



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

Considerazioni sulla Canzone italiana del Quattrocento (con un Repertorio metrico)

Relatore:
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Ludovica Girotto
n° matr. 1156092/LMFIM

ANNO ACCADEMICO
2018 – 2019

INDICE

INTRODUZIONE	3
PRIMA PARTE: Repertorio metrico della canzone italiana del Quattrocento	5
1. ISTRUZIONI PER L'USO DEL REPERTORIO.....	6
2. REPERTORIO METRICO.....	7
3. INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI.....	31
4. INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI.....	34
SECONDA PARTE: Commento al Repertorio metrico	35
1. MORFOLOGIA DELLA CANZONE ITALIANA DEL QUATTROCENTO.....	36
1.1. NUMERO DI STANZE E DI VERSI PER STANZA.....	41
1.2. PIEDI, SIRMA, CONGEDO.....	46
2. RAPPORTI TRA METRO E SINTASSI	78
2.1 APPROFONDIMENTO SULLA FORMA CANZONE IN STANZE DI FRONTE E SIRMA.....	89
TERZA PARTE: Commento alle canzoni	91
Giusto de' Conti, <i>Il Canzoniere</i> , XXI.....	92
Giusto de' Conti, <i>Il Canzoniere</i> , XXXV.....	110
Matteo Maria Boiardo, <i>Amorum libri tres</i> , III 31.....	132
Matteo Maria Boiardo, <i>Amorum libri tres</i> , III 59.....	152
Giovanni Muzarelli, <i>Amorosa Opra</i> , XII.....	170
BIBLIOGRAFIA	188

INTRODUZIONE

Il lavoro di seguito proposto per la mia Tesi magistrale ha lo scopo di individuare, attraverso un'iniziale schedatura di poeti e opere, e la loro conseguente analisi, le linee di tendenza comuni e i tratti scostanti della metrica quattrocentesca, al fine di offrire una prospettiva più circoscritta e dettagliata di quello che ancora oggi, per certi versi, risulta essere un panorama non del tutto esplorato.

Il mio interesse si è concentrato esclusivamente sul metro della canzone, genere che, come si vedrà, proprio nel corso di questo secolo subirà delle trasformazioni tali da renderlo un mero 'contenitore vuoto' alle porte del Cinquecento.

La scelta del *corpus* oggetto di questa analisi è stata dettata principalmente da due rigidi parametri: il tempo e lo spazio. L'arco temporale preso in considerazione ha inizio nei primi decenni del secolo XV e giunge non oltre ai primi decenni del secolo XVI; per quanto riguarda l'area geografica, invece, si è scelto di catalogare il materiale edito di autori quattrocenteschi appartenenti esclusivamente all'area veneto-padana. Procedendo in questa maniera, sono stati schedati 14 autori, per un totale di 102 componimenti.

Ottenuto un piccolo Repertorio, schedato sulla base dell'esempio fornito dal *REMCI* di Guglielmo Gorni¹, si apre successivamente una sezione dedicata al commento del medesimo, il quale mira ad approfondire gli aspetti metrici fondamentali relativi alla morfologia e alla sintassi della canzone, e ai rapporti che intercorrono tra questi due livelli.

Infine, il mio lavoro si conclude con una parte di commento ad alcune singole canzoni, la quale ha come scopo quello di dare maggiore concretezza ed evidenza a quanto affermato nella sezione precedente, riguardante i caratteri generali del circoscritto Repertorio metrico ottenuto. I componimenti scelti per tale esemplificazione sono in totale cinque: due appartengono alla raccolta di rime di paternità Giusto de' Conti, rappresentante della corrente del petrarchismo lirico quattrocentesco più fedele e rigoroso al modello; due sono raccolte all'interno dell'opera lirica di Matteo Maria Boiardo, esponente di punta, al contrario, del petrarchismo quattrocentesco più sperimentale ed «irrequieto»; infine, l'ultima canzone commentata appartiene all'opera giovanile composta da Giovanni Muzzarelli in lode a Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino.

¹ *REMCI* 2008.

Quest'ultimo esempio, sebbene non regga il confronto con le due autorità precedenti, è ugualmente interessante, poiché permette di osservare molto da vicino come la lezione petrarchesca sia stata recepita, alle soglie del Cinquecento, all'interno dell'ambiente cortigiano settentrionale e, in particolare, in questo caso, all'interno della corte mantovana dei Gonzaga. L'esempio del Muzzarelli, inoltre, sebbene, come detto, suggerisca un confronto in parte azzardato, è da ritenersi ancor più interessante se si tiene conto della giovane età del poeta; difatti, poco più che ventenne, il Muzzarelli, con la sua opera, dimostrò ai suoi contemporanei di aver recepito ed assimilato appieno la lezione dei suoi più grandi predecessori, tanto da essere ricordato dal Bembo, in seguito alla sua morte prematura, come un «magne spei adolescens».

PRIMA PARTE

**REPERTORIO METRICO DELLA CANZONE
ITALIANA DEL QUATTROCENTO**

1.

ISTRUZIONI PER L'USO DEL REPERTORIO

Il *corpus* di canzoni è stato catalogato nel Repertorio sulla base del numero dei versi contenuti in ogni stanza, da 5 a 27 (con delle lacune per le stanze di 6, 23, 24, 25 e 26 versi). All'interno di ciascuna ripartizione è stato successivamente registrato:

1) Lo schema metrico, utilizzando convenzionalmente le lettere dell'alfabeto. Sempre secondo la convenzione, la lettera maiuscola corrisponde al verso endecasillabo, la minuscola senza alcun esponente al verso settenario, la minuscola con esponente numerico sottoscritto il corrispondente verso indicato dall'esponente stesso (a₅ indicherà, dunque, un quinario). Le lettere alfabetiche poste fra parentesi tonde, invece, segnalano la rimalmezzo.

2) Il capoverso della canzone, secondo la grafia dell'edizione di riferimento.

3) Il nome dell'autore.

4) Il numero delle stanze che compongono la canzone.

5) Lo schema dell'eventuale congedo (utilizzando le medesime convenzioni grafiche valide per la stanza), solo se metricamente difforme dallo schema base (se l'ultima stanza, metricamente regolare, funge da congedo, verrà contata nel numero totale delle stanze, e dunque non comparirà indicazione di congedo).

6) Eventuale/i varianti dello schema nelle stanze successive alla prima.

Ad ogni componimento così identificato, è assegnato un codice numerico di cinque cifre (ad es. 13.006): le prime due (13) indicano il numero di versi per stanza; seguono, separate da un punto, tre cifre che segnalano la successione progressiva all'interno di quella partizione (006). Tale codice precede, separato da una lineetta, lo schema metrico evidenziato in grassetto (ad esempio: 13.006 – **ABCBA CcDdEeFF**).

2.

Repertorio metrico della canzone italiana del Quattrocento

STANZE DI 5 VERSI

05.001 – **AbCcB**

1. Altro modo si chiede et altra legge
BADOER, *Phylareto* III 34-63
6 st.

STANZE DI 7 VERSI

07.001 – **abcdEfE**

1. Quell' amorosa voglia

BOIARDO L

7 st.

2^a st. ghikLmL; 3^a st. nopqRsR; 4^a st. tUtUtUt; 5^a st. RSRQpOn;

6^a st. LMLKiHg; 7^a st. EFEDcBa.

07.002 – **AbCDEFF**

1. Non è pensier che 'l mio secreto intenda

CORNAZANO XIV

7 st. + co. ZyyZzAA

07.003 – **ABCDEFG**

1. O vedovati e lacrimabil versi

GIUSTO DE' CONTI CCX

8 st. + co. ZZ

07.004 – **AbbAbCC**

1. Iesù, splendor del cielo e vivo lume

SAVONAROLA VI

7 st. + co. YZZ

STANZE DI 8 VERSI

08.001 – **ABccABDD**

1. Saphyra mia che vince di colore
BADOER, *Phylareto* III 64-79
2 st.

08.002 – **AB(b)C(c)D(d)E(e)F(f)GG**

1. Quando si sente ogni arbor personare
SASSO, *Egloga I* 313-360
6 st.
Schema 2^a-6^a st. A(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F(f)GG

STANZE DI 9 VERSI

09.001 – **AbbCdCdEE**

1. Candidissimo avorio almo e divino
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XLII
4 st. + co. YZZ

2. Entr' un pian di finissimo alabastro
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XLIII
4 st. + co. YZZ

09.002 – **(x₅)A(a₃)B(b₃)C(c₃,c₇)A(a₂,a₈)B(b₂)Cc(c)DD**

1. Niccolò vieni, or chi fia chi m'intenda?
GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 158-166 (X)
1 st.

STANZE DI 10 VERSI

10.001 – **ABBAAccADD**

1. Gentil mia donna, spesse volte parme
AUGURELLO XXVII
5 st.
2. Donne gentile, a vui ben se convene
BOIARDO LXXXII
11 st.
3. Misero, il tanto sospirar che giova?
BADOER, *Phylareto* I 1-50
5 st.

STANZE DI 11 VERSI

11.001 – **AbBAACACDcD**

1. Rime inaudite e disusati versi

BOIARDO XCIV

4 st. + co. ACACDcD

2^a st. BaABBDBDCdC; 3^a st. DCcDDADAbAB; 4^a st. CDdCCBCBaBA.

11.002 – **AbCAbCcDdEE**

1. Pasceti agnelli, lasciviti a l'ombra

BADOER, *Phylareto* I 90-138

4 st. + co. xYZZZ

2. Deb'io morir? Che mi consigli, Amore?

MUZZARELLI, *Rime* XXXII

5 st. + co. ≡ sirma

11.003 – **ABBAACcDdEE**

1. Se non che pur è vero e così credo

SAVONAROLA I

6 st. + co. xYyZZ

2. Vergene casta, ben che indegno figlio

SAVONAROLA II

7 st. + co. xYyzz

3. Quando el suave mio fido conforto

SAVONAROLA V

6 st. + co. xYyZZ

11.004 – **Abbccddeeff**

1. O santo patre, che la mente pia

SASSO, *Egloga II* 418-461

4 st.

Schema 2^a- 4^a st. ABbaaccdde

11.005 – **ABBACdDCEbE**

1. Sopra biondi capilli una ghirlanda

CORNAZANO LXV

1 st.

11.006 – **(x₅)a(a₅)B(b₅)CA(a₅)B(b₅)CcDdEE**

1. Stolto, tu prieghi il sordo

GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 147-157 (IX)

1 st.

11.007 – **(x₅)A(a₅)B(b₃)C(x₅)A(a₅)B(b₅)CcDdEE**

1. Rotta è la tela, che con tanto affanno
GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 118-128 (VI)
1 st.

STANZE DI 12 VERSI

12.001 – **ABCABCcDEeDD**

1. Più volte indarno Amor mosso a ferire
AUGURELLO XII
6 st. + co. YZZ

12.002 – **ABBAACACCDdC**

1. Zefiro torna, che de amore aspira
BOIARDO CLXXIX
5 st. + co. ZYyZ

12.003 – **AbCBcAAdeDEE**

1. Apri le candide ale e vieni in terra
BOIARDO CLXVIII
5 st. + co. ≡ sirma

12.004 – **aBAbccDeEdFF**

1. Un bel colle amoroso
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXIII*
6 st. + co. YZZ
2. Un vago excelso piano
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXV*
6 st. + co. YZZ

12.005 – **abCadbDdcCEE**

1. Or, mente innamorata
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXX*
7 st. + co. yYZZ
2. Or, mente, or prendi ardire
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXXI*
7 st. + co. yYZZ
3. S'i' pur debbio seguire
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXVIII*
7 st. + co. yYZZ

12.006 – **abCadbDdeEFF**

1. Chi me darà giamai
MUZZARELLI, *Amorosa Opra XXVII*
6 st. + co. yYZZ

12.007 – **ABCBCAaDEeDD**

1. Anima bella, che le membra sante
SAVONAROLA III
6 st. + co. yZZ

12.008 – **(x₅)AbcBaCcDdCcD**

1. El n'è già scritto sì che mille carte
GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 135-146 (VIII)
1 st.

STANZE DI 13 VERSI

13.001 – **ABCABCDBDBDEE**

1. Novo diletto a ragionar me invita
BOIARDO CXXXII
5 st. + co. ≡ sirma

13.002 – **ABCBAACCDdEeFF**

1. Io scrissi già d'Amor cantando versi
CORNAZANO CXIX
7 st. + co. yUUVvWwXxYZZ
2. Italia, piangie la tua sorte dura
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, App. 15
7 st. + co. XY(y)Zz

13.003 – **abCabCcdeeDfF**

1. Amor, quando me vène
GIUSTO DE' CONTI XXI
5 st. + co. YzZ
2. Tanto i fulgenti lumi
BADOER, *Phylareto* III 86-153
5 st. + co. YZZ
3. Vita a me acerba e longa
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* 378
5 st. + co. YzZ

13.004 – **ABbCBAaCCDEdE**

1. Luce del ciel novellamente scesa
GIUSTO DE' CONTI XIII
5 st. + co. wXXYZyZ

13.005 – **ABCBAACcDEeDFF**

1.
SANDEO XLV
6 st. + co. ≡ sirma

13.006 – **ABCBAACcDdEeFF**

1. Hor ch'io credea de aver trovato il porto
TEBALDEO 544
5 st. + co. ≡ sirma

13.007 – **ABCABCcDEeDFF**

1. Sdegnasi il tristo cor talor, s'avviene
CASTIGLIONE IV
5 st. + co. ≡ sirma

2. Mentre che a la ragion crede el volere
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* 314
5 st. + co. ≡ sirma

13.008 – **abCabCcdeeDff**

1. Amor, beato amore
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XII
5 st. + co. Yzz

2. Qualor con queste luci
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XI
5 st. + co. Yzz

13.009 – **ABCBACCddCEf(fs)E**

1. Occhi chiari leggiadri, occhi beati
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XXXII
6 st. + co. ≡ sirma

13.010 – **abCabCcdeeDFF**

1. Oditi freschi colli
CERESARA XC
6 st. + co. xYZZ

13.011 – **abCabCdcDeffE**

1. Deh, non fugir, donzella
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Cefalo* II 97-109
1 st.

13.012 – **abCabCdeDfggF**

1. Ohimè, l'ultimo fiato
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Cefalo* IV 113-125
1 st.

STANZE DI 14 VERSI

- 14.001 – **(a₅)B(b₅)CCD(d₅)C(c₅)DDCC(c₅)EBEBB**
1. L'alta vagheza – che entro al cor me impose
BOIARDO XXXIII
5 st. + co. ≡ sirma
- 14.002 – **ABCCBAcDEeDFg(g)F**
1. Io già cantai con un lascivo stile
SANDEO LV
4 st.
- 14.003 – **ABCABCCDdEEFeF**
1. Beltà superna, angelica e serena
NUVOLONE XLIV
8 st. + co. ≡ sirma
- 14.004 – **ABCBAcddEEFeF**
1. Ma perché io vedo cum li usati modi
BADOER, *Phylareto* II 117-193
5 st. + co. XxYYZyZ
Sirma 2^a-5^a st. cddEEFEF.
- 14.005 – **aBcddBeEacfFgg**
1. Fresche leggiadre rose
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XXXVI
6 st. + co. Yzz

2. Ristretti in picciol loco
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XXXVIII
6 st. + co. Yzz
- 14.006 – **ABbAaccddEEff**
1. Tirinto comencio: quel lume eterno
SASSO, *Egloga II* 322-405
6 st.
- 14.007 – **AbBACDEDCEEfFA**
1. Mentre fu nel mio cor nascosto il foco
CASTIGLIONE II
1 st.
- 14.008 – **ABbAACcADEFEFF**
1. Io fugi' già d'Amor l'aspre saecte
CORNAZANO VI
1 st.

STANZE DI 15 VERSI

15.001 – **(a)B(b)C(c)D(a)B(b)C(c)D(d)E(e)F(f₅)EeF(f)GHhG**

1. Mai più lieto non son, - com'io soleva
AUGURELLO XLIII
5 st.

15.002 – **ABbCBAaCCDdEeFF**

1. Io vo più volte meco ripensando
AUGURELLO XLVII
9 st. + co. ≡ sirma

2. Uno animale ingordo e venenoso
NUVOLONE LXXXIX
7 st. + co. ≡ sirma

15.003 – **ABABacbCCDCDEdE**

1. Chi troverà parole e voce equale
BOIARDO XV
5 st. + co. XYXYZyZ

15.004 – **AbCCBDEDBEeDCAA**

1. Manca il fior giovenil de' miei primi anni
CASTIGLIONE III
3 st. + co. YZZ

15.005 – **ABbCBAaCCDEeDFF**

1. Amor, poiché 'l pensier per cui sovente
CASTIGLIONE I
6 st. + co. YZZ

2. Amor, chi vide mai sì belle chiome?
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XIV
5 st. + co. YZZ

3. Qual meraviglia è quella, Amor beato
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XIX
5 st. + co. YZZ

15.006 – **aBBaCDDeEFgGChh**

1. Alma felice e rara
MUZZARELLI, *Rime* XXVII
5 st. + co. tSStUVVwWXyYZZ

15.007 – **aBCbACCDEeDfDFF**

1. Perché longo è il camino

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* 313

7 st. + co. YZZ

15.008 – **aBbCcDdAaBEeBF(f₅)A**

1. Chi non scia como io vivo

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* 315

6 st. + co. ≡ sirma

STANZE DI 16 VERSI

16.001 – **AbbABaBabAAbBaB**

1. Chi te contrista ne la età fiorita
BOIARDO CLI
5 st. + co. ≡ sirma

16.002 – **abCBAAcCDdEeFfGG**

1. Selva ombrosa, aspra e fiera
GIUSTO DE' CONTI CVII
4 st. + co. wXxYyZZ

16.003 – **ABCABCCDEeDdFGfG**

1. Hor giunto in questa età florida e lieta
NUVOLONE CXXII
8 st. + co. ≡ sirma
(mutila)

16.004 – **AbCBaCcDEeDdfGfG**

1. Italia mia, il tuo sì lungo pianto
MUZZARELLI, *Rime* XLVIII
7 st. + co. ≡ sirma

16.005 – **AbbCBaaCddEeDFF**

1. La donna ch'al camin d'il ciel mi scorge
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XLVII
5 st. + co. ≡ sirma
2. La donna, che 'l mio cor negli occhi porta
MUZZARELLI, *Amorosa Opra* XLVIII
5 st. + co. ≡ sirma
3. Quando uno effecto da alcun mal procede
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* 316
7 st. + co. ≡ sirma

16.006 – **(x₃)aBCb(d₅)A(d₅)CcEfGgFEeHH**

1. Se io veggio che costei
GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 63-78 (III)
1 st.

STANZE DI 17 VERSI

17.001 – **ABCBACCDdEDFFeEgG**

1. Nel doloroso cor dolce rivene
BOIARDO CXLV
5 st. + co. yZZ

17.002 – **ABbCcDdEEFFgHhGII**

1. S'al mondo è luoco che dotato sia
CORNAZANO LV
8 st. + co. YXxYZZ

17.003 – **ABCBACCDEeDFfGgHH**

1. In quella parte, dove i miei pensieri
GIUSTO DE' CONTI XXXV
5 st. + co. ≡ sirma

17.004 – **ABCABCCDdEEFFgGHH**

1. Ah spirito iniquo, ah mente impia e severa
NUVOLONE XXVII
7 st. + co. WXxYyZZ
2. Come han potuto su le stelle e i sidi
NUVOLONE LI
8 st. + co. WXxYyZZ
3. Crudel, maligna e desprietata fiera
NUVOLONE XXVI
7 st. + co. WXxYyZZ
4. In alto tribunal magno e istupendo
NUVOLONE CIX
7 st. + co. WXxYyZZ
5. Se io te invocassi, altissimo Cupido
NUVOLONE LXXVII
9 st. + co. WXxYyZZ

17.005 – **ABCABCCDEEDFFgGHH**

1. Sopra el corpo de Mantos, ch'ancor sale
NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, App. 1
2 st. + co. TVUUVWWXXYyZZ
(frammento finale di canzone)

17.006 – **ABbAACcDEFFGEggHH**

1. Io non posso oramai soffrir più tanto

CORNAZANO CV

1 st.

STANZE DI 18 VERSI

18.001 – **ab(b₅)Cad(d₅)CCeCef(f₅)Geh(h₅)GHIIH**

1. Se il Cielo e Amore insieme

BOIARDO LXXI

7 st.

Schema 2^a-3^a, 5^a-6^a st. IAIABABCBCDCDHDHIIH;

Sirma 7^a st. CeCef(f₅)Geh(h₅)G

18.002 – **ABbCBAAaCCDEEDdFfGG**

1. L'aspra piaga mortal che me arde sempre

GIUSTO DE' CONTI CCVII

5 st. + co. ≡ sirma

STANZE DI 19 VERSI

19.001 – **AbCBACCDEdEEFFEeFGG**

1. Non ch'io creda 'restar l'empia Fortuna
CORNAZANO CXXIX
6 st. + co. XWwXxxYZZ

19.002 – **ABCABCCDdEEFfGHhGII**

1. Già al Tropico callava el magno Apollo
NUVOLONE LXIV
7 st. + co. VWwYXxYZZ

19.003 – **ABbCBAaCCDdEFfEGgHH**

1. Splendore e gloria eterna immortale
NUVOLONE I
8 st. + co. XYyZZ

19.004 – **aBCCbADEFfGFDEGHADfH**

1. Cantai già con diletto
AUGURELLO LVIII
1 st.

STANZE DI 20 VERSI

20.001 – **ABbCBCcAADEEDEDfGfGgG**

1. Ancor dentro dal cor vago mi sona
BOIARDO XLIII
5 st. + co. WXWXYZYzZ

20.002 – **ABCbACCDEeDFGHHGFFII**

1. Chi darà agli occhi miei sì larga vena
GIUSTO DE' CONTI LXXIV
5 st. + co. YXWWXYZZ

20.003 – **ABbCBAAcCDdEEffGGHhH**

1. O eccellente e serena imperatrice
NUVOLONE XIII
7 st. + co. ≡ sirma

STANZE DI 21 VERSI

21.001 – **ABABCDCDEFGfHgIHhIJJ**

1. Però che una impia e dira
NUVOLONE XCIX
6 st. + co. WYXyZZ
(1^a st. mutila dei primi 12 vv.)

21.002 – **ABCDABCEDfFEGEHHGgHII**

1. Terreno Giove, a cui l'alto governo
MUZZARELLI, *Rime* XXXV
6 st. + co. WXWYYXxZZ

STANZE DI 22 VERSI

22.001 – **ABCBACDEBbFDEEDFGHGhII**

1. Mentre che voi ne' vaghi ampi soggiorni

MUZZARELLI, *Rime* XLVII

6 st. + co. TVUUVWXYXyZZ

STANZE DI 27 VERSI

27.001 – **AbABCBCDCDEDEFEGFGGHHIJJA**

1. Se io paregiasse il canto ai tristi lai

BOIARDO CIV

5 st. + co. AuAUVUVVWXWXYXYAYAZ

3.

INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

Ah spirito iniquo, ah mente impia e severa	17.005
Alma felice e rara	15.006
Altro modo si chiede et altra legge	05.001
Amor, beato amore	13.008
Amor, chi vide mai s'è belle chiome?	15.005
Amor, poiché 'l pensier per cui sovente	15.005
Amor, quando me v'è	13.003
Ancor dentro dal cor vago mi sona	20.001
Anima bella, che le membra sante	12.007
Apri le candide ale e vieni in terra	12.003
Beltà superna, angelica e serena	14.003
Candidissimo avorio almo e divino	09.001
Cantai già con diletto	19.004
Chi darà agli occhi miei s'è larga vena	20.002
Chi me darà giamai	12.006
Chi non scia como io vivo	15.008
Chi te contrista ne la età fiorita	16.001
Chi troverà parole e voce equale	15.003
Come han potuto su le stelle e i sidi	17.004
Crudel, maligna e despiciata fiera	17.004
Deb'io morir? Che mi consigli, Amore?	11.002
Deh, non fugir, donzella	13.011
Donne gentile, a vui ben se convene	10.001
El n'è già scritto s'è che mille carte	12.008
Entr' un pian di finissimo alabastro	09.001
Fresche leggiadre rose	14.005
Gentil mia donna, spesse volte parme	10.001
Già al Tropico callava el magno Apollo	19.002
Hor ch'io credea de aver trovato il porto	13.006
Hor giunto in questa età florida e lieta	16.003
Iesù, splendor del cielo e vivo lume	07.004
In alto tribunal magno e istupendo	17.004
In quella parte, dove i miei pensieri	17.003
Io fugì' già d'Amor l'aspre saecte	14.008
Io già cantai con un lascivo stile	14.002
Io non posso oramai soffrir più tanto	17.006
Io scrissi già d'Amor cantando versi	13.002
Io vo più volte meco ripensando	15.002
Italia mia, il tuo s'è lungo pianto	16.004
Italia, piangie la tua sorte dura	13.002
La donna ch'al camin d'il ciel mi scorge	16.005
La donna, che 'l mio cor negli occhi porta	16.005

Luce del ciel novellamente scesa	13.004
L'alta vagheza – che entro al cor me impose	14.001
L'aspra piaga mortal che me arde sempre	18.002
Ma perché io vedo cum li usati modi	14.004
Mai più lieto son, - com'io soleva	15.001
Manca il fior giovenil de' miei primi anni	15.004
Mentre che a la ragion crede el volere	13.007
Mentre che voi ne' vaghi ampi soggiorni	22.001
Mentre fu nel mio cor nascosto il foco	14.007
Misero, il tanto sospirar che giova?	10.001
Nel doloroso cor dolce rivene	17.001
Niccolò vieni, or chi fia chi m'intenda?	09.002
Non ch'io creda 'restar l'empia Fortuna	19.001
Non è pensier che 'l mio secreto intenda	07.002
Novo diletto a ragionar me invita	13.001
O eccellente e serena imperatrice	20.003
O santo patre, che la mente pia	11.004
O vedovati e lacrimabil versi	07.003
Occhi chiari leggiadri, occhi beati	13.009
Oditi freschi colli	13.010
Ohimè, l'ultimo fiato	13.012
Or, mente innamorata	12.005
Or, mente, or prendi ardire	12.005
Pasceti agnelli, lasciviti a l'ombre	11.002
Perché longo è il camino	15.007
Però che una impia e dira	21.001
Più volte indarno Amor mosso a ferire	12.001
Qual meraviglia è quella, Amor beato	15.005
Qualor con queste luci	13.008
Quando el suave mio fido conforto	11.003
Quando si sente ogni arbor personare	08.002
Quando uno effecto da alcun mal procede	16.005
Quell'amorosa voglia	07.001
Rime inaudite e disusati versi	11.001
Ristretti in picciol loco	14.005
Rotta è la tela, che con tanto affanno	11.007
Saphyra mia che vince di colore	08.001
Sdegnasi il tristo cor talor, s'avviene	13.007
Se il Cielo e Amore insieme	18.001
Se io paregiasse il canto ai tristi lai	27.001
Se io te invocassi, altissimo Cupido	17.004
Se io veggio che costei	16.006
Se non che pur è vero e così credo	11.003
Selva ombrosa, aspra e fiera	16.002
Sopra biondi capilli una ghirlanda	11.005
Sopra el corpo de Mantos, ch'ancor sale	17.005
Splendore e gloria eterna immortale	19.003
Stolto, tu prieghi il sordo	11.006

S'al mondo è luoco che dotato sia	17.002
S'i' pur debbio seguire	12.005
Tanto i fulgenti lumi	13.003
Terreno Giove, a cui l'alto governo	21.002
Tirinto comencio: quel lume eterno	14.006
Un bel colle amoroso	12.004
Un vago excelso piano	12.004
Uno animale ingordo e venenoso	15.002
Vergene casta, ben che indegno figlio	11.003
Vita a me acerba e longa	13.003
Zefiro torna, che de amore aspira	12.002

4.

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI

- AUGURELLO Giovanni Aurelio, 10.001; 12.001; 15.001; 15.002; 19.004.
- BADOER Giovanni, 05.001; 08.001; 10.001; 11.002; 13.003; 14.004.
- BOIARDO Matteo Maria, 07.001; 10.001; 11.001; 12.002; 12.003; 13.001; 14.001;
15.003; 16.001; 17.001; 18.001; 20.001; 27.001.
- CASTIGLIONE Baldassarre, 13.007; 14.007; 15.004; 15.005.
- CERESARA Paride, 13.010.
- CORNAZANO Antonio, 07.002; 11.005; 13.002; 14.008; 17.002; 17.006; 19.001.
- CORREGGIO Niccolò da, 13.002; 13.003; 13.007; 13.011; 13.012; 15.007; 15.008;
16.005; 17.005.
- GIUSTO DE' CONTI, 07.003; 09.002; 11.006; 11.007; 12.008; 13.003; 13.004; 16.002;
16.006; 17.003; 18.002; 20.002.
- MUZZARELLI Giovanni, 09.001; 11.002; 12.004; 12.005; 12.006; 13.008; 13.009;
14.005; 15.005; 15.006; 16.004; 16.005; 21.002; 22.001.
- NUVOLONE Filippo, 14.003; 15.002; 16.003; 17.004; 19.002; 19.003; 20.003; 21.001.
- SANDEO Ludovico, 13.005; 14.002.
- SASSO Panfilo, 08.002; 11.004; 14.006.
- SAVONAROLA Girolamo, 07.004; 11.003; 12.007.
- TEBALDEO Antonio, 13.006.

SECONDA PARTE

COMMENTO AL REPERTORIO METRICO

1.

MORFOLOGIA DELLA CANZONE ITALIANA DEL QUATTROCENTO

La canzone è una forma metrica originaria della lirica provenzale ma, successivamente, insieme al sonetto, diventò uno dei metri più illustri della tradizione lirica italiana, merito soprattutto della codificazione che ebbe nell'opera dantesca e poi, ancor di più, in quella petrarchesca. In ambito metrico, la canzone può definirsi come una forma strofica nella quale i versi sono raggruppati in macro-porzioni dette stanze, il cui numero è sempre libero (tendenzialmente vanno da un minimo di cinque ad un massimo di dieci), così come lo è il numero dei versi che le compongono. Ogni stanza può essere bipartita in una fronte e in una sirma, all'interno delle quali i versi che le compongono possono essere, a loro volta, ulteriormente raggruppati: la fronte, se non è indivisa, è spesso formata da dei piedi (tendenzialmente due, di rado tre) ovvero da periodi metrici di estensione variabile (da due a sei versi; prevalentemente si tratta di unità tristiche o tetrastiche) ma identici per quanto riguarda il numero e la disposizione dei versi; non per forza, però, devono essere uguali in merito allo schema rimico. La sirma, invece, sebbene nella maggior parte dei casi sia indivisa (soprattutto a partire da Dante e successivamente anche nel Petrarca) può essere anch'essa ulteriormente suddivisa in periodi metrici identici per numero e disposizione di versi: in tal caso, questi gruppi di versi si definiscono 'volte', anch'esse non obbligatoriamente uguali per quanto riguarda lo schema rimico. Se, invece, come detto, la sirma rimane indivisa, essa può essere caratterizzata da configurazioni metriche particolari come la quartina a rime chiuse o il distico a rima baciata. Generalmente, le rime della fronte e quelle della sirma sono differenti, fermo restando che, comunque, la canzone 'regolare' non ammette rime irrelate nelle stanze: tutte, difatti, devono trovare una propria corrispondenza.

Fronte e sirma, così suddivise, possono essere talora collegate da una 'chiave' (chiamata anche *concatenatio*), ovvero da un verso che rima con l'ultimo verso della fronte, e che, generalmente, viene compreso nella sirma.

La canzone, infine, può presentare un congedo, ovvero una stanza conclusiva. Di norma, esso è ricalcato sulla stanza o comunque su parte di essa: se questa parte corrisponde alla sirma si può parlare di 'congedo toscano', se invece presenta una struttura anomala si parla di 'congedo irrazionale'.

Di seguito si riportano alcuni esempi di stanze di canzoni, in ordine: dantesca, petrarchesca e infine quattrocentesca.

Dante ALIGHIERI, *Vita Nova*, 10 [XIX]²

st. 5, 14 vv.

ABBC.ABBC CDDCEE

Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,
Amor s'è dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar s'è altamente,
ch'io divenisse per temenza vile;
ma tratterò del suo stato gentile
a rispetto di lei leggeramente,
donne e donzelle amorose, con vui,
ché non è cosa da parlarne altrui.

Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 126³

st. 5, 13 vv. + co. YzZ

abC.abC cdeeDfF

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

² DANTE 2011.

³ PETRARCA 1996.

Giovanni MUZZARELLI, *Amorosa Opra*, XII⁴

st. 5, 13 vv. + co. Yzz
abC.abc cdeeDff

Amor, beato Amore,
tu che nel cielo stai
ove son l'opre tue più care e spesse,
deh, narrami, Signore
(poiché non fu giamai
ch' un'ombra di beltà simil vedesse),
se chi ne la concesse
serbò lassù l'idea
e se sopra le stelle
son l'altr' opre sì belle;
perciò ch' i' vedo 'l ciel, che già l'avea,
vedendo 'l mio bel sole
tardar suo corso al sole.

Il metro della canzone subirà un assestamento, e dunque una vera e propria codificazione, con l'opera dantesca e poi, ancor di più, con quella petrarchesca: come già detto, infatti, dal Petrarca in poi, la canzone acquisirà alcuni tratti che la connoteranno, come vedremo, almeno per tutto il secolo successivo, imponendosi, insomma, come veri e propri tratti distintivi del genere. La canzone *predantesca*, difatti, presenta caratteri diversi e del tutto particolari: in breve, si può affermare che essa sia caratterizzata principalmente dal polimorfismo e dallo sperimentalismo tipici del XIII secolo, e cioè, concretamente, dalla molteplicità delle soluzioni formali (tra cui asimmetrie e irregolarità).

GUITTONE D'AREZZO, XIX⁵

st. 6, 15 vv. + co. ≡ sirma
ABBA.CDDC EFGgFfE
(*coblas capfinidas*, eccetto l'ultima)

Ahi lasso, or è stagion de doler tanto
a ciascun om che ben ama Ragione,
ch'eo meraviglio u' trova guerigione,
che morto no l'ha già corrotto e pianto,
vedendo l'alta Fior sempre granata
e l'onorato antico uso romano
ca certo pèr, crudel forte e villano,
s'avaccio ella no è ricoverata:

⁴ MUZZARELLI 1982.

⁵ GUITTONE 1940.

ché l'onorata sua ricca grandezza
e 'l pregio quasi è già tutto perito
e lo valor e 'l poder si desvia.
Ohi lasso, or quale dia
fu mai tanto crudel dannaggio audito?
Deo, com'hailo soffrito,
deritto pèra e torto entri 'n altezza?

La maggior parte di questi procedimenti metrici e retorici però, si vedrà, non supererà il setaccio dantesco: resteranno 'al di qua' dell'assestamento metrico che avrà luogo successivamente all'opera di Dante⁶ e Petrarca⁷. La definitiva e finale normalizzazione petrarchesca, però, avrà i suoi primi esiti solamente a partire dalla fine del XV secolo, poiché durante il Tre- Quattrocento molti poeti, se non addirittura la maggior parte, preferivano rifarsi a modelli ancora riconducibili al magistero dantesco. Inoltre, come si vedrà, tra il XIV e l'inizio del XV secolo, la canzone appare, di frequente, sottoposta a bizzarri e individualistici esperimenti formali: in questo modo, essa va perdendo i caratteri esemplari di metro nobile e illustre. Si può dunque affermare che, per questi secoli, il legame con l'eredità dantesca e petrarchesca convive con la ricerca di nuove e ardite soluzioni formali.

Il *corpus* di canzoni scelto per questo approfondimento vuole essere un chiaro esempio di quella che può definirsi una vera e propria tendenza che caratterizzò, nello specifico, l'area veneto-padana durante questo circoscritto arco cronologico. Con il Quattrocento,

⁶ È nel II libro del *De vulgari eloquentia* che Dante, compiendo una riflessione teorica sulle questioni metriche, dimostra l'eccellenza teorica e formale della canzone, elevandola a metro lirico illustre per eccellenza; la definisce, in questa sede, come una "concatenazione in stile tragico di stanze uguali, senza ripresa, in funzione di un pensiero unitario". Per Dante, dunque, la canzone è eccellenza tematica e concettuale, linguistica e anche di versi: scoraggia l'uso dei parisillabi e del novenario, mentre esalta la predominanza dell'endecasillabo. I tratti distintivi della canzone *dantesca* sono riscontrabili, infatti, nella prevalenza endecasillabica, nella presenza costante della *concatenatio* e della *combinatio* (ovvero della conclusione della sirma con un distico endecasillabo a rima baciata) e nella divisione della stanza in una prima parte composta da due piedi di tre versi ciascuno e da una sirma indivisa: l'insieme di questi tratti conferisce alla stanza un carattere armoniosamente asimmetrico.

⁷ Con i *Rerum Vulgarium Fragmenta* si compirà definitivamente quell'assestamento metrico cominciato già nel secolo precedente dal maestro Dante; la fine di tale assestamento rese la canzone *petrarchesca* il modello di canzone italiana canonica per eccellenza: per questo, a tal proposito, è lecito parlare di 'normalizzazione'. Le caratteristiche che assume tale metro col Petrarca sono, in breve, la scomparsa di soluzioni arcaiche, la presenza quasi costante di un congedo esemplato sulla sirma o su parte di essa, il largo impiego del verso settenario (anche in apertura di stanza o in posizione di chiave) e, infine, un irrigidimento strutturale della stanza e della canzone (nella maggior parte dei componimenti il numero delle stanze oscilla tra le cinque e le sette, la fronte è divisa in due piedi di tre versi l'uno, è presente la chiave e la sirma è indivisa).

difatti, esaurito lo slancio creativo che distinse i secoli XIII e XIV, cominciarono ad affermarsi diverse tendenze sperimentalistiche, alcune fin da subito proiettate verso i prossimi esiti cinquecenteschi. Tale ‘sperimentalismo’ ebbe come fondamento la ripresa originale dei metri tradizionali, al fine però di svilupparli in forme nuove e caratteristiche. L’apice di tale tendenza si riscontra nell’opera lirica di Matteo Maria Boiardo (gli *Amorum libri* sono, appunto, un concentrato di ricerca metrica, tale da configurare l’intera opera come un prodotto singolare, lontano sia strutturalmente che metricamente dal modello fornito dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*) e, in parte, nell’opera di Giusto De’ Conti (*La bella mano*, nonostante sia notevolmente fedele al modello petrarchesco per quanto riguarda il piano linguistico, stilistico e tematico, si dimostra del tutto autonoma per quanto riguarda l’aspetto metrico: anch’essa, difatti, è orientata ad esiti sperimentalistici, talora precursori di soluzioni che saranno successivamente proprie del Boiardo stesso). Lo sperimentalismo metrico che caratterizza il Quattrocento, insomma, pone le basi per la futura evoluzione delle strutture metriche, sottoponendo queste ultime a diverse applicazioni e sviluppi.

Per quanto riguarda il metro della canzone, il modello petrarchesco è evidentemente ancora dotato di un valore normativo ma, soprattutto sul piano tematico, essa va perdendo la sua nativa sublimità strutturale, accentuando sempre di più il suo carattere di ‘disponibilità’: ciò conduce ad una progressiva perdita del carattere eminentemente lirico, per volgersi invece verso una gamma più ampia di argomenti, ad esempio morali, civili, encomiastici, occasionali e politici; spesso, inoltre, assume anche i toni dell’inventiva e della lamentazione. Pertanto, è lecito affermare che, nel Quattrocento, ha inizio per la canzone un processo di dissoluzione logica e formale che sarà portato a termine già con l’inizio del nuovo secolo.

Nonostante tale processo ‘degenerativo’ a cui va incontro la canzone, in questo periodo si può comunque parlare, come detto, di *petrarchismo*: non a caso, infatti, è proprio nel Quattrocento che appaiono i primi libri di rime esemplati sul modello dei *RVF*: l’aspetto metrico di questa raccolta, dunque, agisce ora con forte efficacia, instaurando una notevole fedeltà col modello, relegando però la figura del maestro, Petrarca, a mero ingrediente di questa tendenza quattrocentesca, la quale ha caratteri propri e diversi da quelli del secolo successivo.

1.1 NUMERO DI STANZE E DI VERSI PER STANZA

Per dare concretezza a quanto detto finora, si riportano di seguito due coppie di tabelle riguardanti rispettivamente i due parametri metrici citati nel titolo del paragrafo: le prime illustreranno la varietà all'interno del solo *corpus* quattrocentesco, le seconde, invece, affiancheranno a suddetti dati quelli pertinenti al modello, i *Fragmenta* petrarcheschi, al fine di suggerire un raffronto.

Tabella 1a.

