EMPIE ... QUELLE: ‘si riempie di un piacere tale per cui, al paragone con quelle, stima di nessun valore ogni altra ricchezza’. Si segnala che «auro pretiosior» e «thesauro desiderabilior», pur essendo locuzioni topiche, sono tradizionalmente attribuite

alla Vergine Maria, oltre che alla Sapienza; vd. tuttavia GUITTONE *Lettere* VI vv. 28-29 «Non ver' di sapienza è vile onni auro? / Quale e quanto tesoro!». Sia «theforo» che «giudica» e «parangon» sono ἄπαξ: il primo con ampia attestazione sia nell'*Italia liberata* che nella *Sophonisba*, il secondo con occorrenze soltanto nel poema, il terzo del tutto assente nelle altre opere (così come in Dante e Petrarca, anche nella più comune forma “paragone”).

41-42. COΣA ... CELATA: ‘non esiste alcuna cosa sotto il firmamento – e forse neppure al di sopra di esso – che sia celata alla tua conoscenza’. ■ SΩTTΩ LE STELLE: cfr. *Rvf* 158 11 «[bellezze] mai non vedute più sotto le stelle / : quelle» (Quondam). Tuttavia, non pare che la locuzione sia qui da intendere, come nell'esempio petrarchesco, una semplice «frase fatta, del tipo “sotto la luna” [...] e “sotto 'l ciel”»: ²¹⁷ alla luce della correlazione con il primo emistichio del verso successivo, «ne sopra forse», si potrà infatti ritenere a ragione che essa faccia riferimento alle realtà terrene e corporee (il mondo sublunare) non come generica congerie mirante a identificarsi iperbolicamente con una totalità ma in quanto contrapposte alle verità celesti (e relative perciò agli spazi eterei). ■ SAPER: cfr. *It. lib.* XXIV 686-688 «Donna eccellente, e di saper tant'alto, / ch'a la profondità del vostro senno / non può mai penetrar pensiero umano». È questa, nelle *Rime*, la sola attestazione dell'uso sostantivato del verbo, così come «celata» è l'unica occorrenza di “celare” in funzione aggettivale.

43-45. CH'UNA ... INTENDE: ‘ché una porzione di te, essendo simile a Dio, dal quale dipende, è sempre beata; e l'altra tende a quel fine mantenendosi salda sul cammino’. La linearità della sintassi e la limpidezza dei singoli elementi rendono il senso letterale della frase immediatamente perspicuo; più complesso risulta invece stabilire cosa debba intendersi, nello specifico, per «una parte» e «l'altra» – non parendo del tutto convincente una contrapposizione dicotomica fra anima e corpo, dal momento che la prima non potrebbe dirsi «beata» *a priori*, per il solo fatto di «dipendere» da Dio. Una distinzione in due «parti» costituenti la Filosofia è in *Conv.* III XIV 1-2 «Sì come nella litterale esposizione dopo le generali laude alle speciali si discende, prima dalla parte dell'anima, poi dalla parte del corpo, così ora intende lo testo dopo le generali commendazioni a speciali discendere. Sì come detto

²¹⁷ SANTAGATA 1996, p. 734.

è di sopra, Filosofia per subietto materiale qui ha la sapienza, e per forma ha amore» e III XV 1 «Nello precedente capitolo questa gloriosa donna è commendata secondo l'una delle sue parti componenti, cioè amore. Ora in questo [...] si conviene trattare commendando l'altra parte sua, cioè sapienza». In ogni caso, a prescindere dall'interpretazione da assegnare al passo, ciò che si ricava è l'idea di una perfezione della «Donna gentil» non ancora completa sotto ogni aspetto, nonostante l'aspirazione e la tensione attiva al raggiungimento di tale obiettivo. ■ SEMPRE: dirimente per l'intero gruppo di versi potrebbe rivelarsi il corretto scioglimento dell'avverbio, che può essere inteso sia come 'da sempre' che come 'per sempre, ma con un inizio nel tempo'; del resto, la prima proposta pare essere più persuasiva, specie alla luce della somiglianza con Dio e del conseguente rapporto di dipendenza da Lui dichiarati al verso successivo – da ritenersi tali, evidentemente, fin dal momento della creazione della «parte [...] beata». Cfr. del resto *Conv.* III XIV 6 «sì come lo divino amore è tutto eterno, così conviene che sia eterno lo suo obietto di necessitate [...]; ché la sapienza, nella quale questo amore fère, eterna è. Onde è scritto di lei: “Dal principio (e) dinanzi dalli secoli creata sono, e nel secolo che dee venire non verrò meno” [= *Sir.* 24 14 «ab initio ante saeculum creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam»]» ■ SIMILE A DIO: vd. XIII 17 «perch'ella è cōme Idiō»; si noti, tuttavia, che in questo caso il peso dell'affermazione è smorzato dal fatto di essere questa riferita alla sola «parte [...] beata» e non alla Donna nella sua interezza. ■ DIPENDE: verbo di impiego rarissimo in poesia – e qui, nel canzoniere, ἄπαξ –, solitamente sfruttato a indicare il rapporto di dipendenza da Dio. Assente in Petrarca, in Dante si trova in *Par.* XXVIII 41-42 «Da quel punto / dipende il cielo e tutta sua natura», ma cfr. anche *Conv.* III II 7 «e però che 'l suo [*scil.* dell'anima umana] essere dipende da Dio e per quello si conserva, naturalmente disia e vuole a Dio essere unita per lo suo essere fortificare». Vd., infine, alcuni degli ulteriori *loci* trissiniani in cui il lemma compare (sempre nella forma con innalzamento vocalico in protonia): innanzitutto *Soph.* 1112 (che costituisce l'unica occorrenza nella tragedia) «ch'ogni ben di qua giù da lui [*scil.* Dio] dipende»; quindi *It. lib.* I 20-21 «O caro Padre mio, da cui dipende / ogni opra, che si fa là giuso in terra», XIX 867 «ch'indi [*scil.* dal «ciel»] dipendon l'opre de i mortali» e XXVII 1026-1027 (con cui si chiude il poema) «perché le cose, che si fanno in terra, / tutte dipendon dal voler Divino». ■ ANCHORA: 'continuamente, senza sosta', ma anche nel senso letterale

di ‘persino adesso, nel momento in cui sto parlando’. ■ QUEL CAMINŌ: la locuzione non si riferisce alla somiglianza con Dio né al fatto di dipendere da Lui, ma si ricollega al v. 43 (rispetto al quale il verso successivo costituisce come un’incidentale), designando pertanto il sentiero che conduce a una perfetta beatitudine. ■ INTENDE: col significato latino di ‘rivolgersi, tendere verso’, come in XLV 93 «ove la speme intendŏ?» e LXXVIII 49-50 «intende / ai frutti».

IV. 46-47. DONNA ... MAESTADE: ‘Donna gentil, tanta è la solennità di quei tuoi ochî santi, quando li volgi’. Oltre ai già citati vv. 22 e 25 di *Rvf* 366,²¹⁸ si tengano presenti i versi incipitarî di *Rvf* 72: «Gentil mia donna, i’ veggio / nel mover de’ vostr’occhi un dolce lume». Sarà inoltre opportuno richiamare, a questo punto, *Conv.* III xv 2, in cui Dante dà ragione del significato allegorico da assegnarsi agli ochî della donna che in *Amor che nella mente mi ragiona* è figura della Filosofia: «si conviene sapere che li occhi della Sapienza sono le sue dimostrazioni, colle quali si vede la veritate certissimamente». ■ LUCI SANTE: si tratta, naturalmente, degli ochî della Donna (come sempre in Trissino, ad eccezione che in LXX 6), la luminosità dei quali era stata già evocata al v. 28 («allumalŏ coi raggi del bel vŏltŏ») e sarà oggetto di lode nel corso della strofe (per cui vd., su tutti, il v. 55 «ovunque il raggiŏ di sua luce aggiunge»). Il sintagma si ritrova in LXV 33 e nel citato LXX 6, in *Rvf* 108 3 e 350 14 (e in 70 15 si ha «occhi santi») e in *Par.* VII 141 e XX 69 (nel senso però, rispettivamente, di ‘stelle’ e ‘anime dei beati’). ■ GIRI: in anastrofe ed enjambement rispetto al complemento oggetto «luci sante», a rimarcare l’idea del movimento degli ochî. ■ MIRABIL MAESTADE: oltre all’allitterazione, si segnala che l’aggettivo costituisce un ἄπαξ nel canzoniere ed è assente nella tragedia, risultando però assai diffuso nell’*Italia liberata*; il sostantivo, invece, in Trissino si ritrova soltanto in LIX 60 (nella forma «majestà») e in *It. lib.* XXIV 395-396 «mi risguardò con sì benigno aspetto, / e pien di maestà tanto miranda». Per una consecutiva simile, cfr. inoltre *Rvf* 123 3-4 «con tanta maiestade [...] / che ...».

²¹⁸ Cfr. *supra* il commento al v. 18.

48. CHE ... FIRMARSE: 'che la vista umana non vi si può soffermare'. Il passo risulta a prima vista non conciliabile con il v. 22, predicandosi in questo caso l'impossibilità di «firmare» la vista nella Donna, laddove, in precedenza, l'atto di aver «firmato» nel suo «viſo» la speranza era stato presentato come condizione necessaria e sufficiente per realizzare l'auspicato rinnovamento di vita: in quel frangente, tuttavia, era appunto la speranza ad essere «firmata», e non la vista; inoltre, lì si parlava genericamente del «viſo», mentre qui si fa riferimento specificamente agli occhî (le «luci sante» di v. 46). Sul motivo dell'impossibilità, per gli occhî umani, di sostenere la vista della donna – che si configura quindi come sole fulgente – cfr. innanzitutto LVI 4-5 «ockiō mœrtale in lei non può firmarse / : arse» (Quondam) e LIX 28-30 «ma chi pœtrà firmare / per pocō spazio la sua vista in ella, / dirà che nœn fu mai coſa sì bella»; quindi, in Dante, almeno *Donne ch'avete intellecto d'amore* v. 56 «Voi le vedete Amor pinto nel viso [che GORNI 1996, p. 101, parafrasa «pupille»], / là ove non pote alcun mirarla fiso», *Rime* 3 59-61 «Elle [*scil.* le non meglio definite «cose» di v. 54, che appaiono negli occhî e nel riso della donna] soverchian lo nostro intelletto / come raggio di sole un frale viso; / e perch'io non le posso mirar fiso» e *Par.* III 127-129 «ma quella [*scil.* Beatrice] folgorò nel mio sguardo / sì che da prima il viso non sofferse» (ma, più in generale, cfr. pure *Purg.* II 39, IX 81 XXXII 7-12 e *Par.* I 54.57); fra le occorrenze petrarchesche, soprattutto *Rvf* 73 81 «l'umana vista il troppo lume avanza» e *Rvf* 325 99-100 «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai, / che vostra vista in lui non pò fermarse / : arse» (Quondam), che accostati risultano il probabile ipotesto alla base del verso trissiniano, ma in parte anche 111 10-11 «né [soffersi] 'l dolce sfavillar degli occhi suoi», 151 5-7 «Né mortal vista mai luce divina [=sogg.] / vinse, come la mia quel raggio altero [=sogg.] / del bel dolce soave bianco et nero», 339 8 «la mia debile vista non sofferse», *Triumphus Cupidinis* III 138 «tal che l'occhio la vista non sofferse» e, per contrasto, *Rvf* 119 10 «poi ch'i' soffersi gli occhi suoi da presso». Infine, si veda l'interpretazione allegorica fornita da Dante in *Conv.* III XV 6: «in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose (si) affermano essere, che lo 'ntelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia: che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e pur quello che sono intender noi non potemo». ■ HUMANA VISTA: oltre che nel

già citato *Rvf* 73 81 (Quondam), il sintagma compare in *Rvf* 38 6 e in *It. lib.* V 943.

■ FIRMARSE: per l'uso di questa forma vd. la nota di commento al v. 23.

49. OGNI ... INANTE: 'Ogni pensiero vile fugge dinnanzi ad essa'. ■ BASSO PENSIER: l'aggettivo è ἄπαξ nelle *Rime*. Il sintagma, che vale 'pensiero legato ai sensi, contrapposto alla speculazione propria di un'attività teoretica', si trova identico in *Rvf* 351 8 «ch'ogni basso penser del cor m'avulse» (Quondam) e 360 103-104 «che penser basso o grave / non poté mai durar dinanzi a lei» (Quondam); ma vd. anche *Rvf* 71 13 «parte d'ogni pensier vile» e 154 9-12 «L'aere percosso da' lor [*scil.* degli occhî] dolci rai / s'infiama d'onestate, et tal diventa, / che'l dir nostro e 'l penser vince d'assai. / Basso desir non è ch'ivi si senta», e, per un analogo utilizzo di "basso", *Inf.* III 47 «e la lor cieca vita è tanto bassa» e XXX 148 «ché voler ciò udire è bassa voglia». ■ LE: sia precedentemente che al verso successivo si ha un'apostrofe diretta alla «Donna gentil» da parte dell'io lirico, per cui la particella pronominale non può essere a lei riferita. Sarà, invece, ancora correlata agli occhî, intendendosi da concordare grammaticalmente con la «mirabil maestade» o, a senso, con le «luci sante».

50-51. BEATO ... N'ARSE: 'beato chiunque abbia mai rivolto i proprî occhî verso la tua bellezza, e ancor più chi colui che ne arse di passione'. Si segnala l'accenno di paronomasia («beatō ... beltade») con cui si apre e si chiude il verso. Per un'affinità d'intonazione cfr. LXV 78-79 «che solumente vivō / di que' belj'ocki che mi fan beatō» e *Donna pietosa e di novella etate* [=VN 14 17-28] v. 83 «Beato, anima bella, chi te vede!», mentre per un attacco di verso simile vd. *It. lib.* VIII 820 «beato è quel, che ha un generoso amico». ■ RIVOLSE LJ'OCKI: se al v. 18 («rivolta lj'ocki») l'io lirico chiedeva alla Donna che indirizzasse i proprî occhî su di lui, adesso egli passa invece a elogiare il movimento contrario, vale a dire l'atto di volgere il proprio sguardo verso il viso muliebre per contemplarne la bellezza. Si noti l'enjambement che separa il verbo dal resto del periodo, provocando una spezzatura che è possibile sanare solo a costo di compiere quello stesso movimento che si sta descrivendo – il volgere degli occhî. ■ N'ARSE: sulla possibilità che

si tratti di un ardore, se non soltanto allegorico, quantomeno da ricondurre a una casta onestà, si veda quanto detto nell'introduzione.²¹⁹

52-54. ΝΕ ... ΒΕΛJ'OCKI: 'Nessun vento fu mai tanto rapido a dissipare una coltre di umida nebbia quanto lo sono i due begli occhî a far sparire i vani desiderî'. Assai vicini al passo in questione risultano i vv. 16-18 e 38 di *Rvf* 66: «né mai nascose il ciel sì folta nebbia / che sopraggiunta dal furor d'i vènti / non fugisse dai poggi et da le valli» e «Ma non fuggiò già mai nebbia per vènti». Quella della nebbia dissolta dal vento è però immagine ampiamente sfruttata, nel *Canzoniere*, per rappresentare la caducità o – più spesso – l'estrema rapidità con cui un evento si consuma: vd. almeno 133 3 «et [Amor m' à posto] come nebbia al vento [...]», 316 5 «ché, come nebbia al vento si dilegua» e 331 22 «Nebbia o polvere al vento». Sull'accostamento fra nebbia e «desiderii sciocchi» cfr. invece *Rvf* 270 35-36 «di serenar la tempestosa mente / et sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile» (prerogativa riconosciuta a l'aura-Laura) e 66 8 «ò di gravi pensier' tal una nebbia». Infine, per una struttura di paragone affine, cfr. *Inf.* XXIV 100-101 «Né O sì tosto mai né I si scrisse, / com' el s'accese e arse». ■ ΝΕ: da intendersi non come logicamente correlato al periodo dei versi precedenti ma in semplice giustapposizione. ■ SPARSE: si noti il gioco paronomastico instaurato con «sparire» di v. 54, così come la già segnalata inarcatura con cui si distacca il complemento oggetto. ■ HUMIDA NEBBIA: il pregnante aggettivo, ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Scophonisba*, non si rinviene altrove in accostamento a “nebbia”; nell'*incipit* di *Purg.* XVII (vv. 1-5), però, i due lemmi sono diluiti a distanza di pochi versi: «Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia ... come, quando i vapori umidi e spessi / a diradar cominciansi». ■ DUI ΒΕΛJ'OCKI: per l'intera locuzione, cfr. *Rvf* 38 7 «due begli occhi» e 61 4 «duo begli occhi» (Quondam); vd. inoltre la rima «belli occhi»: «sciocchi» in *Rvf* 242 (vv. 11 : 14) e 359 (vv. 57 : 58) e in *Triumphus Mortis* I (vv. 169 : 171), ma soprattutto nella canzone alla Vergine (*Rvf* 366 21 : 22). ■ ΔΕΣΙΔΕΡΙΙ ΣCIOCCHI: da ricondursi ai «bassi pensier» di v. 49, e da intendersi quindi, come in quel caso, col valore di ‘aspirazioni mondane, stolide velleità’. Entrambi gli elementi che costituiscono il sintagma sono ἄπαξ nelle *Rime* (trovandosi solitamente, al posto di “desiderio”, le forme “disio” o “desire/disire”)

²¹⁹ Vd. *supra*, pp. 169-170.

e non compaiono nella tragedia. Cfr. *Rvf* 366 20-21 «cieco ardor ch'avampa / qui fra i mortali sciocchi» (in cui la dissennatezza e l'irrazionalità sono fatte risalire alla sfera erotica, ricondotte alle passioni terrene), *Donne ch'avete intellecto d'amore* vv. 32-36 «quando va per via / gitta nei cor' villan' d'amore un gelo / per che onne lor pensiero aghiaccia e pere; / e qual soffrisse di starl' a vedere / diverria nobil cosa» e DANTE *Rime* 3 63-67 «Sua biltà piove fiammelle di foco / ... [che] rompon come trono / gl'innati vizii che fanno altrui vile»; dell'ultima canzone citata vd. inoltre il relativo commento proposto da Dante stesso in *Conv.* III VIII 20 «Dico adunque che queste fiammelle che piovono dalla sua biltade, come detto è, rompono li vizii innati, cioè connaturali, a dare a intendere che la sua bellezza ha podestate in rinnovare natura in coloro che la mirano: ch'è miracolosa cosa. E questo conferma quello che detto è di sopra nell'altro capitolo [*scil.* in III VII 16], quando dico che ella è aiutatrice della fede nostra» e III XV 14 «si guardi in costei, [...] cioè in quella parte di sé (che) morale filosofia si chiama. E soggiungo che, mirando costei – dico la sapienza – in questa parte, ogni viziato tornerà diritto e buono; e però dico: *Questa è colei ch'umilia ogni perverso* [=v. 71], cioè volge dolcemente chi fuori di debito ordine è piegato».

55. ØVUNQUE ... AGGIUNGE: 'ovunque giunga il raggio della loro luce'. ■ SUA: impiegato alla latina, in concordanza grammaticale con «i dui belj'ocki». ■ AGGIUNGE: da intendersi come "ad + giungere", dunque con il valore di 'raggiungere, arrivare in un determinato punto', che è il significato che mantiene sempre nell'*Italia liberata*, mentre nelle due occorrenze della tragedia si trova col senso di 'addizionarsi'.

56-57. TANTØ ... VISTA: 'L'uomo è tanto infelice quanto più è lontano dalla tua vista'. ■ L'HUOM: forse da intendere, piuttosto che col valore di pronome personale indefinito ('chiunque, qualunque persona'), preponderante nella produzione lirica antica e ampiamente attestato in Dante, con quello proprio di 'ogni essere umano': si manifesterebbe qui, insomma, la funzione universalmente redentrica della «Donna gentil», dalla quale dipende la felicità di ogni uomo (avvalorando così, peraltro, la tesi che non si tratti di una semplice donna). ■ TUA VISTA: l'aggettivo sarà da sciogliere come genitivo soggettivo, assegnando dunque a vista il significato di 'sguardo' ('tanto è infelice l'uomo quanto più è lontano dagli occhî salvifici che tu rivolgi verso di lui').

57-59. ET IO ... SPAZIO: 'E, me misero, quale mia colpa o quale destino, ahimè, mi ha allontanato – io che pure ero vicino [alla tua vista] – così tanto'. ■ ET: assume un valore quasi avversativo ('e, nonostante sapessi ciò, pure mi sono ritrovato lontano dai suoi occhî'). ■ QUAL ... DISTINO: 'quale fallo commesso o quale destino a me avverso'. Medesima struttura e uguaglianza dei costituenti in LXXII 10 «Qual miω destinω, o qual cωmmissω errore» (Quondam); ma cfr. anche LXV 4 «Qual grazia, qual destinω, o qual errore» (Quondam), *Rvf* 81 12 «Qual gratia, qual amore, o qual destino» (Quondam), 128 57 «Qual colpa, qual giudizio o qual destino/ : vicino» (Quondam) e 221 1 «Qual mio destin, qual forza o qual inganno» (Quondam), *Inf.* XV 46 «Qual fortuna o destino» e XXXII 76 «se voler fu o destino o fortuna», *Soph.* 996 «Questω fu forse error, ma non già colpa» e, per contrasto, *Purg.* VII 19 «qual merito o qual grazia». Si segnala che «colpa» è ἄπαξ nelle *Rime*, mentre l'altro elemento si trova sempre, nel resto della produzione poetica trissiniana, senza innalzamento della vocale protonica – e d'altra parte "distino" non è mai né in Dante né in Petrarca. ■ M'HA DILUNGATO: ἄπαξ della raccolta e attestato poche volte in Dante; rimarchevole l'analogia tematica con le uniche due occorrenze petrarchesche, *Rvf* 127 15-16 «Poi che la dispietata mia ventura / m'ha dilungato dal maggior mio bene» e 130 2-3 «per desperata via son dilungato / dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato». ■ LUNGO SPAZIO: il sintagma torna in *Soph.* 1795, *It. lib.* XXIII 870, ma vd. soprattutto *Purg.* XXXIII 136 «più lungo spazio / : sazio».

60. DI ... SAZIO: 'per la qual cosa non mi stancherò mai di piangere'. ■ DI CHE: riferito alla condizione di lontananza descritta al verso precedente. ■ DI PIANGER SAZIO: cfr. *Rvf* 359 14-15 «Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satio» e SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* XLI 69 «E bench'io non sia mai di pianger sazio». L'aggettivo è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella tragedia.

V. 61-63. DONNA ... PARTE: 'Donna gentil, quanto dolore mi pervade quando, pensando fra me e me, mi sovengono i momenti in cui ho distolto gli occhî da te volgendoli altrove'. ■ DOLOR M'INGOMBRA: cfr. *Rvf* 294 10 «tanta doglia ingombra», *Soph.* 5 «questω grave dolor che 'l cuor m'ingombra» e *It. lib.* VIII 97 «per la gran doglia, che gl'ingombra il cuore» e XVIII 630 «che doglia sopra doglia ognor la ingombra». Il verbo si

trova anche in *Rvf* 366 86 «Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma».

■ MÈCÒ ... RAMENTÒ: per l'insistita reiterazione allitterante vd. XXXI 43 «ma dice mēcō poi la mente mia», il relativo commento e gli ulteriori rimandi ivi presenti.

64-66. S'IO ... DIPARTE: 'se io fossi vissuto fin dall'inizio sotto la tua dolce tua ombra, forse adesso avrei quell'appagamento che allontana la nostra mente da ogni inquietudine tipica degli uomini'. ■ DOLCE OMBRA: vd. soprattutto *Rvf* 11 4 «ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra / : ombra» e 23 168-169 «[...] ché pur la sua [*scil.* dell'alloro] dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra» (Quondam), ma il sintagma ritorna anche in 142 1 e 148 14 (Quondam). Cfr. pure *Purg.* XXXI 140-141 «chi palido si fede sotto l'ombra / sì di Parnaso» (con "ingombra" in rima) e *Par.* VI 7 «e sotto l'ombra de le sacre penne». L'aggettivo è da intendersi concordato con «ombra» per ipallage, essendo da riferire, a senso, alla «Donna gentil». ■ S'IO MI VIVEA: *incipit* di verso analogo a quello di *Rvf* 231 1 «I' mi vivea». ■ PRIM'ANNI: sintagma identico in *Rvf* 30 20 (Quondam), dove ha però il valore di 'alberi dell'umanità (o del mondo)', e 219 11. Una più stretta aderenza intonativa è invece in *Rvf* 207 11-12 «Così avess'io i primi anni / preso lo stil ch'or prender mi bisogna»: in particolare, sulla scorta di quest'ultimo brano – in cui la locuzione, come chiosato da SANTAGATA 1996, p. 881, indica i «primi anni (del mio amore)» – è possibile ipotizzare che nel verso trissiniano si rimandi alla prima giovinezza o quantomeno all'età del consolidamento della ragione piuttosto che alla nascita. Cfr. pure *Triumphus Cupidinis* I 53-54 «ché da' primi anni / tal presagio di te tua vita dava» e *Scoph.* 13 «Questō cōnōbbi infin da miei prim'anni». ■ HAREI: sebbene in correlazione con un imperfetto («vivea», equivalente al congiuntivo trapassato 'fossi vissuto'), non è da intendersi, secondo quanto avviene solitamente in antico, come condizionale passato ('avrei avuto'): l'azione, infatti, non è da ritenersi compiuta in un determinato momento ma ancora in atto ('avrei ottenuto e tuttora avrei'). ■ HUMANA CURA: le preoccupazioni terrene, gli affanni mondani. ■ NE DIPARTE: 'allontana noi uomini'. Se nella protasi del periodo ipotetico si fa riferimento alla sola giovinezza dell'io lirico, nell'apodosi l'esperienza di una possibile contentezza derivante dalla sequela della «Donna gentil» è assolutizzata, estendendo la portata redentrice di questa all'umanità intera.

67-68. TANTO ... OBLIA: '[infatti] l'uomo prova un tale piacere nel contemplarti da divenire dimentico di ogni altra cosa e persino di se stesso'. L'immagine dell'oblio di se stessi conseguente alla contemplazione della donna è topica: cfr. *Rvf* 23 17-19 «et un penser che sol angoscia dàlle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, / e mi face obliar me stesso a forza», 116 5-7 «et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch'altro non vede», 129 35 «et mirar lei, et obliar me stesso», 193 3-4 «ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove / d'ogni altro dolce», 242 9 «Or tu ch'ài posto te stesso in oblio» e 325 44-47 «cominciai a mirar con tal desio / che me stesso e 'l mio mal posi in oblio. / I' era in terra, e 'l cor in paradiso, / dolcemente obliando ogni altra cura», e CINO XLVII 7-8 «e par ch'i' sogni, e sia com'om ch'è fòre / tutto del senno, e se stesso ha 'n oblio». Cfr. inoltre XXVI 37-39 «È nel penfar di lei le valle e i colli / mi scordò, et Arnò insieme e ogni altra Donna, / ne veggio selve, ne cōnōfcō rime» e LIX 97-98 «[la mente mia] s'oblia / di se stessa». ■ TANTO DILETTO: cfr. *Par.* XXIX 53-54 «con tanto diletto, / che mai da circuir non si diparte» (in cui, come si vede, si ritrova anche «diparte», in rima con «parte» come nella presente canzone). La locuzione compare di frequente nell'*Italia liberata*. ■ L'HUOM: vd. quanto detto *supra* nel commento al v. 56.

69. TORNAMI ... VIA: 'Riconducimi, Donna, sulla via smarrita'. ■ SMARRITA VIA: a parte l'ovvio rimando a *Inf.* I 3 «ché la diritta via era smarrita», cfr. *Rvf* 259 4 «che la strada del cielo ànno smarrita» e BOCCACCIO *Rime* «per ritornarci nella via smarrita». Si veda, a proposito dell'aggettivo, il commento al passo dantesco fornito in BOCCACCIO *Esposizioni* I (II) 47 «Egli è il vero che le vie son molte, ma tra tutte non è che una che a porto di salute ne meni, e quella è esso Idio [...]; e questa via tante volte si smarrisce – dico “smarrisce”, perché poi chi vuole la può ritrovare, mentre nella presente vita stiamo – quante le nostre iniquità da' piaceri di Dio ne trasviano, mostrandoci nelle cose labili e caduche esser somma e vera beatitudine».

70-71. HABBI ... TORPO: 'abbi pietà di me, che, trovandomi in questo corpo mortale, divento un ghiaccio e intorpidisco persino sotto il sole più ardente'. Si invoca misericordia in nome della fragilità propria della natura umana, che produce sull'io lirico effetti antinomici e a causa della quale quegli non sarebbe in grado – senza l'ausilio della «Donna gentil» – di mantenersi sulla retta via. ■ HABBI PIETÀ DI ME: la locuzione, che

torna altrove, in Trissino, al di fuori del canzoniere, corrisponde al «*miserere* d'un cor contrito humile» di *Rvf* 366 120 o a «*miserere* del mio non degno affanno; / reduci i pensier' vaghi a miglior luogo» di *Rvf* 62 12-13, entrambi già debitori di *Inf.* I 65 «*Miserere* di me», gridai a lui». ■ SΩTTΩ ... SΩLE: ripresa pressoché letterale de *Rvf* 24 10 «sotto 'l più ardente sol [...]» (Quondam), dove la locuzione è impiegata, come qui, a indicare una condizione di estrema calura – in quel caso, però, per essere assimilata allo stato del poeta, mentre in questo per esservi contrapposta. Cfr. anche *Rvf* 23 151 «[...] quando 'l sol più forte ardea» e 30 17 «per lo più ardente sole». ■ AGGIACCIΩ Ε TORPΩ: entrambi i verbi sono ἄπαξ assoluti in Trissino (mentre la forma “aggiacciare” è quasi del tutto sconosciuta alla tradizione). La coppia (intesa da SANTAGATA 1996, p. 1297, come «endiadi: ‘mi paralizzo agghiacciato’») è già in *Rvf* 335 11 («di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo / : corpo» [Quondam]), da cui probabilmente è desunta; ma cfr. anche *Donne ch'avete intellecto d'amore* 33-34 «[lei] gitta nei cor' villan' d'amore un gelo, / per che onne lor pensero aghiaccia e pere». Si tenga presente che l'assideramento e la momentanea paresi sono fenomeni ricondotti, nella lirica, a timore o paura (per cui cfr., ad esempio, *Purg.* IX 42 «come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia»), solitamente generatisi in seguito alla vista dell'amata.

72. NΩN ... MIEI: ‘non ti celare oltre alla mia vista’. Per l'attacco di verso cfr. *Purg.* XVI 43 «non mi celar»; cfr. poi *Rvf* 28 107 «agli occhi miei cела et contende» (Quondam) e 230 2 «'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi mei non cела» (Quondam). Infine, cfr. per contrasto XLV 52 «Vedi cōme ti cела il suo bel vōlto».

73-75. CHE ... VIVI: ‘ché, se io ti vedrò un giorno per quanto lo desidero, per tutto il resto della mia vita non ci sarà nulla, poi, che potrà privarmi di te’. Cfr. *Rvf* 122 12 «Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei» e BEMBO *Rime* XLII 7 «ch'un dì vedessi in voi» e soprattutto LXXII 5-7 «e s'io potessi un dì per mia ventura / queste due luci desiose in lei / fermar, quant'io vorrei», ma anche *Rvf* 73 70-72 «Così vedess'io fiso / come Amor dolcemente gli [occhi] governa, / sol un giorno da presso». ■ UN DÌ: col valore indefinito di ‘prima o poi, un giorno qualsiasi’. ■ FIN ... VIVI: l'espressione va intesa in senso assoluto (‘finché avrò vita’) e non in contrapposizione all'aldilà. Cfr. *Rvf* 30 18 «fin che l'ultimo dì

chiuda quest'occhi». ■ NUMERŌ DE I VIVI: il sintagma si incontra in SANNAZARO *Arcadia* Prosa XII; «numerŏ» costituisce un ᾄμαξ nel canzoniere ed è assente nella *Sophonisba*.

VI. 76-77. DONNA ... PRIEGHI: 'Donna gentil, con le ginocchia chinate e le mani giunte rivolgo a te le mie preghiere'. Riscrittura di *Rvf* 366 63-64 «Con le ginocchia de la mente inchine, / priego che sia mia scorta» (Quondam). Si veda inoltre *It. lib.* XXVI 657 «e ingenocchiati con le palme giunte», con cui si introduce una preghiera alla Vergine. ■ GINOCKIA CHINE: entrambi i lemmi sono ᾄμαξ nel canzoniere; il primo lo è pure nella *Sophonisba*, mentre il secondo – che nella tragedia non compare – nell'*Italia liberata*. ■ PORGŌ ... PRIEGHI: si tenga conto della consonanza che interessa le due voci.

78. CŌME ... BEARMI: 'a te che sei la sola che può rendermi beato'. ■ CŌME A CŌLEI: per *incipit* affini cfr., oltre che IX 4 e LXIX 16, *Par.* XIV 126, *Rvf* 152 13 e *It. lib.* VII 1072. ■ CHE ... BEARMI: cfr. XXI 12-14 «O sŏla de le cofe al mŏndŏ sŏle, / beata, ε può beare ovunque appoggia / il dŏlce lampeggiar de i bianchi ε neri». Cfr. pure *Rvf* 341 9 «Beata s'è, che pŏ beare altrui», che attesta un utilizzo altrimenti pressoché inedito del verbo nella tradizione.

79. BEN ... FINE: 'percepisco distintamente che il momento della mia morte si avvicina'. Cfr. soprattutto *Rvf* 264 89 «aver la morte inanzi gli occhi parme» e 366 v. 71 «et ò già da vicin l'ultime strida» e v. 88 «[Vergine] non tardar, ch'i son forse a l'ultimo anno», ma anche *Rvf* 101 6 «et già l'ultimo di nel cor mi tuona» e *Triumphus Mortis* II 52 «Io avea già vicin l'ultimo passo». ■ BEN VEGGIŌ: per un identico avvio di verso, non scompagnato da un'affinità intonativa, vd. *Par.* XVII 106-107 «Ben veggio, padre mio, sì come sprona / lo tempo verso me».

80-81. CHE ... AITARMI: 'ché c'è un qualcosa di indefinito che pare ottenebrarmi e impedirmi nei movimenti, e anzi quasi condurmi a morte, in maniera tale che non sono in grado di salvarmi da solo'. ■ NON SO CHE: locuzione che sarà poi tipicamente tassiana, ma di cui si trova attestazione già nella *Commedia* e nel *Canzoniere*. ■ M'ŌFFUSCHI: il verbo, solitamente impiegato per riferirsi a un obnubilamento della ragione, in Trissino è attestato altrove soltanto in I 14 e in *It. lib.* XXIV 112, mentre è quasi del tutto assente nel resto della tradizione lirica, non registrandosi né in Dante né in Petrarca. ■ MENI A MORTE:

cfr. *Rvf* 253 3-4 «O chiome bionde di che 'l cor m'annoda / Amor, et così preso il mena a morte». ■ CH'IO ... AITARMI: cfr. già DANTE *Rime* 1 13 «sì ch'io non so da lei né posso atarme / : arme», e quindi *Rvf* 133 13 «ond'io non posso aitarme / : arme» (Quondam), 250 4 «né [...] posso aitarme» (Quondam) e 325 36-37 «et non possendo aitarme / preso lassai menarme» (Quondam); cfr. inoltre *Rvf* 264 90 «et vorrei far difesa, et non ò l'arme».

82-83. NE ... DIFEΣA: 'Vedo nei tuoi occhi conservate le armi che potrebbero difendermi completamente da tutto ciò'. Viene nuovamente evocata la potente funzione salvifica attribuita agli ochî della «Donna gentil» già in precedenza: in tal senso, piuttosto che pensare a un qualcosa di estrinseco che si possa intravedere riposto nei suoi ochî, sarà forse opportuno intendere che siano essi stessi a costituire le armi grazie alle quali il poeta potrà essere salvato, secondo le modalità enunciate nel corso della quarta e della quinta strofe; vd. a questo proposito *Rvf* 270 76 «L'arme tue furon gli occhi». ■ VEGGIΩ: l'anafora del verbo contribuisce a porre in stretta correlazione questo verso col v. 79, rimarcando come, se l'io lirico da una parte si rende conto dell'appressarsi della sua «fine», dall'altra è consapevole che la «Donna gentil» potrà prestargli adeguato soccorso. ■ RIPOSTE: Cfr. *Rvf* 270 15-16 «et [Amor] ripon' le tue insegne nel bel volto. / Riponi entro 'l bel viso il vivo lume». Da intendere non come complemento predicativo di «armi», carico quindi di una certa pregnanza ('vedo nei tuoi ochî le armi, che però sono messe da parte, conservate, anziché essere da te brandite'), ma come participio congiunto o ancora meglio sottintendendo una proposizione oggettiva, a indicare semplicemente il luogo in cui le armi si trovano ('vedo che le armi che potrebbero salvarmi sono riposte nei tuoi ochî, e non altrove'). ■ DA FAR ... DIFEΣA: cfr. DANTE *Rime* 12 7-9 «né dentro sento tanto di valore / che possa lungamente far difesa, / gentil madonna, se da voi non vene». Il sintagma «ogni difesa» è pure in *Rvf* 65 9 e in *Soph.* 354.

84-85. MUOVILE ... MORTE: 'adoperale, dunque, se ti incresce che un uomo sia condotto a morte ingiustamente'. Per la richiesta di aiuto in un frangente che si configura quasi come bellico, cfr. *Rvf* 366 12 «soccorri a la mia guerra» e la già citata²²⁰ *Alma Real, ne le cui lodi stanca* vv. 56-60 «Questo per Dio vi mova e desti tanto, / ch'al gran bisogno, che

²²⁰ Cfr. *Supra* il commento al v. 1.

vicin già parme, / tosto prendiate l'arme, / chiaro mostrando fuori e quale e quanto / accompagni valor quel viso santo». ■ MUOVILE: un analogo imperativo, espresso con la medesima perentorietà, si trova in LXXVI 43 «muovi 'l profondo tuo consiljo, muovi». ■ D'UN HUOM: si vedano le considerazioni già espresse al v. 56 a proposito del possibile valore di «huom»; si aggiunga soltanto la notazione che nel caso in questione è presente un sotteso rimando a se stessi. ■ TI PEΣA: cfr. *Rvf* 268 14 «e so [Amor] che del mio mal ti pesa et dole». ■ INGIUSTAMENTE: ἄπαξ sia nelle *Rime* che nell'*Italia liberata*, e assente nella *Sophonisba* così come pure in Petrarca. ■ CΩNDΩTTΩ A MORTE: un ulteriore rimando, assieme all'anaforica reiterazione di «veggio», ai versi del secondo piede (in questo caso al v. 81 «ε meni a morte»). Cfr. DANTE *Rime* 5 56-57 «[Amor] non soffrir che costei / per giovanezza mi conduca a morte».

86-87. MΩSTRA ... L'ACRΩ: 'dimostra, Donna gentil, quanto sei possente; dimostra come sai usare bene, quando lo desideri, l'amaro e l'aspro'. ■ MΩSTRA: secondo imperativo a distanza di pochi versi, così come già nel corso della seconda stanza. ■ DONNA GENTIL: è questo, nella canzone, il solo caso in cui l'intero sintagma con cui prende avvio ogni strofe sia ripetuto anche all'interno della stanza – mentre al v. 69 si trova una reiterazione del solo sostantivo. ■ L'AMARΩ E L'ACRΩ: dittologia sinonimica con i due aggettivi che assumono il valore di sostantivi neutri ('mostra come, quando vuoi, sei in grado di ricorrere anche alle cose amare ed aspre' ovvero 'dimostra come – pur essendo generalmente pietosa e misericordiosa – quando è necessario sai impiegare la giusta durezza'); cfr., per una simile idea di severità correttiva, *Purg.* XXX 79-81 «Così la madre al figlio par superba, / com'ella parve a me; perché d'amaro / sente il sapor de la pietade acerba». In Petrarca non si trovano coppie siffatte, e anzi "amaro" è quasi sempre accostato a "dolce", a generare antonimie; al contempo, "acro" – che costituisce un ἄπαξ assoluto in Trissino – è del tutto assente nel *Canzoniere* (in cui si registra però qualche attestazione di "agro") e risulta raro nella tradizione tutta: fra le poche occorrenze, vd. almeno *Purg.* XXXI 2-3 «volgendo suo parlare a me per punta, / che pur per taglio m'era paruto acro». La coppia di aggettivi si ritrova poi in *Orl. Fur.* XXVI 44 7 «e che l'ira trangugi amara et acra» e XXXVI 8 6 «et a condizion mena acri e amare».

88-89. CHE ... L'INGEGNŌ: 'ché, se grazie a te mi risollevo [dallo stato in cui mi trovo], ti consacrerò la mia lingua, la mia materia poetica, il mio animo e il mio ingegno'. Si tratta forse della ripresa più evidente dell'ipotesto petrarchesco: vd. infatti *Rvf* 366 124-128 «Se dal mio stato assai misero et vile / per le tue man' resurgo, / Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri».

■ RISURGO: pur essendo da intendersi in relazione all'attuale condizione di disviamento dell'io lirico, varrà propriamente 'risollevarsi' piuttosto che 'risorgere da morte, tornare in vita'; vd. a proposito *It. lib.* IX 1-2 «La bella aurora da l'aurato letto / del suo caro Titon si risurtea». Sia nel poema che nel canzoniere si alternano le forme "risurgere" e "risorgere", mentre nella *Sophonisba* il lemma non registra occorrenze. ■ CONSACRO: ἄπαξ nell'intera produzione trissiniana e assente sia in Dante che in Petrarca. ■ STILE: cfr. *Rvf* 71 8 «a voi rivolgo il mio debile stile». Il sostantivo compare soltanto un'altra volta in Trissino, nell'*Italia liberata*.

90. NE ... REGNŌ: 'e non uscirò mai più dal tuo regno'. Dichiarazione che modula quanto già detto ai vv. 74-75. ■ MI PARTIRÒ: vale, propriamente, 'allontanarsi, separarsi'. ■ FUOR ... REGNŌ: locuzione identica in *Rvf* 270 30 (Quondam).

CANZONE LIX

Gentil Signora, i' voljò
per cònsiljò d'Amòr poner in carte
la vostr'alma beltà, che 'l mòndò hònora;
 ε se l'ingegnò ε l'arte
còsì sapesser, còm'io la raccoljò
dentr'al miò pettò, dimòstrarla fuora,
 io crederèi che le mie Rime anchora
fra perle ε rofe in bòcca de le Nympe
si dovessenò udir mill'anni ε mille;
ma vòi, Donne gentil, che le tranquille,
kiare, sòavi ε dilicate lympe
del fònte di Parnafò in guardia havete,
date a la mia gran sete
qualche pocò liquòre, acciò che in tutto
non sia diversò a la speranza il fruttò.

So che tropp'altò aspirò
a vòler celebrar quella beltate,
che stancherebbe il vostrò anticò padre,
 ma s'a la vòlontate
mancheran forze, almen fia bèl ch'i' admiò
ε lodò cofe al mòndò alte ε leggiadre.
 Felice pettò ε fòrtunata madre,
la qual nutrì quest'hònoratò Sòle,

che l'altro di lassù vince d'assai!
Non fu nel mondo, ne sarà più mai
simil bellezza, che ne con parole,
ne con arte ad alcun si può mostrare,
ma chi potrà firmare
per poco spazio la sua vista in ella
dirà che non fu mai cosa sì bella.

Non è, non è mortale
la grazia e la beltà che 'n lei raccolse
quella virtù del Ciel che la produsse.

Oro mai non si tolse
d'alcuna vena a le sue kiome eguale,
ne credo mai che così nero fusse
guajaco che da l'India si condusse,
nuovo rimedio a l'insanabil piaghe,
come le belle cilja; e sì lucenti
non sono in Ciel seren due stelle ardenti,
come son di costei le luci vaghe;
ne gilji o neve han bianco sì perfetto,
com'ella ha 'l viso e 'l petto,
in cui qualche rosseza vi si pofa,
che pare in latte una vermilja rofa.

Un ordine di perle,
che si ritruovi star fra dui corali,
sono i bei denti e la purpurea bocca;
e nel sorrider tali
queste cose divengono, ch'a vederle
smisuratò piacere in noi trabocca.

Ah, che de le mille una non si tocca,
per me, di sue bellezze alme e divine!
O kiarissimō Sōl de l'età nostra,
quantō traſcēde la bellezza vostra
l'altre bellezze eterne e pellegrine!
Quanta grazia del Ciēlō in voi si spande!
E l'esser dritta e grande,
lj'humeri larghi, e quellō andar celeste
di quanta gloria e majestà vi veste!

Ma tuttō 'l restō è nulla,
ad udir le parole hōneste e belle,
e contemplar lj'angelici cōstumi;
e sentir che di quelle
ogni affannata mente si trastulla,
e 'l mōndō di dōlceza si cōsumi.

E cōme suol cōn lj'jōnōrati lumi
far un dōlce serenō ovunque 'i gira,
cōsì cōn le sōavi parōlette
acqueta ogni dōlōre, e l'imperfette
menti ristaura, et a ben far le inspira;
ma quandō le sue labbra al cantō muove,
tanta dōlceza piove
dal Ciēl, che l'aere si rallegra, e 'l ventō
a sì dōlce harmōnia s'afferma intentō.

La dilicata manō
dimōstra anchōr ne l'opre di Minerva
quantō sia rarō il suō leggiadrō ingegnō.

Ne sōlitaria cerva

fugge il cōmerciō human tantō lōntanō,
quantō a lei nōn s'accosta ira nē sdegnō.

O Donna ſceſa dal celēſte Rēgnō
per far fede tra nōi del Paradīſō,
mōltō m'increſce che 'l miō dir nōn giunga
a i voſtri mērti, anzi da lōr s'allunga,
che men ſi vede il Sōl, quantō piū fiſō
ſi guarda in lui. Ma numerar le arene,
o le ſtelle ſerene
prima pōtrēbbe alcun, che dir l'immēſe
grazie che 'l Ciel in voi par che diſpenſe.

Qual ape mattutina
vōla di fiōre in fiōr per la dōlceza
che nel ſuō nuovō mēl poner diſia,
tal per ogni belleza,
per ogni grazia de la mia divina
Donna, ſen vōla ogn'hōr la mente mia;
ma tantō ivi s'inveſca, che s'ōblia
di ſe ſteſſa, e di dir ciò ch'ella nota;
et iō che a quel che dice nōn arrivō
cōn l'intelletto, aſſai mancō il diſcrivō;
ōnde l'opra riman cōnfuſa e vota.
Però pōnerò frenō al miō diſire.
E quel ch'iō reſtō a dire
di quet'alma gentil, dirallō il mōndō,
che de la ſua beltà ſi fa giōcōndō.

Canzone indirizzata a Isabella d'Este, e per molti aspetti affine alla XIII piuttosto che all'altro componimento encomiastico – la canzone XXXI –, avente per destinatario Lucrezia Borgia: si tratta, dunque, non di testo meramente eulogico, ma di celebrazione punteggiata di saltuarî accenti erotici, tanto da aver suscitato qualche perplessità intorno all'identificazione della marchesa quale effettivo allocutario²²¹. Gioverà, pertanto, procedere con ordine. Innanzitutto sull'instaurarsi del rapporto fra i due, si veda LUZIO-RENIER 2005, p. 178:

Il Trissino fu dapprima grande ammiratore di Lucrezia Borgia, ma quando conobbe Isabella nessun'altra donna riuscì ad essere tanto padrona dell'anima sua. Difficile è il precisare dove dapprima la conoscesse. Propende il Morsolin a ritenere che ciò avvenisse in Milano, allorché il patrizio vicentino vi si trattenne, tra il 1507 e il 1509. Ma se anche tale congettura colpisse nel segno, è un fatto che a noi non rimangono documenti sicuri dei loro rapporti diretti prima del 1513.

I documenti cui si accenna, consistenti invero in pochissime lettere scambiate fra i due (MORSOLIN 1894, Docc. XXII-XXIV), testimoniano la dedica alla marchesa, da parte di Trissino, dei *Ritratti*, inviati manoscritti nel 1514 e pubblicati poi una prima volta intorno al 1521²²² e quindi nel 1524 nella loro veste definitiva. Risalgono altresì al 1521 la missiva e la responsiva (MORSOLIN 1894, Docc. XLVIII e XLIX) nelle quali si menziona il componimento dedicato a Isabella; risulterà utile riprodurre entrambe, in modo da saggiarne il tenore. Questa, dunque, la lettera del vicentino:

Perché egli era costume degli antiqui, Illma et Exc. mia S^a di honorare i Dei di quella etade con le primitie de i loro frutti, così anchor io volendo honorare V. Exc. che è quasi una Dea de la nostra età, le offerisco la presene Canzone, la quale è quasi primitia de' frutti del mio ingegno, già per molte occupationi da le rime distolto, a le quali, se la fortuna non mi sarà contraria, ho fatto proponimento di ritornare, tal che di esse ne potrò alcuna volta a V. Exc. offerire, se a Quella saranno grate, a la quale humilmente molto et molto mi raccomando. In Vicenza adì XI di Decembre del MDXXI.

E questa la risposta della marchesa:

²²¹ Vd. LUZIO-RENIER 2005, p. 182 n. 86 «Che i sentimenti del Trissino per Isabella varcassero i limiti della semplice amicizia, dubitò già il Morsolin [...]. E invero è ben altra cosa l'ammirazione che il Trissino manifesta, per esempio, verso Vittoria Colonna in un'altra canzone [*scil. Dolce pensier, che mi ritorni al canto*, già citata *supra*, per cui vd. p. 101]. Ma d'altro lato non bisogna neppure dimenticare del tutto che, per quanto assai verisimile, non è cosa certissima che la canz. *Gentil Signora, i' voglio* sia veramente quella che il poeta scrisse per Isabella. Essa trovasi, senza intitolazione, in mezzo a quel canzoniere d'amore trissiniano».

²²² Cfr. *Supra* p. 166 n. 203

Excellente M. Giovan Giorgio, Amico nostro carissimo. Havemo letto la vostra dottissima et elegantissima Canzone, che ne haveti mandato, con la quale vi è piaciuto honorarne, attribuendone molto più che non conviene alla condition nostra: ma attribuendo noi questo a la licentia de poeti, in li quali seti de li primi ne la nostra età, quali sogliono con l'ingegno loro excedere la mesure del subietto, de che scriveno: non rifiutando cosa, che diciate di noi, ve ringratiamo infinitamente et per la ditta canzone et per la amorevole promessa de farne gustare de le altre vostre compositioni poetice, per la quale conoscemo havere gran cagione de desiderare otio, quiete et tranquillità a le vostre dottissime muse: il che facemo bene di core et a li commodi vostri molto ne offerimo. Mantuae die XVI Xbris MDXXI.

Come si vede, non sussistono elementi che lascino propendere indefettibilmente per l'identificazione della menzionata canzone con la LIX. Pure, il Morsolin ne parla come di dato non solo evidente ma acclarato, manifestando in ciò la risoluta sicurezza già altre volte esibita; né si discosta da una tale interpretazione (salvo per la cursoria riserva avanzata in nota) Luzio-Renier.²²³ D'altra parte, non sarebbe possibile individuare nelle *Rime* una canzone che meglio si attagli alla figura di Isabella – essendo le restanti assai più proclivi a risvolti amorosi di quanto non lo sia la LIX; né potrà ritenersi che Trissino, nel momento di raccogliere e ordinare i testi che avrebbero dovuto informare il canzoniere, abbia optato per una deliberata esclusione del componimento dedicato alla marchesa – soprattutto data la concomitante presenza, evidentemente non problematica, della canzone XXXI indirizzata alla cognata di lei, Lucrezia Borgia. Allo stesso tempo, qualora quanto proposto finora non

²²³ Queste le parole del MORSOLIN 1894, pp. 103-104: «Reduce in patria [Trissino, nel 1518] dovette posporre l'amore degli studi alla necessità di riordinare la cosa domestica. [...] Tre anni viss'egli in questa ingrata inazione [...]. Il primo esercizio, che gli ebbe a uscir dalla penna dopo il ritorno, fu una canzone in lode d'Isabella di Mantova [...]. Il componimento [il cui *incipit* è citato in nota], secondo il costume de' tempi, alla petrarchesca, celebra le doti del corpo e dello spirito dell'egregia donna, il biondo color delle chiome, la nerezza delle ciglia, lo splendore degli occhi, la rosea bianchezza della carne, la larghezza degli omeri, la maestà del portamento, la soavità del parlare, la dolcezza del canto, la bontà e la mitezza dell'animo. È, si può dire, una succinta ripetizione dei "Ritratti"; e se non manca di felicità nella condotta e di scorrevolezza armoniosa nel verso, pecca però soverchiamente in quel minuzioso, che genera sazieta e toglie vita e calore all'insieme del componimento. Sono lodi, che parvero esuberanti alla stessa Isabella». Questo, invece, il giudizio di LUZIO-RENIER 2005 alle pp. 181-182: «E appena il Trissino, uscito dai molti e gravi impegni politici, poté riprendere le pacifiche occupazioni letterarie, la prima poesia ch'egli compose fu una canzone di sapor petrarchesco in lode della Gonzaga. Vuolsi generalmente che questa canzone, inviata l'11 dicembre 1521, sia da identificare con quella che nel canzoniere trissiniano principia: *Gentil signora, i' voglio* [...], nella quale è tessuto uno dei più iperbolici elogi che d'una donna immaginar si possa. Nel rappresentare con arditezza e con gusto molto discutibile le bellezze fisiche d'Isabella (che pure aveva ormai 47 anni suonati), il Trissino mette insieme, come nei *Ritratti*, la solita pupattola convenzionale che ormai da secoli i poeti solevano magnificare. Ma le doti morali sono di gran lunga superiori alle fisiche e si palesano negli occhi e nelle parole. [...] Specialmente la chiusa della canzone si direbbe dettata dal cuore d'un amante, se non si dovesse pur concedere moltissimo alle abitudini cortigiane del tempo. Comunque sia, al buon senso della marchesa le lodi della canzone parvero singolarmente esagerate, né si trattenne dal toccarne nel rispondere all'amico suo». Certezza in merito all'identificazione della canzone inviata a Isabella con *Gentil Signora* è espressa pure nel conciso accenno presente in DANZI 2001, p. 273, che probabilmente si fonda sul parere di Morsolin.

fosse sufficiente a suffragare l'identificazione del testo citato nelle epistole con la canzone LIX, è anzitutto da rilevare come il tono della missiva stessa – concordemente a quello, improntato a sussiegosa modestia, della responsiva²²⁴ – denunci un'iperbolicità eulogica che non sarebbe quindi anomalo aspettarsi di riscontrare nella canzone; in secondo luogo – ma si tratta dell'elemento centrale – le affinità con i *Ritratti* sono talmente cospicue ed evidenti (sia su un piano più strettamente tematico, sia per analogie lessicali, sia rispetto all'orchestrazione della struttura complessiva) da non lasciare dubbî sulla funzione di ipotesto esercitata dall'opera in prosa, e, di conseguenza, sull'individuazione della medesima figura, Isabella, quale sola destinataria di entrambi i testi.

Mancano, nell'architettura d'insieme della canzone, calchi evidenti di un preciso ipotesto petrarchesco, limitandosi le riprese a semplici prestiti di tessere sintagmatiche, specie nella porzione riservata alla *descriptio* delle bellezze di Isabella che occupa le strofi III-IV. E, del resto, anche in quel caso le modalità di organizzazione globale del discorso si discostano dal *modus operandi* petrarchesco, risultando ampliati sia la consistenza dei versi coinvolti nella descrizione sia, soprattutto, il repertorio di figuranti cui Trissino attinge al fine di dotare di colore la fisionomia delineata.²²⁵ A tal proposito, valgano in parte le considerazioni espresse – in generale per le *Rime* e nello specifico per la canzone LIX – da QUONDAM 1980, pp. 83-84:

²²⁴ Si tratta del medesimo atteggiamento già mostrato da entrambi nel precedente scambio epistolare citato, lì dove la marchesa accoglieva, non senza schermirsi dalle sperticate lodi del vicentino, i *Ritratti*: «Havemoli acceptati et letti molto volentieri, solamente per essere compositione vostra et al nostro iudicio elegantissima et ingeniosa, sebben troppo et fori della verità excede in laudarmi et perché il vulgar proverbio è: *so che tu non dici il vero, pur mi piace*; la teneremo cara per essere composta da una persona così docta et nobile» (MORSOLIN 1894, Doc. XXIII).

²²⁵ L'idea secondo cui alla compostezza delle forme debba adattarsi un'adeguata rispondenza di colori è sviluppata già nei *Ritratti*, dove, dopo aver passato in rassegna, al fine di dare una compiuta immagine dell'avvenenza di Isabella, le varie parti del corpo tolte dalle più belle donne del tempo, Vincenzo Magrè passa a tinteggiarle: «io aviso, che ci fia mestieri di persona, che tutte poste insieme ce le colorisca; et a questo fare, né il Mantegna, né il Vinci, né Apelle, et Euphranore, se ci fussero, sarebbeno per aventura sufficienti; ma noi il nobilissimo di tutti e pictori Messer Francesco Petrarca chiameremo, e questa impresa a fare li daremo; il quale primieramente colorirà le chiome, come fece quelle de la sua Laura, faccendole di oro fino e sopra or terso bionde, Et il volto farà di calda neve, o più tosto di quelle candide rose vermiglie in vassel d'oro; Le labra parimente di rose vermiglie, e le ciglia di hebano togliendo; Et il bel dolce, suave, bianco, e nero de gliocchi a due lucidissime stelle assembrando, con quel non so che dentro, che in un punto Può far chiara la notte, oscuro il giorno, E 'l mele amaro, et addolcir l'assentio. Le guancie appresso di fiamma, o rose sparse in dolce falda di viva neve colorendo; e la bianchezza del collo tale faccendo, Dove ogni latte perderia sua pruova; et aguagliando le mani bianche, e sottili al colore de le perle orientali, farà lei generalmente Una donna più bella assai, che 'l Sole, E più lucente» (*Ritratti* p. 22).

