



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

*«in dubbia pace e certa guerra io vivo»
Il Petrarchismo tormentato di Laura
Battiferri; lingua, stile e metrica*

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureanda
Giulia Del Bianco
n° matr.1242743 / LMFIM

Anno Accademico 2021/ 2022

Indice

| | |
|---|-----|
| <i>Introduzione</i> | 1 |
| <i>La figura di Laura Battiferri, opere e cenni biografici</i> | 5 |
| 1.1 <i>Il Primo Libro delle Opere Toscane: tra Urbino, Roma e Firenze</i> | 5 |
| 1.2 <i>Le opere religiose</i> | 12 |
| 1.3 <i>La fortuna di Laura Battiferri: il successo in Italia e all'estero nel '500</i> | 18 |
| 1.4 <i>Il ritratto del Bronzino</i> | 24 |
| 1.5 <i>Il Primo Libro delle Opere Toscane: breve storia filologica, struttura e temi</i> | 30 |
| 1.5.1 <i>Struttura del Primo Libro</i> | 32 |
| 1.5.2 <i>Nuclei tematici principali</i> | 34 |
| <i>Il Petrarchismo di Laura Battiferri; lessico e strategie di imitazione</i> | 39 |
| 2.1 <i>Lessico petrarchesco</i> | 42 |
| 2.1.1 <i>Sintagmi</i> | 42 |
| 2.1.2 <i>Dittologie</i> | 50 |
| 2.1.3 <i>Altri prestiti; riconoscibilità di temi e strutture</i> | 57 |
| 2.2 <i>Lessico non petrarchesco</i> | 63 |
| 2.2.1 <i>Dantismi</i> | 65 |
| 2.2.2 <i>Altro lessico</i> | 71 |
| <i>Retorica e sintassi</i> | 77 |
| 3.1 <i>Legami sintattici tra le parti del sonetto</i> | 77 |
| 3.2 <i>Inarcatura</i> | 81 |
| 3.2.1 <i>Tipologie di inarcatura all'interno delle partizioni metriche</i> | 82 |
| 3.2.2 <i>Inarcatura come legame sintattico tra le parti del sonetto</i> | 91 |
| 3.3 <i>Un uso particolare: il modulo enjambement + dittologia</i> | 97 |
| 3.3.1 <i>Classificazione delle dittologie</i> | 97 |
| 3.3.2 <i>Impiego sintattico delle dittologie</i> | 102 |
| 3.4 <i>Coordinazione</i> | 107 |
| 3.5 <i>Subordinazione</i> | 112 |
| 3.6 <i>Due casi particolari; il sonetto XIII e il sonetto LXXXVI</i> | 120 |
| <i>La Rima</i> | 127 |
| 4.1 <i>Rime Vocaliche</i> | 130 |
| 4.2 <i>Rime consonantiche</i> | 136 |
| 4.3 <i>Rime tecniche</i> | 142 |
| 4.4 <i>Volume dei rimanti</i> | 146 |
| <i>Bibliografia</i> | 151 |

Introduzione

Il *Primo Libro delle Opere Toscane* di Laura Battiferri viene pubblicato a Firenze presso i Giunti nel 1560, riscuotendo grande successo tra i maggiori letterati del tempo: il Vettori, riferendosi alla poetessa, afferma che «nelle facoltà del comporre non è punto a Saffo inferiore»,¹ Bernardo Tasso la ricorda nell'*Amadigi* definendola «honor d'Urbino».² Questo studio si concentra sulla produzione lirica di Laura Battiferri all'interno del contesto culturale del Petrarchismo, in particolare sui suoi aspetti linguistici, stilistici e retorico-sintattici. L'esperienza lirica della poetessa si colloca dunque nella seconda metà del Cinquecento, in un periodo che Roberto Fedi definisce un vero e proprio «transito storico»:³ la forma-canzoniere così come era stata promossa dal Bembo qualche decennio prima e la relativa idea di un canzoniere unico diviso in nuclei evidenti (incipit, explicit, testi in vita e in morte, l'anniversario), comincia nella seconda metà del secolo ad essere soggetta a dei cambiamenti.⁴ La raccolta della Battiferri si presenta infatti nella forma di un libro di rime, nel quale rimangono solo alcune delle caratteristiche del modello promosso da Bembo su imitazione del *Canzoniere* petrarchesco; la divisione in due sezioni (in vita e in morte), il collegamento tra *incipit* ed *explicit*, mentre scompare quasi del tutto il nucleo tematico centrale dell'amore. Questi sono i temi principali affrontati nel primo capitolo; una presentazione sulla vita e le opere della poetessa insieme alla struttura e i nuclei tematici principali della sua raccolta poetica. I capitoli successivi si concentrano invece su alcuni aspetti riguardanti lo stile e la lingua del *Primo Libro* (lessico, retorica, sintassi e rime), sempre prestando attenzione al rapporto con Petrarca. In particolare, il secondo capitolo riguarda il lessico e le strategie d'imitazione adoperate dalla poetessa. Infatti, se il *Primo Libro* «affonda le sue radici nella trama linguistica petrarchista»⁵ non possono mancare al suo interno chiari rimandi e citazioni al modello. L'analisi parte da una presentazione dei prestiti (in particolare sintagmi formati da sostantivo + aggettivo e

¹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E. M. Guidi, Accademia Raffaello, Urbino, 2000, p. 7,

² *Ivi*, p. 8.

³ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma, 1990, p. 49.

⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E. M. Guidi, p. 12.

dittologie) ripresi letteralmente o con lievi modifiche dal *Canzoniere* petrarchesco. In questo contesto numerosi sono i sostantivi accompagnati da aggettivi appartenenti al codice lirico-amoroso quali *dolce, gentile, vago, amorosa, lieto, bello* e le *iuncturae* riguardanti gli ambiti semantici della crudeltà del destino, la morte, il turbamento interiore (*morte acerba, aspro tormento, mondo cieco*). Tuttavia, l'attenzione è posta principalmente nelle modalità di rielaborazione della Battiferri, ovvero sulle strategie che la poetessa adopera per la creazione di nuovi sintagmi e nuove dittologie. Ad esempio, queste vanno da semplici rielaborazioni del sintagma petrarchesco (come, nel caso delle dittologie, la semplice sostituzione di uno dei due membri) ad elaborazioni più complesse. Mi riferisco in particolare alla creazione di nuovi sintagmi tramite l'accostamento di termini petrarcheschi che nel *Canzoniere* compaiono in posizione ravvicinata (es. *dolce oblio* 16,5 ← *ché, sol mirando, oblio* ne l'alma piove | d' ogni altro *dolce*, et Lethe al fondo bibo *RVF* 193,3-4), oppure una soluzione che consiste nel mantenere il medesimo sostantivo petrarchesco abbinandolo con un aggettivo dal significato opposto rispetto a quello che si trova nel modello o viceversa (es. *oscuro nembo* 21,9 ← *amoroso nembo RVF* 126,45). La seconda parte del capitolo è invece dedicata al lessico non petrarchesco, proveniente in particolare dalla *Commedia* dantesca o dalle opere di altri autori (tra i più gettonati; Giovanni Della Casa, Bernardo Tasso, Benedetto Varchi), sempre prestando attenzione alla congruenza o meno del contesto in cui i prestiti vengono utilizzati. Il terzo capitolo riguarda invece l'ambito che a mio parere esprime al meglio quel «turbamento» che sembra pervadere l'intera raccolta della poetessa, ovvero la sintassi e la retorica. Se la poetessa presenta in molti dei suoi componimenti uno stato d'animo tormentato, questo non solo trova espressione nel contenuto ma anche e soprattutto nella complessità sintattica. In generale, la poetessa predilige una sintassi difficile, caratterizzata dalla vasta presenza di *enjambements*, di anastrofi, iperbati e dalla sospensione delle proposizioni, le quali spesso cominciano in un verso e trovano la conclusione nelle unità metriche successive. Complessità che trova riscontro anche nella tipologia di legame sintattico tra partizioni metriche più utilizzata in assoluto dalla Battiferri, ovvero la subordinazione. Dunque, il capitolo prende in considerazione le principali tipologie di legami sintattici tra le parti del sonetto e al loro interno (inarcatura, subordinazione, coordinazione) secondo l'impostazione di A. Soldani nel saggio dedicato a Petrarca *Sintassi e partizioni*

metriche del sonetto.⁶ Uno degli aspetti più particolari della sintassi di Laura Battiferri riguarda l'impiego sintattico della dittologia. Questa figura svolge un ruolo centrale all'interno del *Primo Libro*, in quanto viene spesso utilizzata per esprimere la tensione interiore, il passaggio da uno stato d'animo all'altro, ad esempio tramite il susseguirsi di dittologie con significato opposto in versi adiacenti (es. 93,1-4: «Benuccio, quella chiusa, erta salita, | ch'a voi sì *piana e larga* il cielo aprio, | quando 'l cammin per le vostr'orme invio | mi s'appresta *agevole e spedita*»). Dal punto di vista più strettamente sintattico, la dittologia è molto spesso collegata all'inarcatura, tanto che si può notare la presenza di un vero e proprio modulo formato da *enjambement* + dittologia o viceversa dittologia + *enjambement*. Ad esempio, una frequente modalità di impiego di questa struttura consiste nello scandire la quartina in due distici quando la dittologia si trovi ad occupare la parte finale del verso (es. 31,1-2: «Del coro eterno e delle eterne genti | son queste voci *angeliche e gioconde*»), oppure dittologie dal significato contrastante possono allinearsi formando una struttura parallela (es. 24,1-2: «Qui tanto, ahi lassa, a me *negletta e schiva* | quanto pria mi teneva *ornata e chiara*»).

In conclusione, per l'ultimo capitolo ho preso in considerazione il sistema delle rime all'interno della raccolta, confrontando i dati della Battiferri con quelli petrarcheschi. I rimanti e le relative serie rimiche sono divisi in due grandi categorie, le rime vocaliche e le rime consonantiche con attenzione anche alla presenza di virtuosismi come le rime tecniche (rime identiche/equivoche e rime inclusive). In questo ambito pur non mancando le differenze rispetto ai *Fragmenta*, le concordanze con il modello petrarchesco sono particolarmente numerose. Ad esempio, all'interno della classe vocalica in vibrante VRV il tipo di rima più frequente è quella in ORE, la quale raggiunge il 21,41% sul totale della classe in vibrante, seguita da ERO (13,17%), ORI (10,11%), ORA (9,41%) e URA (6,82%) ed ERA (5,64%). Pur rimanendo ancora ORE la rima più gettonata, vi è comunque una certa tendenza all'eterogeneità data dall'utilizzo frequente di rime in OR-diverse da ORE e dalle rime in ER-. Questa caratteristica ben si allinea con la «tendenza all'esplorazione»⁷ rimica di Petrarca, il quale aumenta nel suo *Canzoniere* proprio questa tipologia di rime. Infine, il capitolo si conclude con un paragrafo relativo al volume dei rimanti, dove la Battiferri conferma ancora una volta la

⁶ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003, p. 253.

⁷ A. Afrifo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma, 2009, p. 50.

propria adesione al modello attraverso la quasi totale «soppressione dei polisillabi»⁸ a favore di rimanti bisillabi e dei trisillabi comincianti per vocale.⁹

⁸ A. Afriso, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p.90.

⁹ *Ivi*, p. 90.

Capitolo 1

La figura di Laura Battiferri, opere e cenni biografici

Questo primo capitolo ha uno scopo principalmente introduttivo e informativo al fine di comprendere la figura di Laura Battiferri e in particolare la sua raccolta poetica *Il Primo Libro delle Opere Toscane*. Inizialmente analizzerò le tappe fondamentali della vita della poetessa, il contesto culturale, le sue influenze in Italia e all'estero, anche tramite un confronto con i componimenti contenuti all'interno della raccolta. Mi è sembrato opportuno soffermarmi sul ritratto del Bronzino, in quanto oltre che a rappresentare un'importante opera artistica, si rivela una testimonianza utile per ricostruire il pensiero poetico della Battiferri. Infine, nella parte conclusiva del capitolo presenterò la struttura, i contenuti e i nuclei tematici principali del *Primo Libro*.

1.1 Il Primo Libro delle Opere Toscane: tra Urbino, Roma e Firenze

Tutti gli studi da me considerati svolti attorno alla figura di Laura Battiferri sono concordi sull'esiguità di informazioni riguardo la vita della poetessa. In particolare, Victoria Kirkham definisce le informazioni biografiche sulla Battiferri come «frustratingly scant».¹⁰ Per delineare un quadro generale di una figura complessa come quella della poetessa in questione, mi è sembrato utile considerare uno dei primi articoli completamente a lei dedicato di Guido Zaccagnini, risalente ai primi anni del secolo scorso.¹¹ Molto probabilmente Laura nasce ad Urbino il 30 novembre 1523, datazione che viene confermata da lei stessa più volte anche all'interno del *Primo Libro*: giorno e mese vengono indicati nella seconda quartina del sonetto LXVII scritto in occasione della celebrazione di Sant' Andrea «A te del Cielo, a me di questo abisso | furo aperte in tal giorno ambe le porte, | tu lassù vivi, io quaggiù in doppia morte, | un anno men del

¹⁰V. Kirkham., *Laura Battiferra degli Ammannati's" first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, Rinascimento,36, 1996 p. 351.

¹¹ G. Zaccagnini, *Lirici urbinati nel secolo XVI*, in "Le Marche", I-III, genn.-giug. 1903.

sesto lustro ho visso» composto appunto nel giorno in cui si celebra il Santo (30 novembre) e che suggerisce al v. 8 l'età della poetessa, appena entrata nel suo ventinovesimo anno.¹² Il padre di Laura, di nome Giovanni Antonio Battiferri, era un ecclesiastico che rivestiva una certa importanza nel contesto della corte di Urbino. Rilevanza sottolineata anche dallo Zaccagnini: «Che godesse di non poco autorità presso i duchi di Urbino lo mostrano alcune lettere originali del duca, della duchessa di Urbino e del duca di Camerino a lui indirizzate, nelle quali si parla di affari di stato importanti [...]»¹³. Egli era dunque un autorevole prelado di Urbino, il quale trascorse anche dei lunghi periodi presso il Vaticano dove guadagnò pregi e beni notevoli.¹⁴ Poche informazioni si hanno anche riguardo la madre di Laura. Prima delle riforme del Concilio di Trento un ecclesiastico era libero di avere una famiglia: nel 1553 Giovanni Antonio Battiferri era padre di due bambini, Laura ed Ascanio, avuti con una donna proveniente da una famiglia illustre, Maddalena Coccapani da Carpi.¹⁵ Laura non era dunque figlia unica. Inoltre, Victoria Kirkham afferma, tramite lo studio del documento di legittimazione dei figli di Giovanni Antonio datato al 1543, come in realtà i figli fossero tre: Ascanio, Laura e Giulio, quest'ultimo avuto da un'altra donna. Della giovinezza della poetessa si sa ben poco, ma comunque visse in una famiglia benestante, tanto che Laura poté ricevere un'educazione completa a partire dalla cultura greca e latina a quella volgare, filosofica e religiosa.¹⁶ Non è da escludere che la Battiferri avesse dei rapporti con la corte di Urbino fin dall'età giovanile. Zaccagnini nel suo saggio ripercorre brevemente la storia della corte di Urbino, definendola come un luogo ricco di cultura, la quale accolse alcuni dei personaggi più illustri della letteratura italiana:

Nei primi decenni del secolo Pietro Bembo vi era accolto con grande onore e vi maturava il disegno delle *Prose della volgar poesia*. Bernardo Tasso, colpito dalla sventura, vi trovava cortese accoglienza [...]. Dionigi Atanagi vi aveva onorato cariche: più tardi vi erano ospitati per qualche tempo Annibal Caro, Torquato Tasso, ed altri non pochi [...]. Così la corte di Urbino, insieme con quelle di Ferrara e di Roma, era uno dei focolari più attivi della cultura italiana.¹⁷

¹² L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 77.

¹³ G. Zaccagnini, *Lirici urbinati*, p. 96.

¹⁴ V. Kirkham, *Laura Battiferri degli Ammanati benefattrice dei Gesuiti fiorentini*, in *Quaderni Storici* vol.35, no. 104, il Mulino, 2000, p. 332.

¹⁵ *Ivi*, p. 333.

¹⁶ E.N. Girardi, *Laura Battiferri in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7., 1970.

¹⁷ G. Zaccagnini, *Lirici Urbinati*, p. 96.

Laura Battiferri rimase ad Urbino probabilmente fino al suo primo matrimonio con un uomo di nome Vittorio Sereni Bolognese, informazione però non certa, tanto che Zaccagnini non nasconde una certa perplessità riguardo questa unione.¹⁸Tuttavia, il testamento di Sereni sarebbe sopravvissuto e riporta la data del gennaio del 1549; in questo documento Sereni esprimerebbe il suo dispiacere verso la donna che lasciava.¹⁹Laura, dunque, rimane vedova nel 1549, a venticinque anni. A questo presunto matrimonio ne segue invece un altro, celebrato nell'aprile del 1550 con lo scultore fiorentino Bartolomeo degli Ammannati. Dall'opera poetica della poetessa emerge che l'unione tra i due si rivelò particolarmente felice, alimentata soprattutto dalla condivisione di ideali artistici e poetici. All'interno del *Primo Libro* non mancano poesie dedicate al marito, seppur non siano in numero cospicuo, ma i sonetti a lui dedicati rivelano la presenza di una grande complicità e comprensione reciproca. I due si sarebbero forse incontrati per la prima volta ad Urbino, nel periodo in cui lo scultore stava lavorando al portale dell'Oratorio della Compagnia della Morte, luogo poco distante dall'abitazione della Battiferri.²⁰Dopo il matrimonio, che si celebrò nella Casa Santa di Loreto il 17 aprile 1550, i coniugi si trasferirono a Roma, poiché Ammannati ricevette delle commissioni da parte di Giulio III.²¹Il loro soggiorno nella città durò cinque anni, durante i quali la Battiferri si affezionò molto all'ambiente romano, sentimenti che emergono dai suoi componimenti in particolare dal madrigale XXXV e dai sonetti XXXVI e XXXVII. Nel madrigale, dopo aver elogiato la bellezza di Roma, nei versi 11-12 la poetessa si augura di non dovere mai abbandonare la città: «Fate che mai non sia quel crudo giorno | ch'io lasci il vostro dolce almo soggiorno».²² Desiderio che purtroppo non verrà esaudito e la poetessa sarà costretta a lasciare Roma per trasferirsi a Firenze nel 1555 a causa della morte di Giulio III, protettore del marito. L'Ammannati, infatti, trova grazie all'aiuto del Vasari un nuovo mecenate, Cosimo I de' Medici.²³Questo passaggio provocò un grande turbamento nell'animo della

¹⁸ G. Zaccagnini, *Lirici Urbinati*, p. 97.

¹⁹ V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, in *Renaissance Quarterly* vol. 55, Cambridge University, 200, p. 503.

²⁰ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 10.

²¹ *Ivi*, p. 10.

²² *Ivi*, pp. 58-59.

²³ V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, in *Renaissance Quarterly* vol. 55, Cambridge University, 200, p. 513.

poetessa, ma allo stesso tempo divenne fonte di alta ispirazione poetica. Nel sonetto XXXVI la Battiferri avverte una minaccia alla sua felicità, una sorta di cattivo presagio, definendo il suo cuore «più di dolor che di speranza pieno».²⁴ Sensazione che si concretizza nel sonetto successivo, nel quale la poetessa si vede costretta ad abbandonare Roma. Queste poesie sono tra le più significative, in quanto rappresentano i primi componimenti autobiografici dopo la lunga serie di sonetti encomiastici che apre la raccolta. Inoltre, nel sonetto XXXVI, la suggestiva e poetica immagine della poetessa che versa le sue lacrime nel Tevere viene ulteriormente enfatizzata dal modo in cui la Battiferri si riferisce a sé stessa, chiamandosi per la prima volta nell'ultima terzina con lo pseudonimo di Dafne: «Così Dafne col volto umido e chino, | in riva al Tebro, dolorosa e mesta, | dicea, spargendo al ciel giuste querele».²⁵ Il soprannome suggerisce già qualche informazione sulla poetica della Battiferri, in quanto vuole essere un chiaro riferimento alla tradizione petrarchesca e alla poesia in senso più ampio e generale, presentandosi sia come discendente dell'amata di Petrarca, sia come la ninfa amata da Apollo.²⁶ Il distacco definitivo da Roma e il grande dolore che ne consegue vengono espressi nel sonetto XXXVII, il quale presenta una fortissima carica emotiva, tanto che il rammarico della Battiferri appare quasi tangibile. Riporto di seguito il testo del sonetto, particolare anche dal punto di vista stilistico:

Ecco ch'io da voi sacre alte ruine,
anzi da me medesima, ahi crudel fato,
pur mi diparto: or lassa in quale stato
il mio grave dolor troverà fine?

O voi anime sante e pellegrine 5
A cui sì largo don dal ciel fu dato,
che 'n pregio del valor vostro beato
siate or là suso eterne cittadine,

fate, s'umil preghiera è in cielo udita,
mentre lontan su l'Arno in cieco orrore 10
starà vivo sepolto il mio mortale,

che 'l mio nome sul Tebro, il mio migliore
ch'or con voi resta, scevro d'ogni male,
fra' vostri alti tesori rimanga in vita.²⁷

²⁴ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 58.

²⁵ *Ivi*, p. 58.

²⁶ V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, p. 515.

²⁷ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 59.

Nel momento della partenza, Laura si augura che la parte migliore di sé, «il mio migliore | ch'or con voi resta» rimanga impressa insieme agli altri «alti tesori» della città di Roma. Il trasferimento a Firenze rappresenta dunque una vera e propria svolta per la Battiferri. Nonostante il dolore derivato dall'abbandono di Roma che pur non lascerà mai la poetessa, la quale ricorderà la città anche in altri componimenti successivi, è proprio nella città toscana che potrà ampliare i suoi orizzonti culturali permettendole di raggiungere la sua maggior fama. Qui si avvicinò all'Accademia Fiorentina fondata da Cosimo I e instaurò dei rapporti con i maggiori letterati del tempo, tra i quali Benedetto Varchi, Giambattista Gelli, Luca Martini, il Bronzino.²⁸In particolare, la poetessa creò un profondo legame con Benedetto Varchi, testimoniato da un lungo scambio epistolare tra i due. Queste lettere sono significativamente importanti non solo per ricostruire le varie tappe della vita di Laura, ma anche per comprendere più intimamente le sue opere poetiche. Più volte all'interno di questa corrispondenza, la Battiferri si rivolge al Varchi come suo maestro letterario, similmente al rapporto tra Dante e Virgilio, mandandogli i suoi sonetti per chiedere consigli, correzioni, commenti. Ad esempio, da questo carteggio sappiamo con certezza che Laura e il marito vivevano in una zona di campagna a nord-est di Firenze, ovvero a Maiano, vicino a Fiesole, in una villetta probabilmente donata da Eleonora di Toledo all'architetto Ammannati.²⁹ L'ambientazione bucolica di questo luogo riesce a fornire un paesaggio adatto alle riflessioni nostalgiche della poetessa, culminanti nel sonetto LVI, riportato di seguito, ma che verrà analizzato nello specifico più avanti:

Alto monte, ima valle e dolce piano,
 freschi antri, chiusi orrori e fiorite erbe,
 e voi, frondi del sol verdi e superbe
 contra alle qual non può Cesar né Giano,

quante volte m'udiste, e sempre in vano, 5
 nell'ore più mature e nelle acerbe,
 chiamar lei, di cui sola par che serbe
 memoria il cor, sia pur presso o lontano.