Stanze della canzone	<i>Corpus</i> quattrocentesco	=	%
1	AUGURELLO (LVIII); CASTIGLIONE (II); CORNAZANO (LXV, VI, CV); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Cefalo</i> II 97-109, IV 113-125); GIUSTO DE' CONTI (CXLIX 158-166, CXLIX 147-157, CXLIX 118-128, CXLIX 135-146, CXLIX 63-78)	12	12%
2	BADOER (III 64-79); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 1)	2	2%
3	CASTIGLIONE (III)	1	1%
4	BADOER (I 90-138); BOIARDO (XCIV); GIUSTO DE' CONTI (CVII); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XLII, XLIII); SANDEO (LV); SASSO (<i>Egloga</i> II 418-461)	7	7%
5	AUGURELLO (XXVII, XLIII); BADOER (I 1-50, III 86-153, II 117-193); BOIARDO (CLXXIX, CLXVIII, CXXXII, XXXIII, XV, CLI, CXLV, XLIII, CIV); CASTIGLIONE (IV); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 378, 314, 316); GIUSTO DE' CONTI (XXI, XIII, XXXV, CCVII, LXXIV); MUZZARELLI (<i>Rime</i> XXXII, XXVII; <i>Am. Opra</i> XII, XI, XIV, XIX, XLVII, XLVIII); TEBALDEO (544)	31	30%
6	AUGURELLO (XII); BADOER (III 34-63, III 64-79); CASTIGLIONE (I); CERESARA ; CORNAZANO (CXXIX); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XXIII, XXV, XXVII, XXXII, XXXVI, XXXVIII; <i>Rime</i> XXXV, XLVII); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 315); NUVOLONE (XCIX); SANDEO (XLV); SASSO (<i>Egloga</i> I 313-360, <i>Egloga</i> II 322-405); SAVONAROLA (I, V, III)	21	20%
7	BOIARDO (L, LXXI); CORNAZANO (XIV, CXIX); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 15, 313); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XXX, XXXI, XXVIII; <i>Rime</i> XLVIII); NUVLONE (LXXXIX, XXVII, XXVI, CIX, LXIV, XIII); SAVONAROLA (VI, II)	19	19%

8	CORNAZANO (LV); GIUSTO DE' CONTI (CCX); NUVOLONE (XLIV, CXXII, LI, I)	6	6%
9	AUGURELLO (XLVII); NUVOLONE (LXXVII)	2	2%
10	-	0	0%
11	BOIARDO (LXXXII)	1	1%

Tabella 2a.

Stanze della canzone	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
1	-	0	0%		12	12%
2	-	0	0%		2	2%
3	-	0	0%		1	1%
4	-	0	0%		7	7%
5	50, 70, 72, 126, 129, 331	6	21%		31	30%
6	73, 105, 125, 135, 206, 323, 359	7	24%		21	20%
7	28, 37, 53, 71, 119, 127, 128, 207, 264, 268, 270, 325	12	41%		19	19%
8	23, 29	2	7%		6	6%
9	-	0	0%		2	2%
10	360, 366	2	7%		0	0%
11	-	0	0%		1	1%

I dati raccolti da questa prima coppia di tabelle fanno emergere con chiarezza la tendenza quattrocentesca a comporre canzoni formate, di media, dalle 5 alle 7 stanze (71 canzoni su 102, dunque il 70% del totale, si attiene a questa norma), e dunque di mettere in atto una prassi molto vicina al dettato petrarchesco. Allo stesso tempo, però, si

registrano varie escursioni, alcune verso l'alto ma soprattutto verso il basso: contrariamente all'*usus* petrarchesco, infatti, i poeti quattrocenteschi in oggetto spaziano la loro creatività ben al di sotto del numero ideale di stanze di canzone canonizzato dal Petrarca: non solo recuperano lo schema metrico della *cobla esparsa* (se ne contano ben 12 esempi) sentito, nel secolo precedente, come arcaico; ma compongono anche canzoni con stanze dalle 2 e alle 4 (se ne contano, a tal proposito, in totale 10 esempi). Al contrario, per quanto riguardano le escursioni verso l'alto, l'unico esempio totalmente estraneo alla prassi petrarchesca è una canzone di 11 stanze, non a caso propria del Boiardo (canzone LXXXII *Donne gentile, a vui ben se conviene*).

Di seguito si riporta la medesima coppia di tabelle, questa volta però relativa ai dati raccolti in merito al verso; come in precedenza, la prima illustra i dati pertinenti al solo *corpus* quattrocentesco, mentre nella seconda gli stessi sono affiancati all'*usus* petrarchesco, al fine di suggerire un ulteriore raffronto col modello.

Tabella 1b.

Versi per stanza	Corpus quattrocentesco	=	%
5	BADOER (III 34-63)	1	1%
6	-	0	0%
7	BOIARDO (L); CORNAZANO (XIV); GIUSTO DE' CONTI (CCX); SAVONAROLA (VI)	4	4%
8	BADOER (III 64-79); SASSO (<i>Egloga I</i> 313-360)	2	2%
9	GIUSTO DE' CONTI (CXLIX); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XLII, XLIII)	3	3%
10	AUGURELLO (XXVII); BADOER (I 1-50); BOIARDO (LXXXII)	3	3%
11	BADOER (I 90-138); BOIARDO (XCIV); CORNAZANO (LXV); GIUSTO DE' CONTI (147-157 (IX), 118-128 (VI)); MUZZARELLI (<i>Rime</i> XXXII); SAVONAROLA (I, II, V); SASSO (<i>Egloga II</i> 418-461)	10	10%
12	AUGURELLO (XII); BOIARDO (CLXXIX, CLXVIII); GIUSTO DE' CONTI (135-146 (VIII)); MUZZARELLI (<i>Am.</i>	11	11%

	<i>Opra</i> XXIII, XXV, XXX, XXXI, XXVIII, XXVII); SAVONAROLA (III)		
13	BADOER (III 86-153); BOIARDO (CXXXII); CASTIGLIONE (IV); CERESARA ; CORNAZANO (CXIX); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> App. 15, 314, 378; <i>Cefalo</i> II 97-109, IV 113-125); GIUSTO DE' CONTI (XIII, XXI); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XI, XII, XXXII); SANDEO (XLV); TEBALDEO (544);	17	16%
14	BADOER (II 117-193); BOIARDO (XXXIII); CASTIGLIONE (II); CORNAZANO (VI); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XXXVI, XXXVIII); NUVOLONE (XLIV); SANDEO (LV); SASSO (<i>Egloga</i> II 322-405)	9	9%
15	AUGURELLO (XLIII, XLVII); BOIARDO (XV); CASTIGLIONE (I, III); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 313, 315); MUZZARELLI (<i>Am. Opra</i> XIV, XIX; <i>Rime</i> XXVII); NUVOLONE (LXXXIX)	11	11%
16	BOIARDO (CLD); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> 316); GIUSTO DE' CONTI (CVII, CXLIX); MUZZARELLI (<i>Rime</i> XLVIII; <i>Am. Opra</i> XLVII, XLVIII); NUVOLONE (CXXII)	8	8%
17	BOIARDO (CXLV); CORNAZANO (LV, CV); NICCOLÒ DA CORREGGIO (<i>Rime</i> App. 1); GIUSTO DE' CONTI (XXXV); NUVOLONE (XXVI, XXVII, LI, LXXVII, CIX)	10	10%
18	BOIARDO (LXXI); GIUSTO DE' CONTI (CCVII)	2	2%
19	AUGURELLO (LVIII); CORNAZANO (CXXIX); NUVOLONE (I, LXIV)	4	4%
20	BOIARDO (XLIII); GIUSTO DE' CONTI (LXXIV); NUVOLONE (XIII)	3	3%
21	MUZZARELLI (<i>Rime</i> XXXV); NUVOLONE (XCIX)	2	2%
22	MUZZARELLI (<i>Rime</i> XLVII)	1	1%
23	-	0	0%
24	-	0	0%
25	-	0	0%
26	-	0	0%
27	BOIARDO (CIV)	1	1%

Tabella 2b.

Versi per stanza	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
5	-	0	0%		1	1%
6	-	0	0%		0	0%
7	29	1	3%		4	4%
8	-	0	0%		2	2%
9	206	1	3%		3	3%
10	70	1	3%		3	3%
11	268, 359	2	7%		10	10%
12	323, 331	2	7%		11	11%
13	125, 126, 129, 207, 366	5	17%		17	16%
14	50, 53, 127	3	10%		9	9%
15	28, 71, 72, 73, 105, 119, 135, 270, 325, 360	10	35%		11	11%
16	37, 128	2	7%		8	8%
17	-	0	0%		10	10%
18	264	1	3%		2	2%
19	-	0	0%		4	4%
20	23	1	3%		3	3%
21	-	0	0%		2	2%
22	-	0	0%		1	1%
23	-	0	0%		0	0%
24	-	0	0%		0	0%
25	-	0	0%		0	0%
26	-	0	0%		0	0%
27	-	0	0%		1	1%

Uno sguardo cursorio a questo secondo prospetto è sufficiente per rendersi conto di come la distribuzione dei versi nelle stanze di canzone registrate nel *corpus* sia molto simile a quella petrarchesca. I dati quattrocenteschi, difatti, costatano una notevole propensione alla realizzazione di stanze di canzone che contano, di media, dagli 11 ai 17 versi (il 75% delle canzoni totali registra, di fatto, una simile tendenza), con una sottile predilezione per le stanze di canzone di 13 versi (il 17% del totale). A differenza del modello, dunque, non è possibile segnalare nel *corpus* una tendenza a tal proposito nettamente maggioritaria dal momento che, come detto, le scelte poetiche degli autori quattrocenteschi in oggetto si mostrano in merito più ‘scremate’.

Nonostante questa minima discrepanza, e cioè la mancata presenza di una linea di tendenza prevalente nella costruzione versale della stanza, l’*usus* quattrocentesco rimane comunque, anche per questo aspetto, molto vicino al dettato petrarchesco.

Infine, se sottoposta ad un attento esame, la medesima tabella mette in risalto un’ulteriore similitudine: così come non avviene nei *RVF*, allo stesso modo nel Repertorio non si registrano escursioni né verso l’alto né verso il basso: similmente, infatti, non sono presenti stanze di canzone al di sotto dei 5 versi, né tanto meno stanze che superino i 20; l’unico esempio estraneo a questa tendenza è rappresentato dalla canzone CIV raccolta negli *Amorum libri* del Boiardo (opera già ricordata in precedenza come prodotto singolare rispetto al modello).

1.2 PIEDI, SIRMA, CONGEDO

Si osservi, di seguito, la tendenza nel *corpus* rispetto alla divisione delle stanze e all’uso degli artifici della *combinatio* (cioè del distico baciato posto a conclusione della sirma) e della *concatenatio* (o ‘chiave’, ovvero il verso che rima con l’ultimo verso della fronte, avente la funzione di collegare le due parti della stanza).

Per quanto riguarda la divisione delle stanze di canzone, nei 102 componimenti che costituiscono il *corpus* si notano solamente sette esempi di canzoni con stanze ‘continue’, vale a dire costituite da un insieme di versi che non è possibile suddividere ulteriormente né raggruppare fra loro. La maggior parte delle canzoni quattrocentesche, al contrario, presenta stanze di canzone divise o in una fronte indivisa, oppure in esclusivamente due piedi (distici, tristici o tetrastici), e in una sirma, sempre indivisa.

Per una migliore comprensione, si riportano di seguito diverse tabelle, allo scopo di rendere più chiari e più immediatamente evidenti i numerosi dati raccolti.

Tabella 1.1c

Canzoni con stanze INDIVISE	=	%	Canzoni con stanze DIVISE	=	%
BADOER , <i>Phylareto</i> III 34-63; BOIARDO L; CORNAZANO XIV; GIUSTO DE' CONTI CCX; MUZZARELLI <i>Am. Opra</i> XXXVI, XXXVIII; SASSO <i>Egloga</i> <i>I</i> 313-360	7	7%		95	93%

Come esempio di canzone continua si riportano le prime due stanze del testo CCX contenuto nel *Canzoniere* di Giusto De' Conti.

GIUSTO DE' CONTI, CCX⁸

st. 8, 7 vv. + co. ZZ

ABCDEFGG (*coblas unissonans*)

O vedovati e lacrimabil versi,	A
fornito avete quel dolzie viaggio,	B
che già lieta speranza al cor mi porse.	C
O fortuna crudel, che muti voglia,	D
et hai il mio lieto stato tolto a sdegno,	E
per te pien di sospiri hor mi trovo,	F
et son li pensier miei altrove voltti.	G

Tornami a mente gli ani e pasi persi	A
per seguir questo amor aspro e malvagio;	B
nè la speranza mia del fin s' acorse.	C
Piazer falaze il mio converso in dolglia;	D
il mondo è ziecho, il sol è senza ragio;	E
la note signoregia, e io pure provo	F
e sento al chor gli ultimi stridi aoltti.	G

Nelle 95 canzoni con stanze divise, la distribuzione tra fronti indivise e fronti divise in due piedi risulta essere la seguente:

⁸ GIUSTO DE' CONTI 1933.

Tabella 1.2c

FRONTI INDIVISE	=	%	FRONTI DIVISE IN DUE PIEDI	=	%
AUGURELLO LVIII; BADOER III 64-79; BOIARDO XCIV, CLI, CIV; CASTIGLIONE II, III; CORNAZANO LV, CV, CXXIX; GIUSTO DE' CONTI CXLIX 147-157 (IX), CXLIX 135-146 (VIII), CVII; MUZZARELLI <i>Rime</i> XXVII, XXXV; <i>Am. Opra</i> XLII, XLIII, XXIII, XXV, XXX, XXXI, XXVIII, XXVII; SASSO <i>Egloga II</i> 418-461, <i>Egloga II</i> 322- 405; SAVONAROLA VI	26	27%		69	73%

Come già anticipato, nel *corpus* non sono presenti esempi di fronti divise in piedi superiori a due, in accordo con la norma petrarchesca e, dapprima, dantesca.

Un esempio di fronte indivisa è riscontrabile, come già esposto nella tabella, nella stanza di canzone isolata (II) raccolta tra le opere minori di Baldassarre Castiglione.

BALDASSAR CASTIGLIONE, II⁹

st. 1, 14 vv.

AbBA CDEDCEEfFA

Mentre fu nel mio cor nascosto il foco,	A
e gli accesi desiri	b
fur insieme co' miei dolci sospiri	B
chiusi del petto in più secreto loco,	A
vidi più volte di madonna il volto	C
di pietate coverto non che tinto,	D
sicché di tal mercé contento giva.	E
Poiché palese il mio martir dipinto	D
le fu, negli occhi e nella fronte accolto,	C
per testimon della mia fiamma viva,	E
la vidi del mio ben sempre più schiva	E
e vaga del mio male:	f
così, crudel amor, m'hai giunto a tale,	F
ch'io corro a morte, ed ella il cura poco.	A

⁹ CASTIGLIONE 1964.

Di seguito, invece, si riporta la distribuzione della tipologia dei piedi.

Tabella 1.3c

Tipologia dei due piedi	Canzoni	=	%
DISTICI	AUGURELLO XXVII; BADOER <i>Phylareto I</i> 1-50; BOIARDO LXXXII, CLXXIX, XV; CORNAZANO LXV; NUVOLONE XCIX; SAVONAROLA I, II, V	10	15%
TRISTICI	AUGURELLO XII, XLIII; BADOER <i>Phylareto I</i> 90-138, II 117-193, III 86-153; BOIARDO CLXVIII, CXXXII, CXLV, LXXI; CASTIGLIONE IV; CERESARA; CORNAZANO CXIX; NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime App.</i> 1, 15, <i>Rime</i> 313, 314, 378, <i>Cefalo</i> II 97-109, IV 113-125; GIUSTO DE' CONTI CXLIX 158-166 (X), CXLIX 118-128 (VI), XXI, CXLIX 63-78 (III), XXXV, LXXIV; MUZZARELLI <i>Rime</i> XXXII, XLVIII, XLVII, <i>Am. Opra</i> XI, XII, XXXII; NUVOLONE XLIV, CXXII, XXVII, LI, XXVI, CIX, LXXVII, LXIV; SANDEO XLV, LV; SAVONAROLA III; TEBALDEO 544	43	62%
TETRASTICI	AUGURELLO XLVII; BOIARDO XXXIII, XLIII; CASTIGLIONE I; CORNAZANO VI; NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> 315, 316; GIUSTO DE' CONTI XIII, CCVII; MUZZARELLI <i>Am. Opra</i> XIV, XIX, XLVII, XLVIII; NUVOLONE I, XIII, LXXXIX	16	23%

Si riportano ora tre esempi, ognuno relativo ad una specifica tipologia di piede:

- 1) **Giovanni Aurelio AUGURELLO, XXVII**¹⁰
 st. 5, vv. 10
 AB.BA AccADD

Gentil mia Donna, spesse volte parme	A
Veder nel mover de' vostr' occhi un lume	B
Per cui benchè sovente mi consume,	B
Dal vulgo ignaro sento allontanarme,	A

¹⁰ PAVANELLO 1905, pp. 191-227.

- Né alcuno ebbe giammai sì dotto carne,
[...] A
c
- 2) **Antonio TEBALDEO, 544**¹¹
st. 5, 13 vv. + co. ≡ sirma
ABC.BAC cDdEeFF
- Hor ch'io credea de aver trovato il porto,
fuor di questa atra e torbida tempesta,
con la mia stanza e travagliata barca,
trovo che un scoglio da passar mi resta,
dove andar si convien legiero e acorto;
e la mia nave è di tal peso carca
che mai non ne fia scarca,
[...] A
B
C
B
A
C
c
D
- 3) **GIUSTO DE' CONTI, XIII**¹²
st. 5, 13 vv. + co. wXXYZyZ
ABbC.BAaC CDEdE
- Luce del ciel novellamente scesa
Per far con tua presenza sacra et pura
Più degna in noi Natura,
Et aggrandire il basso stato humano,
Apena che la lingua s'assicura
A dir del ben, donde ho la mente accesa
Pensando alla mia impresa
Dignissima di stile alto et sovrano:
Ma prego Amor, ch'ogni mia sorte ha in mano
[...] A
B
b
C
B
A
a
C
C
D

Anche per quanto riguarda la tipologia dei piedi, la tendenza che si registra nel *corpus* non smentisce le aspettative: le scelte poetiche quattrocentesche, difatti, obbediscono alla norma consolidata, preferendo nella maggior parte dei casi fronti divise in due piedi tristici (62%) e, secondariamente, tetrastici (23%). Gli esempi di piedi distici non sono pochi, ma costituiscono, comunque, la parte minoritaria, a maggior ragione se si concentra l'attenzione sulla mediocre variazione dei rispettivi schemi metrici (si veda, a tal proposito, più avanti, la *tabella 2.2c*).

Come in precedenza, si riportano di seguito le medesime tabelle arricchite con il dato petrarchesco, al fine di suggerire, di nuovo, un raffronto col modello.

¹¹ TEBALDEO 1989-1992.

¹² GIUSTO DE' CONTI 1933.

Tabella 2c

	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
Canzoni con stanze indivise	29	1	3%		7	7%
Canzoni con stanze divise in una fronte indivisa	-	0	0%		25	26%
Canzoni con stanze divise in una fronte con due piedi	70, 359, 206, 268, 323, 331, 125, 126, 129, 366, 207, 53, 50, 127, 105, 28, 71, 72, 73, 128, 23, 119, 360, 270, 325, 135, 37, 264	28	97%		70	74%
Piedi distici	70, 206, 359	3	11%		10	14%
Piedi tristici	268, 323, 331, 125, 126, 129, 366, 207, 53, 50, 127, 105, 28, 71, 72, 73, 128, 23	18	64%		44	63%
Piedi tetrastici	119, 360, 270, 325, 135, 37, 264	7	25%		16	23%

Il confronto suggerito dall'accostamento dei dati mette in evidenza, dunque, la propensione dei poeti quattrocenteschi a seguire il dettato petrarchesco. Come anticipato, è evidente, difatti, una comune preferenza per le stanze di canzone categoricamente divise in due piedi, piuttosto che per le fronti indivise, sebbene non manchino, nel *corpus*, diversi esempi al riguardo; rimane, comunque, una tendenza minoritaria totalmente assente nel Petrarca. Un altro spunto ripreso dal Modello, e sensibilmente ampliato nel *corpus*, è l'uso della forma della stanza indivisa: nell'opera del Petrarca si trova, a tal proposito, un solo esempio, mentre tra i componimenti quattrocenteschi la percentuale cresce di qualche punto fino a raggiungere il 7%. Resta, comunque, in entrambi i casi, un orientamento certamente minoritario. Un altro dato che offre un'utile riflessione è quello relativo alla distribuzione della tipologia dei piedi delle fronti divise: un esame anche solo sintetico della tabella che segue lascia intendere, da subito, la possibilità di una quasi totale sovrapposizione dei dati raccolti; ciò vale a confermare, di nuovo, l'ipotesi della presenza di una prassi quattrocentesca orientata il più delle volte verso la selezione e, successivamente, verso la canonizzazione, di determinati aspetti metrici propri del codice lirico petrarchesco.

Si vedano ora, nello specifico, i dati relativi agli schemi metrici dei soli piedi utilizzati da un lato dal Petrarca e, dall'altro, dai poeti quattrocenteschi.

Tabella 2.2c

**A.
Piedi DISTICI**

	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
AB.BA	206, 70, 359	3	100%	AUGURELLO XXVII; BADOER Phylareto I 1-50; BOIARDO LXXXII, CLXXIX; CORNAZANO LXV; SAVONAROLA I, II, V	8	80%
AB.AB	-	0	0%	BOIARDO XV; NUVOLONE XCIC	2	20%

Di seguito si riporta, parzialmente, la prima stanza della canzone XV del Boiardo come esempio di fronte divisa in due piedi AB.AB.

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, XV¹³
 st. 5, 15 vv.+ co. XYXYZyZ
 AB.AB acbCCDCDEdE

Chi troverà parole e voce equale	A
che giungan nel parlare al pensier mio?	B
Chi sarà piume al mio intelletto et ale	A
sì che volando segua el gran desio?	B
Se lui per sé non sale,	a
[...]	c

Come detto, in riferimento ai piedi distici si può parlare non solo di scarsità d'uso (si noti che nel *corpus*, appunto, si contano solamente 10 esempi su 69) ma anche di 'stanchezza inventiva', vista la semplicità e la banalità degli schemi metrici impiegati.

B. Piedi TRISTICI

	<i>RVF</i>	=	%	<i>Corpus</i> quattrocentesco	=	%
<i>ABC.ABC</i> ¹⁴	323, 331, 129	3	16%	AUGURELLO XII; BOIARDO CXXXII; CASTIGLIONE IV; NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> App. 1, <i>Rime</i> 314; NUVOLONE XLIV, CXXII, XXVII, LI, XXVI, CIX, LXXVII, LXIV	13	30%
<i>(x₅)A(a₃)B(b₃)C.(c₃,c₇)A(a₂,a₈)B(b₂)C</i>	-	0	0%	GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 158-166(X)	1	2%
<i>(x₅)A(a₅)B(b₃)C.(x₅)A(a₅)B(b₅)C</i>	-	0	0%	GIUSTO DE' CONTI CXLIX 118-128 (VI)	1	2%

¹³ BOIARDO 2012.

¹⁴ Il carattere corsivo utilizzato per alcuni schemi metrici ha lo scopo di rendere più evidenti le variazioni degli stessi.

<i>(x)A(a)B(b)C.(x)A(a)B(b)C</i>	105	1	6%	-	0	0%
AbC.AbC	268	1	6%	BADOER <i>Phylareto</i> I 90-138; MUZZARELLI <i>Rime</i> XXXII	2	5%
ABC.BAC	366, 207, 53, 50, 127, 28, 23	7	9%	BADOER <i>Phylareto</i> II 117-193; BOIARDO CXLV; NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> App. 15; CORNAZANO CXIX; GIUSTO DE' CONTI XXXV, LXXIV; MUZZARELLI <i>Am.</i> <i>Opra</i> XXXII; <i>Rime</i> XLVII; SANDEO XLV; TEBALDEO 544	10	23%
abC.abC	125, 126	2	11%	BADOER <i>Phylareto</i> III 86-153; CERESARA ; NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> 378; <i>Cefalo</i> II 97-109, IV 113-125; GIUSTO DE' CONTI XXI; MUZZARELLI <i>Am.</i> <i>Opra</i> XI, XIII	8	19%
aBC.bAC	71, 72, 73	3	16%	NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> 313	1	2%
<i>(x₃)aBC.b(ds)A(ds)C</i>	-	0	0%	GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 63-78 (III)	1	2%

AbC.BaC	128	1	6%	MUZZARELLI Rime XLVIII	1	2%
AbC.BAC	-	0	0%	GIUSTO DE' CONTI CXLIX, 63-78 (III)	1	2%
AbC.BcA	-	0	0%	BOIARDO CLXVIII	1	2%
ABC.BCA	-	0	0%	SAVONAROLA III	1	2%
ABC.CBA	-	0	0%	SANDEO LV	1	2%
(a)B(b)C(c)D.(a)B(b)C(c)D(d)	-	0	0%	AUGURELLO XLIII;	1	2%
ab(b₅)C.ad(d₅)C	-	0	0%	BOIARDO LXXI	1	2%

Come già brevemente anticipato in riferimento ai piedi tristici, in questo caso la frequenza d'uso e la variazione degli schemi metrici sono nettamente più ricche rispetto agli altri due gruppi. Lo schema più utilizzato dai poeti del *corpus* è ABC.ABC (30%) il quale, però, guadagna una maggioranza niente affatto netta, dal momento che è primo, per poco, al simile (per tipologia dei versi e schema rimico) ABC.BAC (26%). Quest'ultimo è invece, nei *RVF*, lo schema più frequentato, occorrendo in 7 componimenti su 19: non può definirsi di certo una tendenza maggioritaria ma, se si osservano complessivamente i dati, non è possibile individuare altri schemi che ricorrano così frequentemente (il secondo schema in ordine di utilizzo, difatti, conta al massimo quattro occorrenze).

Interessanti, come evidenzio in corsivo nella tabella, sono, a parer mio, le variazioni in rima al mezzo dello schema ABC.ABC, presenti sia all'interno del *corpus* (dove si contano due esempi di elevata complessità, entrambi di paternità di Giusto De' Conti) sia all'interno dei *RVF* (un solo, ma significativo esempio, è rappresentato dalla canzone 105).

GIUSTO DE' CONTI, CXLIX, 118-128 (VI)¹⁵

st. 1, 11 vv.

(x₅)A(a₅)B(b₃)C.(x₅)A(a₅)B(b₅)CcDdEE

[...]

Fortuna, isdegno, et gelosia mi cela.

Rotta è la tela, che con tanto affanno

(x₅)A

¹⁵ GIUSTO DE' CONTI 1933.

Già più d'un anno, havea piangendo ordita;	(a ₅)B
Compiuta è la mia trama in sul fiorire.	(b ₃)C
Chi mi rivela come andò l'inganno	(x ₅)A
Che tanto danno a lagrimar m'invita,	(a ₅)B
Sicchè di vita l'alma vuol paritre:	(b ₅)C
Non pote più soffrire,	c
Che quella, per chi ancora ella respira,	D
Ver me si è volta in ira:	d
Ond'io di et notte piango et non mi stanco,	E
Perché mia vita tosto venga manco.	E

Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 105¹⁶

st. 6, 15 vv.

(x)A(a)B(b)C.(x)A(a)B(b)C (c)D(d)E(e₅)DdE(e)FGgF

Mai non vo' piu cantar com'io soleva, ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno; et puossi in bel soggiorno esser molesto. Il sempre sospirar nulla releva; gia su per l'Alpi neva d'ogn' 'ntorno;	5
et è gia presso al giorno: ond'io son desto. Un acto dolce honesto è gentil cosa; et in donna amorosa anchor m'aggrada, che 'n vista vada altera et disdegnosa, non superba et ritrosa:	10
Amor regge suo imperio senza spada. Chi smarrita à la strada, torni indietro; chi non à albergo, posisi in sul verde; chi non à l'auro, o 'l perde, spenga la sete sua con un bel vetro.	15

Un'altra variazione in rima al mezzo è ravvisabile nel *corpus* in occasione del secondo schema per frequenza d'uso proprio del Petrarca (aBC.bAC > (x₃)aBC.b(d₅)A(d₅)C), variazione di nuovo riconducibile alla mano di Giusto de' Conti.

GIUSTO DE' CONTI, CXLIX 63-78 (III)¹⁷

st. 1, 16 vv.

(x₃)aBC.b(d₅)A(d₅)C cEfGgFEeHH

[...]

Et pur cercar non oso miglior seggio.

Se io veggio che costei Mi cела il suo bel viso, e il vago lume,	70
---	----

¹⁶ PETRARCA 1996.

¹⁷ GIUSTO DE' CONTI 1933.

Che fe' Natura per mio mal sì adorno,
 Sol perch' io mi consume,
 Deh, cor tradito et vani pensier miei,
 Perché, smarrito, dal camin non torno?
 Lasso, la notte e il giorno
 [...]

75

Infine, è possibile trovare anche schemi metrici di nuova fattura, sia tra i componimenti quattrocenteschi che tra le liriche petrarchesche. Un'analisi più attenta, però, che vada dunque al di là della semplice ricerca di uguaglianza, permette di individuare almeno una somiglianza tra questi schemi metrici 'nuovi': a tal proposito si veda la tipologia di piedi utilizzata dal Petrarca nella canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (AbC.BaC), ripresa ma variata sensibilmente da Giusto De' Conti in AbC.BAC nella canzone CXLIX, 63-78 (III). Gli ultimi cinque schemi riportati nella tabella, però, sono da ritenersi autentiche innovazioni, poiché appunto del tutto assenti nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*; nello specifico si fa riferimento a: AbC.BcA, ABC.BCA, ABC.CBA, (a)B(b)C(c)D.(a)B(b)C(c)D(d), ab(b5)C.ad(d5)C.

C. Piedi TETRASTICI

	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
ABbC.BAaC	360, 270, 325, 264	4	57%	AUGURELLO XLVII; CASTIGLIONE I; GIUSTO DE' CONTI XIII, CCVII; MUZZARELLI <i>Am.</i> <i>Opra</i> XIV, XIX; NUVOLONE I, XIII, LXXXIX	9	56%
ABbC.cDdA	135	1	14%	NICCOLÒ DA CORREGGIO , <i>Rime</i> 315	1	6%
AbbC.BaaC	37	1	14%	NICCOLÒ DA CORREGGIO <i>Rime</i> 316; MUZZARELLI	3	19%

				<i>Am. Opra XLVII, XLVIII</i>		
ABbC.ABbC	119	1	14%	-	0	0%
ABbC.BCcA	-	0	0%	BOIARDO XLIII	1	6%
ABbA.ACcA	-	0	0%	CORNAZANO VI	1	6%
(a_s)B(b_s)CCD.(d_s)C(c_s)DDC	-	0	0%	BOIARDO XXXIII	1	6%

In merito agli schemi metrici dei piedi tetrastici, la situazione appare più chiara e coerente, sebbene non manchino, come vedremo, innovazioni da parte dei poeti del *corpus*. Lo schema metrico tetrastico più diffuso è uguale sia per la raccolta di testi quattrocentesca che per l'archetipo petrarchesco; si tratta dello schema ABbC.BAaC (rispettivamente: 56% delle occorrenze nella prima e 57% nel secondo). La ripresa di tale schema acquista un'importanza maggiore se affiancata al dato duecentesco: difatti, le canzoni dantesche aventi fronti divise in due piedi di quattro versi sono in totale sette; tra queste solo una (*Le dolci rime d'amor*) presenta uno schema dei piedi simile al petrarchesco ABbC.BAaC, ossia AbBc.BaAc. Le restanti sei (*Lo meo servente core*, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, *Così nel mio parlar*, *Tre donne intorno al cor*, *Amor che nella mente*, *Donne ch'avete intelletto d'amore*) replicano, invece, le tre rime del primo piede (ABBC) anche nel secondo, variando però, di canzone in canzone, la distribuzione tra endecasillabi e settenari; di conseguenza, si possono riscontrare schemi simili come aBbC.aBbC, AbBC.AbBC, ABbC.ABbC, AbbC.AbbC e ABBC.ABBC. Dunque, questa mancata conformità rispetto al modello dantesco, a favore di quello petrarchesco, mostra, di nuovo, come i poeti quattrocenteschi avessero la tendenza a seguire molto da vicino la norma sancita e consolidata dal *Canzoniere*. Si individuano, inoltre, altri due schemi comuni alle due raccolte, entrambi però ovviamente minoritari: si vedano, per l'appunto, gli schemi ABbC.cDdA e AbbC.BaaC.

Infine, interessanti da segnalare sono due schemi di piedi tetrastici su tre rime, alternativi alle figure più ricorrenti (come ABbC.ABbC): tra questi si ricorda il boiardesco ABbC.BCcA e, più notevole nella sua asimmetria, lo schema ABbA.ACcA della canzone VI di Cornazano *Io fugì' già d'Amor l'aspre saecte*.

Matteo Maria BOIARDO, I 43¹⁸

st. 5, 20 vv.+ co. WXWXYZYzZ
ABbC.BCcA ADEEDEDfGFgG

Ancor dentro dal cor vago mi sona
il dolce ritentir di quella lira;
ancor a sé me tira
la armonia disusata, e il novo canto
tanto suave ancor nel cor me spira
che me fa audace de redirne alquanto,
abenché del mio pianto
la dolce melodia nel fin ragiona.
Quando l'Aurora il suo vechio abandona
[...]

Totalmente estraneo all'opera petrarchesca è, invece, lo schema dei piedi della canzone XXXIII del Boiardo (a₅)B(b₅)CCD.(d₅)C(c₅)DDC.

Matteo Maria BOIARDO, I 33¹⁹

St. 5, 14 vv. + co. ≡ sirma
(a₅)B(b₅)CDD.(d₅)C(c₅)DDC C(c₅)EBEBB

L'alta vagheza – che entro al cor me impose
con l'amorose – ponte il mio volere,
il spirito me sotrage al suo piacere,
ché a lei volando l'alma se desvia:
sé stessa oblia, - et io non ho potere
di ratenere – il fren come io solia,
ché più non stano da la parte mia
arte né inzegno, forza né sapere.
Hagio quel foco in me che io soglio avere.

I dati raccolti, dunque, mostrano un'evidente propensione da parte dei poeti quattrocenteschi a recuperare dal Modello anche gli schemi metrici dei piedi; si può parlare, però, non solo di recupero, ma anche di 'vicinanza' rispetto alla frequenza d'uso: le percentuali calcolate, difatti, come visto, mostrano una somiglianza persino sotto tale aspetto.

Infine, come è già stato anticipato, non mancano comunque esempi che si discostano dalla tendenza maggioritaria: il *corpus* quattrocentesco, difatti, comprende (sebbene non siano niente affatto numerosi) anche schemi metrici del tutto nuovi, i quali, allora,

¹⁸ BOIARDO 2012.

¹⁹ *Ivi*.

nel ciel sí grande come si ragiona,	D
et ne l'abisso (perché qui fra noi	E
quel che tu val' et puoi,	e
credo che 'l sente ogni gentil persona),	D
ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto,	F
et rison' le tue insegne nel bel volto.	F

La totalità delle sirme indivise presenti nel *corpus*, dunque, può essere così divisa.

Tabella 1.2

	=	%
Sirme “petrarchesche”²¹	22	23%
Sirme “non petrarchesche”²²	73	77%

Si vedano ora i dati relativi alla *concatenatio*, alla *combinatio*.

Tabella 1.3d

	=	%
Concatenatio SÌ	73	72%
Concatenatio NO	29	28%

Nello specifico, la distribuzione delle quattro tipologie possibili di *concatenatio* è la seguente.

²¹ Il totale delle 22 sirme “petrarchesche” comprende 10 esempi di sirme simili, ovvero di sirme che si differenziano dallo schema metrico regolare per un verso in più, e di sirme petrarchesche regolari comprese all’interno di una sirma più ampia.

²² Il totale delle 73 sirme “non petrarchesche” comprende 2 esempi di sirme dette ‘guittoniane’, ovvero di sirme formate da coppie di distici baciati e quindi prive anche di *combinatio* finale. Va da sé che, ovviamente, alcuni degli esempi compresi in questa totalità sono comunque presenti nelle canzoni petrarchesche: la definizione di “non petrarchesche”, difatti, non è da intendersi come “non utilizzate dal Petrarca”.

TIPOLOGIA DI CHIAVE	=	%
<i>Concatenatio</i> 11+11	40	56%
<i>Concatenatio</i> 11+7	31	42%
<i>Concatenatio</i> 7+7	1	1%
<i>Concatenatio</i> in rima al mezzo	1	1%

L'uso dell'artificio dantesco della *concatenatio* è, come si vede, assolutamente prevalente; bisogna però notare che, a differenza della rigida norma dantesca che prescriveva l'uso della chiave esclusivamente endecasillabica (su un totale di 21 canzoni, Dante utilizza questo tipo di chiave in 18 componimenti, ad esclusione dunque delle sole tre canzoni *Poscia ch'Amor del tutto*, *Ai faus ris* e *Le dolci rime d'amor*²³) i poeti quattrocenteschi preferiscono, invece, come si vedrà, rimanere più vicini al dettato petrarchesco²⁴, utilizzando per questo artificio metrico non solo l'endecasillabo ma, spesso, anche il settenario (si contano, in merito alle chiavi formate da un verso endecasillabo e da un verso settenario, 30 esempi, cioè il 42% del totale). Non è dunque possibile stabilire una maggioranza certa: entrambe le norme, quella dantesca da una parte e quella petrarchesca dall'altra, sono praticate con una frequenza simile.

Tabella 1.4d

	=	%
<i>Combinatio</i> SÌ	85	83%
<i>Combinatio</i> NO	17	17%

²³ Queste tre canzoni, però, non sono prive dell'artificio: presentano difatti una chiave formata da un endecasillabo e un settenario.

²⁴ Ciò però non significa che Petrarca, nelle sue canzoni, non abbia utilizzato chiavi esclusivamente endecasillabiche: si veda, a tal proposito, la tabella riassuntiva **2d**.

Segue ora una tabella specifica della distribuzione delle varie tipologie possibili di *combinatio* che caratterizza i componimenti raccolti.

TIPOLOGIA DI COMBINATIO	=	%
11+11	66	78%
7+11	4	4%
7+7	5	5%
Combinatio 11/7/11	10	12%

Come detto per la *concatenatio*, anche la prescrizione dantesca per l'uso della *combinatio* come conclusione armoniosa delle stanze di canzone è stata certamente rispettata: difatti, più della maggior parte dei componimenti, precisamente 85 testi su 102, la contiene, segno di come, allora, la tradizione passata fosse ancora ritenuta un punto di riferimento per i poeti del Quattrocento. Come detto in precedenza, e come lo conferma la seconda tabella, la rigorosa prescrizione dantesca perde, però, anche in questo caso, di autorità: alla norma dell'Alighieri, infatti, viene affiancata una sua variazione, di paternità di nuovo petrarchesca: il 12% delle *combinatio* totali, difatti, possono definirsi 'divaricate', cioè spezzate da una rima precedente a quella interessata nel distico baciato, propria di un verso settenario. L'imitazione di questa variazione in sede di *combinatio* può essere considerata, con ogni probabilità, come l'ennesima prova di quanto fu decisiva e importante l'influenza che il *Canzoniere* petrarchesco ebbe sull'educazione poetica di questi autori.

Si confrontino ora i medesimi dati con quelli dei *RVF*.

Tabella 2d

	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
Sirme divise in due volte	-	0	0%	-	0	0%
	70, 359, 206, 268, 323, 331, 125, 126,					

Sirme indivise	129, 366, 207, 53, 50, 127, 105, 28, 71, 72, 73, 128, 23, 119, 360, 270, 325, 135, 37, 264	28	100%		95	100 %
Concatenatio SÌ	70, 359, 206, 268, 323, 331, 125, 126, 129, 366, 207, 53, 50, 127, 28, 71, 72, 73, 105, 128, 23, 119, 360, 270, 325, 135, 37, 264	28	97%		72	71%
Concatenatio 11+11	206, 70, 359, 331, 366, 53, 127, 119, 360, 270, 325, 28, 71, 72, 73, 264, 23	17	61%		40	56%
Concatenatio 7+7	-	0	0%		-	0%
Concatenatio 11+7	268, 323, 125, 126, 129, 207, 50, 135, 37, 128	10	36%		30	42%
Concatenatio In rima al mezzo	105	1	3%	AUGURELLO XLVII	1	1%
Concatenatio NO	29 ²⁵	1	3%		31	30%
Combinatio SÌ	70, 359, 268, 323, 50, 119, 28, 128, 331, 125, 126, 129, 207, 53, 127, 71,	24	83%		85	83%

²⁵ Si tratta, appunto, dell'unica canzone indivisa presente nella raccolta.

	72, 73, 23, 360, 270, 325, 37, 264					
Combinatio 11+11	70, 359, 268, 323, 331, 129, 207, 53, 127, 360, 270, 325, 71, 72, 73, 37, 264, 23	18	75%		66	78%
Combinatio 7+7	125	1	4%	tutte in MUZZARELLI	5	5%
Combinatio 7+11	126	1	4%		4	4%
Combinatio 11/7/11	50, 119, 28, 128	4	17%		10	10%
Combinatio NO	29, 206, 366, 135, 105	5	17%		17	20%

Anche per questi tre aspetti metrici tale confronto conferma, come già anticipato, la prassi quattrocentesca a seguire, quasi pedissequamente, l'*usus* petrarchesco. Un certo disallineamento rispetto al Modello è evidenziabile in merito all'uso della *concatenatio*: questa, difatti, manca in diversi componimenti quattrocenteschi, a differenza del solo esempio fornito dai *RVF*.