Il canone delle bellezze femminili che si può desumere dall'insieme delle *Rime* produce un'impressione di accumulo, di sovrapposizione, di materiali e di sistemi figurativi: un *collage* di microcitazioni, spesso, di difficile decifrazione, rispetto proprio alla storia di questa *descriptio* della donna, tutt'altro che rettilinea, continua, un *puzzle* testuale, queste *Rime*, un modo di produzione del discorso che sembra anticipare l'Arcimboldi. Il canone trissiniano [...] si presenta articolato come canone "lungo", di forte impronta quattrocentesca e cortigiana. [...] utilizzando direttamente la canzone IV [=LIX] come testo base, può così essere schematizzato: capelli = oro, ciglia = guaiaco, occhi = stelle, viso + petto = gigli + neve (con l'estensione asimmetrica: latte + vermiglia rosa), denti = perle, bocca = coralli; inoltre, l'immagine complessiva del corpo (un ritratto, dunque, a figura intera) è *dritta* e *grande*, mentre gli *umeri* sono *larghi*, l'*andare* è *celeste*, la mano *delicata* [...]. Il campo lungo di questo ritratto produce, dunque, una quadricromia, d'ascendenza petrarchesca per quanto riguarda i colori impiegati: oro per il giallo, l'insolito guaiaco (un segnale esplicito della posizione trissiniana intorno al primato dell'uso, all'opportunità di acquisire le parole nuove, del presente) per il nero, perle-gigli-neve-latte per il bianco, rosa-coralli per il rosso. [...] Se si riferisce il canone "lungo" trissiniano a quello invece "breve" del Bembo si può cogliere tutta la distanza tra le rispettive posizioni generali sul modo di produrre non soltanto un testo lirico, ma più complessivamente la comunicazione letteraria. Il Bembo, infatti, [...] opera [...] una riduzione, fortemente selettiva per quanto concerne predicati e figuranti, escludendo risolutamente proprio le interpolazioni, l'autonomia metaforica, l'eccesso dell'esperienza quattrocentesca nella *descriptio* femminile, la sua funzionalità cortigiana. Certo, anche il canone trissiniano riduce l'estensione, senza misura, quattrocentesca: ma senza negarla, abrogarla, conservandone la percorribilità, una possibile ulteriore fruizione, temperata, a sua volta, dalla compresenza di tutti gli altri segmenti del percorso lungo della tradizione lirica, a cominciare dai Siciliani e dagli Stilnovisti.

Valutazione da accogliere in parte, si diceva, dal momento che si rende necessario avanzare qualche riserva in merito: se, infatti, le proporzioni della *descriptio* che si deducono dall'insieme dei testi che costituiscono le *Rime* risultano smisurate rispetto a quelle – ottenute mediante alternanza e ricombinazione di poche tessere – che si ritrovano nel *Canzoniere*, differente è il quadro che traspare dai singoli testi, compresa la canzone LIX.²²⁶ Il riferimento, in Quondam, al canone "breve" e "lungo" deriva, come da lui stesso esplicitato, dall'analisi proposta da POZZI 1979, in cui si distingue, rispettivamente, fra una stretta adesione all'*exemplum* di *descriptio* petrarchesco e un suo ampliamento che contempla l'inclusione di elementi fisici inammissibili nel modello: in particolare, Petrarca avrebbe ridotto, rispetto al confuso canone proprio della tradizione progressa, «il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano», accentuato «l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati», «ridotto il numero delle motivazioni [vale a dire il legame semantico del figurante con il figurato] all'alternativa di splendore e colore e per

²²⁶ Si veda, del resto, DANZI 2001, p. 284, che a proposito dei vv. 34 sgg. commenta: «inizia, nel solco del canone 'breve' tipico della tradizione lirica [...] la *descriptio*: capelli, cigli, occhi, viso, petto».

quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola, così come azzurro per gli occhi)», «ridotto il numero dei comparanti alla sola rosa per il rosso, ad oro ed ambra per il giallo, lasciando invece un più ampio ventaglio di possibilità per il bianco».²²⁷ Come si vede, sebbene, nella canzone LIX, Trissino attinga a figuranti insoliti, pure mantiene la misura canonica dei membri costituenti la *descriptio*, non abbandonandosi certo alle pantagrueliche elencazioni proprie di testi – citati già dal Pozzi a esempio di canone “lungo” – quali *Io guardo i crespi e biondi capegli* di Fazio degli Uberti, l'ode latina *In puellam* di Poliziano o la descrizione di Polia nell'*Hypnerotomachia*,²²⁸ né d'altra parte includendo elementi quali naso, braccia, piedi, ecc. (come avviene invece, ad esempio, nella descrizione ariostesca di Alcina od Olimpia).²²⁹ Piuttosto bisognerà riconoscere al vicentino una tendenza alla libera combinazione del materiale esistente nella tradizione e al contempo all'originale inserzione di nuovi elementi nel repertorio disponibile, laddove Bembo «accoglie i tratti specifici di più tradizioni, ma è attento a selezionarle in modo che le combinazioni salvaguardino il principio di omogeneità».²³⁰ Del resto, persino i riferimenti a «lj'umeri larghi» e alla «diligata manō», con cui si rischierebbe di prolungare

²²⁷ POZZI 1979, p. 7. Poco oltre, si definisce canone «breve quello che si attiene all'uso petrarchesco, lungo l'altro che oltrepassa il confine del petto ed include quelle parti del viso da lui escluse: naso, orecchie, mento» (*Ibid.*); quest'ultimo «mira ad organizzare dei significati e a curarne la rappresentazione verbale, al contrario del canone breve, che mira a selezionare dei significanti ed a proporre le possibili combinazioni» (Ivi, p. 8).

²²⁸ In essa «il canone risulta dissolto [...] per via della medesima inflazione che ne deteriora il valore, poiché, accrescendolo a dismisura, ne rovina fatalmente la misura» (POZZI 1979, p. 17).

²²⁹ È quanto si verifica, al contrario, nei *Ritratti*, in cui «il canone non soltanto è “lungo”, ma è orientato a produrre una “mostruosa bellezza”. Si tratta di costruire l'immagine della perfetta bellezza di Isabella d'Este attraverso un processo di montaggio delle parti più belle di donne di varie città d'Italia: la Ericina (di Vicenza) dà la testa (chiome + fronte + ciglia + occhi) e le braccia (+ mano + dita + unghie); la Trissina (di Vicenza, ovviamente) dà gote, sorriso, pudore, l'andare e lo stare; la Spinola (di Genova) dà naso, mento e guance; la Contessa di Caiazzo (di Milano) dà la bocca, le labbra, il collo, la persona; Cleomena de' Pazzi (di Firenze) dà il petto, le spalle, gli omeri e l'età. Le chiome = oro, le ciglia = ebano, i denti = neve, le guance = rose + neve, eccetera [...]. Questo procedimento di sapore arcimboltesco è tutto finalizzato a un gioco cortigiano: la bella delle belle – Isabella d'Este – assume in sé le parti del corpo di queste altre donne» (QUONDAM 1980, p. 83 n. 17). Per l'ipotesi secondo cui i *Ritratti* sarebbero diretta e volontaria contrapposizione degli *Asolani* bembiani, vd. KOLSKY 1984, p. 50: «One aspect of the work would have especially pleased her [*scil.* Isabella], namely, that it was Bembo who had been chosen to praise her intellectual qualities. Isabella had never been able to forgive Bembo for having dedicated the *Asolani* to Lucrezia Borgia and for having refused her invitation to come to Mantua. *I Ritratti*, then, can be seen as an act of complicity between Trissino and the Marchioness: Bembo is made to praise Isabella to the skies in Lucrezia Borgia's own city, Ferrara. [...] Bembo is also made to single out for praise those accomplishments that were particularly dear to Isabella and through which she enjoyed celebrity [vale a dire la perizia nel canto]».

²³⁰ POZZI 1979, p. 12.

la *descriptio* oltre i limiti della *convenientia* fissata dal modello petrarchesco e di sfociare quindi nel canone “lungo”, si configurano non come ecfrafi ma quali semplici accenni, peraltro dislocati in margine rispetto alla porzione di strofi occupata dalla descrizione vera e propria, oltreché tesi a fornire un’idea non tanto della bellezza quanto, rispettivamente, dell’eleganza nell’incedere e della valente operosità.

All’interno delle *Rime*, la canzone non pare intrattenere evidenti rapporti con i gruppi di testi contigui, salvo che per il componimento subito antecedente, il sonetto LVIII. Diversi sono, infatti, i rinvii tematici, così come i lemmi che dall’uno all’altro testo (per lo più relativamente alla prima stanza di LIX) sono ripresi o modulati, e che in qualche caso non compaiono altrove nel canzoniere: in particolare, i rimandi alle Muse («Sacre sorelle» in LVIII 1 e «Donne gentil» in LIX 10) e al Parnaso («d’intorno al monte / Parnaso allegre e festeggiando andate» in LVIII 1-2 e «le tranquille, / kiare, soavi e delicate lympe / del fonte Parnaso in guardia havete» in LIX 10-12) si ritrovano soltanto nell’ecloga LXXVIII; del «liquor(e)» (rispettivamente ai vv. 4 e 14) – a indicare le stille della fonte Castalia che sgorga presso il monte Parnaso, capaci di infondere ispirazione poetica – non si danno ulteriori attestazioni; «le gran virtuti e i be’ lumi lucenti» (LVIII 10), sebbene locuzione alquanto generica, parrebbero anticipare, in chiasmo, la trattazione che in LIX riguarderà la bellezza fisica e intellettuale di Isabella; la ripetizione di «mill’anni» (LVIII 14) e «mill’anni e mille» (LIX 9), per quanto in generale riconducibile a un tic stilistico trissiniano, è in questo caso troppo ravvicinata perché la si possa ignorare. Del resto, il sonetto, nella sua topica invocazione alle Muse volta a ricevere un’investitura poetica che consenta un’adeguata celebrazione della donna, sembrerebbe svolgere una funzione introduttiva piuttosto che risultare compiuto in se stesso. Occorrerà esplicitare, a questo punto, il riferimento, in LVIII 11, agli «scuri panni» in cui è «involta» la Donna: la connotazione, come confermano ad es. le due attestazioni di «oscuri panni» presenti nella *Sophonisba* (vv. 1688 e 1975), rinvia a uno stato di lutto, e più specificamente a una condizione di vedovanza, sì che già MORSOLIN 1894 (p. 110 e n. 3), con la solita sbrigatività, riporta la locuzione come riferita a Margherita

Pio;²³¹ tuttavia, proprio il rapporto di stretta consonanza che il sonetto ha dimostrato di intrattenere con la canzone spingerebbe a identificare la donna in questione con la stessa alla quale essa è dedicata, vale a dire Isabella, rimasta vedova nel marzo del 1519 – che risulterebbe, dunque, un saldo *terminus post quem* per il sonetto –, e a intendere pertanto il primo come proemiale rispetto alla seconda.

Riguardo ai termini di datazione della canzone, si potrà a ragione immaginare che la stesura sia avvenuta a ridosso della spedizione della lettera alla marchesa (10 dicembre 1521),²³² soprattutto sulla scorta della dichiarazione del vicentino ivi presente, secondo cui l'«ingegno» era stato «già per molte occupationi da le rime distolto»: se si immagina che la canzone rappresenti una sorta di risorgimento alla Poesia successivo a una temporanea fase di silenzio, bisognerà ritenere che l'intervallo fra la sua composizione e il suo invio non debba essere stato eccessivamente esteso. D'altra parte, si tenga conto del fatto che il testo è fra i pochi che risultano assenti nel manoscritto GB o.4 della Universitäts- und Landesbibliothek di Jena, che testimonia una forma del canzoniere precedente a quella della *princeps* ma quasi del tutto affine per ordinamento dei componimenti e per lezioni trasmesse.²³³

La canzone principia, come già la LV, con l'invocazione diretta dell'allocutario, connotato per mezzo dello stesso aggettivo («Gentil») impiegato anche in quel caso. Il primo piede è occupato quasi interamente da una principale, che manifesta il proposito dell'intero componimento – il desiderio di comporre le lodi della «Gentil Signōra», appunto, su suggerimento di Amore in persona (che costituirà, di conseguenza, l'implicita fonte di ispirazione del testo) –, e da una relativa esplicativa (carica di un'ambiguità dovuta alla duplice valenza che può assumere il verbo «hōnōra»), che, posta nell'emistichio finale, definisce con chiarezza la portata universale della bellezza della donna che si vuole cantare. Con la seconda parte della fronte si inaugura un periodo ipotetico che oltrepassa la partizione

²³¹ L'individuazione della Pio come destinataria del sonetto – forse ancora su suggestione del Morsolin –, sebbene implicitamente sottoposta al dubbio, non è smentita da DANZI 2001, p. 273, che parla di «una vedova (la Pio?)».

²³² Risulterà invece da un'erronea lettura di Morsolin la proposta di datazione avanzata da BEER 1996, p. 141: «la *Canzone per Isabella d'Este*, composta probabilmente intorno al 1518, dopo il ritorno a Vicenza».

²³³ Si veda MAZZOLENI 1996 e in particolare p. 311 «Gli altri testi omessi [oltre alle canzoni LXXVII, LXXVIII e LXXIX] sono i sonetti XXXVIII, XLIV, XLVI, XLVII, la canzone LIX, la ballata LXXIV: tutti non hanno altro testimone all'infuori della edizione a stampa».

strofica per discendere a occupare una porzione della sirma:²³⁴ la protasi si dispone nel secondo piede, attraversata nel mezzo da una comparativa che ne completa il senso tratteggiando un'opposizione tra la raffigurazione mentale della bellezza della donna e la sua – evidentemente velleitaria – rappresentazione “esterna” per mezzo della parola poetica (per cui si noti come «dent[r]o» e «fuora» siano disposti ai margini del v. 6, rispettivamente in *incipit* e in *explicit*, così che risulti evidente la loro contrapposizione), che risulterà inappropriata – lo si coglie dal ricorso alla forma ipotetica, che più che formulare un desiderio pare esprimere una sorta di implicita *excusatio* – a causa di una deficienza propria dell'ispirazione e dell'estro del poeta («l'ingegnō») così come di un difetto intrinseco agli artificî della Poesia stessa («l'arte»); l'apodosi – in cui, attraverso un primo richiamo a un ambiente bucolico, popolato dalle «Nymphē», ci si augura che la memoria delle Rime riecheggi per un lasso di tempo iperbolico – dà avvio alla sirma, con il verbo della principale che apre il verso di *concatenatio* e regge fin da subito un'oggettiva, che si dispiega nel secondo emistichio del verso di chiave e prosegue quindi nei due versi successivi. La rimanente sezione della sirma, aperta da un'avversativa²³⁵ che introduce un ulteriore vocativo

²³⁴ Si veda in proposito GUIDOLIN 2010, pp. 145-146, dove l'intera prima strofe è portata come esempio dell'unico caso, fra le canzoni censite dalla studiosa, in cui il legame sintattico di tipo “P + S” (vale a dire quello che lega saldamente il secondo piede e la sirma) si trovi in *incipit* di componimento anziché al suo interno: «Seguendo la traccia della testura metrica ci aspetteremmo per questa strofa uno schema sintattico del tipo 3 + 3 + 9, mentre, in concreto, attraverso una tensione dell'arco del secondo periodo oltre lo spazio del secondo piede, la segmentazione che si realizza è illustrata dal modello 3 + 3 + 6. Il risultato è una partizione versale riformulata nei comparti periodali e che sposta il fuoco di simmetria, dapprima individuabile al centro della fronte, tra i due piedi metricamente equipollenti, al punto mediano del nuovo complesso unitario di secondo piede e sirma (v. 9), diviso ora dalla sintassi in due parti corrispondenti. Ciò ha l'effetto di sollecitare la sensibilità del lettore e di scardinare le sue aspettative, ma prima di tutto, e forse con intento meno provocatorio di quanto sembri in astratto, permette di distribuire con maggiore sistematicità i contenuti, come si addice ad un inizio ben profilato nelle sue componenti retoriche. [...] Inutile sottolineare che l'impressione finale che scaturisce dalla lettura ininterrotta della stanza non è per nulla quella di un esperimento sintattico oltranzistico, quanto quella di un rimodellamento funzionale del contenitore strofico».

²³⁵ Sulla posizione dell'avversativa, all'interno di sirma anziché coincidente con uno snodo metrico più “istituzionale”, cfr. GUIDOLIN 2010, p. 236: «Ma se nei poeti primo cinquecenteschi le interazioni tra archi periodali e sintassi sono, al di là delle rilevanze di normale sincronia metrico-sintattica, spesso caratterizzate da lievi sfasature rispetto alla partitura ritmica, non sorprende che non siano troppo infrequenti le strofe in cui le inversioni di tendenza o le torsioni del discorso non ribattono l'avvio delle partizioni, ma cadono in levare, con un intervallo di anticipo o di ritardo rispetto al confine musicale. Tali manifestazioni di smussamento degli spigoli argomentativi si colgono a colpo d'occhio, ad esempio fissando l'attenzione sulle posizioni che assume la congiunzione avversativa, con la quale si indica convenzionalmente un chiaro scarto del pensiero. Il passaggio di partizione dovrebbe favorire l'adagiarsi sul confine delle pieghe del discorso e quindi anche la contrapposizione antitetica di unità adiacenti. Quando però una sensibilità lirica spiccata faccia avvertire le strofe come un contenitore con peculiarità tradizionali da allentare o rimodellare in modo creativo, allora sarà

– in cui, si noti, torna l’aggettivo «gentil» già impiegato al v. 1 –, è bipartita, per cui il primo segmento, per mezzo di una relativa, definisce le destinatarie dell’invocazione (le Muse) e circoscrive (con accenti petrarcheschi) il *locus amoenus* da queste abitato, mentre il secondo, che contiene la richiesta vera e propria, risulta a sua volta distinto (con una simmetrica ripartizione in porzioni da un verso e mezzo ciascuna) in una principale – in cui l’io lirico domanda qualche stilla della miracolosa acqua zampillante dalla sorgente della Castalia affinché possa «disbramarsi la decenne sete»²³⁶ – e in una finale – che esplicita il motivo di una tale preghiera (vale a dire la speranza che, grazie una siffatta ispirazione, la lode della donna non risulti del tutto inadeguata).²³⁷

Il primo piede della seconda stanza (caratterizzato da una disposizione sintattica piana, in cui a ogni verso corrisponde una proposizione: principale, limitativa, relativa) si riallaccia, quanto al tema, all’invocazione finale della precedente e si configura come nuova *excusatio*, dimostrandosi l’io lirico consapevole dell’altezza dell’impresa tentata – la celebrazione di «quella beltate» (v. 17) –, tale per cui persino il padre delle Muse nominate poco prima, Zeus, finirebbe con l’affaticarsi se vi si dedicasse. Pure – si esplicita attraverso il periodo ipotetico che occupa il secondo piede –, se anche lo sforzo di raffigurare le bellezze della donna finisse per dimostrarsi vano in quanto teso a un obiettivo sproporzionatamente al di là delle proprie capacità, resterebbe la consolazione di aver avuto la possibilità di ammirarle e onorarle. In corrispondenza con l’attacco della sirma prende avvio, in maniera

possibile rintracciare anche casi in cui l’opposizione slitta in avanti e favorisce l’insediamento di una sovrastruttura logica che si accavalla su quella metrica [e in nota si fa riferimento, tra le altre, proprio alla prima strofe della canzone LIX]».

²³⁶ *Purg.* XXXII 2.

²³⁷ Per l’intera strofe si veda ancora l’ottima sintesi di GUIDOLIN 2010, pp. 145-146: «Nel primo piede si adagia con la necessaria evasività prolettica l’*argumentum*, che è l’esaltazione della bellezza della donna; poi, nella campata esastica centrale (vv. 4-9), il poeta lega, con il tenue ma ardito laccio dell’ipotesi, la professione di umiltà che intende preparare un atteggiamento di indulgenza e di comprensione nella destinataria (secondo piede) ad uno speranzoso augurio di fama per le sue rime (primi tre versi della sirma). Perché il quadro si ricomponga in tutti i suoi particolari, interviene infine lo scarto avversativo dell’invocazione alle Muse (v. 10 “ma voi, Donne gentil”) con prezioso intarsio petrarchesco nei successivi che riecheggiano il *locus amoenus* della lirica in “chiare, soavi e delicate lympe / del fonte di Parnaso” (vv. 11-12). L’allocuzione è ancora una volta spartita con equilibrio, in due misurati nuclei ternari che contengono rispettivamente un vocativo espanso (vv. 10-12) e la richiesta di assistenza (vv. 13-15). Se i due periodi di 6 versi si equivalgono, si nota, però, anche un circuito allusivo accennato tra il primo piede e la parte centrale della sirma, che si innesca grazie alla scelta non ingenua dello stesso epiteto per l’amata (v. 1 “Gentil Signora”) e per le custodi della sorgente della poesia (v. 10 “Donne gentil»)».

estemporanea, la lode di Isabella: inizialmente (v. 22) in forma indiretta, per mezzo di un'esclamativa che contiene l'esaltazione della madre di lei (analogamente a quanto avveniva nella sirma della quarta strofe di XIII), quindi tramite una duplice relativa in cui la donna è assimilata a – e anzi, attraverso la metafora, più propriamente fatta coincidere con – un Sole, che vince in splendore quello fisso nei cieli. Nel resto della sirma, poi, si ribadisce da una parte l'eccezionalità della bellezza che si vorrebbe cantare e dall'altra lo scarto tra questa e la sua rappresentazione – tale per cui nessun mezzo espressivo, né poetico («cōn parole», v. 26) né pittorico o scultoreo («cōn arte», v. 27), risulterebbe mai in grado di riprodurne compiutamente le fattezze –; solo al singolo cui, anche per pochi istanti, occorra la fortuna di posare lo sguardo sulla donna, dunque, è dato di comprendere appieno la portata di una tale perfezione. L'intera porzione strofica è attraversata da una serie di negazioni strutturanti e organizzata in due tristici coordinati: il primo costituito da una doppia principale volta a rimarcare la non ripetibilità nel tempo della bellezza di cui si sta trattando («Nōn fu ... ne sarà», v. 25) e da una relativa strutturata secondo una contrapposizione binaria («che ne cōn parole / ne cōn arte», vv. 26-27) che manifesta l'inadeguatezza delle arti nel riprodurla; il secondo, in rovesciamento chiastico, formato da una nuova relativa e da una principale che regge un'infinitiva (introdotta ancora da una negazione: «nōn fu mai») con cui si riformula quanto già espresso ai vv. 25-26.

L'iterazione di avverbî e congiunzioni negativi prosegue per l'intera terza strofe.²³⁸ Nel primo piede, in particolare, tramite una doppia negazione incipitaria («Nōn è, nōn è»),

²³⁸ Sul legame fra le due strofi, individuabile non tanto a livello sintattico quanto sulla base della continuità tematico-argomentativa e del riecheggiamento di strutture organizzative del discorso, vd. ancora l'imprescindibile GUIDOLIN 2010, pp. 254-257: «Una diversa modalità attraverso cui due stanze vengono messe in stretta relazione grazie al filo della retorica è il prolungamento al di là dello stacco grafico di pausa di un movimento argomentativo annunciato ma non esaurito nella prima macropartizione. Ciò si manifesta visibilmente, ad esempio, nella canzone LIX di Trissino [...]. Qualora si legga di seguito questo brano della lirica [*scil.* sirma della seconda stanza e terza stanza], se ne avverte tutta la fluente unità melodica, che si riversa nello schema senza che le indicazioni ritmiche soggiacenti valgano a frenarne il corso. Nel quarto verso della sirma della seconda stanza (v. 25) ha radice una struttura di tipo comparativo-negativo o, secondo la definizione di Berra, una “comparazione di uguaglianza negata”, composta da un avverbio negativo (“non”), un avverbio temporale risolutivo (“mai”) e un correlativo funzionale al confronto (“simil” o “si”), con la quale il poeta dichiara l'incommensurabilità assoluta della bellezza della sua amata. Lo stilema raggiunge una sua conclusiva circolarità con l'apparente avversazione della frase seguente, che è in realtà un modo per asseverare dal versante opposto lo stesso concetto. Di fatto, dopo un fraseggio di misura ternaria come il precedente, nell'ultimo verso della sirma stessa compaiono con ordine variato i medesimi elementi, come se, immobile di fronte ad un'asserzione tanto coraggiosa quanto difficile da dimostrare per l'ineffabilità delle doti della donna, il discorso

si ravvivano e si modulano – portandoli poi, soltanto qui, a conclusione – i concetti delineatisi al termine della stanza precedente: una coppia di relative specifica come la Virtù deputata a informare la donna al momento della sua creazione abbia infuso in lei una «grazia» e una «beltà» sovranaturali, dissimili da tutte quelle che si possano ritrovare fra i mortali. A partire dal secondo piede ha finalmente avvio la *descriptio* vera e propria, condotta per mezzo di un’elencazione dei principali tratti fisionomici che attraverserà tutto il resto della stanza e proseguirà, attraverso ulteriori propaggini, fin nella successiva; così come già nei *Ritratti*, si esalta in primo luogo l’aspetto fisico della donna e soltanto in un secondo momento l’*habitus*, le qualità intellettuali e, insomma, i diversi «beni de l’anima» (*Ritratti* p. 23). Nel secondo piede, dunque, e per l’intera sirma – a eccezione della sola *combinatio* finale, che costituisce una sorta di epifrasi periodale posta in clausola –, è riproposta una medesima orchestrazione retorico-sintattica, sempre uguale a se stessa e variata semmai unicamente nelle proporzioni versali: per tutti gli elementi corporei evocati si offre un figurante che funga da termine di paragone quanto a vividezza cromatica; ciascuno di essi, tuttavia, non essendo in grado di eguagliare lo splendore del comparato cui si riferisce, viene introdotto attraverso una negazione. Così, nel distico iniziale del secondo piede, è detto che «mai non» (v. 34) si estrasse oro simile alla capigliatura (le «kiome», v. 35) della donna; nel verso finale del secondo piede, e procedendo poi a oltrepassare abbondantemente il limite della ripartizione

non potesse che indugiare e ripiegarsi su se stesso con ricapitolazione sintetica (vv. 25-26 “Non fu nel mondo, né sarà più mai / simil bellezza” e v. 30 “non fu mai cosa sì bella”). La fronte della stanza successiva innesca, invece, lo slancio necessario per superare le secche della tautologia e riavvia lo stesso andamento di carattere negativo con la forza della ripetizione a stretto contatto (v. 31 “Non è, non è”) che fissa un cantilenante ritmo binario per il settenario d’esordio. Poi, nella colata unica di secondo piede e sirma, si adagiano con una libertà di disposizione inopinata, specie dopo l’assetto più che composto delle partizioni precedenti, le specificazioni straordinarie della bellezza femminile. Gli *enjambement* ai vv. 36-37 (“così nero fusse / guaiaco”) e ai vv. 39-40 (“così lucenti / non sono”) creano delle venature melodiche al fine di evitare la monotonia dell’enumerazione e allo stesso tempo continuano la ripetitività parallelistica con nuove sottili simmetrie. Nonostante l’intonazione mossa dalle pause interne al verso e la cura di superare l’allineamento anaforico dei nuclei volutamente molto simili, si avverte alla fine l’impressione di una stretta compattezza delle stanze, se non proprio di un accenno di dialettizzazione per il fatto che, ripristinando a ritroso funzioni e peculiarità, la sirma della seconda stanza sembra avere un ruolo prolettico e introduttivo, mentre la terza strofa assume le caratteristiche vere e proprie di esposizione del tema, di *argumentatio*. Si noterà inoltre che, rispetto all’iterazione in due strofe contigue della stessa struttura, un esempio come questo di dislocazione di un periodo tematico nelle sue articolazioni di premessa e svolgimento a cavallo di due stanze contravviene al principio di precisa segmentazione del discorso nelle micropartizioni. Una cosa è, infatti, accentuare la necessità seriale delle strofe, altra è ridistribuire grumi di senso senza lasciarsi condizionare dallo schema ritmico per infrangere anche a livello argomentativo i procedimenti di ordine lineare e favorire la sfumatura dei contorni, a tutti i livelli del testo».

strofica interna, che mai («ne ... mai», al v. 36) si importò dalle Americhe un legno di guaiaco tanto nero quanto le sue «belle cilja» (v. 39),²³⁹ nell'emistichio seguente e nel distico successivo, che nel cielo terso «non» (v. 40) è possibile intravedere due stelle sfavillanti che risultino tanto fulgide come lo sono le sue «luci vaghe» (v. 41) – e si noti che, in questa come nella successiva similitudine, alla reggente non segue più un semplice complemento di paragone ma un'intera proposizione comparativa –; infine, che neppure («ne», al v. 42) i gigli o la neve risultano del tutto candidi se rapportati al biancore che contraddistingue il suo viso e il suo petto. Questo bianco – si aggiunge nel distico che chiude la stanza, costituito da una duplice relativa – si colorisce di una punta di rossore tanto minuta e delicata da poter essere assimilata a una rosa di color sanguigno che si trovi immersa nel latte.

La descrizione fisica prosegue per un momento nella quarta stanza. Nella fronte, infatti, si trova un nuovo paragone che, secondo una sapiente disposizione volta a generare un evidente parallelismo, vede i due comparanti («perle» e «corali», ai vv. 46 e 47) occupare il primo distico e i comparati (a loro volta strutturati in due sintagmi simmetrici costituiti da aggettivo e sostantivo: «bei denti» e «purpurea bocca», al v. 48) disporsi nell'ultimo verso. Anche in questo caso, però, come già nel paragone che aveva chiuso la strofe precedente, l'immagine non si arresta al confine della partitura strofica ma viene rilanciata nel secondo piede per mezzo di un periodo costituito da due temporali implicite (rese con l'infinito) che si trovano all'interno, rispettivamente, di una principale e della finale da essa retta: i denti e la bocca, quando atteggiati a sorriso, producono un effetto talmente trasumanante che il cuore di chi li osserva è ricolmo e anzi trabocca di un piacere incommensurabile. Sfiata anche solo col pensiero questa prospettiva, all'io lirico non resta che prorompere, fin dal verso di *concatenatio*, in una serie di esclamative che contribuiscono ancora una volta a rendere manifesta l'ineffabilità che attiene alla figura della donna cantata: arrivato a questo punto della *descriptio*, il poeta si rende conto di come la sua lode non tocchi che una porzione infinitesimale della sua bellezza sovraumana, e anzi vivificatrice e divina; l'avvenenza di lei – lei, che è un sole rifulgente nella presente epoca (con richiamo di quanto affermato ai vv.

²³⁹ Il forte enjambement che si realizza fra il v. 36 e il v. 37 è segnalato già da GUIDOLIN 2010, p. 206 n. 113, come caso «in cui il verso di chiave contiene il *rejet* di un'inarcatura, con il risultato di procurare una saldatura audace tra fronte e sirma».

23-24) – trascende ogni altra avvenenza «eterna» e «pellegrina»; in lei si riversa un'eccezionale grazia celeste – e non si tratterà di semplice riproposizione dei vv. 31-33, dal momento che in quel caso si faceva riferimento alle qualità infuse al momento della nascita mentre adesso si indica la continuità nel presente di un tale processo. Infine, nel tristico che chiude la stanza, si accenna per un istante a qualche nuovo elemento (al v. 58 la postura ben eretta, slanciata e solenne allo stesso tempo; al v. 59 le spalle temperatamente large) che contribuisce alla descrizione dell'aspetto fisico, ma in maniera tanto cursoria e sfumata che manca un qualsiasi termine di paragone; invece, si passa a nominare un tratto – l'incedere, che in lei è celestiale – attinente, piuttosto che alla fisionomia, al costume, a un *habitus* che «veste» l'intera figura di «gloria e maestà» (v. 60).

Nuovamente, nel passaggio fra IV e V stanza, il confine interstrofico è attenuato: sebbene non si ritrovi una forte saldatura sintattica, infatti, il «Ma» incipitario denuncia il fatto che il tema che si andrà svolgendo riprenderà e ridefinirà quello appena concluso. La lode che si dispiega per l'intera stanza ha come proprio oggetto, con l'eccezione di pochi versi, la voce di Isabella, esaltata prima in relazione alle parole da essa pronunciate e quindi alla sua perizia nel canto: nel primo piede si dichiara come «tutto 'l restò» (v. 61) – vale a dire quanto finora si è di lei predicato, l'insieme di tutte le bellezze elencate fino a poco prima – risulti di nessun momento se posto a fronte dei suoi discorsi leggiadri e accorti (dunque belli a udirsi ma anche morigerati nel loro contenuto e senso profondi), così come al suo comportamento non umano ma angelico; e si aggiunge, nel secondo piede, come risulti incomparabilmente preferibile a ogni altra cosa persino la sola consapevolezza che quelle parole inducano in ogni «affannata mente» (v. 65) umana una piacevole distrazione e finiscano per invadere il mondo intero di una piacevolezza incontenibile. Ad attacco di sirma – nel verso di *concatenatio* e nel primo verso subito successivo – si profila un breve stacco rispetto alla celebrazione della voce, dal momento che si introduce il motivo degli influssi benefici promananti dagli occhi; tuttavia, quello che potrebbe configurarsi come nuovo tema si rivela in realtà finalizzato soltanto a costituire un termine di paragone – e infatti il periodo è bilanciato fra una comparativa (con una coda costituita da una relativa) e una serie di principali fra loro coordinate – cui contrapporre gli effetti ancor più ristoratori (e anzi quasi taumaturgici) derivanti dalle parole: come, con gli occhi, Isabella è in grado di diffondere

placidità ovunque posi lo sguardo, così tramite le «soavi parolette» (v. 69) si rende capace di placare qualsiasi sofferenza, di far rinsavire le menti manchevoli conferendo loro nuovo vigore e di ispirarle a compiere opere buone. Tutto ciò non è però ancora paragonabile ai veri e propri miracoli operati da quella voce qualora venga mossa al canto: tale è la virtù di questo – secondo quanto si confessa nel tetrastico a doppia *combinatio* con cui si conclude la stanza, articolato in temporale, reggente e doppia consecutiva, disposte ciascuna su un verso – che una particolare grazia piove dal Cielo coprendo la Terra tutta e investendo la natura nella sua interezza (a differenza che al v. 57, dove essa era detta riversata sulla sola donna), tanto che l'aria si rasserena, e pare anzi gioire, e il vento si placa intento ad ascoltare una «sì dolce harmonia» (v. 75).

Nella sesta stanza, i due piedi risultano ancora occupati da una esaltazione di specifiche qualità della donna, mentre dalla sirma emergerà nuovamente il limite della parola poetica dinnanzi all'innumerevole quantità di virtù da cantare. Innanzitutto, dunque, nel primo piede si fa riferimento, a partire dalla menzione della sua «dilicata manò» (v. 76), alla meticolosa e ineguagliabile laboriosità che contraddistingue Isabella nell'arte della tessitura; quindi, nel secondo, mediante un paragone – o meglio, la sua negazione, come già nella strofe III – con una cerva che rifugge ogni contatto umano, si misura la distanza che separa la marchesa da qualsiasi sentimento negativo («ira ne sdegnò», al v. 81). Per quanto divergenti nel tema trattato, i due piedi mostrano un perfetto bilanciamento sotto il profilo sintattico: in entrambi i casi, a una principale che occupa il distico iniziale (e che risulta costituita dal soggetto al primo verso, dal verbo in *rejet* e da un complemento nella porzione rimanente del secondo verso) segue una subordinata introdotta da un anaforico «quantò» (vv. 78 e 81), che nel primo caso si configura come interrogativa indiretta e nel secondo come comparativa. Nella sirma, in cesura rispetto all'andamento descrittivo assunto finora, l'io lirico è costretto a manifestare nuovamente l'incapacità della propria espressione rispetto all'ineffabilità che attornia una donna tanto meravigliosa, fatta discendere dal Paradiso al solo fine di mostrarne un chiaro esempio sulla Terra; anzi – deve ammettere il poeta –, pare che quanto più ci si profonda nelle lodi di costei tanto più ci si allontani da una piena contezza delle sue qualità, allo stesso modo di come il sole appare tanto meno visibile quanto più si mantiene fisso in esso lo sguardo (e si noti che, nel testo, il paragone non è attuato per mezzo di una

comparativa, ma tramite una causale che quasi si sovrappone alla reggente, finendo per suggerire una diretta identificazione del Sole con la donna). Il periodo successivo, che prende avvio da un emistichio finale – dunque senza che sia metricamente segnalata una netta soluzione di continuità – sviluppa ulteriormente il tema dell’indicibilità approfondendolo in direzione della quantità incommensurabile di grazie concesse alla donna dal Cielo: tante che, secondo un’iperbolica immagine topica ed estremamente produttiva nella tradizione letteraria, al confronto risulterebbe più semplice contare i granelli di sabbia di ogni spiaggia e deserto o le limpide stelle del cielo.

L’ultima strofe si apre con un’immagine quanto mai prolifica, che vanta attestazioni fin dall’antichità classica e continua a trovare largo impiego nella tradizione rinascimentale, dopo essere passata per le mani – tra gli altri – dello stesso Petrarca.²⁴⁰ La nuova comparazione che viene delineandosi risulta perfettamente bilanciata fra i due piedi, occupati rispettivamente dalla comparativa (completata da una relativa disposta nel verso finale) e dalla reggente; inoltre – e si tratta dell’unico caso nella canzone – figurante e figurato sono introdotti da «Qual ... tal», posti entrambi in *incipit* di verso. A un’ape, dunque, che di buon mattino voli da un fiore all’altro cupida di instillare quanta più dolcezza possibile nel miele che andrà successivamente a produrre, l’io lirico paragona la propria mente, che senza posa «vola» (v. 96) – e si noti la calcolata ripetizione del verbo di v. 92 – di bellezza in bellezza e di grazia in grazia della divina donna che vuole cantare, così che – si inferisce – possa raccoglierne il meglio e contesserne le lodi più soavi. Ma – è l’avversativa che, ad attacco di sirma, interviene a spezzare l’idillio²⁴¹ – la mente, di fronte a una tale abbondanza di qualità, rimane tanto invischiata da cadere in un baratro di oblio che la porta a divenire dimentica persino di se stessa, oltre che di tutte le virtù che avesse adocchiato fino a quel momento: si osservi come questo distico incipitario della sirma appaia bipartito fra primo verso, in cui sono disposti i verbi della reggente e della consecutiva, e secondo, in cui, in seguito a violenta inarcatura, si trovano i due elementi che costituiscono l’oggetto dell’amnesia. Il poeta,

²⁴⁰ Per una rassegna delle principali occorrenze si rimanda al commento *ad locum*.

²⁴¹ Si veda in proposito GUIDOLIN 2010, p. 206, che riporta la strofe fra gli esempi a sostegno della seguente notazione: «Come primo verso della sirma, che per ragioni di uniformità fonica finale si riallaccia alla fronte, la *concatenatio* è anche la sede in cui si esplicitano immediate conclusioni e stretti passaggi logici tra i due versanti della strofa, come si può vedere dalla quantità di versi di chiave che iniziano con la congiunzione avversativa “ma”».

pertanto, che non è in grado neppure di intendere dentro di sé ciò che la mente gli descrive, ancor meno è capace di riprodurlo per mezzo della parola poetica; per la qual cosa una tale operazione è destinata a restare «confusa» (v. 101) e incompleta. In sostanza, si sta qui rendendo esplicitamente nota la causa delle continue interruzioni che hanno attraversato l'intera canzone, impedendo che potesse svolgersi una lode costante e compiuta: perciò, l'io lirico decide infine di porre «frenò» al proprio desiderio di celebrare la donna, e dunque di dare conclusione al componimento stesso. Ciò che rimane ancora da dire – si dichiara nella prolessi del relativo con cui si avvia il tristico finale – di uno spirito tanto nobile, lo dirà il mondo intero, che viene ornato e reso ameno dalla sua bellezza.

Canzone di 7 stanze di 15 versi, endecasillabi e settenarî, di rime aBC bAC CDEEDFfGG, e priva di congedo. Se considerata, insieme alla testura rimica, anche la consistenza versale, lo schema risulta inedito; e tuttavia, schemi quasi identici si ritrovano in *Nel tempo giovenil ch'a amar c'invita* (=SERDINI XI) – rispetto a cui non si è però rilevata, parallelamente alla consonanza metrica, una rispondenza tematica – e *Donna d'alto valor, nova guerriera* (=TANSILLO canzone XXIII), peraltro di 7 stanze, che mostra qualche affinità maggiore, sebbene forse un po' troppo generica. Qualche analogia è rinvenibile inoltre nel metro delle *cantilene oculorum* (*Rvf* 71-73: punti di contatto più puntuali sul piano sia lessicale sia tematico, per i quali si rimanda al commento, si riscontrano in particolare rispetto a *Rvf* 72): identici l'attacco eptasillabo e l'articolazione dei piedi (aBC bAC); molto simile la sirma, specie nell'avvio (CDEeDfDFF).

Da segnalare, nella V strofe, la consonanza fra la rima A (-*ulla*) e B (-*elle*), mentre nella VI e nella VII la quasi completa sovrapposibilità, rispettivamente, fra le rime E (-*ene*) e F (-*ense*) e le rime A (-*ina*) e C (-*ia*); inoltre, ancora nella sesta stanza, si noti la forte somiglianza fra i rimanti «disia» (v. 93), «discrivò» (v. 100) e «difire» (v. 102) – cui si potrà aggiungere anche «dire» (v. 103). Infine, sono inclusive le rime «carte» : «arte» (2 : 4), «ella» : «bella» (29 : 30) e «bòcca» : «trabòcca» (48 : 51); paronomastiche «padre» : «madre» (18 : 22), «poja» : «roja» (44 : 45), «bòcca» : «tòcca» (48 : 52), «nostra» : «vostra» (54 : 55), «còstumi» : «còsumi» (63 : 66) e «nota» : «vota» (98 : 101); completamente assonanti

«aspirò» : «admirò» (16 : 20) e «pròdusse» : «còndusse» (33 : 37); povere «assai» : «mai» (24 : 25) e «mia» : «òblia» (96 : 97); ricche «arene» : «serene» (87 : 88).

A proposito dell'attacco di strofe eptasillabico, si rimanda alle considerazioni già espresse per la canzone XIII.²⁴² Per quanto riguarda invece l'inversione rimica che coinvolge i due piedi, si ricorderà soltanto che nella *Poetica* (p. 127), dopo aver introdotto le «còmbinaziòni còncordi del primò modò, cioè [...] *a b c, a b c*, còmbinaziòne dritta, et *a b c, b a c*, òbliqua prima» come quelle comunemente utilizzate per le «base di terzetti», Trissino fa notare che né in Dante né in Petrarca si trovano piedi di altro tipo («quantunque il Petrarca e Dante non usassero ne le loro canzoni base di altre còmbinaziòni di terzetti che le due sopradette»²⁴³).

Sulla specifica intelaiatura rimica della sirma mancano precise indicazioni nella *Poetica*; valgano pertanto le indicazioni relative, genericamente, alla disposizione con rime incrociate cui è premesso il verso di *concatenatio* e cui segue una coppia di versi rimati (secondo lo schema cdeedff):

Talhora poi per far detta concatenazione, e per non lasciare parimente detto secondo verso scompagnato, dopo la seconda coppia [essendo la prima coppia quella costituita da due versi dissimili, vale a dire cd, e la seconda quella a rima baciata, ossia ee] si pone solamente una unità [cioè d] de la rima di esso; il che si vede in molte sirime.²⁴⁴

A proposito dei versi finali, inoltre, risulta interessante notare come, per ovviare parzialmente all'effetto cantilenante che sarebbe derivato – specie data la posizione rilevata, in chiusura di stanza – dall'adiacenza dei due distici a rima baciata, Trissino abbia provveduto a modificare il peso di uno dei costituenti, sostituendo con un settenario il secondo endecasillabo della prima coppia, e dunque di fatto isolando e restituendo autonomia alla *combinatio* finale in senso stretto.²⁴⁵

²⁴² Per cui cfr. *supra* pp. 17-18.

²⁴³ Si aggiunga anche che, sebbene il vicentino subito dopo dichiara di aver trovato «in Cino, in Guittone d'Arezzo e nei Siciliani base non solamente di quasi tutte le combinazioni concordi del primo modo di terzetti (il qual modo inverò è il proprio de le canzoni), ma anchor [...] di combinazione concorde del quarto modo; et eziandio del primo e del quarto in parte discordi», nelle *Rime* non si trovano che i due soli tipi di piedi elencati per primi. Lo sperimentalismo metrico, in definitiva, non è tale da portare Trissino a sovvertire una forma che egli riteneva istituzionale per la canzone.

²⁴⁴ *Poetica*, pp. 133-134.

²⁴⁵ Analogamente, già in Petrarca è possibile osservare una volontà di differenziare e porre in risalto le rime della *combinatio* rispetto a quelle del resto della sirma, così che spesso si ritrovano nel *Canzoniere*

Da ultimo, sull'assenza di una apposita stanza di congedo a chiudere di canzone si rinvia alla dichiarazione trissiniana già riportata per la canzone XXXI,²⁴⁶ mentre intorno al numero di strofi riguardevole – 7, così come nelle sole canzoni LXXV, a *coblas unissonans* ma con una consistenza delle singole stanze assai inferiore, e LXXVI, indirizzata a Clemente VII – si veda quanto sinteticamente suggerito nella *Poetica*, p. 143, a proposito del «numero de le stanze»:

Il numero de le stanze che vannò in una canzòne è in libertà del pœta, il qual lò suol fare secondò che la materia ricerca. Ma còmunemente non soljònò essere nè menò di tre nè più di sette.

schemi con una coda simile a quella della presente canzone trissiniana (si vedano almeno le sirme cDdEeFF in *Rvf* 207, CDdEeFF in 360, cDdEE in 268 e ACcDdEE in 359).

²⁴⁶ Per cui vd. *supra* p. 100.

I. 1-3. GENTIL ... HONORA: ‘Nobile Signora, io voglio mettere per iscritto, su consiglio di Amore, la vostra vivificante bellezza, che tutto il mondo onora’. ■ GENTIL SIGNORA: si tenga presente *Rvf* 72 1 «Gentil mia donna», dove il sostantivo preserva la sua carica etimologica valendo ‘signora’ (*domina*). ■ PER CONSILJO D’AMOR: si tratta allo stesso tempo di suggerimento (o vera e propria istanza) e di conferimento dell’ispirazione necessaria a portare a termine l’opera. Sulla portata di questo «consiljo» cfr. il commento di GIUNTA 2014, p. 350, al primo verso di *Amor che nella mente mi ragiona* [=DANTE *Rime* 3]: «Amore è appunto la causa efficiente che “ditta”, cioè parla, “ragiona” ma anche, più precisamente, ‘fa dire’ [...]. E il poeta scrive ciò che riesce a capire e ciò che, una volta capito, riesce a tradurre in parole. [...] in *Amor che nella mente* egli riporta, per quanto glielo consentono l’intelletto e il linguaggio, le parole stesse di Amore. [...] resta fermo l’assunto che la poesia d’amore non è libero sfogo di un cuore innamorato, bensì il resoconto oggettivo di uno stato interiore determinato e gestito da forze che sovrastano la volontà dell’individuo». Già dall’*incipit* di XIII traspariva come la volontà di cantare le bellezze della donna provenisse dal dio (cfr. vv. 1-3 «Amor, da che ’l ti piace / che la mia lingua parle / de la sola beltà del mio bel sole»); in questo caso l’io lirico rivendica con maggior risolutezza l’autonomia del proprio desiderio («i’ voljo», al v. 1, rispetto al più fiavole «a me non spiace» di XIII 4), pur non rinunciando a invocare indirettamente l’ausilio di Amore. Per la locuzione, infine, cfr. *Rvf* 277 1 «S’Amor novo consiglio non n’apporta». ■ PONER IN CARTE: le bellezze della donna sono ben presenti alla mente dell’io lirico; suo obiettivo è ora quello di descriverle e renderle manifeste ad altri per mezzo della propria poesia. Per una simile contrapposizione fra le due modalità di lode (“interiore” ed “esternata”), cfr. *Rvf* 105 88 «per cui nel cor via più che ’n carta scrivo». Per il sintagma, invece, cfr. almeno XXXI 17-19 «Et [una volja ardente di] esser un di quei che ’l vostro nome, / le virtù vostre rare, / e l’honesta beltà pingano in carte», oltre che LXVIII 10 «ch’io sparga il vostro nome in le mie carte», *It. lib.* XVIII 556-559 «Ma voi, ch’avete in ciel divino albergo, / Vergini Muse, or mi donate aiuto, / acciò ch’io possa ben spiegare in carte / l’alto valor del Capitano eccelso» (in cui si ritrova, come più avanti nella canzone, l’invocazione alle Muse) e *Rvf* 97 14 «lodar si possa in carte», 104 5 «Però mi dice il cor ch’io in carte scriva» e 261 11 «spiegar in carte». Si segnala, da ultimo, che la scrizione «poner» (con “e” chiusa) denuncia la

presenza di un contraccanto di 7^a piuttosto che di un prevedibile e cantilenante accento di 8^a.

■ VOSTR'ALMA BELTÀ: a differenza che in altre canzoni (dove si è soliti impiegare la terza persona singolare), e analogamente alla XXXI, ci si rivolge qui direttamente alla donna per mezzo di un vocativo e di un possessivo di seconda persona plurale. La bellezza della donna è tanto salutare («alma»), che la volontà del poeta di porla «in carte» risulta quasi un obbligo morale da adempiersi, così che ne tragga beneficio l'umanità intera. ■ CHE 'L MÒNDÒ HÒNÒRA: di non pacifica interpretazione a causa dell'ambiguità sintattica e quasi anfibologica che discende dal duplice significato che può essere attribuito al verbo. Lo si può intendere impiegato, infatti, col valore di 'rendere onore', nel qual caso «che» sarebbe complemento oggetto e «mòndò» soggetto ('la vostra bellezza, che il mondo quasi venera'), o di 'rendere onorato, abbellire', con un'inversione, quindi, fra soggetto e complemento diretto ('la vostra bellezza, che adorna il mondo'). Difficile stabilire univocamente quale sia il senso da prediligere in questo contesto – sebbene il secondo paia forse preferibile, anche sulla scorta dei vv. 104-105 «il mòndò / che de la sua beltà si fa giòcòndò» –; ancor più difficile se si considera che non si tratta di un caso isolato, ma di un modulo riproposto più volte nelle *Rime* (a dimostrazione di come vi sia una piena consapevolezza alla base dell'effetto destabilizzante generato) e abbondantemente presente in Petrarca, dove già si prestava alla medesima equivocità: per le ulteriori occorrenze nelle *Rime* vd. LVI 9-11 «O miracòlo humanò, o vivo esempiò / di beltà, d'honestate e di còstumi, / che alteramente il secòl nostrò hònòra» e LXXI 6 «Questa tua, che 'l mòndò hònòra», mentre si dimostra privo di problematicità LXXVII 73 «poi che t'hònòra tantò» (in cui soggetto e complemento oggetto sono, rispettivamente, «Ridòlphò» e «Re de le stelle, etèrnò padre», vale a dire Dio); per i *Rvf* vd. invece 37 110 «lei che 'l ciel honora», 53 100 «un cavalier ch'Italia tutta honora», 187 10 «o del pastor ch'anchor Mantova honora» (e cfr. il commento *ad locum* di SANTAGATA 1996, p. 814: «“Mantova” potrebbe essere soggetto, come l'Italia in 53 100»), 343 1-2 «Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora, / soave sguardo» (e SANTAGATA 1996, p. 1314: «‘soave sguardo che oggi fa onore, adornandolo, al cielo’ [...]; solo Zingarelli [...] intende: “gli occhi i quali ora sono onorati in cielo”»), mentre, grazie alla concordanza del verbo con uno soltanto fra i due elementi del periodo o all'evidenza del concetto complessivo, appaiono di più agevole scioglimento 45 2 «gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora», 50

23-24 «quelle ghiande, / le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora», 207 65 «ch'un bel morir tutta la vita honora» e 251 10-11 «la dolce vista del bel viso adorno / che me mantene, e 'l secol nostro honora».

4-6. **Ε SE ... FUORA**: 'e, se il talento e la maestria delle tecniche poetiche mi permettessero di riprodurre quella bellezza fuori di me con la stessa pienezza di dettagli con cui io la raffiguro dentro al mio animo'. Da tenere presente, per l'intero passo, XIII 69-71 «còsì del miò còncettò / quel c'haggiò fuor mandatò, / è propriò nulla a par di quel ch'i' ho dentro» e BANDELLO CIII 25-28 «ché se [quanto in cor m'inspiri] dimostro fora / fosse come colà, u' tu l'informe, / giammai più belle forme / non fur dipinte, né si bei desiri», oltre che *S'a l'alto, et bel concetto* [= CAPPELLO *Rime* 1560, pp. 193-196] vv. 1-8 «S'a l'alto, et bel concetto, / mia grave, et cara salma, / de le rare excellentie in voi cosparte, / dar potessi ricetto, / qual io l'ho dentro a l'alma; / et qual a voi si deve in queste carte; / human ingegno, et arte / non fu, non è, né fia». ■ **L'INGEGNÒ Ε L'ARTE**: binomio di ascendenza classica (*ingenium* e *ars*) che condensa i due elementi sufficienti e necessari a produrre Poesia, presentati qui in salda congiunzione reciproca e come imprescindibili l'uno dall'altro. Eretti a pilastri della pratica compositiva già da Orazio (per cui cfr. ORAZIO *Ars Poetica* 408-411 «natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice»), valgono rispettivamente 'doti naturali, talento innato' (ma anche '*furor* poetico, ispirazione') e 'insieme delle tecniche proprie dell'arte poetica, acquisite con studio e fatica'. Il sintagma è già in *Rvf* 308 14 «ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte» (Quondam); si ritrova pure, ma con valore assai più generico, in *Ritratti* p. 20 «ma, s'ella per avventura guardasse voi, quale arte poi, o quale ingegno si potrebbe trovare, che da costei alluntanare vi potesse?». ■ **RACCOLJO**: per il significato da attribuire al verbo, si veda il commento a XIII 78 e i rimandi ivi presenti.

7-9. **IO ... MILLE**: 'io sarei convinto che, fra le Ninfe, i miei versi riecheggerebbero di bocca in bocca per mille e mille anni ancora'. Cfr. *Rvf* 327 12-14 «et se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna». ■ **FRA PERLE Ε ROSE**: letteralmente 'fra i denti e le labbra', a indicare il punto di articolazione della voce. Per le due immagini combinate a indicare i medesimi referenti, cfr. *Rvf* 157 12-

13 «perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle» (Quondam) e 200 10-11 «la bella bocca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole» (Quondam). ■ NYMPHE: si evoca un paesaggio idillico e ameno quale naturale ricovero della parola poetica proferita intorno alla donna; allo stesso tempo, mediante il rimando alle ninfe si prepara gradatamente l'entrata in scena delle «Donne gentil». Per questi motivi, è preferibile leggere il sostantivo nel suo significato proprio piuttosto che come riferimento a generiche 'donne, fanciulle'. ■ DOVVESSENO: propriamente un congiuntivo imperfetto ('dovessero'), ma da intendersi con riferimento ad azione futura. ■ MILL'ANNI E MILLE: vero e proprio tic stilistico trissiniano; l'iperbolica locuzione si trova già in *Rvf* 103 14 «mille et mille anni» (Quondam) e *Triumphus Temporis* 25-26 «dopo mille anni, / e mille e mille» (Quondam), ma è declinata poi innumerevoli volte nelle *Rime*, per cui cfr. LXV 30, LXXVI 67, LXXVII 39-40 (in cui anche il senso complessivo è affine: «per bocca de le genti, / girà volando anch'or mill'anni e mille») e LXXVIII 111 – tutti *loci* già segnalati da Quondam. Infine, vd. *Ritratti* p. 27, che rispetto ai versi in questione costituisce un vero e proprio ipotesto in prosa: «alcuni di costoro [*scil.* le «persone buone, virtuose, e dotte» che hanno ricevuto beneficî da Isabella] cercano sempre, che il nome suo [*scil.* della marchesa] in versi, et in prose consecrato rimanga; e di qui a mille, e mill'anni in bocca de le genti dimori».

10-12. MA ... HAVETE: 'ma voi, nobili Signore, che avete in custodia le acque placide, terse, amabili e gradevoli del fonte di Parnaso'. Cfr. BEMBO *Rime* XLI 1-4 «Donne, ch'avete in man l'alto governo / del colle di Parnaso e de le valli, / che co' lor puri e liquidi cristalli / riga Ippocreno e 'l bel Permessò eterno». ■ DONNE GENTIL: si richiama il vocativo anaforico con cui si aprivano le *coblas capdenals* della canzone LV. Piuttosto che intendere il sintagma come riferito al precedente «Nympe», si dovrà ritenere che si stia qui designando propriamente le Muse, vere custodi del «fonte di Parnaso» e destinatarie privilegiate di un'invocazione attraverso la quale si miri a ricevere un'ispirazione poetica congrua all'oggetto del canto. ■ TRANQUILLE ... DILICATE: evidente l'eco di *Rvf* 126 1 «Chiare, fresche et dolci acque» (Quondam), che viene però modulata e ampliata; per una connotazione analoga si veda, tuttavia, anche *Par.* III 10-12 «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi», oltre che *Rvf* 323 38-39 «et acque fresche et dolci / spargea, soavemente mormorando». Si segnala che

“delicato/dilicato” è impiegato una sola volta da Petrarca (*Triumphus Cupidinis* IV 101 «un’isoletta dilicata e molle») mentre è assente in Dante. ■ LYMPHE: ‘acque limpide’. Sostantivo quasi del tutto assente nella tradizione lirica due-trecentesca e ἄπαξ nelle *Rime*; si ritrova, in rima con “ninfa”, in POLIZIANO *Stanze* I 52 7-8 «all’ombre, a qualche chiara e fresca linfa, / e spesso in compagnia d’alcuna ninfa» e in *Orl. Fur.* XXIII 59 7-8 «perché son ninfa / che vivo dentro a questa chiara linfa».²⁴⁷ Si noti che entrambi gli esempi riportati ricorre, forse su suggestione del citato luogo petrarchesco, l’aggettivo «chiara», utilizzato anche da Trissino. ■ FΩNTE DI PARNΑΣΩ: se non è indicazione di una generica sorgente del monte sacro alle Muse, si tratta di riferimento alla fonte Castalia, che sgorga sul Parnaso e a cui, tradizionalmente, era associato il potere di conferire l’ispirazione poetica qualora se ne fosse bevuto. ■ IN GUARDIA HAVETE: cfr. *It. lib.* IX 318-319 «l’aveva in guardia [in riferimento a «una vaga fonte»], e dispensava a tutti / il buon liquor de l’onorato monte»; «guardia» è ἄπαξ nel canzoniere.