Siate voi testimoni a dir come io
 Tutta dentro e di fuor mi vo cangiando, 10

²⁸ *Ivi*, p. 11.

²⁹ *Ivi*, p. 10.

né però cangio il saldo pensier mio,

che quando i sette alteri colli, e quando
le sacre valli e 'l bel terren natio
vado sotto altrui forme contemplando.³⁰

Il sonetto ripercorre le varie tappe della vita di Laura, in un flusso di pensieri che sembra seguire l'immaginazione stessa della poetessa: il paesaggio esteriore accompagna quello interiore. Il componimento si apre con la contemplazione della natura del paesaggio di Maiano, il quale fa da sfondo ai pensieri nostalgici riguardanti Roma «di cui sola par che serbe | memoria il cor» e Urbino, definita come «'l bel terren natio». La villa di Maiano e il suo paesaggio, dunque, non rappresentano solo un luogo fisico, ma divengono una vera e propria ambientazione letteraria.³¹ Qui si può intravedere il forte legame della Battiferri con il modello petrarchesco. Nel sonetto si trovano tutti quegli elementi (collina, grotta, prato, l'alloro) tipici delle lunghe passeggiate solitarie del Petrarca, lontane dalle consuetudini umane, per meditare intorno alla sua amata.³² Se da un lato l'abbandono di Roma causò alla Battiferri un periodo di grande sofferenza personale, dall'altro si rivelò congeniale alla sua vena creativa e poetica. Infatti, qualche anno dopo, nel 1560 Laura Battiferri pubblica *Il Primo libro delle Opere Toscane* a Firenze e stampato dai Giunti. Verosimilmente, la poetessa deve aver lavorato a quest'opera nel decennio tra il 1550 e il 1560, anche se i suoi componimenti circolavano già prima della pubblicazione.³³ Informazione che viene confermata da un evento cruciale: l'iscrizione della Battiferri all'Accademia degli Intronati di Siena, avvenuta nel 1559. Si tratta di un avvenimento eccezionale, in quanto per la prima volta nella storia letteraria un tale onore viene conferito ad una donna. Numerose sono anche le testimonianze da parte dei maggiori letterati del tempo. In particolare, fondamentale è una lettera inviata da Camillo Falconetti ad Antonio Gallo datata al tre dicembre 1559, riportata dallo Zaccagnini, nella quale si legge: «[Laura Battiferri] Si è messa nella Accademia delli Intronati et chiamata la Sgratiata, et altre gentil donne già non hanno potuto ottener tal gratia, che ella è stata la prima». ³⁴ Sul

³⁰ *Ivi*, p. 70.

³¹ V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, p. 518.

³² *Ivi*, p. 519.

³³ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 11.

³⁴ G. Zaccagnini, *Lirici Urbinati*, p. 99. L'autore riferisce di aver trovato questa lettera nello *Zibaldone* degli appunti del Crescimbeni, custodito allora nella Biblioteca Albani di Urbino.

motivo della scelta del soprannome «la Sgratiata» discuterò nel paragrafo successivo, in relazione al particolare ritratto della poetessa dipinto dal Bronzino sempre intorno all'anno 1560. Inoltre, questo periodo si rivela particolarmente proficuo per la coppia Battiferri ed Ammanati. Laura pubblica la sua prima raccolta poetica dedicata a Eleonora da Toledo, mentre il marito inizia a scolpire la grande statua del Nettuno per Piazza della Signoria, lavora sulla progettazione di un nuovo cortile e la ristrutturazione di Palazzo Pitti, edificio acquistato dalla duchessa per renderlo abitazione di famiglia.³⁵ Contemporaneamente, avviene anche un evento storico importante: la conquista di Siena da parte di Cosimo de' Medici. Per celebrare questa vittoria Bartolomeo degli Ammanati, divenuto ormai capo architetto e scultore del duca, si occupa delle decorazioni per la solenne entrata del suo protettore nella città. Elogi per l'impresa del duca fiorentino non mancano neanche nell'opera poetica della Battiferri, la quale nel sonetto CXXI lo invita ad entrare a Siena come suo nuovo sovrano, lodando anche le opere del marito innalzate in suo onore. A questo proposito riporto le terzine del sonetto:

movete alla bell' Arbia vostra il piede,
ove statue, colossi, archi, trofei,
vedrete eretti al vostro altero nome;

10

e mille cigni udrete eterna fede
cantando fare al mondo tutto, come
loco vi serba il Ciel fra gli altri dèi.

Lo scopo dei coniugi Battiferri ed Ammanati doveva quindi essere quello di celebrare, da un lato tramite la scultura e dall'altro con la poesia, la signoria di Cosimo de' Medici su Siena «nell'entusiasmante contesto del suo potere territoriale in espansione».³⁶

³⁵ V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, p. 523.

³⁶ *Ivi*, p. 525.

1.2 Le opere religiose

Insieme alla poesia, vi è un altro aspetto da considerare finora solo accennato, ovvero quello religioso. Per Laura Battiferri la religione non è da intendersi come qualcosa di isolato dalla produzione letteraria, ma al contrario i due contesti si incontrano in un processo che li vede in un profondo rapporto di reciprocità e dialogo. L'intrecciarsi di poesia e religione rappresenta per la poetessa il nucleo della sua ispirazione letteraria e artistica. La religione è presente nella vita della Battiferri fin dalla giovane età soprattutto grazie agli insegnamenti del padre, il quale fornisce alla figlia una completa istruzione sui testi sacri, in particolare la Bibbia. Soffermandosi brevemente sul punto di vista storico, tutto il '500 è animato da controversie religiose causate dal progressivo affermarsi di nuovi fermenti. L'interpretazione del fenomeno religioso italiano è da considerare in stretta relazione con le vicende coeve in Europa: la precocità della diffusione delle eresie di oltralpe in Italia, il rinvio di una riforma della Chiesa che alimentava curiosità per eventi e idee extra italiane, l'incapacità della Roma medicea di rispondere a Lutero, la dirimpante questione dell'uso del volgare nella trasmissione di messaggi religiosi.³⁷ Anche la città di Firenze e i suoi ambienti colti ed intellettuali, non erano esenti dall'influenza di queste nuove idee, le quali fecero nascere la necessità di una spiritualità più rigorosa rispetto a quella della curia papale.³⁸ Di conseguenza, non è da escludere che Laura Battiferri, regolare frequentatrice degli ambienti colti tra i quali l'Accademia Fiorentina, possa essere stata in qualche modo influenzata da queste nuove tendenze. In particolare, esse si concretizzavano in «velate simpatie filo protestanti o, più verosimilmente, inclinazioni più o meno celate verso quella che oggi è conosciuta come Riforma cattolica, sensibili verso la dottrina di Juan de Valdés e dei così detti spirituali».³⁹ In questo contesto emergono alcuni dei personaggi principali della Riforma cattolica italiana, tra i quali spicca la figura di Bernardino Ochino. La sua predicazione, oltre che essere influenzata dalle idee valdesiane, si ispirava alla pietà francescana, alla passione e al beneficio di Cristo, condannando gli sfarzi e le ricchezze sia di chierici che di laici.⁴⁰ L'attività da predicatore lo portò a tenere i suoi discorsi

³⁷ Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresia nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 124.

³⁸ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 14.

³⁹ *Ivi*, p. 15

⁴⁰ E.N. Girardi, *Bernardino Ochino in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013.

nelle principali città italiane, si recò più volte a Firenze influenzando così molti intellettuali, amici e destinatari delle poesie della Battiferri: Giovan Battista Gelli, Cosimo Bartoli, il Bronzino, Benedetto Varchi. Quest'ultimo, molto legato a Laura, compose anche un *Sermone fatto alla croce et recitato il Venerdì Santo nella compagnia di San Domenico l'anno 1549*, parafrasi del *Beneficio di Cristo*, celebre libretto di ispirazione valdesiana composto dal frate Benedetto da Mantova.⁴¹ Laura Battiferri doveva quindi risentire di queste nuove idee, tanto che anche all'interno del *Primo Libro* compaiono destinatari particolarmente vicini alle nuove tendenze: ne è un esempio il sonetto CXXVII indirizzato a Vincenzo Grotti, nel quale la poetessa rimpiange la scomparsa di Caterina Cibo, donna molto vicina alla dottrina di Valdés: «Grotti, che farem noi ciechi e smariti | privi di lei, che n'era scorta e luce? | chi più ne mostra il ciel? chi ne conduce | fuor di queste false onde a fidi liti?». ⁴²Da questi versi si capisce che la personalità della Cibo doveva aver influito profondamente sull'anima di Laura, la quale rimpiange la sua guida spirituale.⁴³ Questo preambolo è necessario per comprendere le opere della Battiferri successive al *Primo Libro*, ovvero la traduzione dei *sette Salmi penitenziali del santissimo profeta David* del 1564 e *l'Oratione sopra il natale di Nostro Signore*. Per quanto riguarda la prima, si tratta dell'opera della Battiferri che ha riscontrato più ristampe nel corso dei secoli ed è dedicata alla duchessa di Urbino, Vittoria Farnese della Rovere. Il commento e la traduzione del salterio era una pratica che al tempo risultava molto diffusa; per citare qualche esempio si ricordi la traduzione di Bernardo Tasso *i Salmi* e le *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno.⁴⁴ La seconda opera invece, *l'Oratione sopra il natale di Nostro Signore* ha goduto di minor fama ed è l'unica opera in prosa della poetessa, escluse le lettere al Varchi. Tuttavia, si tratta di un testo importante in quanto la Battiferri affronta direttamente un argomento religioso. Come in alcuni luoghi del *Primo Libro*, ancora e in maggior misura nell'*Oratione*, si avverte la necessità della poetessa di un cambiamento spirituale, il «bisogno di una maggiore spiritualità e fedeltà nella parola di Cristo». ⁴⁵Ciò che muove l'animo di Laura è quindi un'esigenza morale che non sempre trova facile risposta: da

⁴¹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 16.

⁴² *Ivi*, p. 141. La Cibo, si legge nel Guidi, aveva ospitato nella sua dimora fiorentina Bernardino Ochino appena prima che deponesse gli abiti per prendere la via dell'esilio.

⁴³ *Ivi*, p. 19.

⁴⁴ *Ivi*, p. 20.

⁴⁵ *Ivi*, p. 17.

un lato l'ipotetica influenza di nuove idee religiose, che forse avrebbero potuto momentaneamente rispondere alle mancanze interiori di Laura, dall'altro la sua salda conoscenza di quel mondo che aveva conosciuto fin dall'inizio tramite il padre e che le rimarrà caro per tutta la vita. Basti ricordare una delle sue poesie più antiche risalente al 1549 rivolta a Papa Paolo III, banditore del Concilio di Trento, fino al suo ultimo sonetto databile alla morte di Papa Gregorio XIII (1585), pontefice che favorì i Gesuiti nella lotta contro gli Infedeli, Protestanti e Turchi, e fondatore del Collegio Romano.⁴⁶ Ancora, i *sette Salmi penitenziali del santissimo profeta David* contengono ognuno una pagina di esegesi, informazione che conferma la serietà con cui la Battiferri leggeva la Bibbia. Inoltre, nell'appendice di quest'opera è presente una serie di sonetti spirituali, dei quali i due finali le sono stati inviati dall'amico Gherardo Spini e dal monaco don Silvano Razzi.⁴⁷ Rimane ora da sottolineare il profondo legame che unì la Battiferri all'ordine dei Gesuiti, in particolar modo nell'ultimo periodo della sua vita. Contemporaneamente all'*Oratione sopra il natale di Nostro Signore* (prima del 1589), Laura comincia la stesura di un'altra antologia poetica che poi rimarrà incompiuta alla sua morte e che il marito Ammannati sperava di riuscire a portare a termine tramite l'aiuto di un amanuense gesuita, Padre Claudio Acquaviva.⁴⁸ Questo manoscritto è stato ritrovato da V. Kirkham nel 1998 e riveste un'importanza significativa, in quanto contiene decine di sonetti di Laura Battiferri del tutto inediti, in grado di far emergere il nuovo orientamento spirituale della poetessa negli ultimi anni di vita. Come afferma la Kirkham, in questi anni nella Battiferri avviene un cambiamento, in quanto «da partigiana medicea è diventata portavoce del nuovo ordine, prestando servizio con le sue parole, quasi missionaria in poesia».⁴⁹ In questo nuovo contesto religioso è emblematico un sonetto di omaggio della poetessa al nuovo generale dell'ordine dei Gesuiti, per l'appunto padre Claudio Acquaviva. Componimento che può essere

⁴⁶ V. Kirkham, *Laura Battiferri degli Ammannati benefattrice dei Gesuiti fiorentini*, p. 339.

⁴⁷ *Ivi*, p. 339. 9 Don Silvano Razzi, al secolo Girolamo Razzi, fu un personaggio importante nel mondo fiorentino delle lettere che si fece monaco camaldolense e divenne l'abate del venerabile monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli. Autore di commedie prima del suo ritiro, dopo s'impegnò in opere adatte al suo nuovo stato religioso e alle letture raccomandate dalla Riforma Cattolica, tra cui un dialogo sulla vita attiva e contemplativa, *Della economica Christiana e civile* (1568); e due enciclopedie di agiografia femminile, *Delle vite delle donne illustri per santità cavate da diversi cattolici et approvati autori* (1595-1602) e *Le vite de' Santi e Beati di Toscana* (1601).

⁴⁸ *Ivi*, p. 340.

⁴⁹ *Ivi*, p. 340.

collocato nel 1581 grazie ad una lettera dell'Acquaviva all'architetto Ammannati, subito dopo la sua elezione avvenuta nel febbraio dello stesso anno.⁵⁰

Duce sovran di quella saggia e forte
milizia di Gesù, ch'armata in guerra
i tre nostri avversari vince e atterra,
che tanti han vinto e tanti han porto a morte;

già 'l vostro suon par che speranza apporte,
che l'Indo e 'l Mauro ed ogni estrema terra
torni al Pastor di Cristo ch'apre e serra
del suo sagrato ovile ambe le porte.

5

Caro dono di Dio, fonte lucente
d'acqua viva e tant'alta che salire
ne farà tutti in vita eterna e vera,

10

così potess'io in parte, almen, ridire
vostr'opre tante e vostra lode intera,
ch'infiammarei di Dio tutta la gente.⁵¹

Da questo sonetto emerge chiaramente l'idea che la Battiferri aveva dei Gesuiti: una forza militante e sapiente in grado di abbattere i «tre nostri avversarsi», ovvero il mondo, la carne e il diavolo, e di ricondurre le genti di tutto il globo all'ovile del «Pastor di Cristo», cioè del Papa. Per comprendere la svolta spirituale della Battiferri di cui si è accennato prima, interessante qui è l'elogio del generale Acquaviva: se la moda petrarchesca prevedeva il gioco di parole sui nomi propri (numerosi gli esempi nel *Primo Libro*: Laura come il lauro, l'aura, ecc...), qui viene invece utilizzato il vocabolario del Vangelo, definendo il generale Acquaviva una «fonte lucente | d'acqua viva» in senso cristologico, una figura che porta la salvezza.⁵² Il finale e progressivo avvicinamento della Battiferri e del marito all'ordine gesuita deriva da più fattori: da un lato bisogna considerare il rapporto storico tra i Medici e i Gesuiti, quest'ultimi sempre appoggiati da Eleonora di Toledo tramite denaro e benefici. Fu proprio la duchessa a chiamare a Firenze il primo gesuita nel 1547 e qualche anno dopo, nel 1554, fu lei stessa a donare alla comunità la vecchia chiesa di San Giovannino.⁵³ Inoltre, sulla necessità della Battiferri di approfondire la propria spiritualità dagli anni '60 in poi

⁵⁰ *Ivi*, p. 342.

⁵¹ *Ivi*, p. 342.

⁵² *Ivi*, p. 343.

⁵³ *Ivi*, p. 345.

possono aver influito anche degli eventi privati: la morte del padre di Laura, la scomparsa della stessa Eleonora di Toledo, la morte del suo maestro letterario Benedetto Varchi avvenuta nel 1565. Invecchiando la Battiferri e il marito devono quindi aver sentito il bisogno di affermare la propria fede, gesto che si concretizzò nel testamento della coppia del 1581 con la nomina dei Padri gesuiti come eredi universali del loro patrimonio.⁵⁴Inoltre, sino all'anno della morte, Laura e il marito continuarono a contribuire alla ricostruzione del collegio e alla rimodernizzazione della chiesa di San Giovannino: numerosi documenti attestano gli ingenti contributi della coppia e la conseguente gratitudine dei Gesuiti.⁵⁵Filippo Baldinucci, nel suo dizionario biografico degli artisti *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in in quanto*, nel capitolo riguardo la vita dell'Ammanati afferma che i coniugi tenevano i Gesuiti in tanta considerazione per due motivi: «quello che all'anima apparteneva e l'ammaestramento de' giovani nell'umane lettere».⁵⁶L'ordine gesuita si faceva così portatore di valori didattici e intellettuali, valori che trovarono affinità nella figura di Laura Battiferri: «istruita nei classici latini quanto nella Bibbia e nella poesia moderna, lodata sempre dai contemporanei per la sua virtù, il suo genio naturale, il suo talento poetico e la sua cultura».⁵⁷Ulteriore testimonianza tangibile del mecenatismo della Battiferri verso la chiesa di San Giovannino è un quadro collocato all'interno della chiesa stessa. Si tratta di un'opera del pittore Alessandro Allori, allievo del Bronzino, il quale tramanda i ritratti di entrambi i coniugi come benefattori in una scena evangelica:

⁵⁴ *Ivi*, p. 347.

⁵⁵ *Ivi*, p. 346.

⁵⁶ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol.2, versione online Biblioteca Nazionale di Francia, p.64.

⁵⁷ V. Kirkham, *Laura Battiferri degli Ammanati benefattrice dei Gesuiti fiorentini*, p. 340.



Figura 1. Alessandro Allori, *Cristo e la Cananea*, olio su tela, ca.1590, chiesa di San Giovannino di Firenze.

Gli Ammannati sono presentati entrambi in età avanzata: Bartolomeo è qui illustrato con una lunga barba bianca nelle fattezze di San Bartolomeo (il vecchio chino con il bastone dietro Cristo), mentre Laura è raffigurata come donatrice devota (la donna con il velo e con un libro in mano inginocchiata a destra). La posa in cui la Battiferri viene immortalata è molto significativa in quanto evoca l'immagine di una donna portatrice di valori religiosi e benefici, dotata di grande pietà e virtù.

Qualità che sono state riconosciute e onorate non solo dai gesuiti, ma anche da parte dei letterati del suo tempo. Lo stesso Baldinucci nelle *Notizie* si sofferma proprio su queste vocazioni di Laura, «la quale par esser ella dotata d'ogni virtù [...] avendo ella una nobile vena di Poesia, di cui le era stato liberale il Cielo, ha saputo congiungere lo studio delle buone lettere, già era divenuta oggetto d'ammirazione per tutta Italia e fuori a' più dotti di quel secolo», ricordando poi l'amicizia e la corrispondenza con Annibal Caro «scrisse a questa valente donna l'eruditissimo Annibal Caro [...] ancora perché dalle medesime lettere conoscesi la grande stima, in che costei fu presso i Letterati di quei tempi».⁵⁸

Laura Battiferri morì nel 1589, il marito Bartolomeo Ammannati qualche anno dopo, nel 1592. La loro cappella funebre venne collocata proprio all'interno della chiesa di San Giovannino, accompagnata da una lapide, poi sostituita, nella quale vennero onorati come benefattori. Filippo Baldinucci riporta il testo di questa iscrizione ora perduta:

⁵⁸ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol.2, versione online Biblioteca Nazionale di Francia, p.10.

«Bartolomeo Ammannati | eiusque uxori | Laurae Battiferrae | Collegium societatis | Iesu | Magnis eorum beneficiis auctum | Suae erga religiosissimos coniuges voluntatis | et grati animi monumentum | Pos. | Obierunt altera et alter | MDXCII et LXXXIX | Act. LXVI». ⁵⁹

Successivamente, col passare dei secoli, la lapide viene sostituita con un'altra che non menziona più i contribuiti della coppia e dove Laura viene ridotta ormai al semplice ruolo di sposa del famigerato architetto Ammannati.

1.3 La fortuna di Laura Battiferri: il successo in Italia e all'estero nel '500

Se al giorno d'oggi sono ancora pochi gli studi riguardanti Laura Battiferri e le sue opere, non si può invece dire che la poetessa non fosse conosciuta e lodata dai suoi contemporanei. Diventa allora interessante chiedersene le ragioni, interrogarsi sui motivi che hanno portato una poetessa molto apprezzata nella sua epoca ad essere stata nei periodi successivi così facilmente dimenticata. Nel paragrafo precedente sono state citate alcune testimonianze, ad esempio quella del Baldinucci, il quale afferma come la poesia di Laura abbia avuto fortuna non solo tra i maggiori letterati italiani, ma anche al di fuori dei confini nazionali. In Italia la poetessa viene celebrata da Piero Vettori, letterato vicino a Benedetto Varchi e Giovanni Della Casa, il quale in una lettera inviata a Mario Colonna descrive così la Battiferri: «voi sapete, dico, che M. Laura Battiferra, et perché non voglio o dire il suo nome, si come nelle doti dell'animo, et nelle facultà del comporre non è punto a Saffo inferiore, così anche l'ha di gran lunga vinta, et superata nella vita e nei costumi». ⁶⁰ Il paragone tra Laura e Saffo viene a sua volta ripreso da Bernardino Baldi, nell'*Encomio della patria*:

Ma dove lascio, parlando de Poeti della Patria nostra, che fu poi moglie di Bartolomeo Ammannati nobile scultore, e architetto fiorentino? Non fu ella un'altra Corinna, un'altra Saffo?

⁵⁹ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. 2, p. 67.

⁶⁰ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p.7.