Nonostante alcune minime differenze, dunque, già da una prima analisi la tabella mostra immediatamente una possibile sovrapposizione, quasi totale, dei dati trecenteschi con quelli quattrocenteschi; possibilità che allora rende certa l'ipotesi della presenza di una prassi quattrocentesca veramente modellata sull'*usus* petrarchesco.

Riguardo ai congedi, nel *corpus* si osserva una tendenza sensibilmente difforme rispetto a quella evidenziabile in Petrarca: nei *Fragmenta*, infatti, sono prive di un congedo metricamente marcato le sole canzoni 70 e 105 (tra i componimenti quattrocenteschi, invece, sono stati riscontrati dodici esempi, dimostrandosi dunque più prossimi alla tendenza affermata con la Scuola Siciliana); le altre canzoni, al contrario,

presentano congedi esemplati o sulla sirma o comunque su parte di essa. Nel *corpus* quattrocentesco, invece, la situazione risulta decisamente più articolata: rispetto all'*usus* petrarchesco, i commiati esemplati sulla sirma sono decisamente inferiori (22%); spiccano, invece, i congedi esemplati o su parte di essa (45%) o, addirittura, interamente nuovi (si parla, a tal proposito, di congedi 'irrazionali'): se ne contano al riguardo ben dieci esempi, rispetto invece alla totale assenza riscontrata nelle canzoni petrarchesche.

Tabella 3e

	Petrarca	=	%	Corpus quattrocentesco	=	%
Congedo razionale (o "toscano")²⁶	268, 129, 366, 207, 53, 50, 127, 360, 325, 135, 28, 37, 128, 264	14	48%		23	23%
Congedo ricalcato <u>in parte</u> sulla sirma	29, 206 ²⁷ , 359, 323, 331, 125, 126, 119 ²⁸ , 270, 71, 72, 73, 23	13	45%		45	44%
Congedo "irrazionale"²⁹	-	0	0%	BOIARDO CIV; CORNAZANO XIV, CXIX, CXXIX; NICCOLÒ DA CORREGGIO, Rime, App. 15, <i>Rime</i> , App. 1; GIUSTO DE' CONTI CXX, XIII; MUZZARELLI, Rime	10	10%

²⁶ Per congedo razionale o "toscano" (poiché introdotto da Guittone e dai guittoniani), si intende una stanza conclusiva che riproduce, nella disposizione dei versi e delle rime, quello della sirma (comprensiva, ovviamente, del verso che funge da 'chiave').

²⁷ Il congedo di questa canzone ripete la formula sillabica della sirma, variando però la rima del quarto verso introducendo una rima al mezzo nell'ultimo, la quale isola un quinario come primo emistichio.

²⁸ Anche il congedo di questa canzone ripete la formula sillabica della sirma, variando però la rima del primo verso introducendo una rima al mezzo, la quale isola, di nuovo, un quinario come primo emistichio.

²⁹ Come detto, per congedo "irrazionale" s'intende una struttura metrica anomala alla stanza di canzone e alla sirma; si veda l'esempio che segue.

				XXVII; NUVOLONE XCIX;		
Congedo non marcato	70, 105	2	7%		12	12%
Assenza di congedo	-	0	0%		12 ³⁰	12%

Si riporta, a dimostrazione, un esempio di congedo “irrazionale”:

Giovanni MUZZARELLI, *Rime*, XXVII³¹

aBBa CDDeEFgGChh

st. 5, 15 vv.

Co. tSStUVVwWXyYzz

Stanza 5

Ma tu lieto e beato
ridi nel loco ove salito sei
a far maggior il numer de gli dei,
di tanta luce ornato /
che ‘l sol non osa d’agguagliarsi teco.
Tutti i spirti eccellenti di luntano
corròn gioiosi a porgerti la mano,
e in quella parte e in questa
di tua salita al ciel tecon fan festa.
Ma più degli altri corre * d’ogn’ intorno *
il gran popol di Marte:
«Ecco» lassù si grida in ogni parte
«quel Ercol che non porta in via al greco,
e non passava molto,
gli arìa la fama tolto».

Congedo

Canzon, se tu ne vai	t
ne la patria natal di chi tu piagni,	S
oltra che troverai nel duol compagni,	S
un Signor vi vedrai, /	t
c’ha col valore il nome di collui	U
che disdisse al furor de la matregna;	V
un uom ch’ è di virtù verace insegna;	V

³⁰ Si vedano le 12 *coblas esparsas* raccolte nel *corpus*.

³¹ MUZZARELLI 1983.

un uom ch'in guerra e pace	w
è nato ad asseguir ciò che gli piace;	W
un uom di cui non si può dir assai,	X
perché la lingua snode,	y
ché son basse appo lui tutte le lode.	Y
A quel vanne e t'inchina	z
Come a cosa divina.	Z

Come si può vedere dal frammento di testo riportato, il congedo si discosta dalla forma metrica delle stanze della canzone sia per quanto riguarda la formula sillabica, sia in merito allo schema delle rime. In aggiunta, i versi che lo compongono (14) sono superiori a quelli che, invece, formano la sirma (11), vale a dire la parte della stanza su cui dovrebbe essere esemplato, di norma, il commiato.

Riguardo ai congedi quattrocenteschi esemplati su parte della sirma, è interessante evidenziare cinque casi, appartenenti esclusivamente a Girolamo Savonarola e a Giovanni Badoer, nei quali la ripresa della sirma non è precisa: la formula sillabica, difatti, registra uno scarto nella disposizione dei versi endecasillabi e settenari.

- i. **Girolamo Savonarola, VI** (*Iesù, splendor del cielo e vivo lume*)
AbbA.bCC + congedo YZZ
- ii. **Giovanni Badoer, Phylareto I 90-138** (*Pasceti agnelli, lasciviti a l'ombra*)
abCAbC.cDdEE + congedo xYYZZ
- iii. **Girolamo Savonarola, II** (*Vergene casta, ben che indegno figlio*)
ABBA.ACcDdEE + congedo xYyzz
- iv. **Giovanni Badoer, Phylareto III 86-153** (*Tanto i fulgenti lumi*)
abCabC.cdeeDfF + congedo YZZ
- v. **Giovanni Badoer, Phylareto II 117-193** (*Ma perché io vedo cum li usati modi*)
ABCbAC.cddEEFeF + congedo XxYYZyZ

Per concludere, si riportano ora alcune considerazioni formulate in seguito ad un'analisi più specifica della totalità degli schemi metrici raccolti nel Repertorio, questa volta non più sulla base del principio di uguaglianza ma su quello della 'somiglianza': cambiando il punto di vista, come si vedrà, il quadro varia sensibilmente. Infatti, se si va oltre alla suddetta condizione di uguaglianza, cui è obbligato il Repertorio, si può alternativamente ragionare in due differenti direzioni: per identità lievemente imperfette di schemi interi o per identità perfette di porzioni di interi. Da questo punto di vista, i tratti in comune tra i componimenti aumentano senz'altro.

Per quanto riguarda le identità lievemente imperfette di schemi interi, e cioè la coincidenza degli schemi metrici sotto il solo aspetto della disposizione delle rime ma non per la distribuzione dei versi (endecasillabi e settenari), le somiglianze più numerose ed evidenti sono ravvisabili negli schemi metrici delle stanze di canzone formate da 13 versi³²: su 12 tipi di schemi metrici schedati nel Repertorio (per un totale di 17 esempi), quello avente le maggiori riprese sia sotto l'aspetto dello schema rimico che sotto quello della distribuzione dei versi, conta non più di tre ripetizioni (13.003 – abCabC.cdeeDfF, schema ripreso identico dalla canzone 126 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*).

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, 378³³

st. 5, 13 vv. + co. YzZ
(13.003 - abCabC.cdeeDfF)

Vita a me acerba e longa,	
vita a molti altri breve,	
a chi Fortuna lusingando ride,	
Morte chi te prolunga?	
Morte a i più dura e greve,	5
a me suave e al duol che in te confide,	
senza altre scorte o guide	
che d'una fiera voglia	
che al tutto mi vòl morto,	
ad ambi sii conforto:	10
vien, sazia el suo voler, tràme di doglia,	
ché mal se afanno insieme	
la mia gran fede e le sue iniurie extreme.	

Ma se, come detto, alla condizione dell'uguale sostituiamo quella del quasi-uguale, questo stesso schema arriva a contare ben otto ripetizioni:

13.003 - abCabC.cdeeDfF:

➤ ≈ ABCABC.cDEeDFF (< RVF 129)

1. **Castiglione IV**, *Sdegnasi il tristo cor talor, s'avviene*
2. **Niccolò da Correggio Rime 314**, *Mentre che a la ragion crede el volere*

³² Si ricorda che le stanze di canzoni di 13 versi sono, nel *corpus*, le più frequenti.

³³ CORREGGIO 1969¹.

CASTIGLIONE, IV³⁴

St. 5, 13 vv. + co. ≡ sirma

(13.007)

A Sdegnasi il tristo cor talor, s'avviene
B che per celar gl'interni miei amori
C mostri la bocca un riso a ciò composto,
A e dice seco: le mie dure pene
B forse rimedio arïan, se scritto fuori
C nel viso fosse il duol c'ho dentro ascosto;
c ma chiuso in sì riposto
D carcer son, che i bei lumi ove mi è pace
E veder non pon l'acerbo e grave affanno.
e E questa che 'l mio danno
D far palese dovria, falsa e mendace
F di fuor dà segno di letizia e gioia;
F io serbo dentro sol tormento e noia.

➤ ≈ abCabC.cdeeDff (RVF 125)

1. **Muzzarelli** *Amorosa Opra XII, Amor beato amore*
2. **Muzzarelli** *Amorosa Opra XI, Qualor con queste luci*

Giovanni MUZZARELLI, Amorosa Opra, XI³⁵

st. 5, 13 vv. + co. Yzz

(13.008)

a Qualor con queste luci
b dei debili occhi miei
C miro la donna mia leggiadra e bella,
a Amor, tu mi conduci
b nel regno degli Iddei;
C né so come dal cor l'alma si svella,
c ma teco ne vien ella,
d alzata a tanta impresa
e co' l'ale de' desiri
e sovra i celesti giri:
D ove per quatro gradi al ciel ascesa,
f seco son tratto anch'io
f a contemplar Iddio.

➤ ≈ abCabC.cdeeDFF

1. **Ceresara XC, Oditi freschi colli**

³⁴ CASTIGLIONE 1973.

³⁵ MUZZARELLI 1982.

Paride CERESARA, *Rime*, XC³⁶
st. 6, 13 vv. + co. XYZZ
(13.010)

a Oditi freschi colli,
b Taceti valli ombrose,
C Tu Pan et o voi altri semidei,
a Spiriti correnti e folli
b Per queste piaggie erbose,
C Firmate i passi al suon d'i versi miei.
c A fiere, uomini e dèi
d Son per cantar di quella
e Nympha celeste e diva
e Che tutto il mondo priva,
D Come fa il sol di luce ogni altra stella,
F Ché sol ne gli occhi vaghi dil bel viso
F Dentro si vede tutto il paradiso.

Su 17 canzoni aventi schemi metrici di 13 versi, allora, ben 8 canzoni, dunque quasi la metà del totale (47%), presenta il medesimo schema, simile ma non uguale, a sua volta riscontrabile in altre canzoni petrarchesche (oltre che in *Chiare, fresche et dolci acque*, appunto, anche nella canzone 125 e nella 129).

Anche lo schema metrico della canzone petrarchesca 207 *Ben mi credea passar mio tempo omai*, dapprima avente una sola ripresa registrata nel Repertorio, ora ne guadagna due, a patto che si ragioni per somiglianze e non per uguaglianze:

13.006 - ABCBAC. cDdEeFF (< RVF 207) ≈ ABCBAC.CDdEeFF (13.002)

1. **Cornazano CXIX**, *Io scrissi già d'Amor cantando versi*
2. **Niccolò da Correggio Rime App. 15**, *Italia, piangie la tua sorte dura*

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, App. 15³⁷
St. 7, 13 vv. + co. XY(y)Zz
(13.002)

A Italia, piangie la tua sorte dura,
B apri gli occhi toi ciechi e guarda il caso:
A tolto te ha Galia la tua Clara stella,
B che coi raggi fugita è verso ocase.
A Tu scei servata in fosca sepoltura,
C priva d'ogni splendor, d'ogni facella

³⁶ CERESARA 2004.

³⁷ CORREGGIO 1969¹.

C che ti prestava e meza nocte quella
 D ch'è gita a dar luze a un altro clima.
 d E tu non ne fai stima,
 E né sai in quanto danno scei rimasta;
 e prendi il tuo scudo e l'asta
 F e fa vendetta contra Franza altiera
 F che il chiaro sole ha tolto a nostra spera.

La ripresa di questo schema petrarchesco da parte dei poeti quattrocenteschi Antonio Cornazano e Niccolò da Correggio è molto interessante: lo scarto tra le due formule sillabiche, infatti, si registra esclusivamente in sede di *concatenatio*. Rispetto all'artificio tipicamente petrarchesco, e cioè costruito sulla combinazione di un verso endecasillabo con un settenario, i due poeti scelgono, consapevolmente, di trasgredire la norma dettata dal loro modello più prossimo, Petrarca appunto, per seguire la prescrizione dantesca precedente che, come già ricordato, ammetteva l'uso della chiave solamente in ambito endecasillabico.

Esempi di questo tipo, ovvero di riprese totali o quasi-totali di schemi petrarcheschi da parte di uno o più autori, sono numerosi nel *corpus* (si vedano, a tal proposito, le tre riprese identiche di Girolamo Savonarola di *RVF* 359 a **11.003**, oppure quelle di Giovanni Augurello, del Boiardo e di Giovanni Badoer di *RVF* 70 a **10.001**³⁸, oppure ancora le riprese però variate e complicate da rime al mezzo di Giusto De' Conti di *RVF* 268 a **11.006** e **11.007**) ma, a mio avviso, quanto è riscontrabile tra gli schemi metrici di 13 versi può essere considerato l'esempio più significativo dei risultati a cui può portare tale cambio di prospettiva.

Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 268³⁹

AbCAbC.cDdEE
 st. 4 + co. ≡ sirma

Che debb' io far? che mi consigli, Amore?
 Tempo è ben di morire,
 et ò tardato piú ch' i' non vorrei.
 Madonna è morta, et à seco il mio core;
 et volendol seguire,
 interromper conven quest' anni rei,
 perché mai veder lei

³⁸ Per l'elenco totale delle riprese identiche degli schemi metrici petrarcheschi da parte degli autori del *corpus* si rinvia al Repertorio di Guglielmo Gorni (*REMCI* 2008). Qui si sono voluti riprendere solo alcuni esempi a scopo, appunto, meramente esemplificativo.

³⁹ PETRARCA 1996.

di qua non spero, et l' aspettar m' è noia.
Poscia ch' ogni mia gioia
per lo suo dipartire in pianto è volta,
ogni dolcezza de mia vita è tolta.

GIUSTO DE' CONTI, CXLIX, 147-157 (IX)⁴⁰

(x₅)a(a₅)B(b₅)CA(a₅)B(b₃)C.cDdEE
st. 1, 11 vv.

Stolto, tu prieghi il sordo:
Non ha ricordo delle sue impromesse
Giurate, e spesse, che lei già di fe':
Et che mi vale? il mio voler se ingordo
Non vole accordo, che ragion gli fesse;
Ma spesse volte duolme di sua fe'.
Di ciò ne incolpe te,
Amore amaro, et di quella falsa vista,
Che nel pensier mi attrista
Col fuggir, che or mi fan gli occhi sereni;
Colla qual forza come vuoi mi meni.

La variazione di questo schema metrico petrarchesco, caratterizzato dalla presenza di rime al mezzo, non è un *unicum* riconducibile esclusivamente alla mano Giusto De' Conti o, più genericamente, ai poeti quattrocenteschi; essa, infatti, è una variazione già attestata nei *Fragmenta*, di cui la canzone 105 *Mai non vo' piu cantar com'io soleva* costituisce l'esempio più vicino a questo esercizio di stile contiano. Tale variazione, dunque, è da considerarsi come già petrarchesca⁴¹, e dunque come un ulteriore segno di fedeltà al modello da parte di Giusto De' Conti, autore di altri componimenti aventi tale sequenza rimica. Volendo essere più precisi, però, questo schema metrico caratterizzato dalla ripetizione di rime al mezzo non è una semplice variazione, ma un vero e proprio modo di costruire la stanza, tale da definire uno specifico sottogenere della canzone antica: si parla infatti, in riferimento a questo tipo di metro, di “canzone frottola”⁴²; tale dicitura è di paternità bembiana: il termine è utilizzato per la prima volta dal Bembo nella lettera del 1525 a Felice Trofino. La canzone così costruita è detta ‘frottola’ poiché da questo genere eredita il divagare del discorso da un argomento all’altro e l’insistita ripetizione

⁴⁰ GIUSTO DE' CONTI 1933.

⁴¹ La canzone petrarchesca appena citata non è da intendersi come il primo esemplare appartenente a questo ‘genere’.

⁴² La “canzone frottola” è distinta dall’endecasillabo in serie con rima al mezzo, il quale invece si definisce “endecasillabo frotolato”.

delle rime, le quali, procedendo in gruppi regolari di due o di tre, hanno appunto la funzione di creare un ‘aggancio’ tra le articolazioni di un discorso che si svolge con frequenti salti logici.

Prima di passare all’esame dei segmenti identici è bene mettere in evidenza un fenomeno di particolare ripresa parziale di uno schema petrarchesco, ovvero quello della canzone indivisa *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (RVF 29 - AbC(d₃)EF(g₅)Hi); questa sequenza non è ripresa identica in nessuna canzone del *corpus* ma, tra gli schemi delle stanze di canzone di sette e otto versi, quattro canzoni, anch’esse indivise⁴³, presentano uno schema che lo ricorda⁴⁴:

- | | |
|--|--|
| 7.001 – abcdEfe | (Boiardo <i>L</i>) |
| 7.002 – AbCDEff | (Cornazano <i>XIV</i>) |
| 7.003 – ABCDEFG | (Giusto De’ Conti <i>CCX</i>) |
| 8.002 – AB(b)C(c)D(d)E(e)F(f)GG | (Panfilo Sasso <i>Egloga I 313-360</i>) |

Come si vede dai diversi esempi riportati, questo tipo di sottogenere proprio della canzone antica è caratterizzato da stanze *unissonans* formate da rime tutte *estrampas*: i versi, difatti, non rimano fra loro all’interno di ogni singolo blocco ma trovano corrispondenza di rima in tutte le altre stanze. Lo schema più rappresentativo di questa modalità di costruire la stanza è la sestina lirica, la quale ha origine dalla trasformazione di una forma possibile della canzone provenzale; è solamente con Dante (autore di una sola sestina), e poi definitivamente col Petrarca (autore di nove sestine), che questo genere diventerà una forma fissa. Successivamente, come ho cercato di dimostrare, questa particolare costruzione della stanza sarà oggetto della sperimentazione metrica quattrocentesca, configurandosi conseguentemente come anticipatrice di forme cinquecentesche di canzone (l’ode e l’ode-canzone).

GIUSTO DE’ CONTI, CCX⁴⁵

ABCDEFGF

St. 8, 7 vv. + co. ZZ

⁴³ Il totale delle canzoni indivise raccolte nel *corpus* conta sette esempi, dunque il 57% delle canzoni indivise presenta tale schema.

⁴⁴ Non è possibile parlare di schemi ‘simili’ poiché la disposizione delle rime, delle rime al mezzo e la distribuzione dei versi endecasillabi e settenari non è rispettata.

⁴⁵ GIUSTO DE’ CONTI 1933.

O vedovati e lacrimabil versi,
 fornito avete quel dolzie viaggio,
 che già lieta speranza al cor mi porse.
 O fortuna crudel, che muti volglia,
 et hai il mio lieto stato tolto a sdegno,
 per te pien di sospiri or mi trovo,
 et son li pensier miei altrove voltti.

Tornami a mente gli ani e pasi persi
 per seguir questo amor aspro e malvagio;
 Né la speranza mia del fin s'acorse.
 Piazer falaze il mio converso in dolglia;
 il mondo è zieco, il sol è senza ragio;
 la note signoregia, e io pure provo
 e sento al cor gli ultimi stridi aoltti.

[...]

Invece, in merito alle porzioni di testo identiche (e dunque, appunto, sirme o di parti di esse) come già detto la sirma petrarchesca per eccellenza (cdeedff) viene ripresa più volte dagli autori del *corpus*, configurandosi in questo modo come un segmento identico che permette di accomunare tra loro schemi metrici diversi appartenenti a componimenti di un medesimo autore, oppure a poeti a loro volta differenti. Oltre a questo schema di sirma ricorrente, però, ve ne sono degli altri che permettono di riscontrare allo stesso modo delle somiglianze, sebbene siano oggettivamente meno ricorrenti. Di seguito qualche esempio:

ABCBCAC.cddEEFeF (14.004 < RVF 50) ≈ ABCABC.CDdEEFeF (14.003)

AbCAbC.cDEeDdfGfG (16.004 < RVF 128) ≈ ABCABC.CDEeDdFGfG (16.003)

ABCBCAC.CDEeDffGgHH (17.003) ≈ ABCABC.CDEEDffGgHH (17.005)

≈ ABCABC.CDdEEffGgHH (17.004)

GIUSTO DE' CONTI, *Il Canzoniere*, XXXV⁴⁶

St. 5, 17 vv. + co. ≡ sirma
 (17.003)

[...]

⁴⁶ GIUSTO DE' CONTI 1933.

C Divina luce, che sì dolcemente
D Mia vita ardendo, al foco mi consumi,
E A te rivolgo tutti i miei sospiri:
e Et pur dai martiri
D Non mi dan pace o triegua quei bei lumi,
F Più misurata guerra al cor si faccia:
f Quelle spietate braccia,
G Ond'io cotanto oltraggio ancor sostegno,
g Aspra s'io ne son degno,
H La natural bontà, che dal ciel hai,
H Commosa da pietà di tanti guai.

NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, App. 1⁴⁷
St. 2, 17 vv. + co. TVUUVVWXXYyZZ
(17.005)

Stanza 2

[...]
C Sia benedetta quella fertil pianta
D che la produsse e benedetto quando
E per lume de le donne al mondo nacque.
E Benedetto el lavacro e quel che piacque
D Dargli nome che 'l vizio ha posto in bando.
F Benedetto che segue l'alta impresa,
f cum l'alma sempre accesa
G d'onesto fuoco e d'un pensier zentille
g a volger el suo stille,
H de lei cantar sì come immortal cosa,
H d'alta virtù colonna gloriosa.

ABCABC.CDdEEFfGgHH (17.004) ≈ ABCBAC.CDdEDFfEeGG⁴⁸ (17.001)

Il campione di esempi riportato, a mio avviso, serve a concretizzare, e quindi a confermare, come lo spostamento dell'attenzione verso la somiglianza a scapito dell'uguaglianza sia un procedimento del tutto utile e vantaggioso da affiancare al rigore di un Repertorio metrico, dal momento che rende possibile la scoperta di ulteriori linee di tendenza presenti all'interno del vasto panorama proprio di un arco cronologico così ampio come lo è quello scelto per questa analisi. La scoperta di questi nuovi tratti in

⁴⁷ CORREGGIO 1969¹.

⁴⁸ In questa porzione di testo non è uguale lo schema rimico ma lo è la distribuzione dei versi endecasillabi e settenari.

comune, inoltre, permette, sempre a mio parere, di avere l'ennesima riprova del fatto che il *Canzoniere* petrarchesco fosse effettivamente considerato alla stregua di un inesauribile contenitore di soluzioni a cui i poeti potevano attingere liberamente, modellandolo e ritagliandolo a seconda delle loro esigenze poetiche.

2.

RAPPORTI TRA METRO E SINTASSI

In questo capitolo l'attenzione si concentrerà sull'interazione dialettica che si verifica, all'interno delle singole stanze, tra lo schema metrico e la sintassi, ovvero tra due dimensioni proprie della medesima linea del discorso; detto altrimenti, si andranno ad analizzare le modalità con cui i poeti quattrocenteschi organizzano l'espressione facendola interagire con i vincoli metrici della forma. Si andrà allora ad osservare, di stanza in stanza, se la sintassi opera come elemento "divaricatore" (ovvero come un mezzo volto a mettere in rilievo le singole articolazioni della struttura metrica e a sottolinearne le partizioni) oppure come veicolo di sfumatura dei contorni. L'obiettivo finale di tale analisi è quello di mostrare se il modello di strutturazione petrarchesco agisca, ancora una volta, con forza, portando gli autori in oggetto a selezionarlo e riprodurlo molto da vicino; invero, si vuole dunque mostrare se i suddetti poeti prediligessero la via dell'ossequio formale del Petrarca o se, viceversa, preferirono dirigersi piuttosto verso un distacco dalla metrica dei *Fragmenta* in vista di un nuovo sistema da fondare. Bisogna però tenere comunque presente che nel XV secolo era in atto, da parte dei petrarchisti, una selezione meno rigorosa e meno esclusiva delle forme metriche proprie del *Canzoniere*, da inserire nei libri di poesia.

L'articolazione di questo trattamento sintattico delle stanze di canzone considerate in sé e per sé⁴⁹, ha come presupposto fondamentale il raggruppamento delle realizzazioni strofiche per "tipi", i quali enunciano semplicemente la presenza e la posizione di eventuali legami sintattici tra le partizioni (piedi/fronti e sirme); l'esistenza di una giuntura tra le parti della strofa, e quindi della dislocazione dei periodi a cavallo delle sotto-unità metriche, è operata alternativamente in diversi modi: attraverso la coordinazione tra sintagmi o tra subordinate dello stesso grado, grazie ad un rapporto di coordinazione oppure per mezzo di una inarcatura. I comparti metrici adiacenti, allora, saranno considerati 'collegati' ogni qual volta contengano segmenti testuali appartenenti al medesimo periodo.

⁴⁹ È bene precisare che l'analisi non è stata compiuta sulla totalità dei componimenti contenuti nel Repertorio: si è scelto piuttosto di selezionarne solamente un campione a titolo esemplificativo (comprendente all'incirca trenta testi).

Sarà perciò possibile ricondurre le stanze specificatamente a quattro “macro-tipi” dal momento che, come appena detto, nel *corpus* non è stato riscontrato alcuno schema strofico che preveda la divisione della sirma in volte.

I quattro “macro-tipi” a cui le stanze possono essere ricondotte sono⁵⁰:

- i. **P+P**: tipo di organizzazione metrico-sintattica che segnala un collegamento sintattico, attraverso un nesso di subordinazione o di coordinazione, tra i due piedi. La fronte di tali stanze sarà dunque coesa, e presenterà una forte saldatura monopodale: il periodo, perciò, collima con i bordi della fronte. Inoltre, in questo modo, è mantenuto lo stacco tra la fronte e la sirma della stanza. È il tipo strofico da considerarsi più naturale e frequente.
- ii. **P+S**: tipo di organizzazione metrico-sintattica di rara frequenza, in cui un periodo iniziato nel secondo piede si protrae nello spazio della sirma. Il confine fronte-sirma è dunque violato, tramite appunto l’obliterazione della pausa di *diesis*.
- iii. **P+P+S**: tipo di organizzazione metrico-sintattica in cui tutte le partizioni sono sintatticamente coese; è dunque presente un ponte podale sia tra il primo e il secondo piede che tra il secondo piede e la sirma. Questo tipo di organizzazione, sebbene sia tendenzialmente episodica, permette perciò un’ampia articolazione del periodo, conferendo così alla stanza ‘compattezza’ e ‘dilatazione’.
- iv. **P/P/S**: tipo di organizzazione metrico-sintattica tradizionale e originario, in cui tutte le partizioni della stanza risultano giustapposte (e non collegate da fattori significativi di dipendenza sintattica) e gli stacchi previsti rispettati; di conseguenza, l’organizzazione podale in questo tipo di organizzazione strofica ossequia rigorosamente i confini metrici.

Nel campione esaminato, contenente in totale 133 stanze di canzone, si registra la seguente tendenza:

- I. 32 stanze di canzone (24% del totale) possono essere ricondotte al tipo P+P, dal momento che, tra i due piedi, è presente un collegamento sintattico creato attraverso un nesso subordinante o coordinante (tra sintagmi o tra subordinate dello stesso grado), oppure grazie ad un’inarcatura. La tendenza registrata nel campione, rimanendo molto vicina a quanto è osservabile nei *Fragmenta* (25%), fornisce un’ulteriore conferma fattiva delle aspettative sopra esposte. Di seguito

⁵⁰ GUIDOLIN 2010, pp. 112-117.

si riportano due esempi di giuntura tra le partizioni operata grazie alla coordinazione.

GIUSTO DE' CONTI, *Il Canzoniere*, XXI⁵¹

Stanza 1

Amor, quando me vene	a
Dinanzi quella Luce,	b
Che di bellezze avanza il primo Sole,	C
Io sento fra le vene	a
Piacer, che mi conduce	b
Ladove il sommo bene albergar suole:	C
Allor mi vien parole	c
Dal cor sì altere e nove,	d
[...]	

In questa stanza, caratterizzata da una sintassi decisamente complessa e ‘divaricata’ rispetto al metro, il legame tra primo e secondo piede è ottenuto attraverso la posticipazione della frase principale mediante l’inserzione di due subordinate.

Baldassar CASTIGLIONE, *Sonetti e canzoni*, IV⁵²

Stanza 1

Sdegnasi il tristo cor talor, s’avviene	A
Che per celar gl’interni miei amori	B
Mostri la bocca un riso a ciò composto,	C
e dice seco: le mie dure pene	A
forse rimedio arïan, se scritto fuori	B
nel viso fosse il duol c’ho dentro ascosto;	C
ma chiuso in sì riposto	c
[...]	

In questa stanza, invece, appena poco più regolare per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi rispetto alla precedente, il legame tra le due parti della fronte è ottenuto collocando ad inizio del secondo piede una frase coordinata: il periodo, dunque, occupa tutta la fronte, mantenendo separate e ben visibili le sue partizioni interne, grazie appunto al legame creato dalla coordinata posta logicamente ad inizio della seconda partizione.

⁵¹ GIUSTO DE' CONTI 1933.

⁵² CASTIGLIONE 1973.

Si vedano ora, invece, due esempi di giuntura operata grazie ad un rapporto di subordinazione.

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, I 15⁵³

Stanza 2

Porgime aita, Amor, se non comprende	A
il debil mio pensier la nobiltade	B
che a questo tempo tanta grazia rende,	A
che gloriosa ne è la nostra etade.	B
Sì come più resplende	b
[...]	

In questo esempio, primo e secondo piede sono legati per mezzo di una proposizione subordinata relativa introdotta dal pronome “che”.

Girolamo SAVONAROLA, *Poesie*, V⁵⁴

Stanza 3

Alma, che fai? Or questa, or quella corda	A
Suavemente dentro al cor resona,	B
Che mi conforta ed al camin mi sprona,	B
Ben che l'andato tempo mi rimorda.	A
Oh! Quanto ben al mio desir se acorda	A
[...]	

In questa stanza il periodo, cominciato nel primo piede, si protrae anche nel secondo per mezzo di una proposizione subordinata oggettiva: la fronte risulta così ‘occupata’ dal medesimo nella sua totalità; in questo modo le partizioni interne della stanza non vengono rispettate, dal momento che il confine metrico è violato.

Come si può vedere dai due esempi riportati, dunque, nelle fronti di queste 32 stanze di canzone la sintassi oblitera il blocco metrico imposto dalla divisione della medesima in due piedi, mantenendo comunque rispettato lo stacco esistente tra le due parti principali della stanza (appunto la fronte e la sirma). Come detto ad apertura di capitolo, questo collegamento tra i piedi rende la prima parte della stanza più coesa poiché, appunto, crea una forte saldatura modoperiodale.

⁵³ BOIARDO 2012.

⁵⁴ SAVONAROLA 1968.

- II. 20 stanze di canzone (15% del totale) sono propriamente riconducibili al tipo strofico P+P+S, dal momento che è possibile individuare, al loro interno, un prolungato ponte periodale che collega il primo e il secondo piede con la sirma. Ancora una volta, il dato quattrocentesco rimane molto vicino alle aspettative e, dunque, anche al dato petrarchesco stesso (nei *Fragmenta*, infatti, si registra una tendenza per questo tipo strofico pari al 16%).

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, III 59⁵⁵

Stanza 4

Quel dolce mormorar de le chiare onde,	A
ove Amor nudo a la ripa se posa,	B
là giuso ad immo tien la morte ascosa,	B
ché una sirena dentro vi nasconde	A
con li ochi arguti e con le chiome bionde,	A
co il bianco petto e con l'adorno volto;	C
e poi lo occide che a dormir l'ha colto.	C
Canta sì dolce che il spirto confonde,	A
[...]	

In questa stanza, come si può vedere, il ponte periodale che collega tutte e tre le partizioni non coincide con la fine della sirma ma si arresta al settimo verso. Tra primo e secondo piede il legame è debole, dal momento che è creato da un rapporto di coordinazione tra le proposizioni; tra secondo piede e sirma, invece, il legame risulta più forte, poiché creato dalla tensione instaurata dalla separazione del verbo dal suo complemento.

Giovanni MUZZARELLI, *Amorosa Opra*, XII⁵⁶

Stanza 1

Amor, beato Amore,	a
tu che nel cielo stai	b
ove son l'opre tue più care e spesse,	C
deh, narrami, Signore	a
(poiché non fu giamai	b
ch' un'ombra di beltà simil vedesse),	C
se chi ne la concesse	c
serbo lassù l'idea e se sopra le stelle	D
son l'altr' opre sì belle;	d

⁵⁵ BOIARDO 2012.

⁵⁶ MUZZARELLI 1982.

[...]

Come si può cogliere dagli esempi riportati, tale coesione sintattica, che coinvolge tutte e tre le partizioni della stanza, permette un'articolazione del periodo decisamente ampia.

A queste 20 stanze devono esserne aggiunte altre 25 (19% del totale), caratterizzate da una fronte indivisa⁵⁷; il ponte periodale, dunque, coinvolge in questo caso solamente due partizioni strofiche: come detto, appunto, la fronte come unità indivisibile e la sirma. Cambiano i soggetti ma, ovviamente, non cambia il risultato finale: la coesione sintattica che caratterizza la stanza attraverso l'ampia articolazione del periodo è, difatti, ugualmente raggiunta.

Giovanni MUZZARELLI, *Amorosa Opra*, XXVII⁵⁸
Stanza 2

Ciò c'ho detto finora	a
de l'alta donna mia	b
è men che nulla appo la vostra luce,	C
luce ch'ad ora ad ora	a
dal ciel tal lume prende	d
che mi mostra la via	b
di gir lassuso ove più chiaro rende	D
quel ben ch' in lei discende;	d
ma in uman stil non luce	c
quel ch' in voi e da voi nel ciel traluce,	C
e chi questo mortal non si disveste	E
non può dir quel ch'è in voi più che celeste.	E

In questo caso, il legame che si crea tra fronte e sirma può definirsi 'forte', poiché il verbo, che conclude l'ultimo verso della fronte, è separato dal suo complemento, collocato infatti nella prima parte del primo verso della sirma; tale allontanamento crea una tensione la quale, conseguentemente, crea coesione. Questo legame, però, non collega propriamente la fronte con tutta la sirma: già al termine del primo verso di quest'ultima (v.8) è riscontrabile uno stacco, non netto come lo è il punto fermo, ma che ha comunque la funzione di creare una pausa: dopo il punto

⁵⁷ Riguardo alle fronti indivise si veda l'approfondimento a fine capitolo.

⁵⁸ MUZZARELLI 1982.

e virgola comincia, con una proposizione avversativa, un secondo periodo, il quale si protrae ininterrottamente per i quattro versi successivi.

- III. 13 stanze di canzone (10% del totale) possono invece essere ricondotte al tipo strofico P+S; si tratta, difatti, di stanze in cui il periodo, iniziato nel secondo piede, si protrae nella sirma; la sintassi, dunque, scavalca i blocchi metrici, obliterando, come detto, la pausa di *diesis*. Anche il dato ricavabile dall'analisi delle 29 canzoni petrarchesche raccolte nei *RVF* rimane molto vicino a questa soglia di 'rarietà' di frequenza: questo tipo strofico è riscontrabile, per l'appunto, solamente nel 7% delle stanze di canzone petrarchesche.

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, III 12⁵⁹

Stanza 1

Novo diletto a ragionar me invita	A
de quello ardor che più se fa vivace	B
e la mia vita dolcemente ariva.	C
Ma nanti che da me faccia partita	A
l'alma che a poco a poco se disface,	B
nanti che al tutto de spirar sia priva,	C
agia il cor lasso tanta tregua o pace	B
da il dolce fiammegiar che intro lo impiglia,	D
che mostrar possa altrui per meraviglia	D
[...]	B

In questa stanza il legame tra secondo piede e sirma è, come si vede, debole, poiché appunto instaurato da un semplice rapporto di coordinazione tra le due proposizioni.

Girolamo SAVONAROLA, *Poesie*, III⁶⁰

Stanza 5

O miseri mortali e cieca gente,	A
Non ve acorgiti ancor che nulla è il mondo	B
E i pensier vostri tuti sì son vani?	C
Che val, s'el spirto dentro non è mondo,	B
Le gemme e i sceptri e tanti onor mundani	A
E vostre voglie al vil guadagno intente,	C
Se al fin deno esser spente	a

⁵⁹ BOIARDO 2012.

⁶⁰ SAVONAROLA 1968.

Da l'alto Ciel, di tanta grazia prive,	D
E la umil gente in sempiterno regna?	E
Che ben è cossa degna	e
Chi puro e lagrimoso in terra vive	D
Là su se exalti fra quelle alme dive.	D

In questo secondo esempio, invece, il legame tra secondo piede e sirma è sensibilmente più forte, poiché la coesione tra le parti è creata attraverso un rapporto di subordinazione tra le proposizioni, che riprende e continua il tono allocutorio con cui inizia la stanza medesima.

- IV. Infine, 25 stanze di canzone (19% del totale) sono riconducibili al tipo strofico P/P/S, dal momento che, al loro interno, si può constatare un'assenza certa di fattori significativi di dipendenza sintattica; il metro, dunque, ossequia la sintassi, facendo in questo modo coincidere il blocco della strofa con il periodo sintattico: gli stacchi interni vengono, difatti, percepiti e assecondati.

Niccolò DA CORREGGIO, *Opere*, 313⁶¹
Stanza 4

Ben scia ch'io scio ch'io erro	a
a riguardami nel camino adietro,	B
ché ralenta el vigor che via mi mena;	C
ma da me io non impetro	b
tanto forzarmi, ch'io non sono un ferro,	A
né stretto ho il mio voler sempre in catena.	C
Quando el piacer aguaglio con la pena,	C
vo intanti, e puoi, quando el pensier dà volta,	D
mi fermo, e cusì vo da giorno a sera;	E
e s'egli advien ch'io spera	e
[...]	

La stanza riportata come esempio mostra chiaramente come le tre parti che la compongono siano esattamente separate dal momento che ognuna, al suo termine, presenta una pausa: tra primo e secondo piede si interpone un punto e virgola, e quindi una pausa breve, seguito da una coordinata avversativa, mentre tra secondo piede e sirma è presente un punto fermo, e cioè una pausa più lunga volta a evidenziare con fermezza la divisione della stanza e, dunque, la pausa di *diesis*.

⁶¹ CORREGGIO 1969¹.

Come in precedenza, a queste 25 stanze devono esserne aggiunte altre 18 (14% del totale) caratterizzate, di nuovo, da una fronte non ulteriormente divisibile; in queste strofe, dunque, la giustapposizione riguarda solamente le due partizioni di fronte e sirma⁶². A tal proposito, il dato petrarchesco si dimostra più certo: questo tipo strofico, infatti, è osservabile nel 52% delle stanze esaminate, fornendo in questo modo una prova certa di come tale particolare interazione fra sintassi e metro fosse sentita effettivamente come ‘tradizionale’ e ‘originaria’.

Di seguito si riportano due esempi riguardanti le stanze di canzone con fronti non ulteriormente divisibili.

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, III 31⁶³
Stanza 3

- Non sei tu per Amor quel che tu sei,	A
se in te vien Legiadria,	b
se Onor e Cortesia?	b
Ah, pensa pria se lamentar te dei,	A
lamentar di colui che l’armonia	B
infonde ai vagi occei	a
che infonde a’ tigrì umana mente e pia	B
e fa li omini dei! –	a
- Non son quel che io solia,	b
ma son ben tato, più che io non vorei,	A
suggeto a quel crudel et a colei	A
che la mia fede oblia.	b
[...]	a

Baldassar CASTIGLIONE, *Sonetti e canzoni*, III⁶⁴
Stanza 1

Manca il fior giovenil de’ miei prim’anni	A
e dentro nel cor sento	b
men giate voglie; né più ‘l volto fuore	C
spira, come solea, fiamma d’amore.	C
Fuggon più che saetta in un momento	B
i giorni invidiosi; e ‘l tempo avaro	D
ogni cosa mortal ne porta seco.	E
Questo viver caduco a noi sì caro	D
[...]	B

⁶² Di nuovo, per questo aspetto, si rinvia all’approfondimento sulle fronti indivise che segue.

⁶³ BOIARDO 2012.

⁶⁴ CASTIGLIONE 1973.