13-15. DATE ... FRUTTΩ: ‘saziate la mia grande sete con qualche goccia di quell’acqua, affinché il risultato finale non sia del tutto diverso dal mio proposito’. ■ GRAN SETE: fra i tanti passi della *Commedia* in cui il sostantivo occorre, vd. almeno *Purg.* XXI vv. 38-39 «che pur con la speranza / si fece la mia sete men digiuna» e v. 73-74 «el si gode / tanto del ber quant’è grande la sete». La connotazione della sete come “grande” è da correlare al desiderio profondo, nutrito dall’io lirico, di lasciarsi ispirare dalle Muse, ma manifesta allo stesso tempo quanto l’ausilio divino sia sentito indispensabile al fine di cantare degnamente un soggetto tanto eccelso. ■ QUALCHE ... LIQUORE: ‘una minima quantità dell’acqua di quella fonte, di quella bevanda’. ■ IN TUTTΩ ... FRUTTΩ: l’io lirico è conscio del fatto che mai, neppure approfondendo al massimo grado il proprio «ingegnō» e la propria «arte», neppure ricevendo un’investitura poetica dalle Muse stesse, potrà essere capace di dire compiutamente, a proposito della donna, quanto sente nell’animo (cfr. vv. 5-6); per questo, chiede che si adempia almeno una porzione minima di questa sua speranza e che il suo desiderio non risulti «in tuttō» vano. Per l’accostamento di «speranza» e «fruttō», cfr. LV 25 «spera che anchor per te faccia alcun fruttō». Per la costruzione «a la», cfr. invece DANZI

²⁴⁷ Si tenga presente che, nell’edizione di riferimento, i due rimanti risultano normalizzati rispetto alla forma trasmessa dalla stampa, che presenta le varianti – latineggianti come in Trissino – «Nympha» e «lympha».

2001, p. 283: «diverso da’, con costruzione alla latina. A per *da* anche in *Rime* XXVI 32 “Viver lontano a quella dura Donna”, LVII 5 “Sempre honorato a mè, sempre giocondo”, LXII 9-10 “Hor quella istessa man sì dolcemente / lafcio bafciarsi a mè”».

II. 16-19. SO ... PADRE: ‘So che aspiro a impresa troppo alta, a voler celebrare quella bellezza tale per cui persino il vostro antico padre [se si accingesse a tesserne le lodi] finirebbe per affaticarsi [senza giungere a un esito compiuto]’. Il movimento incipitario della strofe ricorda quello di XIII 14-15 (anche in quel caso ad avvio di stanza e in seguito alla dichiarata volontà di celebrare le bellezze della donna): «Sai ben che non poss’io / parlarne per me stessò». Per una forte affinità tematica, vd. invece *Rvf* 215 6-8 «e ’l vero honore, / le degne lode, e ’l gran pregio, e ’l valore, ch’è da stancar ogni divin poeta», ma soprattutto 29 50-52 «So io ben ch’a voler chiuder in versi / suo laudi, fôra stancho / chi più degna la mano a scriver porse» e 247 9-11 «sì dirà ben: Quello ove questi aspira / è cosa da stancare Athene, Arpino, / Mantova et Smirna, et l’una et l’altra lira», con la differenza che qui, in vece dei poeti elencati metonimicamente da Petrarca, è proposta come termine di paragone la figura divina di Zeus stesso. ■ **ASPIRO:** ἄπαξ nel canzoniere e assente nella *Sophonisba*. ■ **ANTICO PADRE:** Zeus. L’aggettivo potrebbe valere sia ‘vissuto per moltissimi anni’ sia ‘vissuto in epoca antica’ (forse più propriamente, specie sulla scorta di *It. lib.* XXVI 507, dove «antico padre» si riferisce ad Adamo).

19-21. **MA ... LEGGIADRE:** ‘ma, se al volere mancheranno le forze [per portare a termine l’impresa], almeno sarà bello ammirare e lodare qualcosa di tanto alto e leggiadro che si trovi nel mondo’. ■ **VOLONTATE:** ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella tragedia; richiama «i’ voljo» di v. 1 e «voler» di v. 17. ■ **ALTE E LEGGIADRE:** ‘nobili e belle’. Cfr. *Rvf* 40 14 «cose leggiadre / : padre» (Quondam), 148 13 «pensier’ leggiadri et alti», 231 11 «di far cose et disfar tanto leggiadre» e 339 3 «cose nove et leggiadre» (Quondam), *Triumphus Fame* Ia 96 «dall’opre alte e leggiadre» e *CINO* LII 10 «ch’ell’è tanto leggiadra, alta e vezzosa».

22-24. **FELICE ... D’ASSAI:** ‘O felice petto! E fortunata la madre che diede nutrimento a questo illustre Sole, che per fulgore supera di molto quello che è lassù in cielo’. ■ **FELICE ... MADRE:** sorta di endiadi, che vale ‘felice il seno di quella madre, che ebbe la fortuna di nutrire ecc.’ – e infatti la relativa che segue, grammaticalmente coordinata alla sola

«madre», è da intendersi logicamente riferita all'intero v. 22. L'esclamativa è di ascendenza biblica (per cui cfr. *Lc.* 11 27 «*beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti*»), ma è modulata già in parte da Dante in *Inf.* VIII 45 «*benedetta colei che 'n te s'incinse!*». Vd. inoltre XIII 47-50 «*O fortunato padre, / che seminò tal frutto, / e tu, che l'hai prodotto, / beata al mondo sopra ogni altra madre*» e gli ulteriori rimandi presenti nel relativo commento, fra cui soprattutto *Ritratti* p. 23 «*o fortunatissimo Padre, e felicissima Madre*».

■ QUEST'HONORATO SOLE: cfr. *Par.* XI 50 «*nacque al mondo un sole*». La donna è assimilata al sole già in XIII 3 e LV 33, e lo sarà poi di nuovo in LXV 72. ■ CHE ... D'ASSAI: per lo stilema cfr. il già citato LV 33 «*che agualji e vinci di kiarezza il Sole*», LXIV 49 «*[la Donna mia] ogni cosa mortal vince d'assai*» e *Rvf* 154 11 «*che 'l dir nostro e 'l penser vince d'assai / : mai*».

25-26. NON ... BELLEZA: 'Una bellezza simile non è mai esistita nel mondo, né esisterà mai in futuro'. Per la correlazione in poliptoto «*Non fu ... ne sarà*», cfr. XLIX 2 «*non è, fu, ne fia*», *Triumphus Cupidinis* II 40-41 «*Né mai più dolce fiamma in duo cori arse, / né farà, credo*», *Triumphus Eternitatis* 32 «*né 'fia', né 'fu', né 'mai'*» e *S'a l'alto, et bel concetto* [=CAPPELLO *Rime* 1560, p. 196] v. 8 «*non fu, non è, né fia*», mentre per il passo nella sua intrezza vd. LXIV 50-51 «*Non fu mai Donna, ne sarà più mai, / simile a questa*», *Rvf* 350 9-10 «*Non fu simil bellezza anticha o nova, / né sarà, credo*» (Quondam) e GIACOMO DA LENTINI 1.36 [=*Madonna à 'n sé vertute con valore*] 10 «*né fu ned è né non serà sua pare*».

26-27. CHE ... MOSTRARE: 'che non può essere descritta ad altri né con le parole né con un'arte qualsiasi'. ■ CON ARTE: il sostantivo assume qui, naturalmente, un valore diverso da quello rivestito al v. 4, per cui l'espressione sarà da intendere come 'con alcuna forma d'arte (con rimando, nello specifico, alla scultura o alla pittura, in contrapposizione alle «parole», che indicano la Poesia)' o, più genericamente, 'con alcun espediente' quindi 'in nessun modo'.

28-30. MA ... ELLA: 'ma chiunque avrà la possibilità di tenere fisso lo sguardo in lei, anche per un brevissimo intervallo di tempo, dirà che non vi fu mai qualcosa di più bello'. Cfr. per contrasto LV 48 «*che humana vista in lor non può firmarse*». ■ POCO SPAZIO: ha valore temporale, come già in *Rvf* 199 2 (Quondam) e contrariamente a 323 23

(Quondam). ■ COΣA SÌ BELLA: sintagma presente in *Rvf* 268 27 (: ella) (Quondam) e in CINO II 1 «sì bella cosa».

III. 31-33. NŌN ... PRŌDUSSE: ‘Non sono mortali, no, la grazia e la bellezza che furono messe insieme e infuse in lei da quella virtù celeste che ebbe il compito di informarla’. ■ NŌN ... NŌN: si veda quanto affermato da Trissino nella *Poetica*¹, p. 80, a proposito della *reduplicatio*:²⁴⁸ «La pallilogia, la quale ancora si nomina “reduplicazione”, è quando si replica una parte del parlare, resumendo una o ver più parole, come è: “Questi, e mostrò col dito, è Bonagiunta, / Bonagiunta da Luca”, e “Sei tu già costì ritto, / sei tu già costì ritto, Bonifaccio”. Ben talora dopo le parole dette si interpongono altre parole e dopo le interposte si replicano quelle prime, come è “E quel del Sol saria pover con esso, / quel del sol che, sviando, fu combusto”. E questa figura mostra moto di animo in colui che parla et insieme muove l’ascoltante». ■ RACCOLSE: cfr. il v. 5. ■ QUELLA VIRTÙ: il medesimo sintagma è nell’*incipit* di XXXI (e cfr. il commento *ad locum* per ulteriori rimandi).

34-35. ORŌ ... ΕQUALE: ‘Mai da alcun filone si estrasse oro che fosse eguale per fulgore ai suoi capelli’. Si segnala l’enjambement fra predicato e complemento, volto quasi a rappresentare l’atto dell’estrazione. Cfr. *Rvf* 220 1-2 «Onde tolse Amor l’oro, et di qual vena, / per far due trecchie bionde?» e in parte anche 159 6 «chiome d’oro sì fino» e 292 5 «le cresse chiome d’or puro lucente». Per i figuranti evocati, qui e nei versi successivi, a costituire dei termini di paragone per la vividezza dei colori, si tenga presente pure l’intero passo, già citato, di *Ritratti* p. 22.²⁴⁹

36-39. NE ... CILJA: ‘né credo che sia mai stato tanto nero quanto le sue belle ciglia il guaiaco che si importa dalle Indie, nuovo rimedio per le piaghe di un male altrimenti incurabile’. ■ GUAJACŌ: trattasi di albero dal legno bruno e durissimo, proveniente dall’America centrale e importato in Europa a partire dal primo o secondo decennio del XVI secolo; da una particolare specie, detta *Guaiacum sanctum* e popolarmente conosciuta come *lignum vitae*, era possibile ricavare un decotto che veniva impiegato per la cura di varie malattie e principalmente della sifilide. Il sostantivo è ἄπαξ in Trissino e privo di attestazioni

²⁴⁸ Il rimando è già in DANZI 2001, p. 284.

²⁴⁹ Cfr. *supra* l’introduzione, p. 209 n. 225.

non solo – come ovvio – nella tradizione lirica antecedente, ma anche in quella coeva, a riprova dell’attenzione prestata dal vicentino alla possibilità di introdurre nuove parole (e, in questo caso, un diverso referente, alternativo a quello, ormai topico, dell’ebano); cfr. a proposito *Poetica*, pp. 27-28: «Fatta la eleziōne de la lingua, è buonω cōsiderare le parole che si dennω elegere in essa; le quali, se cōn diligenza ε giudiciō sarannω elette, adōrnerannω i pōemi di sōave et incōmprensibile vagheza. Tutte le parole, adunque, che si ponnω mettere nei pōemi, o sōnω ufate da altri o sōnω fōrmate di nuovω; ε [...] le parole che sōnω in ufω ε nōn se ritruovanω ne lj’autōri, avegna che sempre fōsse licitω, ε sempre sarà, ponere ne’ suoi scritti qualunque parola che sia da l’ufω prefente accettata ε signata, nōn di menω è buonω cōsiderarle in dui modi: l’unω è che o sōnω cōmuni a tutte le lingue o particolari di una; l’altrω, che o sōnω proprie o trasportate; ε se sōnω cōmuni a tutte le lingue, si ponnω sicuramente ufare [...]; ε se sōnω proprie si ponnω sicuramente ufare». D’altra parte, sebbene, all’interno di una *descriptio*, questo gusto per l’esotico costituisca novità mirabile in quanto certo capace di destabilizzare l’orizzonte d’attesa del lettore, l’accostamento di un comparante siffatto alla figura di Isabella risulta se non altro audace – come già osservato da DANZI 2001, p. 284: «prodigioso rimedio alla lue (meno prodigioso l’accostamento del Trissino fra un tale *remedium* e la bellezza della marchesa», e, sarcasticamente, da LUZIO-RENIER 2005, p. 181 n. 5: «Si noti la speciale convenienza del paragone tra la nerezza delle ciglia ed il nero *legno santo*, nuovo rimedio contro il malfrancese!!» –, e quasi fine a se stesso, a meno di non voler intendere che alle «cilja» siano allegoricamente da attribuirsi delle analoghe proprietà curative. ■ INDIA: le Indie, vale a dire l’America; ἄπαξ in Trissino, il sostantivo registra qualche attestazione in Petrarca e Dante, nel significato generico di ‘estremo oriente’. ■ NUOVΩ RIMEDIΩ: nel senso di ‘rimedio recentissimo, scoperto da poco’. ■ INSANABIL PIAGHE: gli effetti deleteri prodotto dal “mal francese”, per cui cfr. ad es. FIRENZUOLA 102 40-42 «Sia ripieno un di piaghe, e suoni il corno, / non dorma mai la notte per le doglie, / e sia ripien di gomme d’ogni intorno». L’aggettivo è ἄπαξ in Trissino. Il sintagma pressoché immutato si ritrova in CECCO D’ASCOLI IV IX 4414 «insanabil piaga», ma si veda anche LXXVII 19 «sanar le piaghe» (che riproduce il dantesco VII 95) e *It. lib.* XXIV 69-70 «qualche rimedio a quest’orribil male, / che mai non credo, che sanar si possa».

39-41. Ε ΣÌ ... VAGHE: ‘e nel cielo sereno non si trovano due stelle ferventi che siano tanto luminose quanto lo sono gli occhi leggiadri di questa donna’. Gli aggettivi «sereni» e «ardenti» portano indirettamente a un’amplificazione della distanza tra le bellezze di Isabella e quelle che sia possibile trovare in natura: neppure nelle condizioni più favorevoli, vale a dire con un cielo terso (in cui risultino quindi visibili a occhio nudo persino le stelle più fosche, e il lume delle più splendidi sia posto in risalto) e prendendo in considerazione gli astri più fiammeggianti, è dato di eguagliare l’abbacinante fulgore che promana dagli occhi della donna. Cfr. *Rvf* 312 1 «Né per sereno ciel ir vaghe stelle» e BEMBO *Asolani* II XXII «sotto le quali [ciglia] vede lampeggiare due occhi neri et ampi et pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, scintillanti come due stelle ne’ lor vaghi et vezzosi giri». ■ LUCI VAGHE: cfr. *Rvf* 207 74 «vaga luce». La locuzione si trova identica in LXXII 12, dove però l’aggettivo ha il significato di ‘bramose, desiderose’ («l’alte luci vaghe / fa di lacrime nuove ε di dolore»); ugualmente in *Purg.* XV 84 «sì che tacer mi fer le luci vaghe». Qui, invece, il senso sembra essere genericamente quello di ‘piacevoli, leggiadre’, se non quello di ‘vaganti’ che completerebbe appieno il paragone con le stelle.

42-43. ΝΕ ... ΠΕΤΤΩ: ‘né il biancore dei gigli o della neve è così perfetto come quello del suo viso o del suo petto’. ■ GILJI O NEVE: entrambi ἄπαξ nelle *Rime* e assenti nella tragedia, ma ampiamente sfruttati dalla tradizione come comparanti da accostare al candore dell’incarnato. Sulla scia del motivo del «candidiores ... nive, nitidiores ... lacte» (*Lam.* 4 7), cfr. almeno *Rvf* 30 2 «[Giovane donna] vidi più bianca et più fredda che neve» (Quondam), *Triumphus Cupidinis* I 22 «vie più che neve bianchi», *Triumphus Mortis* I 166 «Pallida no, ma più che neve bianca» e *Par.* XXXI 14-15 «tanto bianco / che nulla neve a quel termine arriva».

44-45. ‘in cui si ritrova un accenno di rossezza tale da sembrare una rosa vermiglia immersa nel latte’. ■ ROSSEZZA: ἄπαξ sia qui che nel poema (*It. lib.* VIII 628, dove assume il significato di ‘rossore provocato dalla vergogna’); compare anche in *Ritratti* p. 23 «rosseza de le labra [...] e candidissimi denti, i quali si possono assomigliare a la bianca neve, che disse Messer Cino da Pistoja essere fra le rose vermiglie d’ogni tempo [=CINO CXXIII 10-11]». L’unica attestazione che sia dato di riscontrare nella tradizione antecedente è in BOCCACCIO *Amorosa visione* XV 22-24: «Il viso suo, qual neve ad ora messa / in porpora,

cotal mista rossezza / nell'angelico viso aveva impressa». ■ PARE ... ΡΟΣΑ: l'accostamento della rosa con il latte è di reminiscenza classica, per cui cfr. soprattutto PROPERZIO *Elegie* II 3 9-14 «Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit / (lilia non domina sint magis alba mea; / ut Maeotica nix minio si certet Hiberno, / utque rosae puro lacte natant folia), / nec de more comae per levia colla fluentes, / non oculi, geminae, sidera nostra, faces»; ma vd. anche BEMBO *Asolani* II XXII «la loro [*scil.* delle guance della donna] tenerezza et bianchezza con quelle del latte appresso assomigliando, se non in quanto alle volte contendono con la colorita freschezza delle matutine rose». Per «vermilja rofa» vd., oltre al già citato CINO CXXIII 10-11, *Rime* LXXIX 34 (Quondam), *Rvf* 127 71 (Quondam), 131 9 (Quondam) e 157 12 (Quondam), tenendo conto del fatto che il sintagma è ampiamente sfruttato anche in Boccaccio.

IV. 46-48. UN ... ΒΟΥΚΑ: 'i bei denti e la bocca purpurea sono come una fila ordinata di perle che si ritrovi inframmezzata a due coralli'. La coppia, volta a rappresentare i denti, era già in XIII 42 «fra 'l μαῖω di cōralli ε perle» (e vd. il commento *ad locum* per ulteriori rimandi, specie per quanto riguarda l'utilizzo dei "coralli"). ■ ΟΡΔΙΝΕ DI PERLE: cfr. *Ritratti* p. 23 «come alcuna volta accade, sorridendo dimostrò fra la rosseza de le labra un ordine di equali e candidissimi denti» e BANDELLO CXII 1-2 «Perché si levi dalle perle schiette / l'ordine lor»; «ordine» è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella tragedia. ■ CΟΡΑΛΙ: in *variatio* rispetto all'immagine di v. 8, dove per designare la bocca si era ricorso alle «rofe». Si noti che in questo caso, a differenza che in XIII 42, il sostantivo (in rima con «tali») si registra nella forma con liquida scempia. ■ DENTI ... PURPUREA: entrambi ἄπαξ nel canzoniere. Si segnala che "purpureo" è assente in Dante, mentre in Petrarca si trova associato soltanto a «vesta» (*Rvf* 185 9), «penne» (*Rvf* 321 2 e *Triumphus Cupidinis* IV 94) e «colori» (*Triumphus Mortis* I 84) (e i primi due sostantivi sono i soli cui l'aggettivo si trovi appaiato nell'*Italia liberata*). Il colore è impiegato in *Orl. Fur.* VIII 80 3-4 («il bello avorio e la nativa / purpura ch'avea Amor di sua man tinta») per indicare l'incarnato, ma senza alcuna associazione alla bocca. La locuzione trova tuttavia riscontro nella tradizione classica, per cui vd. ad esempio CATULLO *Carmina* 45 12 «illo purpureo ore» e OVIDIO *Amores* III 14 23 «purpureis condatur lingua labellis».

49-51. Ε ΝΕΛ ... ΤΡΑΒΩCΑ: ‘e queste cose diventano tali, quando sorride, che a vederle siamo invasi da un piacere incommensurabile e incontenibile’. Cfr. *Dolce pensier che mi ritorni al canto* 64-68 «Ma quando poi le vaghe rime ascolto / che usciron fuor della purpurea bocca / fra perle e rose, e fra mill’altri odori, / smisurata dolcezza il cor mi tocca».

- SΩRRIDER: ἄπαξ nel canzoniere. Cfr. il passo di *Ritratti*, p. 23, già citato.
- ΤΡΑΒΩCΑ: anch’esso ἄπαξ; cfr. DANZI 2001, p. 285 «sempre e solo parola-rima in Petrarca, dove traboccano, all’opposto, lacrime e dolore».

52-53. ΑΗ ... ΔΙVINE: ‘Ah, che delle infinite parti che costituiscono la sua bellezza splendida e divina io non riesco a trattare che una porzione minuscola’. ■ PER ME: può intendersi come complemento d’agente (‘da me non è trattata che una minima parte’) o – forse meno eloquentemente – di mezzo (‘attraverso me, attraverso la mia Poesia’).

- BELLEZZE ... ΔΙVINE: identica locuzione in LIII 22 (Quondam), ma cfr. anche LVII 2 «divina alma bontate», LXV 62 «grazie divine, ε quell’alma sembianza» e *Rvf* 207 15 «de le divine lor alte bellezze», 213 4 «e ’n humil donna alta beltà divina» e 220 7 «tante bellezze et sì divine / : pellegrine» (Quondam).

54-56. Ο ΚΙΑΡΙSSIMΩ ... ΠΕΛΛΕGRINE: ‘o Sole fulgentissimo della nostra epoca, quanto la vostra bellezza supera le altre bellezze eterne e peregrine’. ■ ΚΙΑΡΙSSIMΩ SΩL: ripresa del v. 23, di nuovo con identificazione diretta della donna con l’astro. ■ BELLEZZA ... BELLEZZE: si noti il chiasmo con poliptoto, con cui si contrappone la beltà della donna alle «altre», e, allo stesso tempo, il parallelismo con *variatio* che si attua fra le coppie aggettivali del v. 56 («alme ε divine») e del v. 53 («eterne ε pellegrine»). ■ ΕΤΕRNE Ε ΠΕΛΛΕGRINE: «bellezze etterne» è sintagma dantesco – registra due occorrenze, in *Purg.* XIV 149 e *Par.* VII 66 – che vale ‘bellezze delle realtà eterne’, con riferimento ai corpi celesti e alle entità angeliche. Sulla scorta di questa testimonianza, è possibile che qui la locuzione valga, in endiadi, ‘bellezze sovraumane e pertanto inconsuete, non comuni per i mortali’ (o, in alternativa, ‘bellezze eteree che vagano per la volta celeste’), a indicare come l’avvenenza di Isabella sia tanto eccezionale da risultare superiore persino alle realtà celesti. In alternativa, si potrebbe intendere la coppia come dittologia volta a segnalare l’unicità delle fattezze della marchesa sia nel tempo che nello spazio, a significare che né avanti o indietro nel tempo (in «eternω») né nei luoghi più remoti («pellegrini») potrà trovarsi mai qualcuno che le sia pari;

meno convincentemente come dittologia antonimica, in cui «eterne» indichi le bellezze ultraterrene e «pellegrine» quelle mortali e caduche (ossia pellegrine sulla Terra), secondo un uso dell'aggettivo che, sebbene attestato, non risulta preponderante nella tradizione né si riscontra in Trissino.

57. QUANTA ... SPANDE: 'Quanta è la grazia del Cielo che si riversa su di voi!'. Modulazione di quanto già affermato ai vv. 31-33 e poi ripreso ulteriormente al v. 90, con un'immagine che suggerisce un profluvio di grazie divine sulla donna; vd. inoltre LV 12 «e l'alte grazie a te date dal Cielω».

58-61. Ε L'ESSER ... VESTE: 'E la vostra positura eretta e maestosa, le spalle larghe e quell'inedere angelico, di quanta gloria e solennità vi rivestono!'. ■ GRANDE ... LARGHI: indicano una misura temperata e ben proporzionata, senza eccessi. Si veda a proposito *Ritratti* p. 22 «e la grandeza della persona, la quale né in sconcia lungheza si extende, né in pargoleza discende [...], e la quadratura de le spalle, e la largheza loro un poco ascendendo da gliumeri fino a la possatura del collo, e con quello attissimamente congiunti». ■ HUMERI: propriamente, gli 'omeri'; è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*. ■ ANDAR CELESTE: cfr. *Rvf* 213 7 (Quondam). ■ VI VESTE: si noti l'allitterazione. Il verbo, ἄπαξ nel canzoniere, suggerisce come le qualità ora descritte costituiscano un *habitus* in senso proprio: degli indumenti che non sono intrinseci alla donna, non ne costituiscono la *substantia*, ma contribuiscono a dar forma alla sua bellezza conferendole un carattere di nobiltà.

V. 61-63. MA ... COSTUMI: 'ma tutto il resto è nulla in confronto all'udire le parole oneste e belle e al contemplare i suoi costumi angelici', oppure 'ma tutto il resto diventa nulla nel momento in cui si odono ecc.'. Più particolareggiata la descrizione della voce in *Ritratti* p. 24: «E primieramente la faremo con voce, come dice il Petrarca, "Chiara suave, angelica, e divina" [=Rvf 167 4] parlare; et una dolceza de la sua lingua venire assai maggiore di quella, la quale Homero describe, che da la bocca del vecchio Nestore usciva; et, acciò che ogni cosa più particolarmente nota vi sia; il tono de la voce non è molto tenue, né tale, che 'l sia troppo femminile, overo disciolto; ma è suave, e mansueto, come sarebbe quello di uno fanciullo, il quale non fosse anchora a la giovinezza venuto; e questo tono tenerissimamente

intrando ne le orecchie altrui genera un certo rimbombo in esse; il quale, anchora che sia cessata la voce, dentro però suavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolcezze piene di persuasione ne l'anima rimanere». ■ NULLA: *Rvf* 72 48 «a quel ch'ì sento è nulla / : trastulla». ■ ΡΕΣΤΩ: ἄπαξ nelle *Rime* e assente in Dante e Petrarca. ■ ΗΟΝΕΣΤΕ Ε ΒΕΛΛΕ: i due membri della coppia saranno da intendersi riferiti, rispettivamente, al contenuto dei discorsi e alla loro forma (vale a dire alla elezione delle parole e alla loro pronuncia); vd. a tal proposito *Ritratti* p. 25 «La loquela sua poi non è patria pura, né pura Toscana; ma il bello de l'una, e de l'altra ha scelto, e di quello insieme mescolato dolcissimamente favella; et ha in sé alcune gratie, et alcuni motti oltra modo piacevoli, e pronti, i quali a tempo detti da lei mai non turbano altrui, ma dilettono sempre» e cfr. KOLSKY 1984, p. 50: «It seems to me that Trissino is also availing himself of the opportunity of attacking Bembo's linguistic theories by having the author of the *Prose* praise Isabella's spoken language in accordance with Trissino's own theories [...]. Thus, in the year before the publication of the *Prose* Trissino is trying to defend his own position in the language dispute». Per la dittologia, vd. *Triumphus Mortis* II 66 e *Rvf* 59 13, 247 4, 312 8 (Quondam), 336 5 e 343 6, ma cfr. anche 170 3 «parole honeste accorte» (Quondam), 220 6 «dolci parole, honeste et pellegrine» (Quondam), 246 14 «l'honeste sue dolci parole» (Quondam). ■ ANGELICI CØSTUMI: il sintagma è identico in *Rvf* 156 1; si veda il commento che ne offre SANTAGATA 1996, p. 729 «da intendere, genericamente, come “atti e portamenti consueti negli angeli” (*Zingarelli*); molti invece, sulla scia di *Castelvetro*, pensano che i “costumi” siano le doti spirituali [...], correlate a quelle fisiche (“bellezze”)».

64-66. Ε SENTIR ... CØNSUMI: ‘e al sapere che ogni mente affaticata si diletta di quelle parole e che il mondo quasi si consuma per la dolcezza da loro procurata’. ■ AFFANNATA MENTE: «affannate menti» è in *It. lib.* XII 936, con un valore di spossatezza psicologica oltre che fisica. L'aggettivo è ἄπαξ nelle *Rime* e nella *Sophonisba*. ■ SI TRASTULLA: fra le varie occorrenze dantesche del verbo, ἄπαξ nel canzoniere e assente nella tragedia, vd. soprattutto *Par.* IX 76-77 «Dunque la voce tua, che'l ciel trastulla / sempre col canto di quei fuochi pii». ■ Ε 'L ΜΟΝΔΩ ... CØNSUMI: cfr. *Rvf* 72 39 «[l'piacer] che dolcemente mi consuma et strugge».

67-68. Ε CŌME ... GIRA: ‘e, come attraverso gli occhî onorati è in grado di ispirare – ovunque giunga il loro raggio – uno stato di dolce placidezza’. Cfr. *Rvf* 109 11 «per far dolce sereno ovunque spira» (Quondam), dove è il «suon de le parole» a produrre gli effetti benefici, e 125 66-68 «Ovunque gli occhi volgo / trovo un dolce sereno / pensando: Qui percosse il vago lume» (Quondam). ■ HŌNŌRATI LUMI: cfr. «hŏnŏratŏ Sŏle» al v. 23. ■ ŌVUNQUE I' GIRA: cfr. LV 55 «ŏvunque il raggio di sua luce aggiunge».

69-71. CŌSÌ ... INSPIRA: ‘così con le sue soavi e dolci parole fa cessare ogni dolore, e risana le menti imperfette ispirandole ad agire bene’. ■ SŌAVI PAROLETTE: sintagma petrarchesco, in *Rvf* 183 2 (Quondam); vd. anche *Par.* I 95 «le sorrise parolette brevi». Il sostantivo è da intendersi con un valore vezzeggiativo piuttosto che diminutivo, risultando quindi ulteriormente provvisto di una connotazione di grazia e piacevolezza. ■ ACQUETA: cfr. *Rvf* 113 10-11 «l'aura dolce et pura / ch'acqueta l'aere» e 325 86-87 «et acquetar i vènti et le tempeste / con voci anchor non preste». ■ IMPERFETTE / MENTI: ‘manchevoli di qualcosa’; l'enjambement, separando l'aggettivo (ἄπαξ in Trissino) dal sostantivo, dà le dimensioni di una tale manchevolezza. Si modula qui, riproducendone anche la disposizione sintattica, il v. 65 «ogni affannata mente si trastulla». ■ A BEN FAR: cfr. *Rvf* 72 7 «Questa è la vista ch'a ben far m'induce», 85 8 «di ben far co' suoi exempli m'innamora» e 257 6 «onde a ben far per vivo exempio viensi».

72-75. MA ... INTENTŌ: ‘ma quando muove le sue labbra per cantare piove dal Cielo tanta dolcezza che persino l'aria si rallegra, e il vento si placa, tutto teso ad ascoltare un'armonia così dolce’. Sulla perizia di Isabella nel canto vd. *Ritratti* pp. 24-25 «Ma, quando poi questa alcuna volta canta, e specialmente nel liuto, ben credo, che Orpheo, et Amphione, i quali seppero le cose inanimate al canto loro tirare, sarebbeno, udendo costei, rimasi stupefatti di meraviglia; e non dubito, che il serbare diligentissimamente l'harmonia, in guisa che in niuna cosa il rithmo si varchi, ma a tempo con elevatione, e depressione misurare il canto, e tenerlo con lo liuto concorde, e ad un tratto accordare la lingua, e l'una, e l'altra mano, con le inflexione de i canti, niuno di loro havrebbe così bene saputo fare [...]. Ma, recando le molte parole in una, tale è questo cantare, quale per tali labri, e tali denti, come havete veduti, vi parrebbe, che fossi convenevole di uscire». Per l'intero passo vd. *Rvf* 156 12-14 «ed era il cielo a l'armonia sì intento / che non se vedea in ramo mover foglia, / tanta

dolcezza avea pien l'aere e 'l vento» (Quondam); si tenga però presente che l'intero distico finale è una modulazione di XIII 64-65 «l'aere kiarirsi, e 'l ventō / fermarsi al suon di sue parole attentō». ■ TANTA ... CIEL: l'enjambement costituisce quasi un'ipotiposi, tanta è l'evidenza con la quale è rappresentato il movimento dall'alto verso il basso di questa «pioggia» di «dolceza». Cfr. *Rvf* 192 3 «vedi ben quanta in lei dolcezza piove / : move» (Quondam) e, per una struttura analoga, *Par.* XXXII 88-89 «Io vidi sopra lei tanta allegrezza / piover»; «tanta dolceza» è già in VI 2 (Quondam). ■ L'AERE SI RALLEGRA: vd. *Rvf* 325 70 «l'aere et la terra s'alegrava, et l'acque» (Quondam), che presenta un andamento sintattico analogo; ma cfr. anche, per gli effetti benefici della donna sull'ambiente circostante, *Rvf* 192 12-14 «e 'l ciel di vaghe et lucide faville / s'accende intorno, e 'n vista si rallegra / d'esser fatto seren da sì belli occhi» e CINO II 5-6 «E fa rinovellar la terra e l'âre, / e rallegrar lo ciel la sua vertute». ■ DOLCE HARMONIA: identica locuzione già in *Par.* VI 126 e XVII 44; per il sostantivo si vedano le considerazioni espresse nel commento a XIII 40.

VI. 76-78. LA ... INGEGNŌ: 'Ancora, la mano delicata dimostra attraverso la tessitura, arte propria di Minerva, quanto le sue eleganti doti naturali siano rare'. ■ DILICATA: 'fine, aggraziata', dunque già di per sé graziosa, ma ulteriormente nobilitata in virtù della sua perizia nel tessere. ■ L'OPRE DI MINERVA: la tessitura, più convincentemente che la filatura. Il nome della dea, ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*, non si trova nel *Canzoniere*, ma compare due volte nella *Commedia* a significare la sapienza – rimandando dunque, come in questo caso, all'idea di un «rarō ... ingegnō». ■ LEGGIADRŌ INGEGNŌ: sintagma identico in LXXVII 9.

79-81. NE ... SDEGNŌ: 'né la distanza a cui si mantiene una cerva solitaria per fuggire il contatto umano è maggiore di quanto sia quella che separa la donna da ira e sdegno'. ■ SOLITARIA CERVA: sintagma desunto probabilmente da *Rvf* 23 158 «un cervo solitario et vago»; entrambi i membri costituiscono un ἄπαξ nel *canzoniere* e sono assenti nella *Sophonisba*. ■ COMMERCIO: 'scambio interpersonale, rapporto, relazione di qualsiasi tipo'. Ἄπαξ in Trissino e pressoché sconosciuto alla tradizione lirica precedente; fra gli autori coevi, vd. gli impieghi in *Orl. Fur.* XXXIX 14 5 «fuor del commercio popular l'involà» e 88 4 «viver potrà d'ogni commercio fuora». ■ S'ACCOSTA: ἄπαξ nel *canzoniere* e nella

tragedia. ■ IRA NE SDEGNŌ: locuzione petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 340 8 «Pur lassù non alberga ira né sdegno» e 360 11 «ira et sdegno», ma anche «li sdegni et l'ire» in 270 34 e 360 106 (tutti *loci* già segnalati da Quondam). Cfr. *Ritratti*, p. 26 «Ne la mansuetudine poi ad Arete moglie di Alcinoò, et a sua figliuola Nausicaa l'assomigliaremo; et a qualunque altra; la quale ne la grandeza de le cose temperatamente si resse; perciò che, e mediocri riprensioni, e mediocri dispreggi costei sa patientemente tolerare; e non per minime cagioni s'adira; né si può ne' suoi costumi niente di amaro, niente di ritroso, o di contentioso vedere; anzi una ferma quiete, et una continua tranquillità d'animo sempre vi si ritruova» e p. 27 «Oltre di questo, una certa schiettezza, et una generosità in tutti i suoi costumi si vede; et uno non essere vaga di punire chi la offende, ma prontissima a perdonare a chi d'haverla offesa si pente. E sì come le cose nojose, et adverse patientissimamente sopporta, così ritrovandosi in tanta alteza, et in tanta felicità, non è punto sopra l'humana misura levata; né per questo nulla di altero, nulla di vezoso, o di satievole addopra; anzi coloro, che o per bisogno, o per altro a lei ne vanno, tutti con acoglienze grate, e suavi, e con humanità singulare raccoglie».

82-83. O DONNA ... PARADISŌ: 'O Donna scesa dal Regno dei Cieli per portare testimonianza del Paradiso qui tra noi, sulla Terra'. Cfr. XIII 24 «tal che scefa qua giù dal paradisŌ» e LV 2-3 «fosti mandata qui tra noi per darne / tuttŌ quel ben che può dal Ciel venire». ■ CELESTE REGNŌ: il sintagma si trova immutato in *Purg.* XXXII 22 *Rvf* 244 12 (Quondam) e 354 4 (: ingegno) (Quondam). ■ PER ... PARADISŌ: vd. *Rvf* 77 8 «per far fede qua giù del suo bel viso / : fiso : paradiso» (Quondam).

84-85. MŌLTŌ ... S'ALLUNGA: 'mi rincresce molto che le mie lodi non giungano ad eguagliare i vostri meriti, e anzi pare che si allontanino da essi'. ■ MIO ... GIUNGA: cfr. *Rvf* 354 5-6 «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale». ■ S'ALLUNGA: si contrappone, a distanza, con l'altro ὕπαξ, «s'accosta», al v. 81. Cfr. per contrasto *Rvf* 209 8 «ma com più me n'allungo, et più m'appresso».

86-87. CHE ... LUI: 'ché il Sole risulta tanto meno visibile quanto più fissamente lo si guarda'. L'immagine non è da intendere come semplice paragone, ma quale vera e propria metafora, essendosi già proposta per ben due volte, prima a v. 23 e quindi a v. 54, una diretta identificazione della donna con il sole. Si tratta, in ogni caso, della modulazione di un'immagine già petrarchesca, per cui vd. soprattutto 339 13-14 «et per aver uom li occhi

nel sol fissi, / tanto si vede men quanto più splende» ma anche 48 11 «e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda»; per il tema del sole che abbaglia, cfr. anche *Purg.* XVII 52-54 «Ma come al sol che nostra vista grava / e per soverchio sua figura vela, / così la mia virtù quivi mancava». Si noti l'enjambement tra «fifō» e «si guarda».

87-90. MA ... DISPENSE: 'ma qualcuno riuscirebbe a contare la sabbia o le stelle nel firmamento sereno prima di essere in grado di riferire le immense grazie che pare che il Cielo dispensi abbondantemente in voi. ■ NUMERAR ... SERENE: *adynaton* di amplissima diffusione e di origine già biblica (*Gn.* 22 17 «benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut harenam quae est in litore maris» e *Hbr.* 11 12 «propter quod et ab uno orti sunt et haec emortuo tamquam sidera caeli in multitudinem et sicut harena quae est ad orma maris innumerabilis»), ma ben presente alla tradizione classica (per cui cfr., ad esempio, *CATULLO Carmina* VII 3 «Quam magnus numerus Libyssae harenae»); cfr. inoltre *It. lib.* XXIV 534 «a numerar fin a l'arena». Un possibile reimpiego dei versi trissiniani è in *BANDELLO CLVII* 49-53 «Chi vuol del santo viso le ricchezze / sì ricche e belle in carte discoprire, / potrà, canzon, de l'alto mar l'arena, / e, la notte serena, / del ciel le stelle ad una ad una dire». ■ ARENE: è ἄραξ nelle *Rime* e manca nella tragedia. ■ STELLE SERENE: l'aggettivo sarà da intendere riferito – anche sulla scorta del v. 40 («in Ciel seren due stelle ardenti») – a un implicito “cielo” ('stelle di un cielo terso, limpido'), quasi in una sorta di ipallage ellittica di un elemento. ■ IMMENSE / GRAZIE: l'inarcatura, nella sospensione attuata mediante l'allontanamento del sostantivo dall'aggettivo, dà un'idea dell'incommensurabile profluvio di grazie. ■ PRIMA POTREBBE: cfr. *Rvf* 108 5 «prima poria per tempo venir meno». ■ GRAZIE ... DISPENSE: cfr. *Rvf* 213 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina». Si segnala che “dispensare” si ritrova, nel canzoniere, soltanto in *LVIII* 3-4 «dispensate / il bel liquōr».

VII. 91-93. QUAL ... DISIA: 'Allo stesso modo di un'ape mattutina che vola di fiore in fiore [raccolgendo il nettare] al fine di conferire un sapore quanto più dolce possibile al miele che andrà a produrre'. L'idea alla base del paragone è simile a quella della similitudine con cui si apre la terza strofe di *XXXI* (vv. 33-38): «Qual se per coljer fiori entr'un bel prato / vergine arrivi in la stagion miljore, / de la bella abōndanza / ingōmbra 'l cuore, / ne sa

discerner poi qual più l'è gratō, / tale hor mi ritrov'io per questō latō / campō di lode al cōminciar sōspefō»; tuttavia, si noti che, mentre nella canzone in esame comparante e comparato si dispongono simmetricamente nel primo e nel secondo piede, in quel caso la fronte è occupata quasi per intero dal solo figurante. L'immagine delle api è ricchissima di attestazioni fin dalla tradizione classica. Per esempî in cui essa sia sfruttata in quanto collegata al concetto di *imitatio*, si veda principalmente SENECA *Epistulae ad Lucilium* LXXXIV 3 «Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt», PETRARCA *Familiars* XXIII 19 13 (che modula il passo senecano) e in parte anche CASTIGLIONE *Cortegiano* I 4 80 «E come la pecchia ne' verdi prati sempre tra l'herbe va carpando i fiori, così il nostro cortegiano haverà da rubare questa gratia da que' che a lui parerà che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole»; per la figura dell'ape-poeta si veda invece soprattutto ORAZIO *Carmina* IV 2 27-32 «[...] ego apis Matinae / more modoque / grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uviduque / Tiburis ripas, operosa parvus / carmina fingo»,²⁵⁰ FAZIO *Dittamondo* I v 71-78 «[...] e figuro nel core / la pecchia per asempro e per ispeglio, / che va cogliendo d'uno in altro fiore / la dolce manna per luoghi diversi, / di che poi vive e onde acquista onore. / Così pens'io per più paesi spersi / raunare con pena e con fatica / quel mel, ch'a me sia dolce e ai miei versi» e BRUZIO VISCONTI VI 7-14 «Onde, quiescendo in pace, / vidi giardini di molti dottori / e colsi di lor fiori, / tenendo in questo 'l modo che tien l'ape, / che di molti fior cape / e poi per grazia e digestion nova / di lei uscir si trova / mirabil frutto cum dolce sapore»; infine, per la similitudine in sé, si veda, tra i latini, LUCREZIO *De Rerum Natura* III 11-12 «floriferis ut apes in saltibus omnia libant / omnia nos itidem depascimur aurea dicta», VIRGILIO *Eneide* VI 706-709 «Hunc circum innumerae gentes populique volabant, / ac velut in pratis ubi apes aestate serena / floribus insidunt variis et candida circum / lilia funduntur, strepit omnis murmure campus» e OVIDIO *Ars Amatoria* I 95-96 «aut ut apes saltusque suos et olentia nactae / pascua per flores et thyma summa volant», e, tra i volgari, POLIZIANO *Stanze* I 25 5-8 «risonava la selva intorno intorno / soavemente all'ôra mattutina; / e la ingegnosa pecchia al primo albore / giva predando ora

²⁵⁰ Che Trissino – o il testo che egli aveva a disposizione, magari un volgarizzamento – leggesse erroneamente proprio questo passo di Orazio («matutinae»* per «Matinae»)?

uno or altro fiore» (in cui, si noti, si ritrova «mattutina», pur se non riferita direttamente alle api; e, in ogni caso, la dimensione temporale è quella del «primo albore») e LORENZO *Selve* I 21 5-6 «lasciar le pecchie e casamenti vecchi, / liete di fiore in fior ronzando gire». Da ultimo, non si dimentichi che Giovanni Rucellai, intorno al 1524, componeva, sull'esempio delle *Georgiche* virgiliane, un poemetto in endecasillabi sciolti intorno all'allevamento e alla cura delle api (edito postumo, nel 1539, per cura del fratello di lui, Palla, e dello stesso Trissino), dedicandolo poi all'amico vicentino, di cui elogiava la cultura poliedrica e l'attenzione rivolta ad ambiti propriamente scientifici (cfr. RUCELLAI *Api* 1539 vv. 1008-1011 «Tu prenderesti Trissino eccellente / gran meraviglia da le mie parole, / se non sapessi *physici secreti*, / e la natura de le cose occulte»). ■ MATTUTINA: ἄμαξ in Trissino e assente in Petrarca, il più delle volte è associato a “stella” nel resto della tradizione (come, ad esempio, in due occorrenze su tre nel Dante comico); per l'accostamento dell'aggettivo all'ape, si tengano presenti i rimandi a Orazio e Poliziano appena citati. ■ NUOVO MEL: cfr. DANZI 2001, p. 287 «Nel Trissino, il *nuovo mel* risultato della contaminazione dei fiori è dunque l'omologo della lingua cortigiana per il trattatista, o della bellezza femminile quale che deriva, nei *Ritratti* secondo il noto tòpos, dalla contaminazione degli elementi di varie donne belle». ■ PONER: vd. il commento al v. 2.

94-96. TAL ... MIA: ‘la mia mente vola senza sosta da una bellezza all'altra e da una grazia all'altra della mia donna divina [al fine di comporne delle lodi ricolme di ogni perfezione]’. ■ TAL ... GRAZIA: è riproposta per un'ultima volta, in clausola, la coppia di sostantivi che ha contraddistinto l'intera canzone. Per la struttura «ogni ... ogni», cfr. *Rvf* 72 44 e soprattutto 248 10 (Quondam) e 337 6 (Quondam). ■ DIVINA: l'aggettivo, che al v. 53 era riferito alle bellezze della marchesa, in questo caso viene a designare la donna stessa. ■ VOLA: il verbo, identico a quello impiegato al v. 92, rafforza il già saldo legame, all'interno della similitudine, fra le api e la «mente»; tuttavia, al verso successivo si realizzerà uno scarto semantico per cui, mediante l'utilizzo di “invescare”, il volo di quest'ultima risulterà assimilato piuttosto a quello di un uccello. ■ MENTE MIA: sintagma assai produttivo in Trissino, anche con inversione fra i due costituenti.

97-98. MA ... NOTA: ‘ma qui – aggirandosi fra bellezze e grazie della donna – resta tanto invischiata che si oblia di se stessa e di riferire ciò che aveva contemplato fino a quel

momento'. Per il motivo della memoria incapace di conservare le bellezze della donna, cfr. *Rvf* 53-55 «qual cella è di memoria in cui s'accoglia / quanta vede virtù, quanta beltade, / chi gli occhi mira ...?». ■ S'ŌBLIA / DI SE STESSA: l'enjambement, posponendo l'oggetto della dimenticanza, non fa che rendere ancor più manifesta l'idea dell'oblio. Similmente, ma con posizione invertita fra predicato e complemento, in XXVI 37-39 «È nel penjar di lei le valle ε i colli / mi scordō, et Arnō insieme ε ogni altra Donna». Cfr. inoltre LV 68 «che ogni altra cofa ε se medesimo ōblia».

99-100. ET ... DISCRIVŌ: 'e io, che con il solo intelletto non riesco a comprendere il poco che la mente mi detta, finisco col descriverne una porzione assai minore'. ■ CŌN L'INTELLETTŌ: la dislocazione del complemento in *rejet* per mezzo di inarcatura contribuisce a rendere conto del difetto della ragione rispetto alla memoria, del resto già di per sé manchevole. Cfr. XXXI 85-86 «Et altre cofe mōlte / mēcō ragiōna, ch'io nōn so ritrarle».

101. ŌNDE ... VOTA: 'per cui il risultato finale rimane confuso e imperfetto'. ■ RIMAN CŌNFUZA: entrambi i lemmi sono ᾗπαξ nelle *Rime*; "confuso" si trova spesso, nella *Sophonisba* così come nell'*Italia liberata*, accostato al verbo "restare".

102. PERŌ ... DIΣIRE: 'perciò terrò a freno il mio desiderio [di voler cantare le vostre bellezze]'. Per l'immagine del "freno" cfr. *Rvf* 47 5 «largai 'l desio, ch'i' teng'or molto a freno» e BANDELLO CLVII 54 «Dunque il parlar affrena»; per un concetto opposto vd. invece *Rvf* 73 22-26 «Ma pur conven che l'alta impresa segua / continuando l'amorose note, / sì possente è 'l voler che mi trasporta; / et la ragione è morta, / che tenea 'l freno, et contrastar nol pote».

103-105. Ε QUEL ... GIŌCŌNDŌ: 'E ciò che mi resta da dire di quest'animo nobile lo dirà il mondo, che trae diletto dalla sua bellezza'. ■ ALMA GENTIL: sintagma identico in *Piangete, amanti, poi che piange Amore* [=VN 3 13] (Quondam) e *Rvf* 146 2 (Quondam). ■ CHE ... GIŌCŌNDŌ: riproposizione, in *explicit*, di quanto dichiarato in avvio di canzone, al v. 3 («la vostr'alma beltà, che 'l mōndō hōnōra»), e durante il suo svolgimento, al v. 66 («ε 'l mōndō di dōlceza si cōsumi»).

CANZONE LXIV

Ben mi credeva in tuttō esser difcioltō
da' tuoi legami, Amōre,
che distrettō m'havean sì lungamente;
hor sōn in lōr, più che mai fōsse, involtō,
ε sentō che 'l miō cuore
è circondatō d'una fiamma ardente;
ond'io volgō la mente
spesse fiate al miō amōrōfō statō
ε dicō: – Hor sia lodatō
quellō ardente, leggiadrō, altō difire
ch'a Donna sì gentil mi fa servire,
che vince di belleza ogni altra bella,
cōme di luce il Sōl vince ogni stella –.

Tanta allegreza nel miō cuore abōnda,
vedendōmi suggettō
a cōsì degnō ε graziofō imperō,
che non pofa giamai, se non cōme ōnda,
ε sempre il bellō aspettō
rapporta hor quinci hor quindi entrō al pensierō.

Ma più si face altierō
quandō la bella Donna il vōltō gira,
che ogniun ver lei rimira,
cōme ver cofa che è dal Ciel difcefa;

et ella in sè raccolta tien suspefa
la vista sua, ne vuol degnare altrui;
che s'è perfetto ben riserba a nui.

Amor, il tempo che di te fui privo,
veramente non vissi,
perch'io stava come huom che è fuor di vita;
che quel che è senz'amor, già non è vivo.

Però di te non scrissi,
ne feci cosa mai molto gradita.

Tu se' colui ch'invita
l'ingegni humani a gloriose imprese.
Tu gentil, tu cortese
sai fare ogniun che sta ne la tua corte.
Timido, riverente, arditò, forte,
prudente, largo, facile e giocondo
fai chi ti serve, onde s'adorna il mondo.

Ogni gioja d'amor tanto è più cara,
quanto è più la beltate,
e 'l valor de la Donna, onde discende;
come il frutto de l'arbor, che ha più rara
dolceza e più bontate,
se da l'aprica sua cima si prende.

Così 'l mio ben transcendente
ogni amoroso ben che al mondo sia,
perché la Donna mia
ogni cosa mortal vince d'assai.
Non fu mai Donna, ne sarà più mai,
simile a questa, che nel ciel fu eletta

per dimostrar quagiù cofa perfetta.

Dunque è ragion ch'io mi rallegri e cante,
dapoì ch'io servo et amo
tant'altamente, e ch'io mi veggio amare.

Ho pur havuto il guidardone avante
ch'io serva, ond'io non bramò
altro che sempre a tal servizio stare;
che sola sa donare
sommò diletto, senz'alcuna noja.
E quella è vera gioja,
che vien senza dolor dietro al difio.
Non è stato mortal simile al mio;
sempre è tranquillo, e mai non vede guerra;
onde 'l più lieto son che viva in terra.

So ch'io non parlo a pieno
de la beltà, ne del valor ch'è in lei;
che i pochi detti miei
raccolto hannò di loro a pena l'ombra.
Ma se 'l ver mai, che 'l mio parlare adombra,
farassi in altra guisa manifestò,
qualcun dirà: – Questa canzòn m'ha destò –.

La canzone costituisce una vera e propria riscrittura di un componimento contenuto nella *Giuntina* del 1527 (e che, ad oggi, risulta trasmesso unicamente da quella fonte), alle carte 108r-109r, e ivi attribuito a «Bonaggiunta Urbicciani da Lucca». Se altrove Trissino si serve della tradizione pregressa con tecniche quasi centonarie, sfruttando emistichî o, in qualche caso, interi versi come tessere da inserire liberamente nei proprî testi e proponendo quindi un colto *lusus* che faccia ampiamente ricorso a un citazionismo ammiccante ma ben nascosto, in questa circostanza opera invece secondo modalità opposte: la canzone di Bonaggiunta è riprodotta quasi letteralmente, specie nei piedi e soprattutto nei versi incipitarî di ogni stanza, e modulata semmai quanto alle specifiche immagini di volta in volta evocate (e in particolar modo nelle sirme, dove non solo l’aggiunta di un verso di chiave ma anche l’aumento della misura sillabica della seconda coppia di versi a rima baciata garantisce a Trissino dei confini più ampî per l’articolazione del pensiero e gli assicura di conseguenza una maggiore libertà di espressione). Più che come semplice ripresa che, sfruttando una lirica esistente come ipotesto, ne mutui, oltre che la struttura metrica, singole tematiche e specifici sviluppi diegetici, l’esperimento trissiniano si configura insomma quale sorta di palinsesto che ricalchi punto per punto il testo sottostante, di “traduzione” attuata all’interno di un medesimo sistema linguistico – quello del volgare, neppure troppo differente sotto un profilo diacronico, se si immagina che la lingua del testo cui aveva accesso Trissino²⁵¹ fosse mediata e “diluita”, così come nella *Giuntina*, rispetto a quella originaria –, di esercizio di stile che consti di minime variazioni sul tema; il tutto in maniera tanto evidente e poco camuffata da risultare imitazione volontariamente scoperta, sebbene senza una esplicita dichiarazione a riguardo.²⁵²

²⁵¹ Sulla non identità della fonte trissiniana con la stampa giuntina, cfr. *infra* p. 254 n. 256.

²⁵² Già in QUONDAM 1980, pp. 33-34, a proposito della «trama, fittissima a volte, di micro e macrocitazioni» presente nel canzoniere trissiniano, si faceva accenno alla questione, sebbene in forma tanto cursoria che si rimandava soltanto, genericamente, a una somiglianza fra l’*incipit* dell’una e dell’altra canzone. Sintetico e parziale risulta pure MENICETTI 2012, pp. 107-108 «È invece certo che il Trissino rifece le due strofe iniziali nei vv. 1-26 della sua *Ben mi credeva in tutto esser disciolto Dai tuoi legami, Amore* [...], ammodernandone appena lo schema nella sirma [...], riprendendone alcune rime e rimanti e ricalcandone interi versi (17 è addirittura identico a Bonag. 16)». Decisamente più particolareggiato e completo, invece, il quadro delineato da MAZZOLENI 1996, p. 339: «Questa canzone costituisce uno dei casi più vistosi del gioco di allusioni e rinvii attuato dal Trissino nelle sue rime sulla base della particolare conoscenza di testi della tradizione lirica volgare documentata dalle numerose citazioni rare dispiegate (e proposte come modelli) nella *Poetica*. Il testo trissiniano è un rifacimento puntuale della canzone *Ben mi credeva in tutto esser d’amore*, accolta nel *corpus* delle rime di Bonaggiunta, tramandata in testimonianza unica nella *Giuntina* di rime antiche, che la attribuisce

Stanti le premesse ora enunciate, converrà riprodurre il componimento di Bonagiunta per intero, in modo da rendere manifesta la portata della ripresa e da permettere in seguito un confronto immediato con la canzone trissiniana volto a rendere conto sia delle differenze che dei – tanti – punti in comune:²⁵³

Ben mi credea in tutto esser d'Amore
 certamente allungiato,
 sì m'era fatto selvaggio e stranero;
 hor sento che in erranza era 'l meo core,
 ché non m'havia ubliato
 né riguardato il meo coraggio fero,
 poi che servo m'ha dato per servire
 a quella a cui grandire
 si può somma piacenza
 e somma conoscenza;
 che tutte gioie di biltate ha vinto,
 sì come grana vince ogn'altro tinto.