Anzi di gran lunga migliore, perciocché se quelle scrissero cose lascive, e profane, costei con molta sua lode trattò di cose Sacre [...] Fu questa donna ammirata da Benedetto Varchi, e da Annibal Caro, e da tutti gli altri più nobili ingegni del suo tempo e perciò invitata e ammessa nella nobile Accademia degli Intronati di Siena.

Ancora, Bernardo Tasso ricorda la Battiferri nell' *Amadigi* definendola «honor d'Urbino».⁶¹ Il Tasso e la Battiferri furono anche in corrispondenza epistolare, seppure di questo scambio ci siano giunte solo due lettere del medesimo alla poetessa, di cui una scritta in occasione della morte di Benedetto Varchi.⁶² All'interno del *Primo Libro* è riportato il sonetto *Con quel soave canto e dolce legno* scritto e inviato da Benvenuto Cellini alla Battiferri. In questo componimento lo scultore si rivolge alla poetessa come colei che innalzò la poesia fino «al superno regno» grazie all'ispirazione del Petrarca. Il sonetto procede poi con un paragone tra Laura e Orfeo che si conclude nell'ultima terzina, dove la poetessa viene lodata per essere riuscita a tenere insieme i valori di «amor, vita e virtù».⁶³ Riporto di seguito le terzine:

Lassù v'alzò il Petrarca, e dietro poi
ne venne a rivedervi in Paradiso,
sete scesi in un corpo ora ambidoi.

Felice Orfeo, s'avea tale avviso
Cangiar la spoglia, aria fatto qual voi,
ch' amor, vita e virtù non v'è diviso.⁶⁴

Queste sono solo alcune delle molte testimonianze che confermano il contesto di quel circuito vivissimo di lettere e arti in cui la Battiferri riuscì perfettamente ad inserirsi. Si vedrà ora, per tracciare un quadro più completo, come la sua fama sia riuscita anche ad andare oltre i confini italiani. La poesia della Battiferri, grazie alle dediche e alle occasioni dei suoi componimenti, riesce a sviluppare la capacità del petrarchismo di diventare non solo linguaggio poetico, ma anche politico e diplomatico.⁶⁵ Victoria

⁶¹ *L'Amadigi* del S. Bernardo Tasso. A l'invittissimo, e catolico re Filippo, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1560, C, 39, 8.

⁶² C. Cimegotto, *Laura Battiferri e due lettere inedite di Bernardo Tasso*, in *Giornale Storico della letteratura italiana* vol. 24, 1894, Torino.

⁶³ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p.116.

⁶⁴ *Ivi*, p. 116.

⁶⁵ V. Kirkham, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*, p.172.

Kirkham, nel suo saggio *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra* delinea gli itinerari dei versi viaggianti della poetessa, i quali si dispongono in tre assi storici: la comunità linguistica toscana, l'impero di Filippo II di Spagna e in generale tutta la Repubblica Cristiana nella lotta contro gli infedeli. I suoi versi, dunque, oltre alle città in cui visse effettivamente la poetessa (Urbino, Roma, Firenze) raggiunsero luoghi come Madrid, Praga e Malta. ⁶⁶Il fatto che si parlasse delle opere della Battiferri a Praga è testimoniato da una lettera inviata da Gherardo Spini, il quale era stato mandato a Praga come rappresentante di Cosimo I de' Medici in occasione delle cerimonie d'accessione al trono dell'imperatore Massimiliano II. Nella lettera Spini afferma di aver parlato con il medico dell'imperatore, Pier Andrea Mattioli, e di aver discusso con lui delle poesie di Laura: «Ho visitato l'eccellentissimo Mattioli medico di sua Altezza, che è quello che ha fatto tante e sì belle aggiunte a Dioscoride e a Tolomeo: abbiamo avuto ragionamento di Vostra Signoria, né le voglio dire di che, acciò ch' ella abbia, se non per altro, a desiderar la mia tornata per ridire i suoi particolari interessi». ⁶⁷I due toscani devono quindi aver parlato della Battiferri in riferimento alla sua ultima pubblicazione, i *Sette Salmi penitenziali* del '64, ai quali per altro Spini aveva partecipato con un sonetto finale di congratulazioni.

Per quanto riguarda la diffusione della poesia della Battiferri a Madrid, bisogna considerare l'importante presenza spagnola anche all'interno del *Primo Libro*. Esso è dedicato a Eleonora di Toledo figlia del viceré spagnolo a Napoli, alla quale spetta la dedica del primo sonetto. La duchessa, moglie di Cosimo, proviene quindi da una delle più nobili famiglie spagnole. La successione dei sonetti introduttivi del *Primo Libro*, come si vedrà, segue una logica ben precisa: dopo quello dedicato ad Eleonora, segue un componimento rivolto a celebrare il marito Cosimo. Alla famiglia principesca di Firenze segue poi quella di Urbino, fino ad arrivare ai due sonetti dedicati proprio ai regnanti spagnoli, Filippo II e Maria I Tudor (sonetti V e VI). Le ragioni per cui la Battiferri deve aver sentito il bisogno di inserire nella raccolta questi due sonetti per la coppia regale, trovano risposta in una lettera al Varchi, nella quale si legge:

Ho avuto questa settimana una lettera da M. Bernardino Bazino dalla Corte del re Filippo, e mi avvisa di certi miei sonetti, ch'io non so come sono accapitati in quelle bande; e dice che sono

⁶⁶ *Ivi*, p. 173.

⁶⁷ *Ivi*, p. 173.

stati lodati, e mi prega a dir qualche cosa in lode di quel re o della reina. Io che non mi conosco tale ch'io possa, o sappia, sopra tant'alto soggetto sciogliere pur la lingua, non che cantare, gli rispondo con questo sonetto ch'ora vi mando; e di poi, non so come, ho fatto questi dui che vederete.⁶⁸

La poetessa sembra, almeno inizialmente, sorpresa del fatto che le sue poesie siano riuscite a raggiungere persino la Corte del re Filippo. Uno sgomento iniziale che poi si traduce nei due sonetti citati precedentemente, dei quali qui riporto quello dedicato al re Filippo:

Invitto Rege, al cui valore immenso
quanto è dal nostro all'antartico polo
diede lassù chi tutto puote solo
e qui de i saggi universal consenso,

e però dianzi eterno danno e intenso
dolor cadeo sovra 'l gallico stuolo,
che, visto e vinto e morto, attese solo
fuggir valor di giusto sdegno accenso.

5

E non pur noi, ma chi dell'oriente
nemico di Gesù l'imperio regge
vedrem chinarsi a' vostri piedi umile.

10

E l'altra a noi lontana, ignota gente,
nel nostro mondo non più scuro e vile,
solo uno scettro aver, solo una legge.⁶⁹

Il re si erge come colui che sconfiggerà il sultano turco «chi dell'oriente | nemico di Gesù l'impero regge», e governerà anche il popolo del nuovo Mondo «l'altra a noi lontana, ignota gente». Infine, egli viene lodato per aver sconfitto i francesi «gallico stuolo» in riferimento alla guerra di Siena. È proprio grazie a tale vittoria che Siena viene ceduta da Filippo II in feudo a Cosimo de' Medici. La consegna di Siena avviene tramite la mediazione di Eleonora di Toledo, dedicataria del *Primo Libro*, e della sua famiglia. I sonetti di Laura Battiferri hanno quindi viaggiato in una «lunga rotta che coincide con l'asse dell'alleanza politica tra la Firenze medicea e la Spagna di Filippo II». ⁷⁰

⁶⁸ L. Battiferri, *Lettere al Varchi*, p. 34-35.

⁶⁹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p.38.

⁷⁰ V. Kirkham, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*, p.177.

Rimane ora da contestualizzare l'influenza della poesia di Laura Battiferri sulla Repubblica Cristiana, formata dai cattolici militanti uniti nella difesa contro gli infedeli, in particolare verso Luterani e Turchi. Nel paragrafo precedente è già stato evidenziato il forte legame tra Laura e l'ordine gesuita, con particolare attenzione alla funzione "militante" della sua poesia (si veda il sonetto dedicato al generale Acquaviva). Aspetto che diventerà ancora più marcato dopo la vittoria da parte dei cristiani contro le forze turche nell'isola di Malta, avvenuta nel settembre del 1565. Per questa occasione Laura compone tre sonetti, i quali vengono diffusi da Roma a Perugia grazie alla mediazione di Rinaldo Corso, segretario del figlio di Veronica Gambarà.⁷¹ Prima ancora, questi sonetti vengono allegati in una raccolta intitolata *Rime di diversi in lode de' Signori Cavalieri di Malta*, stampata a Roma da G. Accolti e dove oltre alla Battiferri, compaiono testi di altri poeti tra i quali Annibal Caro, Ludovico Beccadelli e Giovanni Andrea Anguillara.⁷² I sonetti di Laura sono conservati nel manoscritto rimasto incompiuto alla morte della poetessa, ma grazie allo studio di Victoria Kirkham mi è stato possibile recuperare il testo del primo di questi componimenti.⁷³ I tre testi dovevano formare una micro-sequenza, la quale comincia con un sonetto che celebra i difensori dell'isola caduti in battaglia:

De' celesti gemmai pregiati e cari
 si formar gli alti diademi ardenti
 ch'or le vittoriose inclite genti
 risplender fanno alle lor stelle pari.

Alma sposa di Cristo, a' pianti amari
 omai pon fine, e con più dolci accenti
 canta l'alte fatiche e gli ardimenti
 de' defensori tuoi fedeli e chiari. 5

E dì che 'ncontra il fiero Scita armato
 o pur crudo Orion, ch'al Mar Tirreno
 tant'aspra guerra e intempestiva mosse, 10

s'opposer sì che d'ira e di duol pieno
 tosto disparve, avendo pria lasciato
 l'onde del sangue suo torbide e rosse.

⁷¹ *Ivi*, p. 177.

⁷² *Ivi*, p. 177.

⁷³ *Ivi*, in Appendice p. 179.

Coloro che hanno combattuto in questa clamorosa battaglia sono qui degni di essere incoronati con «diademi ardenti» e l'«Alma sposa di Cristo», ovvero la Chiesa, potrà asciugare il loro pianto e lodare la loro impresa: «a' pianti amari | omai pon fine e con più dolci accenti | canta l'alte fatiche e gli ardimenti». Le poesie della Battiferri sono quindi riuscite a diffondersi da Firenze a Roma, e da Roma a Perugia, sonetti «giubilanti e volanti per le vie della Repubblica Cristiana».⁷⁴

Rimane allora da interrogarsi sui motivi che hanno portato una poetessa così meritatamente celebrata nel corso del '500, le cui poesie furono in grado di ottenere lodi sia in Italia che all'estero, a sopravvivere nei tempi successivi solo sull'orlo dell'oblio. Laura Battiferri incontrò dopo il '500 diversi ostacoli, in primo luogo l'egemonia maschile nel plasmare il canone letterario.⁷⁵ Nonostante la presenza di donne quali Santa Caterina da Siena o Vittoria Colonna, le quali riuscirono ad inserirsi pienamente nella storia della letteratura italiana, Laura non vi riuscì per diverse ragioni: non era né una santa donna, né un modello di vedova legata in modo profondo con un uomo come Michelangelo.⁷⁶ L'altra grande complicazione era dovuta al suo stile poetico, petrarchista e manierista: in particolare con l'avvento dell'Illuminismo, il petrarchismo “passa di moda” diventando oggetto di poco interesse per gli studiosi e considerato in generale come sinonimo di un'immaginazione impoverita.⁷⁷ Vi è anche un altro fattore da considerare: Roberto Fedi nel suo libro *La memoria della poesia*, sottolinea l'importanza della stampa per il genere lirico nella seconda metà del '500. Il libro a stampa condiziona la misura della poesia creando dei sistemi molto liberi da riprodurre e imitare, tanto da definire questo fenomeno «manierismo tipografico».⁷⁸ Tuttavia, è proprio in questo contesto, all'interno delle antologie e dei libri miscelanei di cui *il Primo Libro* di Laura Battiferri ne è un perfetto esempio, che «si aggirano ancora i fantasmi di poeti dimenticati, [...] anche se vincenti solo pochi anni prima: canzonieri nascosti, o lungamente dimenticati».⁷⁹

⁷⁴ V. Kirkham, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferri*, p.179.

⁷⁵ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferri*, in *Lectura Dantis*, nom. 22/23, 1998, p. 66.

⁷⁶ *Ivi*, p. 66.

⁷⁷ *Ivi*, p. 67.

⁷⁸ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 12.

⁷⁹ *Ivi*, p. 13.

1.4 Il ritratto del Bronzino

A questo punto trovo doveroso soffermarmi brevemente sull'opera che ha in parte contribuito a tramandare l'immagine e la fortuna di Laura Battiferri e grazie alla quale è possibile ricostruire i suoi modelli poetici e artistici. Il quadro di Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, è significativo sotto molteplici punti di vista: da un lato si tratta di un ritratto inusuale per l'epoca, dall'altro permette di ampliare la concezione che Laura aveva della poesia; informazioni che torneranno utili per comprendere appieno i contenuti e i temi del *Primo Libro delle Opere Toscane*. Verosimilmente, il ritratto di Laura doveva essere un tributo, un omaggio in onore della poetessa da parte del Bronzino in occasione della pubblicazione del *Primo Libro* e per questo databile intorno agli anni 1560-61. Tuttavia, se Laura cadde nell'oblio per quanto riguarda l'aspetto letterario, lo stesso accadde anche per la pittura. Gli Ammannati infatti morirono senza figli nominando i Gesuiti come eredi universali; pertanto, il ritratto stesso passò dalla loro casata in mani sconosciute.⁸⁰ Almeno fino agli anni '20 del secolo scorso il nome della protagonista del quadro venne dimenticato e il titolo dell'opera sostituito con un generico «Lady reading Petrarca», intestazione dovuta al petrarchino che Laura tiene in mano. Dettaglio che porterebbe a pensare a un normale ritratto tipico di quegli anni: molte donne di cultura rinomate si facevano ritrarre intente a tenere un canzoniere "tascabile" tra le mani, ormai elevato a simbolo della tradizione e del modello petrarchesco, cuore della cultura dell'epoca. Tuttavia, gli studiosi non poterono non notare le particolarità del libretto che tiene in mano la Battiferri: si tratta di un manoscritto, quindi di fogli scritti a mano nonostante il progressivo affermarsi della stampa proprio in quegli anni e, dettaglio ancora più curioso, i due sonetti petrarcheschi riportati nel libro in questione non sono contigui. Si tratta del sonetto 64 dei *Rerum vulgarium Fragmenta* il quale occupa il foglio sinistro verso, mentre di fronte a destra, non segue il 65, ma il lontano sonetto 240.⁸¹

⁸⁰ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.67.

⁸¹ *Ivi*, p. 68.

L'identità della donna rimase un mistero tanto da ipotizzare un'iniziale identificazione in Vittoria Colonna. Ipotesi che rimase valida fino al momento in cui il collezionista Charles Loeser riuscì finalmente a riconoscere Laura Battiferri, amore platonico del Bronzino nei loro scambi di sonetti.⁸²



Figura 2. Agnolo Bronzino, *Laura Battiferra degli Ammannati*, ca. 1560, collezione Charles Loeser, Palazzo Vecchio, Firenze.

Osservando il dipinto, ciò che colpisce a primo impatto è la postura della poetessa: Laura è ritratta di profilo, con un'espressione fredda e rigorosa, una posa quasi statuaria, «le mani come di marmo».⁸³ Caratteristiche che potrebbero riferirsi anche al soprannome che la poetessa si diede in occasione del suo ingresso all'Accademia degli Intronati di Siena, ovvero «La Sgratiata». La postura e l'espressione rappresentano particolari anacronistici per i tempi della poetessa, in quanto nel XVI secolo la tendenza era quella di ritrarre le giovani dame frontalmente o a tre quarti.

Questo dipinto si colloca come un'eccezione anche per lo stesso Bronzino, in quanto nei suoi lavori precedenti non si trovano personaggi ritratti di profilo, a meno che non si tratti di defunti o di regnanti.⁸⁴ Un ritratto esemplare di quegli anni è un'opera di Andrea Del Sarto, realizzato intorno agli anni '30 e intitolato *Ritratto di giovane donna con un petrarchino*, nel quale la ragazza appare di tre quarti e con un lieve sorriso. La principale differenza, oltre che nella posa e nell'espressione, risiede nel testo che la ragazza tiene in mano: il libro in questo caso entra come parte integrante del quadro, lo completa con complicità e soprattutto il manoscritto è perfettamente imitato, in quanto

⁸² *Ivi*, p. 68.

⁸³ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, p. 79.

⁸⁴ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.88. I regnanti e i defunti venivano ritratti di profilo dagli artisti rinascimentali a imitazione delle antiche monete stampate con la testa dell'imperatore. Il Bronzino dipinse di profilo un Giovanni Battista con le fattezze di Giovanni delle Bande Nere, padre del mecenate Cosimo I. Lo stesso Cosimo, ancora in vita, appare di profilo inciso in miniatura su un cameo indossato dalla figlia illegittima in un quadro dell'Agnolo.

la successione dei sonetti è quella di un *Canzoniere* integro, in sequenza anche narrativa.⁸⁵ Questo preambolo aiuta a comprendere come il ritratto di Laura rappresenti qualcosa di particolare rispetto alle concezioni dell'epoca, con delle caratteristiche che vogliono manifestarsi come vere e proprie dichiarazioni di stile e di poetica. Queste dichiarazioni emergono analizzando anche i due sonetti petrarcheschi che compaiono nel dipinto, in quanto si tratta probabilmente di una scelta non casuale e concordata tra la Battiferri e il Bronzino. Il primo è il sonetto 64 del *Canzoniere*, nel quale Petrarca evoca il nome «Laura» riferendosi alla sua amata testarda come un alloro radicato nel suo cuore: non importa come lei possa rifiutare il poeta, rifiutandosi di incrociare il suo sguardo, nulla può allontanare la donna dal cuore di Petrarca, un luogo definito «arido terreno» perché incapace di lodarla adeguatamente:

Se voi poteste per turbati segni,
per chinar gli occhi, o per piegar la testa,
o per esser più d'altra al fuggir presta,
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni,

uscir già mai, over per altri ingegni, 5
del petto ove dal primo lauro innesta
Amor più rami, i' direi ben che questa
fosse giusta cagione a' vostri sdegni:

che gentil pianta in arido terreno 10
par che si disconvenga, et pero lieta
naturalmente quindi si diparte;

ma poi vostro destino a voi pur vieta
l'esser altrove, provedete almeno
di non star sempre in odiosa parte.

La Laura del Bronzino invece, riprende e allo stesso tempo capovolge la dama del Petrarca: la sua posa imita la caratteristica della lontananza e del gelido distacco, ma al contrario della Laura petrarchesca, la Battiferri non esclude il suo ammiratore tramite il «chinar gli occhi» o «piegar la testa». La sua postura armonica, in un certo senso quasi simile a quella di un albero con il collo rigido e la testa eretta, suggerisce l'idea di un «lauro» sereno e immobile, privo di disapprovazione e voglia di fuggire.⁸⁶ Questo gioco di richiami e rimandi tra Laura e Petrarca e tra la poetessa e il Bronzino continua nel

⁸⁵ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, p. 69.

⁸⁶ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.69.

secondo sonetto, il 240 del *Canzoniere* petrarchesco, dove Petrarca chiede perdono ad Amore per essersi allontanato dalla retta via sopraffatto dal desiderio:

I' o pregato Amor, e 'l ne riprego,
che mi scusi appo voi, dolce mia pena,
amaro mio dilecto, se con piena
fede dal dritto mio sentier mi piego.

I' nol posso negar, donna, et nol nego, 5
che la ragion, ch'ogni bona alma affrena,
non sia dal voler vinta; ond'ei mi mena
talor in parte ov'io per forza il sego.

Voi, con quel cor, che di si chiaro ingegno, 10
di si alta vertute il cielo alluma,
quanto mai piovve da benigna stella,

devete dir, pietosa et senza sdegno:
Che po questi altro? il mio volto il consuma:
ei perche ingordo, et io perche si bella?⁸⁷

Ora, nel sonetto 240 è Petrarca che, come Dante all'inizio della Divina Commedia, perde la giusta strada: «dal dritto mio sentier mi piego». Inoltre, i due componimenti sembrano collegati dal fatto che qui il poeta spera nella compassione dell'amata, quasi per permetterle di fare ammenda per i gesti rabbiosi immaginati nel sonetto 64.⁸⁸ Petrarca si scusa per aver frenato il desiderio di vedere il suo volto, in quanto effimero riflesso esteriore di ciò che è invece più importante, ovvero «il chiaro ingegno | di si alta vertute il cielo alluma». Infine, nell'ultima terzina è Laura stessa a prendere la parola: prende coscienza della sua bellezza e degli effetti che essa può avere nel poeta «il mio volto il consuma: ei perché ingordo, et io perche si bella?». È curioso notare come il sonetto 240 occupi una posizione di maggior rilievo rispetto all'altro: è esposto alla luce e le mani della Battiferri lasciano scoperte le ultime due terzine, le quali comprendono quel particolare sul volto che potrebbe riferirsi ai sentimenti del Bronzino stesso. Il pittore è “consumato” dalla bellezza del volto di Laura, la quale possiede

⁸⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964, p. 171.

⁸⁸ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.70.

qualità comuni anche alla Laura petrarchesca: «un intelletto straordinario e un carattere morale elevato».⁸⁹

Il fatto che Laura Battiferri mostri nel ritratto dei versi estratti dai *Fragmenta* conferma il primato di Petrarca, fonte di ispirazione principale del *Primo Libro*. Attraverso il parallelo con la Laura petrarchesca, la Battiferri vuole in parte identificarsi con lei, dall'altro afferma la sua indipendenza e originalità. Il Petrarca a cui la poetessa si riferisce è però quello del '500,⁹⁰ cioè accolto e modificato dai suoi seguaci (i petrarchisti), i quali autorizzarono lo scambio di sonetti con altri poeti nei loro canzonieri.⁹¹ È Laura stessa a dichiarare, nell'incipit del *Primo Libro* all'interno del sonetto dedicato a Eleonora di Toledo, di voler essere una nuova Petrarca: «E forse a par di lui, che su la Sorga | cantando alzò il bel lauro a tanto onore, | n'andrei sempre volando in ogni parte».⁹²

Tuttavia, osservando ancora più nel dettaglio il ritratto si può notare che Petrarca non è l'unico modello a cui la Battiferri assegna il primato letterario. La posa della poetessa, il profilo pronunciato e il naso aquilino rimandano inequivocabilmente a un altro personaggio illustre, distinto anch'egli in ambito pittorico per le medesime caratteristiche, ovvero Dante. Sia all'interno dei lavori del Vasari che del Bronzino stesso non mancano rappresentazioni del poeta fiorentino: il Bronzino nell'opera *Ritratto allegorico di Dante* del 1530 lo immortala di profilo mentre mostra i primi versi del XXV canto del *Paradiso*, mentre il Vasari gli dedica la posizione di maggior rilievo nell'opera *Ritratto di sei poeti Toscani*, nella quale Dante, allo stesso modo della Battiferri, regge un libro non suo, intitolato «Virgilius». In quest'ultimo ritratto dunque vi è la volontà di Dante di erigere a modello le opere virgiliane, allo stesso modo in cui Laura Battiferri nel ritratto del Bronzino intende proporre Petrarca come guida. Se il libro di Laura la rende partecipe della cultura del Petrarchismo, il suo volto, la sua postura vogliono evocare il ricordo di Dante Alighieri e con lui anche i grandi modelli classici, Virgilio in primis, che la poetessa ha avuto modo di studiare durante il corso della sua vita. Per concludere riporto un sonetto inviato dal Bronzino alla Battiferri e

⁸⁹ *Ivi*, p. 72.