Alla luce dei dati raccolti, e come si può vedere anche dalle sole percentuali, non è possibile determinare una tendenza maggioritaria né prevalente. Guadagna, per poco, il maggior numero di occorrenze (45 esempi, 34% del totale), il tipo strofico P+P+S, tanto più se sommato al tipo con le stanze caratterizzate da fronti indivise. Di seguito, con un totale di 43 occorrenze (32% del totale) si trova il tipo strofico opposto, e cioè P/P/S, il quale, come il precedente, è anch'esso comprensivo dei 18 esempi propri delle stanze di canzone con fronte indivisa. Seguono poi il tipo P+P (32 esempi) e, per ultimo, il tipo P+S (13 esempi).

Se si considerano i legami ricorrenti tra le parti della stanza di canzone nella loro totalità, e quindi non tenendo conto delle distinzioni circa le partizioni che interessano, essi sono presenti in 90 stanze su 133 (70% del totale). Questa totalità può essere nuovamente classificata, stavolta però sulla base di un criterio di qualità: dunque, non più in merito ai soggetti che coinvolgono, ma sulla base della tipologia di legame che creano. Procedendo in questo modo, è possibile individuare da una parte “legami *deboli*” (e cioè legami che creano una giuntura tra le partizioni grazie alla coordinazione tra i sintagmi o tra subordinate dello stesso grado, oppure tramite rapporti di subordinazione) e dall'altra “legami *forti*” (ossia di legami messi in atto dalla presenza di un elemento sintattico ‘forte’ come, ad esempio, l'inarcatura).

Di conseguenza, è possibile dividere la totalità delle stanze contenenti dei legami tra le parti, indipendentemente da quali esse siano, in questo modo:

- i. 21 stanze (23% del totale) contengono almeno un legame ‘forte’ tra le partizioni⁶⁵;
- ii. 69 stanze (77% del totale) contengono legami ‘deboli’ tra le partizioni.

Per concludere, si riportano ulteriori esempi di legame tra le partizioni.

A. Stanze di canzone aventi un legame ‘forte’:

Baldassar CASTIGLIONE, *Sonetti e canzoni*, II⁶⁶

Stanza 1

(Fronte indivisa + sirma)

⁶⁵ In una stanza di canzone, infatti, il numero legami attivati dipende, ovviamente, dalle partizioni che interessano (dunque due oppure tre): se la stanza può essere divisa in due piedi e una sirma, i legami saranno due; se invece la fronte è indivisa, il legame sarà solamente uno. Va da sé che, allora, qualora siano presenti due legami, essi non devono per forza appartenere alla stessa tipologia.

⁶⁶ CASTIGLIONE 1973.

Mentre fu nel mio cor nascosto il foco,	A
e gli accesi desiri	b
fur insieme co' mie dolci sospiri	B
chiusi del petto in più secreto loco,	A
vidi più volte di madonna il volto	C
di pietate coverto non che tinto,	D
sicch� di tal merc� contento giva.	E
Poich� palese il mio martir dipinto	D
le fu, negli occhi e nella fronte accolto,	C
per testimon della mia fiamma viva,	E
la vidi del mio ben sempre pi� schiva	E
e vaga del mio male:	f
cos�, crudel amor, m'hai giunto a tale,	F
ch'io corro a morte, ed ella il cura poco.	A

Giovanni Aurelio AUGURELLO, XLVII⁶⁷

Stanza 1

(P+S)

Io vo pi� volte meco ripensando	A
Quanto efficace, e qual ragion m'adduce	B
A seguitar la luce	b
Del peregrino Angelico bel viso:	C
S� fortunatamente, ch'altro sol non luce	B
Agli occhi miei dal d�, che lusingando	A
Me, di me stesso in bando	a
Pose l'empio Signor, che canto e riso	C
Prometteva dal cor sin che preciso	C
Fosse ogn'altro pensier che a lui non piaccia	D
E quanto in cotal traccia	d
[...]	E

B. Stanze di canzone aventi un legame 'debole':

Giovanni MUZZARELLI, Rime, XXVII⁶⁸

Stanza 5

(Fronte indivisa + S)

Ma tu lieto e beato	a
ridi nel loco ove salito sei	B
a far maggior il numer de gli dei,	B
di tanta luce ornato	a
che 'l sol non osa d'agguagliarsi teco,	C
tutti i spirti eccellenti di luntano	D

⁶⁷ PAVANELLO 1905.

⁶⁸ MUZZARELLI 1983.

corron gioiosi a porgerli la mano,	D
[...]	e

Il legame tra le due partizioni della stanza è realizzato dalla proposizione subordinata relativa strategicamente collocata, appunto, ad inizio sirma.

Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, I 15⁶⁹

Stanza 5

(P + P)

Qual fuor de l'occeàn, di raggi acceso,	A
risurge il Sole al giorno matutino,	B
e sì come fra l'unde e il ciel suspeso	A
va tremolando sopra il suol marino;	B
e poi che il freno ha preso	a
de' soi corsier' focosi,	c
con le rote d'or fino	b
ad erto adrizza e corsi luminosi;	C
vista non è che amirar fermo lo osi,	C
[...]	D

Il legame tra i due piedi in questa stanza di canzone è evidentemente debole: il secondo piede, infatti, dopo una breve pausa dettata dalla virgola, comincia con una proposizione coordinata alla frase principale (v. 2).

2.1 APPROFONDIMENTO SULLA FORMA CANZONE IN STANZE DI FRONTE E SIRMA

La forma della stanza di canzone “bipartita”, e cioè formata da una fronte non ulteriormente divisibile e una sirma, non è originaria; è, piuttosto, il risultato di una certa tendenza che portò alla perdita della simmetria tra i piedi. Esempi di fronti indivise, difatti, non si trovano né in Petrarca né tantomeno in Dante il quale, come già detto, prescriveva una costruzione della stanza esattamente simmetrica, divisa per l'appunto in piedi e volte. La prescrizione dantesca è stata successivamente accolta dal Petrarca il quale, con il suo *Canzoniere*, stabilì in maniera definitiva la costruzione canonica della stanza di canzone, tanto che con “canzone petrarchesca” si fa riferimento al tipo più

⁶⁹ BOIARDO 2012.

comune di canzone, formata appunto da stanze di piedi e sirma. La forma della stanza bipartita, allora, deve essere intesa come una vera e propria *variatio* al tipo petrarchesco, praticata in *primis* dai poeti quattrocenteschi: a differenza, come detto, della totale assenza riscontrabile nella tradizione precedente, nella raccolta di autori del XV secolo che ho analizzato si incontrano ben 26 esempi (27% del totale) di canzoni formate da stanze bipartite.

L'introduzione di questa innovazione pertinente alla costruzione della stanza, conseguente alla tendenza che portò alla perdita della simmetria tra i piedi, assieme al recupero abbastanza frequente della canzone formata da stanze indivisibili (7%) esemplate sul modello di *RVF 29 Verdi panni, sanguigni oscuri o persi*, e della canzone monostrofica (12%), e cioè di un genere proprio della poesia provenzale (la cosiddetta *cobla esparsa*), costituiscono i tre elementi principali per mezzo dei quali i poeti del Quattrocento esercitarono il loro sperimentalismo metrico che caratterizzò questo secolo, sperimentalismo spesso anticipatore, come detto, di forme poi propriamente cinquecentesche o tardo-cinquecentesche.

TERZA PARTE

COMMENTO ALLE CANZONI

Giusto de' Conti da Valmontone

Roma (Valmontone), 1390 circa – Rimini, 19 novembre 1449

Il Canzoniere

XXI⁷⁰

Amor, quando me vene
Dinanzi quella Luce,
Che di belleze avanza il primo Sole,
Io sento fra le vene
Piacer, che mi conduce 5
Ladove il sommo bene albergar suole:
Allor mi vien parole
Dal cor sì altere e nove,
Et ciascun pensier tale,
Che imaginar mortale 10
Tanto non sente già, nè lingua move:
Ond' io grande mi tegno,
Che il ciel di tanto ben mi fesse degno.

Ben debbo il mio destino,
Che mi condusse et spinse, 15
Laudare, essendo in me così cortese;
Et quel voler divino,
Che al ben laccio mi strinse,
Et sì soavemente il cor m'accese:
Laudar debbo l'offese 20

⁷⁰ GIUSTO DE' CONTI 1993.

Della spietata voglia;
E il disdegnoso petto,
Che d'indurato affetto
Ha fatto il smalto, perchè ognor mi doglia:
Che lei che il cor m'ancide, 25
Avanza ogni altro ben che mai si vide.

Felice l'ora e il giorno,
Che in forma tanto humile
Apparve a noi mia matutina Stella
E il mondo, che fu adorno 30
Di spirto sì gentile
Et di persona sì leggiadra et bella:
Ma più beata quella
Anima eletta e pura,
Che scesa giù da cielo, 35
Si avolse nel bel velo;
Che tanto ha fatto honore alla Natura:
E il loco ove già nacque
La bella donna, che a me tanto piacque.

Virtute et Gentileza 40
Quaggiù discese, Amore,
Quando Madonna venne in questa vita;
E il ciel d'ogni belleza
Fu privo et di splendore
D'allor, che nelle fasce fu nudrita. 45
Perché alla più fiorita
Et più perfetta etade
Il tempo la rivolse,
In lei sola si accolse
Quanto si vide al mondo di beltade. 50

Ond' io ringratio e lodo
Chi pria mi strinse a sì leggiadro nodo.

Ricca pioggia di rose
Nelle sue trecce bionde
Cadea, quando di lei pria 'namorai, 55
Negli occhi il sol s'ascose
(Nè sa far nido altronde)
Per più colmarmi d'infiniti guai:
Et di amorosi rai
Ardeva il suo bel viso 60
E il fronte di colei,
Che è uno specchio agli occhi miei,
Formato veramente in Paradiso.
Dunque sian benedette,
Amor, tue forze et l'arco et le saette. 65

Canzon, se vai dinanzi al mio Tesoro,
Adorna tua persona;
Et poi cortese del mio mal ragiona.

La canzone *Amor, quando me vene*, che nell'edizione Vitetti corrisponde al ventunesimo componimento, si inserisce nella fase euforica di questa esperienza amorosa⁷¹ e, dunque, si presenta come “un elogio iperbolico dell'angelica creatura che si ama”⁷², nel quale il rapporto «io-tu» è decontestualizzato dalla contingenza mondana e i due attanti sono stabili nei loro posti fin dall'inizio, rendendo così impossibile lo sviluppo di una dinamica interna alla vicenda. Questa “canzonetta-pastorella”, come l'ha definita Marco Praloran⁷³, ricalca in ogni suo aspetto (metrico, stilistico e contenutistico) la canzone petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF 126), a partire dalla bipartizione del componimento stesso: le prime due stanze, difatti, analogamente ai *Fragmenta*, contengono un'introduzione metapoetica sulla necessità della lode, mentre le ultime tre strofe sviluppano una descrizione incentrata sulla potenza epifanica della donna, caratterizzata però da una profonda e visibile staticità; la progressione di questa ‘manifestazione celeste’ è infatti lineare, manca perciò di profondità e di contrapposizione drammatica: Giusto, insomma, si dimostra incapace di rappresentare in modo complesso i moti soggettivi, capacità che invece ha dimostrato Petrarca, al punto da far diventare la rappresentazione di questi stati dell'animo uno dei caratteri centrali della propria opera poetica. Nel complesso, comunque, la canzone contiana è da considerarsi come un raffinato tentativo di imitazione senza precedenti né seguaci nel Quattrocento, nonostante i suoi limiti: la potenza del modello petrarchesco, per l'eleganza del *ductus* e per lo sviluppo argomentativo-concettuale, rimane inavvicinabile. In entrambe le canzoni, infine, la narrazione è intonata su una tessitura programmaticamente orientata verso una *dulcedo* stilnovistica e paradisiaca (nel senso dantesco). Nel dettaglio, il quadro narrativo delineato in questa canzone appare il seguente:

Nella I stanza ha inizio una lunga allocuzione ad Amore, nella quale il poeta loda la donna amata e, di conseguenza, Dio (“ciel” v.13), per avergli concesso di provare un tale sentimento, ritenuto, in questa fase della vicenda amorosa, ancora positivo⁷⁴. L'amata, in

⁷¹ Come affermato da Carrai nel suo saggio *Nell'officina della Bella mano: la funzione strutturante delle canzoni* (CARRAI 2008), ciascuna canzone del canzoniere contiano risponde ad un diverso stadio del racconto lirico: questi metri, dunque, marcano l'evolversi dello stato d'animo del protagonista.

⁷² CARRAI 2008, p. 195.

⁷³ PRALORAN 2008, p. 136.

⁷⁴ Questo amore, infatti, è sbocciato nell'entusiasmo di una illusoria reciprocità, ma sarà poi afflitto dall'emergere di incertezze, sospetti e gelosie fino ad arrivare alla separazione; si spegnerà poi definitivamente a causa della decisione della donna di darsi ad un rivale (si sposa con Romeo Pepoli il 22 ottobre 1441). La situazione amorosa descritta da Giusto, perciò, non ha nulla a che vedere con quella

questa stanza così come nelle altre, non viene mai chiamata con il suo vero nome (Isabetta): il poeta si riferisce a Lei solamente attraverso metafore, pronomi, sineddochi o epiteti caratteristici della tradizione⁷⁵, scegliendo dunque di evitare anche qualsiasi gioco allusivo paronomastico che ricordi, anche solo vagamente, il suo nome. L'apparizione della donna è presentata già al secondo verso, attraverso l'immagine della "Luce"⁷⁶: quando appare dinnanzi al poeta, egli prova un piacere tale da elevarlo al Cielo⁷⁷:

Amor, quando me vene
Dinanzi quella Luce,
Che di belleze avanza il primo Sole,
Io sento fra le vene
Piacer, che mi conduce 5
Ladove il sommo bene albergar suole:
[...]

Da confrontare con *RVF* 13 vv. 9-11:

[...]
Da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;
[...]

L'epifania dell'amata, dunque, possiede tratti riconducibili al Repertorio stilnovistico, ora però calati in un contesto più concreto, dal momento che Isabetta, nonostante sia il "frutto della più alta cooperazione tra Dio e Natura"⁷⁸ e quindi "proiettata in una dimensione di perfezione assoluta"⁷⁹, non possiede alcuna funzione educativa o salvifica. La loro vicenda amorosa, dunque, non suscita nei confronti del poeta un'evoluzione spirituale della propria controfigura lirica poiché, appunto, "il rapporto con Isabetta si dispiega lungo un processo esclusivamente sentimentale"⁸⁰. Ella però, grazie alla sua presenza e

descritta dal Petrarca, sebbene tale circostanza sia espressa con un lessico di matrice petrarchesca (abilità di Conti).

⁷⁵ Nello specifico, i sostantivi e le locuzioni che il poeta utilizza in sostituzione al nome proprio della donna amata sono: "Luce", lei, "matutina Stella", "spirto gentile", "persona leggiadra et bella", "anima eletta e pura", "bella donna", "Madonna", "mio Tesoro".

⁷⁶ PANTANI 2006, p. 94: la rappresentazione della bellezza femminile punta su uno spettro cromatico articolato, che mira sempre alla luminosità.

⁷⁷ Si noti come lo sguardo verso l'"amata sovraumana" sia, in questo componimento, abbagliato di luce e proteso in visioni di perfezione assoluta.

⁷⁸ PRALORAN 2008, p. 209.

⁷⁹ PANTANI 2008, p. 209.

⁸⁰ *Ibidem*.

al sentimento che fomenta nell'animo dell'io lirico, trasforma l'uomo in un Poeta: "Allor mi vien parole / Dal cor sì altere e nove"; i versi che hanno origine da questa passione, del tutto priva di connotazioni sensuali, sono legati a dei pensieri che nessun altro mortale potrebbe immaginare, né la lingua comune dire: "Et ciascun pensier tale, / Che imaginar mortale / Tanto non sente già, nè lingua move": evidente ripresa, da parte di Giusto, del *topos* dell'ineffabilità, emblematico nel *Paradiso* dantesco. La stanza si conclude con un distico nel quale, come anticipato, il poeta afferma di essere grato al "ciel" per averlo ritenuto degno di un sentimento così nobile e prezioso.

Nella II stanza continua l'introduzione poetica sulla necessità della lode, ora orientata nei confronti del suo "destino" (v.14) e del "voler divino" (v.17), entrambi lodati per essersi dimostrati nei suoi riguardi così "cortesi". Il poeta, dunque, in questa fase della vicenda amorosa, è felice della sua sorte ed appagato, sebbene la donna, col suo comportamento, non sempre si dimostra benevola nei suoi confronti (vv. 20-24):

[...]
Laudar debbo l'offese
Della spietata voglia;
E il disdegnoso petto petto,
Che d'indurato affetto
Ha fatto il smalto, perchè ognor mi doglia:
[...]

Quindi, nonostante l'amata "uccida il suo cuore", e dunque lo faccia soffrire, egli ne è comunque riconoscente, perché, allo stesso modo, dona a lui un bene che mai fino ad ora conobbe.

Nella III stanza la donna, di nuovo, è identificata dal poeta attraverso un elemento celeste, astrale: parla di Lei come fosse la sua "matutina Stella" (v. 29); i tratti che la caratterizzano sono, ancora una volta, affini alla tradizione stilnovistica: è umile (v.28), ha uno spirito gentile (v. 31), ed è, infine, un' "anima eletta e pura" (v.34). Scesa dal cielo, e celatasi dietro la parvenza di una bella donna ("Si avolse nel bel velo" v. 36), fa onore non solo al poeta e alla sua anima, ma al Mondo intero: tutti provano felicità e gioia dinnanzi a Lei.

Felice l'ora e il giorno,
Che in forma tanto humile
Apparve a noi mia matutina Stella
E il mondo, che fu adorno
Di spirto sì gentile

30

Et di persona sì leggiadra et bella:
Ma più beata quella
Anima eletta e pura,
Che scesa giù da cielo,
Si avolse nel bel velo;
Che tanto ha fatto honore alla Natura:
E il loco ove già nacque
La bella donna, che a me tanto piacque.

35

Alle già citate riprese di stilemi topici della lirica stilnovista, si noti anche la ripresa dell'aggettivo "leggiadra et bella" (v.32), riferito alla donna, direttamente dai *Fragmenta* (*RVF* 247 v. 4 "santa, saggia, leggiadra, honesta et bella"; *RVF* 268 v. 45 "Più che mai bella et più leggiadra donna"; *RVF* 323 v. 62 "pensosa ir sì leggiadra et bella donna"), e il calco dei primi versi "Felice l'ora e il giorno [...] E il mondo" su *RVF* 13 vv. 5-6 "I benedico il loco e 'l tempo et l'ora / che sì alto miraron gli occhi miei".

Nella IV stanza il poeta, rivolgendosi sempre ad Amore, racconta nello specifico le conseguenze che ha avuto l'apparizione della donna ("Madonna" del v. 42): non solo per se stesso, dunque, ma, più in generale, per il mondo intero:

Virtute et Gentileza
Quaggiù discese, Amore,
Quando Madonna venne in questa vita;
E il ciel d'ogni bellezza
Fu privo et di splendore
D'allor, che nelle fasce fu nudrita.
[...]
In lei sola si accolse
Quanto si vide al mondo di beltade.
[...]

Il distico che conclude la stanza contiene, così come avviene nella prima, la volontà, e anzi il desiderio dell'io lirico, di lodare chi lo "strinse a sì leggiadro nodo" (v. 52), immagine tipicamente petrarchesca che, si badi, fu dapprima utilizzata già nella II stanza (v. 18 "Che al ben laccio mi strinse"): la ripresa del medesimo nesso causale ("ond") e della stessa immagine petrarchesca, a distanza così protratta, crea volutamente un collegamento tra i due blocchi strofici della canzone, allo scopo di rendere più coerente e coesa la narrazione.

La V ed ultima stanza comincia con l'immagine di un momento altamente descrittivo ripreso anch'esso direttamente dal Modello, ovvero la descrizione della cascata di fiori che scende sulla donna come pioggia⁸¹ (vv. 53-55):

Ricca pioggia di rose
Nelle sue trecce bionde
Cadea, quando di lei pria 'namorai,
[...]

Si confronti questo passo con quello contenuto ai vv. 40-42 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 126:

[...]
Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior sopra 'l suo grembo;
[...]

Giusto, però, sviluppa l'immagine petrarchesca della pioggia di fiori in direzione paradisiaca (vv.61-63):

[...]
E il fronte di colei,
Che è uno specchio agli occhi miei,
Formato veramente in Paradiso.
[...]

La stanza si conclude con un'ulteriore dimostrazione da parte dell'io lirico di gratitudine nei confronti di Amore, per aver permesso che si innamorasse di questa creatura "eletta et pura".

Infine, il congedo, analogamente a quello petrarchesco, contiene una professione di modestia: entrambi infatti sottolineano la necessità che la canzone, per essere degnamente proposta, debba essere "ornata" (v. 67 "Adorna tua persona"): l' "ornatezza", dunque, diventa la dote indispensabile affinché il componimento possa assolvere al suo ruolo pubblico di messaggero. Si noti, però, una differenza: se nella canzone petrarchesca si può intravedere in questa formula conclusiva una sorta di indicazione teorica metrico-stilistica, relativa alla possibilità di un largo impiego del verso settenario in un metro 'alto' come lo è quello della canzone, poiché del tutto coerente con l'intrinseco tema

⁸¹ Tale ripresa così fedele funge da evidente e certo contatto semantico tra i due testi.

pastorale⁸², Giusto, al contrario, utilizza questo schema metrico per un componimento che, invece, fa proprio tutt'altro tema, e cioè quello elevato della «lode»⁸³.

Canzone di 5 stanze di 13 versi ciascuna, 9 settenari e 4 endecasillabi, di rime abCabCcdeeDfF e congedo XyY. In merito all'ipotesto metrico, è evidente come il componimento si adegui perfettamente alla configurazione metrica di *RVF* 126 per schema, numero di stanze e congedo. Com'è noto, tale schema metrico godette di ottima fortuna nel corso della tradizione, arrivando a contare 86 occorrenze (tra le quali, si ricordano le prove del Trissino, di Brocardo, del Bandello e, soprattutto, del Tasso): è, di fatto, uno tra gli schemi più imitati ma, come detto, nella sua epoca solamente Giusto seppe farne un calco così raffinato, pur sempre modellato anche sulla sua personale identità stilistica⁸⁴. Dunque, essendo lo schema della canzone esemplato fedelmente sul Modello, la divisione delle singole strofe risponde alle regole canoniche della canzone petrarchesca: ogni stanza è infatti divisa in una fronte bipartita in due piedi tristici di rime abC e in una sirma indivisa; sono presenti entrambi gli artifici della *concatenatio* (formata da un endecasillabo e un settenario) e della *combinatio* (divaricata) e, infine, la conclusione del componimento è affidata ad un breve congedo, modellato sull'ultima parte della sirma.

Se la metrica non può avere altre alternative che adattarsi oggettivamente alla 'griglia' fornita dal modello, Giusto poté però guadagnarsi un margine di libertà in merito allo sviluppo e all'andamento della sintassi all'interno della fissità conferita dallo schema metrico. Nella canzone contiana, infatti, i rapporti tra metro e sintassi risultano inaspettatamente semplificati, rispetto invece alla complessità sintattica visibile all'interno delle strofe petrarchesche; nella canzone di Giusto, di fatto, solamente tre stanze su cinque (I, III, V) presentano un rapporto tra metro e sintassi appena sbilanciato: nelle fronti di queste stanze, infatti, la campata sintattica oltrepassa la divisione dei piedi ma si arresta in concomitanza della pausa di *diesis*. Tale sbilanciamento, sia esso appena accennato oppure di molto accentuato, risponde alla necessità comune di combinare il periodare sintattico con l'insistita presenza dei versi settenari.

⁸² Da tradizione, infatti, il settenario conferisce al verso un tono minore.

⁸³ A tal proposito, si veda quanto affermato più esaustivamente da BARTOLOMEO 1992, p.13.

⁸⁴ Giusto, infatti, principalmente si ispira alla fonte petrarchesca, ma si nutre anche di letture sempre più varie.

Nella I stanza i due piedi risultano legati a causa la posticipazione della frase principale ad inizio del secondo piede, distanza accentuata inoltre dalla frapposizione di una proposizione incidentale. La fronte, dunque, è saldamente coesa:

a	Amor, quando me vene	
b	Dinanzi quella Luce,	
C	Che di belleze avanza il primo Sole,	
a	Io sento fra le vene	
b	Piacer, che mi conduce	5
C	Ladove il sommo bene albergar suole:	
c	Alor mi vien parole	
d	[...]	

Per di più, anche l'ultimo distico baciato della sirma risulta essere a sua volta isolato⁸⁵, presumibilmente allo scopo di mettere in evidenza la dichiarazione di gratitudine dell'io lirico nei confronti di Dio:

e	[...]	10
D	Tanto non sente già, nè lingua move:	
f	Ond'io grande mi tegno,	
F	Che il ciel di tanto ben mi fesse degno.	

Nella II stanza la sintassi rispetta la griglia metrica, scandendo debitamente i due piedi e la sirma con una pausa. La divisione di ogni singolo costituente, inoltre, è coerente anche a livello semantico: ad ogni partizione, difatti, corrisponde un diverso soggetto della lode; nel primo piede il soggetto è il proprio destino, nel secondo il volere divino e, infine, nella sirma, il soggetto è rappresentato dagli aspetti negativi di questa esperienza amorosa (le "offese" e l'"indurato affetto"):

a	Ben debbo il mio destino,	
b	Che mi condusse et spinse,	15
C	Laudare, essendo in me così cortese;	
a	Et quel voler divino,	
b	Che al ben laccio mi strinse,	
C	Et sì soavemente il cor m'accese:	
c	Laudar debbo l'offese	20
d	Della spietata voglia;	
e	E il disdegnoso petto,	

⁸⁵ Come cercherò di evidenziare, in ogni stanza il distico finale risulta essere sintatticamente isolato; tale scelta nasce come risultato di una tendenza 'archiccheggiante' che Giusto adotta per questo componimento. La sezione giustapposta si delinea, in questo modo, come una 'sentenza' qualificata da un forte carattere logicizzante.

e Che d'indurato affetto
 D Ha fatto il smalto, [...]

Come in precedenza, anche in questa stanza l'ultimo distico baciato risulta essere isolato: ora però, molto probabilmente, l'io lirico ha voluto sottolineare il paradosso della sua condizione: nonostante la donna amata gli "ancide" il "cor", il poeta si sente fortunato per aver ricevuto in dono questo sentimento, ritenuto prezioso ed elitario, proprio perché non fu mai provato da nessun altro prima d'ora: "Che lei che il cor m'ancide, / Avanza ogni altro ben che mai si vide."

Nella III stanza la sintassi scavalca la griglia metrica: i due piedi della fronte, infatti, sono legati attraverso la scissione del soggetto della frase principale a cavallo tra le due suddivisioni: il predicato "felice", con l'ausiliare essere sott'inteso, si riferisce sia a "l'ora e il giorno" del v.1 sia a "mondo" del v. 4, al seguito del quale, non a caso, viene posta una pausa, seppur di breve durata, allo scopo dunque di riequilibrare l'andamento del verso; la scissione dei due elementi è realizzata attraverso la frapposizione di una proposizione relativa:

a	Felice l'ora e il giorno,	
b	Che in forma tanto humile	
C	Apparve a noi mia matutina Stella	
a	E il mondo, che fu adorno	30
b	Di spirto sì gentile	
C	Et di persona sì leggiadra et bella:	
c	Ma più beata quella	
d	[...]	

Coerentemente con le precedenti, anche la terza stanza presenta il distico finale baciato isolato: in questa sede il poeta ha voluto mettere in risalto la bellezza della donna e il piacere che prova per Lei: "E il loco ove già nacque / La bella donna, che a me tanto piacque."

Nella IV stanza la sintassi ossequia la griglia metrica, arrestandosi ad ogni piede e rispettando la pausa di *diesis* presente tra la fronte e la sirma. Questo andamento rispettoso dello schema metrico è coerente anche con il livello semantico della narrazione: il primo piede, infatti, contiene l'azione (la donna che scende nella vita mortale comune); il secondo piede, invece, separato, contiene le conseguenze di questa azione (il Cielo, una volta privatosi della presenza della donna, rimane 'spoglio' di ogni bellezza e splendore):

a	Virtute et Gentileza	40
b	Quaggiù discese, Amore,	
C	Quando Madonna venne in questa vita;	
a	E il ciel d'ogni bellezza	
b	Fu privo et di splendore	
C	D'allor, che nelle fasce fu nudrita.	45
c	Perché alla più fiorita [...]	

Il distico finale baciato, prevedibilmente isolato, ha di nuovo la funzione di isolare la dichiarazione di gratitudine dell'io lirico nei confronti di chi lo fece innamorare di questa 'creatura': "Ond'io ringrazio e lodo / Chi pria mi strinse a sì leggiadro nodo."

Nella V stanza, infine, la sintassi oltrepassa di nuovo le partizioni metriche: i due piedi, saldamente coesi, contengono l'immagine di un momento altamente descrittivo che, come già detto, è ripreso fedelmente dal Modello:

a	Ricca pioggia di rose	
b	Nelle sue trecce bionde	
C	Cadea, quando di lei pria 'namorai,	55
a	Negli occhi il sol s'ascose	
b	(Nè sa far nido altronde)	
C	Per più colmarmi d'infiniti guai:	
c	Et di amorosi rai	
d	[...]	60

L'ultimo distico baciato segue la tendenza sintattica delle stanze precedenti, trovandosi nuovamente isolato: coerentemente con i distici precedenti, tale posizione 'separata' rispetto alla descrizione della pioggia di rose e della donna, contiene la dichiarazione del poeta volta a ribadire la sua riverenza nei confronti di Amore: "Dunque sian benedette, / Amor, le tue forze et l'arco et le saette."

Sempre a livello sintattico, interessante da evidenziare è l'utilizzo marcato delle inarcature, ulteriore traccia dell'imitazione petrarchesca e dantesca realizzata da Giusto; il poeta, dunque, si serve di questo artificio non solo per dilatare ed estendere il movimento sintattico che, come detto, è costretto entro la brevità causata dall'insistita presenza del verso settenario, ma anche allo scopo di lasciare fino all'ultimo incerti i rapporti logici tra i differenti elementi. Nel dettaglio, gli *enjambement* (cataforici e anaforici) sono in totale 16: di media, dunque, ogni quattro versi è presente una rottura; l'andamento della narrazione risulta perciò notevolmente rallentato. Nello specifico, *enjambement* cataforici, nei quali il *rejet* costituisce una parte necessaria alla completezza

del sintagma, sono presenti ai vv. 1-2, 4-5, 10-11, 14-16, 23-24, 28-29, 33-34, 38-39, 40-41, 43-44, 53-55, 59-60; inarcature anaforiche, nelle quali il *rejet* crea invece un effetto di staccato e dunque un'improvvisa discontinuità causata dalla comparsa inattesa di un completamento accessorio del sintagma, sono presenti ai vv. 7-8, 20-21, 30-31, 46-47. Di seguito si riporta un esempio di *enjambement* cataforico tra due versi non continui.

Vv. 53-55: "Ricca pioggia di rose / Nelle sue trecce bionde / Cadea [...]": anche in questo caso il complemento oggetto, posto ad apertura della stanza, è separato dal verbo impersonale che lo regge (cadea), collocato all'inizio del terzo verso.

Tali rotture 'prolungate' hanno la conseguenza di aumentare inevitabilmente l'attesa e, dunque, di rallentare ancor di più l'andamento in quei due luoghi della narrazione. Inoltre, rispetto alle altre inarcature poste più o meno indifferentemente all'interno della stanza, queste due rotture più 'forti' sono entrambe collocate nei primi versi della strofa, posizione già 'fortunata' e dunque ulteriormente marcata dal poeta con l'introduzione di questo artificio. Inoltre, a ben guardare, in corrispondenza di questi *enjambement* sono visibili delle peculiarità anche a livello semantico: contrariamente a quanto avviene altrove, i primi versi della seconda stanza sono fin da subito dedicati alla lode del proprio destino, quando invece, tendenzialmente, si è notato che nelle altre strofe questo motivo è solitamente collocato nel distico finale, sintatticamente giustapposto e con un carattere fortemente logicizzante; in questa stanza, dunque, come si è visto, analogamente alla strofa seguente che è dedicata in *toto* alla mitizzazione dell'amata, il distico baciato finale sembra piuttosto avere la funzione di anticipare l'argomento che seguirà. Tale scelta è quindi probabilmente coerente con la bipartizione generale del componimento⁸⁶ che vede, nella seconda stanza, il termine dell'introduzione metapoetica sulla necessità della lode. L'inarcatura, dunque, sembra voler porre da subito un ulteriore accento su questa necessità, prima di focalizzare la narrazione sulla descrizione della potenza epifanica della donna. Per quanto riguarda il secondo esempio, riscontrato ai vv. 53-55, la marcatura di questa posizione attraverso l'uso di un'inarcatura 'prolungata' è coerente, presumibilmente, con la volontà di mettere in rilievo il calco semantico costituito dall'immagine della "pioggia di rose", ripresa fedelmente dalla petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*.

⁸⁶ Cfr. PRALORAN 2008.

In merito alle figure retoriche, interessanti da considerare sono quelle pertinenti al suono, e dunque assonanze e consonanze, piuttosto che quelle relative al significato, più semplici e di comune attestazione. Riguardo a queste ultime, sono state riscontrate le seguenti in ciascuna stanza.

Stanza I: v. 2 “Luce” metafora della donna amata; v. 6 “Ladove il sommo bene albergar suole” perifrasi per indicare il Cielo.

Stanza II: vv. 18-19 “Che al ben laccio mi strinse, /et sì soavemente il cor m’accese” perifrasi consolidata di tradizione petrarchesca per indicare l’innamoramento; v. 22 “petto” sineddoche per ‘cuore’; vv. 23-24 “Che d’indurato affetto / Ha fatto il smalto” perifrasi per indicare l’insensibilità (del cuore della donna).

Stanza III: v. 29 “matutina Stella” metafora della donna amata: v. 2 “Luce” >> v. 29 “Stella” climax ascendente: da semplice luce ora la donna si ‘materializza’ in una Stella, elemento celeste tra i più luminosi e lontani e dunque ‘alti’; v. 36 “bel velo” corpo, da cui quell’anima bella fu vestita.

Stanza IV: v. 45 “D’allor, che nelle fasce fu nudrita” perifrasi che indica la nascita della donna amata; v. 52 “Chi prima mi strinse a sì leggiadro nodo” di nuovo l’immagine tipicamente petrarchesca indicante l’innamoramento.

Stanza V: v. 53 “pioggia di rose” metafora della consacrazione divina oppure dell’affermazione della potenza e della fecondità di Amore; è un *topos* di origine antica (cfr. Virgilio *Aen.* VI 883 “Manibus date lilia plenis”); v. 56 “sol” metafora di Amore (come Isabetta, è identificato con un elemento celeste: appartengono quindi alla medesima sfera semantica); v. 57 “far nido” metafora di casa o, più in generale, di un luogo proprio; v. 59 “rai” continua la metafora del v. 56; v. 61 “fronte” sineddoche per volto; v. 62 “specchio” metafora; v. 65 “l’arco et le saette” attributi di Amore già integralmente petrarcheschi.

Riguardo alle figure di suono esse, come anticipato, si dimostrano di gran lunga più interessanti, non tanto in sé stesse quanto piuttosto per il rapporto che intrattengono con il modello petrarchesco: difatti, un attento e puntuale esame dimostra come tra i due testi sussista un profilo fonico molto affine, il quale, perciò, suggella anche la conformità metrica dei due componimenti. Di stanza in stanza, la situazione appare la seguente:

Stanza I: assonanza tra le rime C (-ole) e D (-ove); consonanza tra le rime C (-ole) e E (-ale).

Rispetto al modello petrarchesco, si riscontrano le seguenti affinità nel solo campo delle assonanze: rima B (-uce) >> rima A (-ue), rima E (-ale) >> rima B (-embra), rima A (-ene) >> rima D (-erse) e F (-eme), rima F (-egno) >> rima E (-eno), nelle quali si nota non solo assonanza ma anche una parziale consonanza.

Stanza II: assonanza tra le rime B (-inse) e F (-ide).

Rispetto al modello petrarchesco, si riscontrano le seguenti affinità: la rima A in entrambi i componimenti è uguale (-ino); tra le rime D (-oglia) >> B (-opra), E (-asso), F (-ossa) si nota assonanza.

Stanza III: nessuna figura di suono. Interessante però da evidenziare è la rima -ile, tipicamente dantesca⁸⁷, usata però per una coppia di rimanti comune e di antica attestazione e, per di più, tutt'altro che frequente dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (coppia *gentile-umile*)⁸⁸.

Rispetto al modello petrarchesco, si riscontrano però le seguenti affinità: la rima A (-orno) >> è uguale alla rima B petrarchesca; rima C (-ella) assona con >> C (-eta); la rima D (-ura), invece, consona con >> E (-iri); la rima E >> è uguale alla rima F petrarchesca (-elo); la rima F (-ue) >> è uguale alla rima A della I stanza petrarchesca. Da notare in questa stanza è il rimante -ura, anch'esso (come -ile) abbastanza utilizzato dagli Stilnovisti e, in generale, dai Siciliani, ma successivamente innovato, e non attenuato, nei *Fragmenta* attraverso la scelta di rimanti diversi, spesso propri dell'*Inferno* dantesco, come "paura", "dura", "endura", "oscura", "pastura". Tuttavia, le parole-rima utilizzate da Giusto ("pura" e "Natura") si inseriscono piuttosto, e prevedibilmente, nella tendenza stilistica duecentesca stilnovista e siciliana.

Stanza IV: assonanza tra le rime B (-ore) e E (-olse), e tra le rime A (-eza) e D (-ade); invece, c'è consonanza tra le rime D (-ade) e F (-odo).

Rispetto al modello petrarchesco, si riscontrano le seguenti affinità: la rima A (-eza) >> assona con la rima A (-ea); la rima C (-ita) >> assona con la rima B (-ia); le rime B (-

⁸⁷ Con l'introduzione di questa rima, Dante oltrepassa definitivamente il nodo che lo legava alla precedente tradizione stilnovistica; difatti, nella Vita Nova, vi è una distribuzione perfetta di tale rima, mancante solamente nei componimenti 15 (sonetto particolare, quasi comico) e 17 (dove però si trova la rima equivalente -uta). Non comparirà più a partire dal ventiquattresimo componimento, poiché terminato il ciclo di Beatrice.

⁸⁸ La rima -ile è certamente accolta dal Petrarca, ma egli attenua la coppia tipicamente stilnovista *gentile-umile* a favore di altri nuovi rimanti, estranei alla lirica duecentesca, come 'monile', 'fucile' (*hapax* nei RVF) o 'stile'.

ore) e E (-*olse*) >> assonano con le rime C (-*embo*) e D (-*onde*). La rima B >> è uguale alla rima F (-*ore*).

Stanza V: assonanza tra la rima A (-*ose*) e la rima B (-*onde*); consonanza tra la rima A (-*ose*) e la rima D (-*iso*).

Rispetto al modello petrarchesco, si riscontrano le seguenti affinità: le rime A (-*ose*) e B (-*onde*) >> assonano con la rima B (-*ento*); la rima D (-*iso*) >> è uguale alla rima C ed assona con la rima A (-*io*).

Congedo: nessuna figura di suono.

Rispetto al modello petrarchesco, si nota assonanza tra la rima Y (-*ona*) >> e la rima X (-*oglia*). Inoltre, la rima X petrarchesca, è uguale alla rima D della II stanza contiana (-*oglia*).

Per quanto riguarda lo schema rimico, si può affermare che, complessivamente, “la rima costituisca la prova eloquente del grado di assimilazione del lessico e della tecnica compositiva di Petrarca”⁸⁹. Difatti, a ben guardare, nella scelta delle rime difficili, sebbene siano davvero poche in questo componimento, il riferimento petrarchesco è legittimante e costante; inoltre, è da notare che, in merito a tale scelta, l’imitazione petrarchesca è ancor più sottile: Giusto, infatti, non si limita a riprendere dal modello tutte le rime utilizzate ma, a ben guardare, egli ne coglie anche la frequenza d’uso, propendendo per la selezione dei soli rimanti che registrano un impiego più alto. Si osservino anche le parole-rima scelte dal poeta quattrocentesco: egli, difatti, riprendendone ed accogliendone ben 9 direttamente dalla canzone petrarchesca, crea ulteriori contatti con il Maestro, andando così ad arricchire ulteriormente il già articolato quadro delle corrispondenze. Le parole-rima a cui si sta facendo riferimento, nello specifico sono: v.14 “destino”, v. 21 “voglia”, v. 27 “giorno”, v. 35 “cielo”, v. 36 “velo”, v. 39 “piacque”, v. 41 “Amore”, v. 54 “bionde”, v. 63 “Paradiso”.

Come anticipato, però, la canzone contiana *Amor, quando me vene* dimostra di essere in controtendenza rispetto al trattamento ‘moderno’ della rima⁹⁰ registrato complessivamente nella *Bella mano* e, dunque, nello specifico, si distacca anche dalla canzone petrarchesca presa a modello, appunto per la scarsa presenza di rime consonantiche e/o con raddoppiamento: se infatti, la canzone *Chiare, fresche et dolci*

⁸⁹ BARTOLOMEO 1992, p. 52.