Tant'allegrezza nel meo core abbonda
 di sì alto servaggio
 che m'ha e tiemmi tutto in suo volere,
 che non posa giamai, se non com'onda,
 membrando il suo visaggio
 ch'ammorsa ogn'altro viso e fa sparere:
 in tal maniera che, là 've ella appare,
 nessun la può guardare,
 e mettelo in errore;
 tant'è lo suo splendore,

appunto al rimatore lucchese. Si tratta di una vera e propria riscrittura, che richiama il modello esplicitamente non solo nell'*incipit*, ma lo segue in particolare nei luoghi più esposti, come i versi di apertura di ogni stanza, e ne deriva chiaramente anche lo schema metrico: cinque strofe di dodici versi più il congedo di sei nella canzone di Bonagiunta, e cinque strofe di tredici versi più congedo di sette nella canzone del Trissino, che nello schema della stanza di Bonagiunta [...] inserisce la chiave (presente in tutte le canzoni trissiniane) e porta alla misura di endecasillabo la seconda coppia di versi a rima baciata della sirma». Meno perspicua risulta invece la somiglianza additata da GORNI 1981, p. 233, fra la canzone trissiniana e *Da che ti piace, Amore, ch'io ritorni* di Nicolò de' Rossi (contenuta anch'essa nella *Giuntina*), dallo schema AbC AbC cDEDeFF; del resto, lo stesso studioso soggiunge immediatamente di «fornire il riscontro con cautela e senza troppa convinzione, perché una vera omometria tra i due testi non sussiste», sebbene ammetta che «data la natura del personaggio, e la tematica in parte simile delle due liriche, un rapporto non sarebbe escludibile a priori».

²⁵³ Il testo che si è scelto di riprodurre si attiene alla *Giuntina* quanto alla veste formale e alla preferenza per qualche particolare lezione, ma si accosta a quello proposto da MENICETTI 2012 quanto all'interpunzione e alla separazione delle parole. Si presti attenzione, in particolare, alla lezione «Amor» (v. 25), che Trissino doveva evidentemente leggere come tale dal momento che la riproduce nell'*incipit* della terza stanza della propria canzone, e che in MENICETTI 2012 è corretta in «Amar» (per cui cfr. il relativo commento, a p. 114: «Il tempo in cui non ero innamorato mi sembra davvero amaro, perché, benché vivessi, ero privo di vita'. [...] Pard. 1915 mantiene in 25 la lez. della Giunt., come un'improvvisa (e improbabile: al v. 28 si attenderebbe "senza te"; e soprattutto *sembrare che* risulterebbe costruito con l'indicativo) apostrofe ad Amore, intendendo forse (il passo non è spiegato; virgole anche dopo *Amor* e *amanza*) 'Amore, nel tempo in cui ..., mi sembra che in verità fossi senza vita, benché vivessi'»).

che passa il sole di vertute spera,
e stella e luna ed ogn'altra lumera.

Amor, lo tempo ch'era senza amanza
mi sembra in veritate,
ancor vivesse, ch'era senza vita;
ch'a viver senza amor no è baldanza
né possibilitate
d'alcun pregio acquistar di gioi' gradita.

Onde fallisce troppo oltra misura
qual huom non s'innamora,
ch'Amore ha in sé vertude:
del vile huom face prode;
s'egli è villano, in cortesia lo muta;
di scarso largo a ddivenir lo aiuta.

Ciaschuna guisa d'amor graziosa
secondo la natura
che vien da gentil luoco ha in sé valore:
come arbore quand'è fruttiferosa,
qual frutto è più in altura
avansa tutti gli atri di sapore.

Onde la gioia mia passa l'ottima
quant'è più d'alta cima,
di cui si può dir ch'ene
fontana d'ogni bene,
ché di lei sorge ogn'altro ben terreno
come acqua viva che mai non vien meno.

Dunque m'allegro certo a gran ragione,
ch'io mi posso allegrare,
poi sono amato ed amo sì altamente;
ansi servir mi trovo guiderdone,
sì save umiliare
ver' me, per darmi gioia, l'avvinente.

Però più graziosa è la mia gioia
ch'allaccio senza noia:
ché non è costumanza
così gran diletanza
ch'Amore già mai desso a nullo amante:
però m'allegro senza simigliante.

Considerando tutto quel ch'è detto,
a quel ch'è a dire rispetto,
è l'ombra, al meo parere:
ché non mi par sapere,
se di sua forma parlare volesse,
che solo un membro laudare compiesse.

Se il testo di Bonagiunta costituisce, dunque, un rimando ovvio e imprescindibile, pure non si può fare a meno di notare come, rispetto a qualche altra canzone, sia possibile rintracciare, sulla scorta di affinità metriche, tenui consonanze tematiche o analoghe campate

logico-sintattiche. In particolare, un *incipit* del tutto affine è presente in *Rvf* 207 («Ben mi credea passar mio tempo omai»), dove si incontra altresì, ad attacco di secondo piede così come nel caso trissiniano e già in Bonagiunta, l'avverbio «or». Del resto, dal modello petrarchesco piuttosto che dall'esempio dell'Orbiccciani parrebbe essere stato mutuato anche l'avvio della canzone che costituisce il secondo stasimo della *Sophonisba*, vv. 1100-1151, sia quanto a schema metrico (ABC BAC cDdEeFF in Petrarca, ABC ABC cDdEeFF nella tragedia) sia ancora una volta – oltre che per le affinità intonative – per il ricorso a una orchestrazione simile (per cui cfr. il v. 1100 «Lassa, ben mi credeva esser venuto» e, all'inizio del secondo piede, nuovamente «hor»). Allo stesso modo, è ravvisabile qualche tratto in comune con la canzone V – soprattutto con la prima stanza – di BRUZIO VISCONTI, *Mal d'Amor parla chi d'amor non sente*, che presenta uno schema AbC AbC CddEeFF.²⁵⁴

Quanto ai dintorni del componimento all'interno del canzoniere, non pare si possano individuare precisi nessi con i testi subito antecedenti, mentre nei successivi, e in particolare nella canzone LXV che segue immediatamente, è possibile scorgere una analoga rappresentazione di Amore quale Signore che desta nell'io lirico una nuova fiamma e lo riconduce fra i lacci di una completa servitù nei confronti della Donna – servitù che si esplicita, in primo luogo, in una rinnovata lode di lei –, pur dovendo tener conto del fatto che la canzone LXIV, nella sua stretta aderenza al testo di Bonagiunta, finisce per dimostrarsi priva di qualsiasi referente concreto, laddove la LXV costituisce il solo caso nelle *Rime* in cui compaia il nome-*senhal* dell'amata, «Cyllenia» (v. 43). Nel complesso, LXIV sembra aprire a un'evoluzione diegetica che prevede un rapporto d'amore pacificato, privo delle sofferenze che la Donna è solita ingenerare nell'amante a causa delle proprie repulse e, anzi, attraversato nel suo sviluppo dalla concessione di una serie di premî che, dal bacio della mano che il poeta riceve nel sonetto LXVII, giungono al pieno dono di sé operato dall'amata a vantaggio di lui (ballata LXIX) e alla promessa di eterna fedeltà (sonetto LXX) – salvo essere poi vanificati, come già in precedenza, dalla morte di lei (canzone LXXV). Inoltre, LXIV risulta affine a LXVI quanto al carattere di scoperto calco di un testo antecedente (nel caso di questa seconda lirica, la ballata di Guido Novello da Polenta *Un penser ne la mente mia*

²⁵⁴ Per rimandi a *loci* specifici si veda *infra* il commento. Il medesimo schema è impiegato da BRUZIO VISCONTI anche nelle canzoni IV e VII.

se chiude, per cui cfr. MAZZOLENI 1996, pp. 341-342), con l'intervallo di LXV che, sebbene non si configuri come vera e propria riscrittura, guarda in ogni caso da vicino a una canzone petrarchesca, proponendone una sorta di rovesciamento tematico.²⁵⁵

Intorno alla datazione del componimento, gioverà segnalare innanzitutto come esso compaia già nel manoscritto GB o.4 della Universitäts- und Landesbibliothek di Jena studiato dalla Mazzoleni, che lo identifica come testimone principe di una «forma del canzoniere trissiniano molto vicina a quella definitiva, ma non derivata dalla stampa» (MAZZOLENI 1996 p. 321) e, dopo averne individuato Ludovico degli Arrighi quale presumibile copista, ne desume come necessario – ma basso, da anticipare di almeno un paio d'anni – *terminus ante quem* «la seconda metà del 1527» (MAZZOLENI 1996, p. 338), essendo il tipografo perito durante il sacco di Roma. Il che non solo permette di fissare un limite cronologico per la canzone in esame, ma consente anche di rilevare come, con tutta evidenza, Trissino leggesse la canzone di Bonagiunta da una fonte altra rispetto alla *Giuntina*,²⁵⁶ in quanto di necessità a essa anteriore.

Nell'attacco della prima stanza è prevista una disposizione dei tempi verbali tale per cui nel primo piede – in cui a una principale si lega subito un'infinitiva, completata nell'ultimo verso da una relativa – si dipana una serie di predicati all'imperfetto; nel secondo, invece, con frattura improvvisa (come segnalato, ad attacco di verso, da «hor») rispetto al movimento incipitario, si stagliano dei verbi al presente: innanzitutto nella principale (coordinata per polisindeto a quella del piede precedente) che occupa il verso iniziale, interrotta solo da una breve incidentale con valore comparativo; quindi nella reggente a essa coordinata, con cui si apre il secondo verso; infine nell'oggettiva con cui il piede si conclude. A un tempo, dunque, in cui l'io lirico credeva – e si noti come l'indefinitezza del passato cui

²⁵⁵ Vd. *infra* il commento alla canzone.

²⁵⁶ L'osservazione è già in MAZZOLENI, p. 340: «Così chiara è la parafrasi trissiniana della canzone di Bonagiunta, da risultare, in quanto la troviamo anche nel manoscritto di Jena, come una prova della fruibilità, e quindi della esistenza di questo testo, accanto alla *Giuntina*, e forse anche prima (la data di stampa che la *Giuntina* reca nel *colophon* è “MDXXVII. A di VI. del mese di Luglio”). Sull'identificazione di un tale apografo, si veda MENICHETTI 2012, p. 109: «Tutt'altro che immotivata l'ipotesi di Flaminio Pellegrino [...] che Giunt. tragga il suo testo da quella carta di P [*scil.* Palatino 418, oggi Banco Rari 217] oggi mancante (fra c. 58 e c. 59) che conteneva anche i versi iniziali, noti al Trissino, di ball. II».

si accenna, unitamente all'uso dell'avverbio «Ben» (v.1), lasci trasparire l'idea di una certa durata nel tempo di tale «credenza» – di essersi ormai del tutto divincolato dalle strette maglie in cui lo teneva come intrappolato Amore, è contrapposto con perentorietà un presente in cui i legami con i quali il dio stringe il poeta risultano ancor più serrati che in passato; il cuore di lui si trova avviluppato da un divampante incendio – né si tratta di semplice immagine topica, dal momento che l'io lirico dichiara di averne piena percezione («ε sentω», v. 5). La fronte della prima stanza (e di conseguenza l'avvio dell'intero componimento) appare insomma pervasa da una tensione tragica che sembrerebbe dover necessariamente sfociare in una sorta di *planctus* per la rinnovata condizione di servitù amorosa alla quale l'io lirico si trova sottoposto; invece, a partire dalla sirma e per il resto della canzone, mediante una svolta tematica improvvisa e impensata ma resa nota fin dal verso di chiave («ωνd'ιω volγω la mente»)²⁵⁷ e palesata poi definitivamente nei versi successivi, questi passa a lodare (v. 9) – anziché biasimarlo – il desiderio (vale a dire quel sentimento colmo di ardore passionale, di piacevolezza, di magnificenza) che lo spinge a porsi al servizio di una donna tanto nobile: infatti – si esplicita nel distico finale consistente in una similitudine che consta di una relativa e una comparativa, occupanti un verso esatto ciascuna e strutturate in modo da riproporre i medesimi costituenti (soggetto, predicato, complemento di limitazione, complemento oggetto introdotto da «ogni») in ordine variato – l'avvenenza di colei di cui si parla è tale, se rapportata a quella di ogni altra donna bella, quale lo splendore del sole se raffrontato a quello di ogni altro astro.

L'architettura volta a preservare una distinzione sintattica fra i due piedi, e allo stesso tempo a conferire un perfetto bilanciamento nella consistenza delle proposizioni, è mantenuta anche nella seconda stanza: il primo piede, infatti, consta di una reggente che occupa il verso incipitario e di una subordinata implicita (con valore causale) dislocata negli altri due, allo stesso modo di come nel secondo piede si trova una coppia di consecutive coordinate disposte rispettivamente nel verso di attacco e nei due rimanenti. La gioia, che deriva all'io lirico dal trovarsi asservito a una Donna la cui autorità è tanto nobilitante e piacevole, è così

²⁵⁷ Sul valore del «nesso pseudo-locativo “onde”, specializzato di fatto in senso profrastico e deduttivo» e atto a «esplicitare immediate conclusioni e stretti passaggi logici tra i due versanti della strofa», cfr. GUIDOLIN 2010 p. 206 e n. 116.

abbondante nel cuore che questo non trova mai posa, esattamente come un'onda, e riproduce di continuo, nella mente di lui, la bella immagine dell'amata. Ma – si afferma in avvio di sirma²⁵⁸ tramite una sorta di *correctio* (piuttosto che in vera e propria contrapposizione rispetto a quanto appena dichiarato) e un'articolazione del periodo che prevede la distribuzione di una singola proposizione in ogni verso – il cuore acquista una fiera e quasi altezzosa contentezza ancor maggiore nei momenti in cui la Donna mostra il proprio volto: in quei frangenti, infatti, ogni uomo volge il proprio sguardo e lo tiene fisso su di lei come se stesse osservando un essere paradisiaco; e tuttavia la Donna, non perché sia intaccata da traccia alcuna di albagia ma al contrario spinta a ciò da un sentimento di profonda verecondia, si mantiene schiva, non degnando alcuno della propria attenzione e non contraccambiando quindi le occhiate che le sono rivolte, dal momento che – si asserisce nell'orgogliosa causale che chiude la stanza e che segue la coppia di principali coordinate che occupavano i primi due versi del tristico finale – un bene tanto insuperabile («la vista sua» di v. 26) è riservato al solo poeta.

Nella fronte della terza stanza si realizza una frattura dell'equilibrio sintattico, finora mantenuto, fra i due piedi: se quasi ogni verso, infatti, è occupato da una singola proposizione (eccetto il terzo e il quarto, nei quali alle due causali coordinate si legano altrettante relative), è innegabile che una soluzione di continuità sia rilevabile non ad avvio di secondo piede ma al verso successivo, mediante una sorta di personalissimo esame di coscienza di cui sarà fornita una valida chiave di lettura soltanto nella sirma.²⁵⁹ Invocando Amore, l'io lirico

²⁵⁸ Cfr. GUIDOLIN 2010 p. 206 e n. 115.

²⁵⁹ Si veda a proposito GUIDOLIN 2010, pp. 176-177: «La tecnica petrarchesca dell'impiego dell'anafora o della ripetizione come accorgimenti che favoriscono la variazione e che vanno a sovrapporsi allo schema metrico in modo risentito e allo stesso tempo intrinsecamente rassicurante, si riverbera anche nella produzione del Cinquecento. [...] In questa strofa trissiniana, sebbene non vi siano legami di stretta connessione sintattica tra alcuna delle partizioni [ma in nota si aggiunge: «Ciò è vero posto che si ritenga plausibile il valore paracoordinativo del “che” al v. 30»], non si può non evidenziare come il primo verso del secondo piede (v. 30), più che inaugurare un nuovo movimento autonomo, sia l'ultimo corollario tautologico del primo piede. Per questo basti solo soffermarsi sulla scelta orientata dei rimanti e delle loro adiacenze (v. 28 “non vissi”, v. 29 “fuor di vita”, v. 30 “non è vivo”, ma anche “di te fui privo” del v. 27 rispetto al v. 30 “senz'amor”). Che il secondo passaggio del discorso sia coerentemente inaugurato dal secondo verso del secondo piede è poi segnalato dalla topicalizzazione del complemento “di te” (v. 31 “di te non scrissi”), che riprende la struttura sintattica prolettica dell'*incipit* di strofa (v. 27 “di te fui privo”) e in generale mantiene la dominante negativa (v. 31 “non”, v. 32 “né ... mai”), in maniera analoga a quanto accade nei primi due periodi (v. 27 “privo”, v. 28 “non”, v. 29 “fuor di”, v. 30 “senz” e “non”). La transizione alla sirma si allinea al richiamo allocutivo ad inizio verso, talché ad “Amor” in attacco di fronte fa da *pendant* il “tu” all'ingresso di sirma. A sua volta la

dichiara che il tempo trascorso senza di lui non fu vera vita e che risulta anzi assimilabile a una condizione di completa assenza di essa (v. 29); e il v. 30 non fa che ribadire e riassumere, in tono sentenzioso e con minime variazioni, il concetto espresso più diffusamente nel corso del primo piede. Per questo motivo – perché, cioè, si sentiva come morto in quanto privo di Amore – il poeta ammette di non aver scritto di lui e, anzi, di non aver mai portato a compimento alcuna azione degna di essere considerata bene accetta: e infatti – si esplicita nel distico con cui ha avvio la sirma, il cui tema si rivela dunque correlato a quanto immediatamente precede – soltanto Amore ha il potere di spingere gli «ingegni umani» (v. 34) a compiere imprese degne di fama. Soltanto lui – si afferma attraverso il duplice movimento anaforico con cui si apre un secondo distico – è capace di rendere «gentile» e «cortese» (v. 35) chiunque si trovi al suo séguito, e, giusta le dichiarazioni subito seguenti – nel tristico con cui ha termine la stanza, il quale presenta una diffusa *accumulatio* di aggettivi (con funzione di predicativi dell’oggetto) nei primi due versi e il predicato che li regge nell’ultimo, il cui secondo emistichio è poi completato da una relativa – di far divenire «timido, riverente, ardito, forte, / prudente, largo, facile e giocondo» (vv. 37-38) chiunque lo serva, secondo la topica immagine dell’amore quale forza che sprona a un nobilitante ingentilimento dell’uomo: e da tutto ciò non trae giovamento il solo amante, ma anche il mondo intero, che diviene ricolmo di queste virtuose disposizioni.

Nella quarta strofe nuovamente si fa ricorso a una sapiente orchestrazione sintattica fra i due piedi, ordinati in modo da ospitare due gruppi di proposizioni che costituiscono il figurato e il figurante di una similitudine e i cui confini coincidono con quelli del metro: il primo piede si apre con una reggente, prosegue al secondo verso con una comparativa (che discende, mediante enjambement fino al verso successivo) e si conclude con una relativa; il secondo, invece, si apre con una comparativa (logicamente retta dall’intero tristico che la precede) completata da una relativa, la quale a sua volta fa da apodosi al periodo ipotetico

sirma, sempre grazie alla guida dell’anafora, viene scandita in due tronconi; il primo distico introduce la presentazione delle potenzialità benefiche di amore, mentre il corpo restante della partizione le descrive con maggior dovizia di dettagli. Il pronome di seconda persona singolare ribattuto al v. 35 è solo la manifestazione più evidente di una combinazione di chiasmi (ad esempio la comparsa degli aggettivi “gentil” e “cortese” al v. 35 rispetto a quella di “timido, riverente, ardito, forte / prudente, largo, facile e giocondo” ai vv. 37-38) e di variazioni sinonimiche (v. 36 “ognun che sta ne la tua corte”, v. 39 “chi ti serve”; v. 36 “sai fare” e v. 39 “fai”) che investe l’ultimo movimento argomentativo della stanza».

che trova il suo compimento nel verso finale. Dunque: ogni piacere che derivi dall'amore è tanto più gradito quanto sono maggiori la bellezza e la virtù della donna che lo procura; esattamente come – è l'immagine a cui si accosta il contenuto del primo piede – un frutto ha una straordinaria dolcezza e una maggiore bontà se viene colto dal punto più alto della cima dell'albero. L'intera fronte, si noti, non è che come la premessa maggiore di un sillogismo che sarà sviluppato e completato nei primi due distici della sirma – sintatticamente isolati, come già nelle due strofe precedenti, rispetto al tristico finale –; tuttavia, la conclusione risulta anticipata rispetto alla premessa minore, consistente in una semplice causale. Questa, quindi, l'argomentazione che se ne ricava: se, come già detto, l'«allegrezza» amorosa è direttamente proporzionale alle doti fisiche e morali della donna che ne è causa, ne discende che il diletto provato dal poeta è superiore a qualunque altro sia mai possibile trovare al mondo, dal momento che – è la premessa minore – la sua Donna è al di sopra di ogni altra «cofa mœrtal» (v. 49).²⁶⁰ I versi finali sono deputati ad accogliere una improvvisa esternazione – ma giustificata sulla base della celebrazione implicita appena conclusasi – tesa a magnificare ulteriormente l'eccezionalità dell'amata, unica al mondo e anzi appositamente «eletta» (v. 51) in Cielo per mostrare sulla Terra un esempio di perfezione.

La quinta ed ultima strofe, prima della stanza di congedo, sebbene introdotta da un incipitario «Dunque», non pare doversi considerare direttamente correlata alla precedente. Il motivo della nuova ed euforica manifestazione di «allegrezza», infatti, è da rintracciare non in ciò che si è detto un attimo prima ma, cataforicamente, in quanto si affermerà nei due versi successivi del primo piede (come sottolineato dalla presenza, ivi, di una causale): l'io lirico ha ben ragione di rallegrarsi e di cantare i benefici effetti di Amore, dal momento che non solo ama e presta servizio alla propria Donna al massimo grado, ma è conscio di essere anche contraccambiato in questi sentimenti. Egli perciò – prosegue nel secondo piede, suddiviso in due gruppi di un verso e un emistichio ciascuno, contenenti rispettivamente una principale che regge una temporale e una consecutiva – ha già ricevuto la sua ricompensa ancor prima di iniziare a servire, per cui non desidera altro che continuare a prestare servizio a una Donna tanto riconoscente. Solo ella – si precisa nel primo distico della sirma, interamente occupata

²⁶⁰ Sull'impiego di «Cōsi» ad attacco di sirma, cfr. GUIDOLIN 2010, pp. 206-207 e n.117.

da una relativa – è in grado di procurare la massima gioia possibile; ed è vera gioia – si conclude nella seconda coppia di versi, pervasa da un carattere quasi aforistico – soltanto quella che procede da uno stato che assecondi pienamente il desiderio senza portare con sé dolore alcuno. Nel tristico conclusivo – che risulta tripartito in modo da contenere una principale nel primo verso, due nel secondo e di nuovo una (introdotta dalla congiunzione conclusiva «onde» e da cui dipende una relativa) nel terzo – si riprende l’entusiastico movimento celebrativo già sfruttato nella strofe precedente; se, però, in quel caso si tessava un elogio dell’ineguagliabile perfezione dell’amata, adesso è la condizione dell’amante ad essere esaltata e dichiarata superiore a quella di ogni altro mortale: egli, infatti, si trova in uno stato sempre sereno e privo di qualsiasi turbamento, risultando dunque la persona più felice che possa trovarsi sulla Terra.

Nella stanza di congedo, infine, ricorrendo alla topica dell’ineffabilità – in maniera invero non del tutto consequenziale al resto del componimento e pertanto non perspicuamente concorde alla sua intonazione complessiva, risultando la canzone tesa a una esultante manifestazione di tripudio piuttosto che a una *descriptio* dell’amata –, l’io lirico dichiara di non poter descrivere «a pien» la «beltà» né il «valør» della Donna (con ripresa dei medesimi lemmi già impiegati ai vv. 41-42); ché, anzi, le poche parole proferite non fanno che rappresentare a malapena un’ombra di quelle virtù. Se però – si preannuncia nel periodo ipotetico con cui ha termine l’intera canzone – la vera avvenenza di questa Donna, che le parole del poeta esprimono soltanto in maniera velata, sarà mai resa manifesta in qualche altro modo, qualcuno forse potrà dire che questa canzone lo aveva già in parte reso di ciò consapevole.

Canzone di 5 stanze di 13 versi, endecasillabi e settenari, di rime AbC AbC cDdEEFF, e congedo uguale alla sirma (wXxYYZZ). Con questa precisa distribuzione sillabica lo schema è inedito nella tradizione, ma un analogo reimpiego trissiniano è rintracciabile nella strofe e nell’antistrofe della parodo della *Sophonisba* (vv. 185-228), che presenta la struttura AbC AbC CDdEeFF. In questo caso, però, non vi è dubbio che il metro sia consapevole modulazione di quello già impiegato da Bonagiunta (AbC AbC DdeeFF e congedo anche in quel caso identico alla sirma), modificato in modo da accogliere nella sirma il verso di

concatenatio, mai assente in Trissino²⁶¹ – sebbene in sede teorica manchi una dichiarazione esplicita a riguardo, limitandosi il vicentino a registrare, fra le possibili combinazioni di rime che possono informare la sirma, quelle in cui il verso di chiave sia presente: dopo aver proposto gli esempî «più puri, cioè [...] quelli che sònò tutti di coppie del secòndò modò [scil. ddeeff]»²⁶² (*Poetica*, p. 133), Trissino passa a dare ragione di sirme più complesse, e in questa nuova esemplificazione si presentano le espressioni «Talhòra per la còncatenaziòne» (*Ibid.*), «Talhòra poi per far detta còncatenaziòne» (*Ibid.*) e «Alcuna volta, per far detta còncatenaziòne» (*Ivi*, p. 134).

Per quanto riguarda il rapporto con il modello sotto il profilo rimico, si segnala che nella prima stanza sono riprese da Bonagiunta le rime *-ore* (con uguali rimanti: “Amore” e “cuore”), *-ato* (con il «lungamente» trissiniano che recupera il «allungiato» del lucchese) e *-ire* (assieme al rimante «servire»); nella seconda la rima *-onda* (e i rimanti “abbonda” e “onda”); nella terza la rima *-ita* (con i rimanti «vita» e «gradita»); nella quinta, infine, le rime *-ante*, *-are* e *-oia* (e i medesimi rimanti “noia” e “gioia”). Meno eloquenti le riprese di alcune rime (*-ate*, *-eno*, *-ero*, *-etto*) che, oltre a comparire in stanze non direttamente correlate fra loro, non sono accompagnate da alcun rimante in comune.

Si tengano inoltre presenti le rime inclusive «lungamente» : «mente» (3 : 7), «abònda» : «ònda» (14 : 17), «vita» : «invita» (29 : 33), «amò» : «bramò» (54 : 57) e «òmbra» : «adòmbra» (69 : 70); la “siciliana”²⁶³ «altrui» : «nui» (25 : 26); le paronomastiche «còrte» : «forte» (36 : 37), «cara» : «rara» (40 : 43), «sia» : «mia» (47 : 48) e «noja» : «gioja» (60 : 61); la ricca «discènde» : «trascènde» (42 : 46). Inoltre, insistita è la presenza di figure etimologiche che si realizzino fra i rimanti: ai vv. 28-30 («vissi», «vita» e «vivò»), ai vv. 35-36 («còrtefe» e «còrte») e ai vv. 54-55 («amò» e «amare»).

A proposito della presenza di una stanza di congedo si rimanda al brano della *Poetica* in cui si dà conto di come debba chiudersi una canzone e dove si raccomanda altresì che la testura rimica della stanza finale sia analoga a quella della sirma:

²⁶¹ Così come già fatto presente da MAZZOLENI 1996, p. 339, per cui cfr. p. 250 n 252.

²⁶² MENICETTI 2012, p. 108, ricorda che «La terna di coppie bacciate dopo la ‘diesis’ non è rara nei siciliani».

²⁶³ Cfr. a proposito l’introduzione alla canzone XXXI p. 97 n 151.

Le canzoni, poi, si soljōnō kiudere cōn una de le lorō integre stanze [...]. Anchōra si kiudenō cōn una stanzietta cōntinua, la quale si kiama stanza finale. [...] ne le canzoni di stanze divise, se si kiudenō cōn stanze finali, queste talhōra sōnō di tanti versi cōme sōnō le sirime o volte, e di quella medesima ragione.²⁶⁴

Infine, così come già per la canzone LV, in cui la sirima, come in questo caso, era costituita da una serie di coppie di versi a rima baciata, si segnala l'attenzione posta da Trissino nello schivare una perfetta aderenza fra metro e sintassi, in modo da aggirare l'effetto cantilenante che ne sarebbe potuto derivare. Tranne che nella prima stanza, infatti, tutte le sirime constano di periodi che permettono di individuare distintamente due distici (rime cD e dE) isolati rispetto a un tristico finale (rime EFF), che può eventualmente risultare scomponibile in unità versali minori. Questa, concordemente a quanto già osservato intorno alla canzone LV,²⁶⁵ la ripartizione sintattica delle sirime: c + D + d + E + EF + F nella seconda; cD + dE + EFF nella terza; cD + dE + EF + F nella quarta; cD + d + E + E + F + F nella quinta; cD + dE + EF + F nel congedo.

²⁶⁴ *Poetica*, p. 143.

²⁶⁵ Per un più puntuale riscontro, si rimanda a pp. 174-175 n. 215.

I. 1-3. BÈN ... LUNGAMENTE: ‘Credevo ben a ragione, Amore, di essermi definitivamente sciolto dai tuoi lacci, che mi avevano tenuto avvinto con forza per così tanto tempo’. In Bonagiunta il verbo impiegato per segnalare il distacco dal regno di Amore è “allungiare”, secondo una rappresentazione fisica della distanza (come rimarcato dagli aggettivi «selvaggio» e «stranero»); in Trissino, invece, oltre a subentrare l’idea della prigionia (con Amore che assume dunque la connotazione di un carceriere), l’avverbio «lungamente» è utilizzato per indicare un’estensione nel tempo anziché nello spazio.

■ ΔΙΣCΙΟΛΤΩ ... LEGAMI: l’enjambement, già presente nell’ipotesto bonagiuntiano al fine di evidenziare la lontananza da Amore, è modificato quanto alla disposizione di *rejet* e *contre-rejet*; se, infatti, nel testo dell’Orbicciani il complemento di allontanamento si trova in punta di verso e il verbo che lo regge ad attacco del verso seguente, in Trissino il rapporto fra i due costituenti è invertito (e Amore, divenuto destinatario diretto dell’invocazione incipitaria, è posposto alla fine del secondo verso).

■ LEGAMI: ἄπαξ sia in Petrarca (in *Triumphus Cupidinis* I 46) che nella *Commedia* (in *Par.* XXXII 50-51), indica metaforicamente dei vincoli generici, che potrebbero però configurarsi quali vere e proprie catene.

■ DISTRETTΩ: la forma “distringere” sarà in questo caso da porre in relazione con quella, analoga e parallela, con cui si chiude il primo verso («discioltω»). Per una contrapposizione affine (e una simultanea presenza dei «legami») vd. XVIII 12-14 «ne perciò scioljerete i miei legami, / anzi li stringerete ognihor più forte, / che così vuole Amore e ’l destin nostrω» e il passo dantesco appena citato, *Par.* XXXII 50-51 «ma io discioglierò ’l forte legame / in che ti stringon li pensier sottili».

■ ΣÌ LUNGAMENTE: l’avverbio, ἄπαξ nel canzoniere (sebbene sfruttato sia nella tragedia che nel poema), riprende direttamente il v. 2 bonagiuntiano «certamente allungiato». A proposito di quest’uso, cfr. AFRIBO 2003, p. 593: «Alzando lo sguardo al prospetto complessivo degli avverbi in *-mente* in rima nei *Fragmenta* [...] su 12 avverbi quadrisillabi ben 10 sono “mossi”», vale a dire preceduti da un «sì» o da una parola tronca che increspano la linearità prosodica; «sì lungamente» in Petrarca si trova, in attestazione unica e in clausola, in *Rvf* 32 10.

4. HOR ... INVOLTΩ: ‘adesso [invece] mi ritrovo, come mai prima, avviluppato da essi’. Si noti l’insistenza martellante sulla medesima vocale tonica che caratterizza il verso quasi nella sua interezza («hor sōn in lōr, più che mai fōsse, involtω»). ■ INVOLTΩ:

l'iperbato con cui il predicato «σὼν involτῶ» viene franto in due componenti poste ai margini del verso e soprattutto l'incidentale che sospende il corso lineare della proposizione contribuiscono a raffigurare il groviglio in cui l'io lirico si trova intricato.

5-6. Ε ΣΕΝΤῶ ... ΑΡΔΕΝΤΕ: 'e sento distintamente che il mio cuore è avvolto da una fiamma fervente'. Il motivo del fuoco che consuma il cuore dell'io lirico è innovazione trissiniana rispetto all'ipotesto. ■ CIRCΟΝDATῶ: l'immagine del cuore avvolto dalle fiamme rimanda immediatamente all'amante stretto fra i lacci di Amore. ■ FIAMMA ΑΡΔΕΝΤΕ: la fiamma della passione amorosa, come confermato ad esempio da BOCCACCIO *Filostrato* I 40 5 «l'ardenti fiamme amorose»; cfr. anche LXV 34-36 «nel mio pettῶ accefe / [...] / troppῶ σῶave fiamma, benché ardente» (Quondam) e *Rvf* 207 66 «Chiusa fiamma è più ardente» (Quondam).

7-8. ὨΝΔ'Ιῶ ... ΣΤΑΤῶ: 'per cui rivolgo diverse volte la mente alla mia condizione di innamorato'. Cfr., per un verso dall'intonazione simile, *Rvf* 183 13 «ond'io so ben ch'un amoroso stato» (Quondam). ■ VOLGῶ LA MENTE: cfr. *Purg.* XVII 89 «volgi la mente a me», ma soprattutto DANTE *Rime* 32 11-12 «ché mi volge sovente / la mente [sogg.]». ■ SPESE FĪATE: entrambi gli elementi del sintagma costituiscono degli ὄπαξ nelle *Rime*, ma risultano ampiamente attestati – qualche volta anche in combinazione come qui – sia nell'*Italia liberata* che nella *Scophonisba*. ■ AL ... ΣΤΑΤῶ: in iperbato ed enjambement rispetto a «volgῶ la mente».

9-11. Ε ΔΙCῶ ... ΣΕΡVIRE: 'e dico: – Sia lodato quel desiderio fervido, gradevole e solenne che mi fa servire una donna tanto nobile'. Se il tema del servizio amoroso è già nel testo dell'Orbiccciani, è invece aggiunta trissiniana l'esaltazione – con accenti quasi da *Laudes creaturarum* – del sentimento che ha condotto a un tale asservimento. ■ SIA LῶDATῶ: cfr. BOCCACCIO *Filostrato* I 51 7-8 «Amor ne sia lodato / ch'a tal partito l'ha ora recato». ■ ΑΡΔΕΝΤΕ ... ΔΙΣΙΡΕ: ripresa dell'aggettivo «ardente», già impiegato al v. 6. Per casi in cui i singoli aggettivi risultino accoppiati al sostantivo, cfr. XLV 19 «i miei defiri ardenti», XL 5 e LI 2 «altῶ diſiῶ». ■ DONNA SÌ GENTIL: piuttosto che alle reiterazioni anaforiche di «Donna gentil» nella canzone LV e alla presenza del sintagma in XXVIII 1 (Quondam), si guardi a DANTE *Rime* 45 10 «donna sì gentile».

12-13. CHE ... STELLA: ‘che vince in bellezza ogni altra bella donna, allo stesso modo di come, in splendore, il sole vince ogni altra stella’. In questo caso Trissino segue Bonagiunta quanto a impianto sintattico complessivo ma non quanto a specifici costituenti: ricorre, dunque, all’espedito della similitudine e bipartisce similmente il distico, ma adotta una diversa immagine – il sole e le stelle anziché il carminio che per intensità supera ogni altra tinta – come figurante che rappresenti l’unicità della bellezza dell’amata e la distanza fra questa e ogni altra donna. Per un paragone dalla struttura analoga, e nel quale, peraltro, si ritrova un utilizzo identico del verbo “vincere”, cfr. Purg. XXXI 83-84 «[Beatrice] vincer pariemmi più sé stessa antica / vincer che l’altre qui, quand’ella c’era». Per la similitudine nella sua interezza, cfr.: LV 33 (e gli ulteriori rimandi nel relativo commento); *Rvf* 119 69-72 «Sì come ’l sol con suoi possenti rai / fa sùbito sparire ogni altra stella, / così par or men bella / la vista mia cui maggior luce preme» e 218 1-4 «Tra quantunque leggiadre donne et belle / giunga costei ch’al mondo non à pare, / col suo bel viso suol dell’altre fare / quel che fa ’l di de le minori stelle»; GUINIZZELLI Canzoni I 22-24 «ché la più bella donna è che si trove / ed infra l’altre par lucente sole / e falle disparer a tutte prove»; MONTE ANDREA 81 1-6 «Come il sol sengnored(g)ia ongni splendore, / e fa sparér ciascuna claritate, / così, donna, il vostro nobil colore, / e lo gaio portamento, e la bielate / e l’adorn(z)e di voi, e ’l valore, / quante son donne, ne sengnored(g)iate». Cfr. pure *Rvf* 31 13-14 «assai mi fido / che con Giove sia vinta ogni altra stella» e PETRARCA *Africa* IV 99-100 «solque velut radiis fulgentia sidera vincit, / Scipio sic omnes superat». Infine, si tenga presente che il motivo della superiorità dell’amata rispetto alle altre donne è già sviluppato nella canzone bonagiuntiana, ma nel secondo piede della stanza successiva (vv. 17-18: «il suo visaggio / ch’ammorsa ogn’altro viso e fa sparere») e si ritrova ancora, nelle *Rime*, in LXV 63 «che vince essa bellezza di beltate» (Quondam); l’immagine dello splendore che oltrepassa quello di ogni altro astro, invece, si ritrova in Bonagiunta, ancora nella stanza seguente (vv. 22-24 «tant’è lo suo splendore, / che passa il sole e di vertute spera, / e stella e luna ed ogn’altra lumera»).

■ VINCE: il verbo, che in Bonagiunta era ripreso dal verso precedente e riproposto in poliptoto («ha vinto ... vince»), in Trissino si ripete immutato, a evidenziare ulteriormente la stretta identità fra comparato e comparante.

II. 14-16. TANTA ... IMPERΩ: ‘vedendomi assoggettato a una donna la cui autorità è così meritevole e gradevole, è tanta la gioia che mi colma il cuore e quasi ne trabocca’. Il primo verso, salvo per tenui varianti grafico-formali, risulta identico a quello con cui ha avvio la seconda stanza in Bonagiunta (v. 13); più in generale, l’intera fronte, nella sua articolazione nei due piedi, segue da vicino la struttura del modello. Per un’immagine simile cfr. *Par.* XVI 19-20 «Per tanti rivi s’empie d’allegrezza / la mente mia, che di sé fa letizia».

■ **ALLEGREZA:** ἄπαξ nelle *Rime*, conta invece diverse occorrenze sia nell’*Italia liberata* che nella *Sophonisba*. ■ **SUGGETTΩ:** analogamente a quanto avviene nella *Commedia* e al contrario che nei *Rvf*, in Trissino è questa la sola forma presente, a discapito di “soggetto”.

■ **IMPERΩ:** corrisponde al «suo volere» di Bonagiunta (v. 15).

17. **CHE ... ΩΝDA:** ‘che non ha mai posa, se non come un’onda’. L’intero verso è, in questo caso, desunto senza modifiche dal v. 16 di Bonagiunta. ■ **ΠΟΣΑ:** grammaticalmente, soggetto del verbo sarebbe «allegrezza» (cfr. MENICETTI 2012, p. 16, in nota al medesimo periodo: «a rigore sintattico, e anche logico-tematico, il soggetto è *allegrezza*; di per sé potrebbe anche essere *core* [...], se questi versi non sembrassero il rovesciamento gioioso di Enzo *S’eo trovasse* 29-34 “Ecco pena dogliosa Che ’nfra lo cor m’abonda [in corsivo nel testo] ...: Giorno non ho di posa, Come nel mare l’onda»); tuttavia, sulla scorta soprattutto del v. 20 (che, concordato asindeticamente alla presente proposizione, ammette come unico soggetto, per il senso, il «cuore»), anche in questo caso il verbo sarà da intendere retto, *ad sensum*, da «cuore».

18-19. **Ε ΣΕΜΠΡΕ ... ΠΕΝΣΙΕΡΩ:** ‘e ripropone di continuo, in ogni angolo della mente, l’immagine del suo bel semblante’. ■ **ΒΕΛΛΩ ΑΣΠΕΤΤΩ:** cfr. CINO 23 7 «bell’aspetto» (Quondam). ■ **ΡΑΠΠΟΡΤΑ:** solitamente vale ‘riferire’ (così, ad esempio, in *Par.* XXI 98; e così quasi sempre nelle ulteriori occorrenze in Trissino, spesso con “novelle” quale complemento oggetto). Tuttavia, dal momento che in questo caso si fa riferimento a una descrizione dell’aspetto fisico, il senso potrebbe essere quello di ‘raffigurare’ (a ulteriore riprova di come soggetto di questo e del precedente verbo sia il «cuore»). ■ **HOR ... QUINDI:** ‘ora qui, ora lì’, dunque ‘da una parte all’altra’. Indica una totalità nello spazio, allo stesso modo di come il «sempre» del v. 18 ne segnalava una nel tempo. La locuzione è

diffusissima, a partire almeno da *Inf.* XIV 41 (cfr. *Purg.* X 12; *Rvf* 85 10, 270 85 e 272 6; *Triumphus Cupidinis* II 2 e IV 28).

20-23. MA ... ΔΙΣΚΕΣΑ: ‘Ma diventa ancor più altero quando la bella Donna volge il proprio viso: perché ognuno guarda fisso verso di lei come si guarda a qualcosa che sia disceso dal cielo’. Con un rovesciamento del *topos* – sfruttato dallo stesso Bonagiunta nella canzone che funge da ipotesto, per cui cfr. MENICHETTI 2012, p. 113: «L’apparizione dell’amata è un bagliore accecante che obbliga gli astanti a ritrarre lo sguardo e li sconcerta» – secondo cui gli occhî della Donna (o in generale la sua persona) sono troppo fulgidi perché l’uomo, e l’amante in particolare, possa sostenerne la vista, Trissino dipinge qui una figura umile e schiva, rinchiusa in se stessa, anziché altera e sprezzante: mentre nell’esempio bonagiuntiano, dunque, erano gli uomini a non poter rivolgere lo sguardo verso la Donna, in Trissino è quest’ultima a non ricambiare le occhiate che – in gran quantità – le vengono rivolte. La volontarietà del capovolgimento situazionale, del resto, è confermata dalla presenza, nelle *Rime*, di *loci* in cui, per contrasto, l’inattingibilità visiva della Donna è preservata, come ad esempio in LV 46-48 «Donna gentil, quelle tue luci sante / giri con sì mirabil maestade / che humana vista in lor non può firmarse». ■ IL VOLTÒ GIRA: cfr. *Rvf* 149 9 «S’aven che ’l volto in quella parte giri» (Quondam), dove però il soggetto è, all’opposto, l’io lirico, che rivolge lo sguardo verso Laura. ■ OGNIUN: ‘tutti’. ■ VER LEI RIMIRA: cfr. *Negli occhi porta la mia donna Amore* [=VN 12 2-4] v. 3 «ov’ella passa, ogn’om ver’ lei si gira / : mira» e CAVALCANTI IV 1-5 «Chi è questa che vèn, ch’ogn’om la mira, / ... / O Deo, che sembra quando li occhi gira!». Il verbo è ἄπαξ nelle *Rime* così come nella *Sophonisba*. ■ VER COΣA: ‘verso un qualcosa’ (con valore indefinito). Si riprende, a rafforzare il parallelismo fra i due periodi e a rendere di conseguenza più stringente il paragone, il «ver lei» del verso precedente. ■ DAL CIEL ΔΙΣΚΕΣΑ: vd. VIII 11 «facean parer cōstei dal ciel diſceſa», ma cfr. anche LXV 29 «una Donna, che dal Ciel diſceſe», *Tanto gentile e tanto onesta pare* [=VN 17 5-7] vv. 7-8 «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare» e BOCCACCIO *Caccia di Diana* XVIII 16-17 «Il viso suo angelica bellezza / dal ciel discesa veramente pare».

24-25. ET ELLA ... ALTRUI: ‘ed ella [invece], contegnosa e schiva, rimane con gli occhî ritrosi, e non vuole degnare alcuno del proprio sguardo’. ■ ET: la congiunzione è carica

di un valore avversativo, contrapponendo ciò che segue – l’atteggiamento dell’amata – alla situazione descritta nei versi immediatamente precedenti – lo sguardo di tutti rivolto sulla Donna. ■ IN SE RACCOLTA: ‘ripiegata su se stessa’, quindi ‘schiva’. È plausibile che, anche per il fatto di non trovarsi isolata da alcun segno di interpunzione, la locuzione sia da intendere riferita ad «ella» (quindi direttamente alla Donna) piuttosto che a «la vista sua»; si tratta, in ogni caso, di un ripiegamento fisico – che sia della persona nella sua intrezza o dei soli occhî –, non di uno stato di isolato e quasi estatico raccoglimento. In funzione aggettivale il participio è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*; per l’intero sintagma cfr. *It. lib.* IX 187-188 «quest’onorato specchio da man destra, / c’ha in sé raccolto tutto l’avvenire», dove però l’aggettivo assume il significato di ‘contenuto’. ■ TIEN SUSPEΣA: il participio varrà ‘non rivolta verso un particolare oggetto o una qualche persona’, a indicare quindi uno sguardo “sospeso” nel vuoto; si noti in proposito l’enjambement con cui esso viene a trovarsi separato dal sostantivo cui si riferisce, accentuando l’idea di una sospensione. La forma con innalzamento della vocale protonica è ἄπαξ nelle *Rime* ed assente nella *Sophonisba*, mentre “sospeso” registra in entrambi i casi diverse occorrenze (coerentemente con la *Commedia*, dove è questa la sola forma presente); il contrario avviene nell’*Italia liberata*, dove si conta un’unica attestazione di “sospeso” ma è largamente attestato “suspeso”. Cfr. FAZIO *Dittamondo* I VII 19 «dico, col core e con gli occhi sospesi» (dove però il verbo vale, presumibilmente, ‘rivolti al Cielo’, dal momento che il contesto è quello di una preghiera indirizzata a Dio). ■ LA VISTA SUA: gli occhî, al contrario del «vωltω» che «gira» (v. 21), rimangono dunque fissi, non assecondando il moto di quello (che sarà generico movimento con cui la Donna rivela la propria fisionomia mostrandosi al mondo piuttosto che vero e proprio roteamento). ■ DEGNARNE ALTRUI: cfr. DANTE *Rime* 19 21-23 «Io non ispero che mai per pietate / degnasse di guardare un poco altrui, / così è fera donna in sua bieltate», con la differenza che in questo caso la Donna non sdegnia «altrui» per alterigia ma, viceversa, per pudico contegno.

26. CHE ... NUI: ‘perché un bene così perfetto come la sua vista è da lei riservato a noi soltanto’. ■ PERFETTO: ‘imperfettibile, insuperabile’ in quanto già al massimo grado di perfezione. ■ RISERBA: ἄπαξ nelle *Rime* così come nell’*Italia liberata*, e assente invece nella *Sophonisba* (come anche in Dante e Petrarca). ■ NUI: *pluralis modestiae* con cui l’io

lirico designa se stesso, in opposizione a ogni altro uomo (l'«ogniun» di v. 22 e l'«altrui» di v. 25). Potrebbe ritenersi, in verità, che il poeta includa anche Amore, ma meno persuasivamente sia da un punto di vista del senso complessivo – come potrebbe la Donna rivolgere «la vista sua» ad Amore? – sia per la totale assenza, nella stanza in questione, di accenni al dio (che risulterebbe quindi evocato implicitamente senza ulteriori agganci testuali).

III. 27-29. AMOR ... VITA: ‘Amore, il tempo in cui fui senza di te non vissi davvero, perché il mio stato era quello di un uomo che sia senza vita’. Il testo di Bonagiunta è qui seguito da presso, ma non ricalcato letteralmente come negli *incipit* delle stanze precedenti. Cfr. anche BRUZIO VISCONTI V 7-11 «Ogni piacere, ogni pensiero addorno / da mme partì co lui [*scil.* Amore] / e in quel tempo fui / nell'ignoranza mia senza conforto, / a virtù quasi morto». ■ **AMOR:** sulla lezione «Amar» proposta da Menichetti per il testo bonagiuntiano, cfr. p. 251 n. 253. ■ **DI ... PRIVO:** per la struttura sintattica cfr. *Rvf* 267 10 «et se di voi son privo / : vivo». ■ **VERAMENTE:** riproduce l'«in veritate» di Bonagiunta. ■ **COME HUOM:** probabilmente da intendere col valore di pronome relativo indefinito (‘come qualcuno che, come chi’); cfr., per contrasto, LV 56 e relativo commento. ■ **FUOR DI VITA:** vd. CAVALCANTI VIII 9 «l' vo come colui ch'è fuor di vita» (e il relativo commento, REA 2011, p. 74 «vo [e analoghe considerazioni valgono per «stava» nel testo trissiniano]: forma ridotta toscana di *vado* [...], più che ‘cammino, avanzo’, esprime una condizione abituale, quindi ‘vivo, sono’. ~ *come colui ch(e)*: lo pseudoparagone accresce il senso di alienazione (allo stesso effetto concorre più avanti [...] *ch'omo sia*»).

30. **CHE ... VIVO:** ‘perché colui che è privo di amore è come già morto’. Chiunque non si trovi sotto il dominio di Amore, cioè, conduce una non-vita, in quanto sprovvisto di quelle virtù (che saranno elencate nella sirma) possedute da ogni amante. Cfr. BRUZIO VISCONTI VI 90 «ché corpo senza amor peggio è che morto».

31-32. **PERÒ ... GRADITA:** ‘Perciò [nel tempo in cui fui lontano da te] non scrissi riguardo a te, né in generale feci qualcosa che fosse degno di apprezzamento’. Senza Amore non è possibile acquisire le qualità positive necessarie a far «cofa ... gradita»: di conseguenza, come si espliciterà nel distico seguente, l'amore è alla base di ogni azione che

ricerchi onore e fama, è il motore dell'agire umano. Cfr. BRUZIO VISCONTI V 1-6 «Mal d'Amor parla chi d'amor non sente, / però, donne, s'i tacqui / di ragionar di lui per alcun giorno, / fu che uscito m'era della mente, / onde in pigrizia giacqui / infino a mo', ch'umile a llui ritorno». ■ DI TÈ: riprende l'identica locuzione di v. 27, a indicare, in questa prima porzione di stanza, la centralità di Amore (rilevata anche *in absentia*).

33-34. TU ... IMPRESE: 'sei tu, infatti, a spingere gli ingegni umani a compiere imprese gloriose'. ■ TU SE' CŌLUI: si tiene qui presente, forse, *Inf.* I 85-87 «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore». ■ CH'INVITA: più che come spinta coatta all'azione, è da intendere nel significato di 'ispirazione'. ■ LJ'INGEGNI HUMANI: cfr. XXXI 8 «lj'intelletti humani», ma anche *Rvf* 37 65 «negli umani ingegni» (da SANTAGATA 1996, p. 207 parafrasato come «'nella natura umana' (latinismo)»), 200 8 «'ngegno humano» e 261 11 «'ngegno human» (tutti e tre segnalati già da Quondam). ■ IMPRESE: sebbene il termine valga genericamente 'azioni degne di nota', in questo caso andrà forse specificamente ricondotto a 'imprese letterarie'.

35-36. TU ... CŌRTE: 'Tu sei in grado di ingentilire e nobilitare chiunque risieda nella tua corte'. Modulazione del v. 35 di Bonagiunta. ■ TU ... CŌRTESE: impieghi analoghi di anafora del «tu» (nel medesimo verso) si trovano sia in Petrarca, in *Rvf* 53 82 «Tu marito, tu padre», sia in Dante – ma con isocolo trimembre anziché bimembre –, in *Inf.* II 140 «tu duca, tu signore e tu maestro» e *Purg.* VI 137 «tu ricca, tu con pace e tu con senno!». Si noti, tuttavia, che in ciascuno degli esempî riportati i sostantivi svolgono la funzione di soggetto, mentre nel caso in questione quella di complemento oggetto – e in tale scarto risiede l'effetto destabilizzante generato dal verso trissiniano una volta che venga recuperato il verbo, in *rejet* nel verso successivo. ■ CHE ... CŌRTE: cfr. CINO XXXVI 13 «nella tua corte / : forte» (Quondam), ma anche *Rime* LXV 17 «ne l'amorōfa cōrte» e CINO CX 34 «Ne l'amorosa corte».

37-39. TIMIDŌ ... MŌNDŌ: 'tu [Amore] rendi timoroso e riverente, ardito e forte, prudente, prodigo, affabile e piacevole chiunque ti serva, per le quali virtù il mondo diventa più adorno'. L'enumerazione delle qualità indotte da Amore, che nel caso bonagiuntiano risultava stringata (trovandosi accenno soltanto alla «prodezza», alla «cortesìa» e alla «larghezza», ossia la liberalità), è ampliata a dismisura in Trissino – che, pure, non lascia di

riprendere le virtù del modello –, venendo a occupare un intero distico (il quale risulta costituito di soli aggettivi, ancora una volta anticipati rispetto al verbo che li regge). Si noti che i quattro aggettivi del primo verso sono disposti in modo da costituire due coppie oppositive; i primi tre, inoltre, sono ἄπαξ nelle *Rime* e risultano assenti nella *Sophonisba*. Innumerevoli, nella tradizione di Tre-Quattrocento, gli esempî di *accumulatio* in cui si trovino accostati almeno due fra gli aggettivi qui presenti: cfr. almeno NICOLÒ DE' ROSSI 229 9-10 «Tu prudente, tu çusto e tu forte, / tu temperato», 248 15-16 «çovani, çusto, temperato, forte / prudente» e 253 16 «prudente, forte, temperato, çusto», SENNUCCIO 8 35 «largo, prudente, temperato e forte», FAZIO *Dittamondo* I XIX 15 «gentil di sangue, prudente e ardito» e I XXV 85-87 «Prudente, giusto, accorto, franco in armi, / e temperato e forte in suoi costumi, / largo e casto», FRANCESCO DI VANNOZZO 109 9-12 «Tu benigno, formoso, humel e puro, / prudente, liberale e costumato, / timido in vitii et in virtù sicuro, / tu casto, tu gentil, tu licterato» e SERDINI XIX 111 «iusto, prudente, forte e temperato»; cfr. inoltre *It. lib.* XI 1047 «facile, e cortese». ■ TIMIDØ, RIVERENTE: la coppia può forse leggersi come endiadi, col valore di ‘pieno di timore reverenziale’ (ma senza una connotazione negativa di codardia), nel qual caso la riverenza sarà da intendersi destinata allo stesso Amore o alla Donna. ■ LARGØ: si tratta del medesimo aggettivo già sfruttato da Bonagiunta al v. 36. ■ ØNDE ... MØNDØ: l’ingentilimento dell’amante procura, indirettamente, effetti benefici al mondo intero. Cfr. LIX 104-105 «dirallø il møndø, / che de la sua beltà si fa giòcøndø» (dove si trovano i medesimi rimanti).

IV. 40-42. OGNI ... DICSÈNDE: ‘ogni gioia d’amore è tanto più gradita quanto maggiore è la bellezza e la virtù della Donna da cui essa deriva’. A differenza che nelle stanze precedenti, il calco del verso incipitario risulta in questo caso meno evidente e più sfumato. Per l’intonazione complessiva e l’architettura sintattica cfr. *Par.* VII 106-108 «Ma perché l’ovra tanto è più gradita / da l’operante, quanto più appresenta / de la bontà del core ond’ell’è uscita». ■ GIOJA D’AMØR: è sintagma frequente nei siciliani e nei siculo-toscani. ■ BELTATE ... VALØR: l’espressione che in Bonagiunta risultava condensata (oltre che sospesa in un’indefinitezza priva di particolari netti: «gentil luoco», al v. 39) viene sdoppiata in Trissino; si recupera, però, il lemma «valore» che, pur con altra funzione (accostabile a

quella del trissiniano «cara» di v. 40), si trovava già nel modello (v. 39). I due sostantivi si trovano accoppiati anche in XXVIII 12-13 e in LXXVII 51. ■ ΩΝΔΕ ΔΙΣCΕΝΔΕ: la clausola (all'interno della quale non dovrà passare inosservata l'assonanza) è già in *Rvf* 50 16 e trova reimpiego in *It. lib.* XII 362.

43-45. CŌME ... PŘENDE: 'così come il frutto di un albero, che ha una dolcezza unica e una bontà maggiore se è colto dalla sommità della sua cima'. Dalla ristrutturazione sintattica da Trissino operata nel secondo piede rispetto al modello bonagiuntiano non risulta modificata l'immagine nel suo complesso, e anzi, se essa è privata dell'aggettivo «fruttiferosa», viene arricchita di tessere lessicali che connotano in maniera pregnante sia la bontà del frutto che la sommità dell'albero. ■ APRICA SUA CIMA: la porzione della cima maggiormente esposta al sole, dunque la sua sommità. L'aggettivo qualificativo è ἄπαξ nelle *Rime* e conta un'unica ulteriore occorrenza in Trissino, in *It. lib.* IV 880 («aprica riva»). In Petrarca compare tre volte (in *Rvf* 139 6 e 303 6 e in *Triumphus Cupidinis* I 51, riferito rispettivamente a «valle», «piagge» e «loco»), ma è pressoché assente nel resto della tradizione antecedente il Cinquecento: ne fa largo impiego il Sannazaro, ma in tutti i casi in coppia con «piaggia»; decisamente più interessante risulta invece, fra le tante attestazioni nell'*Orlando Furioso*, quella di XV 129 1-4 «Il Sol a pena avea il dorato crine / tolto di grembio alla nutrice antica, / e cominciava da le piagge alpine / a cacciar l'ombre e far la cima aprica», dove l'aggettivo è accostato a «cima» (sebbene a indicare quella delle «piagge alpine» e non, come in Trissino, di un «arbør»). Si segnala infine, per l'utilizzo dell'aggettivo in riferimento a un albero, OVIDIO *Metamorfosi* IV 331 «Hic color aprica pendentibus arbore pomis».