⁹⁰ *Ivi*, p. 73.

⁹¹ *Ivi*, p. 73.

⁹² L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p.35. Sonetto 1, v. 9-11.

contenuto nel *Primo Libro* nel quale il pittore fa emergere la doppia eredità della poetessa, petrarchesca e dantesca allo stesso tempo:

Io giuro a voi, per quella viva fronde
di cui voi fuste al sacro fonte pianta,
e per quella di lui cortese e santa
fiamma che regge il ciel, la terra e l'onde,

ch'alla sua felice ombra in sì gioconde
note ho veduto tal ch'onestà canta,
ch'io tegno a vile omai qual più si vanta,
e dolcezza maggior non viemmi altronde. 5

Che se le fortunate Oretta e Bice
onora il mondo, all'altrui senno ed opra 10
Si dee non men ch'a i lor merti dar vanto.

Voi per proprio valor Laura e Beatrice
vincete e sete a i lor pregi di sopra,
e forse a i loro amanti in stile e canto.⁹³

Leggendo il sonetto del Bronzino, si può notare come egli abbia voluto attribuire alla Battiferri non solo un'“ascendenza” doppia, ma persino quadrupla:⁹⁴nella poetessa rivivono sia le virtù di Laura e Beatrice sia la poesia dei loro amanti, Petrarca e Dante. Le lodi del Bronzino si accentuano nelle ultime terzine, dove Laura viene ammirata per essere addirittura riuscita a superare «Oretta» e «Bice», chiamate con il diminutivo in modo giocoso, ma forse anche per far risaltare la superiorità della Battiferri. Il sonetto si conclude con una suggestiva immagine che riassume ciò che è stato detto finora: Laura, attraverso la sua poesia e grazie al «proprio valor» unisce e interiorizza i valori artistici dei suoi due maestri, Dante e Petrarca, riuscendo forse anche ad eguagliarli «in stile e canto».

⁹³ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E. M. Guidi, p. 125.

⁹⁴ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.86.

1.5 Il Primo Libro delle Opere Toscane: breve storia filologica, struttura e temi

Le informazioni biografiche su Laura Battiferri non riferiscono l'esistenza di alcuna bozza manoscritta del *Primo Libro*; per molto tempo, l'unico materiale considerato autografo sono state le lettere scritte al Varchi negli anni tra il 1556 e il 1563. In verità, grazie agli studi di V. Kirkham è stato possibile ritrovare la forma manoscritta finale del *Primo Libro* conservata a Firenze presso la Biblioteca Nazionale con il nome di Ms. Magi. VH,778 formalmente Biscioni 71.⁹⁵ L'esemplare si presenta con il semplice titolo di *Poesie di Laura Battiferra* privo di informazioni riguardanti la data, senza alcuna firma e indicazioni sullo stato di autografo. Tuttavia, grazie al confronto tra il suddetto codice e le lettere al Varchi, è stato possibile affermare la parentela di scrittura e di conseguenza la conferma che si tratti effettivamente della mano della Battiferri.⁹⁶ La poetessa presentò questo codice presso i Giunti affinché venisse usata come bella copia per la stampa della raccolta: numerose sono le annotazioni tecniche ancora leggibili lasciate dal tipografo. La sopravvivenza di questo codice rappresenta di per sé qualcosa di eccezionale, in quanto all'epoca questo tipo di documenti avevano una funzione temporanea per definizione, destinati ad essere eliminati una volta pubblicata l'opera. Si tratta di una testimonianza fondamentale per comprendere il *Primo Libro*: tramite il codice è possibile ripercorrere il lavoro svolto dalla Battiferri, il modo in cui ha ordinato il materiale, i ripensamenti, i destinatari delle sue poesie. Infatti, tramite i punti di divergenza tra il manoscritto e l'edizione a stampa è stato possibile approfondire il ruolo di alcuni personaggi e le ragioni che hanno portato la poetessa a dare più spazio ad alcuni e meno ad altri.⁹⁷

Il *Primo Libro delle Opere Toscane* è una raccolta, un'antologia di poesie: in esso sono contenute non solo poesie di Laura Battiferri, ma vi è la presenza di sonetti di altri letterati organizzati e impaginati secondo regole specifiche: i sonetti sono disposti uno per faccia e disposti in modo che gli scambi siano accoppiati nel formato manoscritto: così, ad esempio, il sonetto della Battiferri a Varchi si trova in 29v («Varchi, ch'al ciel le gloriose piume») mentre la replica è collocata in 30r («Amor per sua bontà l'ali hoggi

⁹⁵ V. Kirkham., *Laura Battiferra degli Ammannati's" first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 352.

⁹⁶ *Ivi*, p. 353.

⁹⁷ *Ivi*, p. 353.

impiume»⁹⁸ Probabilmente la poetessa deve aver preparato la bozza per la stampa inserendo prima le sue poesie, poi, ha aggiunto man mano le risposte dei suoi interlocutori. L'autorizzazione ad ammettere più voci di diversi letterati all'interno di un'unica raccolta è una conseguenza di ciò che Roberto Fedi ha definito un vero e proprio «transito storico», sviluppatosi nel corso degli anni dal Bembo alla pienezza della produzione a stampa.⁹⁹ In quel periodo la forma-canzoniere così come era stata promossa dal Bembo, la cui caratteristica principale era la composizione individuale, passa con l'avvento della stampa e il passare degli anni, in particolare dopo la metà del secolo, a una forma-raccolta di produzione collettiva.¹⁰⁰ I nuovi libri di rime portano con sé nuove caratteristiche dovute al progressivo allontanamento anche temporale dal modello Petrarca: il libro si sviluppa come «un micro-organismo fitto di citazioni, di rinvii, di assemblaggi e giustapposizioni, di microsequenze».¹⁰¹ La pluralità di voci e la loro diseguale ampiezza viene così ridotta ai minimi termini connotativi, intersecandosi a vicenda con la prevalenza del significante in una sorta di «trasparente atemporalità»¹⁰²; non a caso, ribadisce l'autore, il metro più utilizzato nel libro-raccolta è il sonetto, ovvero il metro più idoneo alla corrispondenza tra letterati. Il lavoro svolto da Bembo aveva innescato un processo che nel tempo di circa un ventennio gli si sarebbe rivoltato contro, culminando nel libro di poesie; l'idea di un canzoniere unico diviso in nuclei evidenti (incipit, explicit, testi in vita e in morte, l'anniversario) e facilmente esportabili raggiunge un paradosso. Con i nuovi lirici il canzoniere passa di mano, formando una «collettività di atti poetici», una replicazione continua come un gioco di specchi.¹⁰³ Ciò che rimane del modello elaborato dal Bembo sono solo alcune entità cristallizzate dalla tradizione, come la divisione in rime in vita e in morte, mentre cade il centro creativo e poemático della figura femminile o in generale della persona amata dal poeta. Questo cruciale cambiamento è intuibile anche osservando il ritratto della Battiferri discusso precedentemente: la poetessa non mostra più sonetti petrarcheschi contigui come quelli del quadro di Andrea del Sarto, simboli di un canzoniere «perfetto», ma Laura porta ora in mano «certamente qualcosa di diverso e

⁹⁸ *Ivi*, p. 354.

⁹⁹ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, p. 49.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 49.

¹⁰¹ ¹⁰¹ R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, p. 50.

¹⁰² *Ivi*, p. 50.

¹⁰³ *Ivi*, p. 77.

più nuovo: un libro di rime, un'antologia».¹⁰⁴ Alla luce di queste premesse viene allora spontaneo chiedersi come sia effettivamente strutturato e quali siano i temi affrontati nel *Primo Libro*: cosa rimane del modello petrarchesco e cosa invece è mutato nel vortice di una cultura in pieno cambiamento.

1.5.1 *Struttura del Primo Libro*

Il *Primo Libro delle Opere Toscane* è composto da 187 componimenti: di questi, 41 sono dei suoi corrispondenti poetici e tutti sonetti. Le altre 146 poesie sono invece di Laura e comprendono 12 madrigali, intervallati efficacemente da lunghe serie di sonetti, una sola canzone, una sestina e un'ottava. Nella parte finale del volume la Battiferri aggiunge tre forme metriche molto più lunghe: una traduzione toscana di un inno attribuito a S. Agostino in versi liberi, un'orazione del profeta Geremia in terza rima e un'egloga in volgare intitolata *Europa*. Un primo sguardo a questa composizione può già fornire qualche informazione: il metro privilegiato è senza dubbio il sonetto, mentre è estremamente esiguo il numero di canzoni, qui ridotte ad una soltanto. Dunque, facendo un primo paragone con il modello petrarchesco ciò che emerge è la sostanziale riduzione delle canzoni (che invece sono 29 nei *Rerum vulgarium Frafamenta*), delle sestine (9 nei *Rvf*) e la totale assenza della forma metrica della ballata (7 nei *Rvf*). Vi è invece un aumento del madrigale: 12 nell'opera della Battiferri contro i 4 del *Canzoniere* petrarchesco. In realtà, si tratta di un'impostazione che rispecchia i canoni del Petrarchismo del '500, dove il sonetto fa da padrone insieme alla rivalutazione della forma metrica del madrigale. Ciò che invece a primo impatto sembra differenziarsi dal complesso della raccolta sono i tre componimenti finali. Per cercare le ragioni di tale scelta riporto una parte di testo tratta dalle *Lettere al Varchi*, in cui la poetessa si rivolge al suo maestro per chiedere dei consigli riguardo il titolo dell'opera: «Arò anco caro di sapere come le pare che stia meglio dire l'intitolazione: o *Prima Parte delle rime e de' versi di Laura*, [...] o *Prima Parte dell'Opere Toscane*, o *Libro*, come meglio vi pare, sendovi e rime e versi mescolati».¹⁰⁵ Questo breve estratto comunica varie informazioni: in primo luogo la Battiferri aveva in programma un altro libro di poesie, rimasto poi

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 80.

¹⁰⁵ L. Battiferri, *Lettere al Varchi*, p.58.

incompiuto alla morte della poetessa, in secondo luogo Laura aveva già consegnato il libro alla stampa, senza però aver ancora deciso il titolo. Inoltre, importante è l'espressione «rime e versi mescolati», in quanto le «rime» si riferirebbero alle forme liriche petrarchesche, per lo più i sonetti, mentre i «versi» sarebbero i sopracitati testi più lunghi alla fine dell'opera: l'inno, l'orazione e l'egloga.¹⁰⁶ Questa interpretazione risulterebbe coerente con l'importanza che la poetessa attribuisce alla religione, considerata come parte integrante dell'antologia. Un altro dato interessante riguarda l'egloga finale e gli ultimi quattro sonetti, i quali non sono compresi nei fogli del Ms. Magi. VH,778.¹⁰⁷ L'ultimo quaderno del codice, ovvero il sesto, comincia con una serie di quattordici sonetti di lutto dedicati a personaggi mancati da poco e si conclude con l'orazione del profeta Geremia alla carta 91v.¹⁰⁸ In realtà, il primo sonetto di questo corteo funebre inizia più precisamente nell'ultimo foglio del quinto fascicolo, dove la Battiferri ha tracciato una linea a zig-zag fino in fondo alla pagina per dividere l'opera e segnare l'inizio della parte in morte.¹⁰⁹ Inoltre, gli ultimi quattro fogli del sesto quaderno sono privi di testo e segnati dalla poetessa con dei segni arricciati, come se Laura volesse indicare la fine dell'opera.¹¹⁰ Da queste premesse si può intuire che l'ultima parte del *Primo Libro*, ovvero l'egloga e i quattro sonetti, deve essere stata inserita in un secondo momento dalla poetessa in seguito ad un suo ripensamento. Il motivo di questa scelta è da ricercare nei fatti avvenuti nel 1560: la conquista di Siena da parte di Cosimo de' Medici. L'egloga intitolata *Europa* è infatti dedicata a Leonora Cibo de' Vitelli, moglie di Chiappino Vitelli, il comandante militare a servizio del duca che partecipò alla guerra di Siena e che contribuì ad allargare il potere politico di Cosimo. Solo dopo gli eventi di questi anni, la Battiferri sente il bisogno di ampliare e marcare il connotato politico del *Primo Libro*, aggiungendo gli ultimi componimenti finali: la sua antologia non si presenta solamente come un'opera petrarchesca, ma assume anche importanti significati religiosi e politici.

¹⁰⁶ V. Kirkham., *Laura Battiferri degli Ammannati's" first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 360.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 359.

¹⁰⁸ V. Kirkham., *Laura Battiferri degli Ammannati's" first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 361.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 361.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 362.

1.5.2 Nuclei tematici principali

Il *Primo Libro* si apre con una dedica in prosa rivolta alla destinataria della raccolta, Eleonora di Toledo. Questa dedica, come anche il titolo dell'opera, è stata inserita dopo che il resto del libro era già stato stampato.¹¹¹ Informazione che viene confermata da una lettera a Benedetto Varchi, nella quale la Battiferri chiede consiglio su come impostare la lettera dedicatoria:

Giunti hanno fornito di stampare il mio libro [...] io desiderava venire lassù da V.S., e ragionare con esso lei come avevamo a far quella lettera dedicatoria. Io n'aveva fatta una bozza, ma perché non ho mai più fatte di simili, non mi è riuscita, perché avendo a dire poche parole (che secondo me non accade che siano molte), vorrei che le fosser più acconcie e belle di quelle che so dire io: onde vi prego con tutto 'l cuore che, poi che avete fatto tanto, come è stato quello che avete fatto sin qui, che foste contento ancora far questo resto di formarmi quelle parole, che parrà a voi che stiano bene.¹¹²

La lettera prosegue con il testo che la Battiferri aveva pensato per la dedica, sostanzialmente identico a quello che compare nell'edizione a stampa, ragion per cui il Varchi non deve aver apportato molte modifiche. Il *Primo Libro* prosegue poi con sonetti d'omaggio rivolti ai più nobili dedicatari, a cominciare dalla stessa Eleonora seguita dal marito Cosimo e dal figlio Francesco. Il nome che compare subito dopo quello della famiglia de' Medici è Paolo Giordano Orsini, il quale precede addirittura quello della coppia regale di Spagna. La Battiferri, dunque, riserva a questo personaggio una posizione di gran rilievo all'interno dell'opera: nel sonetto egli viene definito un eroe al pari degli antichi imperatori romani, come recita la prima quartina: «Vero signor ch'a quegli antichi eroi, | che del mondo gran tempo trionfaro | di senno e di valor ven gite al paro, | per Voi far divo, e fortunati noi».¹¹³ L'Orsini, duca di Bracciano e Marchese di Anguillara, aveva sposato nel 1558 Isabella de' Medici, terza figlia di Eleonora, sancendo tramite il matrimonio un'importantissima alleanza politica con la Firenze di Cosimo. Consultando il manoscritto si può intuire che questo sonetto non era inizialmente previsto: esso si trova redatto in un foglio aggiunto di dimensioni ridotte e piegato in due nella carta 3r.¹¹⁴ Probabilmente la Battiferri deve aver sentito il bisogno di

¹¹¹ *Ivi*, p. 358.

¹¹² L. Battiferri, *Lettere al Varchi*, p.18.

¹¹³ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E. M. Guidi, p. 37.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 37.

aggiungerlo in una posizione così rilevante dopo il matrimonio con Isabella, per elevare la dignità dell'Orsini e contribuire alla celebrazione di questa alleanza politica tra Roma e Firenze.

A seguire si trovano i sonetti dedicati alla coppia regale di Spagna re Filippo II e la regina Maria I Tudor di cui si è già parlato precedentemente, seguiti a loro volta dai sonetti dedicati agli esponenti della famiglia Della Rovere di Urbino, città natale della poetessa (son. VIII- XI). I componimenti dal XII al XVII sono dedicati ai già citati coniugi Chiappino Vitelli e Leonora Cibo, nell'ordine di tre a ciascuno. L'ultimo di questi è un madrigale, dedicato alla Cibo, il quale nel manoscritto è inserito in un foglio più piccolo.¹¹⁵Di nuovo, grazie a una lettera inviata al Varchi, è possibile ricostruire la storia di questa serie di poesie: ««La signora Leonora, moglie del Signor Chiappino, mi ha mandato a dire che vorrebbe ch'io facesse un sonetto al suo marito; e perché l'ho voluta servire, gli ho fatto questo, nonostante che le mie muse siano de lor capo, e non vogliono far se non quello che loro aggrada»¹¹⁶La richiesta arriva dalla stessa Leonora, la quale chiede alla Battiferri di scrivere un sonetto in onore del marito. Questo doveva essere il progetto iniziale, sviluppatosi poi con l'edizione del '60 dove i sonetti aumentano e vengono aggiunti anche quelli per la moglie. La poesia successiva si sposta su un nuovo soggetto, Giulia de' Medici, figlia orfana del predecessore di Cosimo; con lei si chiude la linea medicea di cui in un certo senso fanno parte anche Vitelli e la moglie. L'attenzione della Battiferri si sposta ora sulla famiglia dei Colonna (son. XX-XVI), i quali contribuirono a divulgare le poesie di Laura in Italia. La parte encomiastica del *Primo Libro* si conclude intorno al sonetto XXXI, per poi dare spazio ad un altro gruppo cospicuo di componimenti scritti durante il periodo di Maiano. Si tratta di poesie bucoliche, personali, che cantano l'amore della poetessa per Maiano e per la campagna in ottica petrarchesca e a tratti malinconica, dove talvolta riaffiora il ricordo di Roma, città amata dalla Battiferri. Seguono poi sonetti di corrispondenza con vari letterati (ricordiamo i principali: Benedetto Varchi, Annibal Caro, Il Bronzino, Cellini, Antonio Gallo, il Lasca) accompagnati dalle repliche di Laura, i quali culminano con una serie di quattro sonetti di Lucio Oradini in lode del marito Bartolomeo Ammanati (son. CXXI-CXXIV). L'affetto della Battiferri per il marito

¹¹⁵ V. Kirkham., *Laura Battiferra degli Ammannati's "first book" of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 365.

¹¹⁶ L. Battiferri, *Lettere al Varchi*, p.23.

emerge dalle risposte a questi sonetti, ma compare anche in altri luoghi del *Primo Libro*: i sonetti LI-LIII formano un trio incentrato su «Fidia»¹¹⁷, il soprannome che la poetessa attribuisce al suo compagno.

La sezione di quindici sonetti che parte dal CXXV e arriva fino al CXXXIX costituisce la parte in morte della raccolta. Un dato interessante che conferma come la Battiferri abbia aggiunto man mano le poesie nella raccolta, si trova nel Ms. Magi. VH,778, dove i sonetti di questa parte sono quattordici; quindi, uno in meno rispetto all'edizione a stampa.¹¹⁸ Quello che manca nel codice è il sonetto scritto in occasione della morte di Irene di Spilimbergo avvenuta nel dicembre del 1559. Probabilmente la notizia non sarebbe giunta a Firenze fino all'inizio del '60, per cui la Battiferri non ne venne a conoscenza in tempo per la stampa del libro e il suo tributo ad Irene deve essere stato consegnato a Giunti in un materiale separato, magari insieme all'egloga e ai sonetti finali.¹¹⁹ Un altro esempio di aggiunta tardiva al *Primo Libro* riguarda uno degli ultimi sonetti che compare nella raccolta, ovvero quello rivolto «Al Cardinal de' Medici».¹²⁰ Questo personaggio è da identificare con Giovanni de' Medici, secondo figlio di Cosimo ed Eleonora, il quale fu eletto cardinale nel marzo del 1560 all'età di soli diciassette anni grazie la mediazione del padre e al favore di papa Pio IV. Nell'agosto dello stesso anno l'appena nominato nunziato pontificio giunse a Firenze portando la notizia, in seguito alla quale Giovanni si recò a Roma per ufficializzare la sua carica.¹²¹ Probabilmente fu questa l'occasione che spinse la Battiferri ad aggiungere il sonetto alla raccolta, celebrando con la poesia la presenza dei Medici nel Collegio cardinalizio. Dopo questo componimento, vi sono altri due sonetti che chiudono l'antologia. Essi sono dedicati in ordine al duca e alla duchessa di Fiorenza e di Siena, ovvero Cosimo ed Eleonora. Con questa scelta stilistica la poetessa si ricongiunge alla parte iniziale della sua opera, dove i primi sonetti sono rivolti ai medesimi destinatari: Il *Primo Libro* si apre e si chiude con l'omaggio ai suoi committenti. La fine ribalta le loro

¹¹⁷V. Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, p.519. Il soprannome ha lo scopo di identificare l'Ammannati con Fidia, sculture della Grecia antica, autore di "colossi": un'enorme Atena per il Partenone e un gigantesco Zeus in trono. Anche la prima reputazione di Bartolomeo fu fondata sul suo successo come scultore di colossi, a cominciare da un mirabile Ercole per il cortile del giurista padovano Marco Mantova Benavides.

¹¹⁸ V. Kirkham., *Laura Battiferra degli Ammannati's "first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 367.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 368.

¹²⁰ *Ivi*, p. 370.

¹²¹ *Ivi*, p. 370.

posizioni precedenti, ripristinando la gerarchia dei coniugi dando a Cosimo la precedenza su Eleonora. In un altro senso, Eleonora mantiene il suo dominio, arrivando prima e poi ultima. Il sonetto conclusivo ci riporta non solo al primo, ma alla lettera dedicatoria per la quale Laura aveva chiesto consiglio al Varchi: in entrambe le scene, Laura si inginocchia davanti alla duchessa per presentare il suo libro.¹²² Riporto di seguito il testo dell'ultimo sonetto:

Felicissima donna, a cui s'inchina
 l'Arno superbo e la bell'Arabia ancora,
 poscia ch'ad ambo ordine e legge ogn'ora
 date, sola di lor degna reina,

una, cui suo volere e 'l ciel destina
 voi che cotanto sovra ogn'altra onora, 5
 riverir e cantar, ben ch'uopo fora
 a dire a pien di voi lingua divina,

queste, del picciol suo sterile ingengo
 povero dono, incolte rime nuove 10
 sacra oggi e porge al vostro alto valore.