⁹⁰ Complessivamente, infatti, l’uso della rima nel Canzoniere contiano segue molto da vicino l’*usus* petrarchesco, utilizzando i rimanti su nessi più vari e più densi (cfr. PRALORAN 2008, p. 123).

acque presenta una ricca varietà di queste ultime, in linea con la tendenza affermatasi a partire dalle rime *petrose* dantesche, al contrario la canzone contiana sembra piuttosto rifarsi alla rimeria duecentesca e stilnovistica, utilizzando, su un totale di 32 rime (sei per stanza più due nel congedo), 20 rime vocaliche, per di più spesso modellate sui nessi vRv, vNv, vLv, vSv e vDv; tra questi, il quasi-protagonismo del nesso vRv è da considerarsi come una conferma circa la volontà di Giusto di voler avvicinare la propria canzone alla tendenza stilnovistica piuttosto che a quella petrosa-petrarchesca. Tra queste, inoltre, da notare sono tre rime in iato, rispettivamente *-ai* (rima C stanza V), *-ei* (rima E stanza V) e *-ue* (rima F stanza III). I restanti 9 rimanti si classificano in questo modo:

Rime con raddoppiamento: *-ella* (III, C), *-etto* (II, E), *-ette* (V, F);

Rime consonantiche: *-orno* (III, A), *-onde* (V, B), *-olse* (IV, E);

Rime difficili: *-oglia* (II, D), *-egno* (I, F), *-inse* (II, B);

Questi rimanti, invece, sebbene siano pochi, sono comunque sufficienti per dimostrare come la scelta di Giusto vada, per questo aspetto, nel senso opposto, e cioè a favore del trattamento della rima più propriamente petrarchesco e dunque ‘moderno’: egli, infatti, scelse di riprendere dei rimanti appartenenti alle classi NX, RX e LX per la formazione delle rime consonantiche e, come già detto, selezionò le proprie rime difficili tra quelle più frequenti registrate nei *Fragmenta*. Anche la scelta di utilizzare le liquide nelle rime con raddoppiamento deve essere ricondotta ad una tendenza propriamente più consona al gusto del Petrarca. Il consonantismo in rima contiano, però, a differenza di quello petrarchesco, difficilmente coincide con rarità e/o espressività poiché, rispetto al modello, la varietà all’interno delle singole classi e lo spettro del lessico sono decisamente inferiori.

Giusto, dunque, come ho anticipato, con questo componimento sembra ritornare “al di qua del nodo”, lasciando da parte, sembrerebbe, gli esempi del Dante *petroso* e del Petrarca, per rivolgersi piuttosto a soluzioni proprie della lirica stilnovistica precedente. Tale scelta, però, come già detto facendo riferimento al saggio di CARRAI 2008, può essere giustificata: essendo la canzone una lode iperbolica della donna amata, proprio per raggiungere questa caratteristica ‘esagerata’, Giusto scelse di attingere al Repertorio della lirica stilnovista, feconda di lodi iperboliche in onore della creatura che si ama. Conti dunque sembra perseguire una logica secondo la quale, all’interno dell’esempio petrarchesco, è comunque possibile circoscrivere un margine di autonomia, la quale tende ad estendersi verso una sorta di canonizzazione delle fonti più stilisticamente compatibili

e più consone alla condizione psicologica del momento. Giusto, dunque, pur appellandosi all'autorità del modello, non ne avverte totalmente la supremazia: si rivolge continuamente ad un proprio canone molto ampio, e dunque ad altri suggerimenti o variazioni personali, inserendo tutte queste diverse suggestioni nei pur sempre dominanti materiali petrarcheschi.

Invece, per quanto riguarda le rime retoriche, Giusto riprende il sistema petrarchesco ma ne riduce l'oltranza, dimostrandosi in merito più indulgente, e quindi collocandosi piuttosto a metà via tra Petrarca e i rimatori due-trecenteschi. I pochi esempi riscontrati in questo componimento si trovano ai seguenti versi:

Stanza I vv. 1-3 *vene* : *vene* rima equivoca; vv. 9-10 *tale* : *mortale* rima inclusiva;

Stanza V vv. 55-59 *'namorai* : *rai* rima inclusiva;

Infine, è necessario precisare che il lessico stilnovistico utilizzato e le formule topiche attinte da questa tradizione, utilizzate allo scopo di descrivere la lode iperbolica per la donna amata, assumono con Giusto un nuovo significato, grazie alla loro liberazione dalle alte valenze simboliche di cui erano portatrici. Il lessico è dunque privato di ogni possibile risonanza spirituale e accolto con finalità nuove, pertinenti piuttosto ad un nuovo ordine retorico-estetico: ad Isabetta infatti non è attribuita, come detto, alcuna funzione educativa o salvifica; ella, figura antitetica rispetto alla Laura petrarchesca⁹¹, è piuttosto proiettata in una dimensione propriamente mitica e in un mondo di perfezione assoluta, in cui anche le sue bellezze fisiche risplendono di qualità morali e rivelano facoltà miracolose.

⁹¹ Isabetta è infatti una donna indipendente, acconsenziente e volubile: compie gesti accattivanti nei confronti dell'amante-poeta, ma poi lo pianta in asso per darsi ad un altro; antitetica a Laura, sembra piuttosto rifarsi alle donne dai predecessori latini, sull'esempio di Anthia.

Giusto de' Conti da Valmontone

Roma (Valmontone), 1390 circa – Rimini, 19 novembre 1449

Il Canzoniere

XXXV⁹²

In quella parte, dove i miei pensieri
Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole,
Che scorge al glorioso fin la gente,
Convien che le dolenti mie parole
Per forza pieghi, avenga ch'io non spero 5
Trovar parlando posa al cor dolente.
Divina luce, che sì dolcemente
Mia vita ardendo, al foco mi consumi,
A te rivolgo tutti i miei sospiri:
Et se pur dai martiri 10
Non mi dan pace o triegua quei bei lumi,
Più misurata guerra al cor si faccia:
Quelle spietate braccia,
Ond'io cotanto oltraggio ancor sostegno,
Apra s'io ne son degno, 15
La natural bontà, che dal ciel hai,
Commosa da pietà di tanti guai.

Quello infinito ben, di che io ragiono,
Et quell'alta speranza che indi nasce,
Gli spirti invola nel parlar ch' uom face: 20

⁹² GIUSTO DE' CONTI 1933.

Talchè l'alma ingannata allor si pasce
 D'ombre soavi, che raccolte sono
 Nel cor, che disiando ognor si sface:
 Così si annoda la mia lingua et tace,
 Che volea dir della mia acerba vita; 25
 Et di bontade or parla et di salute,
 Sì forte è la virtute
 Di quello alto subietto che la invita,
 Che ragionando eterno ne divento.
 Nel ben passato io sento 30
 Il mal presente, et me medesmo oblio;
 Et morto è quel disio,
 Che m'avea scorto a lamentar del foco,
 Che mi va consumando a poco a poco.

La meraviglia del crudel mio stato, 35
 Che dolcemente vien da dolce parte,
 Fa che il mio mal non creda chi l'ascolta,
 Benchè il parlar sia certo in mille carte.
 O mio soccorso tanto disiato,
 Per voi, mirate quanto l'alma è involta 40
 E stretta sì, che mai non fia più sciolta,
 Se non rompe la man che già la prese,
 Quella catena d'oro, ove la stringe.
 L'angoscia che dipinge
 A color' tanti le mie guance accese, 45
 Et chi m' affredda in un punto et scolora
 Trapassa ad ora ad ora
 L'usato sì, che il fin spero da poi.
 So ben ch'altri che voi
 Del mal, che m'invaghisce et che m'incende, 50
 Nè la cagion nè le parole intende.

Et per più doglia so che stella cara
Dispone gli atti vostri, et che Natura
Vi fece humana et di pietate amica.
Quel vago impallidir, che il fronte oscura, 55
E il subito infiammar, dove s'impara
Morire et ritornar, vie più m'intrica.
Lasso, a me non val, dolce nemica.
Nè forza di pianeti, o d'altre tempre,
Nè cangiar quei bei lumi, ond' io tutto ardo. 60
Se l'amoroso sguardo
In voi accogliete, perch' io mi distempre
Sì, che io ne mora senza haver mercede:
Et sete di mia fede
Accorta, nel mio fronte il cor mirando: 65
Così m'ha posto in bando
D'ogni sperar costei del ciel Sirena,
Che a forza con suoi sdegni alfin mi mena.

Io veggio ben, ch' io non son degno a tanto
Se non soccorre vostro alto valore, 70
Alma gentil, che ne i miei detti honoro:
Beltà scesa dal ciel perdona al core;
Et, per Dio, scusa l'anima che alquanto
Trasporta il gran disio, quando m'accoro:
Ardo in un punto e agghiaccio, vivo et moro, 75
Mentre che sospirando tu sorridi
In guisa che visibilmente impetro:
Amor poi ch'io mi spetro,
Giugne al felice duol più nuovi stridi,
Et qui fra il troppo lume vengo meno: 80
Nè posso in mano il freno

Tener della ragion, cara mia luce,
In tanto mi conduce
L'angelica bellezza, e il bel cordoglio,
E il mio giusto dolore ove io non voglio. 85

Se per destin, canzone, o per pietate
La man leggiadra, e sopra ogni altra bella,
La qual prende a diletto i dolor miei,
Ti porgerà colei,
Che il mio cor volge in questa parte e in quella, 90
Dilli, per che toccarla a me non lice,
Et poi, lasso infelice,
Mira l'alta eccellentia che m'uccide,
Che mal per me si vide
Il fronte, il viso, et quella bionda treza, 95
Poi che mia morte fan di sua bellezza.

La canzone *In quella parte, dove i miei pensieri*, che nell'edizione critica curata da Leonardo Vitetti corrisponde al trentacinquesimo componimento, ha la funzione, così come accade per gli altri quattro metri lunghi utilizzati da Giusto nel suo canzoniere⁹³, di scandire il progresso della narrazione; in questo caso, la lirica marca il passaggio della vicenda amorosa ad una fase di delusione e di amarezza: difatti, nel corso dei 96 versi totali che compongono la canzone, viene rappresentato il disinganno del desiderio inappagato e, di conseguenza, il continuo struggimento dell'io lirico, tale da prefigurare, più volte, perfino la morte. Il motivo dell'ossessione erotica proprio di questa canzone viene suggellato attraverso un acrostico, presente nella V stanza, sul nome dell'amata («Isabeta mia gentile»), segnalato dalla critica come un evidente tradimento dell'insegnamento petrarchesco dal momento che Giusto, attraverso questo artificio, lascia affiorare un dato personale niente affatto proposto sottoforma di "emblema"⁹⁴.

I o veggio ben, ch' io non son degno a tanto	
S e non soccorre vostro alto valore,	70
A lma gentil, che ne i miei detti honoro:	
B eltà scesa dal ciel perdona al core;	
E t, per Dio, scusa l'anima che alquanto	
T rasporta il gran disio, quando m'accoro:	
A rdo in un punto e agghiaccio, vivo et moro,	75
M entre che sospirando tu sorridi	
I n guisa che visibilmente impetro:	
A mor poi ch' io mi spetro,	
G iugne al felice duol più nuovi stridi,	
E t qui fra il troppo lume vengo meno:	80
N è posso in mano il freno	
T ener della ragion, cara mia luce,	
I n tanto mi conduce	
L 'angelica bellezza, e il bel cordoglio,	
E il mio giusto dolore ove io non voglio.	85

Nonostante ciò la canzone, come ci si aspetta, è fittamente intessuta di materiali petrarcheschi, specie nella prima stanza, classificata, sempre da Bartolomeo, come "sede deputata ai rinvii esterni"⁹⁵. Sebbene non esista un ipotesto identico, o comunque molto

⁹³ CARRAI 2008, pp. 193-199.

⁹⁴ BARTOLOMEO 1992, p. 21: «Con la galanteria di un gesto di omaggio alla donna amata, Giusto tradisce, per una volta, il consueto rispetto per l'insegnamento petrarchesco che forniva l'esempio di una poesia sempre sottoposta al severo controllo della forma e in cui il dato contingente e personale non affiora se non dopo essere stato rielaborato e proposto in qualità di emblema.»

⁹⁵ *Ivi*, p. 20.

simile, antecedente a quello contiano, la canzone non è da ritenersi un'invenzione ma, a ben guardare, essa si configura piuttosto come una 'variazione' di più modelli petrarcheschi. A livello tematico, le due liriche dei *Fragmenta* a cui Giusto sembrerebbe ispirarsi sono, rispettivamente, la canzone 127 *In quella parte dove Amor mi sporna* e la 264 *I' vo pensando, et nel penser m'assale*. La prima, assieme alla 129, è una canzone 'di lontananza' e di ispirazione petrosa, nella quale è esemplificata l'impossibilità di vivere "in pace" lontano dalla donna e dal teatro di amore; l'altra, invece, apre la seconda parte del *Canzoniere* e ha come tema principale il motivo dell'incalzare della morte, a cui consegue l'insorgere del processo penitenziale interiore, già maturo sebbene Laura sia ancora in vita. Come fa notare Carrai⁹⁶, dalla canzone 127 Giusto riprende l'esordio e, in particolare, il motivo della coazione a pensare all'amata contenuto nel primo piede, dilatandone però l'ossessione.

In quella parte, dove i miei pensieri
Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole,
Che scorge al glorioso fin la gente,
Convien che le dolenti mie parole
Per forza pieghi [...] 5

Da confrontare con il primo piede della prima stanza appartenente alla canzone 127 dei *Fragmenta*:

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
[...]

Invece, dalla canzone petrarchesca *I' vo pensando, et nel penser m'assale*, Giusto riprende il motivo del pentimento, invertendolo però, curiosamente, di segno: le braccia di Cristo immaginate dall'io lirico aperte per accoglierlo (*RVF* 264 vv. 14-15) diventano, nella *Bella mano*, le braccia della donna che auspica si allarghino per pietà ad abbracciare il poeta innamorato (vv. 13-15). Così si legge nei due testi:

[...]
Quelle spietate braccia,
Ond' io cotanto oltraggio ancor sostegno,
Apra s' io ne son degno, 15
La natural bontà, che dal ciel hai

⁹⁶ CARRAI 2008, pp. 195-196.

Proprio a causa di questo desiderio erotico ancora vivo, e nonostante gli sdegni, l'io lirico, sebbene appunto sofferente, non riesce a lamentarsi di questa sua condizione: di fronte alla virtù dell'amata, non gli resta che tacere.

[...]
Così si annoda la mia lingua et tace,
Che volea dir della mia acerba vita; 25
Et di bontade or parla et di salute,
Sì forte è la virtute
Di quello alto subietto che la invita,
Che ragionando eterno ne divento.
[...]
Et morto è quel disio, 30
Che m'avea scorto a lamentar del foco,
Che mi va consumando a poco a poco.

Anche in questa stanza è possibile notare un calco petrarchesco: il verso 3 «Gli spirti invola nel parlar ch' uom face» riprende in maniera identica il sintagma presente nei *RVF* 170, 13 «lega la lingua altrui, *gli spirti invola*». Inoltre, il verbo «invola», da solo, conta nei *Fragmenta* altre tre occorrenze a *RVF* 71, 107; *RVF* 129, 72 e *RVF* 323, 54.

Nella III stanza il poeta rivela l'eccezionalità della sua condizione: essendo la sua sofferenza causata da una “dolce parte” (v. 36) nessuno potrà mai credergli, nonostante il suo “parlar sia certo in mille carte” (v. 38). Il poeta auspica invano ad un aiuto, sebbene infatti sia consapevole del fatto che tale “disio” amoroso, rappresentato attraverso l'immagine tradizionalmente petrarchesca della “catena d'oro” (v. 43), può essere spento solamente dalla donna stessa.

O mio soccorso tanto disiato,
Per voi, mirate quanto l'alma è involta 40
E stretta sì, che mai non fia più sciolta,
Se non rompe la man che già la prese,
Quella catena d'oro, ove la strige.
[...]

La stanza si conclude con l'immagine dell'io lirico che si arrende alla consapevolezza che le sue parole, sebbene sincere, non potranno mai essere capite da chi le sta leggendo. Tale *topos* è ripreso, ancora una volta, dai *Fragmenta*: si leggano a tal proposito i versi 9-10 della prima terzina del sonetto 170: «Ond'io non poté' mai formar parola / ch'altro che da me stesso fosse intesa».

[...]
 So ben ch'altri che voi
 Del mal, che m'invaghisce et che m'incende, 50
 Nè la cagion né le parole intende.

Si confronti il v. 50 con il passo dei *RVF* 28 presente ai versi 109-110 «ma solo Amor che del suo altero lume / piú m' invaghisce dove piú m' incende» e, soprattutto, con quanto affermato nei *RVF* 202 ai versi 1-2 «D' un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m' incende et strugge».

Nella IV stanza la “dolce parte” del verso 36 diventa ora “dolce nemica” (v. 58), epiteto tipicamente petrarchesco ripreso, probabilmente, dal sonetto 170, 4: «la mia nemica in atto humile et piano»; si noti, però, che il l'epiteto «nemica» in coppia con «dolce» è frequente nei *Fragmenta*: 73, 29 «gli orecchi della dolce mia nemica», 125, 45 «la dolce mia nemica anzi ch'io moia», 179, 2 «la mia dolce nemica, ch'è sì altera», 202, 13 «di quella dolce mia nemica et donna», ed infine *RVF* 254, 2 «de la dolce et amata mia nemica». La donna, rappresentata come una “Sirena” del cielo (v. 67), ha difatti tolto al poeta, con i suoi continui sdegni, ogni speranza di salvezza ed ogni grazia, nonostante ella sia, per sua natura, “humana et di pietate amica” (v. 54).

[...]
 Lasso, a me non val, dolce nemica.
 Nè forza di pianeti, o d'altre tempre,
 Nè cangiar quei bei lumi, ond' io tutto ardo. 60
 [...]
 Così m'ha posto in bando
 D'ogni sperar costei del ciel Sirena
 Che a forza con suoi sdegni alfin mi mena.

Egli, dunque, non avendo il diritto di godere di queste qualità benefiche, è, al contrario, condotto dalla medesima verso la sua fine (“alfin”, v. 68), a causa appunto dell’ “amoroso sguardo” (v. 61) che discende dai “bei lumi” di costei e che ancora lo tiene prigioniero. Si noti, al v. 55 il sintagma petrarchesco «Quel vago impallidir», presente nei *RVF* 123 al verso 1 «Quel vago impallidir che 'l dolce riso»; invece, per l'immagine della «Sirena», si confronti quanto si legge nei *RVF* 167 al verso 14 «questa sola fra noi del ciel sirena».

Nell'ultima stanza l'io lirico capisce di non essere meritevole della grazia e della pietà della donna e, per questo, le chiede perdono; dice che le sue parole sono il frutto del “gran

disio” (v. 74) che porta nel cuore: a causa sua non riesce ad essere razionale e dunque, per questo, non parla correttamente:

[...]
Ardo in un punto e agghiaccio, vivo et moro, 75
Mentre che sospirando tu sorridi
In guisa che visibilmente impetro:
[...]
Et qui fra il troppo lume vengo meno: 80
Nè posso in mano il freno
Tener della ragion [...]

Si noti l’evocazione ai versi 81-82 di l’immagine tipicamente petrarchesca della “ragione” che tiene il “freno”: si veda, a tal proposito, l’esempio presente nei *RVF* 73, 25-26 «et la ragione è morta / che tenea ’l freno»; altri luoghi petrarcheschi dove viene utilizzata la medesima immagine del freno ma non avente come soggetto la “ragion” si trovano, ad esempio, nei *RVF* 236, 7 «non posso più; di man m’ ài tolto il freno», *RVF* 264, 33 «à tu ’l freno in bailia de’ penser’ tuoi» e 77-79 «e ’l lume de’ begli occhi [...] mi ritien con un freno». Al termine della stanza il poeta ribadisce come questo dolore che prova sia “giusto” (v. 85), poiché appunto si ritiene indegno della “mercede” della donna la quale, con la sua “angelica bellezza” e il suo “bel cordoglio” lo induce, come detto, alla perdita della ragione.

[...] cara mia luce,
In tanto mi conduce
L’angelica bellezza, e il bel cordoglio,
E il mio giusto dolore, ove io non voglio. 85

Nel congedo l’io lirico, rivolgendosi alla canzone, la avverte che, qualora la donna amata gli porgesse la tanto attesa mano, al fine di liberarlo dalla catena d’oro che stringe la sua anima, egli non avrebbe il diritto di “toccarla”; il poeta, dunque, si mostra consapevole e rassegnato di non avere altra scelta che morire per mezzo di quella stessa mano che, da tempo, si sta prendendo gioco dei suoi dolori.

[...]
Dilli, per che toccarla a me non lice,
Et poi, lasso infelice,
Mira l’alta eccellentia che m’uccide,
Che mal per me si vide
Il fronte, il viso, et quella bionda treza, 95
Poi che mia morte fan di sua bellezza.

Canzone di 5 stanze di 17 versi ciascuna, di rime ABCBAC.CDEeDFfGgHH e congedo esemplato sulla sirma. Come detto, non è stato possibile riscontrare un ipotesto metrico identico tra gli esempi appartenenti alla tradizione precedente al Conti⁹⁷; perciò, si è potuto ragionare solamente per “somiglianze”, cercando dunque schemi simili o porzioni identiche. Difatti, a ben guardare, la conformazione metrica dei piedi (tristici, su tre rime, e collegati alla seconda parte della strofa attraverso una *concatenatio* endecasillabica sulla rima C) e la prima parte della sirma (la petrarchesca «cdeedff») ricalcano disposizioni note e, dunque, frequentemente utilizzate, soprattutto, come anticipato, a partire dall’esempio petrarchesco. Rimanendo all’interno della produzione lirica dei *Fragmenta*, tra le 29 canzoni raccolte, si notano ben 11 esempi di fronti divise in due piedi tristici, di rime ABC.BAC e collegati alla sirma da una *concatenatio* sulla rima C⁹⁸; l’identità riguarda la disposizione delle rime ma, non sempre, la distribuzione del tipo di versi: in qualche caso, difatti, la totalità di versi endecasillabi è interrotta dall’introduzione di un verso settenario, o in sede di *concatenatio* (RVF 207, 50), o in corrispondenza del primo verso di ogni piede (RVF 71, 72, 73) oppure, infine, in corrispondenza del secondo (RVF 128). Per quanto riguarda la sirma propria dello schema metrico utilizzato da Giusto nella canzone *In quella parte, dove i miei pensieri*, la prima parte, come detto, ricalca una disposizione di rime che ebbe grande fortuna a partire dal Petrarca in poi, definendosi appunto tradizionalmente come sirma “petrarchesca”; il poeta, però, innova, facendo seguire a tale consolidata e ben nota disposizione una coppia di distici baciati. Un precedente simile a questo tipo di schema può essere riscontrato, nell’ambito petrarchesco, nella già precedentemente citata canzone 264, di schema ABbCBAaC.CDEEDdFfGG: pur non corrispondendo le rime, viene rispecchiata da Giusto la formula conclusiva degli ultimi sei versi, con appunto due coppie costituite da un endecasillabo e un settenario a rima baciata (FfGg; DdFf), cui segue la *combinatio* finale formata da due endecasillabi. Ciò risulta essere ancor più interessante soprattutto se si tiene presente che questo tipo di sirma non ha altro riscontro nei RVF. Allargando la ricerca agli schemi metrici di 17 versi registrati nel Repertorio metrico di Gorni, si

⁹⁷ Nel Repertorio metrico curato dal Gorni (*REMCI* 2008), in corrispondenza dello schema metrico ABCBAC.CDEeDFfGgHH, oltre al nome di Giusto è registrato anche quello di Giovan Battista Refrigeria (1447-1499). Il suo componimento, però, si distanzia da quello contiano per molti aspetti: si articola su 11 stanze, il congedo non è esemplato sulla sirma e, per di più, le sirme delle stanze II, VIII e IX variano.

⁹⁸ Queste porzioni di schema identiche o simili sono riscontrabili nei RVF 366, 207, 53, 50, 127, 28, 71, 72, 73, 128, 23.

riscontrano esempi uguali (e non simili) alla sirma esemplata da Giusto in corrispondenza dello schema ABCABC.CDEeDFfGgHH registrato con il codice 17.023: tale schema conta tre esempi (un componimento di Filippo da Massa e due di Niccolò Cieco, entrambi contemporanei o di poco posteriori al poeta di Valmontone). Una sirma simile, invece, è riscontrabile in corrispondenza dello schema ABCABC.CDEEDFfGgHH, registrato con il codice 17.026; come si vede, la seconda parte della stanza si differenzia da quella contiana per un solo verso: conta difatti endecasillabo in meno, in corrispondenza del settimo verso. Tale schema conta due esempi: il primo è un componimento di Niccolò Malpigli (morto nel 1400), mentre l'altro è di paternità di Niccolò da Correggio (contemporaneo del Conti). Tornando agli esempi petrarcheschi, e dunque ai modelli precedenti al Conti, i due componimenti che sembrano essere bene impressi nella memoria del poeta sembrano essere, in accordo con quanto affermato da Bartolomeo⁹⁹ e da Carrai, le già più volte citate canzoni 127 e 264, sia a livello metrico che tematico; a queste, però, Bartolomeo aggiunge anche l'influenza (parziale) del componimento petrarchesco *Nel dolce tempo de la prima etade* (RVF 23, di schema ABCBAC.CDEeDFGHHGFFII), considerato invece da Carrai non pertinente in quanto solo apparentemente affine¹⁰⁰.

In merito ai rapporti tra metro e sintassi, di stanza in stanza sono stati individuati i seguenti legami.

Nella prima strofa le partizioni metriche dei piedi sono occupate da un'unica campata periodale; arrestandosi però al sesto verso, tale campata rispetta la pausa di *diesis* e, dunque, lo stacco tra la fronte coesa e la sirma risulta evidente e, per di più, segnalato da una pausa lunga.

A	In quella parte, dove i miei pensieri	
B	Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole,	
C	Che scorge al glorioso fin la gente,	
B	Convien che le dolenti mie parole	
A	Per forza pieghi, avenga ch' io non speri	5
C	Trovar parlando posa al cor dolente.	
C	Divina luce, che sì dolcemente	
D	[...]	

⁹⁹ BARTOLOMEO 1992, p. 19.

¹⁰⁰ CARRAI 2008, p. 195.

Il legame che sussiste tra le due partizioni tristiche è realizzato attraverso la posticipazione della frase principale ad inizio del secondo piede; in questo modo viene realizzata una sorta di ‘attesa’ la quale, sintatticamente, è resa attraverso l’introduzione di due proposizioni coordinate.

Nella seconda stanza la sintassi rispetta la griglia metrica entro la quale si sviluppa: ad ogni fine di partizione, infatti, è posta una pausa, ciascuna realizzata dall’inserzione dei due punti. Si noti, inoltre, che il secondo piede e la sirma cominciano con un nesso conclusivo (v. 21 “talchè” e v. 24 “così”), volto ad introdurre, in entrambe le occasioni, le conseguenze di quanto detto nella partizione precedente. Dunque, parrebbe che il poeta abbia affidato alla divisione metrica la funzione di scandire quanto avviene a livello semantico, e cioè il progresso del ragionamento condotto dall’io lirico.

A	Quello infinito ben, di che io ragiono,	
B	Et quell’alta speranza che indi nasce,	
C	Gli spirti invola nel parlar ch’ uom face:	20
B	Talchè l’alma ingannata allor si pasce	
A	D’ombre soavi, che raccolte sono	
C	Nel cor, che disiando ognor si sface:	
C	Così di annoda la mia lingua et tace,	
D	[...]	

Nella terza strofa, al contrario, la sintassi ‘scavalca’ i confini metrici: un primo periodo si estende fino all’altezza del quarto verso della fronte, obliterando così lo stacco tra i due piedi; un secondo periodo, invece, si estende fino al terzo verso della sirma, facendo in modo che anche la pausa di *diesis* venga obliterata. La stanza, perciò, risulta coesa, non tanto per mezzo di un’unica lunga campata periodale ma, piuttosto, attraverso dei brevi periodi, posti consapevolmente a cavallo tra una partizione metrica e l’altra.

A	La meraviglia del crudel mio stato,	35
B	Che dolcemente vien da dolce parte,	
C	Fa che il mio mal non creda chi l’ascolta,	
B	Benchè il parlar sia certo in mille carte.	
A	O mio soccorso tanto desiato,	
C	Per voi, mirate quanto l’alma è involta	40
C	E stretta sì, che mai non fia più sciolta,	
D	[...]	

La quarta stanza, così come la terza, appartiene al tipo strofico P/P/S: ogni partizione metrica, difatti, è debitamente scandita da una pausa lunga. Si noti, però, un’anomalia:

dopo la pausa di *diesis* che separa la fronte dalla sirma, il primo verso di quest'ultima presenta, di nuovo, un punto fermo. A tal proposito si potrebbe ipotizzare, più che una grafia voluta da Giusto, un possibile errore di battitura, o di interpretazione, presente nell'edizione curata da Vitetti: difatti, più che un punto, sembrerebbe doverci essere, piuttosto, una virgola.

A	Et per più doglia so che stella cara	
B	Dispone gli atti vostri, et che Natura	
C	Vi fece humana et di pietate amica.	
B	Quel vago impallidir, che il fronte oscura,	55
A	E il subito infiammar, dove s'impara	
C	Morire e ritornar, vie più m'intrica.	
C	Lasso, a me non val, dolce nemica.	
D	[...]	

Anche la quinta stanza pertiene alla categoria strofica P/P/S, dal momento che tra i due piedi, e in corrispondenza dello stacco tra fronte e sirma, sono inserite delle pause, entrambe realizzate dall'inserzione dei due punti. Si noti, inoltre, come lo stacco presente ai versi 3 e 6 della fronte sia rispettato anche per le due terzine successive, ora però appartenenti alla sirma, per di più realizzato sempre per mezzo dell'inserzione dei due punti.

A	Io veggio ben, ch' io non son degno a tanto	
B	Se non soccorre vostro alto valore,	70
C	Alma gentil, che ne i miei detti honoro:	
B	Beltà scesa dal ciel perdona al core;	
A	Et, per Dio, scusa l'anima che alquanto	
C	Trasporta il gran disio, quando m'accordo:	
C	Ardo in un punto e agghiaccio, vivo et moro,	75
D	Mentre che sospirando tu sorridi	
E	In guisa che visibilmente impetro:	
e	Amor poi ch' io mi spetro,	
D	Giugne al felice duol più stridi,	
F	Et qui fra il troppo lume vengo meno:	80
f	Nè posso in mano il freno	
G	[...]	

Riguardo alle inarcature, si nota un uso moderato di questo artificio, dal momento che ne sono state riscontrate, in tutto, solamente tre di cui una, si vedrà, funzionale alla resa dell'acrostico sul nome dell'amata. Nello specifico, gli *ejambement* sono pertinenti ai seguenti versi.

II, 22-23: "D'ombre soavi, che raccolte sono / Nel cor": inarcatura anaforica;

III, 64-65: “Et sete di mia fede / Accorta”: inarcatura cataforica che crea una ‘rottura’ molto forte;

IV, 81-82: “Nè posso in mano il freno / Tener della ragion”: inarcatura cataforica; quest’ultimo caso, come anticipato, vista la posizione in cui è collocato, sembra funzionale alla costruzione dell’artificio retorico (l’acrostico sul nome dell’amata) piuttosto che all’intenzione del poeta di creare un effetto di staccato o di messa in evidenza della tensione propria dell’io lirico, incapate di ‘tenere’ questo ‘freno’.

In merito alle figure retoriche, numerose sono quelle relative al suono; quelle relative al significato, invece, sono più modeste e, come si vedrà, sono spesso riconducibili al repertorio più tradizionale. Riguardo alle prime, si elencano di seguito le assonanze e le consonanze riscontrate in ogni stanza.

Nella I strofa assuonano le rime B (-ole) e G (-egno), e le rime F (-accia) e H (-ai); consuonano, invece, le rime A (-eri) e E (-iri); consuonano e assuonano parzialmente le rime C (-ente) e G (-egno). In questa stanza, inoltre, da segnalare è anche l’assonanza presente all’interno del v. 14 tra le parole «cOTAnTO OITrAggiO».

Nella II strofa assuonano le rime A (-ono) e H (-oco), e le rime B (-asce) e C (-ace); consuonano le rime D (-ita) e E (-ute) le quali, a loro volta, consuonano parzialmente con la rima F (-ento); inoltre, consuonano le rime C (-ace) e H (-oco), e consuonano parzialmente le rime B (-asce) e C (-ace).

Nella III strofa assuonano le rime A (-ato), C (-olta) e F (-ora), e le rime B (-ese) e H (-ende); consuonano solo parzialmente le rime A (-ato), B (-arte) e C (-olta), le rime E (-inge) e H (-ende), e le rime F (-ora) e B (-arte).

Nella IV strofa assuonano le rime D (-empre) e F (-ede), e le rime E (-ardo) e G (-ando); consuonano le rime A (-ara) e B (-ura) e, con queste, consuona parzialmente la rima E (-ardo); solo parzialmente consuonano le rime F (-ede), E (-ardo) e G (-ando), e le rime H (-ena) e G (-ando).

Nella V stanza assuonano le rime B (-ore), E (-etro) e F (-eno), e, solo parzialmente, assuonano le rime C (-oro) e H (-oglio); consuonano le rime B (-ore) e C (-oro) e, con loro, consuona parzialmente la rima E (-etro); solo parzialmente consuonano tra loro le rime F (-eno) e A (-anto), e le rime A (-anto) e E (-etro).

Nel congedo assuonano le rime C (-ate), D (-ella) e H (-eza), e le rime E (-ei), F (-ice) e G (-ide). Non consuona nessuna rima.

Come si è potuto vedere, le assonanze e le consonanze all'interno delle singole stanze sono numerose; essendo altrettanto consistenti quelle che intercorrono tra le varie stanze, non ho ritenuto opportuno riportarle in un ulteriore elenco statico; mi limito semplicemente a far notare che i suoni che maggiormente ricorrono tra le strofe sono le coppie vocaliche <ae> e <ao> (presenti, difatti, o l'una, l'altra, o entrambe, in tutte le stanze, compreso il congedo, ad eccezione della prima).

Viceversa, figure retoriche di significato sono le seguenti in ciascuna stanza.

I, 2 «Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole»: si nota una epanortosi, cioè una *correctio* del sintagma “quegli occhi vaghi”; inoltre, «sole» è metafora degli occhi della donna amata, così identificati per la luce che emanano.

I, 7 «Divina luce» è, di nuovo, metafora della donna amata. Ella è, evidentemente, connotata in chiave celeste.

I, 7-8 «che si dolcemente / mia vita ardendo, al foco mi consumi» riprende il *topos* tradizionale della passione amorosa che, identificata con un “foco”, arde nel cuore del poeta, consumandolo.

I, 4 «Per forza pieghi» è da intendersi, letteralmente, come “tramite un atto di forza”.

I, 11 «pace o triegua» è una dittologia sinonimica.

I, 11 «lumi» è, ancora, metafora degli occhi dell'amata.

I, 12 «Più misurata guerra al cor si faccia» è una metafora bellica volta ad indicare lo scontro tra la passione amorosa e il cuore che, sofferente, cerca di difendersi.

II, 23 «che disiando ognor si sface»: “ognor” sembra essere un termine anfibologico, poiché potrebbe riferirsi sia a “disiando” (e quindi “desiderandolo di continuo”) che a “si sface” (dunque “si disfa sempre di più”).

II, 24 «Così annoda la mia lingua et tace» è una perifrasi per indicare l'impossibilità di parlare.

II, 28 «alto subietto» è epiteto della donna amata, sempre connotato in chiave celeste.

II, 29-30 «Nel ben passato io sento / il mal presente» è un parallelismo: bene – male, passato – presente.

II, 33-34 «Che m'avea scorto a lamentar del foco, / che mi va consumando a poco a poco»: ripresa, già segnalata ai vv. 7-8, del *topos* della passione amorosa intesa come un “foco” che “consuma” (cfr. *RVF* 72, 66 «et al foco gentil ond'io tutto ardo»). Si noti inoltre, in questi due versi, l'anafora del pronome “che” iniziale.

III, 36 «Che dolcemente vien da dolce parte» si nota una paronomasia tra l'avverbio “dolcemente” e l'aggettivo “dolce”.

III, 38 «Benché il parlar sia certo in mille carte» è una perifrasi volta ad enfatizzare la veridicità della sua dolorosa condizione.

III, 40-43: i versi contengono la metafora, tipicamente petrarchesca, dell'amore come “catena d'oro” che tiene “stretto” l'innamorato. Si vedano, nei *Fragments*, i due esempi nella canzone 105 vv. 53-55 «Benedetta la chiave che s' avolse / al cor, et sciolse l'alma, et scossa l' ave / di catena sí grave» e nel sonetto 8 vv. 13-14 «lo qual in forza altrui presso a l'extremo / riman legato con maggior catena».

III, 45-46 «A color, tanti le mie guance accese, / Et chi m'affredda in punto et scolora» si nota un chiasmo discendente tra “color” e “scolora” e tra “accese” e “affredda”. In questi versi, inoltre, si nota un'altra immagine tipicamente petrarchesca, e cioè la particolare condizione, tipica dell'innamorato, il quale, nonostante sia “acceso” dal fuoco della passione è, al contempo, “affreddato”. Si vedano, a tal proposito, i primi due versi del sonetto 134 dei *RVF* «Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio». Lo stesso sarà ripetuto al v. 75 «Ardo in un punto e agghiaccio, vivo et moro».

III, 50-51 «Del mal, che m'invaghisce et che m'incende, / Nè la cagion nè le parole intende»: in questi versi il poeta riprende il *topos* dell'impossibilità di essere capito e di poter spiegare con parole comprensibili a tutti la sua condizione. Si veda lo sviluppo di questo *topos* tradizionale nel sonetto petrarchesco 203 *Lasso, ch' i' ardo, et altri non me 'l crede*.

IV, 52 «stella cara» è metafora del creatore della donna la quale, per questo, è connotata in chiave celeste: è stata creata, in cielo, dalle stelle.

IV, 55-56 «Quel vago impallidir, che il fronte oscura, / e il subito infiammar, dove s'impara» si nota un chiasmo ascendente tra “impallidir” e “infiammar”; inoltre, il termine “fronte” è ripreso, più avanti, nella medesima stanza, al v. 65.

IV, 59-60 «Nè forza di pianeti, o d'altre tempre, / nè cangiar quei bei lumi, ond' io tutto ardo» si nota un *adynaton*, volto ad enfatizzare la veridicità della presunta causa della sua sofferenza: l'io lirico “arde” a causa dei “bei lumi” dell'amata.

IV, 67 «costei del ciel Sirena» Sirena è allegoria della donna amata, da intendersi negativamente con il significato di “esperta ingannatrice”: infatti, così come,

tradizionalmente, il canto delle Sirene ammalia chi lo ascolta, mettendolo in pericolo, l'amore dell'io lirico nasce dal canto di questa donna-Sirena, e quindi è frutto di un inganno.

V, 69-70 «Io veggio ben, ch' io non son degno a tanto / Se non soccorre vostro alto valore»: tradizionale professione di modestia, volta ad ottenere il contrario di quello che invece è detto. Lo stesso è ripetuto poco più avanti, ai versi 73-74 «Et, per Dio, scusa l'anima che alquanto / Trasporta il gran disio, quando m'accoro».

V, 71 «Alma gentil» è sineddoche dell'amata.

V, 72 «Beltà scesa dal ciel» è una perifrasi per indicare la donna; ne sottolinea la sua natura celeste.

V, 79 «felice duol» è un ossimoro: rende, anche sul piano lessicale, la contraddizione del ragionamento che sta portando avanti dall'io lirico.

V, 84-85 «L'angelica bellezza, e il bel cordoglio, / E il mio giusto dolore ove io non voglio» si nota un parallelismo tra “bel” – “giusto” e “cordoglio” – “dolore”.

CONGEDO, 87 «La man leggiadra, e sopra ogni altra bella»: la donna, come da tradizione, è la più bella di tutte.

Per quanto riguarda le rime tecniche, rispetto al modello petrarchesco Giusto si dimostra più indulgente; in questa canzone, difatti, se ne contano solamente otto: tre sono rime ricche (IV, 54-58 *amica* : *nemica*; IV 76-79 *sorridi* : *stridi*; IV 77-8 *impetro* : *spetro*), tre sono inclusive (II, 25-28 *vita* : *invita*; III, 46-47 *scolora* : *ora*; Congedo, 91-92 *lice* : *infelice*) ed, infine, due sono derivate (II, 20-23 *face* : *sface*; IV, 59-62 *tempre* : *distempre*). Sebbene l'uso contiano sia oggettivamente più moderato, nella sua tecnica si può comunque notare una volontà di attenersi alla tendenza consolidatasi a partire dai *Fragmenta*, e cioè la preferenza per l'uso di rime tecniche inclusive e derivate, piuttosto che equivoche.

Invece, più in generale, per quanto riguarda la qualità fonica delle rime utilizzate da Giusto, in totale 46, si nota una netta maggioranza delle rime vocaliche (57%, 26 rime); il restante 43% si divide tra rime consonantiche (30%, 14 rime), in iato (9%, 4 rime) e, infine, in geminata (4%, 2 rime). Nel dettaglio, le classi foniche di queste categorie di rime sono, per ciascuna, le seguenti¹⁰¹.