46-47. CŌSÌ ... SIA: 'allo stesso modo la mia felicità è al di sopra di ogni altra felicità, proveniente dall'amore, che si possa trovare sulla Terra'. ■ ΤΡΑΝΣCΕΝΔΕ: 'supera, oltrepassa'. Cfr. LIX 55-56 «quantō transcende la bellezza vostra / l'altre bellezze eterne e pellegrine» (che è la sola ulteriore attestazione del verbo in Trissino) e gli usi danteschi (che costituiscono la quasi totalità delle occorrenze del lemma nella tradizione) di *Inf.* VII 73 «Colui lo cui saver tutto trascende» e *Par.* XXX 42 «letizia che trascende ogni dolcezza». Si segnala la presenza, così come già nell'altro luogo trissiniano ora citato, di un enjambement che separa il complemento oggetto dal predicato, raffigurando in tal modo la distanza tra il

«ben» dell'io lirico e «ogni amōrōfō ben». ■ CHE ... SIA: clausola frequente in Trissino, per cui si veda, oltre a LXX 10 e LXXVII 10, soprattutto *It. lib.* XIX 941 «tanto supera ogniun, ch'al mondo sia».

48-49. PERCHÉ ... D'ASSAI: 'perché la mia Donna supera di molto ogni cosa mortale'. Ripresa, con ordine variato, del modulo sintattico impiegato nel distico precedente (lì soggetto e verbo nel primo verso e complemento oggetto nel secondo; qui soggetto nel primo e complemento oggetto e verbo nel secondo). ■ COΣA MØRTAL: cfr., per contrasto, il v. 23 «cofa che è dal Ciel dijcefa»; cfr. inoltre LVII 11 «cofa terrestre» (cui è contrapposta la «cofa divina» del v. 14, come in questo caso «cofa perfetta» al v. 52). Per il preciso sintagma si veda inoltre soprattutto *Rvf* 144 7-8 «quel viso al quale, et son nel mio dir parco, / nulla cosa mortal puote aguagliarsi», ma anche *Donne ch'avete intellecto d'amore* [=VN 10 15-25] v. 43, *Purg.* XXXI 53, CINO CLV 1 e *Rvf* 90 9 e 365 2 (tutti in Quondam). ■ VINCE D'ASSAI: per la locuzione cfr. LIX 24 «che l'altro di lasù vince d'assai» e relativi rimandi.

50-52. NØN ... PERFETTA: 'Non vi fu mai, né mai più vi sarà [dopo di lei], una Donna simile a questa, che fu eletta nel Cielo per mostrare qualcosa di perfetto quaggiù sulla Terra'. Manca completamente, in Trissino, un qualsiasi accenno all'immagine della «fontana» di «acqua viva», che occupa invece in Bonagiunta l'intera porzione conclusiva della sirma. Cfr. LIX 82-83 «O Donna fcefa dal celeste Rēgnō / per far fede tra nōi del Paradifō». ■ NØN ... MAI: per lo stilema cfr. LIX 25-26 «Nøn fu nel mōndō, nē sarà più mai / simil bellezza» (rispetto a cui il verso in questione costituisce un vero e proprio calco) e gli ulteriori rimandi presenti nel commento. ■ ELETTA: 'scelta fra le tante'. Cfr. i rimandi riportati nel commento a LV 1, e in particolare quello a LXXVI 1 «Signōr, che fōsti eternamente eletto». ■ COΣA PERFETTA: allo stesso modo di come è perfetto il «ben» che ella «riserba» al poeta. Cfr. v. 49 e rimandi nel relativo commento per la contrapposizione con «cofa mortal».

V. 53. DUNQUE ... CANTE: 'Dunque è giusto che io mi rallegri e canti'. Benché l'*incipit* della quinta stanza di Bonagiunta (v. 49) sia qui di certo tenuto presente, è plausibile, dato l'andamento prosodico e l'assetto sintattico, che l'ipotesto sia stato fatto oggetto di *contaminatio* con il verso, di autore incerto, «Drez et rayson es qu'ieu ciant e· m demori» (e

si noti in particolare la consonanza con la prima porzione, «Dunque è ragion ch'io» e l'impiego del verbo “cantare”, assente in Orbicciani), da Petrarca ripreso nella canzone che ricorre all'artificio dei *versus cum auctoritate* (*Rvf* 70 v. 10, con la modulazione, secondo la tecnica delle *coblas capfinidas*, del verso successivo: «Ragion è ben ch'alcuna volta io canti»).

54-55. DAPOI ... AMARE: 'dal momento che servo e amo con tanta devozione, e che mi vedo amato a mia volta'. ■ SERVŌ ET AMŌ: binomio usuale nella tradizione Due-Trecentesca. ■ ALTAMENTE: il medesimo avverbio (ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*; ma due attestazioni di «tant'altamente» si registrano, in clausola di verso, nell'*Italia liberata*, in I 946 e XV 140) è sfruttato già da Bonagiunta, al v. 51. La posizione in *rejet* ne amplifica ulteriormente la portata semantica. ■ E CH'IO ... AMARE: letteralmente 'e che vedo [la Donna] amare me'; «mi» non è dunque soggetto dell'infinitiva ma complemento oggetto. L'amore della Donna per il poeta costituisce un motivo secondario perché questi si «rallegri e cante», un di più (e pertanto è aggiunto in epifrasi): l'immenso amore da lui portatole e la condizione di completo asservimento nei confronti di lei, infatti, risulterebbero già da soli causa di profonda gioia.

56-58. HO ... STARE: 'Ho già ricevuto il guiderdone prima ancora di aver iniziato a servire, per cui non desidero altro che rimanere sempre in questo servizio'. ■ GUIDARDŌNE: 'premio, ricompensa'. Provenzalismo proprio della poesia cortese, denuncia il carattere «di qua dal dolce stil novo»²⁶⁶ del testo trissiniano. La forma «guidardon» è la sola registrata in Petrarca (*Rvf* 130 4, 324 2, *Triumphus Fame* II 39). ■ AVANTE / CH'IO SERVA: l'inarcatura accentua la distanza cronologica fra il momento in cui si è ricevuta la ricompensa e quello in cui ha avuto inizio il servizio. Cfr. il commento al passo analogo di Bonagiunta (v. 52), in MENICHETTI 2012, p. 116: «prima cioè, di aver soddisfatto gli obblighi inerenti al rituale cortese del corteggiamento». ■ NON BRAMŌ / ALTROŌ: cfr. NERI DE' VISDOMINI 3 25-32 (la canzone è trasmessa dal Vat. Lat. 3793) «Grande gioia m'apresenta / membrando ch'io voi amo, / e molto m'atalenta, / né altro già non bramo; / purch'io possa agradire / a voi, donna, servire, / altro non chederia: / questo

²⁶⁶ *Purg.* XXIV 57.

vorìa – che tuta gioia m’avanza». Potrebbe intendersi che l’io lirico voglia ripagare la Donna – servendola – per la ricompensa che egli ha già ricevuto, oppure, più maliziosamente, che si aspetti da tale servizio beneficî ancora maggiori. ■ **SERVIZIØ**: ἄποξ in Trissino e assente sia in Dante che in Petrarca; se ne registrano rarissime occorrenze nella tradizione, tra le quali vd. FAZIO *Rime* attr. III 16-20 «(M)a non di meno, infin che la mia anima / albergherà nel corporale ospizio, / credo stare al servizio, / senza mutar già mai altro proposito / di questa donna gentile e magnanima».

59-60. CHE ... NOJA: ‘che, a differenza di qualunque altra donna, è capace di donare il massimo piacere senza procurare alcun dolore’. ■ **CHE**: può leggersi come congiunzione causale (“ché”), con soggetto sottinteso (‘perché [lei] è la sola ecc.’, ma anche come pronome relativo da collegare a «tal servizio» del verso precedente e riferito, a senso, alla Donna (‘[a servizio] di lei, che è la sola ecc.’). ■ **SØMMØ DILETTØ**: cfr. *Rvf* 260 12-13 «Questa excellentia [*scil.* Laura] è [...] a me sommo diletto»; ma il sintagma si trova, identico, anche in 72 57 e 226 5.

61-62. Ε QUELLA ... DISIØ: ‘E la vera gioia è [soltanto] quella che appaga il desiderio senza arrecare sofferenza alcuna’. ■ **VERA GIOJA**: si noti la distanza rispetto al modello bonagiuntiano, dove la gioia è definita semplicemente «più graziosa» (v. 55). In questa visione dell’amore, dunque, non è ammessa la possibilità di una condizione dicotomica, sospesa tra gioia e dolore, fra «allegrezza» e pianto. Per il sintagma cfr. GUITTONE *Rime* 220 9-10 «ch’agiatamente in me iscend’è sal mo / vera gioia, che di vero ben disomma». ■ **DIETRØ AL DISIØ**: cfr. CINO¹ CLX 61-62 «L’innamorata mia vita si fugge / dietro al disio ch’a madonna mi tira».

63-65. NØN ... TERRA: ‘non esiste, fra i mortali, una condizione paragonabile alla mia: è uno stato di perenne pace, che non vede mai neppure appressarsi alcun turbamento; per questo sono l’uomo più felice che viva sulla Terra’. Il *topos* della singolarità della condizione dell’amante rispetto a quella di ogni altro uomo è qui sviluppato procedendo in direzione di un rovesciamento di prospettiva rispetto alla norma, per cui l’eccezionalità non è data da un culmine di sofferenze amorose impareggiabile ma dall’ineguagliabile «gioja d’amør» (secondo una dichiarazione analoga a quella del v. 60 del testo bonagiuntiano). ■ **MAI ... GUERRA**: cfr. per contrasto *Rvf* 164 7 «guerra è ’l mio stato».

Congedo. 66-67. SO ... LEI: 'so di non descrivere appieno la bellezza o la virtù che si trovano in lei'. ■ NŌN ... PIENŌ: per locuzioni affini cfr. *Inf.* IV 145 «Io non posso ritrar di tutti a pieno» e XXVIII 1-2 «Chi poria [...] / dicer del sangue e de le piaghe a pieno», CINO¹ CLX 41 «e, s'io non posso dir mio duolo a pieno», *Rvf* 153 9 «Dir se pò ben per voi, non forse a pieno» e BOCCACCIO *Filostrato* II 105 4 «s'io non dico appieno». Si noti il ricorso all'enjambement, che, posponendo l'oggetto, ribadisce l'idea di incompletezza della parola poetica. ■ BELTÀ ... LEI: per mezzo della *constructio ad sensum*, secondo cui il verbo coniugato al singolare («è») risulta concordato a una coppia di sostantivi, si rende più salda la stretta coesione fra questi ultimi; la bellezza e la virtù della Donna, insomma, risultano inscindibilmente connesse.

68-69. CHE ... L'ŌMBRA: 'ché le mie poche parole non hanno descritto che l'ombra di quelle cose'. ■ DETTI MIEI: cfr. LXV 41 «[di questa] fian tutti i detti miei [...]» *Rvf* 78 11 «detti miei / : lei» (Quondam). ■ RACCOLTŌ: cfr. XIII 78 «va raccòljendō ciò che parla ε scrive» e vd. il relativo commento per il valore da assegnare al verbo. ■ DI LŌRŌ: la «beltà» e il «valōr» di v. 67. ■ A PENA: si noti la paronomasia che viene a realizzarsi con «a pienō» di v. 66. ■ L'ŌMBRA: una 'parvenza', una 'immagine indefinita, priva dei dettagli necessari perché risulti nitida'. Il lemma è presente già nella canzone di Bonagiunta (v. 63).

70-72. MA ... MANIFESTŌ: 'ma se mai la piena verità, che le mie parole adesso adombrano soltanto, sarà resa manifesta in qualche altro modo'. L'intero tristico finale si discosta totalmente dal testo bonagiuntiano (dove, in clausola, si protraeva il motivo dell'inadeguatezza dell'io lirico nel descrivere pienamente la bellezza dell'amata). Piuttosto, si riprende qui il congedo della canzone petrarchesca indirizzata alla Gloria (*Rvf* 119 106-110, con calco evidente del v. 109): «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, / di': Non ò cura, perché tosto spero / ch'altro messaggio il vero / farà in più chiara voce manifesto. / I' venni sol per svegliare altrui». ■ ADŌMBRA: 'abbozza, raffigura in modo incompleto, disegna nelle sole linee essenziali'. Il solo caso, in Petrarca, in cui il verbo si trovi in questa accezione è in *Rvf* 129 48 «tanto più bella il mio pensier l'adombra». ■ MANIFESTŌ: ἄπαξ nel canzoniere, ma ampiamente attestato nella rimanente produzione trissiniana in versi.

CANZONE LXV

Per quella strada, ove il piacer mi scorge,
seguir cōnvienmi un'altra volta Amore,
che de l'havuta libertà mi spolja.

Qual grazia, qual destinō, o qual errore
nuovō pensierō a la mia mente porge,
che 'n nuova servitù cōsì l'envolja?

Dèh, fa', Signor, che quel, che mi dispolja
de l'ufata mia forza, il mōndō intenda,
è quel che accrefce tantō il tuō pōtere,
acciò che anchor di questō miō volere
qualche accortō giudiziō mi difenda,
è le mie parti prenda,
mōstrandō ch'io lasciai nē per scioccheza
quel viver primō, nē per tua fiereza.

Ma perch'io ritrovai cosa fra noi
tal che dolce mi fu (quell'altra vita
lasciandō) entrar ne l'amorōsa cōrte.

È di questa dirò, s'alcuna aita
al frale ingegnō miō porger tu vuoi,
Amore, è farlo a tanta impreja forte.

Dal dì che libertà mi refe morte,
quantō amara tu 'l sai, fin'a quest'hōra,
vissimi del miō statō assai contentō,
è benché Italia piena di tōrmentō

fosse, nel quale anchor trista dimora,
iò de la patria fuora,
privò di qualche ben de la fòrtuna,
pur trappassava senza noja alcuna.

Quando una Donna, che dal Cièl difcese,
cui simil non vedran mill'anni e mille,
le già spente faville
incominciò destar soavemente;
 e con le sante sue luci tranquille
a poco a poco nel mio petto accese
(che com'essa la prese)
troppo soave fiamma, benché ardente.

Questa seppe così volger la mente
nostra in penfar di lei, ch'altro pensiero
non vuole, e non vorrà mentre ch'io viva;
di questa, o parli o scriva,
fian tutti i detti miei, tal ch'io mi spero
in rime, piene almen di ardente celo,
alzar la mia Cyllenia fin al Cielo.

Perché di quante mai nel mondo fero
e sono e fian, si può sola costei
veramente kiamar Donna perfetta.

L'alta bellezza che s'adorna in lei,
le grazie e le virtù, s'hanno fra loro
concordi questa per su' albergo eletta,
 fin da quel dì che in culla pargoletta
giacque, e crescendo poi così l'ornarò
che non si vidde mai sottò la luna

cofa più rara; e ben solò in quest'una
si può dir che natura e Dio mostrarò
tutte lor forze: o carò
donò del Cielò, e di que' spirti eletti,
per supplire a l'humani altri difetti.

È per dir quel che ogni altra cofa avanza,
non credò che vedesse il mondò mai
in tal favòr del Ciel tanta humiltade;
il sangue, le riccheze, e altre assai
grazie divine, e quell'alma sembianza,
che vince essa bellezza di beltade,
quantò più sonò in lei perfette e rade,
tantò è d'haverle in sè mancò superba.
Oh, se la voce il mio voler seguisse,
e se la stanca man, che questò scrisse,
sapesse dikiarir ciò che 'l cuor serba,
farian parere acerba,
e giovenile, ogni descritta lode
da quanti ingegni il mondò admira et ode.

Dunque da più bel Sol ch'io non descrivò,
tantò furò abbaljati l'ocki miei,
che vintò mi rendei
a quel Signòr che un tempò havea lasciatò.

Il qual tantò è gentil ch'io non potrei
viver, s'io fosse di servirlo privò,
che solamente vivò
di que' belj'ocki che mi fan beatò.
Così mi trovò in un felice statò,

ond'io ringrazio, Amor, la tua virtute,
che m'ha condottò in servitù sì cara,
è dato a la più rara
Donna del mōndō in man la mia salute.
Però, Canzōn, quand'io sarò ripreso,
di' che si guardi al nodō ond'io sōn preso.

Canzone in cui compare – caso unico nelle *Rime* – il nome di «Cyllenia», in lode della quale risulta configurato l'intero componimento. Un quadro sintetico dell'amore da Trissino portato a Margherita Pio che allo stesso tempo ripercorra i motivi principali del testo in questione è offerto da MORSOLIN 1894, p. 157:²⁶⁷

Sì lunghe prove di gioia e di pene, di speranze e di timori non bastano a ripararlo da nuovi lacci amorosi. Invaghito di Margherita Pio, vedova d'Antonio Sanseverino, adombrata, com'è a credere, sotto lo pseudonimo di Cillenia, si rallegra del nuovo legame; le confessa, tra timido e ardito, i suoi travagli; la prega di mercede e di aiuto. Vero è che nella dolcezza del nuovo amore va distillando alcuna goccia d'assenzio il pensiero della prima donna, già morta; ma i rimproveri, che gli vengon da lei non bastano a renderlo avveduto, come non bastano a fargli ritrarre il piede dalla nuova via i dubbi, le incertezze e i pentimenti, che lo incolgono lungo il cammino. Sicché o vicino, o lontano ch'egli le dimori, non sa distaccare il cuore dalla nuova donna, né vivere senza che il pensiero s'aggiri intorno a lei, ne contempra l'unica bellezza e pregusti così la vita beata del cielo.

E Ivi, alle pp. 106-108:

Dal dì, che con ineffabile amarezza dell'animo gli era stata rapita la sua Giovanna fino alla dimora in Ferrara, il Trissino, anche nell'esilio e nella privazione di qualche bene di fortuna, aveva corsa una vita, immune, se vuoi, da noie, ma fredda sempre e indifferente. [...] solo una donna, illustre per sangue e per ricchezze, cui la bellezza, le grazie e le virtù avevano eletta concordemente ad albergo, potè romperne la monotonia e riaccendere in lui gli affetti e i pensieri. [...] Pensiero predominante della vita, l'immagine della donna adorata, ch'egli si compiacque occultare sotto il pseudonimo di Cillenia, non se gli scostava un istante dall'anima. [...] In lode di Cillenia compose il Trissino una delle sue canzoni più belle [...] Cillenia è per lui una donna discesa dal cielo, "cui simil non vedran mille anni e mille". I pensieri, le parole e le rime di lui non sanno ripetere altro nome: ella è la creatura più perfetta, che uscisse dalle mani della natura o di Dio; è un caro dono del cielo, dato a supplire agli umani difetti: è la bella per eccellenza e si adorna di peregrine virtù, "che non si vide mai sotto la luna" cosa che le si potesse assomigliare: è la nobile di sangue, la ricca, quanto nessun'altra, di beni di fortuna e nello stesso tempo la meno orgogliosa e la meno superba di tutte quelle che vivono sulla terra.²⁶⁸

Un elogio di Cyllenia, dunque, ma anche una celebrazione di Amore, il Signore che lo conduce in una nuova – gradita – servitù; e, al contempo, una sorta di apologia dalla quale traspare una dichiarata volontà di ottenere comprensione e giustificazione di fronte al mondo

²⁶⁷ Per ulteriori informazioni intorno alla figura di Margherita Pio si rimanda alla canzone XXVI, e in particolare alle p. 48 n. 92. Per un possibile scioglimento del *senhal* si veda invece *infra* il commento *ad locum* (v. 43).

²⁶⁸ Si segnala che, in Morsolin, tutte le occorrenze dell'*incipit* della canzone, sempre in nota, si presentano nella forma «Per quella strada, ove il pensier mi scorge» (e così anche nell'edizione precedente della monografia). Piuttosto che immaginare l'esistenza di una *varia lectio* nota allo studioso, tuttavia, bisognerà ritenere che egli, banalmente, commetta una prima volta l'errore e lo replichi poi nei casi successivi: del resto, la stampa settecentesca da lui menzionata costantemente quale edizione di riferimento per le liriche trissiniane non conosce alcuna variazione nell'*incipit* rispetto al testo della *princeps*.

intero – invitato esplicitamente, dopo averne ascoltato le ragioni, a giudicare la convenienza o meno della sua condizione – vale a dire l’aver «rotto fede al cener»²⁶⁹ della prima amata.

Il componimento, che, in quanto canzone pindarica, presenta due strutture metriche differenti (una per strofe e antistrofe, una per gli epodi, come già nella canzone XXXI), ripropone – identici – gli schemi di ben tre canzoni petrarchesche: la 53 nelle stanze I-II e IV-V; la 270 e la 325 nelle restanti. Se non altrettanto fitta può dirsi, nel complesso, la ripresa tematica, che risulta limitata a saltuari riutilizzi di poche tessere lessicali (fatta eccezione per l’accenno allo stato disastroso in cui versa l’Italia, che recupera un motivo ampiamente sviluppato in *Rvf* 53), almeno *Rvf* 270 può essere però individuata come ipotesto di cui la canzone LXV costituisce un palinsesto e, per molti versi, una riscrittura palinodica. Nella lirica petrarchesca in questione, infatti, terza canzone (dopo la 264 e la 268) della sezione di rime “in morte”, si assiste a una sorta di invettiva indirizzata ad Amore dal poeta, che, con amara disillusione, sarcasmo pungente e accenti di sfida, rinfaccia all’interlocutore – invocato *in absentia*, senza che prenda effettivamente parte a una discussione (che si configura dunque come soliloquio) – il conseguimento della propria definitiva libertà (ribadito poi con forza nel congedo), essendo Laura morta e non essendo quello in grado di riportarla in vita né di irretire nuovamente l’amante con una diversa donna che abbia fattezze a lei paragonabili.²⁷⁰ Nel testo trissiniano le medesime circostanze – la morte dell’amata e il

²⁶⁹ *Inf.* V 62.

²⁷⁰ Si segue qui la lettura – in parte divergente da quella offerta da SANTAGATA 1996 – proposta da BETTARINI 2005, p. 1220: «Per ferire al cuore, per vincere ancora e ristabilire la forza delle armi, Amore dovrà rimontare in ogni parte vitale l’oggetto perduto facendone un ‘replicante’ perfetto [...]. La singolare tenzone, dove il vinto assume la statura dell’abituale vincitore e pone le condizioni [...] dà il via a rincorrere all’indietro i segni amorosi [...] nei quali l’amante riconosce le *arme* stesse di Amore un tempo infallibilmente vincenti su di sé [...]. Queste armi di Amore [...] arrivano progressivamente slittando e via via ricapitolando fino al distico finale, dove è enunciata la situazione nuova (e dolorosa) d’un amante invulnerabile. Lo sconvolgente rapporto di Amore *inermis* contro un amante agguerrito, che capovolge la situazione iniziale del Libro [...] è il motivo conduttore di tutta la canzone, dove in ogni stanza il poeta elegge la sirma (e in particolare l’ultima coppia di versi a rima baciata) per implacabilmente ribadire l’incapacità di Amore a rimettere in moto il meccanismo e a far scattare di nuovo i tradizionali *ingegni*, *marchingegni* o *trappole* (v. 73) della situazione amorosa»; cfr. anche l’introduzione al sonetto successivo (*Rvf* 271) alle pp. 1235-1236: «[l’annullamento, a opera della Morte, dell’] illusione che un amore nuovo possa far rinverdire il cuore secco e arso dell’amante [...] è il tema centrale della canzone *Amor se vuo’* che precede nel Libro e giusto di quest’epoca, con la quale il sonetto forma un asimmetrico dittico indissolubile, che narra non già della nascita d’un nuovo amore (quasi tutti i commentatori), ma dell’impossibilità d’ogni rinascita». Così già VELLUTELLO *Petrarca* 1525, c. 139», commentando *Rvf* 270: «Nella presente Can. il Poe. parlando con amore, mostra essere stato da lui dopo la morte di M. L. di dover amare un’altra don(n)a, ma in vano, come nel segue(n)te So. vedremo, dimostrandoli in sententia, che egli non può da altro amore che da quello di lei esser preso, dal quale morte lo havea liberato. Onde nella presente prima

tentativo, da parte di Amore, di imporre all'io lirico il «giogo antico» (*Rvf* 270 1) – sono individuate quale punto di partenza per uno sviluppo affatto divergente, anzi per un totale capovolgimento situazionale, che prevede, infine, il divampare di «un altro foco acceso» (*Rvf* 271 7) e dunque l'innamoramento per la nuova Donna: non però – e sta in ciò l'innovazione del vicentino rispetto ai presupposti diegetici impliciti nel modello petrarchesco – grazie alla «fiereza» (v. 14) di Amore né a causa della volubile incostanza del poeta, ma solo in virtù delle eccezionali qualità (fisiche e spirituali) da lei possedute, capaci di eguagliare e addirittura vincere quelle di ogni altra donna (e, *ipso facto*, anche quelle dell'antica amata ormai strappata alla vita).²⁷¹

Fra i testi dei dintorni, è possibile individuare dei tratti tematici in comune (che si riflettono nell'impiego di tessere lessicali o addirittura tasselli sintagmatici simili, quando non del tutto identici) con quello subito precedente, la canzone LXIV: in particolare, affini sono la condizione di rinnovato servaggio amoroso in cui l'io lirico dichiara di trovarsi coinvolto, dopo aver vissuto per un certo – indeterminato – periodo «difcioltò» (LXIV 1) dai legami di Amore; l'ardore della fiamma amorosa ravvivata e resa fervente dalla comparsa della nuova Donna; soprattutto, il fatto che il nuovo rapporto amoroso paia rinunciare alla dicotomia antonimica fra «gioja» e «noja», sbilanciandosi totalmente in favore della prima e configurandosi dunque come privo di dolore. In definitiva, se anche i due testi non fossero da ricondurre a un medesimo contesto compositivo, pare si possa immaginare, al momento della stesura della seconda delle due canzoni, una sorta di *ruminatio*, di rilettura, da parte di Trissino, della lirica già composta al fine di ricavarne lacerti testuali e accenti tematici da reimpiegare; in quest'ottica, risulta indubbio che, in fase di organizzazione e sistemazione della raccolta, le due canzoni siano state volutamente accostate affinché risultasse manifesta la loro consonanza reciproca. Analogamente, il motivo alla base della canzone LXV – la giustificazione del nuovo amore in nome delle insuperabili virtù che adornano la Donna – si

Sta. dice, che se vuole, che egli torni sotto del suo antico giogo, et se lo vuol dominare, che prima li convien vincere p(er) domarlo, un'altra meravigliosa et nova prova, la quale in sententia, come habbiamo detto è, di far M. L. resuscitare».

²⁷¹ Cfr. BARTUSCHAT 2000, p. 192: «Questa strategia di una riscrittura, fedele a livello letterale, e palinodica a livello semantico, si verifica anche per l'altra canzone pindarica, la LXV. Qui il tema fondamentale dei *RVF*, l'impossibilità di sottrarsi al giogo dell'amore, viene riscritto in chiave "onesta"».

inserisce perfettamente nell'evoluzione tematica che percorre i testi successivi, nei quali si prospettano concessioni via via maggiori, da parte dell'amata, nei confronti del poeta.²⁷²

Quanto alla definizione di limiti cronologici per il componimento in questione, ammettendo che la condizione di esule che l'io lirico denuncia al v. 26 («iō de la patria fuora») sia da intendere come ancora in atto al momento della stesura, potrebbe innanzitutto individuarsi come *terminus ante quem* la data del rientro a Vicenza, vale a dire «l'autunno del 1518» (MORSOLIN 1996, p. 97). Inoltre, se la Donna rimpianta nella canzone fosse da identificare con la prima moglie di Trissino, Giovanna, sicuro – benché forse assai alto – *terminus post quem* sarebbe rappresentato dalla morte di questa, avvenuta il 12 aprile del 1505 (MORSOLIN 1996, p. 14). Tuttavia, dal momento che la canzone risulta destinata – come esplicitato dalla presenza del *senhal* «Cyllenia» al v. 43 – a Margherita Pio, è da ritenere che i due termini vadano fissati all'incirca tra il 1512 e la fine del secondo decennio, vale a dire a circoscrivere il periodo in cui, secondo quanto attestato da Morsolin, il rapporto fra Trissino e la Pio si sarebbe mantenuto vivo e fervente, prima di scemare d'intensità per poi spegnersi definitivamente in seguito al 1520; e, del resto, il lasso di tempo che separa l'«havuta libertà» (v. 3) dalla «nuova servitù» (v. 6) non pare doversi considerare di lieve entità (per cui cfr. i vv. 21-22 «Dal dì che libertà mi refe morte, / [...] fin'a quest'hōra», dove si percepisce l'idea di una certa distanza fra l'uno e l'altro momento). Infine, quanto a una presunta anteriorità, rispetto a questo e ad altri componimenti a schema pindarico, della composizione della canzone XXXI, si vedano le considerazioni espresse nella relativa introduzione;²⁷³ in questa sede si aggiunga soltanto che, non essendo la canzone LXV inclusa nelle sillogi manoscritte trasmesse,²⁷⁴ se ne potrebbe forse inferire che non fosse ancora stata composta al momento dell'allestimento delle stesse: se così fosse, il *terminus post quem* sarebbe da posticipare almeno all'8 luglio 1513, data di composizione della sestina XXVI, che, contenuta in quelle raccolte, ne costituisce un punto fermo quanto alla datazione.

²⁷² Cfr. anche, a proposito, il commento a LXIV e in particolare pp. 253-254.

²⁷³ *Supra*, alle pp. 88-89 e 96.

²⁷⁴ Per cui cfr. *supra* p. 9 n. 49.

Il testo si apre con una principale che occupa il distico incipitario ed è interrotta solo da una incidentale con funzione relativa; un'ulteriore relativa, quindi, chiude il primo piede, occupando per intero il terzo verso: l'io lirico, che si è lasciato condurre dal piacere, assunto quale guida della propria vita, è ora costretto a seguire nuovamente Amore, il quale non perde occasione di ridurlo in schiavitù, come in passato, spogliandolo della libertà acquisita a caro prezzo. Un'interrogativa diretta percorre, nel secondo piede, i due versi iniziali (il primo dei quali è strutturato in un *isocolon* mediante il quale si presentano, dubitativamente, tre alternative quali possibili cause dell'insorgere del nuovo amore nell'animo dell'io lirico), completati anche in questo caso da una relativa dislocata nel terzo: il poeta non è in grado di stabilire se il «nuovø pensiero» (v. 5) amoroso che gli occupa la mente e che lo adesca, invitandolo (con le prospettive di piacevolezza che offre) a una rinnovata servitù, sia frutto della benefica grazia piovuta su di lui a indirizzarlo, del destino che dirige in quella direzione le sue azioni o non piuttosto di una colpa che egli deve imputare soltanto a se stesso e alla sua leggerezza. La prima sezione della sirma (costituita da un tristico) prende avvio da una relativa prolettica, che si risolve nel verbo della principale soltanto nel secondo verso, ed è completata – così come, si noti, in entrambi i piedi – da una relativa in epifrasi (in quanto coordinata alla precedente per polisindeto ma posta oltre il verbo reggente), nel terzo verso: come in vista di rispondere all'interrogativo appena posto, o quantomeno di scartare l'ultima fra le possibilità avanzate – che la nascita della nuova fiamma, cioè, sia da imputare a un proprio fallo –, l'io lirico chiama in causa Amore in persona, invocandolo al fine di riceverne l'ispirazione e le forze necessarie a far comprendere al mondo intero quale sia la possanza della Donna in questione; questa da un lato assoggetta a sé l'amante privandolo di ogni possibilità di resistenza e opposizione, dall'altro accresce a dismisura il potere di Amore. Nel prosieguo della sirma si incontrano due finali, coordinate e rette entrambe da «intenda» (v. 8), nelle quali si esplicita a che scopo si voglia rivelare, *coram populo*, l'entità delle virtù della Donna, contro le quali non vale arma alcuna: nel rendere manifesta l'invincibilità di lei, l'io lirico si auspica che qualcuno prenda le sue difese e lo liberi dalle accuse di volubilità, dimostrando – giusta il periodo con cui si conclude la sirma – come a causare il nuovo asservimento (e di conseguenza l'abbandono della condizione di libertà) non sia stata la sua frivola incostanza né l'ardita ferocia di Amore.

L'antistrofe, scardinando un principio di netta separazione sintattica fra le stanze, ha avvio da una causale che, introdotta dalla congiunzione avversativa «Ma», riprende e rilancia le asserzioni appena interrottesi, completando un periodo che risultava, nella sua consequenzialità logica, come sospeso (non essendo stata rivelata la causa che aveva spinto il poeta al nuovo asservimento amoroso, ma essendosi semplicemente scartate quelle che non avevano avuto peso in ciò);²⁷⁵ il piede è poi sviluppato e concluso per mezzo di una consecutiva («tal che», in *incipit* di v. 16), spezzata da un'incidentale che occupa l'emistichio finale del secondo verso e quello iniziale del terzo: la ragione per cui l'io lirico, dopo aver abbandonato «quell'altra vita» (v. 16), vale a dire il periodo in cui era affrancato da Amore, ha deciso di rientrare nell'«amōrōfa cōrte» (v. 17), è da rintracciare nel fatto di aver trovato, fra i mortali, un essere tale per cui persino la prigionia d'amore assume connotati di somma dolcezza. Nel secondo piede – strutturato secondo una bipartizione fra un'apodosi, che, in *incipit* di verso, formula la dichiarazione d'intenti, e una doppia protasi, in cui si richiede nuovamente l'irrinunciabile aiuto di Amore – il poeta si ripropone di trattare di quest'essere, ammesso che Amore presti soccorso al suo debole intelletto (insufficiente a trattare un tema tanto alto) e lo ricolmi delle energie (delle quali egli era stato spogliato dalla Donna) necessarie all'«imprefa» (v. 20). A questo punto, terminato il preambolo, dall'avvio della sirma ha inizio l'impianto propriamente narrativo della canzone. Nell'intera sezione finale della stanza sono individuabili almeno due campate sintattiche, rette da altrettante proposizioni principali fra loro coordinate: la prima, corrispondente a un tristico, si apre con una relativa – interrotta, al secondo verso, da un'incidentale che, spezzando bruscamente l'andamento altrimenti lineare della sintassi, da un lato rende manifesta l'entità del dolore provocato dalla morte della prima amata e dall'altro accentua la distanza fra un indefinito

²⁷⁵ Vd. GUIDOLIN 2010, pp. 276-277: «I collegamenti interstrofici sono adoperati, invece, assai più pervasivamente nella seconda delle canzoni a struttura strofica triadica di Trissino (LXV), collocata nella parte finale del suo canzoniere. Fin dall'inizio un raccordo è ben visibile tra strofe e antistrofe [...]. Al principio del componimento il poeta confessa di aver rassegnato nuovamente la sua libertà ad Amore e per giustificare quello che potrebbe sembrare un difetto di forza di volontà, chiama in causa Amore affinché palesi a tutti ciò che rende incontrastabile la sua potenza. Il distico marginale della prima strofa contiene, dunque, le motivazioni apparenti ed erronee che potrebbero essere addotte rispetto al nuovo *servitium amoris* dell'io lirico mentre l'inizio della seconda stanza, mediante una proposizione causale posposta e con un risoluto scarto oppositivo che segna l'introduzione dell'elemento scatenante, la donna rivela la vera ragione dell'allontanamento del poeta da una vita tranquilla».

passato («Dal di che», v. 21) e l'immanenza del presente («fin'a quest'hōra», v. 22) – e trova la reggente nel verso conclusivo; la seconda può a sua volta essere ripartita in un primo segmento costituito da una serie di concessive (la prima delle quali è completata, nel secondo verso, da una relativa) e un secondo, che occupa il solo verso finale, in cui trova spazio la reggente.²⁷⁶ La condizione in cui il poeta si era trovato, dall'istante in cui la morte, strappandogli l'amata, gli aveva reso la libertà – per quanto una libertà dolorosa, come sa bene lo stesso Amore – fino al momento attuale, era stata nel complesso piacevole; e benché l'Italia fosse attraversata da eventi luttuosi (con strascichi ancora nel presente), ed egli stesso fosse costretto all'esilio lontano dalla patria e oppresso dalla sorte che pareva privarlo di ogni bene, pure continuava a trascorrere i propri anni senza particolari dolori.

L'epodo si riallaccia alla stanza precedente con un movimento sintattico ancora più ardito di quello che apriva l'antistrofe: il *cum inversum* con cui ha inizio la nuova partizione triadica, infatti, viene a restituire pienamente senso alle principali antecedenti, che si rivelano adesso non concluse in se stesse ma volte a delineare uno sfondo dalle vaghe coordinate cronologiche di fronte al quale si staglia, con imperiosa perentorietà, il *nunc* che descrive l'attimo in cui la nuova Donna compare («trapassava ... Quando»).²⁷⁷ Il verbo di tale

²⁷⁶ Così se si propende per assegnare ai vv. 26-27 («iō de la patria fuora, / privō di qualche ben de la fortuna») il valore di concessive coordinate a quella dei versi precedenti («e benché Italia piena di tormentō / fosse»), sottintendendo anche per queste la presenza di un – ellittico – «fosse»: 'benché l'Italia fosse tormentata, [benché] io [fossi] esule, [benché fossi] vessato dalla sorte, tuttavia vivevo senza particolari affanni'. Del resto, se è vero che generalmente nell'orchestrazione sintattica della stanza Trissino tende, in presenza della *combinatio* finale, a isolare il tristico conclusivo – per cui apparirebbe allettante la lettura 'benché l'Italia fosse tormentata, tuttavia io, che ero esule e vessato dalla sorte, vivevo senza particolari sofferenze o fastidi' –, è da rilevare come il «pur» incipitario paia costituire il punto di articolazione di un forte stacco sintattico e di un profondo scarto argomentativo rispetto a quanto precedentemente affermato.

²⁷⁷ Vd. GUIDOLIN 2010 p. 277-278: «L'andamento inarcante prosegue poi parimenti nel collegamento tra ii e iii stanza (quindi tra antistrofe ed epodo). Qui Trissino opta per un procedimento classico, latineggiante, quasi un allusivo blasone che legittima l'uso elastico delle strutture e che giustifica la diversità metrica tra le due stanze [e in nota si ricorda che «l'epodo si avvale di una testura diversa e quindi un legame tra antistrofe ed epodo mette in contatto due macropartizioni dall'aspetto eterogeneo»] [...]. Come nel caso precedente, la prima stanza coinvolta nella connessione pare concludersi in maniera definitiva, ma poi la provvisorietà della pausa è smascherata da un legame di tipo anaforico, che si percepisce a partire da quel "Quando" al v. 29 e che impone una riformulazione all'indietro. Il costrutto che procura questo esito, opposto e speculare rispetto al procedimento di risalita della subordinata, è il cosiddetto 'cum inverso', in virtù del quale è l'evento della frase matrice che serve a localizzare temporalmente quello della subordinata e non viceversa, con conseguente sensazione di improvviso narrativo. Tra le macropartizioni si registra il previsto movimento di svolta poiché, se non altro, lo stacco strofico prepara l'introduzione di un nuovo evento inatteso. La modalità espositiva che ricerca la marca ipotattica tra stanze laddove si sarebbe potuto altrimenti preferire una meno compromettente ripresa temporale anaforica innestata in una sequenza di coordinazione è, comunque, notevole».

proposizione, tuttavia, non si trova che al termine del primo piede, preceduto da una doppia relativa che connota – con i soliti accenti tesi a magnificarne l’eccezionalità – la Donna: l’io lirico, dunque, viveva in uno stato di assenza di affanni, quand’ecco, una Donna, mandata dal Cielo, che non si sarebbe potuta eguagliare neppure in migliaia e migliaia di anni, iniziò a ridestare nell’animo di lui, dapprima con delicatezza, la fiamma amorosa che giaceva ormai quasi estinta. E a poco a poco – si prosegue nel secondo piede, in cui si trova soltanto una principale (coordinata alla precedente) interrotta da una breve incidentale col valore di relativa, e in cui di nuovo metro e sintassi coincidono, non registrandosi straripamenti periodali oltre la fronte – alimentò nel petto del poeta, con i proprî ochî (ma senza malizia alcuna), una fiamma che, seppur fervente, risultava «*τροπω σωαυε*» (v. 36) perché quegli se ne liberasse. Questa Donna – si prosegue nella prima arcata sintattica della sirma, che occupa un tristico e risulta costituita da una principale e una doppia consecutiva coordinata – fu tanto sollecita nell’occupare totalmente i pensieri dell’io lirico che la mente di lui non volle più pensare ad altro, né lo avrebbe voluto fintanto che egli avesse avuto vita. Non solo i pensieri, tuttavia, ma le stesse parole e persino i singoli componimenti poetici – si conclude nel resto della sirma, articolata nuovamente in una principale e una consecutiva – saranno a lei pienamente consacrati: in tal modo, si auspica il poeta, le sue rime potranno (se non altro grazie all’appassionato zelo in esse profuso) innalzare fino al Cielo la sua Cyllenia – con un movimento, dunque, che, quasi in *Ringkomposition*, riaccompagna la Donna al luogo dal quale essa era detta discesa a inizio stanza.²⁷⁸

La strofe seconda dissolve qualsiasi prevedibile soluzione di continuità fra l’una e l’altra triade pindarica, collegandosi alla stanza (e dunque all’intera porzione di canzone) che precede con un aggancio sintattico affatto evidente: essa principia infatti con una causale, che, spezzata da una relativa fra primo e secondo verso, occupa l’intero primo piede e risulta retta dal periodo antecedente, configurandosi pertanto quale sua naturale prosecuzione.²⁷⁹

²⁷⁸ Allo stesso modo di quanto avveniva nella terza stanza della canzone XIII, per cui cfr. il relativo commento, al v. 39.

²⁷⁹ Vd. GUIDOLIN 2010 p. 278-279: «Come si è visto, il risultato di queste strategie sintattiche e dispositive non è altro che l’interrelazione totale della prima triade di strofe, antistrofe ed epodo del componimento (str. i-ii-iii) mediante collegamenti ipotattici che si tendono tra uno stacco e l’altro. Sorprende, poi, il fatto che Trissino, non appagato dell’arditezza di simili raccordi, proponga un’ulteriore infrazione della segmentazione interna del testo, ossia pregiudichi la pausa che esiste nell’ordine superiore in cui si organizza

Riprendendo il concetto, già proferito al v. 30, dell'unicità dell'amata fra i viventi, si ribadisce ora come soltanto questa possa essere definita a pieno titolo, fra quante donne mai esistettero, esistono ed esisteranno, «Donna perfetta» (v. 45), vale a dire, in primo luogo, Signora del cuore del poeta. Il gruppo successivo di arcate periodali non si esaurisce al termine del secondo piede ma varca il limite della fronte per spaziare ampiamente nella sirma, dove, similmente, l'andamento sintattico straripante (evidentemente condizionato dalla copiosità della materia trattata e dalla smania del pensiero di starle dietro) non trova quasi mai requie in punta di verso ma dà luogo a svariati procedimenti inarcanti e, di conseguenza, a periodi che hanno inizio nei secondi emistichi:²⁸⁰ la principale che occupa interamente il secondo piede (con un'impercettibile sospensione generata dalla presenza, nel primo verso, di una relativa restrittiva), e che potrebbe qui trovare conclusione risultando logicamente compiuta, è rilanciata dal verso di *concatenatio* (che fornisce le coordinate temporali) e trova poi ulteriore sviluppo nei versi successivi, in cui si ha prima una nuova principale coordinata alla precedente per polisindeto e quindi, subito, una consecutiva; da un'ulteriore reggente dipende una infinitiva, dislocata nella sezione centrale della sirma; quindi, nel distico finale

l'ode pindarica, quella tra triadi. [...] La seconda triade, inaugurata dalla stanza iv, principia con un nesso causale o tutt'al più dichiarativo-conclusivo [...]. La scelta argomentativa congiunge in modo morbido il trapasso alla seconda terna strofica del componimento e allo stesso tempo allaccia strettamente i margini delle due macropartizioni, ancora una volta cataforicamente, senza l'intervento di una ben più rassicurante struttura prolettica della subordinata che anticipi la presenza di una cadenza di norma vietata. L'impressione che risulta da questi ultimi esempi trissiniani è che la consapevole compresenza o persino l'accavallamento del modello antico e di quello petrarchesco propizi l'avvento di una fino ad allora impensabile libertà di ramificazione sintattica e argomentativa. Nel panorama cinquecentesco, oltre che dalla diffusione di fenomeni di sfasamento interni alla strofe, la gabbia metrica della canzone viene intaccata anche nella sua ultima frontiera, quella della serializzazione di moduli strofici indipendenti. In questo senso è l'archetipo classico ad interagire a livello soggiacente e a traghettare la forma al di là di ogni stretta chiusura».

²⁸⁰ Vd. GUIDOLIN 2010, pp. 151-152: «sia nel *Canzoniere* che nelle raccolte del *corpus* cinquecentesco non sono poi molte le strofe in cui si genera una connessione tra fronte e sirma che lascia fuori il primo piede dal nuovo blocco al solo fine di accrescere la misura di una potenziale campata o di stanziare un periodo piuttosto lungo nella seconda parte metrica. Più diffusi e significativi sono, all'opposto, i casi in cui questi due comparti metrici disomogenei sono tenuti insieme solo grazie ad un sottile lembo sintattico, per il fatto che il periodo iniziato nel secondo piede infrange di un solo verso la pausa che precede la sirma, come avviene nella iv str. di Trissino LXXV [...]. Il panorama delle due unità compattate insieme dalla subordinazione temporale è frastagliato da accidenti che cooperano ad increspare continuamente l'intonazione. Tra l'inversione combinata all'iperbato del secondo piede (vv. 48-49 “s'hanno ... / ... eletta”), gli *enjambement* cataforici [vale a dire quelli in cui il *rejet* «si caratterizza come parte necessaria alla completezza del sintagma», come ad esempio un sostantivo rispetto a un aggettivo che si trovi in punta del verso precedente] (vv. 50-51 “pargoletta / giacque”; 56-57 “mostrarlo / tutte lor forze” e vv. 57-58 “o caro / dono del Cielo”) e le interruzioni inattese delle brevi frasi in emistichio, anziché in punta di verso, il trattenuto debordamento del primo periodo è, così, ben mimetizzato al punto da sembrare quasi spontaneo in questo contesto ridisegnato».

(ma con un vocativo che risale al secondo emistichio del terzultimo verso) un'esclamativa completata da una finale, con la quale si chiude la stanza. Ogni qualità, dunque, sia fisica («bellezza», v. 47), sia spirituale («grazie», v. 48), sia morale («virtù», v. 48), in completo accordo l'una con l'altra, ha scelto la Donna come proprio esclusivo ricetta, dimorando in lei fin dal tempo in cui, neonata, riposava nella culla; da quel momento in poi ognuna l'ha costantemente accompagnata nella crescita, adornandola tanto da renderla l'essere più straordinario mai vissuto sulla Terra. Nel creare lei, in definitiva, può dirsi a ragione che Dio e la Natura abbiano profuso pienamente le proprie energie; lei, che è un dono del Cielo e degli spiriti beati che ivi abitano, mandata nel mondo per rimediare agli «altri difetti» (v. 57) dell'uomo.

Il tema che trova spazio nella seconda antistrofe finisce per discendere, anche in questo caso, nella sirma, a occuparne il primo distico. Inoltre, mentre il primo piede risulta sintatticamente isolato (costituito com'è da una limitativa e una relativa nel primo verso e da una principale che regge subito un'infinitiva nel secondo e nel terzo), nel secondo il periodo travalica gli spazi ad esso destinati sfociando, appunto, nei primi versi della sirma: l'elencazione delle qualità della Donna, che occupa il primo distico del secondo piede e viene portata a compimento da una relativa, trova il verbo della principale soltanto nel verso successivo a quello di *concatenatio* (che contiene invece una comparativa). Senza volere aggiungere altro, l'io lirico si propone di elogiare ora soltanto la virtù dell'amata che supera tutte le altre: una tale profondissima umiltà, che non pare possibile che il mondo abbia mai potuto contemplarne una simile, specie se si pensa che essa risiede in un dono celeste più che in una semplice donna; infatti, quanto più l'illustre prosapia cui appartiene, le immense ricchezze che possiede, e ogni altro bene celeste che sia riversato su di lei (a partire da quell'avvenenza che trascende il concetto stesso di bellezza, non essendo comparabile a nessun'altra cosa considerata bella) si configurano come qualità rare e insuperabili, tanto più ella si dimostra priva di superbia nell'esserne dotata. A questo punto il motivo di lode si interrompe, e, con scarto improvviso, vi si sovrappongono le considerazioni dell'io lirico riguardanti l'inadeguatezza della propria parola poetica: si apre infatti un periodo ottativo in cui ci si rammarica – desiderando che possa avvenire il contrario – prima dell'incapacità della voce nello star dietro al «vøler» (v. 66), vale a dire il desiderio di cantare la Donna,

quindi del difetto della «stanca man» (v. 67), che pure ha scritto tutto ciò che precede, nell'esprimere compiutamente quanto il cuore serba dentro di sé e le detta perché sia reso noto all'umanità intera. Se queste due condizioni si realizzassero – si dichiara nel tristico conclusivo della stanza, che consta di una reggente nei primi due versi e una relativa in quello finale –, se cioè l'io lirico fosse in grado di descrivere appieno le virtù dell'amata, al confronto persino le lodi cantate dai più grandi ingegni poetici che il mondo onora sembrerebbero cosa da poco, apparirebbero come impacciati e maldestri lavori giovanili.

L'epodo finale, lasciando ormai da parte la celebrazione della Donna, recupera l'andamento giustificatorio della prima stanza e ad essa si riaggancia, tirando le somme di quanto emerso nel corso dell'intera canzone e ricavandone le conclusioni finali (come denunciato, del resto, dalla presenza del «Dunque» incipitario, al v. 72). Nel primo piede – che si apre e chiude con delle relative, fra le quali si trovano incastonati, nei due versi centrali, una principale e una consecutiva –, insomma, si condensa la ragione per la quale l'io lirico fu infine costretto a rendersi, sconfitto, ad Amore, già suo Signore ma da tempo abbandonato: l'essere stato abbagliato da un Sole assai più fulgido di quello che egli è stato in grado di descrivere durante il componimento. Nel secondo piede, bipartito in due distici – il primo costituito da una principale, da una consecutiva che funge da apodosi di un periodo ipotetico e quindi dalla relativa protasi; il secondo che consta invece di una causale e una relativa – l'io lirico ribadisce come Amore (e di conseguenza il servizio amoroso che da lui discende) gli risulti tanto dilettevole che, se mai fosse privato dell'asservimento a lui, non sarebbe in grado di continuare a vivere; la sola cosa a tenerlo in vita e, anzi, a renderlo beato sono infatti i «belj'ocki» (v. 79). La sirma, aperta fin dal verso di *concatenatio* da un «Cōsi»²⁸¹ che rimandando a quanto detto nella fronte della stanza fornisce al contempo una sintesi della canzone nel suo complesso, appare scomponibile in due segmenti: il primo, che occupa quasi totalmente la partizione di stanza, risulta articolato in una serie di proposizioni che, per la maggior parte, coincidono con i limiti dettati dal metro – due principali nei primi due versi, coordinate attraverso la congiunzione conclusiva «onde» (v. 81) e due relative, coordinate

²⁸¹ Cfr. GUIDOLIN 2010, p. 206-207 e n. 117, dove la stanza in questione è portata a esempio di un uso, nel verso di chiave, della «congiunzione conclusiva e asseverativa “così”» come espediente per «esplicitare immediate conclusioni e stretti passaggi logici tra i due versanti della strofa».

per polisindeto, nel terzo e nel quarto verso –; il secondo, limitato al distico finale, composto da una temporale nel primo verso e, nel secondo, da una principale, un’oggettiva da essa retta e una relativa. L’io lirico, dunque, ringrazia la potenza di Amore, che lo ha condotto in una servitù tanto gradita e ha affidato la sua vita alla Donna più straordinaria che sia mai stata al mondo, rendendo di conseguenza felice il suo «statò»: perciò – si invoca infine la Canzone stessa, come da prassi nella sezione destinata al congedo –, se qualcuno avrà ancora l’ardire di rimproverarlo, accusandolo di leggerezza, si fermi prima a considerare qual è l’entità del nodo d’amore con il quale egli è stato legato.

Canzone “pindarica” di 6 stanze di endecasillabi e settenarî, con strofi e antistrofi (stanze I, II, IV e V) di 14 versi e rime ABC BAC CDEEDdFF, epodi (stanze III e VI) di 15 versi e rime ABbC BAaC CDEeDFF e priva di congedo. Fra le rime, si presti attenzione, innanzitutto, alla quasi completa identità, nella IV stanza, fra i rimanti «eletta» (v. 49) ed «elètti» (v. 56); quindi, alle inclusive «spolja» : «dispolja» (3 : 7), «hōra» : «dimora» (22 : 25), «sōavemente» : «mente» (32 : 37), «luna» : «una» (52 : 53), «lode» : «ode» (70 : 71) e «ripreſo» : «preſo» (85 : 86); alle assonanti «intēda» : «difēda» (8 : 11), «pōtere» : «vōlere» (9 : 10), «contentō» : «tōrmentō» (23 : 24), «perfetta» : «elēta» (46 : 49) e «ōrnarō» : «mōstrarō» (51 : 54); alle paronomastiche «cōrte» : «forte» : «morte» (17 : 20 : 21), «fōrō» : «lōrō» (44 : 48) e «cara» : «rara» (82 : 83); alla ricca «humiltade» : «beltade» (60 : 63).

Per le – scarse – notizie da Trissino fornite in sede di teorizzazione (vale a dire all’interno della *Poetica*) a proposito dell’organizzazione triadica delle stanze secondo il modello pindarico, si rimanda all’introduzione alla canzone XXXI.²⁸² In questa sede ci si limita a segnalare, in aggiunta, che gli epodi risultano qui costituiti da un numero di versi maggiore – benché di appena un’unità, aggiungendosi due versi nei piedi ma perdendosene uno nella sirma – rispetto a strofe e antistrofe, come sempre negli esempî trissiniani di canzone pindarica (ad eccezione della sola XXXI). Inoltre, si noti come gli schemi delle sirme risultino, in questo caso, quasi da una riduzione e una semplificazione di quelli delle

²⁸² Vd. in particolare p. 97.

sirme della canzone XXXI: il primo, infatti, viene a perdere la coppia di versi a rima baciata antecedente la *combinatio* finale (rime Ee); il secondo, invece, è ottenuto mediante sottrazione dei due versi iniziali (rime AC), mantenendosi per il resto identico. D'altronde, entrambe le intelaiature metriche impiegate in LXV riprendono, come già accennato, altrettanti schemi impiegati nel *Canzoniere*, risultando pertanto sfruttatissime nella tradizione antecedente; in questo caso, però, è certo che Trissino attinga direttamente ed esclusivamente dal modello petrarchesco, non essendosi riscontrate, accanto alle affinità di metro, evidenti analogie tematiche né precise tracce lessicali rispetto agli autori precedenti.

Quanto ai piedi tetrastici, e al particolare intreccio rimico qui riprodotto, si vedano le relative indicazioni fornite nel luogo della *Poetica* (pp. 128-129) in cui si tratta, appunto, delle «base di quaternarii»:

Le base poi di quaternarii soljōnō essere comunemente di due combinazioni di tutto concordi del secondo modo di essi, cioè *a b b c*, *a b b c* dritta, e di *a b b c*, *b a a c* obliqua prima [...] Come ne le base di terzetti si è fatto, così parimente in queste è da notare che [...] Dante e 'l Petrarca non hanno quasi mai usato ne le loro canzoni altre base di quaternarii se non le predette del secondo modo, il quale inverò è il proprio modo di tali canzoni.

Per quanto riguarda invece lo schema della sirma dell'epodo (rispetto al quale, si noti, quello di strofe e antistrofe differisce per la sola inserzione di un settenario prima della *combinatio* finale) si veda ancora la *Poetica*, pp. 133-134:

Talhora poi per far detta concatenazione, e per non lasciare parimente detto secondo verso [*scil.* la rima d] scompagnato, dopo la seconda coppia [*scil.* la rima ee] si pone solamente una unità [*scil.*, ancora, d] de la rima di esso; il che si vede in molte sirme e massimamente ne la sirma infrascritta; la quale è ne la canzone del Petrarca che comincia: "Tacer non posso, e tempo non adopre" [=Rvf 325].