Non le sdegnate, prego, che 'l gran Giove,
 che fece e muove il sol, non prende a sdegno
 l'umil offerte d'un divoto core.¹²³

Anche in questo sonetto viene celebrata l'entrata di Cosimo a Siena, tanto che ora Eleonora può essere elevata da duchessa a «reina» di entrambe le città. Laura mostra sé stessa nell'atto di offrire la sua opera, definendola un «povero dono, incolte rime nuove» rispetto all' «alto valore» della dedicatoria Eleonora, la quale potrebbe essere pienamente lodata solo da «lingua divina». Infine, nell'ultima terzina, affermando la propria fedeltà da suddito dal «divoto core» la Battiferri chiede alla sua committente di accettare la sua opera e non sdegnarla, poiché Laura è una poetessa «il cui desiderio e destino l'hanno fatto cantare riverentemente».¹²⁴

¹²² *Ivi*, p. 371.

¹²³ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E. M. Guidi, p. 166.

¹²⁴ V. Kirkham., *Laura Battiferri degli Ammannati's "first book" of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 372.

Capitolo 2

Il Petrarchismo di Laura Battiferri; lessico e strategie di imitazione

Mi sembra opportuno cominciare ad entrare nel vivo della trattazione del confronto tra il *Canzoniere* petrarchesco e l'opera della Battiferri proprio nell'ambito che a un primo sguardo appare più immediato e diretto a tale scopo, ovvero quello del lessico e delle citazioni. In vari luoghi dei componimenti del *Primo Libro* spiccano chiari rimandi e citazioni dei *Fragmenta*, ripresi non solo tramite imitazione, ma spesso soggetti ad un'originale rielaborazione da parte della poetessa. Pertanto, questo capitolo si concentrerà da un lato sulle modalità di imitazione del modello; dalla ripresa di singole parole, di sintagmi formati principalmente da un sostantivo e un aggettivo, talvolta inseriti in alcuni schemi argomentativi petrarcheschi, il recupero integrale o parziale di emistichi o di versi. Dall'altro è interessante analizzare la seconda faccia della medaglia, ovvero quali sono le peculiarità, l'originalità, le modalità di rielaborazione o di innovazione della Battiferri rispetto al modello petrarchesco. Non bisogna però dimenticare gli altri riferimenti poetici insieme al contesto culturale in cui ha vissuto la poetessa; se è vero che il *Primo Libro* «affonda le sue radici nella trama linguistica petrarchista»¹²⁵, esso fa altrettanto, seppur in maniera meno cospicua, nella trama linguistica dantesca. Inoltre, non si può tralasciare la componente religiosa e spirituale che si palesa nella raccolta tramite l'uso di un determinato lessico, come non si può prescindere dagli ambienti frequentati dalla Battiferri, ovvero i vari circoli e le Accademie di cui fece parte. Esse costituiscono il principale mezzo con cui la poetessa entra in contatto con gli altri intellettuali del tempo; Benedetto Varchi, Bernardo Tasso, Annibal Caro, il Bronzino, Benvenuto Cellini e molti altri. Per queste ragioni il capitolo verrà suddiviso in due parti; la prima interamente dedicata al confronto tra il *Primo Libro* e il *Canzoniere* petrarchesco secondo i principi esposti sopra, la seconda invece riporterà esempi di lessico non petrarchesco (in particolare; dantismi, altro lessico cinquecentesco derivante dal contatto con le opere degli altri letterati). Inoltre, un altro punto su cui mi soffermerò per il confronto con il *Canzoniere* riguarda la figura della dittologia. Le dittologie sono davvero frequentissime all'interno del *Primo Libro* e

¹²⁵ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E. M. Guidi, p. 12.

svolgono le più svariate funzioni, non solo a livello semantico ma anche a livello retorico-sintattico (cfr. cap. 3). In questa sede analizzerò le principali modalità di elaborazione di questa figura, distinguendo ad esempio dittologie provenienti direttamente dal repertorio petrarchesco da quelle che sono invece frutto delle strategie di elaborazione personale della poetessa, sempre considerando il contesto di utilizzo. Quest'ultimo aspetto è infatti molto importante; accade spesso che un prestito all'apparenza letterale, venga adoperato in un contesto diverso dall'originale petrarchesco. Il fatto non esclude però la situazione contraria; talvolta i recuperi rispettano il contesto di partenza della fonte, soprattutto per quel che riguarda l'ambito semantico del turbamento interiore e dei repentini cambi di stati d'animo. Prima di analizzare le singole occorrenze riporto a questo proposito l'esempio del sonetto 26 del *Primo Libro*, dedicato alla signora Ortensia Colonna e incentrato sui conflitti che affliggono l'anima della Battiferri. Qui sono presenti parole-rima e addirittura un verso completo tratto da un sonetto petrarchesco, anch'esso concentrato sulla sofferenza del poeta. Riporto di seguito i due testi a confronto;

In riso e 'n pianto, fra paura e spene,
 or lontan dalla morte, or dalla vita,
 tiemmi amor, ch'or m'assale ed or m'aita
 tal ch'io temo il mio mal sperando il bene,

Or lieve gioia, or mi dà gravi pene,
 or a cantar, or a pianger m'invita,
 tal mi scaccia, or, qual ferro, calamita,
 mi tira in parte onde mia morte viene.

Talora il mio contrario gli dispiace,
 ma poi, s'io 'l priego, fa l'orecchia sorda,
 ch'or odia, or brama i miei sospiri ardenti.

Ond'io tra certa guerra e dubbia pace
 Priego colei, ch'è tanto audace e 'ngorda,
 che con sua falce acquete i miei tormenti.

Primo Libro 26

Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
 che 'n vista humana e 'n forma d'angel vene,
in riso e 'n pianto, fra paura et spene
 mi rota sí ch' ogni mio stato inforsa.

Se 'n breve non m' accoglie o non mi smorsa,
 ma pur come suol far tra due mi tene,
 per quel ch' io sento al cor gir fra le vene
 dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

Non pò piú la vertú fragile et stanca
 tante varietati omai soffrire,
 che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca.

Fuggendo spera i suoi dolor' finire,
 come colei che d' ora in hora manca:
 ché ben pò nulla chi non pò morire.

RVF 152

Dal sonetto petrarchesco 152 provengono vari elementi; la serie rimica *spene : vene*, ma ciò che sicuramente cattura l'attenzione è la ripresa letterale dell'intero verso «In riso e 'n pianto, fra paura e spene». Si tratta di un'eccezione, in quanto molto raramente la Battiferri riprende dal *Canzoniere* porzioni testuali così ampie. Probabilmente la poetessa deve aver visto in questo verso la perfetta sintesi di ciò che voleva esprimere nel suo sonetto, ovvero una continua contraddizione interiore causata da Amore. L'importanza attribuita a questo verso e il suo ruolo di introduzione al tema complessivo del componimento si mostra anche nella sua collocazione; esso, infatti, viene posto all'inizio del sonetto, mentre in Petrarca si trova in prossimità della fine della prima quartina. Le altre parole- rima delle quartine del sonetto della Battiferri, in particolare i rimanti «vita» e «calamita» non trovano corrispondenza nel componimento petrarchesco. Tuttavia, essi sono presenti nella seconda stanza della canzone *Rvf135*, dove il rimante «calamita» della serie rimica *ardita : vita : sformita : calamita* è anche strettamente connesso al «ferro», in quanto la pietra calamita toglie il ferro dalle navi determinandone il naufragio. Non è un caso, dunque, che la Battiferri riprenda anche questa immagine, facendo susseguire il termine «ferro» con il rimante «calamita», evocando il medesimo concetto (v.7; «or mi scaccia, or, qual ferro, calamita»). Interessante anche l'impostazione dell'ultima terzina, nella quale entrambi i poeti si rivolgono alla morte. Qui la Battiferri riprende da Petrarca il medesimo termine («colei») per riferirsi ad essa e la medesima struttura; il soggetto «colei», collocato anche nella medesima posizione di verso è seguito da «che», il quale introduce una subordinata relativa che si esaurisce all'interno del verso 13, come avviene nel sonetto petrarchesco. La struttura così formata dal sintagma nominale «colei» + relativa è ulteriormente marcata anche dal punto di vista ritmico, in quanto l'accento cade proprio sulla quarta sillaba ponendo l'attenzione sul concetto della morte. Inoltre, la citazione petrarchesca che esprime il paradosso e gli antiteti diventa la molla per costruire un sonetto tutto più o meno di antiteti e paradossi sulla scorta di altri sonetti petrarcheschi come *RVF129*, 7-8 «et come Amor l' envita | or ride, or piange, or teme, or s' assicura;» e *RVF112*, 6-8 (riferito alla donna) « or aspra, or piana, or dispietata, or pia; | or vestirsi honestate, or leggiadria, | or mansüeta, or disdegnosa et fera».

Passando ora al corpo vero e proprio del capitolo, un importante aiuto per la sua elaborazione viene dall'utilizzo di strumenti informatici come *Biblioteca Italiana*, l'idea

di base proviene dal lavoro di Paolo Trovato (1978) *Dante in Petrarca*, mentre per il contesto storico-stilistico mi rifaccio all'opera di Roberto Fedi (1990) *La memoria della poesia*.

2.1 Lessico petrarchesco

2.1.1 Sintagmi

In questa sezione mi riferisco principalmente alle modalità di utilizzo e di ripresa di sintagmi petrarcheschi all'interno dell'opera della Battiferri e la loro eventuale rielaborazione. I sintagmi e le sequenze versali, insieme alle dittologie, sono infatti i prestiti più diffusi nel *Primo Libro*; tramite la loro analisi è possibile ottenere un quadro generale sul rapporto che intercorre tra il libro di rime della Battiferri e i *Fragmenta*. Seguendo l'esempio di Trovato (1978) mi riferisco qui in particolare a sintagmi minimi, formati principalmente da un sostantivo e un aggettivo e a sintagmi di poco inferiori all'emistichio, in quanto il discorso sulle dittologie avrà un paragrafo a parte. Mi sembra opportuno cominciare l'analisi concentrandomi su quel tipo di lessico che nei *Fragmenta* assume un ruolo fondamentale, ovvero quello appartenente al codice lirico-amoroso. Nell'opera della Battiferri il tema dell'amore nei confronti della persona amata non è sicuramente tra i principali; come nella maggior parte dei libri di rime della seconda metà del '500 diventa «raro il caso di sillogi dedicate ad una sola persona».¹²⁶ Seppur non manchino dei sonetti dedicati al marito Ammannati, il loro rapporto non ha niente a che vedere con quello tra Laura e Petrarca, ma si configura piuttosto, usando le parole della poetessa, come un «marital pudico amore».¹²⁷ Ne deriva che le irrinunciabili *iuncturae* petrarchesche del codice lirico-amoroso vengano trasposte in ogni caso dal *Canzoniere* al *Primo Libro* senza alcuna modifica, ma in contesti differenti; in sonetti dedicati a signore, duchesse, nobili, letterati o alla bellezza del

¹²⁶ R. Fedi, *La memoria della poesia*, p. 78.

¹²⁷ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 135, sonetto 120, v.7.

paesaggio. Questo accade con i sintagmi accompagnati da aggettivi quali *dolce, gentile, vago, amorosa, lieto, chiaro, bello*;

bel lauro 1,10 (RVF 148, 12); *aura soave* 2,10 (RVF 286,1; RVF 80,7; RVF 109,9; RVF 198,1)
bel soggiorno 2,8; 79,11 (RVF 105,3; RVF 188,2); *bel volto* 3,7 (RVF 283,1; RVF 300,3)
amorosa schiera 33,11 (RVF 355,27); *bel nome* 41,2 (RVF 187,13; RVF 297,13); *dolce ombra*
43,8 (RVF 23,168; RVF 142,1; RVF 148,14); *dolce cantare* 45,14 (RVF 312,8); *donna gentil*
47,3; 70,1 (RVF 53,73; RVF 77,6); *dolce piano* 56,1 (RVF 288,2); *bel monte* 57,2; 76,3 (RVF
10,7); *vaga luce* 60,2 (RVF 207,70); *dolce sguardo* 61,5 (RVF 119,89; RVF 183,1; RVF 297, 10
); *begli occhi* 79,1; *dolce contento* 95,6 (RVF 156,10); *sé lieto* (riferito a Giove) 95,9 (RVF
331,62); *dolce stil* 99,10 (RVF 332,3); *dolci accenti* 110,6 (RVF 5,4); *vago desio* 114,1 (RVF
211,8); *chiaro viso* 137,6 (RVF 109,9; RVF 348,1); *anima bella* 138,5 (RVF 305,1); *gentil cor*
138,9 (RVF 332,16);

In questo contesto, le rielaborazioni della poetessa si concentrano su delle piccole variazioni. Ad esempio, il sintagma petrarchesco *gentil donna* (RVF 53,73; RVF 77,6) viene ripreso dalla Battiferri con l'inversione dei suoi componenti *donna gentil*. Ancora, il celebre sintagma *gentil cor* viene utilizzato in senso comparativo: *ogni più gentil cor* (138,8). Oppure il sintagma può venire lievemente modificato tramite l'aggiunta o l'inversione di un aggettivo possessivo, come nei seguenti passaggi: *dolce riso vostro* 69,9-10 ← *dolce riso* RVF 42,1; 123,1 149,2; 267,5; 348,4; *dolce mio soggiorno* 54,14 ← *suo dolce soggiorno* RVF 180,14; *dolci vostri accenti* 116,5 ← *dolci accenti suoi* RVF 5,4. Cambiamenti più significativi si hanno con l'inserzione di un nuovo aggettivo; *alma pianta antica* 10,1 ← *alma pianta* RVF 337,10 o tramite la sostituzione di un termine con un altro dal significato molto simile: *leggiadro altero aspetto* 22,8 ← *leggiadro portamento altero* RVF 267,2.

Rimanendo ancora nell'ambito di sintagmi "cristallizzati", all'interno del *Primo Libro* si possono trovare moltissime altre *iuncturae* provenienti dai *Fragmenta*. Si tratta di un gruppo molto cospicuo, riguardante principalmente gli ambiti semantici della crudeltà del destino, la morte, la confusione interiore, il paesaggio, il tempo;

secol nostro 1,7; 2,6 (RVF 251,11; RVF 344,5); *mondo cieco* 1,12 (RVF 248,4); *ricco grembo*
2,9 (RVF 185,12); *gran pianeta* 3,3; 39,1;45,18 (RVF 50,30); *mio danno* 4,13 (RVF 45,10; 82,6;

118,5); *puro cor* 17,3 (RVF 215,2); *benigna stella* 19,10; 28,7; 70,11 (RVF 240,11); *altre frondi* 19,13 (RVF 142, 37; RVF 228,8); *altro monte* 19,10 (RVF 37,22); *gelata mente* 23,11; 91,4 (RVF 131,4); *lume adorno* 23,12 (RVF 135,54); *aspro tormento* 25,9 (RVF 12,1); *eterna pace* 27,3 (RVF 290,4); *sinistra riva* 27,9 (RVF 67,1); *tenebroso orrore* 32,8; 134,7 *tenebroso orrori* (RVF 276,3); *terrene membra* 36,3 (RVF 8,2; RVF 23); *giuste querele* 36,14 (RVF 355,23); *grave dolor* 37,4 (RVF 250,6; RVF 344,4); *sembiante umile* 40,9 (RVF 23; *sembiante humile*); *miei gravi sospiri* 43,3 (RVF 23,12); *vivo raggio* 44,5 (RVF 227,12); *il crin d'oro* 45,11 (RVF 291,2); *nova stagion* 45,23 (RVF 100,10); *liquidi cristalli* 45,46 (RVF 219,3); *aurea fronde* 46,13 (RVF 180,7); *piagge apriche* 49,1 (RVF 303,6); *ombrosa valle* 54,6; 76,9 (RVF 129,5); *pensier gelati* 59,7 (RVF 23,24); *miglior parte* 63,11 (RVF 214; RVF 37); *stagione acerba* 76,7 (RVF 160,12; RVF 190,4); *gran desire* 81,6; 82,1 (RVF 312,13; RVF 147,11); *raggio altero* 85,13 (RVF 151,6); *chiome bionde* 88,2 (RVF 34,3); *tesaliche onde* 88,4 (RVF 34,2); *chiara tromba* 91,10 (RVF 187,3); *altra via* 93,5 (RVF 178,13; RVF 7,12; RVF 97,13); *terren carcer* 96,2 (RVF 349,9-10: *terreno carcere*); *umane tempre* 96,11 (RVF 207,57); *pigro sonno* 97,4 (RVF 53,15); *la mia barchetta* 103,3 (RVF 264,82); *sommo sole* 103,10 (RVF 306,3; RVF 366,2); *spenta facella* 107,9 (RVF 135,62); *folte tenebre* 108,4 (RVF 349,12); *lingua mortal* 109,2; 129,6 *mortal lingua* (RVF 5,14; RVF 247,12); *subito splendore* 112,10 (RVF 49,8); *cammin dritto* 115,13 (RVF 139,9); *freddo core* 127,10 (RVF 153,1); *morte acerba* 130,3 (RVF 280,13; RVF 325; RVF 360); *disdegnoso petto* 136,2 (RVF 260,10); *angel novo* 136,13 (RVF 326,13); *mortal velo* 138,7 (RVF 70,35);

Anche qui vi sono numerosi sintagmi in cui l'intervento della poetessa si limita a delle piccole modifiche. Come nei casi precedenti, torna l'inversione dell'ordine dei due componenti del sintagma: *antiche opre* 8,13 ← *opre antiche* RVF 137,14; *erranti stelle* 34,3 ← *stelle erranti* RVF 127,58; *ferro nostro* 13,8 ← *nostro ferro* RVF 128,51; *ima valle* 56,1 ← *valle ima* RVF 145,10. Talvolta vi è il semplice cambiamento dal singolare al plurale o viceversa: *sacre fronde* 14,9 ← *sacra fronde* RVF 34,7; *error miei* 38,11 ← *error mio* RVF 366,109; *cari figli suoi* 4,5 ← *tuo caro figlio* RVF 366,24 o la sostituzione dell'aggettivo possessivo; *spirti suoi* 46,6 ← *spirti miei* RVF 256,5. Dopo aver presentato questa lunga serie di prestiti pressoché invariati, comincerei ora ad addentrarmi in elaborazioni ed innovazioni più sottili e complesse. Ad esempio, vi sono abbinamenti nuovi che ricordano molto i sintagmi petrarcheschi per somiglianze di tipo fonico, come *chiaro fonte* 39,5 ← *chiaro fondo* RVF 281,10; *altera fronte* 39,1 ← *altera fronde* RVF 67,3. Un'altra semplice modalità di rielaborazione consiste nella

modifica di piccole caratteristiche, come l'eliminazione del diminutivo *stanca nave* 65,19 ← *stanca navicella RVF* 206, 39. La presenza di sintagmi "cristallizzati" non esclude l'introduzione di novità e differenze rispetto al modello petrarchesco. Una delle modalità con cui la Battiferri realizza le sue elaborazioni consiste nella «congiunzione di lessemi che non si trovano accoppiati tra loro nel Canzoniere»,¹²⁸ ma che fanno comunque parte del vocabolario petrarchesco, pur non comparando mai vicini. Nel *Canzoniere*, il sostantivo *pensier* conta un numero molto elevato di occorrenze (circa 138), mentre nel *Primo Libro* il termine supera di poco la decina. Ciò che qui interessa maggiormente riguarda l'aggettivo a cui esso è accompagnato; è interessante notare la totale assenza nel libro della Battiferri del sostantivo *pensier* (o *penser*) accompagnato dall'aggettivo *dolce* (sette occorrenze nei *Fragmenta*). Non viene neanche mai seguito o anticipato da aggettivi positivi come *vago*, *amoroso*, *lieto*. Piuttosto, la poetessa riprende invece per due volte i casi che contano una sola occorrenza nel *Canzoniere* e in cui il sintagma assume un significato negativo, ovvero *pensier gelati* 59,7 (*RVF* 23,24) e *noiosi pensier* 45,5 (*RVF* 71,80; *pensier noiosi*). Le altre occorrenze di *pensier* sono invece abbinate ad aggettivi non estranei ai *Fragmenta*, ma che non sono mai accoppiati con questo sostantivo. Così si ha la creazione di nuovi sintagmi come *vari pensier* 94,1 e *mesto pensier* 142,14. Se si analizzano le occorrenze di questi aggettivi nel *Canzoniere*, si può notare che essi appaiono in ambiti molto diversi da quelli della poetessa; *vario* è spesso utilizzato in contesti riguardanti la materia poetica; *vario stil* (*RVF* 1,5; *RVF* 33,35), mentre *mesto* è spesso riferito al *cor* del poeta; *cor mesto* (*RVF* 331,18; *RVF* 341,5; *cor misero e mesto*). In realtà, è possibile trovare un sintagma molto simile a *mesto pensier* nel sonetto 284,11 del *Canzoniere*, ovvero *pensier'tristi*. Tuttavia, la poetessa preferisce renderlo al singolare e cambiare l'aggettivo *triste* in un altro dalla provenienza più arcaica e solenne (*mesto*), in quanto più consono alla materia del componimento in questione, ovvero l'egloga. Un altro esempio di questo tipo riguarda l'aggettivo *vago*; nell'opera petrarchesca compare spesso accanto a sostantivi astratti (lo sguardo della donna, il pensiero, l'anima, l'errore, il desiderio), mentre nel *Primo Libro* si unisce a termini più concreti; *vago albergo* 61,1, *vago cielo* 65,38, *vago, dolce e soave colle* 53,3. Tramite l'analisi dei sintagmi ho constatato che le elaborazioni

¹²⁸ A. Soldani, *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1999, p. 19.

più originali si realizzano sostanzialmente tramite due modalità; la prima consiste nell'accoppiare termini petrarcheschi che «compaiono almeno in posizione ravvicinata»¹²⁹ all'interno dei vari componimenti, la seconda, più caratteristica della poetessa, di mantenere il medesimo sostantivo petrarchesco ma di abbinarlo con un aggettivo dal significato opposto rispetto a quello che si trova nel modello o viceversa (aggettivo uguale, sostantivo contrario). Partendo dalla prima modalità, riporto di seguito alcuni esempi;

| | |
|-----------------------------------|--|
| <i>dolce oblio</i> 16,5 | ché, sol mirando, <i>oblio</i> ne l'alma piove d' ogni altro <i>dolce</i> , et Lethe al fondo bibo <i>RVF</i> 193,3-4 |
| <i>dolce suon</i> 100,10 | il <i>suon</i> de' primi <i>dolci</i> accenti suoi. <i>RVF</i> 5,4 |
| <i>sonoro cigno</i> 14,7 | ond' io presi col <i>suon</i> color d' un <i>cigno</i> . <i>RVF</i> 23,60 |
| <i>di doglia colma</i> 24,4 | per <i>colmarmi di doglia</i> et di desire <i>RVF</i> 155,7 |
| <i>amaro assenzio</i> 98,1 | e 'l mèl <i>amaro</i> , et adolcir l' <i>assentio</i> . <i>RVF</i> 215,14 |
| <i>divota ancella</i> 114,4 | a Dio dilecta, obediènte <i>ancella</i> , <i>RVF</i> 28,5 |
| <i>saldo pensier</i> 61,11 | non seguir più <i>penser</i> vago, fallace, ma <i>saldo</i> et certo, ch' a buon fin ne guide <i>RVF</i> 273,11 |
| <i>erto sentiero</i> 84,5; 102,5; | e 'l <i>sentier</i> m' è troppo <i>erto</i> <i>RVF</i> 163, 8 |
| <i>duro smalto</i> 51,4 | facto avean quasi adamantino <i>smalto</i> ch' allenatar non lassava il <i>duro</i> affetto. <i>RVF</i> 23, 25-26 |
| <i>divoto core</i> 146,14 | lagrime et pïe adempi 'l meo <i>cor</i> lasso, ch' almen l'ultimo pianto sia <i>devoto</i> <i>RVF</i> 366,114-115 |

¹²⁹ *Ivi*, p. 19, nota 5.