¹⁰¹ Per i dati relativi ai *Fragmenta*, cfr. AFRIBO 2003, pp. 539, 543 e 579.

Classi foniche delle rime vocaliche.

	C	D	L	M	N	R	S	T	altro
<i>B.M.</i> XXXV	5	3	1	1	3	7	1	4	1 (-eza)
<i>R.V.F.</i>	1,52%	3,17%	5,44%	3,79%	5,31%	9,52%	2,56%	4,35%	0,48%

Come si può notare dalla tabella riportata, la tastiera fonica delle rime vocaliche utilizzata da Giusto è molto ampia ed articolata; nonostante la prevedibile maggioranza della rima VRV sulle altre classi, è visibile un suo netto ridimensionamento, coerente con la prassi comico-petrosa e poi, successivamente, petrarchesca. La riduzione della frequenza della desinenza rimica *-ore* apre dunque la strada a suoni in rima meno noti, coerentemente con la tendenza affermatasi a partire dal secondo Dante e Petrarca, finalizzata all'esplorazione e all'ampliamento del capitale rimico. Il ridimensionamento di tale classe, quindi, coincide con la sfumatura dei divari con le altre: i dislivelli diventano niente affatto netti e, di conseguenza, la distribuzione del patrimonio sonoro risulta equa ed equilibrata. Prendendo come esempio il nesso VRV poiché, come anticipato, maggioritario nella qualità rimica vocalica di questa canzone, congiuntamente alla riduzione della desinenza *-ore* (la quale è per di più contenuta all'interno di due rimanti anch'essi tradizionalmente duecenteschi come "valore" e "core"), si osservano altri suoni in rima meno noti, del tutto petrarcheschi e dunque pressoché sconosciuti agli stilnovisti: si notano, difatti, in questa lirica, i rimemi *-ora* (III, F) e *-oro* (V, C), i quali, coerentemente, sono contenuti in parole-rima di attestazione comico-petrosa e petrarchesca come "scolora", "honoro", "accoro" e "moro", e il rimema *-ura* il quale, rispetto alla tradizione, non si ridimensiona in termini percentuali ma si differenzia nell'ambito dei rimanti utilizzati: coerentemente con quanto si registra nei *Fragmenta*, anche Giusto si orienta verso i cosiddetti lemmi *noir* della cultura comico-dantesca, scegliendo per questa rima il rimante "oscura", a fini intenzionalmente espressionistici, sebbene sia in coppia con il pur sempre comune "Natura". In merito alle operazioni di incremento che investono in nesso VRV, si nota, infine, in questa canzone, l'utilizzo di altre due desinenze tipicamente petrarchesche su vocali diverse da /o/ e cioè i rimemi *-eri* (I, A) e *-iri* (I, E). Lo stesso si verifica per il nesso vocalico VTV, anch'esso investito da queste 'manovre': nella canzone, i rimemi costruiti sul suono dentale sordo sono ben quattro, ciascuno realizzato su coppie vocaliche differenti: *-ita* (II, D), *-ute* (II, E), *-ato*

(III, A) e *-ate* (Congedo, X), queste ultime due sono molto simili alla più comune *-ata*, ma comunque diverse per genere e numero. La tendenza registrata in questo componimento sembra dunque rifarsi, senza dubbio, a quelle operazioni di decremento, modifica e dissimulazione di paternità petrarchesche, perseguite e supportate da Giusto al fine di conferire al proprio testo lirico una nuova e più varia polifonia. Lo stilnovismo innegabilmente presente in questa canzone contiana, dunque, deve essere interpretato in modi meno dogmatici e semplicistici, dal momento che tali elementi sono consapevolmente inseriti in un “gioco dialettico di attrazione e repulsione”¹⁰².

Classi foniche delle rime consonantiche.

	GL	GN	LX	MX	NX	RX	XR	SX
<i>B.M.</i>	1	1	1	1	6	2	1	1
XXXV								
<i>R.V.F.</i>	2,08%	1,97%	3,45%	1,71%	9,77%	11,94%	0,98%	3,44%

Prevedibilmente, anche la tastiera fonica delle rime consonantiche risulta molto articolata. Si nota, difatti, al suo interno, una palese volontà di differenziazione e di incremento qualitativo del contingente rimico finalizzata, come per le classi vocaliche, all’aumento della polifonia complessiva del componimento. Si nota, inoltre, che molti dei suoni consonantici accolti da Giusto nella sua canzone ripropongono combinazioni caratterizzate da una qualità fonica “difficile” al fine, presumibilmente, di produrre una sorta di *varietas* all’interno di quelle classi tradizionalmente più abusate. Si prenda come esempio la classe fonica maggioritaria, ovvero NX. Il fatto che questa classe sia la prevalente risulta strano, dal momento che, trovandoci in una stagione prossima alla svolta dantesca e petrarchesca, ci aspetteremmo piuttosto come prevalente la classe caratterizzata dal nesso con vibrante implicata, dal momento che la conseguenza più rilevante che tale svolta ebbe fu il rovesciamento rapporti tra la classe vocalica in vibrante (maggioritaria) e quella consonantica RX: dunque, se nel primo Dante e nei poeti duecenteschi la desinenza *-ore* era prevalente se non esclusiva, assieme al nesso consonantico NX (molto spesso risolto nella desinenza *-ente*), a partire dal secondo Dante il nesso con la vibrante implicata diventa maggioritario tra le classi foniche consonantiche

¹⁰² AFRIBO 2003, p. 551.

e, viceversa, risulta di molto ridimensionato tra quelle vocaliche. Giusto, dunque, sembra, in un primo momento, fare un passo indietro. In realtà il poeta, all'interno di questa classe "troppo sentita", compie un grande lavoro di *varietas* aumentandone le desinenze rimiche e, dunque, legittima l'uso di questo nesso consonantico solamente previa acclimatazione alle logiche di un sistema totalmente rinnovato; le sei rime utilizzate sono difatti costruite su differenti combinazioni vocaliche: *-ente* (I, C), *-ento* (II, F), *-inge* (III, E), *-ende* (III, H), *-ando* (IV, G) e *-anto* (V, A). Inoltre, come si nota, a variare non è soltanto la combinazione vocalica ma anche la consonante implicata assieme al nesso nasale: accanto al tradizionale esito NT o NZ si osservano, difatti, due nuovi nessi, ovvero NG e ND. Per di più, tra le desinenze rimiche delle classi consonantiche, oltre alle rime 'difficili' *-empre* e *-oglio*, interessante da notare è l'uso, nella V stanza, della rima di invenzione comico-petrosa, poi successivamente accolta dal Petrarca, *-etro*, utilizzata sapientemente da Giusto in un passaggio della narrazione volutamente espressionistico (ovvero la descrizione dello struggimento della sua anima sofferente). Infine, altrettanto interessante da segnalare è l'uso di un'ulteriore rima di ascendenza comico-dantesca e cioè la rima con la liquida in geminata *-ella*, presente nel congedo. Il poeta, dunque, in questa canzone, dimostra di aver colto e pienamente assimilato il mutamento di paradigma avvenuto a partire dal nuovo Dante comico-petroso, appreso e filtrato attraverso la lezione veicolata dai *Fragmenta*, ai quali costantemente si ispira.

Classi foniche delle rime in iato.

	AI	IO	OI	EI
<i>B.M.</i> XXXV	1	1	1	1
<i>R.V.F.</i>	15,49%	15,69%	10,46%	17,50%

Coerentemente con la lezione petrarchesca, e a differenza del nuovo Dante che riduce drasticamente le occorrenze delle rime in iato, Giusto recupera dal suo Modello l'uso moderato di questa rima ipervocalica caratterizzata, proprio grazie alla sua natura, da una "musica impressionisticamente leggera"¹⁰³. Così come prescritto dal Petrarca, l'uso di questa categoria rimica è legittimato solamente previa riconfigurazione, e dunque a patto

¹⁰³ AFRIBO 2003, p. 576.

che l'anima categoriale venga eliminata e il volume sillabico dei rimanti sia compattato a favore di materiale prevalentemente monosillabico. Come si legge dalla tabella, Giusto riprende dal Petrarca le classi rimiche più significative per quantità, tralasciando, consapevolmente, il duo rimico tradizionale IA e UI, poiché sentito fortemente categoriale. L'esempio petrarchesco si riverbera anche nella scelta dei rimanti: degli otto totali utilizzati (due per ciascuna classe), cinque sono monosillabici mentre i restanti tre sono bisillabici, di cui uno, per di più, iniziante per vocale. Il poeta di Valmontone, dunque, coglie perfettamente il non amore petrarchesco per i vocaboli lunghi e il ricorrente fenomeno, chiaramente riscontrabile nei *Fragmenta*, della frammentazione dei polisillabi a cui segue una ricerca di "cumuli di congiunzioni, preposizioni, pronomi e altro materiale monosillabico"¹⁰⁴. Si osservi, infine, in corrispondenza della rima C presente nel congedo (EI), l'uso della clausola di memoria petrarchesca «dolor miei» (v.88); l'utilizzo di questo sintagma in clausola non deve essere considerato una mera imitazione o il recupero di uno stanco *cliché* ma, piuttosto, è da intendersi come una innovazione 'memorabile' petrarchesca, consapevolmente assimilata dal poeta e volutamente esibita.

Con la canzone *In quella parte, dove i miei pensieri* Giusto dimostra di appartenere, consapevolmente e intenzionalmente, alla linea del petrarchismo lirico quattrocentesco più «fedele»¹⁰⁵: l'esempio di Petrarca diventa, infatti, nella sua esperienza poetica, un modello psicologico e stilistico da seguire rigorosamente. Inoltre, grazie alla sua autorità, il poeta di Valmontone divenne uno dei mediatori più ortodossi della lezione petrarchesca, esercitando una notevole influenza sui petrarchisti della seconda parte del secolo, tale da rendere il rapporto tra questi e il testo petrarchesco meno intimo e assoluto. Sul piano del vocabolario, però, Giusto, in quanto petrarchista non toscano, avviò un processo di travisamento e banalizzazione del lessico di Petrarca, destinato a proseguire anche successivamente nelle opere dei suoi successori e seguaci.

¹⁰⁴ TROVATO 1979, p. 65.

¹⁰⁵ MENGALDO 1963, p. 21 «In un recente saggio il Bigi distingue in generale due tipi di petrarchismo nel '400: uno, generico, distinto dall'assunzione del Petrarca non tanto a modello di consapevole imitazione stilistica, quanto a repertorio di *loci communes*, e dalla contaminazione inconsapevole della trama petrarchesca con motivi umanistici e popolareggianti, spunti autobiografici, reminescenze stilnovistiche e dantesche, che avrebbe i suoi maggiori rappresentanti nel Boiardo e a Firenze in Antonio di Meglio; l'altro, più fedele, che vede nel Petrarca un modello di esperienza psicologica e stilistica da seguire rispettosamente, come in Giusto, in Bonaccorso e, in parte, in Lorenzo.»

Matteo Maria Boiardo

Scandiano 1441 – Reggio nell’Emilia 1494

Amorum libri tres

III, 31¹⁰⁶

«DIALOGUS CANTU ISDEM DESINENTIIS RESPONDENTE
VERSIBUS RITHIMIS CONVERSIS»

- Chi te contrista ne la età fiorita,
o misero mio core?
Dove è quel dolce ardore,
e la assueta zoglia ove è fugita?
Come succisa rosa e colto fiore 5
è languida toa vita;
quella beltà che te arse dentro e fore
come è da te bandita? –
- Così m’ha cuncio Amore,
e la speranza, al gran desir fallita, 10
ha di tal foco incesa mia ferita
che ogni pena è minore;
ma nanti che partita
faccia da te con tanto mio dolore,
per mia voce fia odita 15
la crudiel tirannia di quel Signore. –
- Forsi per altrui colpa il tuo disdegno

¹⁰⁶ BOIARDO 2012.

- a lamentar te tira,
 e forsi oltraggio et ira
 te fan nemico a l'amoso regno; 20
 ma se ben dritto il tuo iudizio amira,
 Amore è in sé benegno,
 e con virtute sempre a l'alma aspira
 bontade e pensier degno. –
- Deh, se ciò credi, agira 25
 li occhi al mio stato, che de Amor è un segno,
 e potrai divisar nel mio contegno
 se 'l tuo pensier delira.
 Vedi il Signor malegno
 quanto lontano al ciel or me ritira; 30
 onde io di duol son pregno,
 mirando quanto indarno se sospira. –
- Non sei tu per Amor quel che tu sei,
 se in te vien Legiadria,
 se Onor e Cortesia? 35
 Ah, pensa pria se lamentar te dei,
 lamentar di colui che l'armonia
 infonde ai vagi occei,
 che infonde a' tigri umana mente e pia
 e fa li omini dei! – 40
- Non son quel che io solia,
 ma son ben stato, più che io non vorei,
 suggeto a quel crudel et a colei
 che la mia fede oblia.
 Mai non puòte per lei 45
 aver riposo ne la vita mia,
 e così me disfei
 con spene incerta e certa gelosia. –

- Se quella che de amor prima te incese
a te forsi non rede 50
quella usata mercede
che al tuo desir già per bon tempo rese,
perché da l'altre il tuo voler recede
se una sola te offese?
Né per unico exemplo se concede 55
che tutte sien scortese. –
- Crede a me, dico, crede,
che il mar levato e l'alpe fien distese,
la terra ignota e il ciel ne fia palese,
quando in donna fia fede. 60
Se questa che mi prese,
che è il fior di quelle che il ciel nostro vede,
suo detto non atese,
che faran l'altre che li son soppede? –
- Or questo adunque è quel che te sospende? 65
Questo geloso vento
lo usato foco ha spento
(se spento se può dir quel che te incende)?
O che nel duol venegi, o l'argomento
per me ben non se intende: 70
ché, se da lei sei libero e discento,
Amor de che te offende? –
- Vie più cresce il tormento
quando altri meco del mio mal contende,
e lui, che quel non sente, me riprende 75
se a ragion me lamento.
Dal colo ancor mi pende
gran parte di quel laccio onde era avento,
e sì nei piè discende,

che al dipartir de Amor son grave e lento. -

80

- Canzone, il cor, già guasto

da lo amoroso foco, ancor fa guerra

a quel che regna in celo e regna in terra

e regna nel mar vasto;

e l'alma pur se afferra

85

già per antica usanza a far contrasto,

e tal ragion disserra,

che io per me stesso a iudicar non basto.

La canzone *Chi te contrista ne la età fiorita*, raccolta nel terzo libro dell'opera lirica boiardesca, e dunque situata in una fase della vicenda amorosa ancora carica di motivi negativi e pessimistici, si presenta come un componimento a sé stante a causa della sua struttura «a contrasto», che realizza le anticipazioni di III 28, 5-6 dove si è parlato, appunto, di «contese» in «combatuta rima»; difatti, così come recita la didascalia latina, il *cantu* è da intendersi come un “Dialogo in forma di canzone, con risposte sulle stesse rime [delle proposte] ma con [tipo] versi e [schema di] rime invertiti”¹⁰⁷. Avvalendosi degli stessi due protagonisti individuati da Dante nella *Vita Nova* 27, 5, Boiardo mette in scena un dialogo tra l'*alma* (ovvero la *pars rationalis* del poeta) e il *core* (al contrario, la sua *pars sensitiva*), nel quale l'oggetto del contendere è Amore, difeso dall'anima attraverso considerazioni idealistiche e provocatorie e, per contro, duramente attaccato dal cuore, il quale capovolge le asserzioni a lui rivolte mettendo in primo piano le sue sofferenze. L'io (cioè il poeta), che dovrebbe emettere la sentenza, si dice invece incapace di giudicare (agnizione deputata al congedo), rivelando in questo modo la non risoluzione del conflitto interiore che lo affligge. Il meccanismo con il quale questo dialogo viene inscenato è di maniacale precisione: ogni elemento della prima parte della strofa viene ribaltato e smentito dal corrispondente della seconda metà, affinché sin nei minimi dettagli, e dunque anche in quelli formali, come si vedrà, possa realizzarsi un autentico contrasto di idee, il quale fa proprio un registro colloquiale piuttosto che dottrinale o ddotto. Sempre in ambito semantico, alla lontana suggestione dantesca deve aggiungersi un più vicino ed evidente spunto petrarchesco, dato dalla canzone 360: in questa lirica, analogamente, è inscenato un processo contro Amore, dapprima accusato dal poeta, quindi lasciato libero di difendersi davanti al tribunale della Ragione il quale, alla fine, come nella canzone del Boiardo, non emette alcun verdetto. I due punti in comune condivisi da entrambi i componimenti sono dunque da una parte la condanna degli effetti peculiari dell'Eros sui protagonisti e, dall'altra, l'incapacità dell'autorità di decretare il vincitore e il vinto. Nonostante queste affinità, le due canzoni rimangono comunque molto lontane. Nel dettaglio, il quadro narrativo si sviluppa nel seguente modo:

Nella I stanza, specularmente alle restanti quattro, i primi otto versi sono dedicati all'intervento dell'*alma* la quale, attraverso una serie di domande provocatorie e desuete,

¹⁰⁷ «DIALOGUS CANTU ISDEM DESINENTIIS RESPONDENTE VERSIBUS RITHIMIS CONVERSIS».

[...]
 - Deh, se ciò credi, agira 25
 li occhi al mio stato, che de Amor è un segno,
 [...]
 Vedi il Signor malegno
 quanto lontano al ciel or me ritira; 30
 onde io di duol son pregno,
 mirando quanto indarno se sospira. –

Anche in questa citazione, la definizione di “Signor malegno” è stata ricavata da uno spunto fornito dalla canzone-chiave 360 v.1 «Quel’antiquo mio dolce empio signore»; si noti anche la rimodulazione presente al v. 31 “onde io di duol son pregno” del petrarchesco v. 6 «mi rappresento carco di dolore», appartenente sempre alla canzone-modello.

Nella III stanza l’anima continua a provocare il cuore, dicendogli che è solo merito di Amore se è quello che è, e cioè se in lui vi sono “Legiadria”, “Onor” e “Cortesia”, riprendendo le tre ipostasi, con però altri sinonimi, presenti già nei *RVF* 211, 9 (qui però riferiti a Laura): «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile». Il primo verso della stanza, inoltre, esplicita in senso cortese la citazione della canzone-chiave presente ai vv. 129-130 «Quanto à del pellegrino et del gentile, / da lei [Laura] tene, et da me [Amore], di cui si biasma». La battuta dell’anima si conclude con l’ennesimo elogio ad Amore:

[...]
 lamentar di colui che l’armonia
 infonde ai vagi occei,
 che infonde a’ tigri umana mente e pia
 e fa li omini dei! – 40
 [...]

Nella seconda parte della stanza, che comincia con il *topos* classico del «non sum qui fueram», la sofferenza del cuore trova di nuovo spazio: afferma di essere stato sottomesso ad Amore e ad una donna che dimenticò la sua fede; per questo, e di conseguenza per della dubbia speranza di poter essere un giorno ricambiato, si consumò: “Mai non puòte per lei / aver riposo ne la vita mia, / e così me disfei / con spene incerta e certa gelosia.” (vv. 45-48); per il v. 46 si noti la quasi riproduzione identica dell’endecasillabo presente nei *RVF* 359, 2 «per dar riposo a la mia vita stanca».

Nella IV stanza la provocazione dell’anima diventa quasi offensiva, poiché invita il cuore a rivolgersi perfino ad altre donne:

[...]
 perché da l'altre il tuo voler recede
 se una sola te offese?
 Né per unico exemplo se concede 55
 che tutte sien scortese. –
 [...]

Il cuore risponde alle provocazioni mostrando una vena misogina; afferma che se perfino la sua donna, ritenuta “il fior di quelle che il ciel nostro vede” (v. 62), non ha mantenuto la sua parola, le altre, meno degne, posso essere capaci solo di cose peggiori¹⁰⁸: “che faran l'altre che li son soppede?” (v. 64, nel quale viene evidentemente riprodotto un modulo tematico di tradizione stilnovistico-petrarchesca). Qualora quello che pensa non fosse vero, dice, il mare si solleverà come le montagne e le montagne, dal canto loro, si spianeranno come il mare (v. 58), riprendendo, per rendere più incisiva e veritiera tale provocazione, gli *impossibilia* legati al *mar* e all'*alpe* presenti nei *RVF* 57,6 «'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce».

Nella V stanza l'anima si dichiara perplessa di fronte all'irrazionalità che, come detto, dimostra di avere il cuore¹⁰⁹: “O che nel duol venegi, o l'argomento / per me ben non se intende” (vv. 69-70); dunque, confusa, chiede nuovamente alla controparte in che modo l'abbia ferita Amore, adottando per questa battuta un linguaggio che si arricchisce di elementi filosofici e logici: “ché, se da lei sei libero e discento, / Amor de che te offende?” (v. 72). Il cuore, stanco delle continue insinuazioni mosse dall'anima riguardo alla veridicità di questo suo dolore, adotta una posizione di retroguardia e si dice ancor più tormentato, anzitutto perché questi dubbi sono avanzati da una *pars* che, per definizione, è fredda e razionale, e dunque incapace di capire la sua sofferenza:

[...]
 - Vie più cresce il tormento
 quando altri meco del mio mal contende,
 e lui, che quel non sente, me riprende 75
 se a ragion me lamento.

Il cuore, infine, conclude il suo intervento ammettendo che la schiavitù amorosa a cui fu sottomesso è ancora in essere e che, per questo, liberarsi di Amore è tuttora difficile, se non impossibile:

¹⁰⁸ Detto altrimenti, condanna tutte le donne a causa dell'infedeltà di Antonia.

¹⁰⁹ Il cuore, a detta dell'*alma*, dice infatti cose insensate a causa del suo dolore.

[...]
 Dal colo ancor mi pende
 gran parte di quel laccio onde era avento,
 e sì nei piè discende,
 che al dipartir de Amor son grave e lento. — 80

La passione amorosa, come si legge, è presentata attraverso la metafora tipicamente petrarchesca del “laccio”; si vedano nei *Fragmenta* due esempi a 26, 6 «chi ‘notrno al collo ebbe la corda avinta» e 96, 4 «et ogni laccio ond’è ‘l mio core avinto».

Infine, nel congedo, che come detto è deputato alle agnizioni, prende la parola il poeta il quale, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, si dice incapace di decretare il vincitore di questo dibattito (vv. 85-88 “e l’alma pur se afferra / già per antica usanza a far contrasto, / e tal ragion disserra, / che io per me stesso a iudicar non basto.”), e lascia perciò in sospeso la questione rivelando, di conseguenza, l’impossibilità di risolvere il conflitto interiore che lo affligge. Interessante è l’uso della metafora del *cor* che l’amore ha *guasto*, dalla quale ne consegue inevitabilmente l’identificazione tra *amoroso foco* e peccato:

- Canzone, il cor, già guasto
 da lo amoroso foco,
 ancor fa guerra
 a quel che regna in celo e regna in terra
 e regna nel mar vasto,
 [...] 85

Questi ultimi versi sono da confrontare con quanto si dice di Amore nei *RVF* 115, 2-3 «[...] et quel signor co lei /che fra gli uomini regna et fra li dèi» e con il distico dei *RVF* 360, 29-30 «disposto a sollevarmi alto da terra: / e’ mi tolse di pace et pose in guerra», nel quale si riscontrano le medesime parole-rima *terra-guerra* in rima baciata.

Canzone di 5 stanze di 16 versi ciascuna, di rime AbbABaBabAAbaBaB, e congedo uguale alla sirma xYYxyXyX. Come detto, il contrasto di idee è realizzato in maniera maniacale sin nei minimi dettagli, e dunque è rispecchiato anche dallo schema metrico: alla rima A/a della prima parte (AbbABaBa), difatti, corrisponde, nella seconda, una rima b/B (bAAbaBaB), con l’endecasillabo sostituito dal settenario e viceversa; quindi, non solo a livello semantico, ma anche a livello metrico, ogni elemento della prima parte di ogni stanza è ribaltato e smentito dal corrispondente della seconda metà. Va da sé che uno schema metrico così originale, su due sole rime disposte in questo modo, non ha

precedenti, nemmeno all'interno della circoscritta produzione lirica del Boiardo. Dunque, è possibile riscontrare un ipotesto solamente a livello semantico, nella canzone 360 dei *Fragmenta*; metricamente, questa canzone è a sé stante e può essere piuttosto affiancata, con molte cautele, alla struttura metrica del sonetto: difatti ogni stanza, nel suo complesso, sembra ricordare una doppia fronte di sonetto, dal momento che ognuna è formata da due coppie quartine che ripercorrono le consolidate *dispositio* ABBA (baciata) e ABAB (alternata). Si vedano, a tal proposito, le fronti dei sonetti petrarcheschi 210 *Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe* e 295 *Soleano i miei penser' soavemente* (entrambi di rime ABAB.BAAB). Essendo, come detto, un componimento del tutto singolare, di conseguenza le regole metriche della canzone canonica non vengono rispettate, al fine di realizzare tale contrasto di idee, altrimenti vanificato dalla perentorietà degli artifici tradizionali: mancano difatti *concatenatio*, *combinatio* e, per ultimo, la divisione della fronte in piedi. La struttura metrica, perciò, risulta essere molto vincolante, tale da accrescere, inevitabilmente, la difficoltà costruttiva tipica del Boiardo. A livello sintattico, dunque, essendo la stanza perfettamente bipartita (allo scopo, come detto, di rendere evidenti le due parti che animano il dibattito), non si riscontra nessuno 'scavalco' della sintassi oltre i confini metrici stabiliti per la fronte e per la sirma: la griglia metrica, pertanto, grazie alla sua immutabile fissità, non viene mai tradita, dal momento che, appunto, la sintassi è tenuta, anzi obbligata, ad assecondarla, senza eccezioni. Si riporta, come esempio, la prima stanza:

A	- Chi te contrista ne la età fiorita,	
b	o misero mio core?	
b	Dove è quel dolce ardore,	
A	e la assueta zogia ove è fugita?	
B	Come succisa rosa e colto fiore	5
a	è languida toa vita;	
B	quella beltà che te arse dentro e fore	
a	come è da te bandita? –	
b	- Così m'ha cuncio Amore,	
A	e la speranza, al gran desir fallita,	10
A	ha di tal foco incesa mia ferita	
b	che ogni pena è minore;	
a	ma nanti che partita	
B	faccia da te con tanto mio dolore,	
a	per mia voce fia odita	15
B	la crudiel tirannia di quel Signore. –	

Dunque, per questa canzone risulta essere più interessante osservare l'andamento sintattico all'interno delle singole sotto-partizioni, piuttosto che all'interno della stanza nella sua totalità.

Nella I stanza la divisione delle quartine è rispettata solamente nella sirma; nella fronte si avverte invece uno stacco ogni due distici, scanditi tre volte su quattro da una domanda e una volta (il distico centrale) dedicato ad una similitudine. La metrica, dunque, sembra anche da una prospettiva più ridotta soggetta al livello semantico, dal momento che parrebbe assecondare le provocazioni inferte dall'anima, anziché incastrare la narrazione entro l'immutabile fissità della quartina.

Nella II stanza le due quartine della fronte sono debitamente scandite mentre, nella sirma, solamente la prima divisione viene rispettata; la seconda quartina viene invece suddivisa in due distici, comunque logicamente collegati tra loro (il secondo distico comincia difatti con un nesso causale):

	[...]	
a	Vedi il Signor malegno	
B	Quanto lontano al ciel or me ritira;	30
a	onde io di duol son pregno,	
B	mirando quando indarno se sospira.	

Nella III stanza si osserva una fronte piuttosto coesa, niente affatto rispettosa dell'intrinseca divisione in quartine; probabilmente tale andamento è, di nuovo, influenzato dalla libertà attraverso cui si sviluppa sproloquio dell'anima:

A	- Non sei tu per Amor quel che tu sei,	
b	se in te vien Legiadria,	
b	se Onor e Cortesia?	35
A	Ah, pensa pria se lamentar te dei,	
B	lamentar di colui che l'armonia	
a	infonde ai vagi occei,	
B	che infonde a' tigrì umana mente e pia	
a	e fa li omini dei! –	40
b	[...]	

La sirma, invece, è correttamente bipartita in due quartine, rispettate dall'inserzione, tra l'una e l'altra, di una pausa lunga.

Nella IV stanza la fronte risulta essere di nuovo piuttosto coesa, mostrando solamente l'ultimo distico finale isolato, al fine di sottolinearne in modo più evidente il tono

sentenzioso della sfida; la prima parte (e cioè i precedenti sei versi) è invece impegnata in una provocazione dai toni decisamente offensivi, alla quale segue una dura sentenza; il lungo protrarsi di questo attacco è probabilmente finalizzato ad una sua enfaticizzazione:

A	- Se quella che de amor prima te incese	
b	a te forse non rede	50
b	quella usata mercede	
A	che al tuo desir già per bon tempo rese,	
B	perché da l'altre il tuo voler recede	
a	se una sola te offese?	
B	Né per unico exemplo se concede	55
a	che tutte sien scortese. –	
b	[...]	

La sirma è invece ancora rispettosa delle sotto-partizioni interne: la prima quartina contiene un'iniziale confutazione dai toni velatamente misogini, la seconda invece accoglie una provocazione dai toni più vicini ad una concezione della donna stilnovistica e petrarchesca; va da sé che i due antitetici punti di vista devono, per forza, essere separati, allo scopo, probabilmente, di mettere in risalto la sofferenza del cuore che, ancora innamorato, dapprima offende l'amata a causa del suo rifiuto ma, subito dopo, la loda, a causa appunto del sentimento che ancora prova per lei.

a	[...]	
b	- Crede a me, dico, crede	
A	che il mar levato e l'alpe fien distese,	
A	la terra ignota e il ciel ne fia palese,	
b	quando in donna fia fede.	60
a	Se questa che mi prese,	
B	che è il fior di quelle che il ciel nostro vede,	
a	suo detto non atese,	
B	che faran l'altre che li son soppede? –	

Nella V stanza la scansione metrica della fronte sembra, analogamente alle precedenti, dipendere dalle insinuazioni avanzate dall'anima: la prima quartina è articolata su una doppia domanda, la seconda è invece è suddivisa in una coppia di distici: il primo dà spazio alla perplessità di questa *pars* la quale, in quanto razionale, si dimostra poco propensa alla comprensione della visceralità ostentata dal cuore; il secondo, invece, volutamente isolato, è occupato da una domanda che, non a caso, ha lo scopo di ribadire brevemente quanto affermato in precedenza dall'anima nei confronti di Amore, e cioè la sua innocenza circa il malessere che sta provando la sua controparte.

A	- Or questo adunque è quel che te sospende?	65
b	Questo geloso vento	
b	Lo usato foco ha spento	
A	(se spento se può dir quel che te incende)?	
B	O che nel duol venegi, o l'argomento	
a	per me ben non se intende:	70
B	ché, se da lei sei libero e discento,	
a	Amor de che te offende? –	
b	[...]	

La sirma, invece, è correttamente divisa in due quartine, entrambe orientate verso l'ultima e disperata lamentazione del cuore.

Il congedo, infine, coerentemente con le sirme su cui viene modellato, rispetta la tendenza ad essere correttamente suddiviso anche sintatticamente in due quartine, sebbene per tale stacco sia utilizzata una pausa di breve durata, e la quartina inizi con una congiunzione coordinante, in anafora col verso precedente (e con il penultimo verso).

b	- Canzone, il cor già guasto	
A	da lo amoroso foco, ancor fa guerra	
A	a quel che regna in celo e regna in terra	
b	e regna nel mar vasto;	
a	e l'alma pur se afferra	85
B	già per antica usanza a far contrasto,	
a	e tal ragion disserra,	
B	che io per me stesso a iudicar non basto.	

Come detto, la complessità 'costruttiva' che caratterizza il Boiardo è intensificata, in questa canzone, dalla sua struttura «a contrasto» chiaramente vincolante; tale difficoltà viene però in parte smorzata dallo scarso impiego delle inarcature: se ne contano, difatti, solamente quattro, di cui una nel congedo, tutte cataforiche.

I, 13-14: “ma nanti che partita / faccia da te con tanto mio dolore”;

II, 25-26: “Deh, se ciò credi, agira / li occhi al mio stato, che de Amor è un segno”;

V, 69-70: “O che nel duol venegi, o l'argomento / per me ben non se intende”;

Congedo, 81-82: “Canzone, il cor, già guasto / da lo amoroso foco, ancor fa guerra”;

Lo scarso utilizzo di questo artificio è giustificato non solo alla luce della particolare struttura propria della canzone ma anche, e forse soprattutto, dal tono colloquiale sul quale il Boiardo ha voluto sviluppare la narrazione, il quale infatti prevede un andamento lineare e veloce, piuttosto che rallentato e continuamente franto.

Come anticipato, tale inconsueta struttura si riverbera anche nella scelta delle rime, obbligando il poeta ad utilizzarne solamente due per strofa. A causa di questa povertà di rimanti, l'abilità del Boiardo si è dovuta rivolgere sulle sole rime tecniche le quali, come vedremo, sono per questo numerose. In merito alle rime, il totale dei 12 rimanti utilizzati si divide nelle seguenti categorie:

Stanza I: rime entrambe vocaliche (a/A *-ita*, b/B *-ore*); per di più, le parole-rima utilizzate con il rimante *-ore* sono di comune attestazione (“core”, “ardore”, “fiore”, “fore”, “Amore”, “minore”, “dolore”, e “Signore”).

Stanza II: rima a/A difficile (*-egno*), rima b/B vocalica (*-ira*); le parole-rima utilizzate con il rimante *-ira* sono tutte, eccetto “ira” del v. 19, verbi; questo rimante si classifica dunque come una rima desinenziale.

Stanza III: rime entrambe in iato (rima a/A *-ei*, rima b/B *-ia*);

Stanza IV: rime entrambe vocaliche (rima a/A *-ese*, rima b/B *-ede*); la maggior parte delle parole-rima utilizzate con questi rimanti sono, nuovamente, verbi (5 parole su 8 ciascuno).

Stanza V: rime entrambe consonantiche (rima a/A *-ende*, rima b/B *-ento*); anche le parole-rima utilizzate col rimante *-ende* sono nel complesso verbi.

CONGEDO: rima a/A difficile (*-asto*), rima b/B con raddoppiamento (*-erra*); molte delle parole-rima utilizzate sono di rara attestazione (“guasto”, “vasto”, “afferra”, “disserra”) poiché attinte da un repertorio evidentemente bellico.

Perciò, in totale si contano 5 rime vocaliche, 2 in iato, 4 rime consonantiche (di cui 2 difficili) ed infine 1 rima con raddoppiamento. Nonostante lo stretto margine entro cui ha potuto esercitarsi la scelta, Boiardo si è dimostrato comunque abbastanza vicino al modello petrarchesco, al punto che è possibile riscontrare, in proporzione, percentuali simili. Di seguito si riporta una tabella con i dati relativi alla qualità fonica delle rime a confronto¹¹⁰.

¹¹⁰ Per i dati riguardanti la rima petrarchesca *cf.* AFRIBO 2003, pp. 531-618.

	<i>Consonantiche</i>		<i>Doppie</i>		<i>Vocaliche</i>		<i>Iato</i>		Tot. rime
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	
III, XXXI	4	33,33	1	8,33	5	41,66	2	16,66	12
<i>RVF</i>	2785	35,33	1265	16,05	3335	42,31	497	6,30	7882

Sebbene l'accostamento di questi dati possa sembrare una forzatura, essendo pertinenti ad un numero totale di rime decisamente sproporzionato tra i due soggetti presi in considerazione, mi è sembrato altresì interessante mostrare come, nonostante tale sproporzione, le specifiche scelte boiardesche effettuate per questa canzone ben si avvicinano a quelle petrarchesche.

Seguendo la medesima modalità, si confrontino ora le classi foniche delle rime vocaliche, consonantiche e in iato.

Rime vocaliche.

	T	R	S	D
III, XXXI	1	2	1	1
%	20	40	20	20
<i>RVF</i>	343	751	202	250
%	4,35	9,52	2,56	3,17

Come è evidente osservando la tabella, le scelte del Boiardo non si sono rivolte alle classi foniche più frequenti nei *RVF*¹¹¹, ad eccezione di un solo caso (R).

¹¹¹ Le classi foniche delle rime vocaliche petrarchesche che registrano le percentuali più alte dopo R sono, infatti, L (5,44%) e N (5,31%).

Rime consonantiche.

	GN	NX	SX
III, XXXI	1	2	1
%	25	50	25
<i>RVF</i>	155	770	271
%	1,97	9,77	3,44

Anche in merito alle rime consonantiche, le scelte del Boiardo si sono rivolte a delle classi foniche niente affatto maggioritarie nei *RVF*¹¹², ad eccezione della classe NX la quale, però, non risulta essere la prima per frequenza d'uso. Inoltre, sebbene la classe fonica SX sia timidamente presente anche nei *Fragmenta*, il rimante utilizzato dal Boiardo (-*asto*) è assente tra le liriche del *Canzoniere*; per di più negli *Amorum libri* compare solamente in questa canzone.

Rime in iato.

	EI	IA
III, XXXI	1	1
%	50	50
<i>RVF</i>	87	113
%	17,50	22,74

Infine, in merito a queste ultime le classi foniche, già nettamente minoritarie nei *Fragmenta*, si nota che Boiardo ha scelto di utilizzare solamente le due categorie che nel *Canzoniere* petrarchesco registrano le occorrenze maggiori.

Invece, riguardo alle rime tecniche, che come ho anticipato sono numerose, è possibile ipotizzare che l'esibizione di tale cospicua quantità di rime abbia lo scopo di conferire artificiosità ad un componimento in partenza 'penalizzato' da uno schema metrico articolato su due sole rime. Così facendo, il Boiardo dimostra di avere una padronanza compositiva sopra la norma, arrivando a perseguire risultati elevati perfino utilizzando

¹¹² La classe fonica delle rime consonantiche che registra la percentuale più alta nei *RVF* è *RX* (11,94).

uno schema così singolare e senza precedenti. Le rime tecniche riscontrate si distribuiscono nelle seguenti tre categorie:

Rime derivative: stanza II *disdegno* : *degno*; *tira* : *ritira*; *aspira* : *sospira*; stanza III *colei* : *lei*.

Rime equivoche: stanza III *dei* : *dei*.

Rime ricche: stanza I *fiorita* : *ferita*; *bandita* : *odita*; stanza II *regno* : *pregno*; stanza III *Cortesia* : *gelosia*, *solia* : *oblia*; stanza IV *mercede* : *recede* : *concede*, *scortese* : *distese*; stanza V *sospende* : *pende*, *vento* : *avento*, *argomento* : *tormento* : *lamento*, *intende* : *contende*.

In merito alle figure retoriche, sono numerose quelle relative al suono; queste però non sono riscontrabili all'interno della singola strofa (ad eccezione di un solo caso), poiché appunto ciascuna presenta solamente due rime, ma sono piuttosto evidenti tra una stanza e l'altra. Nonostante la povertà rimica entro cui sono costrette le singole stanze, dunque, il quadro fonico è comunque molto articolato, merito appunto del notevole lavoro sul suono realizzato dal poeta. Nel dettaglio, assonanze e (parziali) consonanze, sono presenti tra:

Assonanze:

Rime A/a e B/b della IV stanza (-ese, -ede);

Rime A/a I stanza (-ita), rime B/b II stanza (-ira) e rime B/b III stanza (-ia);

Rime B/b I stanza (-ore), rime A/a II stanza (-egno) e rime B/b V stanza (-ento);

Rime A/a e B/b IV stanza (-ese, -ede) e rime A/a V stanza (-ende).

Consonanze:

Rime b/B I stanza (-ore) e rime b/B III stanza (-ira).

Parziali consonanze:

Rime a/A V stanza (-ende), rime b/B IV stanza (-ede) e rime b/B V stanza (-ento);

Rime a/A II stanza (-egno) e rime b/B V stanza (-ento);

Rime b/B V stanza (-ento) e rime x/X congedo (-asto).

Oltre ad assonanze e consonanze, tra le figure di suono sono da citare anche:

I, 3: forte replicazione di “do” in sillaba tonica: “DOve è quel DOlce arDOre”;

II, 32: verso con una ricercata sonorità; è presente un'assonanza tra le parole

mirAndO, quAntO e indArnO; nella parola mIRAndo viene anticipata la

rima -ira; nel nesso quANTO-Indarno si confondono i suoni di Antonia;

III, 37: il verbo LAMeNtAR è in paronomasia con la parola-rima successiva
L'ARMoNiA;

V, 75: nel sintagma SEN-te – me riprENde si osserva una sottolineatura fonica.
Anche al riguardo delle figure retoriche pertinenti al significato è stato possibile osservare, da parte del Boiardo, un grande impegno, finalizzato con molta probabilità ad accrescere il tasso di artificiosità del componimento il quale, pertanto, si rivela solo in un primo momento 'banale'. Tra le molte individuate, le figure più significative sono state riscontrate ai versi di seguito citati.