I. 1-3. PER ... SPOLJA: ‘Percorrendo quella strada lungo la quale mi guida il piacere, è necessario che io segua un’altra volta Amore, il quale mi spoglia della libertà che avevo un tempo ottenuto. Lusingato dal piacere, che è stato assunto come guida del proprio vivere, l’io lirico è ormai costretto ad accostarsi nuovamente ad Amore: la funzione di guida, dunque, è svolta da entrambe le figure; o, perlomeno, bisognerà ritenere che alla prima subentri e si sostituisca l’altra (per aver seguito il piacere, cioè, è inevitabile che il soggetto si ritrovi adesso a essere scortato da Amore), a meno che non si intenda «scorge» nel senso di ‘indica la strada, ma senza offrirsi in prima persona quale guida’, nel qual caso il piacere si limiterebbe ad additare da lontano il percorso sul quale sarà poi Amore a condurre il poeta. A proposito della più “castigata” – ma, pare, erronea – lezione del testo citata da MORSOLIN 1894, che registra la sola variante «pensier» per «piacer», cfr. *supra*, p. 281 n. 268. ■ PER QUELLA STRADA: per un *incipit* analogo (anche dal punto di vista prosodico) cfr. DANTE *Rime* 47 1 «Per quella via che·lla Bellezza corre». ■ PIACER MI SCORGE: il verbo ha anche, in antico, il significato di ‘guidare, scortare’. Cfr., per quest’uso, almeno L 10 «quel camin ch’al ciel ne scorge», *It. lib.* IX 233-234 «e l’altre i scorgon poi / a mal cammino, e precipizio orrendo», *Inf.* VIII 92-93 «tu qui rimarrai / che li ha’ iscorta sì buia contrada», *Purg.* XVII 18 «per sé o per voler che giù lo scorge» e *Par.* X 37-38 «È Bëatrice quella che sì scorge / di bene in meglio»; fra gli esempî petrarcheschi (preponderanti rispetto a quelli in cui il verbo assume il valore di ‘vedere’) vd. invece *Rvf* 13 13 «ch’al ciel ti scorge», 70 22 «scorto m’avete a ragionar tant’alto», 72 7-8 «Questa è la vista ch’a ben far m’induce, / et che mi scorge al glorïoso fine», 79 12 «A pena infin a qui l’anima scorgo», 86 12 «Più volte l’ò con ta’ parole scorta», 142 21 «et scorto d’un soave et chiaro lume», 204 4 «[tu] che scorgi al cor l’alte parole sante», 316 7-8 «quella che già co’ begli occhi mi scorse, et or conven che col penser la segua», 358 3-4 «Che bisogn’ a morir ben altre scorte? / Quella mi scorge ond’ogni ben imparo» e 366 129 «Scorgimi al miglio guado», ma poi soprattutto, con riferimento ad Amore, 135 94-95 «né chi lo scorga / v’è se no Amor, che mai nol lascia un passo», 139 10 «i’ tratto a forza, et e’ d’Amore scorto», 163 1-2 «Amor, che vedi ogni pensiero aperto / e i duri passi onde tu sol mi scorgi» e 211 1-2 «Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge / Piacer mi tira» (Quondam). ■ CONVIEMMI: ‘è necessario, sono obbligato’,

con anastrofe rispetto a «seguir» e assimilazione regressiva della nasale («cōnviemmi»* > «cōnviemmi»). Cfr., per il sintagma, *Triumphus Cupidinis* III 6 «[...] e mi conven seguire».

■ UN'ALTRA VOLTA: come già in passato, con la prima donna amata. ■ HAVUTA LIBERTÀ: quella ottenuta, appunto, in seguito alla morte dell'amata, che aveva avuto come conseguenza lo scioglimento di qualunque vincolo tenesse il poeta legato ad Amore. ■ MI SPOLJA: cfr. *Rvf* 29 4-6 «com'è questa che mi spoglia / d'arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira» e 360 43-44 «così in tutto mi spoglia / di libertà questo crudel [*scil.* Amore] ch'i' accuso» (Quondam) e *Triumphus Cupidinis* I 75 «[Amore] che così vita e libertà ne spoglia».

4-6. QUAL ... L'ENVOLJA: 'Quale grazia, quale sorte o quale colpa fa nascere nella mia mente un nuovo pensiero che la invoglia così tanto a offrirsi a un rinnovato asservimento?'. Si noti la reiterazione di "nuovo", con cui da un lato si ribadisce la contrapposizione fra questo e il precedente innamoramento e dall'altro si suggerisce la singolarità dell'avvenimento – questo, infatti, è l'ulteriore significato che ha in antico l'aggettivo. L'intera situazione è analoga a quella descritta da Dante in *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* [= DANTE *Rime* II], in particolare nei vv. 1-6 «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, / udite il ragionar ch'è nel mio core, / ch'i' no-l so dire altrui, sì mi par novo. / El ciel che segue lo vostro valore. / gentili creature che voi siete, / mi tragge nello stato ov'io mi trovo», col recupero di tessere quali «del cor la novitate» (v. 10) o «un soave pensier» (v. 15), ma anche «e signoreggia me di tal vertute» (v. 21). ■ QUAL ... ERRORE: 'quale volontà divina (intradandomi con la sua grazia), quale destino (indirizzandomi sul necessario percorso per me prestabilito) o quale mio peccato (le cui conseguenze hanno ora effetto su di me)'. Dell'*isocolon* si trova un esempio affine (ma con due soli membri anziché tre) già in LV 58 «qual mia colpa o qual destino», per cui cfr. il commento *ad locum* e i rimandi ivi presenti (in particolare quello a *Rvf* 128 57 «Qual colpa, qual giudizio o qual destino / : vicino», in cui i costituenti sono i medesimi). ■ NUOVØ PENSIERØ: 'pensiero nato da poco', ma anche 'insolito, singolare'. Per il sintagma vd. XXIX 1-2 «Quantø ogniør pensø, più la mente ingømbra / nuovø pensierø» (Quondam) e *Purg.* XVIII 141 «novo pensiero dentro a me si mise»; ma cfr. anche il commento dantesco alla canzone citata (dove la locuzione compare più volte) in *Conv.* II II 5 «(E) quasi esclamando, e per iscusare me

della vari(e)tade, nella quale pareva me avere manco di fortezza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, che era virtuosissimo sì come virtù celestiale», II VII 11 «Sussequentemente mostro la potenza di questo pensiero nuovo per suo effetto, dicendo che esso mi fa mirare una donna, e dicemi parole di lusinghe, cioè ragiona dinanzi alli occhi del mio intelligibile affetto per meglio inducermi, promettendomi che la vista delli occhi suoi è sua salute» e soprattutto II VII 10 «E dico che questo pensiero che di nuovo apparisce, è poderoso in prendere me e in vincere l'anima tutta, dicendo che esso segnoreggia sì che 'l cuore, cioè lo mio dentro, triema, e lo mio di fuori lo dimostra in alcuna nova sembianza». ■ A LA ... PORGE: 'suscita, ingenera nella mia mente'. Cfr. ancora il trattato dantesco per una descrizione di come il pensiero della nuova donna si impianti nella mente del poeta, sostituendosi a quello della precedente amata, ormai morta: *Conv.* II II 1 «appresso lo trapassamento di quella Beatrice [...] quella gentile donna (di) cui feci menzione nella fine della Vita Nuova, parve primieramente, accompagnata d'Amore, alli occhi miei e prese luogo alcuno nella mia mente». ■ L'ENVOLJA: questa forma si rintraccia nel solo Petrarca, in *Rvf* 29 18 «che pur l'envoglia / : spoglia».

7-9. DEH ... PŌTERE: 'Deh, Signore, fa' che il mondo intenda cos'è che mi sfianca spogliandomi delle mie abituali energie e che accresce così tanto il tuo potere'. ■ SIGNŌR: riferito, naturalmente, ad Amore. ■ QUEL: 'quella cosa che, ciò che', così come anche al v. 9, con il ricorso a una spersonalizzante indeterminatezza che occulta per il momento l'identità della nuova Donna, generandole attorno un'aura di misteriosità da cui risulta più insondabile – e perciò accresciuta – l'entità del suo potere. Per un esempio simile vd. almeno *Rvf* 270 14 «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto». ■ DISPOLJA / ... FORZA: in enjambement come nei già citati passi di *Rvf* 29 4-6 e 360 43-44. Cfr. *Rvf* 125 14-15 «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia».

10-12. ACCIÒ ... PRENDA: 'affinché qualche assennato parere mi difenda da questo mio nuovo desiderio prendendo le mie parti'. ■ ACCORTO GIUDIZIŌ: non del poeta, ma di qualcuno del «mōndō» che ne abbia ascoltato le ragioni. Il sostantivo è ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Sophonisba*. ■ MI DIFENDA: sulla base di quanto si professerà poco oltre (ai vv. 13-14 e nella stanza successiva, dove piuttosto che a un rinnegamento e un rifiuto del «nuovō pensierō» si assiste a un tentativo di giustificazione di esso), e soprattutto sulla scorta

del v. 12 (in cui pare essere modulato il medesimo concetto qui espresso), il verbo andrà inteso nel senso di ‘mi difenda dalle accuse’, quindi ‘mi scagioni, mi discolpi’ anziché in quello di ‘mi protegga scacciando la minaccia, ossia allontanando il nuovo volere’. Cfr. a tal proposito *Soph.* 1018-1019 «Ma quel che l’error suo scufa o difende».

13-14. ΜΩSTRANDΩ ... FIEREZA: ‘dimostrando che io non abbandonai la vita precedente per leggerezza o a causa della tua spietata possanza’. ■ ΛΑΣCIAΙ: il complemento oggetto risulta allontanato in iperbato e addirittura dislocato nel verso successivo in enjambement, come a segnalare la distanza fra il «viver primω» e quello attuale. ■ VIVER PRIMΩ: non ‘primo’ in senso assoluto, ma ‘precedente’; si intende, cioè, il periodo fra l’uno e l’altro amore, quando il poeta viveva in libertà. ■ TUA FIEREZA: se è vero, quindi, che la Donna «accresce» il «pōtere» di Amore, come professato al v. 9, questi non è in grado, evidentemente, di esercitare tale forza senza il diretto intervento di lei, la quale, dunque, non funge da strumento del dio ma mantiene una propria ampia autonomia.

II. 15-17. ΜΑ ... CΩRTE: ‘Ma [abbandonai la vita precedente] perché ritrovai fra noi mortali un qualcosa di tanto straordinario che mi si rese dolce entrare nuovamente nella corte amorosa, lasciando quell’altra vita’. ■ CΩΣΑ FRA NΩΙ: valgono le considerazioni già espresse per «quel» al v. 7; per quest’uso del sostantivo in riferimento alla Donna cfr. anche XIII 32 «cofa qua giù da fare il Cielω adōrnω», LVII 14 «perché nafcer devea cofa divina», LIX 30 «dirà che nōn fu mai cofa sì bella», LXIV 23 «cōme ver cofa che è dal Ciel diſcefa» e 52 «cofa perfetta». Infine, per un sintagma simile vd. *Rvf* 263 10 «cose tra noi», ma cfr. anche *Rvf* 77 9-10 «L’opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi». ■ QUELL’ALTRA ... / ΛΑΣCIAΝDΩ: i costituenti della locuzione sono i medesimi dei vv. 13-14 «lafciai ... / quel viver primω», e anche in questo caso risultano disposti in ordine marcato (in anastrofe) e separati da inarcatura – oltre che facenti parte di una incidentale che spezza l’andamento regolare della sintassi – così che venga concretata visivamente l’idea di distanza rispetto alla vita passata. ■ ΑΜΩΡΩΣΑ CΩRTE: cfr. LXIV 36 e relativi rimandi.

18-20. Ε ΔΙ ... FORTI: ‘e adesso parlerò proprio di ciò, se tu, Amore, vuoi prestare un po’ di aiuto al mio debole ingegno e renderlo capace di sostenere un’impresa tanto ardita’.

■ DI QUESTA: grammaticalmente concordato con «cofa» del v. 15; potrebbe altresì intendersi riferito, a senso, alla Donna, cui non si è però fatto ancora alcun accenno diretto.

■ ALCUNA AITA: sintagma presente già in XVI 14 (Quondam). ■ FRALE ... PORGER: cfr. *Rvf* 354 1-2 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno, / Amor, et a lo stile stancho et frale». Probabilmente non volontaria la paronomasia tra «frale» e «farlò» del verso successivo.

■ FORTE: 'forte abbastanza da sostenere l'impresa'. L'io lirico chiede ad Amore, al fine di trattare un argomento tanto alto, le energie necessarie, sia per sopperire a una intrinseca fragilità della propria mente (cfr. v. 19) sia perché egli era stato in precedenza completamente privato di forze dalla Donna (cfr. v. 8).

II. 21-23. DAL ... CONTENTO: 'dal giorno in cui la morte mi restituì la libertà – e tu sai bene quanto fu amara – fino a questo momento, ho vissuto pienamente soddisfatto della mia condizione'. Cfr. LIII 4 «ε [io] 'l più lieto vivea che fosse in terra», LIV 3 «era la vita mia tanto serena» e *Rvf* 72 26-28 «che 'nsin allor io giacqui / a me noioso et grave, / da quel dì innanzi a me medesimo piacqui». Si veda inoltre in che modo MORSOLIN 1894, p. 18, descrive la condizione del vicentino in seguito alla morte della prima moglie Giovanna: «La perdita della moglie non poteva non aumentare nel Trissino le cure della famiglia. Dal dì che morte gli aveva reso quella libertà, che fu accompagnata da una ineffabile amarezza, si accumularono su lui solo i doveri, reclamati dai bisogni di una madre, inoltrata negli anni, e dalla custodia a due figli, già in sull'uscir dell'infanzia. E pure ciò non valse a scemargli nell'animo l'amore agli studi». ■ DAL ... MORTE: si tratta, naturalmente, della morte della donna un tempo amata dal poeta; il discorso si riallaccia ora ai versi incipitarsi della canzone, narrandosi quanto è avvenuto a ridosso della rinnovata perdita della libertà. Cfr. *Rvf* 271 12 «Morte m'è liberato un'altra volta» (e si noti che al v. 14 si trova la locuzione «forza né 'ngegno»). ■ QUANTO AMARA: per un altrettanto doloroso scioglimento dai legami di Amore vd. *Rvf* 270 vv. 95-96 «e 'n libertà non godo / ma piango et grido» e vv. 106-108 «Morte m'è sciolto, Amor, d'ogni tua legge / [...] / lasciando trista et libera mia vita»; cfr. inoltre *Rvf* 363 11 «mi trovo in libertate, amara et dolce». ■ TU 'L SAI: evidentemente perché, in assenza di ogni altra compagnia umana, egli è stato il solo interlocutore del poeta, il quale non avrà lasciato di lamentarsi con lui della dolorosa perdita; ma, forse, anche con riferimento al fatto che Amore stesso era stato danneggiato dalla morte della Donna. ■ MIO

STATO: la condizione, cioè, di amante privato della propria Donna, e di conseguenza ormai sciolto dai legami di Amore.

24-25. Ε ΒΕΝΧΕ ... ΔΙΜΩΡΑ: ‘e nonostante l’Italia fosse percorsa nella sua intrezza da sciagure (che tuttora continuano ad affliggerla miseramente)’. Si fa genericamente riferimento agli eventi luttuosi che, a partire già dalla fine del XV secolo, si erano abbattuti sulla penisola, contesa fra le forze transalpine che tentavano di garantirsi la porzione maggiore. Nello specifico, con riferimento alla biografia di Trissino stesso, i «tormenti» adombrati potrebbero riferirsi alle lotte fra Venezia e le coalizioni a questa avverse (la Lega di Cambrai prima, la Lega Santa poi), protrattesi dal 1509 fino al 1516 (vale a dire, all’incirca, il periodo in cui il vicentino fu costretto all’esilio in nome delle sue posizioni filoimperiali). Per una sintesi di questi così come dei successivi versi cfr. MORSOLIN 1894, p. 106.²⁸³ ■ PIENA DI TORMENTO: cfr. Inf. IX 111 «piena di duolo e di tormento rio» e CINO CIII 12 «pien di tormento» (Quondam). ■ TRISTA: ‘misera, afflitta’.

26-28. IO ... ALCUNA: ‘[benché] io [fossi] esiliato dalla patria e privo di un qualunque bene procuratomi dalla sorte,²⁸⁴ tuttavia trascorrevo la mia vita senza inconvenienti di sorta’. ■ PATRIA: è ἄπαξ nel canzoniere. ■ TRAPPASSAVA ... ALCUNA: cfr., per contrasto, Rvf 360 16-17 «Così ’l mio tempo infin qui trapassato / è in fiamma e ’n pene». A proposito della forma con oclusiva geminata vd. il commento a LV 30. Si noti la litote («senza noja») con cui l’io lirico si riferisce al proprio stato.

III. 29-30. QUANDO ... MILLE: ‘Quando una Donna, discesa dal Cielo, la quale non potrebbe essere eguagliata neppure in migliaia e migliaia di anni’. ■ CHE ... ΔΙΣΚΕΣΕ: cfr. LXIV 23 «cofa che è dal Ciel di scefa» e i rimandi presenti nel relativo commento. ■ CUI ... MILLE: «cui» sta per ‘che’; soggetto della frase è, a rigore di grammatica, «mill’anni e mille». Per la locuzione si rimanda ai *loci* già citati nel commento a LIX 9.

31-32. LE ... ΣΩΑΒΕΜΕΝΤΕ: ‘iniziò a ridestare con delicata dolcezza le faville ormai spente’. Cfr. Rvf 55 4-5 «Non fur mai tutte spente, a quel ch’i’ veggio, / ma ricoperte alquanto le faville» e 270 17-19 «[...] et la soave fiamma / ch’ancor, lasso, m’infiamma /

²⁸³ Già citato nell’introduzione della canzone, per cui vd. p. 281.

²⁸⁴ Cfr. la n. 276 a p. 287 per l’interpretazione sintattica proposta per questi versi.

essendo spenta». ■ SPENTE FAVILLE: minuscole porzioni di brace, peraltro ormai spente; si rimarca, nella scelta dello specifico sostantivo accostato a questo particolare aggettivo, come la fiamma accesa e alimentata dal precedente rapporto amoroso fosse ormai definitivamente estinta, quando una nuova Donna compare a ridestarla. ■ SOAVEMENTE: a proposito dell'uso di un avverbio in *-mente* in posizione rimica e preceduto da un «sì» o, come in questo caso, da parola apocopata, si vedano le osservazioni riportate nel commento a LXIV 3 «sì lungamente». Si aggiungano soltanto le ulteriori conclusioni formulate, in merito al caso specifico dell'avverbio «soavemente», in AFRIBO 2003, p. 593: «[nei *Rvf* risultano connotati] tre [utilizzi] su tre di *soavemente*: “Amor soavemente” e “penser’ soavemente”, mentre nel terzo caso Petrarca agisce sulla *dispositio* (e sulla allitterazione della sibilante) per marcare e dare un po’ di peso alla clausola: “move la schiera sua soavemente”, dove l’inversione consente al pronome un’autonomia accentuale altrimenti improbabile».

33-36. E CON ... ARDENTE: ‘e con i suoi occhî beatifici e placidi attizzò a poco a poco un fuoco rovente, ma al contempo troppo piacevole, nel mio petto, che ne rimase infiammato come se fosse stato un’esca’. ■ SANTE ... TRANQUILLE: ‘i suoi occhî [ma potrebbe intendersi anche come ‘luce dagli occhî promanante’, quindi ‘sguardi’] onesti e mansueti’. La coppia di aggettivi qualificativi sembra voler rimarcare l’assenza di qualunque malizia nell’atto della Donna di destare una nuova fiamma nell’animo dell’io lirico, quasi si tratti di una virtù connaturata ai suoi occhî. Il sintagma «luci sante» è già in LV 46 (e cfr. il relativo commento per ulteriori rimandi), mentre «luci tranquille si ritrova in *Triumphus Mortis* II 157. ■ CHE ... PRESE: ‘[il petto] che la [riferito alla fiamma] accolse [ossia ne fu incendiato] esattamente come se fosse stato un’esca’. L’esca era materia secca vegetale che, posta sulla pietra focaia, era facilmente infiammabile per mezzo delle scintille prodotte dal focile (o acciarino), ed era perciò impiegata per accendere un fuoco. Cfr. *Rvf* 271 5-7 «Non volendomi Amor perdere anchora / ebbe un altro lacciuol fra l’erba teso / et di nova éscia un altro foco acceso». ■ TROPPO ... ARDENTE: una fiamma rovente – e pertanto, se non proprio dolorosa, quantomeno esiziale – ma allo stesso tempo troppo gradevole perché l’io lirico voglia sottrarsene. L’aggettivo «soave» rimanda a «soavemente» del v. 32, generando un’idea di continuità nel processo di innamoramento e, soprattutto, nell’azione operata a tale

fine dalla Donna. Il sintagma «soave fiamma» è già in *Rvf* 270 17, mentre «fiamma ardente» in LXIV 6 (Quondam).

37-39. QUESTA ... VIVA: ‘Questa Donna fu tanto abile a indirizzare la nostra mente a pensare unicamente a lei, che la mente stessa si rifiuta di accogliere altri pensieri, e si rifiuterà finché io avrò vita’. Si recupera, amplificandone le conclusioni, l’asserto del v. 5 intorno alla nascita nella mente di un nuovo pensiero, che qui si configura come esclusivo (e dunque come soppiantatore di ogni altro eventuale pensiero sulla precedente amata). ■ SEPPE: ‘fu in grado di’, pur senza aver apparentemente operato in alcun modo a tal fine, se non rivolgendo verso l’io lirico «le sante sue luci tranquille». ■ MENTE / NOSTRA: enjambement “anaforico” a rappresentare il volgere della mente. Si noti come l’aggettivo al plurale – da interpretare probabilmente come *pluralis modestiae* piuttosto che come inclusivo di Amore – sia contraddetto, alla fine del verso successivo, dalla comparsa del pronome «io». ■ ALTRO ... / NON VUOLE: periodare quasi anacolutico, con brusco mutamento di soggetto (che nella principale è «Questa Donna» e nella consecutiva diventa all’improvviso la «mente», prima complemento oggetto), analogo a quello che si verifica in LXIV 14-17. Per «altro pensiero» cfr. *Gentil pensiero che parla di voi* [=VN 27 8-10] vv. 5-8 «[...] Chi è costui [*scil.* il Gentil pensiero che ragiona della Donna gentile], / che vene a consolar la nostra mente, / ed è la sua virtù tanto possente, / ch’altro penser non lascia star con noi?». ■ NON VORRÀ: riproduce, in epanalessi ma con lieve *variatio* (tramite poliptoto), il «non vuole» antecedente. ■ MENTRE CH’IO VIVA: la locuzione, che si ritrova in LXXII 15, è già in Petrarca, per cui vd. *Rvf* 82 1-2 «Io non fu’ d’amar voi lassato unquanco, / madonna, né sarò mentre ch’io viva» (da cui Trissino deduce, evidentemente, anche l’idea di modulare un medesimo verbo impiegandolo prima al presente o al passato e poi al futuro) e conta svariate attestazioni nell’*Italia liberata* (fra le quali si vedano almeno quelle con struttura affine, vale a dire III 101-102 «ho molta cura / avuta, et averò, mentre ch’io viva», VI 645-646 «sempre t’amai, / e sempre t’amerò, mentre ch’io viva» e XI 180 «vi tengo, e vi terrò, mentre ch’io viva») e una nella *Sophonisba* (v. 987-988 «ε di ciò ve ne sōn mōltō ωbligatō / ε sarò sempremai mentre ch’io viva»).

40-41. DI ... MIEI: ‘tutte le parole che io mai spenderò, sia che mi esprima a voce sia che scriva, saranno su di questa’. Dichiarazione di una completa consacrazione poetica alla

nuova Donna. Per la coppia «o parli o scriva» vd. XIII 78 «ciò che parla e scrive» e i rimandi presenti nel relativo commento. ■ DETTI MIEI: il medesimo sintagma si registra in LXIV 68, in DANTE *Rime* 10 89 e in *Rvf* 78 11, mentre in *Rvf* 23 166 si trova «miei detti».

41-43. TAL ... CIELO: ‘in maniera tale che io spero di innalzare fino al cielo la mia Cyllenia per mezzo dei miei componimenti, che rivelino quantomeno il mio fervido impegno’. Per «sperō ... alzar» cfr. BEMBO *Rime* CXXXVII 12 «ch’io spero alzar mi». ■ ALMEN: vale a dire ‘se anche manchevoli di altro (di ispirazione poetica o, più probabilmente, di una capacità tecnica congrua al soggetto), dotate quantomeno di appassionata dedizione. ■ ARDENTE ÇELO: l’impegno (mantenuto sempre operante dall’ardore suscitato dalla Donna) che viene profuso nella composizione del testo poetico. Non pare che in questo caso si possa riconoscere al sostantivo una «implicita [...] connotazione di ‘gelosia’ (tale è il significato primario del lat. *zelus*)» (SANTAGATA 1996, p. 799) come invece in *Rvf* 182 1 «Amor, che ’ncende il cor d’ardente zelo / : cielō» (Quondam). Si noti che l’aggettivo era stato impiegato al v. 36, riferito a «fiamma»; e al medesimo artificio strutturante («ardente» concordato con «fiamma» e poi riproposto, a qualche verso di distanza, accanto a un nuovo sostantivo) Trissino era ricorso già in LXIV vv. 6 («fiamma ardente») e 10 («quello ardente ... di fire»). ■ ÇELO / ... CIELO: si noti la parziale consonanza che interessa «çelō» e «alzar» da una parte e «Cyllenia» e «Cielō» dall’altra. ■ CYLLENIA: lo pseudonimo è, in latino, un aggettivo, derivato dal sostantivo “Cyllene”. Designante, propriamente, un monte dell’Arcadia e allo stesso tempo una naiade, era usualmente impiegato – e se ne trova attestazione soprattutto in Virgilio – come epiteto di Hermes-Mercurio, cresciuto in quel luogo e nutrito da quella ninfa (per cui cfr. la relativa voce nel *TLL*: «alii volunt sic appellatum, quod in “[Cylleni]a” via sit nutritus. alii, quod in monte Arcadiae “Cyllene”, alii, quod a “Cyllene” sit nympa educatus»). Il soprannome, dunque, mutuato secondo dalla classicità secondo un gusto umanistico caro a Trissino – il quale, non si dimentichi, aveva ribattezzato come “Palladio” il giovane Andrea di Pietro della Gondola (per cui cfr. MORSOLIN, p. 279: «E più ancora, che con gli altri, s’intratteneva con quel giovane, di cui indovinava in Cricoli la particolare inclinazione all’architettura e a cui poneva, in onore delle arti, il soprannome di Palladio») – sarà probabilmente da intendere in riferimento alla ninfa; ma si tenga anche presente che “Cyllenius” si trova anche come

attributo di “sidus” (e di “Fides”, vale a dire la costellazione della Lira), per cui non è da escludere che il *senhal* faccia riferimento, piuttosto che al dio, alla luminosità del pianeta corrispondente.

IV. 44-46. PERCHÉ ... PERFETTA: ‘Perché, fra quante donne sono mai esistite, esistono tuttora ed esisteranno, solo costei si può chiamare a ragione Donna perfetta’.

■ **FØRØ ... FIAN:** per una simile struttura a poliptoto cfr. LIX 25 e i rimandi segnalati nel relativo commento. ■ **SØLA COSTEI:** il sintagma è, immutato, in *Rvf* 116 6; ma, in unione a quanto segue, si veda soprattutto *Rvf* 126 3 «colei che sola a me par donna». ■ **DONNA PERFETTA:** ‘solo costei può essere considerata appieno Signora della mia vita’ (sulla scorta del brano petrarchesco appena citato); ma anche, sulla base di quanto sarà esplicitato nel prosieguo della stanza, ‘solo costei possiede ogni minima perfezione di cui una donna possa essere dotata, ed è pertanto perfetta nel suo complesso’. Cfr. LXIV 52 «cofa perfetta / : eletta».

47-51. L’ALTE ... GIACQUE: ‘Quella nobile bellezza (che in lei si impreziosisce ulteriormente), ogni grazia e ogni virtù hanno scelto questa – concordi fra loro – come propria dimora, fin da quel giorno in cui fu posta, pargoletta, nella culla’.

■ **L’ALTA ... VIRTÙ:** ogni qualità, sia fisica, sia spirituale, sia morale. Cfr. IV 1-3 «L’alta bellezza e le virtù perfette, / che ’n voi (si come in proprio albergò) pòse / natura», XXXI 18-19 «le virtù vostre rare, / e l’honestà beltà» e *Rvf* 213 1-2 «Gratie ch’a pochi il ciel largo destina: / rara virtù, non già d’humana gente, / sotto biondi capei canuta mente, / e ’n humil donna alta beltà divina».

■ **SU’ ALBERGØ:** impiegato alla latina (‘loro’), grammaticalmente concordato con «bellezza ... grazie ... virtù». ■ **FIN ... CULLA:** cfr. XXXI 32 «non fosse in voi dal latte e da la culla» (e vd. il relativo commento per ulteriori rimandi, specie alla «culla»).

■ **PARGØLETTA / GIACQUE:** marcato l’enjambement, che asseconda l’atto di “giacere”. Il predicativo, «pargøletta», è «termine caro a Dante, anche ‘petroso’» (SANTAGATA 1996), ma impiegato pure da Petrarca in *Rvf* 214 5. Si veda inoltre *Purg.* XVI 85-88 «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l’anima semplicetta che sa nulla».

51-53. Ε CRESCENDΩ ... RARA: ‘e, per tutto il tempo in cui ella crebbe, l’adornarono in maniera tale che non si vide mai sotto la luna qualcosa che fosse più eccezionale di lei’. ■ CRESCENDΩ: gerundio riferito – quasi svolgesse la funzione grammaticale di un participio – a «questa» di v. 49. ■ ΩRNARΩ: richiama il «s’adorna» di v. 47. L’“abbellimento” operato dalle varie virtù nei confronti della Donna non è limitato, dunque, a un momento concluso nel tempo – quello della nascita – ma si protrae senza interruzione per tutta la vita di lei. ■ CHE ... LUNA: vd. *Rvf* 360 99 «qual non si vedrà mai sotto la luna / : una» (Quondam); il sintagma «sotto la luna» si trova inoltre in *Inf.* VII 64 e in *Rvf* 229 13 (Quondam) e 237 10 (Quondam). Cfr. inoltre LV 41 «Cofa alcuna non è sotto le stelle» e il relativo commento. La forma del verbo con consonante geminata, ampiamente sfruttata da Trissino (sebbene assente nella *Sophonisba*), è arcaismo, e risulta tale evidentemente già per Dante, che la impiega una sola volta (in *Inf.* VII 20, peraltro in posizione rimica); è invece assente in Petrarca. ■ COΣA: vd. il commento al v. 15.

53-55. Ε BEN ... FORZE: ‘e, a ragione, si può dire che la natura e Dio diedero pienamente prova delle proprie forze soltanto in questa Donna’. ■ SΩLΩ ... UNA: cfr. *Triumphus Mortis* I 50-51 «“... solo in questa spoglia.” / rispose quella che fu nel mondo una». ■ NATURA Ε DIO: il binomio è petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 251 7 (Quondam), ma soprattutto 73 37-39 «poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be’ lumi» e 359 27-28 «Come Dio et Natura avrebbon messo / in un cor giovenil tanta vertute». Per immagini simili cfr. inoltre *Donne ch’avete intellecto d’amore* [=VN 10 15-25] v. 49 «ella è quanto di ben pò far Natura» e *Rvf* 159 2-4 «[...] onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch’ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea», 193 12 -14 «appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno et Natura e ’l Ciel pò fare», 248 1-2 «Chi vuol veder quantunque pò Natura / e ’l Ciel tra noi, venga a mirar costei» (e vd. il relativo commento in SANTAGATA 1996, p. 1003: «l’idea che Dio e la Natura hanno dato alla donna tutto quanto hanno potuto si cristallizza in formule analoghe a questa nel corso della letteratura mediolatina e romanza») e 354 9-11 «Quanto ’l Ciel et io [Amore] possiamo / [...] / tutto fu in lei». ■ TUTTE LOR FORZE: medesima locuzione in *Rvf* 186 3.

55-57. O CARΩ ... DIFETTI: ‘o gradito dono del Cielo, e di quegli spiriti eletti, [mandato] per compensare tutti gli altri difetti umani. ■ CARΩ DONΩ: medesimo sintagma

in *Rvf* 231 14 (Quondam); vd. inoltre LXVIII 1 «carω ... dōnō» (Quondam) e LXXV 3 «carω dōn» (Quondam). ■ SPIRTI ELETTI: la presenza della Donna sulla Terra risulta un «dōnō» delle anime beate che abitano il Paradiso, le quali se ne privano momentaneamente affinché l'umanità intera ne tragga beneficio. Il sintagma è dantesco, impiegato (per designare le anime purganti, "elette" in quanto già salve e destinate alla beatitudine eterna) in *Purg.* III 73 «O ben finiti, o già spiriti eletti» e XIII 143 «spirito eletto», ed sfruttato anche da SERDINI in XV 65 e XXV 153. Cfr. inoltre *Rvf* 346 1-2 «Li angeli electi et l'anime beate / cittadine del cielo». ■ SUPPLIRE: 'compensare', o forse meglio – sulla scorta di *It. lib.* II 57-58 «come pietosamente a i miei difetti / supplir ti veggio» – 'rimediare a'. In ogni caso, la Donna si configura, da sola, come depositaria di una quantità tale di virtù da riuscire a far fronte ai difetti dell'umanità intera. Il verbo, ἄπαξ nel canzoniere e assente nella *Sophonisba*, è pressoché sconosciuto alla tradizione antecedente, mentre registra diverse attestazioni, ad esempio, nell'*Orlando Furioso* (XVII 68 8, XXI 126 3, XXV 32 2 [in questo e nel precedente caso, con il significato di 'bastare, essere sufficiente'] e soprattutto XXXIX 12 3 «al difetto di lei supplì Natura»).

V. 58-60. Ε PER ... HUMILTADE: 'e, per nominare una qualità che supera ogni altra, [dirò che] non credo che il mondo abbia mai visto così tanta umiltà racchiusa in un qualcosa di tanto celestiale'. L'umiltà si configura insomma come ulteriore e anzi principale virtù della Donna, soprattutto se messa in rapporto con la sua eccezionalità (che potrebbe condurre chiunque altro ad assumere un atteggiamento di alterigia). ■ OGNI ... AVANZA: è costruzione che torna spesso nell'*Italia liberata* per dare la misura dell'assoluta superiorità di un qualcosa rispetto a qualcos'altro; cfr. inoltre DANTE *Rime* d. 19 13 «sì che 'l voler del cor ogni altro avanza». ■ NON ... MAI: costrutti affini si trovano in *Inf.* XXIX 58-59 «Non credo ch'a veder maggior tristizia / fosse in Egina il popol tutto infermo», BOCCACCIO *Amorosa visione* XXI 25 «Io non credo che mai fosse veduto» e *Ninfale fiesolano* 76 4 «che mai non credo ch'una sì diletta / se ne vedesse». ■ IN ... HUMILTADE: si noti l'andamento giambico del primo emistichio (in cui si registra un'alta densità di monosillabi) cui si contrappone quello dattilico del secondo. ■ FAVØR DEL CIEL: propriamente 'largizione concessaci dal Cielo'. Si riprende «dōnō del Cielō» di v. 56.

61-65. IL ... SUPERBA: 'quanto più la nobile prosapia, le ricchezze, le innumerevoli altre grazie divine e quelle fattezze che superano in bellezza la bellezza stessa sono in lei rare e perfette, tanto più ella è meno altezzosa per il fatto di possederle'. ■ IL ... RICCHEZZE: cfr. *Rvf* 215 1 «In nobil sangue vita humile et queta» e 263 9-11 «Gentileza di sangue, et l'altre care / cose tra noi, perle et robini et oro, quasi vil soma egualmente dispregi». ■ ALTRE ASSAI / GRAZIE: l'inarcatura contribuisce a fornire un'idea dell'enorme quantità di virtù che la Donna possiede. Per l'impiego di «grazie» in riferimento alla Donna si veda – oltre al v. 48, qui direttamente richiamato – XXXI 49-50 «mai tante grazie insieme non accolse / Natura», LV 12 «ε l'alte grazie a te date dal Cielω» e LIX 89-90 «l'immense / grazie che 'l Cielω in voi par che dispense» (dove, si noti, è presente un enjambement volto, come in questo caso, a rappresentare icasticamente un'idea di accrescimento). ■ SEMBIANZA: ἄπαξ nelle *Rime* così come nella *Sophonisba*, è già in *Rvf* 270 84 «l'angelica sembianza». ■ CHE ... BELTADE: per usi affini di "vincere" all'interno del canzoniere, vd. LV 33 «che agualji ε vinci di kiarezza il Sōle», LIX 24 «che l'altro [Sōle] di lasù vince d'assai!» e soprattutto le due occorrenze in LXIV, al v. 12 «che vince di belleza ogni altra bella» (Quondam) e 48-49 «la Donna mia / ogni cofa mortal vince d'assai». Per la figura etimologica generata da «belleza di beltade» cfr. invece LAPO GIANNI VI 57-58 «vostre bellezze / soverchieranno l'altre di beltate». ■ PERFETTE E RADE: 'al culmine della loro perfezione (senza cioè che possano essere ulteriormente migliorate in qualche modo) e perciò eccezionali'.

66-68. OH ... SERBA: 'oh, se la voce seguisse il mio volere e se la stanca mano, che ha scritto tutto ciò, fosse in grado di rendere manifesto quanto custodisco nel cuore'. ■ SE ... SEGUISSA: cfr. LV 5-6 «perché la voce, ne l'humana carne / legata, non può gir dietro al defire». ■ STANCA MAN: cfr. LXVII 5 «Ne tu, mia manω, già stancar ti dei»; «mano stanca» è anche in *Inf.* XIX 41, ma nel significato di 'direzione mancina'. ■ DIKIARIR: ἄπαξ sia nelle *Rime* che nell'*Italia liberata* (a XI 296), e invece assente nella tragedia, risulta pressoché sconosciuto alla tradizione lirica antecedente. Se ne registra un'occorrenza in Dante, in *Purg.* VIII 49-51 «Temp'era già che l'aere s'annerava, / ma non sì che tra li occhi suoi e' miei / non dichiarisse ciò che pria serrava», ma con il senso di 'mostrarsi alla vista'; qui vale invece 'palesare'.

69-71. FARIAN ... ODE: ‘farebbero sembrare tutti i componimenti di lode, composti da quanti poeti il mondo più onora, come dei lavori giovanili e immaturi’. ■ ACERBA / Ε GIOVENILE: inesperta, priva di adeguata maturità poetica. La forma “giovenile”, che è la sola attestata in Trissino, deriva probabilmente da Petrarca, che ne fa un uso esclusivo. ■ DESCRITTA: participio con funzione aggettivale, nel significato di ‘messa per iscritto’, come testimoniato dalla maggioranza delle numerose occorrenze che si trovano nell’*Italia liberata* (per cui si veda, a solo titolo esemplificativo, *It. lib.* II vv. 124-5 «et altri valorosi Cavalieri, / che tutti son descritti in questa carta» e v. 241 «e prima era descritto ne la lista» o XXII 1028-1030 «Poi tutti i gesti suoi furon descritti / entro a quei bianchi, e ben politi marmi / con lettere d’oro, e con parole elette» [sebbene, in questo caso, il termine assuma la precisa sfumatura di ‘scolpire’]). ■ ADMIRA Ε ODE: ὕστερον πρότερον, teso forse a instaurare un rapporto di simultaneità fra le due azioni (‘ammira nel momento stesso in cui ode’) a meno che, invece, non si voglia semplicemente intendere il secondo verbo come dotato di un carattere iterativo (‘ode di continuo’).

VI. 72-73. DUNQUE ... MIEI: ‘Dunque i miei occhi restarono tanto abbagliati da un Sole ben più bello di quanto io sia in grado di descrivere’. Cfr. XXVII 1-3 «Il lampeggiar de’ belj’ocki sereni, / [...] / m’abbalja sì che ’n lj’amorωfi affanni / tirar mi sentω». ■ PIÙ BEL SOL: cfr. LIX 23 «quest’honoratω Sōle» e vd. il relativo commento per ulteriori rimandi a *loci* del canzoniere in cui la Donna sia associata al Sole. Per il sintagma vd. *Rvf* 326 10 «un più bel sol». ■ DESCRIVΩ: si riprende, tramite una sorta di collegamento *capfinit*, il v. 70. ■ FURΩ ... MIEI: si segnala che il verbo “abbagliare si trova soltanto nelle *Rime*, qui e nel già citato XXVII 3. L’immagine della Donna-Sole che abbaglia è riproposta svariate volte nel *Canzoniere*: cfr. *Rvf* 48 11 «e ’l sole abbaglia chi ben fiso ’l guarda», 107 5-8 «[...] ma gli amorosi rai / [...] / risplendon sì, ch’al quintodecimo anno / m’abbaglian più che ’l primo giorno assai», 127 47-48 «[il bel viso] che pò da lunge gli occhi miei far molli, / ma da presso gli abbaglia [...]», 133 9-11 «I pensier’ son saette, e ’l viso un sole, / e ’l desir foco: e ’nseme con quest’arme / mi punge Amor, m’abbaglia et mi distrugge», 212 5-6 «e ’l sol vagheggio, sì ch’elli à già spento / col suo splendor la mia vertù visiva», 219 9-11 «Così mi sveglio a salutar l’aurora, / e ’l sol ch’è seco, et più l’altro ond’io fui / ne’ primi anni abagiato, et sono

anchora», 261 12 «l'infinita bellezza [degli occhi] ch'altrui abbaglia» e 363 1 «[...] quel sol ch'abagliar suolmi». Cfr. inoltre, fra le occorrenze bembiane del verbo, almeno BEMBO *Rime* XVII 20-21 «qualor si mostra agli occhi miei quel sole, / ch'abbaglia più che l'altro, ch'è su in cielo».

74-75. CHE ... LAΣCIATΩ: 'che, da vinto, mi consegnai a quel Signore che avevo un tempo abbandonato'. ■ VINTΩ MI RENDEI: *Rvf* 206 31 «sì dolce allor che vinto mi rendei». ■ HAVEA LAΣCIATΩ: si riprende, in *Ringkomposition*, un lemma comparso già per due volte nella prima strofe (vv. 13 e 17).

76-77. IL ... PRIVΩ: 'Il quale è tanto nobile che, se io fossi privato della possibilità di servirlo, non potrei vivere'. Modulazione di quanto affermato in LXIV 27-29 «Amor, il tempω che di te fui privω, / veramente non vissi, / perch'io stava come huom che è fuor di vita», con la differenza che, mentre lì si descrive una condizione realmente vissuta nel passato, in questo caso, per mezzo del periodo ipotetico, è delineata una semplice possibilità. ■ PRIVΩ: da leggersi in unione a «fōsse» ('fossi privato') piuttosto che come aggettivo.

78-79. CHE ... BEATΩ: 'perché io sono tenuto in vita esclusivamente da quegli occhi che mi rendono beato'. ■ SOLAMENTE: ἄπαξ nella raccolta. ■ MI FAN BEATΩ: cfr. III 10 «cōsì sentω da voi farmi beatω» e XXI 13-14 «ε può beare ovunque appoggia / il dolce lampeggiar de i bianchi e neri».

80. CŌSÌ ... STATΩ: 'Dunque, mi trovo in una condizione di felicità'. ■ FELICE STATΩ: la condizione dell'io lirico, che, quand'egli era lontano da Amore, si limitava ad essere «senza noja alcuna» (v. 28) o al massimo «contenta», raggiunge adesso un grado superiore, rappresentato da uno stato di «felicità». La locuzione ricorre identica in XXI 2 e LXIX 3, oltre che in *Rvf* 99 4 (Quondam) e 315 12 (Quondam).

81-82. ŌND'IO ... CARA: 'per la qual cosa, Amore, io ringrazio la tua potenza, che mi ha indotto a una servitù tanto gradita'. ■ CŌNDŌTTŌ ... CARA: cfr. BUONACCORSO¹ II 12 «che mi conduca in servitù di quella» e BUONACCORSO 8 8 «servitù cara e libertà sì grave».

83-84. Ε DATŌ ... SALUTE: 'e ha posto la mia beatitudine nelle mani della Donna più rara del mondo intero'. ■ LA ... MŌNDŌ: ripresa dei vv. 52-53 «che non si vidde mai sōttō la luna / cofa più rara»; vd. inoltre XLV 44 «per la più rara mai ch'al mōndō fōsse».

85-86. PERÒ ... ΠΡΕΣΩ: ‘perciò, Canzone, quando io sarò rimproverato, rispondi che si consideri qual è il nodo col quale io sono stato preso’. La bellezza e le virtù della Donna, insomma, sono tali che nessuno incolperebbe il poeta per il fatto che se ne sia innamorato. ■ ΝΟΔΩ: ‘laccio amoroso’, secondo l’immagine topica dell’amante-uccello che è catturato da Amore-cacciatore (per cui cfr. ad esempio *Rvf* 271 5-6 «Non volendomi Amor perdere anchora, / ebbe un altro lacciuol fra l’erba teso»); vd. *Rvf* 270 v. 70 «il nodo ond’io temea scampare» e v. 93-94 «ma me sol ad un nodo / legar potêi» e soprattutto *Rvf* 271 1-2 «L’ardente nodo ov’io fui d’ora in hora, / contando, anni ventuno interi preso». ■ ΩΝΔ’ΙΩ ΣΩΝ ΠΡΕΣΩ: costruzione lineare, che ricalca in perfetto parallelismo il secondo emistichio del verso precedente («quand’io sarò ripresω»). La *iunctura* «nodo ωnde», volta a generare un pronunciato effetto paronomastico, è petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 175 2 e 214 20, oltre al già citato 270 70.

CANZONE LXXII

Deferte piagge e boschi ombrosi et hermi,
ove persona mai passar non suole,
hor allargando il freno a le parole,
posso sicuramente in voi dolermi.

Ma donde lj'ocki lacrimosi e infermi
daran principio a i lor gravosi pianti?
O fortunati amanti,
che senza mai provar sdegni ne inganni
Amor vi resse infin a lj'ultim'anni!

Qual mio destino, o qual commesso errore,
o qual forza d'incanti, o d'arti maghe,

Donna, vi muta, e l'alte luci vaghe
fa di lacrime nuove e di dolore?

Ad altra donna già non volsi il cuore,
ne volgerò mai mentre ch'io viva;
e questa ombrosa riva
nel sapria dir, ch'ogni suo tronco et herba
de la mia fiamma anchor memoria serba.

Ma voi, dolci acque, e voi, fronduti faggi,
ne la cui scorza il suo bel nome incarno,

deh, per pietà, pregate lei che indarno
non adombri col pianto sì bei raggi;

e pesci, ucelli, et animai selvaggi,

sian testimōn di tutti i pensier nostri,
ε qualchun le dimōstri
che, perch'io ricevesse anchōr piū tortō,
non sarò d'altra mai, vivō ne mortō.

Canzone di ambientazione silvestre, per la quale valgono le considerazioni espresse a proposito della sestina XXVI.²⁸⁵ Mentre, però, in quel caso l'io lirico è relegato in spazi boscherecci contro la sua volontà, per motivi biografici che lo conducono lontano dalla città in cui risiede la donna amata, nella canzone in esame l'isolamento è volontariamente ricercato, secondo movenze costanti nel *Canzoniere* petrarchesco, al fine di fuggire ogni contatto umano – e con la Donna e con il volgo. Il fondale che viene dipingendosi – il quale, più che configurarsi come *locus amoenus*, assume, specie nei primi versi, i tratti di uno spazio sì bucolico ma pervaso da una tensione “tragica”²⁸⁶ – richiama, nello specifico, diversi componimenti dei *Rerum vulgarium*, sebbene a una tale consonanza nella raffigurazione paesaggistica non corrisponda una parallela intonazione con i motivi lì di volta in volta presenti. Infatti, sebbene l'idea di un *locus horridus* evochi per certi aspetti *Rvf* 176 (come conferma la presenza di una sequenza di rime tolta quasi di peso dall'ipotesto petrarchesco), con lo stagliarsi dei «boschi inhospiti et selvaggi» (v. 1) percorsi senza timore dall'io lirico che si trova a proprio agio in quel «solitario horrore» (v. 12); nonostante la ricerca della solitudine spinga il poeta già in *Rvf* 35 e 129 rispettivamente a percorrere «i più deserti campi» (v. 1) confessando il proprio stato d'animo a «monti et piagge / et fiumi et selve» (vv. 9-10) e a placare il proprio turbamento «'n solitaria piaggia, rivo o fonte, / [...] ombrosa valle» (vv. 4-5) o per «alti monti et per selve aspre» (v. 14) o, ancora, «Ove d'altra montagna ombra non tocchi, / verso 'l maggiore e 'l più expedito giogo» (vv. 53-54), fuggendo «ogni habitato loco» (v. 15); seppure, infine, esempî dell'animo che si profonde in lamenti indirizzati a flora e fauna siano testimoniati almeno da *Rvf* 280 e 301 (dove si ritrova, come nel testo trissiniano, l'accostamento tra pesci e uccelli); tuttavia, in ciascuno dei casi citati non si ritrova affatto il tema che invece risulta preponderante nella canzone in questione, vale a dire lo sdegno della Donna suscitato da un presunto tradimento perpetrato nei suoi confronti da parte dell'amante, da cui sgorgano, di conseguenza, il lamento di questi e le sue dichiarazioni di innocenza che chiamano a «testimōn» (v. 24) gli animali e gli stessi elementi

²⁸⁵ Vd. *supra* p. 47.

²⁸⁶ La connotazione, benché dovuta in quel caso anche a motivazioni di carattere metrico, è già nell'introduzione a *Rvf* 129 di SANTAGATA 1996, p. 627: «il passaggio dal settenario all'endecasillabo riflette, dal punto di vista retorico, la diversa funzione che i due gruppi di testi [*scil.* *Rvf* 125-126 da una parte e 127 e 129 dall'altra] assegnano al paesaggio e agli elementi naturali: un ruolo consolatorio, e quindi 'bucolico-pastorale', nei primi due, angoscioso, e perciò "tragico", nella situazione di esilio dei secondi due».

del paesaggio; d'altra parte, andrà rilevata allo stesso tempo una tendenza opposta, per cui alcuni dei motivi che costituiscono snodi essenziali nei testi petrarcheschi cui si è fatto accenno non confluiscono nel componimento trissiniano – a tal proposito si consideri, ad esempio, come a fondamento di *Rvf* 35 e 129 stia l'idea secondo cui al poeta non è mai dato di sottrarsi ad Amore, che lo accompagna sempre nonostante egli si ripari nei luoghi più remoti e da ogni «comercio human tanto lontani» (LIX 80); oppure, come i sonetti 280 e 301 facciano riferimento al tentativo, da parte della memoria, di rievocare l'immagine di Laura nei luoghi da lei frequentati in vita, e siano dunque da collocare in un momento della biografia dell'io lirico in cui l'amata è già venuta meno. Piuttosto, il tema di una supposta infedeltà – declinato già nel sonetto XLII sotto forma di «seconda fiamma» (v. 14) e quindi nel sirventese LIII come «nuova fiamma» (v. 9), ma che, di fatto, è a fondamento dell'evoluzione narrativa dell'intero canzoniere, in cui risulta affatto assente l'ideale dell'amore per un'unica Donna quale legante della raccolta – e quello della conseguente volontà di discolpa da parte dell'io lirico accomunerebbero il testo trissiniano a quello di *Rvf* 206, il cui motivo di fondo risulta in parte analogo.²⁸⁷

Quanto ai testi che, nel canzoniere, occupano i dintorni del componimento in questione, risulterà interessante notare come le liriche immediatamente precedenti siano accomunate dal motivo della concessione all'amante, da parte della Donna, di diversi “doni” di entità via via maggiore, fino alla profferta di una eterna fedeltà, giusta le dichiarazioni presenti già nel sonetto LXX e ribadite indirettamente – per bocca di Amore – in quello successivo, vale a dire il sonetto LXXI, subito antecedente la canzone in esame; quest'ultima,

²⁸⁷ Si tenga presente che, se è universalmente riconosciuto che il componimento petrarchesco sia da ricondurre al «filone dell'*escondit* trobadorico, così detto da *escondire*, che “equivale in termini odierni a dichiararsi non colpevole di un'accusa che ci viene imputata”» (SANTAGATA 1996, p. 870), meno pacifico è l'accordo degli interpreti su quale sia la cosa che Petrarca sostiene di non aver detto: se infatti la tradizione esegetica è propensa a intendere che l'accusa rivolta al poeta sia quella di amare un'altra donna (per cui cfr. SANTAGATA 1996, p. 875: «'io ho patito le pene della schiavitù amorosa per amor vostro e non di un'altra donna' (e questa è l'accusa che genera l'*escondit*)»), alcuni interventi, tra i quali recentemente quello di BETTARINI 2005, tendono invece a interpretare il sospettato tradimento come l'amore rivolto a una Laura fisica piuttosto che a una sua sublimazione angelicata (all'interno dell'«opposizione tra una Rachele-Beatrice-Sapienza [...] e una Lia-Matelda-Felicità terrestre, o Illusione di questo mondo» [Ivi, p. 956]). Cfr., fra i commentatori antichi, VELLUTELLO *Petrarca* 1525, c. 103v «Per quanto che nell'ultima Sta. della presente Can. giudicar possiamo, il Poe. la fece p(er) volersi appresso di M. L. scusare d'alcune parole che di lui gli erano state referte, la sustanza delle quali era, che egli havea detto d'amare un'altra donna più che non amava lei, della qual cosa, come di sopra in più So. habbiamo veduto, ella n'era seco forte sdegnata». Per l'intera questione si veda inoltre BERRA 2013.

dunque, priva di un'anticipazione qualsiasi, costituisce uno stacco tematico improvviso nel fluire della narrazione e in parte già prefigura l'esito luttuoso con cui si chiuderà la sezione del canzoniere che precede la porzione di componimenti finali non propriamente amorosi (LXXVI-LXXIX).

A stabilire una possibile datazione non concorrono elementi esterni di alcun tipo, né soccorrono i troppo generici riferimenti paesaggistici citati nel corso del testo, per i quali sarebbe pressoché impossibile, in assenza di ulteriori rimandi paratestuali, individuare i relativi referenti concreti – e stabilire di conseguenza un contesto di composizione. Tuttavia, a fissare un *terminus ante quem* certo – sebbene forse troppo basso – contribuisce la presenza della canzone nel codice GB o.4 di Jena, che sarebbe stato confezionato entro la metà del 1527.²⁸⁸

La fronte della stanza che dà avvio alla canzone risulta attraversata da un unico periodo complesso, ripartito in più proposizioni che si dispongono assecondando ordinatamente la struttura metrica dei due piedi: a un vocativo bimembre (ulteriormente articolato in un primo sintagma costituito da aggettivo + sostantivo e un secondo, in disposizione chiasmica, da sostantivo + doppio aggettivo) che si distende sull'intero primo verso segue una relativa che connota in maniera ancor più peculiare gli elementi naturali appena evocati; quindi, nel secondo piede, dopo una temporale (con verbo implicito) attraverso cui si forniscono le coordinate cronologiche, si trova finalmente, nel verso finale, la principale. Il paesaggio evocato, e anzi invocato come interlocutore verso cui l'io lirico possa sfogare il proprio dolore (cfr. «in vōi dōlermi» al v. 4), è quello costituito da distese completamente desolate e disabitate e da foreste fitte, intricate, inaccessibili e perciò isolate; come se le indicazioni finora fornite non risultassero sufficienti a percepire la distanza di questi spazi da ogni presenza umana, nel secondo verso è precisato esplicitamente che i luoghi cui il poeta si sta rivolgendo non sono mai frequentati dall'uomo, neppure per brevi tratti o per il solo passaggio; per questo motivo il poeta, «hor» (v. 3) che si trova immerso in

²⁸⁸ Vd. a proposito l'introduzione alla canzone LXIV, a p. 254. Definire una cronologia certa per il testo in questione concorrerebbe inoltre alla definizione di quale fra le canzoni che impiegano questa precisa intelaiatura rimica abbia potuto fungere da modello per le altre. Sulla questione si veda la sezione dedicata allo schema metrico, *infra* alle 318-320.

un paesaggio tanto circoscritto e solitario, potrà senza remore o timore alcuno profondersi in lamenti. Il verso di *concatenatio*, del tutto distaccato dalla fronte e proiettato invece verso un'espansione sintattica interna alla sirma, si apre con un «Ma»²⁸⁹ che avvia un'interrogativa diretta e che dà già le dimensioni del fallimento dello sfogo or ora prospettato: il dolore che l'io lirico prova dentro sé appare infatti tanto «gravosω» (v. 6) da non rendere possibile stabilire neppure da dove dar principio al proprio pianto. Quindi, nel tristico che segue, la sirma è conclusa da un'esclamativa che ha avvio con un nuovo vocativo ed è completata da una relativa: in quest'ultimo periodo si dicono fortunati gli amanti che, perennemente sotto il governo di Amore, siano giunti fino alla morte senza essere mai afflitti da «sdegni ne inganni» (v. 8); si introduce qui, dunque, in forma implicita – in quanto desumibile dal contrasto fra la condizione degli amanti detti beati e la propria, che è evidentemente opposta –, il tema della canzone, vale a dire, appunto, gli «sdegni» di cui l'io lirico è stato reso vittima da parte della Donna.

La fronte della seconda stanza, in cui nuovamente metro e sintassi si trovano a coincidere, è percorsa da una coppia di interrogative dirette coordinate fra loro, articolate nel secondo piede ma anticipate da una serie di aggettivi interrogativi che occupano interamente il primo piede: questi, disposti in parallelismo con *variatio*, reggono due sostantivi nel primo verso (secondo una doppia articolazione del tipo aggettivo interrogativo + aggettivo qualificativo + sostantivo) e uno nel secondo, cui si legano però due complementi di specificazione, per cui il distico appare nel complesso perfettamente bilanciato. Nel secondo piede, a un vocativo che introduce il nuovo allocutario – non più il paesaggio, in questo caso, ma la Donna, in un dialogo evidentemente tutto interno alla mente del poeta e che si configura dunque come soliloquio – segue un primo verbo; il secondo, in coordinazione polisindetica, discendendo nel verso successivo in posizione di *rejet*, compare quasi all'improvviso e genera un effetto destabilizzante dal momento che impone che «vaghe» (v. 12) si legga con funzione di predicativo dell'oggetto anziché come semplice aggettivo – peraltro con una dislocazione in iperbato e in enjambement dei complementi di specificazione a esso riferiti.

²⁸⁹ Anche questa sirma è schedata da GUIDOLIN 2010, p. 206 n. 115, fra i casi in cui «Come primo verso della sirma, che per ragioni di uniformità fonica finale si riallaccia alla fronte, la *concatenatio* è anche la sede in cui si esplicitano immediate conclusioni e stretti passaggi logici tra i due versanti della strofa, come si può vedere dalla quantità di versi di chiave che iniziano con la congiunzione avversativa “ma”».