Vi sono tuttavia casi in cui il rapporto diretto con il modello petrarchesco non è così immediato; talvolta la poetessa crea nuovi sintagmi servendosi delle immagini e dei concetti suscitati dalla lettura di più testi dei *Fragmenta*. Interessante il caso del sintagma *zoppo destrier* 5,7, contenuto nella seconda quartina del sonetto 5 dedicato a Bernardino Garzini, accademico fiorentino e segretario del duca Cosimo I. Qui *zoppo destrier* diventa una metafora con cui la poetessa definisce sé stessa in quanto non ritiene abbastanza degna la sua materia poetica. Questo sintagma è originale poiché viene utilizzato una sola volta all'interno del *Primo Libro*, mentre per esprimere il medesimo concetto di inadeguatezza poetica viene spesso utilizzata la metafora del *roco augel* (ad es. 89,12; 100,6). Nel *Canzoniere* petrarchesco il sintagma *zoppo destrier* è totalmente assente; lo stesso aggettivo *zoppo* ricorre solo cinque volte, il sostantivo *destrier* una volta soltanto. Il sostantivo *zoppo* compare anche nelle *Rime* di Della Casa affiancato al sostantivo *cursor* (Della Casa *Rime*, 32,22: «né fra la turba tua pronta e leggera | *zoppo cursor* omai vittoria spera»), dove il sintagma viene impiegato per esprimere la vana fuga del poeta dalla donna amata.

Riporto di seguito per un confronto la quartina della Battiferri e le occorrenze significative dei *Fragmenta*;

Volete voi che poco e scuro lume
giunga *splendore* al *sol*, luce infinita?
Non può *zoppo destrier*, se ben aita
vincer l'antico suo *pigro* costume.

(*Primo Libro* 7, 5-8)

per fuggir dietro più che di *galoppo*
Et fuggo anchor così debile et *zoppo*

(*RVF* 88,4-5)

Orso, al vostro *destrier* si pò ben porre
un fren, che di suo corso indietro il volga;

(*RVF* 98,1)

e 'l *sol* vagheggio, sì ch' elli à già spento
col suo *splendor* la mia virtù visiva,
et una cerva errante et fugitiva
caccio con un *bue zoppo* e 'nfermo et lento.

(*RVF* 212 5-8)

Da lor conoco l'esser ov'io sono:
che, come suol *pigro* animal per verga

(*RVF* 63,8-9)

Da questo confronto emerge la grande varietà di ispirazione con cui la Battiferri attinge al *Canzoniere* petrarchesco. La quartina del sonetto *RVF* 212 presenta molte somiglianze con quella della poetessa; il primo distico contiene un riferimento al sole e

al suo splendore, in contrasto con il secondo distico dove compare l'aggettivo *zoppo* accompagnato ad un altro sostantivo che riguarda però un altro animale, il *bue*. La Battiferri deve aver tratto ispirazione principalmente da questa quartina, mentre il riferimento al *destrier* e alla sua pigrizia probabilmente derivano dai testi 88 e 63; nel primo testo petrarchesco *zoppo* è in rima con *galoppo* (la tipica azione appunto, di un destriero), mentre nel sonetto 63 viene ripresa il medesimo concetto del *pigro animal*. Se la modalità appena analizzata «è perfettamente in linea con l'ortodossia petrarchista»¹³⁰, la seconda strategia principale di creazione di nuovi sintagmi, ovvero la ripresa di un sintagma petrarchesco (sostantivo-aggettivo o viceversa) ma con uno dei due componenti con significato opposto rispetto al modello, considerata la loro numerosa presenza, diventa una peculiarità della rielaborazione della Battiferri. Probabilmente questa scelta esprime la volontà della poetessa, la quale ha un duplice scopo; da un lato vuole dimostrarsi fedele al suo modello poetico, dall'altro mostra l'intenzione di distinguersi da esso creandosi una propria identità. Riporto di seguito alcuni esempi significativi seguendo l'impostazione precedente:

| | |
|--|---|
| <i>oscuro nembo</i> 21,9 | <i>amoroso nembo</i> RVF 126,45 |
| <i>oscura nube</i> 100,8/ <i>atra nube</i> 134,4 | <i>bianca nube</i> RVF 129, 43 |
| <i>umani inganni</i> 104,12 | <i>amorosi inganni</i> RVF 298,5 |
| <i>ultimo assalto</i> 106,8 | <i>primiero assalto</i> RVF 2,9;20,14 <i>primo assalto</i> RVF 23,21 |
| <i>mortale stato</i> 135, 3 | <i>immortale stato</i> RVF 110,8 |
| <i>oscure acque amare</i> 130,7 | <i>Chiare, fresche et dolci acque</i> RVF 126,1 |

¹³⁰ A. Soldani, *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, p. 19.

Osservando questi esempi, ciò che emerge è la tendenza generale a trasformare termini petrarcheschi dal significato positivo in sintagmi in cui questi assumono un senso negativo, angoscioso (*amoroso* ← *oscuro*; *bianca* ← *oscura/atra*; *primo* ← *ultimo*; *dolci* ← *amare*). Anche il contesto diventa completamente diverso; ben due sintagmi (*oscuro nembo* 21,9; *oscuere acque amare* 130, 7) provengono dalla celebre canzone *Chiare fresche e dolci acque*. Inoltre, il sostantivo *nembo* conta una sola occorrenza nel *Canzoniere*, appunto all'interno di questa canzone, ed è accompagnato dal sostantivo *amoroso*. L'immagine che evoca la canzone petrarchesca riguarda la nube amorosa che circonda l'amata Laura, sulla quale cadono delicati fiori fra le trecce bionde e il grembo («coverta già de l' *amoroso nembo*.| Qual fior cadea sul lembo,| qual su le treccie bionde» *RVF* 126, 45,47). Nel *Primo Libro* invece il sintagma *oscuro nembo* è collocato all'interno di un sonetto dedicato a Livia Colonna, in posizione non di rima, ma all'interno del verso. È proprio la nobile donna ad essere «avvolta e cinta» (21,9) all'intero della nube minacciosa:

Onde d'*oscuro nembo* avvolta e cinta
 si sta, se quella, che del mondo è donna,
 con la propria virtù non squarcia il velo

(*Primo Libro* 21, 9-11)

Dunque, il sintagma originale petrarchesco *amoroso nembo* viene completamente trasfigurato e collocato in un contesto che non ha niente a che fare con la bellezza della donna amata; nella Battiferri si riferisce a un personaggio illustre (Livia Colonna) e viene utilizzato per indicare una condizione angosciosa, dalla quale è possibile uscire solo tramite la grande virtù della dedicataria del sonetto. Un discorso simile si può applicare anche all'altro sintagma *oscuere acque amare* (130,7); anche in questo caso, il sintagma occupa una posizione di minor rilievo rispetto a come invece accade per il verso *Chiare, fresche et dolci acque*, famoso incipit della canzone petrarchesca. Esso è collocato in un madrigale della sezione in morte del *Primo Libro*, scritto in occasione della morte di Madonna Camilla Tedalda del Corno. Qui il sintagma *oscuere acque amare* viene utilizzato in riferimento alla tristezza del fiume Arno (*l'Arno tristo*), il quale viene personificato;

E l'Arno tristo, d'*oscuere acque amare*
 Porse tributo al mare.

Solo il ciel, che 'l bel spirito accolse in seno,
più gioioso divenne e più sereno.

(*Primo Libro* 130, 7-10)

Qui anche il paesaggio (il fiume Arno, il cielo) piange la scomparsa della donna. Se nel *Canzoniere* le acque fresche e dolci rappresentavano l'armoniosa cornice nella quale la donna amata trovava riposo, qui le acque diventano oscure e amare e si offrono al mare come un triste tributo. Concluderei il discorso sui sintagmi con un'osservazione; in generale, nel *Primo Libro* vi è una spiccata predilezione per sintagmi dal significato negativo piuttosto che per quelli dal senso positivo. In generale, vi è una rivalutazione di termini come *cieco*, *orrore*, *oscuro*, *empio*, tutti presenti anche all'interno del *Canzoniere*, ma che la Battiferri combina e rielabora. Ad esempio, il sostantivo *orrore* conta ben sei occorrenze nel *Primo Libro*, a fronte delle tre dell'opera petrarchesca. Inoltre, esso è spesso abbinato con aggettivi altrettanto rari nel *Canzoniere*; la Battiferri crea nuove combinazioni come *cieco orrore* 37,10; 38,3; *silvestro orrore* 115,1 (*silvestro* nei *RVF* si trova solo in 306,5, all'interno del sintagma *silvestro animal*); *oscuro orrore* 132,6; *basso umano orrore* 135,11. Infine, una grande varietà nella creazione di sintagmi si trova anche nell'ambito semantico della crudeltà del destino; *fato indegno* 109,9 (nei *RVF* l'aggettivo *indegno* non è mai collegato al destino); *crudel fato* 37,2; *nemica sorte* 111,11 (*RVF* 217,11; *cruda sorte*); *destino empio* 118,7.

2.1.2 Dittologie

Dopo aver analizzato le principali modalità di recupero dei sintagmi, mi sembra opportuno ora soffermarmi su quelle riguardanti la figura della dittologia, per svariate ragioni. All'interno del *Primo Libro* la dittologia assume funzioni fondamentali ed è molto utilizzata dalla poetessa, tanto che risulta difficile trovare un componimento che non ne contenga almeno una. Vi sono addirittura sonetti quasi interamente costruiti e occupati da dittologie che si susseguono l'un l'altra, come la quartina del sonetto 119;

Anima bella, che *leggera e presta*
con le piume ch'altere ti donaro
tuo merto e altrui valor *pregiato e raro*,
ten voli a *vera gloria e manifesta*;

Primo Libro 119,1-4

È bene ripetere e precisare che sonetti di questo tipo non sono casi isolati; anzi, l'eccezione piuttosto riguarda componimenti in cui non compaiono dittologie. La conferma arriva anche da un dato numerico; all'interno del *Primo Libro* si contano circa 450 dittologie su un totale di 150 componimenti di mano della Battiferri. Dunque, nella raccolta questa figura risulta l'espedito prediletto per esprimere qualsiasi concetto, rivestendo particolari funzioni anche in ambito retorico-sintattico (cfr. capitolo 3). In questa sede verranno invece considerate in relazione al rapporto con il modello petrarchesco, secondo le modalità utilizzate nel paragrafo precedente. Comincio l'analisi partendo da un gruppo non molto numeroso, il quale include i prestiti di coppie perfettamente petrarchesche, ovvero dittologie trasferite dal modello al *Primo Libro* senza interventi rilevanti. In questa prima suddivisione riunisco dittologie che si riferiscono principalmente al *topos* dell'«ingegno» poetico (es. *aspro ingegno e fero* 15,8; il mio ingegno *sordo e losco* 98,5) o a quello dei sentimenti e delle azioni (*sospiro e bramo* 59,9; *mi struggo e scarno* 107,10). Molto frequenti sono anche i prestiti riguardanti il paesaggio (*erbette e fiori* 61,5; *fior bianchi e gialli* 45,42) e gli eventi atmosferici (*le tempeste e i venti* 31,5; *la neve e 'l ghiaccio* 45,45). Riporto di seguito gli esempi, ognuno affiancato al rispettivo petrarchesco;

i giorni e l'ore 2,3;79,8;98,14 (RVF 29,22; *l'ora e 'l giorno*); *grave e fosco* 3,13 (RVF 145,6; *fosco e greve*); *se n' gloria e vanta* (RVF 297,6); *aspro ingegno e fero* 15, 8 (RVF 267,3); *orna e rischiera* 24, 6; 128,2 (RVF 344,6); *le tempeste e i venti* 31,5 (RVF 325; *i venti et le tempeste*); *fior bianchi e gialli* 45,42 (RVF 127,81); *la neve e 'l ghiaccio* 45, 45 (RVF 145,2; *il ghiaccio et la neve*); *verde e fiorita* 53, 5 (RVF 315,1; *fiorita et verde*); *sospiro e bramo* 59,9 (RVF 257,1); *l'ingegno e l'arte* 60,13;73, 9 (RVF 308,14); *erbette e fiori* 61,5 (RVF 239); *d'odio e di sdegno* 74,14 (RVF 127; *l'odio et lo sdegno*); *ardo e tremo* 82,10 (RVF 323,63: *ch' i' non arda et treme*); *grave e frale* 84,6 (RVF 349,12); il mio ingegno *sordo e losco* 98,5 (RVF 259,3; *ingegni sordi et loschi*); *mi specchio e tergo* 98,7; 126,14 (RVF 146,6); *struggo e scarno* 107,10 (RVF 308,4);

'nganni o falli 122,3 (RVF 219,6; *inganni né falli*); *e doglie e pianti* 139,1 (RVF 332,5; *in doglia, e 'n pianto*);

Come per i sintagmi, anche in questo contesto si possono notare piccole modifiche rispetto al *Canzoniere* petrarchesco, come il passaggio dal singolare al plurale o viceversa *i giorni e l'ore* 2,3 ← *l'ora e 'l giorno* RVF 29,22; *il mio ingegno sordo e losco* 98.5 ← *ingegni sordi e loschi* RVF 259,3 talvolta unito all'eliminazione della preposizione sostituita dalla congiunzione «e»; *e doglie e pianti* 139,1 ← *in doglia, e 'n pianto* RVF 332,5. Oppure può esservi l'inversione dei due membri della dittologia, molto spesso causata dall'esigenza della rima quando la dittologia conclude il verso come il caso di *le tempeste e i venti* 31,5 ← *i venti et le tempeste* RVF 325, dove nel sonetto della Battiferri *venti* è inserito nella serie rimica *genti : accenti : venti : intenti*. In generale queste coppie si mantengono conformi al modello anche dal punto di vista formale, in quanto quasi tutte presentano la formula copulativa con la congiunzione *e*. L'unico caso tra gli esempi elencati che non vi rientra è rappresentato dalla dittologia *'nganni o falli* 122,3 in forma disgiuntiva. Un'altra categoria di prestiti su cui vorrei soffermarmi riguarda le dittologie antitetiche. Si tratta di un gruppo abbastanza esiguo ma che contiene esempi significativi come l'antitesi tra il caldo e il gelo, proveniente a sua volta dal vocabolario dantesco:¹³¹

caldo né gielo 35,6; 80,4; *al caldo e al gelo* (RVF 11,13; *al caldo et al gielo*; RVF 77,13; *caldo e gielo*); *nell'ore più mature e nelle acerbe* 56,6 (RVF 145,5; *a la matura etate od a l'acerba*); *presso o lontano* 56,8; 85,10 (RVF 43,6; *da presso o di lontano*); *lega il mondo alle fatiche e scioglie* 71,8 (RVF 275,13; *lega et scioglie*); *le glorie presenti e le passate* (RVF 272,3; *le cose presenti et le passate*); *piango e rido* 75,9 (RVF 105,75); *la terra si rallegra e 'l mare* 45,12 (RVF 338,9; *la terra e 'l mar*)

Anche qui gli interventi della Battiferri non assumono in generale particolare rilevanza (come l'eliminazione delle preposizioni «da» e «di» nella ripresa della dittologia *presso o lontano* ← *da presso o di lontano* RVF 43,6), se non nel caso in cui venga modificata

¹³¹ P. Trovato, *Dante in Petrarca*, p. 47: ne le tenebre etterne, *in caldo e 'n gelo* If. III 87; a sofferir tormenti, *caldi e geli* Pg. III 31; lievemente passava *caldi e geli* Pd XXI 116.

anche la sintassi, come accade nei seguenti casi; *lega* il mondo alle fatiche e *scioglie* 71,8 ← *lega et scioglie* RVF 275,13; *la terra* si rallegra e *l mare* 45,12 ← *la terra e l mar* RVF 338,9, dove la coppia petrarchesca viene complicata dall'espedito sintattico dell'epifrasi. Rimangono da considerare le dittologie propriamente sinonimiche e spesso aggettivali; nel *Primo Libro* le riprese letterali appartenenti a questa categoria sono molto rare, in quanto spesso soggette a rielaborazioni da parte della poetessa. Cito, comunque, un paio di esempi: le piante tue *felici e liete* 51,11 ← *Lieti fior et felici* RVF 162,1; *verde e fiorita* spiaggia 53,5 ← *fiorita e verde* etade RVF 315,1; *candida e pura* colomba 81,1-2 ← *pura et candida* colomba RVF 187,5. Passerei ora ad analizzare le varie modalità di creazione di nuove dittologie, le quali in parte coincidono con quelle per la creazione di sintagmi del paragrafo precedente. Vi sono elaborazioni più semplici, ad esempio quella di tenere come base un sintagma petrarchesco formato da un aggettivo e un sostantivo, arricchendolo con un ulteriore aggettivo formando così una dittologia: *amoroso alto pensiero* 79,6 ← *amoroso pensiero* RVF 13,9; *camín destro e piano* 47,9 ← *camín destro* RVF 306,1; *stil basso e frale* 109,14 ← *stil frale* RVF 187,7; talvolta trasfigurando il sintagma della fonte in una dittologia dalla forma a occhiale; *pronto occhio cervero* 124,6 ← *occhio cerviero* RVF 238,2; *temperato aer sereno* ← *aer sereno* RVF 108,4; 127; *mortal carcere e rio* ← *mortale carcer* RVF 264,8; *van pensier gelati* 59,7 ← *pensier' gelati* RVF 23, 24; *cieco mondo vile* 129,3 ← *mondo cieco* RVF 248,4. Talvolta viene lievemente rielaborato l'intero verso petrarchesco: *ingegni e scuri e scarsi* 108,14 ← *ma l'ingegno et le rime erano scarse* RVF 304,7; *piaghe larghe e profonde* 50,5 ← *le prime piaghe, sí dolci profonde* RVF 196,4. Ancora, la base di partenza può essere costituita già da una dittologia, alla quale la Battiferri aggiunge nuovi elementi: *bianchi fior, vermigli e gialli* 122,7 ← *fior' bianchi et gialli* RVF 127,81, dove la poetessa colloca l'aggettivo *bianchi* estratto dalla dittologia petrarchesca prima del sostantivo *fior*, mettendo al suo posto l'aggettivo *vermigli*. Talvolta le rielaborazioni della poetessa possono interessare altri ambiti, come il contesto o la posizione nel verso, pur mantenendo i presiti petrarcheschi quasi invariati. Questa modalità consiste nel riutilizzare dittologie petrarchesche inserendole in contesti differenti, ma utilizzando più testi come riferimento; accade cioè che il testo petrarchesco da cui proviene la dittologia venga sfruttato solo per la ripresa della figura, mentre per quanto riguarda la struttura e il significato del sonetto la poetessa attinga da

altri luoghi petrarcheschi. Un esempio è rappresentato dalle dittologie *tarda e lenta* 72,9 e *oscura vil penna* 72, 9-10 contenute in un sonetto dedicato a Giovanni Musonio, maestro di poesia di Cremona.¹³² Si tratta di un sonetto d'omaggio, interamente e retoricamente costruito sulla differenza di ingegno tra la poetessa e il suo destinatario; la Battiferri si rivolge a Musonio esaltando le sue qualità, mentre la poetessa si colloca in un piano inferiore; «mio basso merto vostro alto favore» 72,8. Il timore è quello di non essere all'altezza, mentre la sua speranza risiede nell'essere ricordata dal suo interlocutore, nonostante la sua *penna* sia oscura e vile. Riporto di seguito le terzine in questione, affiancate da un testo petrarchesco dal quale la Battiferri potrebbe aver tratto ispirazione;

tarda e lenta vengo io con questa oscura
vil penna, a render grazie, e porger prieghi
d'aver loco talor nel pensier vostro.

L'atto soave, e 'l parlar saggio humile
che movea d'alto loco, e 'l dolce sguardo
che piagava il mio core (anchor l'acenna),

Dritto e ragione è ben; chi m'assecura
Ch'io non vi offenda, onde poi me si nieghi
Quel di voi puro e sì lodato inchiostro?

sono spariti; et s' al seguir son *tardo*,
forse averrà che 'l bel nome gentile
consecrerò con questa stanca penna

(Primo Libro 72,9-14)

(RVF 297,9-14)

A un primo sguardo, i contesti dei due sonetti appaiono completamente differenti; il testo petrarchesco si concentra sul ricordo delle bellezze («L'atto soave», il «parlar saggio humile», il «dolce sguardo») della donna amata, un argomento assente nel sonetto della Battiferri. Tuttavia, la poetessa riprende la struttura della seconda terzina del sonetto del *Canzoniere*, elaborandola e personalizzandola sapientemente. In particolare, vi è la ripresa del concetto della lentezza. L'emistichio petrarchesco «s'al seguir son *tardo*» viene enfatizzato nel sonetto della Battiferri tramite una duplice modifica; da un lato ponendo il concetto a inizio verso, dall'altro tramite l'aggiunta di un altro aggettivo che marca il significato di *tarda*, formando così una dittologia; «*tarda e lenta* vengo io», sicuramente ripresa dai famosi versi petrarcheschi «Solo et pensoso i più deserti campi | vo mesurando a passi *tardi et lenti*» (RVF 35,1-2). Inoltre, ancora più rilevante è l'intervento sul sintagma petrarchesco «con questa *stanca penna*», il quale conclude il sonetto. Anche qui, la poetessa mantiene il medesimo concetto, ma anticipa

¹³² L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 80.

il sintagma al v.9 ponendolo immediatamente dopo la dittologia «tarda e lenta». Tuttavia, ciò che qui interessa riguarda il nuovo utilizzo della dittologia intorno al sostantivo *penna* e la sua rielaborazione rispetto al modello. In Petrarca, il sostantivo è accompagnato da un unico aggettivo relativamente neutro («stanca»), mentre la Battiferri utilizza degli aggettivi dalla forte connotazione negativa e angosciosa («oscura» e «vil») posti addirittura in *enjambement* tra loro. Inoltre, nel *Canzoniere* la stessa dittologia «oscura et vile» compare una sola volta, ma con un'importante differenza. Nella raccolta petrarchesca gli aggettivi *oscuro* e *vile* accompagnano frequentemente sostantivi astratti o comunque descrivono cose non tangibili, come il giorno e la notte (*vil cura RVF 85,6; piacer vile RVF 127, 38; pensier vile RVF 71,13; notte oscura RVF 135,56; 265,6; giornata oscura RVF 177,9; oscuro il giorno RVF 215,13*)¹³³. Non a caso lo stesso accade per la dittologia in questione «oscura et vile», la quale nel *Canzoniere* si riferisce alla nebbia, non intesa come agente atmosferico, ma come condizione interiore, la nebbia del pensiero; «di serenar la *tempestosa mente* | et sgombrar d' ogni *nebbia oscura et vile*» (*RVF 270, 36*). Dunque, pur mantenendo quasi del tutto invariati i prestiti dal *Canzoniere*, la Battiferri riesce comunque a rielaborarli tramite varie strategie; lo spostamento di posizione all'interno del verso, il cambiamento radicale del contesto, l'attribuzione di particolari aggettivi («oscuro e vile») a sostantivi concreti («penna») là dove nel *Canzoniere* accompagnavano invece sostantivi astratti.