- vv. 4-5: «Come succisa rosa e colto fiore / è languida toa vita» è una similitudine che enfatizza l'opinione negativa dell'anima sulla condizione esistenziale del poeta;
- vv. 13-14: «ma nanti che partita / faccia da te» è una perifrasi utilizzata in sostituzione del semplice verbo 'morire';
- tra i versi 29-30 «Vedi il Signor malegno / quanto lontano al ciel or me ritira» si nota la prolessi del sintagma "Signor malegno";
- il v. 32 contiene l'epifonema "mirando quanto indarno se sospira";
- ai versi 36-37 «Ah, pensa pria se lamentar te dei, / lamentar di colui che l'armonia» si nota l'anadiplosi del verbo "lamentar"; la stessa figura si nota anche nei successivi versi 38-39 per il verbo "infonde": «infonde ai vagi occei, / che infonde a' tigrì umana mente e pia»;
- v. 39: «umana mente e pia» contiene un'epifrasi;
- vv. 42-43: «ma son ben stato, più che io non vorei, / suggeto a quel crudel et a colei» si nota un iperbato che divide il sintagma verbale "son stato suggeto";
- v. 48: «spene incerta e certa gelosia» contiene un'anadiplosi equivoca e in chiasmo;
- vv. 58-59: «[crede] che il mar levato e l'alpe fien distese, / la terra ignota e il ciel ne fia palese» contengono uno zeugma;
- v. 62: «che il ciel nostro vede» è una perifrasi ripresa dalla canzone-guida (*RVF* 360, vv. 97-99) rovesciata però di prospettiva «di mille / donne electe, eccellenti, n'elessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna»;
- vv. 77-79: «Dal colo ancor mi pende / gran parte di quel laccio onde era avento, / e sì nei piè discende» è metafora, tradizionalmente petrarchesca,

dell'innamoramento. In questo componimento, come si legge, è per di più caratterizzata da un'insistenza sui particolari anatomici, specie sui "piè": nel prigioniero innamorato sono dunque presenti ceppi che impediscono il cammino; v. 80: «grave e lento» è una dittologia petrarchesca;

vv. 83-84: «a quel che regna in celo e regna in terra / e regna nel mar vasto» è una perifrasi volta ad identificare Amore, arricchita da una *amplificatio* realizzata tramite l'accumulazione polisindetica e la tripla ripetizione di "regna";

vv. 81-82: «il cor, già guasto / da lo amoroso foco, ancor fa guerra» è una metafora dai toni 'bellici' che porta all'identificazione dell' "amoroso foco" con il peccato.

vv. 85-86: «e l'alma pur se afferra / già per antica usanza a far contrasto» è, di nuovo, una metafora dai toni 'bellici'.

Infine, anche per quanto riguarda il lessico, è stato possibile notare, da parte del Boiardo, un'elaborazione notevole; difatti, oltre ai numerosi prestiti petrarcheschi e danteschi, già citati, è stato possibile osservarne degli altri, di seguito debitamente raggruppati.

Calchi contiani: v. 20 "amoroso regno" è in rima anche in Giusto VI, 7 «nei qual consiste l'amoroso regno»; v. 22 "Amore è in sé benegno" è presente anche in Giusto VI, 2 «et Amor sì benegno» in rima col precedente «amoroso regno»; v. 31 "di duol son *pregno*" da cfr. con Giusto 76, 13 «l'alma e il cor mi han *pregno*»; v. 42 "più che io non vorrei" si ritrova uguale lett. in Giusto 142, 72; v. 82 il sintagma "fa guerra" è sempre in rima anche in Giusto 3, 14; vv. 85-86 "e l'alma pur se *afferra* / già per antica usanza a far contrasto" da cfr. con Giusto 113, 13-14 «per l'antica usanza ciascuno giorno / mille volte mi accora e mille mi *afferra*» (ma "afferra" ha un diverso significato, non bellico); v. 88 "per me ... non basto" da cfr. con Giusto 2, 9 «per me non basto».

Diversi latinismi: v. 5 "succisa", v. 6 "languida", v. 50 "rede", v. 53 "recede" e v. 30 "al ciel" (nel quale si nota un impiego della preposizione "a" dopo un'espressione di lontananza, di tradizione appunto aulica).

Alcune parole rare: v. 28 "delira" (usata anche in *Inf.* XI 76-77 «Ed elli a me "Perché tanto delira"»), v. 64 "soppende" e v. 85 "se afferra".

Diversi dialettalismi: v. 9 "cuncio", v. 45 "puòte", v. 57 "crede a me", v. 71 "discento" (anziché 'discinto') e v. 78 "avento" (anziché 'avinto').

La canzone *Chi te contrista ne la età fiorita*, dunque, si dimostra perfettamente in linea con il petrarchismo quattrocentesco «maggiore» di cui fa propriamente parte il Boiardo, facendosi portatrice di quei toni e di quegli aspetti personali che hanno permesso al poeta di distinguersi in modo perentorio non solo dal panorama tipico di questa corrente, ma anche e soprattutto dalla poesia cortese settentrionale e dai precedenti tentativi di poesia moderatamente ossequiante al culto toscano, spesso più debitrice a Dante, recuperando piuttosto, in maniera rivoluzionaria e culturalmente cosciente, gli insegnamenti del Petrarca, calandoli “in una dimensione di raffinata ed omogenea lirica d’amore che implica lingua, stile, struttura e trama”¹¹³.

¹¹³ MENGALDO 1963.

Matteo Maria Boiardo

Scandiano 1441 – Reggio nell’Emilia 1494

Amorum libri tres

III, 59¹¹⁴

«MORALIS ALEGORIA CANTU TETRAMETRO»

Zephyro torna, che de amore aspira
naturalmente desioso instinto,
e la sua moglie co il viso dipinto
piglia qualunque e soi bei fiori amira. 4

Ma chi riguarda il ciel che sopra agira
non teme e laci de la falsa amante,
ché la sua rete, che a morte ne tira,
lo ochio sol prende cupido e vagante. 8

Ecco l’aria roseggia al sol levante:
driciamo il viso a la chiara lumera,
che la anima non pera
per volger li ochi al loco de le piante! 12

Ché riguardati, o spirti perregrini,
il color vago de la bella rosa?
Fugeti via, fugeti, ché nascosa
è la loncia crudiel ne’ verdi spini. 16

Non aspettati che la luce inchini
verso lo occaso, ché la fera allora

¹¹⁴ BOIARDO 2012.

esce sicura ne' campi vicini
e li dormenti ne l'ombra divora. 20

Per Dio, non aspettati a l'ultim'ora!
Credeti a me che giacque sopra al prato,
e ben che io sia campato
mercé n'ha il Ciel, che vol che io viva ancora. 24

Se ve colcati ne' suavi odori
che surgon quinci a la terra fiorita,
in brieve giorno avreti dolce vita,
in lunga notte morte con dolori. 28

Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori,
che il verde dosso al prato rassumiglia;
nulla se vede, sî poco par fori,
né pria si sente, se non morde o piglia. 32

Forsi il mio dir torreti a meraviglia,
ma salir vi convien quel còl fronzuto;
né si trova altro aiuto:
chi provato ha ogni scermo vi consiglia. 36

Quel dolce mormorar de le chiare onde,
ove Amor nudo a la ripa se posa,
là giuso ad immo tien la morte ascosa,
ché una sirena dentro vi nasconde. 40

Con li ochi arguti e con le chiome bionde,
co il bianco petto e con l'adorno volto,
canta sî dolce che il spirto confonde,
e poi lo occide che a dormir l'ha colto. 44

Fugeti mentre il senso non vi è tolto,
ché il partir doppo il canto è grave affanno;
et io, che sciò lo inganno,
quasi, contro a mia voglia, ancor l'ascolto. 48

Non vi specchiati a questa fonte il viso,
ché morte occulta vi darà di piglio:
in quel fioreto candido e vermiglio
sol per mirarsi se cangiò Narciso. 52

Legette il verso a lettere d'oro inciso
nel verde marmo di sua sepultura,
che dice: «Lasso chi è di sé confiso,
ché mortal cosa picol tempo dura». 56

Lassati adunque al basso ogni vil cura,
driciati ad erto la animosa fronte;
avanti aveti il monte
che ne la cima tien vita sicura. 60

Canzon, se alcun te lege e non intende
dentro a la scorza, di' lui chiaro e piano
che in tutto è pazo e vano
qualunque aver diletto in terra attende. 64

Come anticipato dalla didascalia latina¹¹⁵ «MORALIS ALEGORIA CANTU TETRAMETRO», la canzone si sviluppa nella forma di una allegoria morale nella quale emerge la propensione sociale, espansiva e filantropica dell'*auctor*. Egli, infatti, da Conte innamorato, si presenta ora come un *magister* che scrive con fini pratici rivolgendosi agli invocati “spirti peregrini” (v.13): a loro vuole indicare, alle volte anche attraverso l'utilizzo di espressioni con significato religioso-edificante,¹¹⁶ i corretti comportamenti di vita e l'atteggiamento da assumere nei confronti dell'amore.

[...]	32
Forsi il mio dir torreti a meraviglia, ma salir vi convien quel còl fronzuto; né si trova altro aiuto: chi provato ha ogni schermo vi consiglia.	
	36

Questa trasformazione del Boiardo possiede i tratti di una vera e propria metamorfosi, resa possibile solamente dalla fine del suo amore per Antonia. Tale canzone, quindi, mostrando le “ambagi interiori dell'innamorato ormai sulla via di chiudere la sua esperienza d'amore”¹¹⁷, segna la conclusione definitiva del processo di pentimento e quindi della lunga *istoria* delineata nei tre libri. La canzone è da intendersi allora come una corposa tirata anti-erotica, all'interno di un Canzoniere che è stato, invece, il trionfo dell'amore-passione; in questo modo essa si riallaccia con il senso di caducità espresso dai sonetti adiacenti: la caducità, dunque, diventa, in questa zona della Raccolta, una sorta di *refrain*. Nel dettaglio, il quadro narrativo che si può ricavare è il seguente.

La I stanza della canzone colloca la narrazione in un quadro tipicamente primaverile, sotto il segno del Toro (siamo tra la fine di aprile e l'inizio di maggio), riconoscibile soprattutto dalla marca d'avvio caratteristicamente petrarchesca (cfr. *RVF* 310, 1 *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*): il vento primaverile, Zefiro, torna ed infonde come naturale il desiderio amoroso. Già in questa stanza di *exordium* il poeta fa una raccomandazione a “qualunque e soi bei fiori amira” (v. 4), esortando a rivolgersi all'amore celeste (“driciamo il viso a la chiara lumera, che la anima non pera”, vv. 10-11), piuttosto che

¹¹⁵ La parte maggiore dell'opera poetica in latino del Boiardo appartiene alla fase giovanile della sua attività letteraria: si ricordano i *De laudibus Estensium Carmina* ed i *Pastoralia*. Queste opere devono considerarsi come, oltre a degli esercizi letterari, “l'antefatto essenziale della ‘trasfusione’ del lessico latino nella lingua della prima opera poetica volgare” (cfr. MENGALDO, 1963, p.260).

¹¹⁶ A tal proposito di vedano gli esempi presenti al v. 11 “che l'anima non pera”, oppure l'espressione al v. 5 “riguarda il ciel”, ripresa dal gesto di Cristo prima di compiere un miracolo.

¹¹⁷ BOIARDO 2012, pag. 949.

alle insidie poste dall'infida Flora¹¹⁸, moglie di Zefiro, dea dei fiori di primavera e falsa amante, poiché instilla l'amore sensoriale e non quello sacro rivolto al cielo:

[...] 4
Ma chi riguarda il ciel che sopra agira
non teme e laci de la falsa amante,
ché la sua rete, che a morte ne tira,
lo ochio sol prende cupido e vagante. 8

Si noti anche, nella terza ed ultima quartina della stanza, il rovesciamento delle prospettive: dall'alto verso il basso, dagli 'occhi' ai 'piedi'¹¹⁹.

[...] 8
Ecco l'aria roseggia al sol levante:
driciamo il viso a la chiara lumera,
che la anima non pera
per volger li ochi al loco de le piante! 12

Da confrontare con *Purgatorio* XII vv. 13-15:

[...]
ed el mi disse: «Volgi li occhi in giùe:
buon ti sarà, per tranquillar la via,
veder lo letto de le piante tue».

Inoltre, in questa quartina boiardesca, interessante da evidenziare è la rimodulazione al v. 9 di un passo della *Commedia*, nel quale spicca soprattutto il recupero del verbo "roseggia"¹²⁰, termine di neoconiazione dantesca, e il ribaltamento da "ponente" a "levante":

[...]
Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte *rosseggia*
giù nel *ponente* sovra 'l suol marino¹²¹
[...]

¹¹⁸ L'agnizione della dea è resa possibile dalla trattazione che ne fa Ovidio nei *Fasti* e dall'esplicita asserzione presente nel *Roman de la Rose*.

¹¹⁹ Cfr. v. 12 "piante": sineddoche per piedi e metafora delle cose terrene.

¹²⁰ Boiardo utilizza il verbo "roseggia" già a I 15, 55 sempre per indicare l'Aurora ("del vago rosseggiar de lo oriente").

¹²¹ *Purg.* II vv. 13-15.

Nella II stanza ha inizio la lunga allocuzione agli “spiriti pellegrini”, ovvero agli animi irrequieti e bramosi di Amore¹²². Tale orazione ha, come anticipato, carattere allegorico-moraleggiante: il *magister*, infatti, di stanza in stanza, descrive, attraverso appunto delle immagini¹²³, le insidie nascoste dietro alle apparenze allettanti e bellissime del giardino di Eros.

In questa stanza la passione amorosa è identificata con una “loncia crudel” e “fera”¹²⁴, ovvero con una bestia maculata di dantesca memoria:

[...]
 Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta,
 una *lonza* leggierra e presta molto,
 che di pel macolato era coverta;¹²⁵

questo animale pericoloso, avverte l’*auctor*, si nasconde tra i roseti¹²⁶ e attacca le sue prede non appena cala il buio¹²⁷. Al v. 18 il sintagma “verso lo occaso”, stante ad indicare appunto il tramonto e dunque, appunto, la mancanza di luce, è caratteristicamente dantesco (si veda, a tal proposito, il passo riportato al v.9 del canto XV del *Purgatorio*: “che già dritti andavamo inver’ l’ocaso”).

La conclusione della stanza, che ha inizio al v. 21 con la topica interazione “Per Dio”, ribadisce la raccomandazione agli “spirti perregrini” ad abbandonare la passione amorosa finché si è ancora in tempo; per rendere più incisivo e veritiero il suo appello, porta se stesso come esempio e testimone di quello che può accadere se, invece, ci si lascia trascinare da questa passione:

[...] 20
 Per Dio, non aspettati a l’ultim’ora!
 Credeti a me che giacque sopra al prato,
 e ben che io sia campato
 mercé n’ha il Ciel, che vol che io viva ancora. 24

¹²² Allegoricamente gli “spirti perregrini” sono identificabili con i ‘pellegrini sulla terra’ della cristianità mentre, letteralmente, il termine potrebbe fare riferimento al significato latino di ‘inesperti’, come lo sono coloro che stanno per cadere nelle mani di Amore.

¹²³ In ordine: loncia, angue, sirena e infine la fonte; tutte allegorie della fascinazione amorosa.

¹²⁴ Coppia aggettivale, usata anche in riferimento all’amante Antonia, ripresa dalla descrizione dell’animale presente nel *Bestiario toscano*: «Loncia è animale crudele e fiera, e [...] sempre sta in calura d’Amore et in desiderio carnale».

¹²⁵ *Inf.* I vv. 31-33: anche nel Modello questo animale connota il desiderio erotico.

¹²⁶ Nel testo per ‘roseti’ è utilizzata l’espressione “verdi spini” (v.16), utile per rimarcare il binomio che lega amore-giovinezza; l’immagine, dunque, deve essere letta non solo alla luce delle sofferenze legate all’amore (‘spini’) ma anche stante il colore verde, riferito appunto alla giovane età.

¹²⁷ In termini figurati, la mancanza di luce è sinonimo di assenza della grazia illuminante di Dio.

del mare¹³²; il suo canto, come da tradizione, ammalia chi lo ascolta ma, una volta addormentato, l'animo irrequieto viene ucciso (dove per 'morte' si deve intendere 'morte dell'anima'):

[...]
ché una sirena dentro vi nasconde. 40
Con li occhi arguti e con le chiome bionde,
co il bianco petto e con l'adorno volto,
canta sì dolce che il spirito confonde,
e poi lo occide che a dormir l'ha colto. 44

La costrizione al sonno, da cui poi la morte, è uno scenario sconosciuto alla fonte omerica¹³³; la fine della stanza, comunque, riporta l'episodio nell'alveo classico: l'animo irrequieto, come Ulisse, "sciò lo inganno" (v. 47).

Si noti, in questo passo, anche l'uso del sintagma «canta sì dolce», tipicamente dantesco (cfr. *Par.* XXIII, v. 128 "cantando sì dolce" e *Rime* 51, *Degno fa voi trovare ogni tesoro*, v. 2 "la voce vostra sì dolce e latina") e alternativo sia al petrarchesco "Qui cantò dolcemente" a *RVF* 112 v. 9 e "et cantar dolcemente" a *RVF* 225 V. 11, sia al frequente sintagma (di nuovo tipicamente petrarchesco) «sì dolcemente» (il quale registra nove occorrenze totali nei *Fragments*¹³⁴). Nel *Canzoniere* petrarchesco, l'unica occorrenza dell'aggettivo "dolce" affiancato ad un verbo pertinente alla sfera sensoriale della parola (in questo caso "parlare" e non "cantare") è presente nel sonetto 159 v.14 "et come dolce parla".

Nella terza ed ultima quartina conclusiva di questa stanza l'io lirico trova di nuovo spazio, ed esorta gli "spirti perregrini" a fuggire (v. 45-46 "Fugeti mentre il senso non vi è tolto, ché il partir doppo il canto è grave affanno"); questi appelli, però, sembrano quasi distrarre il *magister* stesso, sebbene si voglia mostrare guarito dalle sue cicatrici (v. 47-48 "et io, che sciò lo inganno, quasi, contro mia voglia, ancor l'ascolto"): l'allegoria, insomma, sembrerebbe quasi convivere con la schizofrenia¹³⁵.

¹³² Il ritratto di questa creatura, parzialmente impudico, possiede elementi tipici del canone delle bellezze di Antonia (*chiome bionde, bianco petto, viso adorno*); nuovo è però l'aggettivo riferito ad occhi: "arguti", ossia 'invitanti, procaci' non è difatti tradizionalmente presente tra i caratteri somatici standardizzati di questa creatura.

¹³³ Probabilmente, la fonte per questa variazione deve essere ricercata all'interno dei *Bestiari medievali*.

¹³⁴ Cfr. *RVF*: 117 v.9, 126 v.37, 128 v.83, 143 v.1, 196 v.9, 239 v.4, 258 v.2, 268 v. 50, 352 v.1.

¹³⁵ BOIARDO 2012, pag. 950.

Nella V ed ultima stanza Boiardo affronta di scorcio il mito di Narciso¹³⁶, accompagnandolo però ad una revisione moralizzata, coerente con il tono generale della canzone; tale *variatio* moraleggiante che acquista il mito è palese nella descrizione della tomba la quale, sebbene costituisca già da sola una novità, assieme alla metamorfosi in fiore, nella trattazione boiardesca presenta anche un'iscrizione in *lettere d'oro inciso* che recita: “Lasso chi è di sé confiso, ché mortal cosa picol tempo dura” (vv. 55-56), vale a dire “Infelice è chi confida in se stesso, perché le cose mortali durano un attimo”. Con questa citazione l'*auctor* incoraggia gli animi bramosi ad alzare lo sguardo al cielo e quindi a scalare il monte che hanno innanzi a loro (il *colle fronzuto* del v. 34 che porta alla *vita sicura*¹³⁷):

[...]
 Lassati adunque al basso ogni vil cura,
 driciati ad erto la animosa fronte;
 avanti aveti il monte
 che ne la cima tien vita sicura. 60

Il congedo riassume in quattro versi il contenuto morale dell'allegoria, ad uso di chi non ha compreso il significato del testo: godere delle cose terrene è inutile e stupido; trovare diletto sulla Terra è dunque impossibile:

Canzon, se alcun te lege e non intende
 dentro a la scorza, di' lui chiaro e piano
 che in tutto è pazo e vano
 qualunque aver diletto in terra attende. 64

dove «pazo e vano» sono due sinonimi che ricordano il sintagma dantesco “tutto è vano” a *Inf.* X 103; il sintagma, però, sembra essere soprattutto una *variatio* alla bina petrarchesca “vani e sciocchi” a *RVF* 242, 11: la coppia boiardesca gioca dunque sulla sostituzione del termine “scocchi” (più forte) o a quella di *RVF* 329, 6 “vane e n'nfirme”.

L'avvio del congedo, inoltre, è da mettere in parallelo con analoghi appelli al lettore di Dante (cfr. *Inf.* IX 61-63 “O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani”) oppure *Purg.* VIII 19-21 “Aguzza qui, lettor,

¹³⁶ Il mito di Narciso è narrato da Ovidio: Narciso, per essersi guardato nell'acqua della fonte, si trasformò in un piccolo fiore bianco e rosso, il quale prenderà appunto il suo nome. Da notare che i colori bianco e rosso appartengono anche al canone delle bellezze di Antonia.

¹³⁷ Ovvero la vita virtuosa, sicura dalle insidie del peccato; non è *secura* la vita amorosa, come confessa Petrarca a Sennuccio in *RVF* 144, 12-14 “Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea, / tal che mia vita poi non fu *secura*, / et è si vaga anchor del rivedere.”.

ben li occhi al vero, / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero"); la struttura portante, però, ormeggia presso i *RVF* 105, 46 "Forse ch'ogni uom che legge non s'intende".

L'ultima parola importante della canzone, ovvero "diletto", conclude questo componimento interamente incentrato sulla descrizione della stagione della *voluptas*, annunciata dal soffio di Favonio-Zefiro, e delle conseguenze negative e pericolose che essa ha sugli animi giovani e quindi, per definizione, vulnerabili in quanto "bramosi di Amore".

Canzone di 5 stanze di 12 versi ciascuna, endecasillabi e un solo settenario (il penultimo), di rime ABBAACACCDdC e congedo ZYyZ. Nonostante le numerose tracce di intertestualità con il Dante "comico" e la costante dialettica che Boiardo intrattiene, direttamente e indirettamente, con Petrarca e Giusto De' Conti¹³⁸, rimane incerta l'individuazione dell'ipotesto metrico, dal momento che non sussistono palesi affinità fra le canzoni della tradizione, primo fra tutti Petrarca¹³⁹. Se, però, al criterio dell'uguale si sostituisce quello del "quasi-uguale" il panorama cambia, ed emergono alcune somiglianze con altri autori e testi. Rimanendo nell'ambito del Repertorio proposto, ed assumendo come porzione da confrontare la sola fronte di rime 'abba' (sia essa divisa in due piedi oppure no) più la *concatenatio* sulla rima 'a', lo schema metrico boiardesco può essere affiancato ai seguenti.

Porzione identica dello schema metrico sia per la disposizione delle rime che per la distribuzione di endecasillabi e settenari:

ABBA.AccADD (10 versi per stanza)

Giovanni Augurello, XXVII *Gentil mia donna, spesse volte parme*

Matteo Maria Boiardo, LXXXII *Donne gentile, a vui ben se conviene*

Giovanni Badoer, Phylareto I 1-50 *Misero, il tanto sospirar che giova?*

¹³⁸ Lo spessore dell'arte poetica del Boiardo va infatti ricercata soprattutto a questo livello, e cioè nel rispetto intertestuale, ricco di presenze antiche e moderne, latine e volgari, provenienti dai numerosi modelli a cui il poeta si rivolge costantemente. È proprio a seguito di questa 'tendenza' che nacque il suo capolavoro *L'inamoramento de Orlando*, un'opera totalmente nuova e dunque rivoluzionaria, che cambiò per sempre le regole del romanzo cavalleresco.

¹³⁹ *REMCI* 2008, pag. 113. Si tenga infatti presente che la metrica è il campo in cui l'opera del Boiardo, nel suo complesso, si discosta di più dal magistero petrarchesco: fra i metri utilizzati diversi dal sonetto, infatti, non è possibile riscontrare nemmeno un solo schema canonico petrarchesco. L'unico aspetto ripreso dal Modello e mantenuto da Matteo Maria è, semplicemente, la predominanza del sonetto sugli altri metri impiegati.

ABBA.ACcDdEE (11 versi per stanza)

Girolamo Savonarola, I *Se non che pur è vero e così credo*

II *Vergene casta, ben che indegno figlio*

V *Quando el suave mio fido conforto*

Porzione identica dello schema metrico per il solo aspetto della disposizione delle rime (fronti indivise, chiave in un caso settenaria):

AbBA.ACACDcD (11 versi per stanza)

Matteo Maria Boiardo, XCIV *Rime inaudite e disusati versi* (risponde a questo schema metrico solamente la prima stanza della canzone)

ABbA.accddEEff (14 versi per stanza)

Panfilo Sasso, Egloga II 322-405 *Tirinto comencio: quel lume eterno*

ABbA.ACcDEFFGEggHH (17 versi per stanza)

Antonio Cornazano, CV *Io non posso oramai soffrir più tanto*

Al di fuori del Repertorio quattrocentesco, tra le rime del Petrarca si riscontrano delle somiglianze con i seguenti schemi metrici:

ABBA.AcccA (9 versi per stanza)

Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta* 206, *S'i' 'l dissì mai, ch'i' vengna in odio a quella*

ABBA.AccADD (10 versi per stanza)

Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta* 70, *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*

ABBA.ACcDdEE (11 versi per stanza)

Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta* 359, *Quando il soave mio fido conforto*

Tra le rime dantesche, invece, non sono stati riscontrati schemi affini, dal momento che piedi formati da due versi, o fronti indivise, non sono da lui ammessi.

Per quanto riguarda la divisione interna delle singole stanze, alla tradizionale partizione della medesima in due piedi distici e una sirma indivisa pare sostituirsi, come suggerito dalla didascalia latina, la divisione delle strofe ognuna in tre unità di quattro

versi: la prima si configura come una quartina a rime incrociate¹⁴⁰, la seconda come una quartina a rime alternante ed infine la terza si identifica, di nuovo, come una quartina a rime incrociate; da questa prospettiva è possibile individuare anche una doppia *chiave* endecasillabica (tra i vv. 4-5 e i vv. 8-9 di ogni stanza), mentre è assente la *combinatio*. Tale schema risulta valido anche se letto al rovescio (a patto di non tener conto della misura dei versi, e quindi di non considerare il penultimo settenario come tale). A dimostrazione del fatto che, molto probabilmente, questa costruzione fosse stata studiata e quindi ricercata, interviene la sintassi la quale, non a caso, sembra rispettare e anzi supportare la griglia metrica: ad ogni quarto verso, difatti, corrisponde un punto fermo.

A	Se ve colcati ne' suavi odori	
B	che surgon quinci a la terra fiorita,	
B	in brieve giorno avreti dolce vita,	
A	in lunga notte morte con dolori.	28
A	Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori,	
C	che il verde dosso al prato rassumiglia;	
A	nulla se vede, sì poco par fori,	
C	né pria si sente, se non morde o piglia.	32
C	Forsi il mio dir torreti a maraviglia,	
D	ma salir vi convien quel còl fronzuto;	
d	né si trova altro aiuto:	
C	chi provato ha ogni scermo vi consiglia.	36

Se, invece, si considerano le stanze come unità proprie di una canzone 'regolare', l'andamento sintattico risulta essere, piuttosto, il seguente:

Nella I stanza i due piedi sono uniti da un legame realizzato per mezzo della coordinazione tra proposizioni; la fronte, dunque, risulta compatta e la pausa di *diesis* rispettata.

A	Zephyro torna, che de amore aspira
B	naturalmente desioso instinto,
B	e la sua moglie co il viso dipinto
A	piglia qualunque e soi bei fiori amira.
A	Ma chi riguarda il ciel che sopra agira
C	[...]

¹⁴⁰ Da notare che la prima quartina di ogni stanza consiste nella combinazione d'avvio più diffusa nei sonetti e la più consueta fra le canzoni degli *Amorum libri* (cfr. BOIARDO 2012, p. 952).

Nella II stanza la sintassi rispetta la partizione metrica, scandendo debitamente i due piedi e la sirma.

A Ché riguardati, o spirti perregrini,
B il color vago de la bella rosa?
B Fugeti via, fugeti, ché nascosa
A è la loncia crudial ne' verdi spini.
A Non aspettati che la luce inchini
C [...]

Nella III stanza si assiste, di nuovo, ad uno 'scavalcamento' delle strutture metriche pertinenti ai due piedi: la strofa, dunque, presenta piuttosto una fronte unita in un unico periodo attraverso la rottura della frase principale tra primo e secondo piede, causata dalla presenza di una frase incidentale posta nel secondo verso del primo piede; lo stacco tra fronte e sirma è comunque rispettato.

A Se ve colcati ne' suavi odori
B che surgon quinci a la terra fiorita,
B in brieve giorno avreti dolce vita,
A in lunga notte morte con dolori.
A Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori,
C [...]

Nella IV stanza le partizioni dei due piedi sono di nuovo violate dalla presenza di un legame debole, e cioè realizzato tramite la coordinazione per asindeto tra le proposizioni del periodo contenuto saldamente nella prima parte della stanza.

A Quel dolce mormorar de le chiare onde,
B ove Amor nudo a la ripa se posa,
B là giuso ad immo tien la morte ascosa,
A ché una sirena dentro vi nasconde.
A Con li occhi arguti e con le chiome bionde,
C [...]

Infine, nella V stanza, la sintassi torna ad avere un andamento ossequiante la griglia metrica, facendo corrispondere ad ogni partizione la dovuta 'pausa'.

A Non vi specchiati a questa fonte il viso,
B ché morte occulta vi darà di piglio:
B in quel fioreto candido e vermiglio
A sol per mirarsi se cangiò Narciso.
A Legette il verso a lettere d'oro inciso

Sempre in ambito sintattico, interessanti da segnalare sono sei casi di *enjambement* (anaforici o cataforici)¹⁴¹.

I, 1-2: il verbo, posto alla fine del primo verso, viene separato dal suo avverbio il quale, a sua volta, si frappone tra predicato e il suo complemento oggetto; l'inarcatura cataforica, dunque, separa due elementi forti della frase. Essa acquista maggiore importanza se si considera anche la sua posizione: la 'rottura' è difatti collocata nell'incipit della canzone: ciò parrebbe suggerire l'ipotesi che, probabilmente, il Boiardo, attraverso questo artificio, volesse marcare l'oggetto dell'intera canzone, ossia il "desioso instinto" causato da Zefiro, funzione topica del vento primaverile.

Zephyro torna, che de amore aspira
naturalmente desioso instinto,
[...]

II, 15-16; 17-18; 18-19: in questa stanza sono presenti tre *enjambement* consecutivi, il primo e il terzo sono cataforici, il secondo, invece è anaforico; la loro susseguente ripetizione rende l'andamento della narrazione indubbiamente più concitato e rallentato: probabilmente l'autore ha voluto rendere anche sul piano sintattico quanto avviene a livello semantico, e cioè l'arrivo della "loncia crudiel". A confermare questa ipotesi parrebbe essere la ripetizione a brevissima distanza del verbo "fugeti" al v. 15 il quale, come detto, già da solo conferisce una sfumatura drammatica alla narrazione 'moralessante'.

[...]
15 Fugeti via, fugeti, ché nascosa
è la loncia crudiel ne' verdi spini.
[...]
17 Non aspettati che la luce inchini
verso lo occaso, ché la fera allora
19 esce sicura ne' campi vicini.
[...]

¹⁴¹ GUIDOLIN 2012, pag. 152, nota 62: "Secondo la categorizzazione procurata da SOLDANI 2003b, 247, un'inarcatura è detta cataforica quando produce un senso di legato tra i versi poiché il *rejet* si caratterizza come parte necessaria alla completezza del sintagma. Viceversa, l'inarcatura anaforica veicola un effetto di staccato giacché alla pacata esaustività suggerita dalla sintassi del primo verso coinvolto si sovrappone il senso di improvvisa discontinuità dato dalla comparsa inattesa di un completamento accessorio del sintagma, nel secondo verso."

V, 53-54: l'inarcatura, in questo caso anaforica, separa l'aggettivo dal complemento a cui è legato. Non è interessante tanto quello che separa, quanto piuttosto ciò che mette in evidenza, ovvero l'incisione in lettere d'oro sulla tomba di Narciso, entrambi elementi del tutto nuovi alla tradizionale versione del mito di Ovidio.

[...]
Legette il verso a lettere d'oro inciso
nel verde marmo di sua sepultura,
[...]

Congedo, 61-62: l'inarcatura anaforica separa il predicato dal suo complemento allo scopo, probabilmente, di sottolineare, e anzi di rimarcare, il carattere allegorico della canzone: il *rejet* "dentro alla scorza" (ennesima immagine figurata presente nel componimento), ribadisce infatti che il significato della canzone deve essere ricercato nel profondo, al di là delle semplici parole che 'emergono' in superficie.

Canzon, se alcun te lege e non intende
dentro a la scorza, di' lui chiaro e piano
[...]

Essendo la canzone una «allegoria morale», come la definisce l'autore stesso, va da sé che il tasso di artificiosità e di elaborazione retorica sia molto elevato, con la conseguenza che la narrazione risulta caratterizzata da una forte 'cripticità' la quale, inevitabilmente, seleziona indirettamente i suoi lettori. La scrittura boiardesca, dunque, si presenta, soprattutto in questo testo, orientata ad esprimersi figurativamente con immediatezza e spontaneità espressiva, attraverso l'uso continuato di immagini.

A livello lessicale si riscontrano, oltre ai diversi dantismi già citati, a cui si aggiungono v. 50 "darà di piglio" (in cui si riconosce la spinta ad esprimere plasticamente l'azione astratta, secondo un uso tipicamente dantesco e sentito aberrante dalla tradizione petrarchesca) e v. 8 "cupido e vagante" (cfr. *Purg.* 32, 154-5 "ma perché l'occhio cupido e vagante / a me rivolse [...]"), dove un aggettivo di estrazione latina è elemento di punta di una dittologia tutta derivata da Dante), un gallicismo (v. 10 "lumera"), due parole rare per la lingua di quell'epoca (v. 20 "divora", v. 20 "dormenti") e alcuni latinismi, tra i quali si distinguono quelli di nuova adozione (e di maggior rilievo) ai versi v. 29 "angue" (vd. anche *RVF* 323, 69 "punta poi nel tallon d'un picciol angue", e *Inf.* 7, 84 "che è occulto come in erba l'angue"), v. 41 "arguto" (proveniente da Ovidio *Am.* III, 2, 83

“puella argutis promisit ocellis”), v. 1 “aspira” (con significato di ‘ispira’, le cui attestazioni latine si riscontrano sia nell’*Eneide* di Virgilio sia nelle *Metamorfosi* di Ovidio), v. 55 “confiso” (latinismo crudo avente un significato morale negativo), e quelli di minore interesse in quanto già tradizionali: v. 18 “occase”.

In merito alle figure retoriche di suono e di significato, oltre alle più volte citate allegorie della fascinazione amorosa, di stanza in stanza si osservano:

Stanza I: v. 4 “bei fiori” è metafora delle ‘fanciulle in fiore’ oppure, secondo la tradizione consolidata, del ‘sesso femminile’; v. 8 “ochio” è contemporaneamente sineddoche per l’intera persona e metonimia per ‘sguardo’; v. 8 “cupido e vagante” è una probabile endiadi (“vogliosi in cerca di prede”, in riferimento agli *sguardi*); v. 12 “piante” è contemporaneamente sineddoche per ‘piedi’ e metafora delle cose terrene (della lussuria). Per quanto riguarda le figure di suono, tra le rime B (-*into*) e C (-*ante*) si può notare consonanza, mentre tra le rime A (-*ira*) e D (-*era*) oltre alla consonanza è possibile identificare anche una parziale assonanza.

Stanza II: v.9 “spirti perregrini” è allegoria degli animi irrequieti e bramosi di Amore; v. 10 “bella rosa” è un *topos* plurisecolare che rinvia al sesso femminile, continua la metafora del v.4; v. 16 “loncia” è allegoria della fascinazione amorosa; v. 16 “verdi spini” è allegoria delle sofferenze d’amore legate alla giovane età; v. 18 “occase”, ossia il tramonto, è allegoria dell’assenza della luce divina; si nota inoltre, sempre in questo verso, un uso allegorico della coppia “*fera-divora*”. Per quanto riguarda le figure di suono, si nota assonanza tra le rime B (-*osa*) e C (-*ora*).

Stanza III: v. 25 “suavi odori” è allegoria degli allettamenti della bellezza ed è inoltre connotato di una forte valenza sensuale; vv. 27-28: è presente un’antitesi sviluppata su due versi (*in brieve giorno avreti dolce vita, / in lunga notte morte con dolori.*); v.29 “angue” è allegoria della passione amorosa: essendo “ascoso tra erbe e’ fiori” conferma e anzi aggiunge valenza simbolica a questi due elementi terrestri; v. 34 “còl fronzuto” è allegoria della via virtuosa che è necessario intraprendere per non cadere negli inganni del giardino di Eros. Per quanto riguarda le figure di suono, tra le rime B (-*ita*) e C (-*iglia*) si nota assonanza, mentre tra le rime B (-*ita*) e D (-*uto*) c’è consonanza.

Stanza IV: v. 40 “sirena” è allegoria del desiderio amoroso; v. 44 “e poi [...] che” è un caso di tmesi.

Stanza V: v. 49 “fonte” è allegoria della bellezza femminile; v. 55 “Lasso” >> v. 57 “Lassati” è un caso di paronomasia; v. 58 “fronte” è metonimia di ‘sguardo’; v. 59 tra “avanti aveti” c’è allitterazione, inoltre “avanti” anticipa la parola successiva “monte”, avendo con essa in comune il nesso nasale + dentale. Per quanto riguarda le figure di suono, le rime A (-iso) e B (-iglio) sono legate da assonanza.

Congedo: v. 62 “dentro a la scorza” è allegoria del significato autentico della canzone; vv. 62-63: ciascun verso contiene una coppia di aggettivi sinonimici, rispettivamente “chiaro e piano” e “pazo e vano”.

Infine, in merito alle sole figure di suono, importanti da notare sono le molteplici assonanze e consonanze trasversali, da una stanza all’altra, finalizzate, molto probabilmente, a tenere unita la narrazione: si vedano le rime -ira, -ora, -ori, -ura delle stanze I, II, III, V.

Per quanto riguarda le rime, il Boiardo si dimostra decisamente meno innovativo, ancor di più se paragonato alla tendenza registrata nei *RVF*: poco innovatore dunque, e piuttosto propenso per soluzioni di tipo categoriale. La canzone, infatti, si sviluppa su quattro sole rime per strofa, di cui A e C sono ripetute quattro volte, mentre le rime B e D tornano due volte e solo come rime bacciate; si noti, inoltre, che le rime B della II e della IV strofa sono uguali. Nonostante questa ‘stanchezza’ ideativa nel campo rimico, interessante da notare è la scelta del Boiardo di mettere in posizione di rima parole-chiave della narrazione¹⁴², al fine, si suppone, di marcarle e quindi di caricarle ulteriormente di significato: si vedano, a tal proposito, le coppie di rime *perregrini-spini* (II 13-16), *rosanascosa* (II, 14-15), *odori-dolori* (III, 25-28), còl *fronzuto-aiuto* (III, 34-35), *posa-ascosa* (IV, 38-39) e *cura-secura* (V, 57-60).

Fra le poche peculiarità rimiche riscontrate, si segnalano:

Stanza II: la rima A -ini è una rima non petrarchesca; compare qui per la prima e unica volta negli *AL*; *alora* : *ora* : *ancora* sono rime derivative.

Stanza III: *fiori* : *fòri* è una rima paronomastica.

Stanza IV: *onde* : *nasconde* : *bionde* : *confonde* sono rime inclusive; *colto* : *ascolto* è anch’essa rima inclusiva.

¹⁴² Tecnica affine a quella del maestro: peculiare nell’arte petrarchesca, infatti, non è l’elemento lessicale in sé ma l’armoniosa fusione che esso raggiunge con gli altri costituenti del verso. La parola isolata, cioè, non ha grande valore: la concentrazione del Petrarca è piuttosto rivolta all’opera di collocazione ottima al fine di ottenere gli effetti di “evasività” e “ineffabilità”.

Stanza V: *Narciso : inciso* è una rima ricca; *cura : sicura* è una rima inclusiva;
Lasso : basso è una rima interna; *Lassati : driciati* è una rima interna.

Congedo: *intende : attende* è una rima derivativa.

Per concludere, gli schemi accentuativi propri dell'endecasillabo registrano una frequenza piuttosto elevata per il tipo *a minore*, con *ictus* di 4^a e di 7^a (33 versi su 58 endecasillabi totali), nel complesso rari nel Modello petrarchesco.

Giovanni Muzzarelli
Castello di Gazzuolo (MN) 1487 – 1516

Amorosa Opra

XII¹⁴³

Incontinenti dopo 'l canto di Filotimio Epenofilo soggiunse 'l suo, nel quale expresse questi seguenti versi:

Amor, beato Amore,
tu che nel cielo stai
ove son l'opre tue più care e spesse,
deh, narrami, Signore
(poiché non fu giamai 5
ch' un'ombra di beltà simil vedesse),
se chi ne la concesse
serbò lassù l'idea
e se sopra le stelle
son l'altr' opre sì belle; 10
perciò ch' i' vedo 'l ciel, che già l'avea,
vedendo 'l mio bel sole
tardar suo corso al sole.