L'io lirico, dunque, ad attacco di strofe, si chiede – o forse domanda al paesaggio che lo circonda – quale fato, quale colpa da lui «commessa» o quale forza sovranaturale scatenata dal ricorso a incantesimi operanti per mezzo di arti magiche, abbia fatto volgere l'animo della Donna (prima tanto propenso verso di lui) e spinga gli occhi di lei a piangere senza sosta per sfogare un dolore nuovo e inusitato. Egli, dal canto suo, non ha mai aperto il cuore a un nuovo amore – dichiara nel primo distico della sirma, che, come nella strofe precedente, risulta sintatticamente isolato rispetto al tristico conclusivo, e costituito in questo caso da una coppia di principali, la seconda delle quali regge una temporale nell'emistichio finale –, né lo aprirà mai fintanto che abbia vita: quindi, quale garante di un'affermazione siffatta, è invocata – negli ultimi tre versi della stanza, che constano di una reggente e una causale, ripartiti a occupare un verso e mezzo ciascuna – la spiaggia stessa in cui il poeta si trova, che è stata a lungo testimone, fin nei suoi minimi elementi costitutivi («ogni ... herba»), dell'ardore da lui provato per la Donna, manifestato appieno soltanto in quei luoghi, al riparo dagli occhi e dai giudizi del volgo.

La terza e ultima stanza presenta un'articolazione dei due piedi assai simile a quella della prima: anche qui a una coppia di vocativi (con un «voi» in epanalessi) che occupano il primo verso, suddivisi in due emistichi perfettamente bilanciati (secondo una disposizione del tipo congiunzione + pronome personale di seconda persona plurale + aggettivo qualificativo + soggetto), segue nel secondo una relativa (riferita però, in questo caso, al solo elemento immediatamente precedente anziché a entrambi); quindi, nel distico successivo, si incontra la principale, da cui dipende nel verso finale una completiva. Il paesaggio che viene ora profilandosi è disegnato con tratti propri di una amenità bucolica e con accenti meno “tragici”, dal momento che sono evocati acque placide (di un qualche ruscello, dunque, o di una fonte) e faggi carichi di fogliame; e appunto nella corteccia di questi ultimi il poeta afferma di incidere di continuo – si noti l'uso del verbo al presente, «incarnò» (v. 20), con cui è indicata un'azione evidentemente abitudinaria – il nome dell'amata. Sono gli elementi stessi dello scenario campestre a essere chiamati in causa per difendere l'io lirico dalle accuse di infedeltà mossegli contro: ad essi spetta il compito di convincere la Donna dell'innocenza di lui, pregandola allo stesso tempo di non spargere invano lacrime che rischierebbero di offuscare la bellezza dei suoi occhi. Non solo: nel distico che dà avvio alla sirma – ancora

una volta separato dai tre versi finali e costituito da una semplice principale, il cui soggetto consiste in una serie di sostantivi che occupano interamente il primo verso – è richiesto dall'io lirico a ogni animale, sia esso abitante delle acque («pefci»), del cielo («ucelli») o della terra («animai selvaggi»), di testimoniare persino a favore della purezza e della fedeltà dei suoi pensieri, oltre che dell'integrità delle sue azioni. Infine – si conclude nella serie di versi finali di stanza e di canzone, articolata in una principale, una concessiva e un'infinitiva –, gli basterebbe che «qualchun» (v. 25) dimostrasse all'amata che non solo egli non ha tradito la sua fiducia e non ha rivolto i propri pensieri verso un'altra donna, ma che non farebbe mai niente di tutto ciò, né da vivo né da morto, neppure se da quella non ricevesse altro che torti di intensità sempre maggiore.

Canzone di 3 stanze di 9 versi, endecasillabi e settenarî, di rime AB BA ACcDD, e priva di congedo. Se si eccettua lo schema degli epodi in XXXI, è questa la sola canzone trissiniana in cui si trovino dei piedi distici. Fra le liriche contenute nel *Canzoniere* soltanto tre soddisfano questo requisito e avrebbero potuto fungere dunque da modello metrico per il testo del vicentino: *Rvf* 70, 206 e 359, tutte con fronte ripartita in due piedi distici di rime AB BA, e con le sirme rispettivamente di rime AccADD, AcccA e ACcDdEE; si noti, a questo punto, che, se rispetto a *Rvf* 359 non è possibile rinvenire ulteriori tracce di affinità, *Rvf* 70 è accomunata al componimento trissiniano dal fatto di essere priva di congedo – e si tratta dell'unico caso petrarchesco oltre a *Rvf* 105 –, mentre *Rvf* 206 presenta un analogo motivo di fondo (sebbene faccia ricorso a un artificio, quello della *retrogradatio*, del tutto assente nella canzone in esame). Una tale incertezza nell'individuazione dell'ipotesto metrico si riflette sulle posizioni espresse dai varî apporti critici esistenti in merito. A favore di una dipendenza da *Rvf* 70, infatti, si schiera MILAN 1981, p. 48:²⁹⁰

l'unica a distaccarsi [da uno schema con piedi tristici] è la LXXII *Deserte piagge, e boschi ombrosi et hermi* dove la fronte è divisa in due piedi di coppie: AB BA secondo un modulo, pure

²⁹⁰ Poco oltre, però, a p. 49, invece di ipotizzare una derivazione della sirma trissiniana dalla medesima canzone petrarchesca, la studiosa afferma che «La sirma di LXXII [...] Segue la struttura della petrarchesca *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* CCLXIV, citata come esempio nella Poetica [...], anche se la qualità delle rime è diversa [cDdEE]»; né se ne vede la ragione, dal momento che da un lato non si ha uguaglianza completa fra i due schemi (essendo il verso di *concatenatio* un endecasillabo in Trissino e un settenario in Petrarca), dall'altro i distici a rima baciata non sono infrequenti nelle sirme delle *Rime*.

petrarchesco, attestato in LXX *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi*. Ad avvalorare la tesi che si tratta sicuramente di due piedi, come nella canzone petrarchesca, e non di fronte indivisa di versi tetrastici, è la presenza della "sirima": ACcDD.²⁹¹

E dello stesso avviso è anche MAZZOLENI 1987, pp. 120-121:

La struttura della stanza è tale per cui i versi sono disposti come in due gruppi bilanciati quasi perfettamente (il v. 7 è l'unico settenario fra gli endecasillabi) al di qua e al di là della concatenazione; e allo schema della strofa (piedi ABBA e sirma ACcDD) si ha l'impressione che se ne sovrapponga un altro che, escludendo il primo verso, lega quasi tutti quelli che seguono a due a due con la rima baciata. Il metro è lo stesso della canzone del Bembo *Gioia m'abonda* [...] e della canzone *Dopo mio lungo amor* [...] dell'Ariosto, e risulta quasi contaminazione e variazione dello schema di Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, LXX: *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (ABBAAccADD) con quello della canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (ABABBccDD), citate entrambe nella *Poetica* nel paragrafo in cui si parla *De le basi di coppie*, cioè dei piedi della stanza di canzone costituiti da due versi.²⁹²

Diversamente, invece, GORNI 1993, p. 51:

Del resto, non tutti gli schemi metrici del *Canzoniere* godono di identica e pacifica fortuna. Una figura come quella proposta dalla canzone CCVI, *S'i' 'l dissì mai* (ABBA AcccA) non ha seguito nella tradizione lirica italiana: ma la variante che ne ha operato il Bembo in *Gioia m'abonda* (*Rime*, LXXII, ABBA ACcDD) può vantare l'imitazione dell'Ariosto [...] e del Trissino.

Sebbene non sussistano evidenti affinità intonative fra le tre canzoni ora citate,²⁹³ è indubbio che una di esse abbia svolto la funzione di modello metrico per le altre: meno immediato, però, risulta stabilire di quale si tratti. Sia il testo bembiano sia quello ariostesco constano di 3 stanze e si differenziano da quello trissiniano per la presenza di un congedo (che in entrambi i casi presenta uno schema uguale alla sirma priva del verso di *concatenatio*:

²⁹¹ Si fa riferimento al fatto che, giusta le dichiarazioni di Trissino stesso in *Poetica*, pp. 124-125, «secondo Dante [...] base con volte, ponno stare; e così [...] base con sirima, et anchora [...] fronte con volte; ma non può già stare [...] fronte con sirima».

²⁹² Si rimanda qui a *Poetica*, pp. 126-127, dove si afferma che «Le base [...] di coppie soljono esser de la combinazione concorde, o dritta o obliqua del primo modo di esse, cioè di *a b*, *a b* dritta, e di *a b*, *b a* obliqua». Per quanto riguarda l'idea che la strofe nella sua interezza possa essere letta, escludendo il verso incipitario, quale serie di distici a rime bacciate, bisognerà osservare come la suggestione sia da mitigare fortemente se si tiene conto dell'articolazione sintattica interna: Trissino, infatti, non solo tende a evitare quasi sempre che due versi a rima baciata risultino sintatticamente saldati fra loro, ma in questo caso prevede una strutturazione della canzone per cui la sintassi asseconda i singoli comparti della stanza (i due piedi e la sirma) in maniera del tutto naturale (per cui la divisione risulterebbe piuttosto di questo tipo: AB BA CD dEE). Si veda a proposito l'analisi delle singole stanze proposta *supra* alle pp. 315-318. Si segnala, infine, che *Rvf70* è citata nuovamente in *Poetica*, pp. 136-137 come esempio in cui le rime della sirma in parte riprendono quelle dei piedi e in parte risultano nuove.

²⁹³ Si tratta di *Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura* [=BEMBO *Rime* LXXII] e in *Dopo mio lungo amor, mia lunga fede* [=ARIOSTO *Rime* III]. Il medesimo schema si ritrova inoltre in *Spirto gentil, che ne' tuoi più verdi anni* [=GUIDICIONI CXXVIII], che per motivi biografici dell'autore sarà da giudicare certamente successiva agli altri testi.

YyZZ). Tuttavia, un'ulteriore canzone del vicentino non confluita nelle *Rime* ma testimoniata dalla tradizione manoscritta – e rispetto alla quale la LXXII «risulterebbe composta più tardi» (MAZZOLENI 1987, p. 121), donde l'esclusione della prima per far spazio all'ultima – presenta la medesima intelaiatura metrica e prevede altresì la presenza di un congedo identico a quello delle sue due “sorelle”. Pertanto, nonostante Dionisotti propenda per avvicinare il periodo compositivo di *Gioia m'abonda* a quello di altre canzoni presenti già negli *Asolani*,²⁹⁴ non è detto che questa abbia una preminenza cronologica sulle altre due liriche.

Fra le peculiarità rimiche, si segnalano le rime inclusive «hermi» : «dolermi» : «infermi» (1 : 4 : 5) e «inganni» : «anni» (8 : 9). Numerosissime, inoltre, le paronomastiche: «maghe» : «vaghe» (11 : 12), «viva» : «riva» (15 : 16), «herba» : «serba» (17 : 18), «faggi» : «raggi» (19 : 22), «incarnω» : «indarnω» (20 : 21) e «tortω» : «mortω» (26 : 27).

²⁹⁴ Cfr. DIONISOTTI 1966, pp. 567-568: «Canzone di un amore che, pur nei suoi contrari effetti, resta gaudioso come quello di Gismondo nel libro II degli *Asolani*. Infatti nell'edizione 1548 che include anche le rime degli *Asolani*, la canzone “Non si vedrà già mai stanca né sazia” precede immediatamente questa, ed è probabile che il raggruppamento delle due canzoni [...] non sia casuale, corrisponda a un'affinità d'ispirazione e forse anche a una vicinanza cronologica. La *gioia* del capoverso anche sembra riprendere la chiusa di XXV [= *Felice stella il mio viver segnava*], la quale «Certo è anteriore al 1510» (Ivi, p. 528). D'altra parte, si tenga presente che la canzone non comparirà in un'opera a stampa fino alla *princeps* delle *Rime* bembiane, nel 1530 (e cfr. a proposito ALBONICO 2004).

I. 1-2. DEΣΕΡΤΕ ... SUOLE: ‘Distese deserte e boschi ombrosi e isolati, [voi che siete luoghi] in cui non è solito passare mai nessuno’. ■ DEΣΕΡΤΕ ΠΙΑΓΓΕ: non nel senso di ‘aride’, naturalmente, ma in quello di ‘disabitate’. È tessera lessicale del Dante comico, per cui vd. *Inf.* I 29 «piaggia diserta» e II 62 «diserta piaggia»; cfr. inoltre *Rvf* 35 1 «i più deserti campi», 129 46-47 «et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e ’n più deserto lido» e 310 12-14 «et cantar augelletti et fiorir piagge, / e ’n belle donne honeste atti soavi / sono un deserto, et fere aspre et selvagge» (in cui i due membri della locuzione appaiono scissi a rappresentare prima uno sfondo reale e quindi la rappresentazione mentale dell’io lirico) e PETRARCA *Disperse* XCVII 1 «Non è piaggia diserta, o selva in terra. ■ BOSCHI ... HERMI: «ombrosi» dunque fitti, di difficile accesso al sole così come alle persone. Il sintagma «ombroso bosco» è in *Rvf* 194 2 e 214 33 (entrambi riportati da Quondam), ma cfr. soprattutto *Rvf* 176 v. 1 «Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi» e v. 13 «d’ombrosa selva». L’aggettivo «hermi», di rarissimo utilizzo nella tradizione lirica e ἄπαξ nell’intera produzione trissiniana, conta una sola attestazione pure in Petrarca, in *Rvf* 304 4 «cercai per poggi solitarii et hermi»; fra le occorrenze che si registrano invece nell’*Orlando Furioso*, cfr. almeno I 33 1-4 «Fugge tra selve spaventose e scure, / per luoghi inabitati, ermi e silvaggi». ■ PERSONA: forse da intendersi, piuttosto che nel significato proprio di ‘individuo umano’, con il valore di pronome indefinito negativo che ha il francese *personne* e che spesso aveva il sostantivo in antico (‘alcuno, nessuno’).

3-4. HOR ... ΔΩΛΕΡΜΙ: ‘adesso, allentando il freno alle mie parole, posso esprimere a voi il mio dolore senza alcun timore’. ■ HOR: ‘in questo preciso istante, ora che mi trovo circondato da voi e quindi isolato dal resto dell’umanità’. Il *nunc* in cui si colloca l’azione descritta subito dopo sembra suggerire che l’io lirico sia appena giunto nei luoghi sopra evocati e che soltanto adesso possa, finalmente, parlare senza freni; l’impressione parrebbe confermata da «daran principiω» al v. 6. ■ ALLARGANDΩ ... ΠΑΡΟΛΕ: ‘dando libero sfogo alle mie parole’. La locuzione “allargare il freno”, che propriamente indica il movimento con cui si allenta la presa sulle redini – e di conseguenza sul morso – per far correre il cavallo più speditamente, è in *Purg.* XXII 20 «se troppa sicurtà m’allarga il freno» e in *Rvf* 23 113 «a le lagrime triste allargai ’l freno» (Quondam); di questo secondo esempio si trova un calco quasi totale in *It. lib.* III 248 «a le lagrime triste allargò il freno». Il verbo è

ἄπαξ nelle *Rime* e non si trova affatto nella *Sophonisba*. ■ SICURAMENTE: non è da leggersi come un ardito ‘con caparbietà’ o ‘a gran voce, con fermezza’ o ancora, secondo l’uso moderno, ‘certamente, indubbiamente’, ma con il valore originario di ‘sine cura’, vale a dire ‘senza timori, senza paure’; cfr. a proposito almeno CAVALCANTI XXVII 71-72 «Tu puoi sicuramente gir, canzone, / là ’ve ti piace», *Ballata, i’ vo’ che tu ritrovi Amore* [=VN 5 17-22] v. 8 «ma se tu vuoi andar sicuramente», le numerose attestazioni della *Commedia* (*Inf.* XXI 90, *Purg.* XVI 118 e XXV 19 e *Par.* V 123, per i quali *loci* valga la chiosa di CHIAVACCI 1991, vol. I p. 643: «sicuramente: senza timore, fiduciosamente; così vale sempre questo avverbio nella *Commedia*, mantenendo il senso latino (*securus* deriva infatti da *sine cura*)») e poi i casi – dirimenti, se fosse necessario – di *It. lib.* XIV 612 «sicuramente, e senza alcun periglio» e soprattutto di *Rvf* 135 37-38 «purché gli occhi [del catoblepa, animale immaginario simile al basilisco] non miri, / l’altro puossi veder securamente»; si veda infine, per un uso affine a quello in questione, *Sophonisba* 459 «iō parlerò cōn vōi sicuramente». Riguardo alla causa del timore che il poeta abbia potuto nutrire in merito a un libero sfogo delle proprie parole e lacrime in luoghi diversi da quelli – circoscritti e isolati – in cui si trova, è lecito ritenere che essa sia da individuare nella preoccupazione di divenire «al popol tutto / favola» (*Rvf* 1 9-10); cfr. inoltre il rimando a LXXII 5-8 nella nota successiva. L’avverbio è ἄπαξ nelle *Rime*.

5-6. MA ... PIANTI: ‘Ma i miei occhî, già pieni di lacrime e perciò spossati, da dove cominceranno nel dare sfogo al loro doloroso pianto?’. La scena profilata in questi e nei versi precedenti appare molto vicina – e si configura, anzi, quasi come una sua riconferma a distanza di non molti componimenti – a quella delineata in LXII 5-8 «ond’iō temendō non mōstrar di fuore / l’accefa fiamma, andai celandō il verō; / ε fra boschi, lontān da ogni sentierō, / sfogai talhōr piangendō il miō dōlore». ■ GLI ... INFERMI: una locuzione pressoché identica è in *Rvf* 19 12 «però con gli occhi lagrimosi e ’nfermi». Il primo aggettivo è ἄπαξ sia nel canzoniere che nella tragedia; il secondo varrà, alla latina (da *infirmus*), ‘stanchi, deboli per il troppo pianto’. ■ GRAVOSI: ‘pesanti’ nel senso di ‘spossanti, sfiancanti’.

7-9. O FORTUNATI ... ANNI: ‘[Quanto siete] fortunati voi amanti che siete stati sotto il dominio di Amore fino agli ultimi anni della vostra vita senza mai provare sentimenti

di sdegno o essere vittima di inganni'. ■ O FORTUNATI AMANTI: il fatto che si tratti di una esclamativa con ellissi del predicato (che resta sottinteso), e non di un semplice vocativo, è confermato proprio dall'assenza di un verbo reggente. Un modulo analogo è già in XIII 47-48 «O fortunato padre, / che ...», in *Bembo, voi sete a quei bei studj intento* [=TRISSINO *Altre Rime*] v. 9 «O fortunato, che ...» e in *It. lib.* III 729-731 «O felici color, che pongon freno / a i lor disiri; o fortunati quelli, / che saran morti da le man de' Gotti», ma anche, con funzione di vocativo, in XXV 438-439 «O fortunato, e glorioso germe / che ...» e XXVII 468 «o fortunata compagnia del sole»; cfr. inoltre *Par.* XV 118 «Oh fortunate!» (riferito alle donne dei tempi antichi, che non rischiavano di morire in esilio come invece quelle del presente) e *Rvf* 187 3-4 «O fortunato, che sì chiara tromba / trovasti, et chi di te sì alto scrisse» (in riferimento ad Achille, che ebbe la fortuna di essere cantato da Omero). ■ CHE: è, naturalmente, una relativa con valore restrittivo, non esplicativo; sono detti fortunati, cioè, non tutti gli amanti per il fatto di vivere sotto il costante governo di Amore, ma solo quelli che hanno il privilegio di vedere ricambiata la propria fedeltà fino al termine dei propri giorni. ■ SDEGNI NE INGANNI: 'le ire, i rifiuti' e 'il venir meno alla fedeltà' o, più propriamente in questo contesto, 'le illusioni, i sospetti (dunque gli inganni che l'amante procura a se stesso a causa di una falsa opinione piuttosto che quelli che patisce per malizia della persona amata)'. I membri della locuzione si registrano – ma con significato diverso – in *Rvf* 360 105-106 «Questi fur con costui li 'nganni mei. / Questo fu i fel, questi li sdegni et l'ire». ■ ULTIM'ANNI: più che a *Rvf* 12 3 «ch'i' veggia per virtù degli ultimi anni» (Quondam), pare doversi individuare quale modello di questa *iunctura* (peraltro anche in quel caso in punta di verso) *Purg.* V 53 «e peccatori infino a l'ultima ora»; vd. inoltre *Rime* VII 14 «d'esser cōncordi infin a l'hore extreme».

II. 10-12. QUAL ... MUTA: 'Donna, quale destino già per me segnato, quale colpa da me commessa o quale potente influsso di incantesimi o di arti magiche muta il vostro atteggiamento'. ■ QUAL ... FORZA: per analoghi esempî di *tricolon* vd. il commento a LV 58 e i rimandi ivi presenti, fra i quali soprattutto quello a LXV 4 e a *Rvf* 221 1 «Qual mio destin, qual forza o qual inganno» (Quondam). Cfr. inoltre la già citata PETRARCA *Disperse* XCVII 3 «non so s'è 'l mio destino, o s'è il mio fato» e, per contrasto, *Rvf* 70 34 «nessun

pianeta a pianger mi condanna». È chiaro che in questo caso, a differenza che in altri *loci* simili, tutti e tre gli elementi che costituiscono l'isocolo assumono una sfumatura negativa, compreso il «destinω», che sarà qui da intendere come infausto. ■ D'INCANTI ... MAGHE: «incanti» è ἄπαξ nelle *Rime* e nella *Sophonisba*, mentre “mago” è impiegato da Trissino con valore di aggettivo (‘magico’) soltanto qui. I due complementi di specificazione non differiscono fra loro in maniera sostanziale, sebbene forse gli «incanti» possano considerarsi una tipologia particolare delle più generiche «arti maghe». Per «incanti» cfr. *Rvf* 360 64 «per herbe o per incanti a sé ritrarlo», che è l'unica attestazione del lemma in Petrarca. Per il sintagma «arti maghe» vd. invece *Rvf* 75 3 «et non già virtù d'erbe, o d'arte maga» (Quondam) e soprattutto 101 11 «ma forza assai maggior che d'arti maghe» (Quondam); quindi cfr., fra i riutilizzi cinquecenteschi, almeno SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* IV 13 «arder, non già per forza d'arte maga» e TANSILLO sonetto XXXII v. 5 «qual virtù d'erbe o forza d'arte maga». ■ VI MUTA: cfr. *Rvf* 172 1-4 «O Invidia nimica di virtute, / ch'a' bei principii volontier contrasti, / per qual sentier così tacita intrasti / in quel bel petto, et con qual' arti il mute?». Il verbo è ἄπαξ nel canzoniere.

12-13. Ε L'ALTE ... DŌLŌRE: ‘e rende i suoi nobili occhî desiderosi di nuove lacrime e di dolore?’. ■ ALTE LUCI: corrisponde all'incirca alle «luci sante» di LV 46 (per cui vd. anche il relativo commento) o ai «santi lumi» di LX 7. Si noti come per designare gli occhî dell'amata si ricorra a un'immagine metaforica dalla consistenza evanescente, mentre per indicare i proprî si impieghi, in tutta la sua concretezza, un termine assolutamente privo di alcuna connotazione («lj'ocki», v. 5). ■ VAGHE: come anticipato nell'introduzione, si tratta non di semplice aggettivo riferito a «luci» ma di predicativo, cui vanno collegati i due complementi del verso successivo. Oltre all'iperbato, dunque, accentuato dal ricorso all'enjambement, si segnala qui la presenza di una sorta di sillessi, dal momento che «vaghe» (che in questo caso sta per ‘desiderose’) risulta propriamente concordato, per il senso, a «di lacrime» ma non a «di dŏlŏre». Per il sintagma vd. LIX 41 (dove esso si trova identico ma con funzione diversa) e i rimandi citati nel relativo commento, fra cui soprattutto *Purg.* XV 84. Cfr. inoltre *Inf.* XXIX 2-3 «avean le luci mie sì inebriate, / che de lo stare a piangere eran vaghe», DANTE *Rime* 25 1 «Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi» e *Rvf* 100 14 «fanno le

luci mie di pianger vaghe» (Quondam). ■ LACRIME NUOVE: sintagma petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 118 12 «lagrime nove» (Quondam).

14-15. AD ... VIVA: ‘Non ho affatto volto il mio cuore verso un’altra donna, né lo volgerò mai fintanto che vivrò’. ■ DONNA: si noti come, a differenza che a v. 12, dove ci si riferisce all’amata, il lemma non sia in maiuscolo; la generica e ipotetica donna qui designata, infatti, non è certo *Domina* per l’io lirico. ■ MENTRE CH’IO VIVA: vd., per una identica locuzione, LXV 39 e gli ulteriori rimandi nel relativo commento.

16-18. Ε QUESTA ... SERBA: ‘e questa distesa ombrosa lo saprebbe testimoniare, dal momento che ogni suo tronco e persino ogni filo d’erba conserva ancora memoria della mia fiamma amorosa’. ■ ΩΜΒΡΩΣΑ RIVA: si richiamano i «boschi ωμβρωσι» del v. 1. La «riva», dunque, risulta ombrosa in quanto pullulante di fitta vegetazione, come si chiarirà al verso successivo («ogni suo troncω et herba»). Cfr. *Rvf* 226 13 «verdi rive fiorite, ombrose piagge». ■ TRΩNCΩ: lemma ἄπαξ nelle *Rime* e assente nella *Scophonisba*, e pressoché sconosciuto alla tradizione lirica. Nel Dante comico esso registra quattro occorrenze, tutte localizzate nel canto di Pier delle Vigne (*Inf.* XIII vv. 33, 55, 91 e 109). ■ HERBA: da intendersi concordato a «ogni» così come lo era già «troncω»; varrà dunque ‘ogni minima porzione di prato, ogni filo d’erba’, o ‘qualsiasi genere di erba che cresca in quel luogo’. ■ SERBA: in rima con «erba» già in tutte le occorrenze in Petrarca (*Rvf* 58 12, 121 7 e 145 4 e *Triumphus Fame* I 9).

III. 19-20. MA ... INCARNΩ: ‘Ma voi, placide acque, e voi, faggi onusti di foglie’, nella cui corteccia sono solito incidere il bel nome della mia amata’. A proposito dell’atto di intagliare il nome dell’amata nel tronco dell’albero, risulterà imprescindibile il rimando alla scena del *Furioso* in cui Orlando, seguendo le tracce del passaggio di Angelica e Medoro, ritrova i segni tangibili del loro consumato amore: vd. *Orl. Fur.* XXI 102 1-2 «Volgendosi egli intorno, vide scritti / molti arbuscelli in su l’ombrosa riva», 103 7-8 «ch’altra Angelica sia, creder si sforza [Orlando], / ch’abbia scritto il suo nome in quella scorza» e 106 5-8 «V’avean li nomi lor dentro e d’intorno, / più ch’in nessun de’ luochi circostanti, / con carbone, con lapide, con gesso / scritto, e con punte di coltelli impresso». Cfr. inoltre SANNAZARO *Arcadia* Ecloga I 103-104 «Quest’alberi di lei sempre ragionano / e

ne le scorze scritta la dimostrano». ■ DOLCI ACQUE: oltre che in *Rvf* 126 1 (Quondam), il sintagma si ritrova in *Triumphus Cupidinis* IV 104; vd. inoltre BUONACCORSO 11 5-6 «Omè! Quanti albusce', quante dolci acque, / quanti monti hanno uditi e versi miei!». ■ FRONDUTI FAGGI: il sintagma si ritrova in *It. lib.* I 868. Quanto all'aggettivo impiegato, si tenga conto del fatto che, non essendo il faggio un albero sempreverde, la stagione dovrà essere di necessità quella primaverile o estiva, come confermato anche, per contrasto, da *It. lib.* X 958-961 «e come suole ombrosa, e folta selva / di faggi, o d'olmi, o di robuste quercie, / quando l'autunno vuol dar luogo al verno, / coprir di frondi tutto quanto 'l suolo». Per «faggi», ἄπαξ nella raccolta, si vedano invece alcune fra le numerose occorrenze nei *Rvf*: 50 33 «lassando l'erba et le fontane e i faggi», 129 40-42 «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio / : raggio : selvaggio» (e si noti che sia in questo sia nell'esempio precedente si trova associato al faggio un elemento acquoreo, esattamente come in Trissino) e 176 8 «abeti et faggi / : selvaggi : raggi». Sulla scelta del preciso albero cfr. anche il commento a *Rvf* 23 117 («et farmi una fontana a pie' d'un faggio») in SANTAGATA 1996, p. 116: «“il faggio” allude “alla selvatichezza del luogo dove si ritirò a piangere”: in 10, 6, con l'abete e il pino, è uno degli elementi che caratterizzano il paesaggio agreste in opposizione a quello cittadino, e il pianto in solitudine, fuori della città, è un motivo ricorrente dei *Fragmenta* (cf. 35)». ■ SCORZA: ἄπαξ nelle *Rime* e nell'*Italia liberata*, e assente nella *Sophonisba*. In Petrarca è usato sempre in senso figurato ('rivestimento esteriore' e spesso 'corpo') tranne che in *Rvf* 125 17-19 «ma non sempre a la scorza / ramo, né in fior, né 'n foglia / mostra di for sua natural vertude»; cfr. inoltre *Purg.* XXXII 112-113 «com'io vidi calar l'uccel di Giove / per l'alber giù, rompendo de la scorza». ■ SUO BEL NOME: locuzione identica in XIII 20 (Quondam), per cui vd. anche il relativo commento e i rimandi ivi presenti. ■ INCARNO: propriamente 'incido nella carne (o, in questo caso, nella «scorza）」; indica dunque non un atto mentale (come ad esempio in *Rvf* 129 vv. 27-29 e vv. 40-42 o in 176 7-8), per cui l'io lirico sovrappone a referenti reali – i faggi – un'immagine fittizia dell'amata, ma un'operazione concreta di incisione nel legno – né potrebbe essere altrimenti dal momento che si parla del «bel nome» della Donna e non del complesso della sua figura. Il verbo, ἄπαξ nell'intera produzione del vicentino, ha quasi sempre, nella tradizione, il significato proprio di 'prendere

carne' (ed è perciò riferito in molti casi a Cristo: così nell'unica attestazione dantesca, in *Par.* VII 120). Tuttavia, si veda la sola occorrenza che si conta in Petrarca, in *Rvf* 308 8 «né col mio stile il suo bel viso incarno / : indarno» (Quondam) e il commento che ne fornisce SANTAGATA 1996, p. 1186 «“rappresento al vivo” [...]: termine tecnico della pittura di cui questa potrebbe essere la prima attestazione». Infine, si tenga presente che il lemma compare soltanto due volte nell'*Orlando Furioso* e, con il senso di 'dare forma', si trova solo in *Orl. Fur.* I 58 7-8 «non starò per repulsa o finto sdegno / ch'io non adombri e incarni el mio disegno», per cui vd. anche il relativo commento in MATARRESE-PRALORAN 2016, p. «*adombri e incarni*: prepari e porti a compimento, con metafora che prende i termini del lessico pittorico, dove *adombrare* e *incarnare* significano propriamente “ombreggiare” e “colorire del colore della carne”»: sebbene, dunque, il valore di “incarnare” non sia del tutto sovrapponibile a quello che il verbo assume nella canzone trissiniana, non è da escludere che esso abbia agito da suggestione per l'orecchio del vicentino, vista anche la sua prossimità con “adombrare”.

21-22. ΔΕΗ ... ΡΑΓΓΙ: 'Deh, per pietà, convincete lei, con preghiere, a non oscurare con le lacrime i raggi dei suoi occhî così belli. ■ ΑΔΩΜΒΡΙ ... ΡΑΓΓΙ: l'immagine istituisce un parallelo metaforico tra i raggi degli occhî della donna e il suo pianto da una parte, e le nuvole – cariche di pioggia, così come gli occhî lo sono di lacrime – che oscurano i raggi del sole dall'altra. Per scene affini di “adombramento” degli occhî dell'amata, cfr. *Rvf* 11 14 «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra» e 38 7 «quanto d'un vel che due begli occhi adombra».

23-24. Ε ΠΕΣΧΙ ... ΝΟΣΤΡΙ: 'E i pesci, gli uccelli e gli animali selvatici siano testimoni di come i nostri pensieri siano interamente volti a lei'. ■ ΠΕΣΧΙ ... ΣΕΛΥΑΓΓΙ: ogni sorta di animale, in mare, nel cielo e sulla terra'. Cfr. *Rvf* 280 10 «et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba» e soprattutto 301 1-3 «Valle che de' lamenti miei se' piena, / fiume che spesso del mio pianger cresci, / fere selvestre, vaghi augelli et pesci» (Quondam). Il lemma “uccello” è ἄπαξ nelle *Rime* così come nella *Sophonisba*, dove si trova, similmente, con consonante scempia; nell'*Italia liberata* si registra in entrambe le forme, ma le occorrenze con la geminata sono in minoranza. ■ ΤΕΣΤΙΜΩΝ: ἄπαξ nel canzoniere e nella tragedia. ■ ΝΟΣΤΡΙ: *pluralis modestiae* con cui l'io lirico fa riferimento a se stesso.

25-27. Ε QUALCHUN ... MORTΩ: ‘e qualcuno le dimostri che, se anche io dovessi essere vittima di torti ancora maggiori, non sarò di nessun’altra mai, né da vivo né da morto’. Cfr. *Rvf* 172 9-11 «Né però che con atti acerbi et rei / del mio ben pianga, et del mio pianger ride, / poria cangiar sol un de’ pensier’ mei». ■ QUALCHUN: da intendere forse in riferimento al v. 23 (dunque ‘qualcuno fra loro, fra gli animali’). ■ NΩN ... MAI: cfr. *Rvf* 20 4 «tal che null’altra fia mai che mi piaccia» e 127 97 «ch’altra non veggio mai, né veder bramo» ■ VIVΩ NE MORTΩ: cfr. LXXI 12-13 «che ciascun miω pensierω altrω non brama, / che star sempre cōn ella vivω ε mortω» (Quondam) e CINO CX 36 «vivo né morto» (Quondam).

CANZONE LXXV

La bella Donna a cui donaste il cuore,
la qual fu sì cortefe,
che per sì carō dōn vi diè se stesa,
hor che novellamente al Cielō è gita,
ſciolta da quella spolja
che fu rifugiō e Sōl de lj'ocki vostri,
si volge a diētrō, e sente il durō piantō
che si fa in tērra, onde suspira e dice:

– è questō il lacrimar del miō Signōre?
Queste parole accefe
sōn pur la vōce che nel cuor m'è impressa?
Elji si lagna de la mia partita,
la qual par che diſciolja
tuttō quel ben che havea da lj'ocki nostri.
Cērtō m'increſce del suō pianger, tantō
che talhōr nōn mi lascia eſſer felice.

Per mē li parli e lō cōnforti Amōre,
le cui parole inteſe
forse fiēn più che s'io parlasse istessa,
e dicali: «Signōr, quell'altra vita
del suō vōler nōn spolja
la cara Donna tua, benché nō 'l mōstri;
se nōn dimori al suō bēl vijō a cantō,

pur hai dentr'al suō cuor ferma radice.

Sapi, cōm'ella giunfe a l'ultim'hore,
in cui le mēmbra ōffeje
devea lasciare e la sua spoglia ōppressa,
nōn ti vedendō, si restō smarrita,
che cōn piū fredda volja
giva e men lieta a li supēni kiostri.
Quest'unicō difiō turbolla alquantō,
poi fece cōme quel che si ridice.

E disse: “Forse per minōr dōlōre
il Cielō a lui cōntefe
veder cōn lj'ocki la mia morte expressa,
che men grave li fia l'haverla audita.
Ma tu (perché la dolja
del tuō Signōr cōl tuō giōir nōn giostri,
e tolja il Cielō a te luogō sī santō)
nōn difiar quel che veder nōn lice”.

Poi dettō questō, l'alma uscì di fuore,
tōrnandō al suō paeje
cōn la beltà che 'l ciel lj'havea cōncessa;
e quell'altra mōrtal fu qui cōmpita;
qual fiōr da la sua folja
sveltō, che 'l bēl cōlōr piū nōn dimōstri,
cōsì depōse il suō terreste mantō,
e lasciō il mōndō misero e infelice» —.

Dunque, Signōr, se per lō vōstrō ardōre

il suo morir v'offese
tanto che 'l pianger vostro unqua non cessa,
pensate come ella è nel ciel gradita;
e se desir v'involja
di sua bellezza, operate i cari inkiostri,
e celebrate lei con dolce canto,
che fu sola fra noi vera Fenice.

Tanto fia bello il celebrarla, quanto
il sempre lacrimarla si disdice.

Canzone in cui si raccontano, attraverso modalità narrative inedite, gli ultimi attimi di vita della Donna. Diversi i punti di contatto lessicali e in parte tematici con *Rvf* 268, da cui non si riprende però l'atmosfera propria del genere del *planctus* (o *planh*). Piuttosto, la visione della morte che se ne ricava, filtrata attraverso gli occhî dell'amata stessa, appare pacificata e serafica similmente a quella che si desume da *Rvf* 359: come in quel caso, la Donna prende parte attivamente al flusso lirico, ritagliandosi una porzione di testo in cui le sue parole risuonino senza intermediazioni; e tuttavia, a differenza che nella canzone petrarchesca, nel presente componimento non si svolge un dialogo fra amante e amata ma, per mezzo di un reiterato accavallarsi di voci, si dipana un discorso in cui Amore e la Donna, introducendosi vicendevolmente l'un l'altro, si rivolgono al poeta per consolarlo della recente perdita. L'intrecciarsi dei due diversi punti di vista, in cui peraltro i due parlanti finiscono per ricorrere alla terza persona per designare se stessi, risulta tanto fitto e intricato da poter essere sbrogliato solo in virtù dell'utilizzo di pronomi personali differenti per indirizzarsi al poeta: Amore, infatti, impiega la seconda persona plurale; la Donna, invece, si serve in un primo momento della terza persona singolare (rivolgendovisi, dunque, indirettamente) e in seguito, immaginando il discorso fittizio che Amore avrebbe destinato al poeta, della seconda persona singolare.

Il quadro narrativo che si ricava, denso di continue sovrapposizioni ma sostanzialmente riconducibile a un complesso sistema di "scatole cinesi" (peraltro avviato *in medias res*, senza che sia fornita contestualizzazione alcuna), è il seguente.²⁹⁵

²⁹⁵ Si veda, per l'intera canzone, l'analisi fornita da GUIDOLIN 2010, pp. 299-300: «Al minimo la contestualizzazione diegetica [...] nell'ultima canzone amorosa del libro di Trissino (LXXV), dedicata alla morte dell'amata. Il racconto degli ultimi istanti di vita della donna e delle manifestazioni del dolore per la perdita da parte del poeta non è condotto in prima persona dall'io lirico, ma è orchestrato in un'insolita terza persona con cospicui inserti di dialogo ed effetto centrifugo. A parlare è Amore, inviato come messaggero a far risuonare le parole di conforto della donna e a spiegare la ragione ultima, determinata dal pietoso disegno divino, per la quale i due si sono trovati lontani nel momento estremo. Nelle parole dell'illustre messo, che assume su di sé, senza alcuna mediazione, la responsabilità di avviare il flusso poetico e di additare il poeta con una seconda persona allocutoria [...], si inseriscono in un discorso diretto i ragionamenti dell'amata (per tutta la ii, la iii, la iv e la v strofa), come se venissero rievocati narrativamente nel momento stesso in cui sono riferiti. Tale modalità argomentativa risulta di singolare efficacia, pur suscitando un senso antilirico di straniamento, dato dall'intervento di due personaggi sulla scena, dalla marginalizzazione dell'amante protagonista nel ruolo di destinatario della poesia e dallo sfondamento dell'unica consueta prospettiva. Esempio in questo senso è la iii strofe, nella quale si accostano i piani del discorso con effetto di vertigine prospettica: Amore sta già riportando al discorso diretto le parole della donna, che qui rievoca il momento in cui ha commissionato

Nella I stanza, in cui il tempo è quello presente, Amore (ricavabile come io lirico iniziale soltanto nel prosieguo del testo), impiegando la seconda persona plurale, riferisce al poeta come la Donna, cui l'amante aveva donato il proprio cuore vedendosi in cambio ricompensato con una totale offerta della persona di lei, rivolga il proprio sguardo sulla Terra, benché la sua anima sia ormai stata assunta in Cielo liberandosi di quella veste che era il corpo, e si amareggi per il dolore generato dalla sua dipartita. Il periodo, che presenta due sole proposizioni principali coordinate per polisindeto e dislocate nel penultimo verso della strofe, prevede un ampio ricorso alla subordinazione, che tende però a essere organizzata in modo che ogni proposizione sia disposta su un unico verso: alla relativa restrittiva che completa il sintagma incipitario occupando il secondo emistichio del primo verso ne segue una esplicativa (v. 2) che regge a sua volta una consecutiva (v. 3); dopo una temporale (v. 4), cui si salda un participio (v. 5) reggente a sua volta una relativa (v. 6), si trovano finalmente le due principali; quindi, nel verso conclusivo, una coppia di relative (la seconda delle quali è retta dalla prima e bipartita). I verbi con cui la strofe si chiude introducono già (ad opera di Amore) il discorso diretto con cui avrà inizio quella successiva, manifestandone così lo stretto legame.

Nella II stanza è introdotto un primo discorso diretto della Donna, che, parlando in un tempo che è ancora quello del presente (mentre, cioè, si trova nello stato beatifico del Paradiso), si rattrista per il pianto a lei indirizzato da parte del poeta, designato per mezzo della terza persona singolare. Una coppia di interrogative dirette disposte nei primi tre versi rivela lo stupore che colpisce la Donna nel momento in cui questa si accorge del «lacrimar del suo Signore» (v. 9): in tal senso, le domande rivolte a se stessa saranno da intendere non come puramente retoriche, ma come momentanea e amareggiata sorpresa di fronte allo stato d'animo dell'amante. Nei versi successivi (in cui trovano spazio una principale, una relativa

l'ambasceria all'amato. Questo comporta che Amore e Madonna si trovino pertanto a parlare entrambi di se stessi alla terza persona. [...] La logica espositiva della canzone, indubbiamente sperimentale e ai margini di ciò che si intende per lirica amorosa, trova una sua giustificazione a livello macrotestuale poiché il quadro in cui si dà voce alla donna sembra fare da *pendant* rispetto ai tanti altri componimenti tipicamente di lode, in cui la donna è solo una passiva tributaria della celebrazione, quasi eterea entità astratta. Del resto, la lirica trissiniana non è che uno dei numerosi esempi di come il dialogo o, per meglio dire, la battuta pronunciata da un personaggio diverso dall'io lirico [...] nel primo Cinquecento si innesti spesso nelle canzoni luttuose tanto da costituirne un elemento formale quasi obbligato».

che regge una completiva e quindi una nuova relativa), la Donna si rende conto del fatto che il poeta paventa che la dipartita di lei possa averlo privato di ogni bene. Perciò il suo pianto – si ammette nel distico finale, che consta di una reggente e una conclusiva – la riempie allo stesso tempo di dispiacere e di compassione, tanto da comprometterne addirittura lo stato di beatitudine celeste.

Nella III stanza, la Donna chiede ad Amore che intervenga a confortare il poeta (ancora una volta evocato tramite una terza persona singolare: «li parli e lo conforti», al v. 17), dal momento che le parole del dio avrebbero probabilmente maggiore pregnanza che quelle proferite da lei. A questo punto, a partire dal quarto verso (v. 20), ella introduce un nuovo discorso diretto, che riproduce fittiziamente il dialogo (o, per meglio dire, il soliloquio, dal momento che non è previsto intervento alcuno dell'interlocutore) con cui Amore dovrebbe confortare l'amante: di fatto, quindi, si richiama la situazione della prima (e poi dell'ultima) stanza, ma secondo le modalità con cui essa ha luogo nell'immaginazione della Donna. Amore, introdotto a parlare, nella mente della Donna si rivolge al poeta impiegando la seconda persona singolare e designa invece quella tramite la terza persona singolare (e si noti, a tal proposito, l'insistita ripetizione di «suò» nei versi 21-24: «suò voler», «suò bel vifò» e «suò cuor»; a rimarcare, evidentemente, la permanenza dell'amante nei pensieri e nel cuore dell'amata): la porzione di stanza rimanente, organizzata in un primo tristico contenente una principale da cui dipende una concessiva e in un distico finale occupato da un periodo ipotetico (franto in protasi nel primo verso e apodosi nel secondo), è tesa a dimostrare come l'amorosa devozione dalla Donna interamente rivolta al poeta non venga meno neppure dopo la morte, sebbene non risulti più visibile e tangibile come un tempo.

La IV stanza prende avvio da un verbo ancora alla seconda persona singolare: prosegue, dunque, il discorso diretto di Amore avviato nella strofe precedente (e non quello incipitario dell'intera canzone) e da collocare ancora nell'immaginazione della Donna, che indirettamente descrive il momento della propria dipartita (parlando di sé, naturalmente, alla terza persona singolare). Subito dopo il verbo incipitario, che assume una funzione a metà tra quella fática e quella conativa, ha inizio la narrazione degli attimi subito precedenti la morte della Donna. Un unico periodo occupa quasi l'intera strofe, constando di una temporale che fornisce il contesto in cui collocare l'episodio e che è ampliata da una relativa (costituita

da un verbo posto al centro di due complementi oggetto, il secondo dei quali risulta quindi come in epifrasi), di un gerundio dal valore causale e, finalmente, della principale, che regge in seguito un'ulteriore relativa (attraversata da una serie di iperbati che ne sconvolgono l'ordine naturale): al fine di consolare il poeta e di dimostrargli come il pensiero dell'amata sia stato rivolto a lui fino agli ultimi istanti della sua vita, Amore racconta dello smarrimento da cui quella era stata assalita quando, sentendosi ormai mancare del tutto le forze e in procinto di abbandonare definitivamente il corpo mortale, non vedeva accanto a sé il proprio amato; il che faceva sì che la morte le sembrasse più amara e quasi scemava la sua letizia all'idea di essere accolta nei «superni kiostri» (v. 30). Gli ultimi due versi sono occupati da una coppia di principali il cui soggetto non coincide (contrariamente a quanto lascerebbe intendere lo stretto legame che le tiene unite): soltanto quell'unico desiderio – disatteso – di vedere l'amato prima di morire pareva turbare la Donna, impedendole di distaccarsi dalla vita con gioia. Ma fu un istante: subito essa tornò in sé e si ricredette.

All'inizio della V stanza si apre l'ennesimo discorso diretto, il terzo dall'avvio della canzone. È nuovamente Amore, adesso, a introdurre la Donna a parlare: ancora una volta, però, il piano narrativo non è quello iniziale, in cui il dio si rivolge direttamente al poeta, ma di quello attivo nella mente dell'amata, che sta immaginando il dialogo volto a consolare l'amante e quindi, indirettamente, ripercorrendo con la mente i momenti finali della propria vita. La Donna, dunque, poco prima di spirare riflette fra sé, convincendosi del fatto che sia stato un bene che l'amato non abbia assistito di persona alla sua morte ma che ne abbia soltanto ricevuto notizia: probabilmente, anzi, fu lo stesso Cielo a impedirgli di essere presente, in modo da alleggerirgli il dolore. In accordo con tali considerazioni, nella restante porzione di strofe – attraversata da una lunga incidentale costituita da una doppia finale e segnalata già nella *princeps* per mezzo delle parentesi, e per il resto occupata da una semplice principale, in cui il vocativo iniziale (il «tu» di v. 37) risulta fortemente allontanato dall'imperativo che regge l'intero periodo («non di^{fi}ar», al v. 40), e da una relativa in clausola – la Donna si rivolge a se stessa intimandosi di non desiderare ciò che sia meglio non vedere: di non bramare, cioè, la presenza dell'amato, dal momento che l'appagamento di un tale capriccio comporterebbe sì la sua gioia ma allo stesso tempo il dolore di lui, e

rischierebbe dunque di compromettere il suo immediato ingresso in Paradiso subito dopo la morte).

Terminato l'ultimo discorso diretto introdotto – quello che ha occupato quasi per intero la V strofe – nella VI stanza parrebbe che a parlare debba tornare ad essere l'Amore iniziale. Invece, sebbene manchi in questo caso l'utilizzo dirimente di pronomi allocutivi o aggettivi possessivi che denunci chiaramente chi sia il parlante, la stretta continuità logica con il finale della IV strofe – subito prima, appunto, che si desse avvio al nuovo discorso diretto – induce a ritenere che l'io lirico nel corso di questa stanza coincida ancora con la Donna (o meglio con l'Amore introdotto nella III strofe che parla secondo le intenzioni della Donna).²⁹⁶ La stanza, tematicamente e sintatticamente suddivisa in due metà di eguale estensione, è occupata nella prima porzione da un periodo in cui si descrive il momento del ritorno dell'anima «al suo paese»; momento in cui, simultaneamente, la bellezza corporea si rivela in tutta la sua finitezza (cfr. «fu qui compita», v. 44) e quella ultraterrena raggiunge invece il massimo grado di beatitudine. Nella seconda parte di strofe si trova una similitudine, che, attingendo alla tradizione classica, accosta l'immagine del fiore che va languendosi dopo essere stato reciso a quella della morte, momento in cui l'anima abbandona il proprio pondo terreno e lascia definitivamente la miseria e l'infelicità del mondo.

Nella VII stanza, finalmente, la narrazione si ricongiunge con il piano temporale incipitario: a segnalarlo contribuisce non solo l'impiego di «Dunque» (v. 49) ad attacco di verso, con l'evidente funzione di forte punto di svolta logico-sintattica, ma anche e soprattutto il ritorno al possessivo di seconda persona plurale («vostro», v. 49), oltre che della locuzione «fra noi» al v. 56, che non può che designare l'umanità, i vivi, e non può quindi ritenersi pronunciato dall'anima dell'amata: l'intervento della Donna ha dunque trovato ormai la sua conclusione, ed è Amore – questa volta non l'Amore fittizio, attivo nella mente della Donna, ma quello “reale” con cui si era avviata l'intera canzone – a riannodare le fila del discorso e a rivolgere le ultime confortanti parole al poeta (il quale, si noti, per tutto il corso del componimento è rimasto muto interlocutore). L'intera stanza risulta suddivisa, anche in questo caso, in due porzioni, occupate da due periodi ipotetici – il primo ingloba

²⁹⁶ In ciò, dunque, ci si discosta dalla Guidolin, che parrebbe implicitamente individuare un diretto collegamento logico tra la sesta strofe e la prima (vd. a proposito *supra*, p. 332 n. 295).

anche una consecutiva; il secondo presenta due reggenti che fungono da apodosi e in clausola una relativa – coordinati fra loro per polisindeto. Appellandovisi con il titolo di «Signor» (similmente a quanto aveva fatto già la Donna al v. 9), Amore esorta l'amante a non soffermarsi sul dolore per la perdita subita, che risulta ancor più straziante in virtù dell'«ardore» (v. 49) da lui provato nei confronti dell'amata e che lo spinge a un pianto senza tregua, ma a riflettere sul grado di beatitudine che adesso è a lei riservato; e lo spinge, inoltre, se davvero è animato da fervente desiderio per la sua bellezza, a celebrare in Poesia lei che sola è stata «vera Fenice» (v. 56) – vale a dire un essere eccezionale, irripetibile – per il mondo intero.

La stanzetta di congedo, che consta di un solo distico, è costituita da una principale che regge, nel secondo verso, una comparativa (e si noti come «Tanto» e «quanto» si trovino in posizione speculare, ad apertura e chiusura del v. 57, probabilmente a rimarcare lo strettissimo nesso fra i due membri della comparazione): la coppia di versi, dal carattere quasi sentenzioso, suggerisce come la lode della Donna possa essere fonte di gioia nella stessa misura in cui il piangere continuamente per lei è da biasimarsi (se non altro per il fatto che non produce alcun frutto).

Con la canzone LXXV ha termine la sezione propriamente amorosa delle *Rime*,²⁹⁷ cui seguono poi le canzoni a Clemente VII e al cardinal Ridolfi e le due egloghe. Il carattere conclusivo del componimento in questione è segnalato già dalla Mazzoleni, che nota come esso dia «nell'ultima stanza la motivazione postuma proprio delle rime di lode» e «giustifichi la materia della poesia, e quindi la raccolta, richiudendo perfettamente la storia tracciata da queste *Rime*», riallacciandosi in ciò al sonetto incipitario del canzoniere, in cui le rime (e di conseguenza la storia d'amore a esse legata) non sono rigettate e assimilate a un «primo giovenile errore», come in *Rvf* 1, ma votate a una celebrazione senza fine della Donna:

²⁹⁷ Cfr. MAZZOLENI 1987, p. 133 n. 33: «Ultima del primo e più consistente nucleo di versi delle *Rime*, che si compongono in realtà di settantanove testi, distinti, anche tipograficamente, in una sezione che comprende i primi settantacinque, cui seguono, come giustapposte, ed estranee alla tematica amorosa, la canzone a Papa Clemente VII, che ebbe una sua tradizione a stampa distinta e indipendente dagli altri versi [...], un'altra canzone in lode del cardinale Ridolfi, e due egloghe».

MA₁ [...] termina con la ballata LXIX, che non rinnega l'esperienza amorosa, e quindi le rime d'amore, ma chiude sul motivo della beatitudine derivante dall'amore corrisposto. E la conclusione è la stessa anche nelle *Rime*, dove la ballata rimane fra i testi finali, e l'ultima canzone, la LXXV, petrarchesca solo nel metro, che ripropone variandolo quello di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, riacciandosi in modo evidente al motivo centrale di LXIX, quello del "dono" [...] non muta, ma tiene validi, i termini di quella storia, ad essa aggiungendo solo il dato della morte della donna, svolto in termini tutti "terreni".²⁹⁸

In effetti, il tema del «dōnō» è esplicitamente richiamato nei versi iniziali della canzone, e presuppone pertanto una precisa strategia strutturante che interessa la sezione conclusiva della raccolta, come conferma fra l'altro il fatto che il lemma in questione, con l'eccezione di LXV 55-56 «carō / dōn», si trovi localizzato esclusivamente nella ballata replicata LXIX e nel componimento in questione. Il rimando, insomma, è tale che, più che una semplice ripresa lessicale, denuncia una vera e propria volontà di istituire un collegamento e di suggerire un'evoluzione narrativa che procede dall'uno all'altro testo: si confronti, in particolare, LXIX vv. 19-20 «La rara tua fede m'invita / a farti un dōn» e vv. 22-23 «Il dōn ch'io ti vò fare è ch'io ti dōnō / mē stessa» con LXXV v. 1 «La bella Donna a cui dōnaste il cuore» e v. 3 «che per sì carō dōn vi diè se stessa».

Ma i nessi con i testi adiacenti non si esauriscono nel raffronto ora proposto: se, infatti, si guarda alle liriche comprese fra la ballata replicata e la canzone in questione, ci si accorge che la conclusione contemplante la morte della Donna è quantomeno lasciata presagire, se non già preannunciata – similmente a quanto avviene, appena prima della sestina XXXIII (in cui è pianta la dipartita della donna precedentemente amata), nel sonetto XXXII, in cui «ardente febbre» (v. 5) ha colpito quella. Immediatamente dopo l'acme di gioia derivante dal dono di sé che l'amata fa al poeta in LXIX, infatti, comincia a serpeggiare l'idea di un esito fosco: già in LXX, nel giurare eterna fedeltà all'amante, la Donna si lascia sfuggire una proposizione condizionale in cui si affaccia la possibilità della morte (per cui cfr. vv. 6-7 «che sarò sempre tua, se l'empia è rea / morte l'alma dal cuor non mi divelle»); in LXXI l'io lirico lamenta di non aver ricevuto notizie dell'amata il giorno precedente; in LXXII egli è accusato da quella di aver rivolto il proprio cuore a un'altra donna; in LXXIV, infine, vale a dire nella ballata subito precedente, l'io lirico sfoga il proprio dolore per la «partita» dell'amata, che più che a un semplice allontanamento fisico pare doversi intendere già come

²⁹⁸ Ivi, pp. 133-135.

distacco dalla vita (nel qual caso le parole proferite dal poeta nella ballata sarebbero quelle di cui la Donna si rammarica nelle stanze iniziali di LXXV).

Quanto all'individuazione di una possibile cronologia di composizione, è innanzitutto da precisare come la morte dell'amata sembrerebbe in questo caso un espediente dettato da necessità narrative piuttosto che un dato effettivamente legato alla biografia trissiniana: né con Bianca, infatti, deceduta nel 1540, né con Margherita Pio, morta intorno al 1556,²⁹⁹ può identificarsi la donna in questione. Come già alcune delle canzoni precedenti, tuttavia, anche la LXXV è contenuta nel manoscritto GB o.4 di Jena, per cui è individuabile come *terminus ante quem* almeno la metà del 1527.

Canzone di 7 *coblas unissonans* di 8 versi, endecasillabi e settenari, di rime AbCDeFGH, e congedo GH. Lo schema riprende, modulandolo parzialmente, quello di *Rvf* 29, di rime AbC(d₃)EF(g₅)Hi e congedo (g₅)Hi: in particolare, nella propria prova Trissino rinuncia alle rime interne, modifica il verso con rima E da endecasillabo a settenario e riduce di un'unità il numero dei versi per stanza, portandolo da 9 a 8. Si tratta, in definitiva, della canzone con strofi più brevi nell'interno canzoniere; nella *Sophonisba*, però, i vv. 1468-1531 sono occupati da un'altra canzone di 8 versi, peraltro a *coblas doblas* (in cui, cioè, si ripetono le medesime rime fra le stanze I e II, III e IV, ecc.) e con schema identico tranne che per la consistenza eptasillabica anziché endecasillabica dell'ultimo verso (AbCDeFGh). Si segnala che dalla canzone petrarchesca sono desunti la rima *-oglia* e i tutti i relativi rimanti: «spolja», «volja», «folja» e in parte anche «difciolja» (da «scioglia»), «dolja» (da «addoglia») e «involja» (da «envoglia»); dalla canzone contenuta nella tragedia, invece, la rima *-ita* e il rimante «vita» e di nuovo la rima *-oglia* con i rimanti «volja» e «dolja». Non si rilevano, invece, riprese tematiche né rispetto all'uno né rispetto all'altro testo.