Anche per quanto riguarda le dittologie, anche qui ritorna la medesima strategia utilizzata per i sintagmi, ovvero la congiunzione di termini che nei *Fragmenta* appaiono in posizione ravvicinata:

o vive o visse 12,12

Nesun *visse* già mai piú di me lieto,
nesun *vive* piú tristo et giorni et notti; *RVF 332,37-38*

tranquille e chiare 14,11

i *chiari* giorni et le *tranquille* notti *RVF 332,2*

scalda e luce 23,5

che *luce* sovra quanti il sol ne *scalda* *RVF 146,7*

casta e bella 28,8

casta bellezza in habito celeste *RVF 228, 10*

¹³³ Riporto qui altre occorrenze; vita faticosa e *vile* *RVF 184,8*; mio stato misero *et vile* *RVF 366*; vista oscura *RVF 144,10*; fama oscura *RVF 145,12*;

| | |
|-------------------------------------|---|
| <i>crescere e scemar</i> 34,4 | da <i>scemar</i> nostro duol, che 'nfin qui <i>crebbe</i> RVF 242,7 |
| <i>vi svelsi e vi piantai</i> 55,11 | quella <i>pianta</i> felice súbito <i>svelse</i> : onde mia vita è trista. RVF 323,36-37 |
| <i>vera e manifesta</i> 119,4 | ch' altro messaggio il <i>vero</i> farà in piú chiara voce <i>manifesto</i> . RVF 119 |
| caso <i>empio e strano</i> 133,14 | me <i>empié</i> d' invidia l'atto dolce et <i>strano</i> RVF 238,14 |

Delle volte invece la Battiferri riprende una dittologia petrarchesca mantenendo invariato uno solo dei due termini che la compone. Il termine sostituito comunque non si allontana molto dall'area semantica di quello della fonte, come nel caso di *dolorosa e mesta* 36,13 ← *lacrimosa e mesta* RVF 102,7, dove il termine *lacrimosa* viene sostituito dall'aggettivo *dolorosa*. Riporto ancora altri esempi di questo tipo; *alta e pudica* 10,5 ← *più d' altra è bella et più pudica* RVF 254,6 volto *umido e chino* 36,12 ← occhi *humidi e bassi* RVF 306,7; *alberga e luce* 60,3 ← *albera e regna* RVF 184,2; cor *mesto e turbato* 24,13 ← *turbato et tristo* RVF 186,5; *amata e fresca* riva 24,5 ← *fiorita et fresca* riva RVF 279,4.

Un'altra tecnica consiste nel creare dittologie a partire da una serie di elementi petrarcheschi posti nel medesimo verso, uno di seguito all'altro (*enumeratio*). Ad esempio, la dittologia *di senno e di valor* 20,7 deriva da serie nominali asindetice petrarchesche, quali «*di senno, di valor, di cortesia*» RVF 261,2. La conferma che non si tratti di un semplice accostamento di termini frequenti nei *Fragmenta* risiede nel fatto che questi lemmi («*senno*» e «*valor*») si trovano più volte all'interno di versi petrarcheschi composti da *enumeratio*; «*Ov' è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?*» RVF 299,5, e ancora in una serie quinquaria dove questi appaiono in posizione ravvicinata «*Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia*» RVF 256,9. Un altro caso riguarda la dittologia *bella e saggia* 33,9 riferita all'«*alma donna*», cioè Dafne. In Petrarca vi è una sola occorrenza in cui l'aggettivo *saggia* sta a indicare una qualità della donna amata; si

tratta dalla lunga serie aggettivale che costituisce il verso quattro del sonetto 247: «santa, *saggia*, leggiadra, honesta et *bella*», dove l'aggettivo *bella* è implicato in una dittologia. La Battiferri deve aver ricavato la coppia di aggettivi ispirandosi a questo verso, elaborandolo a sua volta.

2.1.3 Altri prestiti; riconoscibilità di temi e strutture

Per concludere il discorso sul lessico petrarchesco vorrei soffermarmi su due sonetti significativi per quanto riguarda il loro rapporto con il *Canzoniere*. Ho scelto di analizzare questi componimenti perché contengono un vasto numero di prestiti molto eterogenei; non solo sintagmi formati da aggettivo + sostantivo e dittologie, ma anche sequenze versali (letterali o rielaborate) e strutture argomentative. In questo modo è possibile dare uno sguardo più ampio alla grande varietà con cui la poetessa attinge dal vocabolario del modello. Prima di cominciare l'analisi di questi sonetti, propongo un esempio di utilizzo di un sintagma petrarchesco diverso dalle tipologie viste sopra. È stato osservato come una delle modalità di rielaborazione principali della poetessa consista nell'inserire in un nuovo contesto i termini provenienti dai *Fragmenta*. Questo procedimento avviene anche per altre tipologie di sintagmi; ad esempio, la Battiferri può utilizzare un sintagma petrarchesco collocandolo nella medesima posizione che ricopre nel modello, ma cambiare il destinatario a cui esso si riferisce. Riporto di seguito un esempio significativo;

più dolce molto verdeggiar gli allori
più fiero in vista folgorava Marte,
quando il buon Cosimo invitto *al mondo nacque*.

(*Primo Libro* 2,12-14)

ed or di picciol borgo un sol n' à dato,
tal che natura e 'l luogo si ringratia
onde sí bella donna *al mondo nacque*.

(*Rvf*4,12-14)

Nel testo petrarchesco la sequenza «al mondo nacque» si riferisce alla nascita di Laura, mentre la Battiferri utilizza il medesimo sintagma non per celebrare la nascita della persona amata, ma per lodare i natali di Cosimo I De' Medici. Questa modifica non

stupisce molto se si pensa che nel *Primo Libro* il tema dell'amore non è fra i principali; tuttavia, Cosimo de' Medici rappresenta comunque un'autorità importantissima per la poetessa in quanto marito di Eleonora da Toledo, alla quale è dedicata la raccolta. La Battiferri, dunque, riprende quest'espressione petrarchesca utilizzandola in uno dei suoi primi sonetti (sonetto 2), allo stesso modo del Petrarca (sonetto 4). Anche la struttura dell'intero verso è in realtà molto simile a quello petrarchesco; il sintagma «bella donna» viene trasformato in «buon Cosimo» e viene collocato nella medesima posizione, cioè appena dopo la congiunzione («quando» nel *Primo Libro*, «onde» in *Rvf*) che introduce la subordinata. Infine, nonostante i primi due versi della terzina siano strutturati in modo diverso rispetto a quelli del *Canzoniere*, essi riprendono comunque la tematica della natura che partecipa alla nascita. Se nel testo petrarchesco la natura si compiace («si ringratia» v.13), nella Battiferri la natura assume un aspetto rigoglioso dato dal «verdeggiar» degli allori. Passando ora all'analisi dei sonetti, il primo che vorrei proporre è il numero XVIII. Nell'introduzione a questo capitolo ho riportato un caso particolare in cui la poetessa riportava per intero un verso del *Canzoniere*, ovvero «In riso e 'n pianto, fra paura e spene» 26,1 (*RVF* 152,3). Per quanto rappresenti un'eccezione, non si tratta dell'unico caso isolato; all'interno del *Primo Libro* ho infatti rilevato un'altra occorrenza in cui la Battiferri riporta in un suo componimento un intero verso estrapolato dai *Fragmenta*, ovvero «La mia debile vista non sofferse» 18,2 (*RVF* 339,8). Tuttavia, contrariamente al caso precedente, questa volta il contesto in cui esso viene impiegato nel *Primo Libro* sembra molto diverso da quello della fonte. Il verso in questione è contenuto nel sonetto 18, dedicato a Giulia De' Medici; riporto di seguito il testo di fianco a quello petrarchesco:

S'un lampo sol de' vostri onesti rai
La mia debile vista non sofferse
 quel dì, che 'l cor di sé largo v'offerse
 l'arbitrio intero, ed io serva restai,

 come avrei *fiso* rimirar giamai
 potuto il *sol*, che 'l *vostro sguardo aperse*
 e non *cieca* restar? Perché *diverse*
 strade in mio scampo a gli *occhi* alor trovai,

 non vi dee già parere o *strano* o vile
 il mio fuggir, ch'ogni animal s'affretta
 d'intera conservar la sua salute.

Conobbi, quanto il ciel li *occhi m'aperse*,
 quanto studio et Amor m' alzaron l' ali,
 cose nove et leggiadre, ma mortali,
 che 'n un soggetto ogni stella cospere:

 l'altre tante sí *strane* et sí *diverse*
 forme altere, celesti et immortali,
 perché non furo a l' intellecto eguali,
la mia debile vista non sofferse.

 Onde quant' io di lei parlai né scrissi,
 ch' or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
 fu breve stilla d' infiniti abissi:

Ben tanto a loro obietto alto e gentile
è 'l vostro raggio, quanto a me diletta
la dolce e volontaria servitute.¹³⁴

ché stilo oltra l'ingegno non si stende;
et per aver uom li *occhi nel sol fissi*,¹³⁵
tanto *si vede men* quanto più splende.¹³⁵

Il sonetto petrarchesco appartiene alla sezione delle rime in morte e tratta un tema molto profondo. Esso introduce la necessità di distaccarsi dal piano mondano per avvicinarsi a quello divino; se pur l'amore («Amor») e la poesia («studio») possono aver metaforicamente «alzato le ali» del poeta, non gli hanno tuttavia concesso di approdare al livello della conoscenza divina, cioè delle cose «altere, celesti et immortali». Pertanto, il poeta considera la propria vista «debile» in quanto fino ad ora non è riuscita a comprendere i concetti divini che vanno oltre l'intelletto umano. Il componimento della Battiferri è invece un sonetto d'omaggio a Giulia De' Medici ed ha la funzione di celebrare la protezione di Cosimo I nei confronti della donna; quando Cosimo I salì al potere dopo l'assassinio del suo predecessore, padre di Giulia, il cardinal Cibo gli chiese di giurare di proteggere i figli naturali di Alessandro de' Medici, chiedendogli di allevarli nella sua famiglia.¹³⁶ Nonostante la sostanziale differenza di contesto, nel testo della Battiferri non mancano espliciti riferimenti al modello petrarchesco, sia a livello testuale, sia per la ripresa di alcuni nuclei tematici. Particolarmente significativa la ripresa dell'immagine metaforica della contemplazione del sole; benché l'uomo cerchi di fissare il sole (il quale indica lo splendore e la pienezza di Dio), esso resta troppo luminoso per poter essere adeguatamente osservato. La Battiferri riprende questa immagine anticipandola nella seconda quartina;

come avrei *fiso* rimirar giamai | potuto il *sol*, *Primo Libro*, v.6-7
et per aver uom li occhi nel *sol fissi* *Rvf*, v. 13

Nel modello l'immagine si concentra in un unico verso, mentre la poetessa complica la sintassi espandendo il concetto fino al primo emistichio del verso successivo; si tratta di una scelta che esprime la preferenza della poetessa per una sintassi complicata. Un altro

¹³⁴ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E. M. Guidi, p. 47.

¹³⁵ F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di G. Contini, p. 129.

¹³⁶ V. Kirkham., *Laura Battiferra degli Ammannati's "first book" of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, p. 366.

riferimento al testo petrarchesco riguarda il motivo della cecità, derivata dall'incapacità di sostenere lo sguardo verso lo splendore del sole. In questo caso la Battiferri preferisce esprimere il concetto in un unico termine; *cieca* 18,7 ← *si vede men RVF 339,14*. Dal testo petrarchesco provengono altri elementi, come la serie di rimanti *sofferse* : *aperse* : *diverse* collocati nella fronte e la ripresa quasi letterale della sequenza *'l vostro sguardo aperse* 18,5 ← *li occhi m' aperse RVF 339, 1*. Il verso in questione «la mia debile vista non sofferse» assume nel sonetto petrarchesco un'importante funzione conclusiva, in quanto occupa la parte finale della fronte. Questa funzione svanisce invece nel componimento della Battiferri. Infatti, la poetessa colloca il verso in una posizione meno rilevante dal punto di vista metrico (conclusione del primo distico) ma significativa dal punto di vista sintattico; il verso costituisce l'apodosi di un periodo ipotetico la cui protasi si trova al v. 1 («S'un lampo sol de' vostri onesti rai»). Il secondo esempio che voglio riportare è un sonetto di risposta a Benedetto Varchi, nel quale la Battiferri presenta la sua condizione interiore, tormentata da due pensieri opposti tra loro. Per comporre questo sonetto la poetessa attinge in particolare da due testi petrarcheschi; dal 297 per la struttura e in particolare per l'*incipit*, dal 78 per il contenuto e le riprese lessicali;

Con duo vari *pensier sovente io giostro*,
né quetar posso il cieco lor furore:
l'uno è d'ardire, e l'altro di timore
armato sì, che già ne pero, e 'l *mostro*.

Dicemi *l'un* ch'io scriva pur del *vostro*
A cui cede ogni umano alto valore;
l'altro; - Deh, taci. A che render minore
lo gran nome, cui sona e 'l Borea e l'Ostro?

Ond'io, ch'or mi sottraggo ed or m'accampo
or *fredda*, or calda, or fuggo, or sto tra via,
temo non vinta rimanere in campo;

e volta a quella man sì larga e pia
prego che mi sovenga, e s'io ne scampo
l'onor fia vostro e la salute mia.

(*Primo Libro 94*)

L'aspetto sacro de la terra *vostra*
mi fa del mal passato tragger guai,
gridando: Sta' su, misero, che fai?;
et la via de salir al ciel mi *mostra*.

Ma con questo *pensier un altro giostra*,
et dice a me: Perché fuggendo vai?
se ti rimembra, il tempo passa omai
di tornar a veder la donna nostra.

I' che 'l suo ragionar intendo, allora
m' *agghiaccio* dentro, in guisa d' uom ch' ascolta
novella che di súbito l' accora.

Poi torna il primo, et questo dà la volta:
qual vincerà, non so; ma 'nfin ad ora
combattuto ànno, et non pur una volta.

(*RVF 78*)

et or per Morte son sparse et disgiunte:
l' una è nel ciel, che se ne gloria et vanta;
l' altra sotterra, che' begli occhi amanta,
onde uscîr già tant' amorse punte.

(Rvf297,1-8)

Ancore una volta la Battiferri cambia destinatario, rivolgendo le sue parole ad un altro letterato, laddove nel modello il riferimento rimane sempre la donna amata. In Petrarca il dissidio interiore è dovuto alla contrapposizione tra la volontà di continuare ad amare Laura e la salvezza che invece potrebbero offrirgli la religione e la fede. Al contrario, la tensione della poetessa è invece causata da un lato dalla paura di non essere all'altezza del suo interlocutore (motivo molto ricorrente nel *Primo Libro*) temendo di sminuirlo; contemporaneamente, dall'altro la Battiferri vorrebbe «ardire» e continuare a scrivere di lui e del suo valore (soprattutto poetico). Nonostante queste evidenti differenze contestuali, sono invece molto interessanti e particolari i riferimenti lessicali al *Canzoniere* e le loro eventuali rielaborazioni.

Partendo dal verso incipitario del sonetto 94, da Rvf78 la poetessa riprende il nucleo tematico del *pensier* e altri elementi lessicali; in particolare dal v. 5;

| | |
|--|-------------------------|
| Con duo vari <i>pensier</i> _sovente io giostro | <i>Primo Libro</i> 94,1 |
| Ma con questo <i>pensier</i> un altro <i>giostra</i> , | Rvf78,5 |

Dal verso petrarchesco viene ripreso il rimante *giostra* con una lieve modifica sulla desinenza (da -OSTRA diventa -OSTRO), dovuta al cambio di soggetto; in Petrarca sono i *pensier* a scontrarsi tra loro, mentre nel *Primo Libro* è la poetessa («io») ad essere coinvolta in prima persona. In generale, dal modello viene ripresa l'intera serie rimica delle quartine, a eccezione dell'ultimo rimante «nostra», che la Battiferri sostituisce con «Ostro»; *giostro* : *mostro* : *vostro* : Ostro ← *vostra* : *mostra* : *giostra* : nostra RVF 78. Da questo sonetto la poetessa riprende altre strutture formali come il discorso diretto, il quale però compare solo nella seconda quartina mentre nel modello esso è presente in entrambe le unità metriche. Passando alla seconda quartina, è interessante notare come la sua struttura richiami quella di Rvf297,5-8;

Dicemi *l'un* ch'io scriva pur del vostro
A cui cede ogni umano alto valore;
l'altro; - Deh, taci. A che render minore
lo gran nome, cui sona e 'l Borea e l'Ostro?

et or per Morte son sparse et disgiunte:
l'una è nel ciel, che se ne gloria et vanta;
l'altra sotterra, che' begli occhi amanta,
onde uscîr già tant' amorose punte.

Dove i protagonisti dei sonetti (i «duo vari pensier» nella Battiferri, «Bellezza et Honestà» in Petrarca) vengono ripresi tramite gli stessi soggetti «l'un» e «l'altro». La differenza principale risiede nella loro posizione; la poetessa preferisce collocarli all'inizio dei distici (v. 5 e v.7) in modo che la quartina venga perfettamente divisa in due unità, mentre Petrarca li colloca in versi consecutivi (v.6 e v.7) e nella medesima posizione in modo da farne risaltare l'opposizione. Infine, il sonetto della Battiferri contiene anche richiami petrarcheschi provenienti da altri testi. Ad esempio, l'attacco del v. 5 costituito dal verbo «Dicemi» trova riscontro nell'*incipit* di *Rvf*361,1; «*Dicemi* spesso il mio fidato specchio». Ancora, i repentini cambi di stato d'animo contenuti nella prima terzina, tutti introdotti dalla particella «or», ricordano quelli del Petrarca nel sonetto *Rvf*134,2-3; «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio; | et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;», soprattutto per il riferimento all'antitesi tra il caldo e il gelo («or fredda, or calda» 94,10 vs «et ardo, et son un ghiaccio» *Rvf* 134). Infine, per quanto riguarda il verso finale, esso sembra rimandare al verso conclusivo di *Rvf*224;

l'onor fia vostro e la salute mia.

Primo Libro 94,14

vostro, donna, l peccato, et mio fia l danno.

*Rvf*224,1

Che la Battiferri si sia ispirata a questo verso lo suggeriscono vari elementi. Come visto per la creazione di nuovi sintagmi, una delle modalità principali consisteva nel rendere un termine petrarchesco dal significato positivo (o negativo) nel suo opposto. In effetti, anche qui questa tecnica sembra adattarsi bene; «l peccato» diventa «l'onor» e «l danno» si trasforma in «la salute». Inoltre, in entrambi i versi gli aggettivi possessivi «mio» e «vostro» sono enfatizzati dal punto di vista ritmico tramite l'accento (*Primo Libro* 94,14; 2 4 8 10; *Rvf* 224,14; 1 3 6 8 10), in modo da distinguere ciò che appartiene al poeta da quello che pertiene alla donna (in *Rvf*) o a Benedetto Varchi (nel *Primo Libro*).