Mostrami, Amor, per Dio,
poi (ch' i' creder nol posso) 15
com'è tanta beltà lassù fra voi;
alzami, signor mio,
di questa carne scosso,

¹⁴³ MUZZARELLI 1982.

lassù, dov' i' verrò forse dopoi,
se lice andarvi a noi, 20
sì ch' io 'l possa mirare
e darne intera fede
a chi qua giù nol crede:
e, s'egli è ver ch'abbiate un volto pare,
farovi il mondo in poco 25
pien d'amoroso foco.

Ahi, ch' i' non so pensarmi
come possibil sia!
Tu dunque, Amor, che 'l sai, perché nol mostri?
Ché, se 'l vòì palesarmi, 30
i' te darò la via
d'arder in pochi dì tutti i cor nostri,
e dei stellati chiostri
poner tal fame in terra
che tutto 'l terren stuolo 35
s'alzerà teco a volo;
e, vinta de' nemici tuoi la guerra,
sempiterna memoria
sarà de la tua gloria.

Che dico? E' non è dubio 40
ch'ella non sia la prima
in terra, in mar, in ciel, in paradiso.
Perché più dunqu' i' dubio?
ché chi ben dritto stima,
vedendo 'l ciel fermare a mirar fiso 45
il suo leggiadro viso,
dirà ben chiaramente
ch'ei stesso non lo niega

e il sol doglioso priega
che la notte nol cacci inver ponente, 50
mira la nostra luce,
e quanto può più luce.

O ciel dunque beato
che con tant'occhi miri
quel sol che può bear sol con la vista, 55
quando tutto stellato
intorno a noi ti giri!
E se di tal piacer dolcezza mista
con due luci s'acquista
(com' i' lo so, che 'l provo), 60
qual zoia a te conduci
con più di mille luci?
Deh, tu che puoi, Amor, fammi un ciel novo,
fin ch' a mirar consumi
un giorno tutti i lumi. 65

Canzon, madonna vince, il ciel ne more,
né io, che 'n ciò 'l pareggio,
con mille lumi veggio.

La canzone *Amor, beato Amore* fa parte dell'operetta intitolata *Amorosa Opra*, composta dal Muzzarelli tra il 1506 e il 1508 e dedicata ad Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, allo scopo di assicurarsi una rapida e sfolgorante carriera di cortigiano. Il trattatello è dunque da considerarsi come un'opera di "lode", sviluppata però in forma di «controversia»; la narrazione, difatti, è articolata in un dialogo di natura amorosa che ha come protagonisti tre amanti¹⁴⁴ i quali, in realtà, valgono come uno solo: Filotimo "colui che ama gli onori", *alter ego* (anche nel nome) di Epenofilo "colui che ama e lodi", entrambi proiezioni del loro ambizioso creatore e giudice (l'io lirico). Questo dialogo però, a ben guardare, si configura come una semplice occasione per sfoggiare stereotipate conoscenze retoriche: le continue dispute tra i personaggi, infatti, non vertono mai su distinte posizioni ideologiche che mirano ad un'ascesa per gradi verso l'amore divino; per questo la donna, che compare solamente nelle lodi destinate alle parti liriche, assume nel corso della narrazione l'aspetto di un idolo prezioso e si identifica, piuttosto, come un'entità astratta, lontana e quasi metafisica. Di conseguenza le sue virtù non sono più testimonianza di un potere trascendente, ma trascendono esse stesse la natura, collocandosi in un cielo popolato da divinità pagane, del tutto opposto all'orizzonte cristiano di matrice petrarchesca. I modelli poetici al quale il Muzzarelli si ispirò per tale composizione furono Petrarca (per i versi) e Boccaccio (per la prosa), rilette, fruiti e filtrati attraverso la cultura del Cinquecento, in chiave tutta particolare e forgiata nella sua forma definitiva dal giovane Bembo. Questo gusto rinascimentale fondato sull'*aemulatio* conduce tuttavia a diverse variazioni e contaminazioni retoriche (si veda, al riguardo, principalmente nelle liriche, l'uso muzzarelliano delle metafore e delle rime tecniche), da condurre inevitabilmente molto al di là delle consuetudini proprie dei due grandi modelli trecenteschi. Inoltre, sempre in merito alle parti in versi, la fessità del testo entro il quale si inseriscono fa sì che esse si addensino in un blocco unico e compatto, tale da rendere impossibile qualunque tipo di evoluzione del pensiero e dello stile: in questa poesia tutta descrittiva, dunque, si ritrova ben poco dell'intima irrequietudine petrarchesca; vi è semmai il tentativo di placare un altro tipo di irrequietezza, tutta rinascimentale, che può essere calmata solamente attraverso la contemplazione della bellezza, la quale risiede nei "dolci rai" degli occhi della donna. Per di più, rimanendo nell'ambito dei componimenti

¹⁴⁴ Il Muzzarelli, nella finzione di questo dialogo, mette in bocca a sé stesso, giudice ammirato dell'alto stile dei due giovani amanti, il suo scopo, e cioè "dar vita ne la memoria degli uomini alle bellezze di sì bella donna".

in versi, si riscontra un mancato utilizzo della forma chiusa del sonetto e le canzoni, sebbene contemplate, sono caratterizzate dalla prevalenza del verso settenario sull'endecasillabo; tali caratteristiche, perciò, sembrano piuttosto ricondurre a movenze pre-manieristiche, affini a quelle riscontrabili nel Tebaldeo, anziché a quelle petrarchesche. In generale, dunque, il testo canonico preso a modello è utilizzato dal Muzzarelli come un semplice punto di partenza dal quale poter sviluppare poi i propri virtuosismi, quali l'*amplificatio*, e la *variatio*, e quindi per mettere in luce la propria pretesa abilità tecnica di verseggiatore. Muzio Aurelio, quindi, attraverso l'esibizione di tale gusto per il virtuosismo tecnico, vuole presentarsi al pubblico e alla corte come un "onesto rimaneggiatore consapevole e volenteroso"¹⁴⁵ che, da questo giovanile esercizio, spera di ottenere favori, ma anche stima e lodi e, forse, perfino un interesse – per quanto modesto – presso i posteri.

Nello specifico, nella canzone *Amor, beato Amore*, che ha come ipotesto metrico la petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge* (RVF 125), la donna oggetto di questa lode è descritta nei termini di un nuovo astro in terra che, con il suo splendore, fa nascere negli uomini che abitano la terra il desiderio di un capovolgimento della volta celeste; essendo ciò impossibile, l'umanità intera può solo tentare di innalzarsi essa stessa fino alle stelle, allo scopo di conquistarle. La situazione descritta dal Muzzarelli si configura perciò in un modo del tutto opposto rispetto a quella invece prevista dal miracolo di tradizione petrarchesca, il quale infatti prevedeva il ritorno della donna-stella fra gli astri celesti, al fine di poter di nuovo adornare i "chiostri stellati" del Cielo, dal quale ella proveniva¹⁴⁶. Nel dettaglio, il quadro narrativo che si delinea nella canzone muzzarelliana è il seguente:

Nella I stanza ha inizio la lunga allocuzione ad Amore, che si sviluppa nel corso di tutte e cinque le stanze e che ha come oggetto la lode della donna (la duchessa d'Urbino); l'io, incredulo, si domanda se chi gli ha permesso di incontrare questa 'creatura' fosse consapevole della sua bellezza, mai vista prima e tale da permettergli di vedere il cielo solamente guardandola.

[...]
 deh, narrami, Signore
 (poiché non fu giamai
 ch' un'ombra di beltà simil vedesse),

5

¹⁴⁵ MUZZARELLI 1982, p.XXXIV.

¹⁴⁶ Cfr. il sonetto dei RVF 309, del quale si darà successivamente esemplificazione.

se chi ne la concesse
serbò lassù l'idea
[...]

Si noti, inoltre, la specificazione della natura celeste della donna al v. 11 “perciò ch’ i’ vedo ’l ciel, che già l’avea”: ella, creazione di Amore (cfr. vv. 9-10 “e se sopra le stelle / son l’altr’opre sì belle”), è scesa sulla terra in qualità di “nuovo astro” e, come viene qui anticipato e poi successivamente confermato nel congedo, la sua discesa sarà definitiva: vv. 12-13 “vedendo ’l mio bel sole / tardar suo corso al sole”.

Nella II stanza l’io si dimostra sempre più incredulo, al punto da chiedere ad Amore di poter vedere di persona la meraviglia che alberga lassù sopra le stelle, per accertarne la veridicità:

Mostrami, Amor, per Dio,
poi (ch’ i’ creder nol posso) 15
com’è tanta beltà lassù fra voi;
alzami, signor mio,
di questa carne scosso
[...]
sì ch’io ’l possa mirare
e darne intera fede
[...]

Non solo a suo vantaggio, ma a favore di tutti: la sua parola servirà a convincere anche “chi qua giù nol crede” (v.23); in questo modo, anche Amore potrà beneficiare della sua ascesa in cielo perché, una volta ottenuta la fiducia di tutti gli uomini, potrà diffondere il fuoco della passione amorosa in tutto il mondo: “farovi il mondo in poco / pien d’amoroso foco” (vv. 25-26).

Nella III stanza l’io continua a domandarsi come sia possibile che esista tanta bellezza; di nuovo chiede ad Amore di mostrarsi a lui assieme a tutte le sue “opre più care e spesse” (stanza I, v.3) di modo che, di fronte all’evidenza di tutti, il mondo intero abbia il desiderio di ammirare i suoi “stellati chiostri” (v. 33):

Ahi, ch’ i’ non so pensarmi,
come possibil sia!
Tu dunque, Amor, che ’l sai, perché nol mostri?
Ché, se ’l vòì palesarmi, 30
i’ te darò la via
d’arder in pochi di tutti i cor nostri,
e dei stellati chiostri
poner tal fame in terra

che tutto 'l terren stuolo
s'alzera con teco a volo;
[...]

35

Essendo ovviamente impossibile il capovolgimento della volta celeste che auspica, sarà l'esercito terrestre ad innalzarsi fino alle stelle per conquistarle (appunto vv. 35-36 "che tutto 'l terren stuolo / s'alzera con teco a volo"). In questo modo, conclude l'io, la gloria di Amore rimarrà nella memoria eterna: "sempiterna memoria / sarà de la tua gloria" (vv. 38-39). Si noti inoltre, in questa stanza, l'evidente calco petrarchesco presente nei *RVF* 309, non solo a livello semantico ma anche, in parte, a livello stilistico:

L'alto et novo miracol ch' a' dì nostri
apparve al mondo, et star seco non volse,
che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse
per adornarne i suoi stellanti chiostri, 4

vuol ch' i' depinga a chi nol vide, e 'l mostri,
Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse,
poi mille volte indarno a l'opra volse
ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri. 8

[...]

Come detto, il miracolo esemplificato nel sonetto petrarchesco prevede un esito opposto rispetto a quello descritto dal Muzzarelli: "et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse"; la donna petrarchesca, difatti, dopo una breve apparizione, ritorna nel suo regno "per adornare i suoi [del cielo] stellanti chiostri". Interessante da evidenziare è la ripresa del giovane Muzio Aurelio anche della rima A -*ostri*, assieme a tre dei suoi rimanti (*nostri*, *chiostri* e *mostri*). A sua volta, questo sonetto si lega col precedente, *RVF* 308, il quale, al v. 13, presenta anch'esso il motivo della breve apparizione "al mondo" della donna:

[...]
ma poi ch' i' giungo a la divina parte
ch'un chiaro et breve sole al mondo fue,
ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte. 14

Nella IV stanza l'io si dice dubbioso, nonostante allo stesso tempo ammetta che, in verità, non ci sia nulla di cui poter dubitare; ma, dice, anche colui che giudica rettamente, di fronte al "leggiadro viso" (v. 46) della donna avrebbe dei dubbi:

Che dico? E' non è dubio 40
 ch'ella non sia la prima
 in terra, in mar, in ciel, in paradiso.
 Perché più dunqu' i' dubio?
 ché chi ben dritto stima,
 vedendo 'l ciel fermare a mirar fiso 45
 il suo leggiadro viso,
 dirà ben chiaramente
 ch'ei stesso non lo niega
 [...]

La stanza si conclude con la metafora del sole sofferente che prega la notte di non farlo tramontare e che, per ostacolarla, brilla ancora di più; allo stesso modo, dice l'io, si comporta la sua creatura celeste: “quanto può più luce” (v. 52).

Nella V stanza l'io afferma che la donna ha il dono di rendere gli uomini beati solamente guardandola; di conseguenza, si domanda a che gioia potrebbe condurre l'ammirazione di tutte le sue “mille luci” (v. 62), se la contemplazione dei “dolci rai” degli occhi di una sola donna porta ad un tale “piacer dolcezza mista” (v. 58):

O ciel dunque beato
 Che con tant'occhi miri
 Quel sol che può bear sol con la vista, 55
 [...]
 E se di tal piacer dolcezza mista
 con due luci s'acquista
 (com' i' lo so, che 'l provo) 60
 qual zoia a te conduci
 con più di mille luci?
 [...]

L'io lirico conclude la sua allocuzione ad Amore confessandogli di voler “consumare” (con la vista) tutte le ‘opere’ (“lumi”) di cui è creatore, al fine di poter raggiungere uno stato di beatitudine e piacere totale:

[...]
 Deh, tu che puoi, Amor, fammi un ciel novo,
 fin ch' a mirar consumi
 un giorno tutti i lumi.

Infine, nel congedo, l'io, rivolgendosi come di consuetudine alla canzone, informa il lettore sulle conseguenze che ha avuto la discesa della donna sulla terra: ella “vince”, il cielo invece subisce una perdita dal momento che, come anticipato, la discesa di Madonna

sulla terrà è definitiva; il poeta, invece, si trova nel mezzo: da una parte potrebbe ritenersi anch'egli “vincitore”, dal momento che non ha bisogno di innalzarsi al cielo per ammirare le bellezze celesti, avendo avuto la fortuna di poterne incontrare una sulla terra; ma, dall'altra, si ritiene comunque in parte “sconfitto”, poiché deve accontentarsi di “mirare” solamente le due “stelle” di questa donna: alla fine, difatti, è costretto a rinunciare alla contemplazione di tutte le altre bellezze create da Amore (non può vedere “con mille lumi”), come invece avrebbe desiderato.

Canzon, madonna vince, il ciel ne more,
né io, che 'n ciò 'l pareggio
con mille lumi veggio.

Canzone di 5 stanze di 13 versi ciascuna, di rime abCabCcdeeDff e congedo Xyy. La tessitura ‘leggera’ di questo componimento a base settenaria, compreso l’attacco, ricalca con esattezza, come detto, quello della canzone petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge* (RVF 125). A differenza di questa “canzone sorella”, di ambientazione bucolico-campestre e con una tematica prettamente erotica, il Muzzarelli utilizza tale schema per sviluppare un tema ‘alto’ come lo è quello della lode per Elisabetta Gonzaga. Nonostante questa sua caratteristica improntata all’uso marcato del settenario, tale ipotesto godette comunque di una diffusa attestazione: consultando il Repertorio metrico di Gorni¹⁴⁷, difatti, in corrispondenza di questo schema si contano ben 48 esempi, pertinenti nella maggior parte dei casi a componimenti di petrarchisti del Cinquecento. Uno schema simile, dunque non uguale (si differenzia per un solo verso: conta un endecasillabo in più in sede di *combinatio*), e di maggiore diffusione, è (ovviamente) lo schema della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF 126) abCabCcdeeDfF (86 occorrenze). Altri schemi simili, ma che registrano minori attestazioni, sono ABCABCcDEeDFF (RVF 129, che in Gorni conta 35 esempi)¹⁴⁸, abCabCcdeeDFF (4 occorrenze)¹⁴⁹, abCabCCdeeDfF (1 sola occorrenza, riferita al Bembo)¹⁵⁰ e, infine, abCabCcdeedFF (1 sola occorrenza, propria di un componimento dell’Alamanni)¹⁵¹.

¹⁴⁷ REMCI 2008, p. 134.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 153.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 146.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 146.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 134.

La canzone *Amor, beato Amore*, dunque, a livello metrico, può definirsi una canzone canonica; va da sé, dunque, che la divisione delle singole stanze presenti le caratteristiche tradizionali dettate dalla normalizzazione petrarchesca: la fronte è bipartita in due piedi tristici, è legata alla sirma per mezzo di una *concatenatio* (formata da un endecasillabo e un settenario) e, infine, si conclude con una *combinatio* (settenaria). Ciò che è interessante, allora, non è tanto attestare la presenza o meno di questi artifici, dal momento che sono, come detto, facilmente intuibili, ma piuttosto risulta più vantaggioso osservare se, di stanza in stanza, essi siano rispettati nel rapporto che intrattengono con il piano sintattico. In ciascuna strofa l'andamento sintattico risulta essere la seguente¹⁵².

La prima stanza si colloca all'interno della categoria P+P+S, mostrando una campata periodale molto lunga, la quale si arresta solamente al verso 10, in corrispondenza di una pausa breve (un punto e virgola) e del terzo (ed ultimo) endecasillabo:

a	Amor, beato Amore,
b	tu che nel cielo stai
C	ove son l'opre tue più care e spesse,
a	deh, narrami, Signore,
b	(poiché non fu giamai
C	ch' un'ombra di beltà simil vedesse),
c	se chi ne la concesse
d	serbò lassù l'idea
e	e se sopra le stelle
e	son l'altr' opre sì belle;
D	perciò ch' i' vedo [...]

Come si vede, tra i due piedi il legame è debole, poiché tra le due proposizioni sussiste un rapporto di coordinazione; lo stesso avviene tra fronte e sirma: la pausa di *diesis* è obliterata da un rapporto di subordinazione tra la proposizione coordinata del secondo piede e le due proposizioni ipotetiche contenute nella prima parte della sirma.

La seconda stanza si colloca invece all'interno della categoria P+S: i due piedi della fronte sono debitamente scanditi da una pausa, mentre lo stacco tra fronte e sirma è violato dal rapporto di subordinazione che la principale, contenuta nel secondo piede, intrattiene con la proposizione ipotetica seguente. Di nuovo, anche in questa strofa, in corrispondenza dell'ultimo verso endecasillabo, si nota uno stacco, realizzato per mezzo dell'introduzione dei due punti:

¹⁵² Per i tipi strofici utilizzati *cfr.* GUIDOLIN 2002, p.112-117.

a Mostrami, Amor, per Dio,
 b poi (ch' i' creder nol posso)
 C com' è tanta beltà lassù fra voi;
 a alzami, signor mio,
 b di questa carne scosso,
 C lassù, dov' i' verrò forse dopoi,
 c se lice andarvi a noi,
 d sì ch' io 'l possa mirare
 e e darne intera fede
 e a chi qua giù nol crede:
 D e, s' egli è ver [...]

Anche la terza stanza si riferisce al tipo P+S: nella fronte la sintassi rispetta la griglia metrica, arrestandosi al terzo verso con l' introduzione di una domanda; il secondo piede, invece, non contenendo la breve risposta a suddetta domanda, dà piuttosto spazio alle conseguenze qualora la risposta di Amore fosse positiva: tali conseguenze sono elencate fino all' altezza del decimo verso (endecasillabo), in corrispondenza del quale, coerentemente con le altre strofe, si trova una pausa:

a Ahi, ch' i' non so pensarmi
 b come possibil sia!
 C Tu dunque, Amor, che 'l sai, perché nol mostri?
 a Ché, se 'l vòì palesarmi,
 b i' te darò la via
 C d' arder in pochi di tutti i cor nostri,
 c e dei stellati chiostri
 d poner tal fame in terra
 e che tutto 'l terren stuolo
 e s' alzerà teco a volo;
 D e, vinta de' [...]

La quarta stanza si colloca anch' essa all' interno della categoria P+S: tra i due piedi lo stacco è rispettato da una pausa lunga, mentre il periodo iniziato nel secondo piede percorre una campata molto ampia che, questa volta, si arresta in concomitanza della fine della strofa. Il legame tra secondo piede e sirma è realizzato attraverso la posticipazione del verbo della principale al v. 8:

a Che dico? E' non è dubio
 b ch' ella non sia la prima
 C in terra, in mar, in ciel, in paradiso.
 a Perché più dunqu' i' dubio?
 b ché chi ben dritto stima,
 C vedendo 'l ciel fermare a mirar fiso

c il suo leggiadro viso,
 d dirà ben chiaramente
 e ch'ei stesso non lo niega
 e e il sol doglioso priega
 D che la notte nol cacci inver ponente,
 f mira la nostra luce,
 f e quanto può più luce.

Infine, la quinta stanza, così come la prima, si colloca all'interno della categoria P+P+S. Questa strofa, però, ha la caratteristica di comprendere due campate periodali di uguale lunghezza: la prima inizia nel primo piede e si arresta all'altezza del v. 5, violando dunque le identità metriche delle due unità tristiche abC; il secondo periodo inizia al v. 6 e si protrae per i successivi cinque versi, arrestandosi, coerentemente con la tendenza generale, in concomitanza dell'ultimo endecasillabo:

a O ciel dunque beato
 b che con tant'occhi miri
 C quel sol che può bear sol con la vista,
 a quando tutto stellato
 b intorno a noi ti giri!
 C E se di tal piacer dolcezza mista
 c con due luci s'acquista
 d (com' i' lo so, che 'l provo),
 e qual zoia a te conduci
 e con più di mille luci?
 D Deh, tu che puoi, [...]

Il legame tra primo e secondo piede è debole: la principale è legata alla proposizione temporale successiva attraverso un rapporto di subordinazione; tra fronte e sirma, invece, il legame è stato realizzato attraverso la scissione dei costituenti della frase principale: il verbo retto dal soggetto, collocato ad inizio periodo, e dunque nell'ultimo verso del secondo piede, è posticipato al primo verso della sirma.

Dunque, da una prospettiva più ampia, si può affermare che l'andamento sintattico di questo componimento è niente affatto rispettoso della griglia metrica dal momento che, come si è visto, essa viene continuamente obliterata; in due occasioni tale 'scavalco' è talmente preponderante da coinvolgere anche le unità metriche dei piedi, dando così origine a stanze dominate da ampie campate periodali. Il motivo di questa continua violazione risulta essere l'insistita presenza del verso settenario il quale, inevitabilmente, costringe alla brevità e, di conseguenza, allo 'straripamento' della

sintassi oltre i confini metrici. Si noti poi l'uso degli *enjambement*: se ne riscontra solamente uno, tra i versi 58 e 59: “E se di tal piacer dolcezza mista / con luci s'acquista”; lo scarso utilizzo di questo artificio sottolinea la volontà del poeta, già realizzata appunto nelle lunghe campate periodali che occupano le varie stanze, di voler sviluppare una narrazione lineare e compatta, mai franta. L'allocuzione di Epenofilo procede dunque in maniera ordinata e chiara, senza rallentamenti né improvvisi arresti. A tal proposito gioca a favore di suddetta ricercata linearità e chiarezza anche la punteggiatura, caratterizzata da numerose virgole sia a fine verso che all'interno, e da alcune parentetiche esplicative ed enfaticanti il pensiero dell'io (vv. 5-6, v. 15, v. 60). Dunque, il componimento è estraneo a quel principio di *gravitas* che sarà poi dominante poco più tardi, a partire dalla teorizzazione che ne farà il Tasso.

In merito alle figure retoriche, si nota un grande lavoro sul suono: molte sono le assonanze all'interno delle singole stanze, ma ancor più numerose sono quelle tra una stanza e l'altra; non sono invece state riscontrate consonanze all'interno medesime, ma solamente di strofa in strofa. Nel dettaglio, le figure di suono riscontrate sono le seguenti.

Assonanze (all'interno della stessa strofa).

Rima a (-ore) – rima f (-ole) della I stanza;

Rima e (-elle) – rima C (-esse) della I stanza;

Rima b (-osso) – rima f (-oco) della II stanza;

Rima a (-io) – rima C (-oi) della II stanza;

Rima a (-armi) – rima b e f (-ia) della III stanza;

Rima a (-io) – rima C (-iso) della IV stanza;

Rima e (-uci) – rima f (-umi) della V stanza;

Rima X (-ore) – rima y (-eggio) del congedo.

Assonanze (tra strofa e strofa).

Assuonano tra loro la rima a della I stanza (-ore), la rima X del congedo (-ore), la rima f della I stanza (-ole) e la rima y del congedo (-eggio); la rima b della I stanza (-ai), la rima b della III stanza (-ia), la rima b della IV stanza (-ima), la rima C della V stanza (-ista) e la rima a della III stanza (-armi); la rima C della I stanza (-esse), la rima e della II stanza (-ede) e la rima d/D della IV stanza (-ente); la rima d/D della I stanza (-ea), la rima d/D della II stanza (-are), la rima d/D della III stanza (-erra) e la rima e della IV stanza (-ega); la rima a della I stanza (-io), la rima a della IV stanza (-io), la rima C della IV

stanza (-iso) e la rima C della III stanza (-ostri); la rima b della II stanza (-osso), la rima e della III stanza (-olo), la rima d/D della V stanza (-ovo) e la rima f della II stanza (-oco). Infine, da segnalare sono le parziali assonanze tra la rima f della IV stanza (-uce) e la rima e della V stanza (-uci), e tra la rima f della I stanza (-ole) e la rima e della III stanza (-olo).

Consuonano tra loro la rima a della I stanza (-ore), la rima X del congedo (-ore), la rima b della IV stanza (-iri) e la rima d/D della III stanza (-are) e, con queste, consuona parzialmente la rima d/D della III stanza (-erra); la rima f della I stanza (-ole) e la rima e della III stanza (-olo); la rima C della I stanza (-esse) e la rima b della II stanza (-osso); la rima f della II stanza (-oco), la rima f della IV stanza (-uce) e la rima e della V stanza (-uci); la rima b della IV stanza (-ima) e la rima f della V stanza (-umi); consuonano parzialmente la rima a della III stanza (-armi) e la rima b della IV stanza (-ima), e la rima C della III stanza (-ostri) con le rime C della V (-ista) e della IV stanza (-iso).

Invece, per quanto riguarda le figure retoriche, non ne sono state riscontrate molte, verosimilmente in armonia con la volontà del Muzzarelli di trattare il tema della lode in maniera chiara e immediatamente comprensibile; per di più, le poche evidenziate pertengono alla tradizione lirica precedente più trita.

Stanza I: vv. 1 “Amore” e 4 “Signore” sono due personificazioni dell’amore; è identificato con il “creatore” e, dunque, la narrazione si situa in un contesto religioso del tutto lontano rispetto al Cristianesimo professato dal Petrarca; v. 6 “ombra” è sineddoche di Madonna (la duchessa di Urbino); v. 10 “opre” è metonimia di ‘donne’; v. 12 “mio bel sole” è metafora della donna (Elisabetta Gonzaga): ella viene dunque identificata con un elemento celeste; v. 13 “tardar il suo corso al sole” è una perifrasi per indicare l’ascesa al cielo di Madonna (in quanto elemento celeste, proviene dall’alto).

Stanza II: v. 17 “signor mio” è, di nuovo, personificazione dell’amore (v. 24 ha un “volto”); v. 18 “carne” è metonimia di ‘corpo’; v. 26 “amoroso foco” è metafora tipicamente petrarchesca della passione amorosa.

Stanza III: v. 33 “stellati chiostri” è metafora del regno di Amore; vv. 35-37: *topos* della guerra intrapresa dagli uomini mortali al fine di capovolgere la volta celeste e poter conoscere le “opre” di Amore.

Stanza IV: vv. 41-42: *topos* di matrice stilnovistica e petrarchesca secondo il quale la donna lodata è la migliore fra tutte; vv. 44-48: *topos* secondo il quale anche l’uomo più

saggio, di fronte alla donna lodata, proverebbe dei dubbi; vv. 49-52: metafora del sole che non vuole tramontare e che, per questo, brilla ancora di più; tale artificio retorico ha lo scopo di enfatizzare la potenza della luce che emana Madonna.

Stanza V: v. 53 “ciel beato” metafora celeste di Amore; v. 59 “luci” è metafora degli occhi delle donne le quali, in quanto elementi celesti, hanno al posto degli occhi delle “stelle” luminose; v. 63 “ciel novo” è metafora delle nuove “opre” che Amore dovrebbe creare per permettere all’io lirico di vivere in una costante condizione di beatitudine; vv. 64-64 “consumar i tuoi lumi” è una perifrasi per indicare la lode.

Congedo: vv. 66-67: esiti metaforici in termini di ‘sfida’ della discesa definitiva di Madonna sulla terra; v. 66 “ciel” è metafora celeste di Amore.

In merito alle rime, i rimemi totali presenti nella canzone sono 32 (6 per stanza e 2 nel congedo); tra questi, si nota molta varietà, sebbene non manchino casi di uguaglianza. A tal proposito, si vedano le rime a della I stanza e del congedo, entrambe con l’uscita in *-ore*, le rime a della II e della IV stanza, entrambe in *-io*, ed infine, all’interno della medesima stanza (la IV), le rime b e f, entrambe in iato (*-ia*); inoltre, si noti anche una somiglianza tra il rimema della IV stanza *-uce* (rima f) e quello della V *-uci* (rima e). Per quanto riguardano le classi foniche, il totale dei rimemi si distribuisce nelle seguenti categorie: 16 rimemi su 32 sono vocalici, di cui due, come detto, uguali (50%), 7, di cui quattro uguali, sono in iato (22%), 4 sono consonantici, tra cui si noti il rimema C della III stanza *-ostri*, difficile (12,5%) e, infine, ben 5 presentano raddoppiamento (16%). Inoltre, tra i 32 totali, 9 rimemi sono costruiti sulla medesima vocale (I stanza: *-esse*, *-elle*; II stanza: *-osso*, *-ede*, *-oco*; III stanza: *-olo*; IV stanza: *-ente*; V stanza: *-iri*, *-ovo*). Nello specifico, per ogni classe fonica si riscontra la medesima varietà:

Rime vocaliche.

	C	CI	D	G	L	M	R	T	V	S
<i>Am.</i>	-oco,	-uci	-ede	-ega	-ole,	-ima,	-are,	-ato	-ovo	-iso
<i>Opr</i>	-uce				-olo	-umi	-ore,			
<i>a</i>							-iri			
XII										
<i>RVF</i>	1,52	1,57	3,17	0,81	5,44	3,79	9,52	4,35	3,53	2,56
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%

Sebbene il rimario esibito dal Muzzarelli per la classe vocalica sia indubbiamente esteso ed articolato, la scelta dei rimanti sembra però riportarlo ad un orizzonte duecentesco piuttosto che comico-petroso e petrarchesco; difatti, per molte di queste classi foniche, le rime utilizzate sono per lo più desinenziali (si veda, ad esempio, la rima *-are* che ha come rimanti i due infiniti *mirare* e *pare*, oppure la rima *-iri* che ha come parole-rima sempre due infiniti e cioè *miri* o *giri*, oppure ancora la rima *-ega* che ha come rimanti i due verbi *niega* e *priega*) e, quando non lo sono, i rimanti associati a tali rime sono parole di comune attestazione (per la rima *-ore* si vedano i rimanti della prima stanza *Amore* e *Signore*, oppure per la rima *-iso* si vedano i due rimanti utilizzati *Paradiso* e *viso*); inoltre, si noti l'utilizzo del medesimo rimante per tre rimemi differenti: *luce*, *luci*, *lumi*, dove, per di più, la rima *-uce* (così come la rima *-ole*) presenta il medesimo rimante per ambedue le occorrenze. La rima, dunque, sembra non essere sottoposta ad una riconfigurazione dialettica né ad una sua acclimatazione a delle nuove logiche ma, anzi, sembra piuttosto ancora bloccata entro una forte fissità categoriale.

Rime in iato.

	IA	AI	EA	IO	OI
<i>Am. Opra</i>	2	1	1	2	1
XII	Rime b e f III stanza	Rima b I stanza	Rima d/D I stanza	Rime a II e IV stanza	Rima C II stanza
<i>RVF</i>	22,74%	15,49%	5,23%	15,69%	10,46%

Nonostante la tastiera muzzarelliana si presenti anche per le rime in iato caratterizzata da una visibile *varietas*, la scelta dei rimanti riporta di nuovo ad un orizzonte molto lontano rispetto a quello in cui si colloca la produzione poetica a partire dal Dante delle petrose e, in particolare, rispetto al Petrarca. L'anima categoriale dimostra di essere anche in questa classe ancora molto forte: non solo l'utilizzo di rime grammaticali (si contano quattro verbi in chiusura di verso in corrispondenza delle rime *-ai*, *-ea*, *-ia* e *-io*), ma anche di parole-rima tradizionalmente comuni (si vedano, a tal proposito, i rimanti *giamai*, *memoria* e *gloria*, questi ultimi anche in posizione baciata). Va detto, però, che tra i 14 rimanti totali, poco più della metà (8) sono monosillabi, rispettando, almeno in questo, la norma petrarchesca che appunto prevedeva la compattazione del volume sillabico delle parole-rima; tali monosillabi, però, sono banalmente tradizionali (si veda,

ad esemplificazione, la II stanza nella quale, nonostante le rime a e C siano entrambe in iato, i rimanti associati a queste due qualità foniche sono *Dio, voi, mio e noi*).

Rime consonantiche.

	RX	NX	SX
<i>Am. Opra</i> XII	- armi	-ente	-ista; -ostri
<i>RVF</i>	11,94%	9,77%	3,44%

Le classi foniche delle rime consonantiche costituiscono una prova tangibile di quanto ho affermato fin d'ora. Non solo lo scarso utilizzo di questo tipo di rima risulta del tutto estraneo alla tendenza affermata definitivamente con i *Fragmenta* petrarcheschi, ma anche i rimanti utilizzati rappresentano una conferma della mancata propensione del Muzzarelli ad adeguarsi agli *standards* a lui precedenti (se non addirittura coevi), sottolineando dunque una spiccata volontà di rivolgersi piuttosto alla tradizione duecentesca e, ancor di più, stilnovistica. Tra i rimanti utilizzati per questi rimemi si riscontrano difatti verbi (*mostri, pensarmi, palesarmi*), pronomi (*nostri*), avverbi (*chiaramente*) e, ancora, parole tradizionalmente comuni (*chiostri e ponente*)¹⁵³: niente a che vedere, quindi, con la tastiera di rimanti, infinitamente articolata, propria dei suoi due più importanti predecessori.

In merito alle rime artificiali, come ho anticipato non sono molte: se ne contano difatti in totale sei, distribuite in questo modo.

Stanza I: *sole : sole* rima identica;

Stanza III: *pensarmi : palesarmi* rima ricca; *memoria : gloria* rima ricca;

Stanza IV: *dubio : dubio* rima equivoca; *niega : priega* rima ricca; *luce : luce* rima equivoca (ricorrente in tutta l'opera).

Nonostante l'evidente inclinazione del Muzzarelli per la rima equivoca (aspetto anch'esso lontano dalla prassi petrarchesca la quale prevedeva, piuttosto, la preferenza per le rime inclusive e derivative), il poeta mostra anche da questo punto di vista una

¹⁵³ Si ricordi quanto affermato in precedenza, e cioè che i rimanti della rima *-ostri* sono ripresi identici dal sonetto 309 dei *Fragmenta*.

pratica letteraria assai debole, probabilmente dovuta all'inesperienza concorde con la sua giovane età.

Il tema della lode, quindi, è trattato dall'*adolescens* Muzzarelli ancora in una chiave stilnovistica, fortemente caratterizzata da fissità e ripetitività. La sua canzone, dunque, inserita in un contesto primo cinquecentesco, e perciò in un periodo nel quale il petrarchismo prendeva sempre più forma e vigore, si presenta piuttosto come un esercizio stanco e ormai sorpassato, niente affatto incline al gusto (metrico, stilistico e retorico) che si era affermato con il *Canzoniere* petrarchesco; la canzone *Amor, beato Amore* non sembra pertanto essere, come invece sperato, una lode di alto livello tale da assicurargli una rapida e sfolgorante carriera di cortigiano. Al contrario la lirica, così come l'opera nel suo complesso, suscita nei suoi lettori un'impressione di arretratezza, soprattutto a causa del procedere in maniera del tutto lontana rispetto ai modelli trecenteschi con i quali, comunque, tenta di confrontarsi. Il Muzzarelli, dunque, in questa canzone, esibisce scarsa originalità ed esilità inventiva, e la fatica che dimostra nel reperire nuove combinazioni, e di conseguenza l'utilizzo di moduli ricorrenti, è la prova inconfutabile di questa sua "immaturità".

BIBLIOGRAFIA

AFRIBO 2003 = Andrea A., *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco PRALORAN, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 531-618.

AFRIBO 2009 = Andrea A., *Petrarca e Petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 35-193.

BARTOLOMEO 1992 = Beatrice B., *Le forme metriche della Bella mano di Giusto de' Conti*, in «Interpres», 12 (1992), pp. 7-56.

CARRAI 2008 = Stefano C., *Nell'officina della Bella mano: la funzione strutturante delle canzoni*, in *Giusto de' Conti di Valmontone: un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo PANTANI, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 193-199.

GORNI 1993 = Guglielmo G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 15-62.

GUIDOLIN 2010 = Gaia G., *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

MENGALDO 1963 = Pier Vincenzo M., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1963, pp. 17-40, 234-252, 257-301, 316-336.

PANTANI 2006 = Italo P., *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 15-46, 79-110.

PANTANI 2008 = Italo P., *Prima e dopo la Bella mano: le quattro donne di un altro Giusto*, in *Giusto de' Conti di Valmontone: un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo PANTANI, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 201-240.

PRALORAN 2008 = Marco P., *Aspetti del petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone: un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo PANTANI, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 117-155.

PRALORAN 2013 = Marco P., *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2013.

TROVATO 1979 = Paolo T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1979.

ZANATO 2008 = Tiziano Z., *Giusto e gli Amorum libri di Boairdo*, in *Giusto de' Conti di Valmontone: un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di Italo PANTANI, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 243-282.

Strumenti utilizzati (Grammatiche, dizionari, repertori metrici consultati)

AMI = *Archivio Metrico Italiano*, a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, Gruppo padovano di Stilistica (Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Stefano Dal Bianco, Andrea Pelosi, Marco Praloran, Arnaldo Soldani).

Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento, a cura di Andrea COMBONI e Tiziano ZANATO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

BAUSI – MARTELLI 1993 = Francesco B., Mario M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.

BELTRAMI 2002 = Pietro B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

PELOSI 1978-90 = Andrea P., *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica» V, Milano – Napoli, Ricciardi, 1978-1990, pp. 3-162.

REMCI 2008 = Guglielmo Gorni., *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

Testi lirici

AUGURELLO 1905 = Giuseppe PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1905, pp. 191-227.

BADOER 1973 = *Phylareto a l'aurea sua cathena*, in Maria Antonietta GRIGNANI, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1973, pp. 77-115.

BOIARDO 2012 = Matteo Maria B., *Amorum libri tres*, ed. critica a cura di Tiziano Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

CASTIGLIONE 1973 = Baldassar C., *Sonetti e canzoni*, in *Il libro del Cortegiano, con una scelta di opere minori*, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1973.

CERESARA 1989 = Andrea COMBONI, *Paride Ceresara, mantovano in Veronica Gambarà 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, Leo S. Olschki Editore, 1989, pp. 263-91.

CORNAZANO 1985-86 = Andrea COMBONI, *Antonio Cornazano: il Canzoniere*, Tesi di Laurea, relatore C. Bozzetti, Università di Pavia, a.a. 1985-86.

CORREGGIO 1969¹ = Niccolò da C., *Fabula di Cefalo*, in *Opere*, a cura di Antonia TISSONI BENVENUTI, Bari, Laterza, 1969.

CORREGGIO 1969² = Niccolò da C., *Opere*, a cura di Antonia TISSONI BENVENUTI, Bari, Laterza, 1969.

DANTE 1991 = D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. 1, *Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

DANTE 1994 = D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. 2, *Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.

DANTE 1997 = D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. 3, *Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

DANTE 2011 = D. ALIGHIERI, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011.

GIUSTO DE' CONTI 1933 = Giusto de' C., *Il Canzoniere*, a cura di Leonardo Vitteti, Lanciano, Carabba, 1933, 2 voll.

GUITTONE 1940 = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco EGIDI, Bari, Laterza, 1940.

MUZZARELLI 1982 = Giovanni M., *Amorosa Opra*, a cura di Emanuela Scarpa, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1982.

MUZZARELLI 1983 = Giovanni M., *Rime*, a cura di Giuseppina Hannüss Palazzini, Mantova, Arcari, 1983.

NUVOLONE 1995 = Giorgio DILEMMI., *Dintorni boiardeschi: per Filippo Nuvolone*, «Rivista della letteratura italiana», XIII [1995], 3, pp. 532-33.

PETRARCA 1996 = Francesco P., *Canzoniere*, ed. commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

SANDEO 1994 = Stefano CARRAI, *Lirici del Quattrocento nell'Italia centrale*, Pisa, La Libreria del Lungarno, 1994.

SASSO = Guglielmo GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

SAVONAROLA 1968 = Girolamo S., *Poesie*, a cura di Mario Martelli, Roma, Belardetti, 1968.

TEBALDEO 1989-1992 = Antonio T., *Rime*, a cura di Jean Jaques Marchand e Tania Basile, Modena, Panini, 1989-1992.