Fra le desinenze in *-ore* (A), da segnalare il sostantivo «hore» (v. 25), che è inclusivo rispetto a tutti gli altri rimanti; fra quelle in *-ese* (B), oltre alla perfetta identità fonica dovuta all'utilizzo costante della sibilante sonora («ʃ»), la rima equivoca «offese» (participio, al v.

²⁹⁹ MORSOLIN 1894, p. 110, attesta che «La Pio, ritiratasi a vita privata [in seguito al venir meno della prospettiva delle nozze con Trissino, vale a dire dopo il 1520], traeva ancora oltre sette lustri di vedovanza esemplare in un monastero di Carpi».

26) : «v'offefe» (indicativo, al v. 50) e la paronomastica «cortefe» : «contefe» (2 : 34); fra quelle in *-essa* (C), la paronomastica (ottenuta mediante l'aggiunta di una sorta di *i*-prostetica) «stessa» : «istessa» (3 : 19) e il fatto che i rimanti «impressa» (v. 11), «oppressa» (v. 27) ed «expressa» (v. 35) siano ottenuti dal medesimo verbo cui è premesso un differente prefisso; per *-oglia* (E), l'equivoca «spolja» (sostantivo, al v. 5) : «spolja» (verbo, al v. 21), l'inclusiva «volja» : «involja» (29 : 53) e la paronomastica «volja» : «dolja» : «folja» (29 : 37 : 45); fra quelle in *-ostri* (F) l'inclusiva «møstri» : «dimøstri» (22 : 46) e perlomeno la paronomastica «vostri» : «nostri» (6 : 14); per quelle in *-anto* (G) l'equivoca «a cantø» : «cantø» (23 : 55) e il fatto che i rimanti (a eccezione di «piantø» al v. 7, «alquantø» al v. 31 e «quantø» al v. 57) siano tutti paronomastici; fra quelle in *-ice* (H), infine, le paronomastiche «radice» : «ridice» (24 : 32) e «felice» : «Fenice» (16 : 56) e la significativa rima fra «felice» (v. 16) e «infelice» (v. 48).

Nella *Poetica* è definita stanza «continua [...] quella la quale è uniforme e non ha in sè alcuna notabile divizione». ³⁰⁰ Poco più avanti, accostando la canzone a *coblas unissonans* alla sestina, si specifica che

la stanza continua, la quale Arnaldo Daniello usò quasi in tutte le sue canzoni, truovo essersi in dui modi usata; l'uno de li quali è composto di unità tutte diverse ne le definenzie [...], il quale anchor esso in due maniere si usa. [...] L'una de le quali ha la stanza di sei versi, e ciascuno di detti versi termina quasi sempre in parola di due syllabe, ne le quali medesime parole hanno parimente a terminare tutti i versi di ciascuna stanza de la canzone; e queste tali canzoni dal vulgo si kiamano "sestine" [...]. L'altra maniera ne la quale il detto primo modo si usa è che le stanze si fanno pur di unità che siano di definenzie diverse, come le prime; ma i versi de l'altre stanze non hanno a terminare ne le parole de la prima stanza, come in quelle si fa, ma solamente servano le medesime definenzie; et anchora in queste non è determinato il numero dei versi come ne l'altre; quantunque non soljano essere comunemente più di sette o vero otto versi per stanza, ad imitazione de li dui tetracordi; lo exemplo de le quali stanze sarà questo, del Petrarca [segue la prima stanza di *Rvf* 29]. ³⁰¹

Si noti come, dal momento che nei *Fragmenta* l'unico esempio di lirica a *coblas* propriamente *unissonans* è dato dalla canzone 29 (con stanze di 7 versi), per mezzo della dichiarazione secondo cui in componimenti di questo genere i versi sogliono essere non «più

³⁰⁰ *Poetica*, p. 122.

³⁰¹ *Poetica*, pp. 123-124.

di sette o verò ottò» Trissino stia di fatto legittimando la consistenza strofica della propria canzone.³⁰²

Più oltre, nella trattazione della *Poetica*, il vicentino definisce meglio le modalità secondo cui debbano accordarsi le rime delle varie stanze:

Le canzoni le quali hannò le stanze continue soljòno sempre haverle in tuttò ne le rime còncordi, ma diversamente; perciò che, sì come esse sònò di due maniere, l'una de le quali ritien per tutte le stanze le medefime rime e l'altra tien le medefime ultime parole, còsì quella che ritien se non le rime, còncorda le sue stanze in còmbinazione dritta e l'altra in obliqua. E la còmbinazione dritta (còme nei modi havemò dettò) è che il primò versò de la secònda stanza ha le medefime definenzie che ha il primò versò de la prima stanza, ma in diversa parola; et il secòndò versò de la detta secònda stanza còncorda còl secòndò de la prima; et il terzò còl terzò; e còsì fa parimente de lj'altri; e più, che se la prima stanza ha rime ne le cefure, le altre le denno avere in quei medefimi luoghi; come si può veder ne la infrascritta canzone de la quale distenderemò due stanze per esempiò [si tratta, nuovamente, di *Rvf* 29].³⁰³

Precisa, inoltre, che

alcune de le predette canzoni [...] non accordano tutte le stanze ne le medefime rime, ma le accordano di due stanze in due stanze; cioè la secònda stanza ha le rime de la prima, e la quarta de la terza, e la sesta de la quinta, e còsì de l'altre; il che noi havemò fattò ne la nostra *Sophonisba* ne la canzòn che còmincia: “Donne dolenti”, ad imitazione di Diegò di Nis e di molt'altri.³⁰⁴

Quanto alla morfologia del congedo, Trissino è attento a differenziare le possibili opzioni che si danno per una canzone a stanze «divise» da quelle previste invece per un componimento a stanze «continue»:

Anchora [le canzoni] si kiudenò con una stanzietta continua, la quale si kiamo stanza finale. E questa cotale stanza finale, se si vuol ponere ne le canzoni di stanze continue, suol essere di due versi simili a lj'ultimi versi de le stanze; come fa Arnaldò Daniellò [e come fa, ancora una volta, Petrarca in *Rvf* 29], il quale però molte di queste canzoni kiude senza stanza finale.³⁰⁵

³⁰² Esempi di strofe *unissonans* di 8 versi, però, si trovano anche in Arnaut Daniel, citato esplicitamente a proposito del tipo congedo da impiegare in questo genere di testi (per cui vd. *infra*).

³⁰³ *Poetica*, pp. 138-139.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Poetica*, p. 143.

I. 1-3. LA ... STESSA: 'La bella Donna a cui avevate donato il vostro cuore, la quale fu tanto magnanima che in cambio di un tale dono vi offrì se stessa'. ■ BELLA DONNA: sintagma di utilizzo frequentissimo nelle *Rime* così come nella tradizione lirica tutta; cfr. almeno le attestazioni nelle canzoni, in XXVI 11 e XXXIII 25, ma anche quella in LXIX 13 (data l'affinità, già segnalata nel corso dell'introduzione, fra questo componimento e quello in esame). ■ A CUI ... CUORE: cfr. *Rvf* 268 4 «Madonna è morta, et à seco il mio core». ■ SÌ CORTESSE: 'avente le caratteristiche di una donna di corte', nel caso specifico la liberalità. Per il sintagma cfr. XLV 39 (Quondam), in rima con «accese», e soprattutto *Rvf* 289 2 (Quondam), dove si ritrovano le rime «paese», «contese», «accese». ■ PER ... STESSA: come anticipato nell'introduzione, si riprende il motivo del «dōnō» presente già in LXIX 22-23 «il dōn ch'io ti vò fare è ch'io ti dōnō / me stessa». Se l'offerta del proprio cuore, da parte del poeta, è già un «sì car dōn», ciò che la Donna gli concede in cambio supera ogni misura, tanto che viene elargito non in virtù di meriti dell'amante ma solo in nome dell'immensa «cortesia» di lei. Si noti la figura etimologica che si instaura fra «dōn» di questo verso e «dōnaste» del v. 1. Per il sintagma «carō dōn» vd. LXV 56 e i rimandi citati nel relativo commento.

4-6. HOR ... VOSTRI: 'adesso che, da non molto, è andata in Cielo, disciolta ormai da quella veste corporea che fu allo stesso tempo rifugio e Sole dei vostri occhi'. ■ HOR CHE NOVVELLAMENTE: la medesima locuzione, sempre in posizione incipitaria di verso, è in LXXVI 4. Per l'impiego dell'avverbio in un contesto analogo, cfr. *Rvf* 92 11 «[Cino] novellamente s'è da noi partito»; ma l'intera porzione iniziale della strofe in esame sembrerebbe ricalcare i vv. 1-3 di *Rvf* 91 (come denuncia, tra l'altro, l'identico *incipit*): «La bella donna che cotanto amavi, / subitamente s'è da noi partita, / et per quel ch'io ne spero al ciel salita». ■ AL ... GITA: cfr. *Gli occhi dolenti* [=VN 20 8-17] v. 13 «che se n'è gita in ciel subitamente» e *Rvf* 270 107 «quella che fu mia donna al ciel è gita» e 301 13 «[...] ond'al ciel nuda è gita». ■ SCIOLTA ... SPOLJA: si noti l'allitterazione e insieme l'assonanza che investe i due lemmi collocati alle estremità del verso. Come la carne costituisce qui un pesante abito di cui la Donna si libera dopo la propria morte, così in *Rvf* 268 71-72 l'amata «di sue belle spoglie / seco sorride». ■ RIFUGIO E SØL: il corpo della Donna era cioè, al contempo, 'luogo in cui gli occhi dell'amante erano soliti rifugiarsi nei momenti di sconforto,

indugiando nel contemplarne la bellezza' e 'sostanza vivificatrice e luminosa quanto l'almo Sole'. Non è da escludere, però, che la designazione del corpo come astro – coerente, del resto, con la perfetta corrispondenza Donna-Sole che si trova predicata in molte canzoni delle *Rime* – presupponga anche l'idea di uno splendore tanto abbacinante che gli occhî non possono sostenerne a lungo la vista. Il primo dei due lemmi è ἄπαξ nelle *Rime* e si ritrova una sola volta pure nella *Sophonisba* e nell'*Italia liberata*.

7-8. SI ... DICE: 'distoglie il proprio sguardo dalla beatitudine celeste, volgendosi indietro verso il mondo, e sente il pianto angosciato che si fa per lei sulla Terra; per la qual cosa sospira e dice'. ■ SI ... SENTE: si tratterà forse di uno ὕστερον πρότερον, dal momento che parrebbe logico pensare che la Donna si «volga» proprio per il fatto di aver udito il pianto, e che dunque la prima azione sia in realtà conseguenza della seconda e non viceversa. ■ A DIETRΩ: sembrerebbe indicare una distanza temporale più che spaziale ('ciò che si è lasciata alle spalle' nel senso di 'ciò che per lei è ormai la vita passata'). Per la forma non unverbata cfr. almeno *Rvf* 118 1 «Rimansi a dietro». ■ DURΩ PIANTΩ: il sintagma si trova già in BOCCACCIO *Ninfale fiesolano* 339 3. ■ SUSPIRA Ε DICE: i due verbi sono accostati spesso nella tradizione, e in particolare nella *Vita Nova*; fra le tante attestazioni, si veda almeno DANTE *Rime* 16 13 «sospira e dice» e *Rvf* 284 16 «sospira et dice» e cfr. inoltre *Rvf* 268 72 «et sol di te sospira». Si segnala che si tratta del solo caso nelle *Rime* in cui "sospirare" presenti innalzamento vocalico in protonia (secondo un uso non attestato né in Dante né in Petrarca); nell'*Italia liberata* si ha alternanza regolare tra le due forme, mentre nella *Sophonisba* "sospirare" è del tutto assente.

II. 9-11. Ε' QUESTΩ ... IMPRESSA: '[Quello che sento] è proprio il pianto del mio Signore? Queste parole colme di ardore sono pronunciate proprio da quella voce che è impressa nel mio cuore?'. ■ PAROLE ACCEΣE: 'parole infiammate di passione', ma forse anche di aspro dolore per la perdita. Il sintagma compare identico in BOCCACCIO *Teseida* VIII 112 8, VIII 114 2 e X 55 5. ■ LA ... IMPRESSA: cfr. *Rvf* 195 14 «ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse»; i medesimi costituenti del verso si ritrovano anche, sebbene con significato diverso, in *Par.* VIII 45 «la voce mia di grande affetto impressa». Il verbo è ἄπαξ in Trissino.

12-14. ΕΛΙΙ ... ΝΟΤΡΙ: ‘Egli si lamenta della mia dipartita, che sembra privarlo di tutto quel bene che riceveva dai miei occhi’. ■ ΣΙ ΛΑΓΝΑ: cfr. *It. lib.* XI 471-472 «molto si lagna / d’esser privata del sperato onore»; il verbo compare, in Trissino, soltanto in un altro passo dell’*Italia liberata*. ■ ΠΑΡΤΙΤΑ: si richiama LXXIV 1 «il vostro partire». Il sostantivo, che vale ‘dipartita’ e indica quindi figuratamente il ‘trapasso’, in Trissino compare soltanto un’altra volta, nel poema. ■ ΔΙΣΧΙΟΛΙΑ: l’enjambement con cui il complemento oggetto è separato dal verbo sembra assecondare il contenuto semantico dell’intera locuzione. ■ ΛΙ’ΟΚΚΙ ΝΟΤΡΙ: nella strofe precedente era rappresentato il raggio visivo che, partendo dagli occhi del poeta («lj’ocki vostri», v. 6), giungeva al corpo (la «spolja» di v. 5) della Donna; qui, invece, si fa accenno al fascio di luce dagli effetti benefici che muove dagli occhi di lei per giungere all’amante.

15-16. ΣΕΡΤΩ ... ΦΕΛΙΣΕ: ‘Naturalmente il suo pianto mi addolora, tanto che in certi momenti mi impedisce anche di essere pienamente felice’. ■ identico l’andamento prosodico di LIX 84 «moltω m’increfce che ’l miω dir non giunga», che costituisce peraltro la sola ulteriore attestazione di “increscere” nelle *Rime*. ■ ΠΙΑΝΓΕΡ: richiama il «duro pianto» di v. 7. ■ ΣΕ ... ΦΕΛΙΣΕ: il rammarico e l’inquietudine per la condizione di sofferenza in cui versa l’amante, cioè, per qualche istante compromette addirittura il pieno godimento della beatitudine celeste da parte della Donna.

III. 17-19. ΠΕΡ ... ΙΣΤΕΣΣΑ: ‘Sia Amore a parlargli e a consolarlo al posto mio; perché le sue parole accorte avranno forse un effetto maggiore che se fossi io stessa a parlare’. ■ ΛΙ ... ΣΟΝΦΟΡΤΙ: cfr. ΒΟΚΚΑΚΚΙΟ *Filostrato* II 134 2 «io vo’ che tu ’l conforti e che gli parli» Il secondo verbo è ἄπαξ nelle *Rime*. ■ ΙΝΤΕΣΣΕ: piuttosto che come participio (‘le cui parole, una volta che siano state pienamente intese, avranno un effetto maggiore delle mie’), così come ad esempio in *Inf.* II 43 «S’i’ ho ben la parola tua intesa» o in *Rvf* 270 82-83 «le parole che ’ntese / avrian fatto gentil d’alma villana» (Quondam), pare doversi leggere come aggettivo col valore di ‘tese a un fine specifico’ (‘le cui parole, che sanno essere mirate, ecc.’).

20-22. Ε ΔΙΣΑΛΙ ... ΜΟΤΤΡΙ: ‘e gli dica, dunque: Signore, la vita dell’aldilà non priva la tua amata Donna della sua volontà, benché ciò non appaia chiaramente’. L’amata,

cioè, nonostante sia passata alla vita ultraterrena e si trovi ormai in uno stato di beatitudine, non è stata privata della propria volontà, e dunque non è venuta meno all'amore che porta al poeta. Prende qui avvio il dialogo fittizio che ha luogo nella mente della Donna, la quale immagina che Amore si rivolga direttamente al poeta con queste parole. ■ QUELL'ALTRA VITA: la locuzione si registra, identica, in LXV 16, sempre in punta di verso. ■ DEL ... SPOLJA: il verso ricorda, sotto il profilo prosodico, *Rvf* 125 15 «et di saver mi spoglia», in cui, oltre al medesimo lemma in posizione rimica, si trova, in modo del tutto analogo, l'infinito apocopato di un verbo di seconda coniugazione sotto accento di 4^a. ■ LA ... TUA: cfr. *Par.* XI 113 «[...] la donna sua più cara». ■ BENCHÉ NŌ 'L MŌSTRI: 'sebbene, non essendo più tra i vivi, non possa più dimostrare l'amore che ti porta, come invece avrebbe potuto fare prima'.

23-24. SE ... RADICE: 'se anche il suo bel viso non si trova più stabilmente accanto a te, almeno sai che il ricordo di te è come una radice salda'. ■ BĒL VIΣŌ: cfr. XIII 21 e la relativa nota. ■ A CANTŌ: la posposizione della preposizione per mezzo di anastrofe parrebbe procedimento dettato da sole ragioni rimiche (dal momento che una costruzione più regolare, del tipo «se nŏn dimori a cantŏ al suŏ bel viŏ»*, sarebbe risultata ugualmente accettabile sotto il profilo metrico); e tuttavia da una semplice scorsa alle occorrenze di «a cantŏ» nell'*Italia liberata* si ricava che la proposizione è impiegata nella quasi totalità dei casi in punta di verso, e quasi sempre nella forma non unverbata. ■ FERMA RADICE: 'fissa, inamovibile, che mai potrà essere divelta'. Per il sintagma cfr. XIX 9 «Ma si ferma radice / : felice» (Quondam).

IV. 25-27. SAPI ... ŌPPRESSA: 'Sappi che, trovandosi ormai nelle ultime ore della propria vita – quando cioè stava per abbandonare definitivamente le membra debilitate e il corpo affaticato –'. ■ SPOLJA ŌPPRESSA: la locuzione rimanda al v. 5 («sciolta da quella spolja»); pare però che, piuttosto che alla «spolja», l'aggettivo sia da intendersi riferito per ipallage all'anima della Donna, «ŏppressa» dal pondo corporeo, a meno che non si legga «membra ŏffeŏe» e «spolja ŏppressa» come coppia di sintagmi in endiadi per 'il corpo infiacchito dalle stanche membra'. Per l'intero verso cfr. *Rvf* 301 14 «lasciando in terra la sua bella spoglia».

28-30. ΝΘΝ ... ΚΙΟΣΤΡΙ: ‘non vedendoti, rimase smarrita; tanto che – pensava – il suo fervente desiderio di entrare nel Regno celeste si era come raffreddato, per cui ella vi sarebbe giunta quasi meno volentieri’. Vedendo che il poeta non è accorso al suo capezzale nei suoi ultimi momenti di vita, la Donna è colta per qualche momento da un’ amarezza che parrebbe addirittura comprometterle una perfetta letizia nella beatitudine eterna del Paradiso. ■ SI RESTÒ SMARRITA: per attestazioni affini in clausola di verso, cfr. *Donna pietosa e di novella etate* [=VN 14 17-28] v. 32 «per che l’anima mia fu sì smarrita» e *Inf.* V 72 «pietà mi giunse, e fui quasi smarrito». ■ GIVA ... ΛΙΕΤΑ: si noti la dislocazione del verbo in *rejet* e contemporaneamente la posposizione del sintagma successivo per mezzo di un’ epifrasi, secondo un procedimento identico a quello già messo in atto ai vv. 26-27. ■ SUPERNI ΚΙΟΣΤΡΙ: letteralmente ‘i cerchî celesti’, «superni» in quanto collocati intorno alla – e dunque al di sopra della – Terra’. Entrambi i lemmi sono ἄποξ nelle *Rime* e assenti nella *Sophonisba*; nel poema, “chiosstro” è attestato due volte, ma senza assumere il valore figurato che ha qui. Per un’ espressione simile cfr. *Par.* XXVII 144 «cerchi superni» e *Purg.* VIII 18 «superne rote» (locuzione che si trova tre volte nell’ *Italia liberata*); per il sostantivo vd. invece *Rvf* 309 4 «stellanti chiostri / : nostri : mostri : ’nchiostri».

31-32. QUEST’UNICΩ ... RIDICE: ‘Questo solo desiderio – quello, cioè, di vederti prima di morire – la inquietò per qualche momento; poi fece come chi si ricrede’. ■ ALQUANTΩ: data la presenza, al verso successivo, di «poi», che segna una svolta tra un prima e un dopo, l’avverbio sarà da intendere con un valore temporale (‘per un po’ di tempo’) piuttosto che come riferito all’intensità del turbamento; per utilizzi analoghi cfr. ad esempio *Rvf* 71 83 «Et se questo mio ben durasse alquanto», *Inf.* IV 97 «Da ch’ebber ragionato insieme alquanto», *Par.* II 52 «Ella sorrise alquanto, e poi [...]» e *Orl. Fur.* II 76 7 «Giacque stordita la donzella alquanto». ■ CÔME ... RIDICE: pseudo-paragone che ricalca una modalità di espressione tipica della *Commedia* (in cui «il figurato è il medesimo soggetto poetante o un sentimento da lui provato»,³⁰⁶ e corrisponde dunque, di fatto, al figurante), per cui cfr. ad esempio *Par.* XXII 25 «Io stava come quei che ’n sé repreme / la punta del disio» o *Par.*

³⁰⁶ SERIANNI 2010, p. 31.

XXIII 49 «Io era come quei che si risente». Il verbo compare altre volte nella tragedia e nel poema, ma solo nel caso in questione assume il significato di “ricredersi”.

V. 33-36. Ε ΔΙΣΣΕ ... ΕΧΡΕΣΣΑ: ‘E disse: forse è stato il Cielo a impedirgli di vedere con i propri occhi i segni manifesti della mia morte imminente, in modo che soffrisse meno; perché essendone venuto a conoscenza soltanto a voce avrà certo provato un dolore minore’. ■ ΚΩΝΤΕΣΕ / ... ΟΚΚΙ: si noti l’inarcatura che, allontanando il complemento oggetto dal predicato, di fatto viene a rappresentare l’atto di “contendere” la vista. Per l’espressione cfr. almeno *Rvf* 28 107 «[...] ch’agli occhi miei ceta et contende», *Triumphus Cupidinis* I 47 «contende agli occhi tuoi» e soprattutto *Rvf* 289 5-6 et veggio ch’ella / per lo migliore al mio desir contese / : cortese : paese : accese». ■ ΕΧΡΕΣΣΑ: ‘manifesta’. È voce dantesca, assente in Petrarca.

37-40. ΜΑ ... ΛΙΧΕ: ‘Ma tu, se non vuoi che alla tua gioia faccia contrasto il dolore provato dal tuo Signore e che di conseguenza il Cielo ti privi di un luogo così santo come quello in cui stai per recarti, non desiderare ciò che non è lecito vedere’. ■ ΤΥ: è ancora la Donna a parlare, rivolgendosi a se stessa tramite la seconda persona. ■ ΓΙΟΣΤΡΙ: la giostra è propriamente la sfida tra due cavalieri che si corrono incontro a lancia tesa nel tentativo di sbalzarsi a vicenda da cavallo; indica quindi un duello, un combattimento tra due soli contendenti, esattamente come in questo caso. Il lemma è ἄπαξ nelle *Rime* e non compare nella *Sophonisba*, ma trova naturalmente largo impiego nel poema. Si veda anche *Rvf* 68 5 «Ma con questo pensier un altro giostra», che costituisce la sola attestazione nel *Canzoniere* e, per la coppia dei “giostranti”, *Rvf* 287 8 «onde col tuo gioir tempro ’l mio duolo» (Quondam). ■ ΤΟΛΙΑ ... ΣΑΝΤΩ: nel primo emistichio si registra un’anastrofe, essendo «il Cielω» soggetto della frase. L’intero verso riprende il concetto di *Rvf* 268 67-69 «Pon’ freno al gran dolor che ti trasporta; / ché per soverchie voglie / si perde ’l cielo». ■ ΝΩΝ ... ΛΙΧΕ: verso dal carattere apoftegmatico, con cui la Donna impone a se stessa e al proprio agire un limite morale. Si noti che «dijar» riprende – negandolo – il «dijω» di v. 31.

41-43. ΠΟΙ ... ΠΑΕΣΕ: ‘Subito dopo che la Donna ebbe detto ciò, la sua anima uscì fuori [dal corpo], tornando alla propria regione natia e portando con sé tutta la vera bellezza

che il Cielo le aveva concesso'. ■ POI ... FUORE: vd. *Rvf* 325 106-107 «Detto questo, a la sua volubil rota / si volse». ■ SUΩ PAEΣE: cfr. *Rvf* 289 3-4 «anzi tempo per me nel suo paese / è ritornata». ■ CΩN ... CΩNCESSA: la bellezza che contraddistingue l'anima, vale a dire le grazie e le virtù concessele dal Cielo e messe a frutto dalla Donna nel corso della propria vita.

44. Ε QUELL'ALTRA ... CΩMPITA: 'mentre l'altra bellezza, quella mortale, in quel momento giunse alla propria fine'. L'avvenenza del corpo, nell'istante in cui la Donna muore, cessa di esercitare il suo potere attrattivo e languisce, come sarà precisato nell'immagine immediatamente successiva.

45-46. QUAL ... DIMΩSTRI: 'Come un fiore, divolto dallo stelo, perde a poco a poco il suo bel colore originario'. Immagine topica del fiore reciso, cui fin dalla classicità è accostato il languire provocato dalla morte; a differenza che in molti degli utilizzi della tradizione, in questo caso non si descrive il movimento della testa che, priva ormai di forze, si piega sul collo, ma si registra il solo dato cromatico. Cfr. almeno il virgiliano *Eneide* IX 435-436 «*purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens*» e XI 68 «*qualem virgineo demessum pollice florem*». ■ SVELTΩ: in enjambement e per di più in anastrofe rispetto al complemento da esso retto, a rappresentare la violenza con la quale il fiore è strappato dalla pianta. Il verbo è ἄπαξ in Trissino e pressoché assente nella tradizione lirica antecedente, ma fra le attestazioni coeve al vicentino si veda almeno BEMBO *Rime* LIV 5-6 «[Speme] perché nel fondo del mio cor rinasci, / s'io te n'ho svelta?». Tuttavia, cfr. anche *Rvf* 323 70 «come fior colto langue». ■ BEL CΩLΩR: sintagma utilizzato da Boccaccio in un'immagine analoga, per cui vd. *Filostrato* IV 18 1-4 «Qual poscia ch'è dall'aratro intaccato / ne' campi il giglio, per soverchio sole / casca ed appassa, e 'l bel color cangiato / pallido fassi».

47-49. CΩSÌ ... INFELICE: 'allo stesso modo ella si spogliò del velo corporeo e abbandonò il mondo pieno di miseria e di infelicità'. ■ DEΠΩΣE: 'si svestì del «mantω» costituito dal corpo e lo adagiò'; il soggetto potrebbe anche essere, a senso, la Donna, ma grammaticalmente è ancora «l'alma» di v. 41 (che peraltro meglio si adatta all'immagine della svestizione). Del verbo si registra questa sola attestazione nelle *Rime*. ■ TERRESTRE MANTΩ: corrisponde al «corporeω velω» di LV 13; il sostantivo è ἄπαξ sia nel canzoniere

sia nella *Sophonisba*. ■ ΜΟΝΔΩ ... INFELICE: la coppia di aggettivi è in *Triumphus Cupidinis* IV 6, mentre il sintagma «misero mondo» è in *Rvf* 299 13 e 319 5.

VI. 49-51. DUNQUE ... CESSA: ‘Dunque, Signore, se a causa della passione che provate per lei la sua morte vi addolora tanto che il vostro pianto non ha mai fine’. Si noti come nel primo verso sia presente un aggettivo possessivo di seconda persona plurale, nel secondo uno di terza, e nell’ultimo di nuovo quello di seconda, con un continuo slittamento del referente. ■ UNQUA ΝΟΝ CESSA: sia il verbo che l’avverbio sono ἄπαξ nelle *Rime*; il primo lo è anche nella tragedia, mentre il secondo non vi compare affatto.

52. **PENSATE ... GRADITA:** ‘consolatevi pensando a quanto la sua presenza sia gradita in cielo’. Cfr. *Rvf* 31 1-4 «Quest’anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l’altra vita, / se lassuso è quanto esser dè gradita, / terrà del ciel la più beata parte», 142 12 «[...] più gradita in cielo» e 193 9 «infin al ciel gradita / : udita : vita» (Quondam), e *Inf.* XVI 42 «nel mondo sù dovria esser gradita» (dove però il «mondo sù» è la Terra rispetto all’inferno).

53-56. **Ε SE ... INKIOSTRI:** ‘e se davvero il desiderio vi riempie di brama per la sua bellezza, adoperate l’amato inchiostro e celebrate con il dolce canto della Poesia lei che sola fu tra noi una vera fenice’. Per l’intero gruppo di versi, vd. *Rvf* 268 73-77 «et sua fama, che spira / in molte parti anchor per la tua lingua, / prega che non extingua, / anzi la voce al suo nome rischiari, / se gli occhi suoi ti fur dolci né cari». ■ ΟΡΡΑΤΕ ... INKIOSTRI: ‘componete in versi’; cfr. *Rvf* 309 7-8 «a l’opra volse / [...] ’nchiostri». ■ ΔΟΛΧΕ ΚΑΝΤΩ: è sintagma che si trova già in *Par.* XXVII 3. ■ CHE ... FENICE: ‘davvero lei sola fu unica al mondo e irripetibile’, dal momento che secondo la tradizione non potevano esistere contemporaneamente due fenici (per cui cfr. ad esempio *Rvf* 210 4 «né ’n ciel né ’n terra, è più d’una fenice»). Cfr. soprattutto GIUSTO DE’ CONTI XLIV 13 «essendo in terra lei sola Fenice» ma anche *Rvf* 167 14 «questa sola fra noi del ciel sirena» e, per una clausola simile, *Rvf* 366 52 «[...] vera beatrice». Il sostantivo è ἄπαξ nella produzione trissiniana.

Congedo. 57-58. ΤΑΝΤΩ ... ΔΙΣΔΙΧΕ: ‘Celebrarla sarà bello tanto quanto il piangerla di continuo è invece inopportuno’. Si riprendono, nella stanzetta finale, i due

elementi cui si era fatto accenno nella strofe precedente: il «pianger» che «unqua non cessa» (v. 51) e la celebrazione (v. 54). ■ SEMPRE LACRIMARLA: cfr. *Rvf* 224 10 «se sospirare et lagrimar maisempre» e 226 5 «Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto». ■ SI DISDICE: il verbo, che è ἄραξ nelle *Rime* (così come nella *Sophonisba*) e non si trova in Dante, in Petrarca registra due occorrenze, per cui vd. *Rvf* 264 101 «più si disdice a chi più pregio brama» e 351 11 «a quel che giustamente si disdice».

REGESTO BIBLIOGRAFICO

AFRIBO 2001 = Andrea A., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di P. V. Mengaldo, Firenze, F. Cesati, 2001.

AFRIBO 2003 = Andrea A., *La rima del Canzoniere e la tradizione in La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 531-618.

AFRIBO 2016 = *Aspetti della metrica di Dante*, in *Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021). Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, II, 2016, pp. 559-575.

ALBONICO 2004 = Simone A., *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, «Filologia Italiana», 1, 2004, pp. 161-182.

ALFANO 2001 = Giancarlo A., *Dioniso e Tiziano: la rappresentazione dei simili nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni, 2001.

AUERBACH 1999 = Erich A., *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 273-308 [14 ed.].

BARTUSCHAT 2000 = Johannes B., *Fra Petrarca e gli antichi: le "Rime" e la "Poetica" di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo & G. Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 179-200.

BEER 1996 = Marina B., *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i "Ritratti" di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino*, in EAD., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 135-161.

BELLONI 1992 = Gino B., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Padova, Antenore, 1992.

BERRA 2013 = Claudia B., *"Escondit", ostinazione e modelli biblici rovesciati. Appunti su "Rerum vulgarium fragmenta", 206*, «Quaderni Veneti. Nuova serie digitale», 2 (1), 2013, pp. 101-108.

BETTARINI 2005 = F. Petrarca, *Canzoniere: "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

BRAMBILLA AGENO 1964 = Franca B. A., *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964.

BRUGNOLO 2002 = Furio B., *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen - das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, in *Zusammenarbeit mit Bernard Ribemont*, Heidelberg, Winter, 2002.

CALCATERRA 1948 = Carlo C., *Le "rime nove" del Petrarca*, «Studi Petrarqueschi», I (1948), pp. 9-35.

CARDUCCI 1902 = Giosuè C., *Dello svolgimento dell'Ode in Italia*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», XCVII (1902), pp. 3-21.

CARDUCCI 1984 = F. Petrarca, *Le Rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari, nuova presentazione di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1984.

CARRAI 2014 = G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Milano, Mimesis, 2014.

CASTELLANI 1992 = Giordano C., *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, «La Bibliofilia», XCIV (2), 1992, pp. 171-185.

CASTELLANI 2000 = Arrigo C., *Grammatica storica della lingua italiana. Volume I. Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000.

CATTIN 1980 = Giulio C., *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino. Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica, 31 marzo-1 aprile 1979, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 153-174.

CHIAVACCI 1991 = D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, A. Mondadori, 1991.

CIAMPOLINI 1896 = Ermanno C., *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1896.

COMBONI 1999 = Andrea C., *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, a cura di D. Billy, postfazione di M. Dominicy, Parigi-Montréal, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83.

COMBONI 2004 = Andrea C., *La fortuna delle sestine*, «Quaderni petrarcheschi», XI (2004), pp. 73-88.

CONTINI 1995 = D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995.

CONTINI 1995¹ = Gianfranco C., *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995 (Ed. originale 1960).

CONTINI 2007 = Gianfranco C., *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in *Frammenti di filologia romanza: scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceshini, 2007, pp. 205-234.

CREMANTE 1988 = G. G. Trissino, *La Sophonisba*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano, Ricciardi, 1988, pp. 1-162.

D'ALVERNY 1946 = Marie-Thérèse D'A., *La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IX^e au XII^e siècle*, in *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, Pecqueur-Grat, 2 voll.: vol. I, pp. 245-278.

DE ROBERTIS 2005 = D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2005.

DI GIROLAMO 1983 = Costanzo D. G., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983.

DILEMMI 2006 = Giorgio D., "Giovin pianta in morbido terreno". *Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti*, in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 23-42.

DIONISOTTI 1966 = P. Bembo, *Rime*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, pp. 505-649.

ELWERT 1983 = Wilhelm Theodor E., *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Dal medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 389-409.

FENZI 1991 = Enrico F., *R. V. F. CXXVI, «Chiare fresche et dolci acque»*, «Italianistica», 20, 1991, pp. 455-486.

FENZI 2006 = Enrico F., *Tra Isabella e Lucrezia: Niccolò da Correggio*, in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 43-74.

FRASCA 1992 = Gabriele F., *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

GALANTE 1980 = *Edizioni di opere di Giangiorgio Trissino esposte in occasione del convegno*, a cura di Franca Maria G., *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica, 31 marzo-1 aprile 1979, a cura di N. Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980 pp. 227-274.

GIUNTA 2014 = D. Alighieri, *Convivio* (a cura di G. Fioravanti, *Canzoni* a cura di C. Giunta) in *Opere* (Ed. diretta da M. Santagata), vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014.

GORNI 1981 = Guglielmo G., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1981.

GORNI 1987 = Guglielmo G., *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, «Lectura Petrarce», VII, 1987, pp. 201-218.

GORNI 1989 = Guglielmo G., *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle Rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*,

Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 37-57.

GORNI 1993 = Guglielmo G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

GORNI 1996 = D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

DANZI 2001 = G. G. Trissino, in *Poeti del Cinquecento. I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 271-288.

GUIDOLIN 2010 = Gaia G., *La canzone nel primo Cinquecento: metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

HAUVETTE 1903 = Henri H., *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle: Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1903.

JENNI 1945 = Adolfo J., *La sestina lirica*, Berna, H. Lang & Cie, 1945.

KOLSKY 1984 = Stephen K., *Images of Isabella d'Este*, «Italian Studies», XXXIX, 1984, pp. 47-62.

LUZIO-RENIER 2005 = Alessandro L. e R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, indici e apparati a cura di A. Della Casa, M. Finazzi, S. Signorini, R. Vetrugno, Milano, Sylvestre Bonnard.

MARTI 1969 = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

MATARRESE-PRALORAN 2016 = L. Ariosto, *Orlando Furioso, secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di T. Matarrese e M Praloran, Torino, Einaudi, 2016, 2 voll.

MAZZOLENI 1987 = Carla M., *Per la storia delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino: storia e filologia classica, filologia e storia della letteratura moderna, storia dell'arte, scuola e società*, Pavia, 1987, pp. 103-135.

MAZZOLENI 1996 = Carla M., *L'ultimo manoscritto delle "Rime" di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza e C. Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 309-344.

MENGALDO 1979 = D. Alighieri, *Opere minori*, vol. II, a cura di P. V. Mengaldo e alii, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

MENICHETTI 2012 = B. Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2012.

MILAN 1981 = Gabriella M., *Nota metrica*, in G. G. Trissino, *Rime. 1529*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 43-61.

MORSOLIN 1894 = Bernardo M., *Giangiorgio Trissino. Monografia di un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

NEGRI 2000 = G. Muzio, *Lettere: Venezia, Giolito, 1551*, edizione e commento a cura di A. M. Negri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

NORDEN 2002 = Eduard N., *Agnostos Theos: Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, a cura di C. O. Tommasi Moreschini, Brescia, Morcelliana, 2002.

PEDRAZZOLI 1890 = Augusto P., *La Marchesa Isabella d'Este Gonzaga a diporto sul lago di Garda colla sua Corte: Festeggiamenti*, «Archivio storico lombardo», XVII (1890), pp. 866-878.

PELOSI 1998 = G. Guinizzelli, *Rime*, premessa e commento di P. Pelosi, Napoli, Liguori, 1998.

PERUGI 1998 = Maurizio P., *Il motivo della «passada folor» e la sua diffusione nella poesia provenzale d'Italia e nel Petrarca*, in *La palinodia. Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991)*, a cura di G. Peron, premessa di G. Folena, Padova, Esedra, 1998.

PISTOLESI 2000 = Elena P., *Con Dante attraverso il Cinquecento: il "De Vulgari Eloquentia" e la questione della lingua*, «Rinascimento», XL, 2000, pp. 269-296.

POZZI 1979 = Giovanni P., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere Italiane», XXXI (1), 1979, pp. 3-30.

PRALORAN 2003 = Marco P., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 125-190.

QUONDAM 1980 = Amedeo Q., *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Accademia Olimpica, 31 marzo-1 aprile 1979, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 67-109.

QUONDAM 1981 = G. G. Trissino, *Rime. 1529*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

QUONDAM 1991 = Amedeo Q., *1529: Le "Rime" di Giovan Giorgio Trissino*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, pp. 153-179.

RABONI 1989 = P. Bembo, L. Borgia, *La grande fiamma: Lettere 1503-1517*, a cura di G. Raboni, Milano, R. Archinto, 1989.

REA 2011 = G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

RESIDORI 2011 = Matteo R., *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011.

SANTAGATA 1996 = F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

SAPEGNO 2003 = Maria Serena S., *TU, VOI: a chi si parla?*, «Critica del testo», VI (1), 2003, pp. 93-102.

SASSO 1987 = Gennaro S., *De aeternitate mundi ("Discorsi", II 5)*, in Id., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1987, I, pp. 167-399.

SERIANNI 2010 = Luca S., *Sulle similitudini della Commedia*, «L'Alighieri», 35 (1), 2010, pp. 25-43.

SHAPIRO 1980 = Marianne S., *Hieroglyph of time: the Petrarchan sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980.

SOLDANI 2003 = Arnaldo S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.

STOPPELLI 2011 = Pasquale S., *Dante e la paternità del "Fiore"*, Roma, Salerno, 2011.

TONELLI 1999 = Natascia T., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1999.

VASOLI 2006 = Cesare V., *Machiavelli e la filosofia degli antichi*, in Id., *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Torino, N. Aragno, 2006, pp. 569-592.

ZANATO 2012 = M. M. Boiardo, *Amorum Libri Tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012, 2 voll.

Edizioni

Opere di Trissino citate

De la volgare eloquenzia = Giovan Giorgio Trissino, *De la Volgare Eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di F. Montuori, in D. Alighieri, *Le Opere* vol. III, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno, 2012, pp. 441-596.

It. lib. = Giovan Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotti*, in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, a cura di S. Maffei, Verona, appresso Jacopo Vallarsi, vol. I, pp. XXXIV-298.

Poetica = Giovan Giorgio Trissino, *La Poetica (I-IV) [1529]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, I, pp. 21-158.

*Poetica*¹ = Giovan Giorgio Trissino, *La Quinta e la Sesta divisione della Poetica [ca. 1549]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II, pp. 5-90.

Ritratti = Giovan Giorgio Trissino, *I Ritratti del Trissino*, in W. Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg, Winter, 1981, pp. 19-28.

Soph. = Giovan Giorgio Trissino, *La Sophonisba*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I, *La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano, Ricciardi, 1988, pp. 1-162.

TRISSINO *Altre Rime* = Giovan Giorgio Trissino, *Altre rime del Trissino*, in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, a cura di S. Maffei, Verona, appresso Jacopo Vallarsi, vol. I, pp. 377-383.

Opere di Dante citate

Conv. = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, Canzoni a cura di C. Giunta, in Id., *Opere* (Ed. diretta da M. Santagata), vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3-805.

DANTE *Rime* = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2005.

DVE = Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in Id., *Le Opere. III. De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno, 2012, pp. 1-239.

Commedia (Inf., Purg., Par.) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

VN = D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Opere di Petrarca citate

PETRARCA *Africa* = Francesco Petrarca, *L'Africa*, edizione critica per cura di N. Festa, corredata di un ritratto e cinque tavole fuori testo, Firenze, Le Lettere, 1998.

PETRARCA *Disperse* = Francesco Petrarca, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di A. Solerti, introduzione di V. Branca, postfazione di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.

PETRARCA *Epystole* = Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi 1951, pp. 705-805.

PETRARCA *Familiars* = Francesco Petrarca, *Le familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Le Lettere, 1997, 4 voll.

PETRARCA *Rvf 1501* = Francesco Petrarca, *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Venezia, A. Manuzio, 1501.

Rvf = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Trionfi = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di V. Pacca, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, A. Mondadori, 1996.

Opere di Boccaccio citate

BOCCACCIO *Amorosa visione* = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, edizione critica per cura di V. Branca, Firenze, G. C. Sansoni, 1944.

BOCCACCIO *Caccia di Diana* = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca, Salerno, Roma, 2016.

BOCCACCIO *Esposizioni* = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, A. Mondadori, 1965.

BOCCACCIO *Filostrato* = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, con la collaborazione di E. D'anzieri e F. Ferro, Milano, Mursia, 1990.

BOCCACCIO *Ninfale fiesolano* = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di D. Piccini, Milano, BUR, 2013.

BOCCACCIO *Rime* = Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2013.

BOCCACCIO *Teseida* = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, edizione critica a cura di E. Agostinelli e W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2015.

Opere di altri autori

ALUNNO *Fabrica* 1546 = Francesco Alunno, *La Fabrica del mondo di m. Francesco Alunno da Ferrara. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, & d'altri buoni autori, con la dichiarazione di quelle, & con le sue interpretazioni latine, con le quali si ponno scriuendo isprimere tutti i concetti dell'huomo di qualunque cosa creata*, in Vinegia, per Nicolo de Bascarini bresciano, 1546.

ANTONIO DA FERRARA = Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Le Rime*, introduzione, testo e commento di L. Bellucci, Bologna, R. Patron, 1972.

ARIOSTO *Rime* = Ludovico Ariosto, *Rime*, in Id., *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 107-237.

BANDELLO = Matteo Bandello, *Rime*, edizione commentata a cura di M. Danzi, Modena, Panini, 1989.

BARIGNANO = *Barignano* in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di F. Tomasi e P. Zaja, San Mauro Torinese, Res, 2001, pp. 18-26.

BEMBO *Asolani* = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.

BEMBO *Prose* = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'“editio princeps” del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001.

BEMBO *Rime* = Pietro Bembo, *Rime*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, pp. 505-649.

BEMBO *Stanze* = Pietro Bembo, *Stanze*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, pp. 651-671.

BERNARDO TASSO *Rime* = Bernardo Tasso, *Rime*, Torino, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, RES, 1995.

Bibbia = *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, testo critico di R. Weber, quinta edizione a cura di R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007. Si riportano di seguito le abbreviazioni dei libri citati:

Gn. = *Genesis*
Hbr. = *Ad Hebraeos*
Lam. = *Lamentationes*
Lc. = *Luca*
Mc. = *Marcus*
Mt. = *Mattheus*
Prv. = *Proverbia*
Sap. = *Sapientia*
Sir. = *Sirach*

BINDO DI CIONE = *Bindo di Cione del Frate*, in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 211-223.

BOIARDO *Amorum Libri* = Matteo Maria Boiardo, *Amorum Libri Tres*, edizione critica a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

BONAGIUNTA = Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2012.

BRUNO *De gli eroici furori* = Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, Parte prima, Dialogo quarto, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2005, pp. 753-960.

BRUZIO VISCONTI = Bruzio Visconti, *Le Rime*, edizione critica a cura di D. Piccini, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2007.

BUONACCORSO = *Buonaccorso da Montemagno il giovane*, in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento di R. Spongano, Bologna, R. Patron, 1970, pp. 3-75.

BUONACCORSO¹ = *Buonaccorso da Montemagno il vecchio*, in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento di R. Spongano, Bologna, R. Patron, 1970, pp. 77-92.

CAPPELLO *Rime* 1560 = Bernardo Cappello, *Rime*, Venezia, appresso Domenico et Gio. Battista Guerra fratelli, 1560.

CARO = Annibal Caro, *Rime*, Venezia, Nella stamperia Remondini, 1757.

CASTIGLIONE *Cortegiano* = Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano. I. La prima edizione: nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero*, Venezia, aprile 1528, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.

CATULLO *Carmina* = Gaio Valerio Catullo, *Canti*, introduzione a cura di A. Traina, traduzione di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 1982.

CAVALCANTI = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

CHARITEO = Benedetto Gareth detto il Chariteo, *Le Rime: secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Tipogr. dell'Accad. delle Scienze 1892, 2 voll.

CECCO D'ASCOLI = Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata col sussidio di tutte le opere dell'autore e delle loro fonti dal prof. dott. A. Crespi, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1927.

CHIARO DAVANZATI = Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

CICERONE *Tuscolanae* = Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane*, introduzione di E. Narducci, traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, Milano, BUR, 1996.

CINO = Cino da Pistoia, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 421-923.

CINO RINUCCINI = Cino Rinuccini, *Rime*, edizione critica a cura di G. Balbi, Firenze, Le Lettere, 1995.

CINO¹ = G. Zaccagnini, *Le Rime di Cino da Pistoia*, Genève, Leo S. Olschki, 1925.

CORREGGIO *Rime* = Niccolò da Correggio, *Rime*, in Id., *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 105-435.

Escorialense 2009 = Il Canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo: Real Biblioteca de el Escorial, E.III.23 - Biblioteca Nazionale Marciana, IT.IX.529, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

FAZIO *Dittamondo* = Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, vol. I, *Il Dittamondo*, a cura di G. Corsi, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1952.

FAZIO *Rime* = Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013.

FEDERICO II = *Federico II* in *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008; voce a cura di S. Rapisarda, pp. 437-494.

FIRENZUOLA = Agnolo Firenzuola, *Rime*, in Id., *Opere di Agnolo Firenzuola*, a cura di D. Maestri, Torino, UTET, 1977, pp. 791-1036.

FRANCESCO DA BARBERINO = Francesco da Barberino, *Del Reggimento e costumi di donna di messer Francesco Barberino secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, per cura del conte C. Baudi di Vesme, senatore del Regno, Bologna, presso G. Romagnoli, 1875.

FRANCESCO DI VANNOZZO = Francesco di Vannozzo, *Rime*, a cura di A. Medin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928.

FRESCOBALDI = Matteo Frescobaldi, *Rime*, edizione critica a cura di G. R. Ambrogio, Firenze, Le Lettere, 1996.

Gerusalemme Liberata = Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009.

GIACOMO DA LENTINI = *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano, A. Mondadori, 2008.

Giuntina = *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, introduzione e indici di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977 (ristampa anastatica dell'edizione del 1527).

GIUSTO DE' CONTI = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, prima edizione completa a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carrabba, 1933.

GUIDICCIONI = Giovanni Guidiccioni, *Rime*, edizione critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

GUINIZZELLI = Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, G. Einaudi, 2002.

GUITTONE *Lettere* = Guittone d'Arezzo, *Lettere*, edizione critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.

GUITTONE *Rime* = Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1940.

LAPO GIANNI = Lapo Gianni, *Rime*, a cura di F. Iovine, Roma, Bagatto Libri, 1989.

LIVIO *Ab Urbe Condita* = Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, vol. 1, Libri 1-2, a cura di M. Scandola, Milano, BUR, 1982.

LORENZO DE' MEDICI *Comento* = Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, in L. de' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 553-774.

LORENZO DE' MEDICI *Nencia* = Lorenzo de' Medici, *La Nencia da Barberino*, in L. de' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 153-174.

LORENZO DE' MEDICI *Selve* = Lorenzo de' Medici, *Selve*, in Id., *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 435-520.

LUCREZIO *De Rerum Natura* = Tito Lucrezio Caro, *De Rerum Natura*, a cura di A. Schiesaro, traduzione di R. Raccanelli, note di C. Santini, Torino, Einaudi, 2003.

MACHIAVELLI *Discorsi* = Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di F. Bausi, Roma, Salerno, 2001, 2 voll.

MACHIAVELLI *Discorsi* 1531 = Niccolò Machiavelli, *Discorsi di Niccolo Machiavelli cittadino, et segretario fiorentino sopra la prima deca di Tito Liuiio a Zanobi Buondelmonti, et a Cosimo Rucellai*, Firenze, Bernardo Giunta, 1531.

MACHIAVELLI *Discorsi* 1531¹ = Niccolò M., *Discorsi di Nicolo Machiavelli, cittadino, et segretario fiorentino, sopra la prima deca di Tito Liuiio, a Zanobi Buondelmonti, et a Cosimo Rucellai*, Roma, Antonio Blado, 1531.

MAESTRO TORRIGIANO = *Maestro Torrigiano* in *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III, *Poeti Siculo-Toscani* (Edizione critica con commento diretta da R. Coluccia), Milano, Mondadori, 2008; voce a cura di S. Lubello, pp. 409-438.

MALATESTI = Malatesta Malatesti, *Rime*, edizione critica a cura di D. Trolli, Parma, Studium Parmense, 1981.

MARINO *Adone* = Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013.

MATRINI = Chiara Matraini, *Rime e Lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989.

Memoriali bolognesi 2005 = *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. Orlando, con la consulenza archivistica di G. Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.

MINTURNO 1564 = Antonio M., *L'Arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere*, in Venezia, per Gio. Andrea Valvassori, 1564.

MOLZA = Francesco Maria Molza, *Poesie di Francesco Maria Molza. Colla vita dell'autore*, scritta da P. Serassi, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808.

MONTE ANDREA = Monte Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, edizione critica a cura di F. Filippo Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979.

MUZIO *Rime 1551* = Girolamo Muzio, *Rime diverse*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1551.

NERI DE VISDOMINI = *Neri de Visdomini*, in *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III, *Poeti Siculo-Toscani* (Edizione critica con commento diretta da R. Coluccia), Milano, Mondadori, 2008; voce a cura di S. Lubello, pp. 45-95.

NICOLÒ DE' ROSSI = Nicolò de' Rossi, *Il canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1974-1977, 2 voll.

ORAZIO *Ars Poetica* = Quinto Orazio Flacco, *Epistole e Ars Poetica*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2008.

ORAZIO *Carmina* = Quinto Orazio Flacco, *Odi, Epodi*, introduzione, traduzione e note di M. Beck, Milano, Mursia, 1989.

Orl. Fur. = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso, secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di T. Matarrese e M. Praloran, Torino, Einaudi, 2016, 2 voll.

OVIDIO *Amores* = Publio Ovidio Nasone, *Amores*, a cura di F. Varieschi, Milano, Mondadori 1994.

OVIDIO *Ars Amatoria* = Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, a cura di O. Celeste, Siena, Barbera, 2007.

OVIDIO *Metamorfosi* = Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, traduzione di G. F. Villa, note di R. Corti, Milano, BUR, 1994.

PIERO DELLA VIGNA = *Piero della Vigna*, in *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008; voce a cura di G. Macciocca, pp. 263-323.

PINDARO 1513 = P., *Pindarou Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia. Kallimachou hymnoi, oi euriskomenoi. Dionysiou periegesis Lykophronos Alexandra, to skoteinon poiema. Pindari Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia, Callimachi hymni qui inueniuntur.*

Dionysius de situ orbis, Licophronis Alexandra, obscurum poema, Venezia, Aldo Manuzio, in aedib. Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513.

PINDARO 1515 = P., *Pindarou Olympia. Pythia. Nemea. Isthmia. Meta exegeseos palaias pany ophelimou, kai scholion homoion*, Roma, Cornelio Benigno, 1515.

POLIZIANO *Rime* = Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986.

POLIZIANO *Stanze* = Angelo Ambrogini detto il Poliziano, *Stanze*, in Id., *Stanze, Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988, pp. 33-135.

PORFIRIONE *In Horatium* = Pomponio Porfirione, *Commentum in Horatium Flaccum*, a cura di A. Holder, Hildesheim, G. Olms, 1967.

PROPERZIO *Elegie* = Sesto Aurelio Properzio, *Elegie*, introduzione di P. Fedeli, traduzione di L. Canali, Milano, BUR, 1987.

PUCCI *Rime* = Antonio Pucci, *Rime*, in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 778-900.

RINALDO D'AQUINO = *Rinaldo d'Aquino*, in *I Poeti della Scuola Siciliana*, Ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008; voce a cura di A. Comes, pp. 137-232.

RUCELLAI *Api* 1539 = Giovanni Rucellai, *Le Api di M. Giovanni Rucellai gentil'huomo fiorentino, le quali compose in Roma de l'anno MDXXIII essendo quivi castellano di Castel sant'Angelo*, [Firenze, eredi di F. Giunta il vecchio], 1539.

SACCHETTI *Rime* = Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990.

SACCHETTI *Battaglia* = Franco Sacchetti, *La Battaglia delle belle donne di Firenze*, a cura di S. Esposito, Roma, Zauli, 1996.

SANNAZARO *Arcadia* = Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 1-132.

SANNAZARO *Sonetti e Canzoni* = Iacopo Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220.

SENECA *Epistulae ad Lucilium* = Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio*, a cura di R. Marino, Foschi (Santarcangelo), 2017.

SENNUCCIO = Sennuccio del Bene, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue Rime*, a cura di D. Piccini, Padova, Antenore, 2004.

SERAFINO AQUILANO = Serafino Aquilano, *Sonetti*, in Id., *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 79-237.

SERDINI = Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

SFORZA = Alessandro Sforza, *Il canzoniere*, edizione critica e introduzione a cura di L. Cocito, Milano, Marzorati, 1973.

TANSILLO = Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito. Secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996, 2 voll.

TASSO *Gerusalemme Conquistata* = Torquato Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

TASSO *Rime* 1593 = Torquato Tasso, *Delle Rime del sig. Torquato Tasso, parte seconda. Di novo date in luce, con li Argomenti & Espositioni dello stesso Autore*, in Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1593.

Vat. Barb. Lat. 1905 = *Il canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953 (già Barb. XLV.47) pubblicato per cura di G. Lega*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1905.

VELLUTELLO *Petrarca* 1525 = Alessandro Vellutello, *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanniantonio & fratelli da Sabbio, 1525.

VIRGILIO *Eneide* = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Milano, A. Mondadori, 1989.

VIRGILIO *Georgiche* = Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali note al testo di R. Scarcia, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

Strumenti utilizzati

(Grammatiche, dizionari, repertori metrici consultati)

BELTRAMI 2002 = Pietro B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Concordanze del Canzoniere 1971 = Concordanze M-Z, Frequenze, Rimario, II, Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca, a cura dell'Ufficio lessicografico, Firenze, Accademia della Crusca, 1971.

Enciclopedia dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984.

GDLI = Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.

GHIAZZA-NAPOLI 2007 = Silvana G., Marisa N., Le figure retoriche: parola e immagine, Bologna, Zanichelli, 2007.

LirIO = Corpus LirIO (Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400), a cura di L. Leonardi e di A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, Fondazione Ezio Franceschini, Università degli Studi di Siena:
[http://lirioweb.ovi.cnr.it/\(S\(v05a0ij30muluqfpio3u5caw\)\)/CatForm01.aspx](http://lirioweb.ovi.cnr.it/(S(v05a0ij30muluqfpio3u5caw))/CatForm01.aspx).

Mirabile = Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale:
<http://www.mirabileweb.it>.

REMCI = Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI), censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Firenze, F. Cesati, 2008.

ROHLFS 1966 = Gerhard R., Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica, traduzione di S. PERSICHINO, Torino, Einaudi, 1966.

ROHLFS 1968 = Gerhard R., Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia, traduzione di T. FRANCESCHI, Torino, Einaudi, 1968.

TLL = Thesaurus Linguae Latinae online (Ed. W. De Gruyter):

<https://www.degruyter.com/view/db/tll>.