2.2 Lessico non petrarchesco

In questo paragrafo considero quella parte di lessico non proveniente dal *Canzoniere* petrarchesco; in particolare, mi soffermerò inizialmente sui prestiti ricavati dalle opere dantesche (*Commedia* e *Rime*). In seguito, analizzerò alcune riprese lessicali derivanti dalle opere poetiche di altri poeti molto vicini alla Battiferri, i quali costituiscono il suo principale retaggio culturale. Ad esempio, all'interno del *Primo Libro* si possono ritrovare sintagmi, dittologie, parole isolate, che rimandano alla produzione di poeti come Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Bembo, Della Casa. Tuttavia, prima di cominciare l'analisi vera e propria è necessario fare alcune precisazioni. Innanzitutto, bisogna considerare che la presenza di lessico non petrarchesco è molto inferiore rispetto a quella proveniente dal modello; Petrarca rimane senza dubbio la fonte principale dalla quale la poetessa attinge costantemente, talvolta attuando le rielaborazioni viste nei paragrafi precedenti. Inoltre, per quanto riguarda il materiale non petrarchesco, considererò principalmente il gruppo di prestiti provenienti direttamente dalla lettura della *Commedia* esenti dalla mediazione del *Canzoniere* o di altre opere, senza però escludere a priori questa evenienza. Questo per varie ragioni, meglio esplicabili direttamente con degli esempi. Non è raro che la Battiferri utilizzi del lessico proveniente ad esempio dalla *Commedia* ma presente anche nei *Fragmenta*; tuttavia, per questo gruppo ritengo qui significativi i casi in cui il modello di riferimento principale sia costituito o dall'opera dantesca o dalle raccolte poetiche di altri letterati. A questo proposito propongo il caso del sostantivo *cigno*. Esso è presente una sola volta sia all'interno del *Canzoniere*, nella canzone 23,60; «ond' io presi col suon color d' un *cigno*», sia nella *Commedia* dantesca in *Purg.*, XIX,46; «Con l'ali aperte, che parean di *cigno*». In quest'ultimo passo Dante usa l'immagine del cigno per riferirsi al colore bianco degli angeli all'interno del *Purgatorio*; tuttavia, «il paragone con il cigno è del tutto inusuale nella *Commedia* e il termine è un *hapax* per la lingua dantesca».¹³⁷ Nel *Primo Libro* invece il sostantivo *cigno* conta ben otto occorrenze (14,7; 85,2; 88,9; 89,12; 92,11; 93,12; 116,1; 145,12) ed è spesso accompagnato da aggettivi estranei al vocabolario dantesco e petrarchesco, quali *canoro* (14,7;116,1) e *sonoro* (89,12). Sarà

¹³⁷ D. Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di G. Bondioni, p. 321.

allora interessante fare un confronto con opere di altri autori. Rifacendomi alla ricerca di Davide Colussi nel libro *Figure della diligenza, costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VII 302*, emerge che il sostantivo *cigno* viene impiegato ben sedici volte negli *Amori* di Bernardo Tasso.¹³⁸ Inoltre, in ben due occorrenze (IV 64 13; V 134 5) il sostantivo è affiancato dall'aggettivo *canoro* a sua volta implicato in una dittologia con l'aggettivo *bel*: «di bel *cigno* e *canor*» e «*cigno canoro* e *bel*». Anche il contesto ricorda molto quello della Battiferri. In entrambi i poeti, il sintagma *cigno canoro* si riferisce ai rispettivi dedicatari del sonetto; ad Alessandro Vitelli (14,7) e Fabio Benvoglianti (116,1) nei componimenti della poetessa, a Giorgio Grandenico in Bernardo Tasso (V 134 5). Dunque, per quanto riguarda il sostantivo *cigno* la memoria poetica della Battiferri affonda sicuramente le proprie radici in Dante e Petrarca, ma il modello di riferimento principale diventa l'opera di un altro letterato, Bernardo Tasso, il quale nell'*Amadigi* aveva addirittura definito la poetessa «honor d'Urbino».¹³⁹

Un altro punto su cui vorrei soffermarmi prima di iniziare l'analisi riguarda le tipologie principali di lessico non petrarchesco e la loro collocazione all'interno del *Primo Libro*. La categoria grammaticale che contiene il maggior numero di termini estranei al vocabolario del modello è quella degli aggettivi, molti dei quali provengono dalla *Commedia* dantesca ma anche dalla tradizione classica di autori greci e latini. Il secondo gruppo maggioritario è costituito dai verbi, a sua volta seguito dai sostantivi. La collocazione di questi elementi si concentra in modo abbastanza omogeneo sia nella parte iniziale che centrale del *Primo Libro*. Il materiale non petrarchesco subisce invece una diminuzione nella sezione conclusiva della raccolta, in particolare nei componimenti “in morte” (son. CXXV- CXXXIX), dove la poetessa tende a non uscire molto dai confini del lessico del *Canzoniere*. Una delle poche eccezioni si trova nel sonetto CXXXIX, scritto in occasione della scomparsa di Irene di Spilimbergo. Riporto di seguito la prima quartina;

Quanto ebbe dianzi il mondo e doglie e pianti,
alor che svelse *ingorda* morte acerba

¹³⁸ D. Colussi, *Figure della diligenza, costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011, p. 313. Riporto di seguito tutte le occorrenze negli *Amori* del Tasso, ricavate anche tramite l'aiuto del sito *Biblioteca Italiana*; II 21 11, III 53 2, 57 34, 65, 8, IV 25 11, 64 13, 78 11, V 41 10, 63 8, 134 5, 188 1.

¹³⁹ *L'Amadigi* del S. Bernardo Tasso. A l'invittissimo, e catolico re Filippo, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1560, C, 39, 8.

il più bel fiore e 'l miglior frutto in erba,
tanto fu colmo il ciel di gioie e pianti.

(*Primo Libro* 139,1-4)

Ciò che emerge osservando questa unità metrica è la sostanziale conformità al modello, derivata dall'utilizzo di molto lessico derivante dai *Fragmenta*; la dittologia «e doglie e pianti» ricalca quasi alla lettera la petrarchesca «in doglia, e 'n pianto» (*RVF* 332,5), allo stesso modo del verbo «svelse», anch'esso più volte utilizzato dal Petrarca (*RVF* 318,1; *RVF* 323,35). L'immagine evocata dal verso tre (il riferimento al «fiore» e al «frutto») ricorda invece un'altra dittologia petrarchesca, non presente nel *Canzoniere*, ma appartenente ai *Trionfi*; «fiori e frutti» (*Tr. Fama* 3, 20). L'unico elemento d'eccezione è l'aggettivo «ingorda» implicato nella dittologia «ingorda morte acerba» (v.2). Esso è totalmente assente nell'opera di Petrarca, mentre compare in ben due passi della *Commedia* dantesca (*If.* XVII 118; *Purg.* XX 107). In entrambe le occorrenze, l'aggettivo *ingordo* si presenta nella sua forma arcaica, rispettivamente «gordo» e «gorda». Nel canto XX del *Purgatorio*, Dante utilizza l'aggettivo «gorda» per riferirsi alla cupidigia della richiesta di Mida, il quale chiese al Dio Bacco di poter trasformare in oro tutto ciò che toccava; «e la miseria de l'avaro Mida, | che seguì a la sua dimanda *gorda* | per la qual sempre convien che si rida». La Battiferri probabilmente deve aver attinto a questo passo della *Commedia*, preferendo però la forma più moderna dell'aggettivo, modificando «gorda» in «ingorda». Inoltre, l'aggettivo *ingorda* compare anche nelle opere di altri autori, come Giovanni Della Casa, dove esso si riferisce alla *vista* del poeta «non che l'*ingorda vista* ivi s'appaghi» (*Rime*, 46,31) e frequente in Bernardo Tasso, dove l'aggettivo viene spesso riferito al desiderio; *Rime*, II, 54,5; «ma l'*ingordo desire* è pur qual suole»; *Rime*, III, 54 «Ogni pensier noioso | ogni *ingordo desire*»; *Rime*, II, 7 «queste mie *voglie ingorde* e pronte».

2.2.1 Dantismi

Procederei ora con l'analisi dell'utilizzo di lessico proveniente dalle opere dantesche all'interno del *Primo Libro*, suddividendo i gruppi dei vari prestiti soprattutto per aree semantiche. La più estesa di queste, dove l'influsso di Dante è particolarmente evidente,

consiste nella ripresa di lessico riguardante la natura e il paesaggio. Ad esempio, per cominciare dai verbi, la Battiferri riprende voci verbali come *'nfiora* (10,2 «adombra e 'nfiora»; 76,7 «i prati *infiora*»), attestata anche in Petrarca ma con una sola occorrenza (*RVF* 208, 10 «ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca»), mentre compare per ben cinque volte nella *Commedia*, tutte all'interno del *Paradiso* (X 91; XIV 13; XXIII 72; XXV 46; XXXI 7). Un altro esempio riguarda il verbo *annotte* (39,12; il passo affretto e prima che *s'annotte*), questa volta totalmente assente nei *Fragmenta*. Il termine compare invece per due volte all'interno della *Commedia*; «o quando l'emisferio nostro annotta» (*If.* 34 5) e «quanto 'l di dura; ma com'el s'annotta» (*Purg.* 20 101), dove l'immagine evocata dalla Battiferri riprende molto entrambi i passi danteschi, ovvero la contrapposizione tra giorno e notte e l'inevitabile incombere di quest'ultima. Ancora, lo stesso accade con il verbo *ingemmare*, utilizzato dalla Battiferri per descrivere lo splendore dell'oceano; «e 'l superbo oceano *ingemma* e 'ndora» (112,7), il quale trova riscontro in tre luoghi del *Paradiso* con il medesimo significato di «illuminare, impreziosire» («ond'io vidi *ingemmato* il sesto lume» *Pd.* XX 17; «che questa gioia preziosa *ingemmi*» *Pd.* 15,86; «effetto sia del ciel che tu *ingemme!*» *Pd.* XVIII 117). Anche tra la categoria dei sostantivi non mancano dantismi relativi all'area semantica della natura. Ad esempio, per quanto riguarda *albore* (32,1;61,9; 102,13) «la fonte del latinismo andrà ricercata nella *Commedia* dantesca»: ¹⁴⁰« E quale, annunziatrice de li *albori*» (*Purg.* 24 145). Tuttavia, per questo sostantivo si può fare un discorso quasi analogo a quello di *cigno*. Se la *Divina Commedia* rimane comunque la base di partenza originale, le modalità di utilizzo che la Battiferri adopera per questo sostantivo assomigliano molto di più, ancora una volta, a quelle di Bernardo Tasso. Infatti, la poetessa nel sonetto 32 inserisce il sintagma «mattutino albore», riscontrabile in B. Tasso *Ode*, 18 115; «ne 'mattutini albori». ¹⁴¹Di provenienza dantesca sono anche due dittologie antitetiche utilizzate dalla Battiferri; «la state e 'l verno» (65,30;139,13) e «'l monte e 'l piano» (123,3). Interessante notare come queste due dittologie siano contenute nel medesimo canto dell'*Inferno* e in posizione ravvicinata;

Le città di Lamone e di Santerno

¹⁴⁰ D. Colussi, *Figure della diligenza, costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere chigiano L VIII* 302, p. 334.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 334.

conduce il lioncel dal nido bianco,
che muta parte da *la state al verno*.
E quella cu' il Savio bagna il fianco,
così com'ella sie' tra *'l piano e 'l monte*
tra tirannia si vive e stato franco.

(*If.* XXVII 49-54)

Nel passo dantesco le dittologie in questione vengono utilizzate come metafore in un contesto politico. La prima terzina si riferisce alla politica di Maghinardo, signore di quelle città («Lamone» indica Faenza, «Santerno» Imola), il quale viene accusato da Dante di cambiare orientamento politico a seconda della convenienza; da qui l'utilizzo della dittologia intesa come passare «da la state al verno», dove la «state» indica la Toscana, dove il Maghinardo si atteggiava da guelfo, il «verno» si riferisce alla Romagna, dove il personaggio assumeva invece l'ideologia dei ghibellini.¹⁴² La seconda terzina racconta invece la vicenda della città di Cesena, la quale «allo stesso modo che geograficamente è situata tra pianura e montagna («'l piano e 'l monte»), così politicamente è in una situazione intermedia, tra tirannia e libertà».¹⁴³ La Battiferri riprende quasi letteralmente queste dittologie (unica minima modifica; l'inversione dei due membri in *'l monte e 'l piano* 123,3 ← *'l piano e 'l monte If.* 27 53), ma le inserisce in un contesto completamente diverso che non ha niente a che fare con l'ambito politico. La dittologia «'l monte e 'l piano» svolge nella Battiferri una funzione assimilabile alla figura retorica della sineddoche, in quanto indica la totalità della superficie terrestre, la quale viene attraversata dall'immensità della benevolenza di Dio, in grado di percorrere tutto il mondo: «l'altero e chiaro Dio, che 'l monte e 'l piano | trascorre e scalda» (123,3-4). Una funzione simile assume anche la dittologia «la state e 'l verno», contenuta nell'ultima terzina del già citato sonetto CXXXIX per la scomparsa di Irene di Spilimbergo;

E mille Atene e mille Flore e Rome
Irene cantaran *la state e 'l verno*,
e fien piene di te tutte le carte.

(*Primo Libro* 139,12-14)

¹⁴² Rif. note al commento del passo dantesco in D. Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di A.M. Leonardi, p. 811.

¹⁴³ *Ivi*, p. 811.

Anche qui, come nel caso precedente, il trascorrere delle due stagioni indica in realtà un tempo infinito, in quanto la donna sarà ricordata per sempre grazie al canto e alla poesia delle dee, le quali renderanno immortale il suo nome («e fien piene di te tutte le carte»). Un'altra modalità con cui la Battiferri attinge al materiale dantesco consiste nell'utilizzare termini concreti al fine di rendere più espressivi alcuni concetti. Tuttavia, vi sono anche in questi casi delle differenze rispetto al modello dantesco. È il caso, ad esempio, del sostantivo *sudore* contenuto all'interno della seconda quartina del sonetto 108, composto in occasione dell'entrata della poetessa nell'Accademia degli Intronati di Siena;

A qual più dotta schiera e più onorata
di questa, altrui vigilie e mio *sudore*,
perch'io non tema il trapassar dell'ore,
poteanmi aprir più gloriosa entrata?

(*Primo Libro* 108,5-8)

dove il sostantivo *sudore* viene utilizzato in senso figurativo, in quando indica le fatiche (intese come lo studio, la materia poetica) della Battiferri che l'hanno portata a far parte della famigerata Accademia. In Dante il termine compare nel terzo canto dell'*Inferno*, ma si fa portatore di un significato più letterale e concreto: «la mente di *sudore* ancor mi bagna» (*If.* III 132). Tuttavia, è interessante notare che il sostantivo *sudore* adoperato con significato figurativo trova riscontro in opere di altri autori e in generi letterari diversi. Ad esempio, quest'accezione del termine la si trova nell'*Orlando Furioso*, nel discorso che la maga Melissa rivolge a Ruggero nel canto VII: «Dicendo: è questo dunque il frutto ch'io Lungamente atteso ho del *sudor mio?*» (7,56). Qui il sintagma è simile a quello utilizzato dalla Battiferri anche dal punto di vista formale, in quanto «*sudore*» è accompagnato dal possessivo «*mio*».

Vorrei proporre ora un elenco di dantismi, basandomi sull'impostazione utilizzata da Colussi. Riporto di seguito i termini adoperati dalla Battiferri nel *Primo Libro* affiancati alle relative occorrenze presenti sia nella *Commedia* che nelle opere di altri autori, affini per contesto o tematiche;

- immenso* 5,1 «Invitto rege, al cui valore *immenso*».
23,8 «quanto *immenso* è 'l valor che in lui risorge»
Purg. 27,70 «E pria che 'n tutte le sue parti immense»;
Pd. 24, 7 «ponete mente a l'afflezione *immensa*»
Presente una volta in Bembo in *Rime*, 6 «Moderati desiri, *immenso* ardore». In Benedetto Varchi *Rime*, 321 «E non veduta *immenso* spazio vede». In Bernardo Tasso *Rime* V 116, l'aggettivo compare di fianco al sostantivo *valor* come nella Battiferri; «l'*immenso* e raro tuo *valor* s' addita»
- fiammelle* 23,7 «[il sol] lassa nel suo partir tante *fiammelle*»
Inf. 14, 90 «che sopra sé tutte *fiammelle* ammorza»; *Purg.* 1, 25 «Goder pareva 'l ciel di lor *fiammelle*»; *Purg.* 29, 73 «e vidi le *fiammelle* andar davante»; *Par.* 21, 136 «A questa voce vid'io più *fiammelle*».
- ammorza* 10,12 «Già il suo valore il fiero Scita *ammorza*»
Par. IV 76 «ché volontà, se non vuol, non s'*ammorza*»
Inf. XIV 63 «O Capaneo, in ciò che non s'*ammorza*». Dal passo dell'inferno la Battiferri riprende anche la serie rimica *forza* : *ammorza*.
Il verbo ricorre anche in B. Varchi *Rime*, 19 «Arsi e tutto ardo ancor, ché non s'*ammorza*»
- gustar* 86,8 «di Parnaso *gustar* le sacrate stelle»
Par. I 68 «qual si fé Glauco nel *gustar* de l'erba»
Par. X 6 «sanza *gustar* di lui chi ciò rimira»
Par. 26 115 «Or, figliuol mio, non il *gustar* del legno»
Una sola occorrenza in Bernardo Tasso *Rime* 22, dove la costruzione del verso ricorda quella della Battiferri:
«e di *gustar* l'acque correnti e vive»
- pennuta* 45,21 «e la schiera *pennuta*, quando aggiorna»
Nei seguenti passi della *Commedia*, come nella Battiferri, l'aggettivo si riferisce agli angeli;
Purg. 29 94 «Ognuno era *pennuto* di sei ali»
Par. 15 81 «diversamente son *pennuti* in ali»
- egregio* 71,9-10 «Ma che poss'io, s'al bel lavoro *egregio* | mancan le fila?»
L'aggettivo viene utilizzato come rimante implicato in *enjambement* anche nella *Commedia*: *Par.* 6 137-38 «del barba e del fratel, che tanto *egregia* | nazione»
Par. 19 43-44 «Sai quel ch'el fé portato da li *egregi* | Romani incontro a Brenno»
Il medesimo utilizzo anche in B. Varchi *Rime* 330 «D'elezion coi tuoi sermoni *egregi* | Piano a noi rendi»; e in B. Tasso *Rime*

| | |
|------------------|---|
| | 100 «sovra gli spirti già per fama <i>egregi</i> , t' inalta un seggio d' oro» |
| <i>delizia</i> | 83,5 «quale aveste nel cor <i>delizia</i> e quanta» <i>Par.</i> 31 138 «lo minimo tentar di sua <i>delizia</i> » <i>Purg.</i> 29 19 «avrei quelle ineffabili <i>delizie</i> » |
| <i>volume</i> | 85,8 «E tu, picciol mio scuro <i>volume</i> ». Inteso come la sua raccolta poetica <i>Par.</i> 2 78 «nel suo <i>volume</i> cangerebbe carte» <i>Par.</i> 15 50 «tratto leggendo del magno <i>volume</i> » |
| <i>ignota</i> | 5,11 «E l'altra a noi lontana, <i>ignota</i> gente» Il termine si trova una volta soltanto nella <i>Commedia</i> , riferito alla ricchezza: <i>Par.</i> 11 82 «Oh <i>ignota</i> ricchezza! oh ben ferace» Tuttavia, interessante notare che l'intero sintagma utilizzato dalla poetessa « <i>ignota gente</i> » trova riscontro nell'opera del Boiardo, nell' <i>Orlando Innamorato</i> in 20,1-2: «Come talvolta fra l' <i>ignota gente</i> Lecito ad un ignoto è gloriarsi» |
| <i>rilucente</i> | 112,1 «Si come alor che <i>rilucente</i> e bella» Unica occorrenza nella <i>Commedia</i> ; <i>Purg.</i> 31 119 «strinsermi li occhi a li occhi <i>rilucenti</i> » L'aggettivo invece conta più occorrenze nell'opera di B. Tasso, dove è implicato in dittologia come nella Battiferri; <i>Rime</i> III 41 «nacque il mio altero e <i>rilucente</i> ardore»; IV 5 «or per voi fatto <i>rilucente</i> e caro» |
| <i>eclissò</i> | 143,5-6 «quella chiara vostra e viva luce che mai non <i>eclissò</i> » Le occorrenze in Dante si trovano tutte nel <i>Paradiso</i> ; <i>Par.</i> 10 60 «che Bëatrice <i>eclissò</i> ne l'oblio» <i>Par.</i> 25 119 «di vedere <i>eclissar</i> lo sole un poco» |
| <i>lutto</i> | 45,31 «dico con gli occhi molli: - Or danno e <i>lutto</i> »(: <i>frutto</i>) Ben cinque occorrenze nella <i>Commedia</i> , tra cui: <i>Inf.</i> 8, 37, dove compare anche il discorso diretto: «E io a lui: -Con piangere e con <i>lutto</i> -» e il passo di <i>Purg.</i> 3, 4-42, da dove la Battiferri riprende la serie rimica <i>frutto</i> : <i>lutto</i> : «e disïar vedeste senza <i>frutto</i> / tai che sarebbe lor disio quietato/ ch'eternalmente è dato lor per <i>lutto</i> » |

2.2.2 Altro lessico

Come visto nei paragrafi precedenti, la presenza di lessico proveniente dalle opere di altri letterati riveste un ruolo tutt'altro che marginale all'interno del *Primo Libro*. La Battiferri attinge in particolar modo dal vocabolario di autori quali Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Della Casa e Bembo. Ad esempio, fino ad ora è stata evidenziata più volte la ricorrenza all'interno della raccolta dell'immagine del «roco augel» (89,12; 100,6; ecc), con la quale la poetessa si identifica per esprimere il timore che la sua poesia non sia abbastanza degna. L'immagine del *roco augel* è spesso contrapposta a quella del *cigno* (di cui si è già discusso l'utilizzo nel paragrafo precedente), il quale solitamente si riferisce all'interlocutore della Battiferri. Nel sonetto LXXXV la poetessa si rivolge a Benedetto Varchi, definendolo «bianco cigno» (85,2), mentre nella prima terzina si riferisce a sé stessa appellandosi «augel palustre e roco» (85,11):

io come mai potrò pur col pensiero
l'orme di voi seguir, presso o lontano,
che 'n terra giaccio *augel palustre e roco*?

(*Primo Libro* 85 9-11)

L'aggettivo *palustre* non è estraneo al *Canzoniere* petrarchesco; esso si trova una sola volta in *RVF* 145,10 «valle ima et *palustre*». Il contesto è dunque completamente diverso da quello della Battiferri, in quanto *palustre* si riferisce ad una *valle*. Data l'importanza che la poetessa attribuisce a questa metafora, sarà allora interessante controllare in quali autori l'aggettivo *palustre* compare affianco al sostantivo *augel*. Questa circostanza appare nell'opera di Giovanni Della Casa, *Rime*, 53 5; «Ma io *palustre augel*, che poco s'erga | su l'ale», dove è presente sia l'identificazione del poeta con il volatile, sia il richiamo alla metaforica incapacità di spiegare le ali per alzarsi da terra. Strettamente collegato a quest'area semantica è l'aggettivo *canoro* (89,12; 93,11; 116,1), spesso riferito al *cigno* o alla sua voce, in contrasto con *roco*. Come afferma Colussi in relazione all'utilizzo di questo latinismo, «la relativa circolazione dell'aggettivo nella lingua poetica cinquecentesca è in genere connessa con l'imitazione o allusione di Hor., Carm., II 20»,¹⁴⁴ dove vi è la trasformazione del poeta in cigno,

¹⁴⁴ D. Colussi, *Figure della diligenza*, p. 331.

animale sacro ad Apollo. Ancora, l'autore si sofferma sulla presenza della *iunctura* «canoro cigno», la quale è presente nelle opere di Ariosto, Tansillo e Bembo.¹⁴⁵ Dunque, La Battiferri si colloca perfettamente all'interno di questa tradizione letteraria, assegnando però all'immagine del «cigno canoro» e del «roco augel» un ruolo di primissimo piano all'interno della sua raccolta.

Nel *Primo Libro* non mancano riferimenti neanche alle *Rime* di Bembo; in uno dei primi sonetti compare il sintagma «purgato inchiostro» (13,1), il quale trova riscontro nell'opera bembesca. Riporto di seguito i due testi a confronto;

No l'alta penna e no 'l *purgato inchiostro*
del gran Virgilio e dell'antico Omero

Primo Libro, 13 1-2

Che scrivi tu, del cui *purgato inchiostro*
già l'uno e l'altro stil molto s'avanza?

Bembo, *Rime*, 104 12-13

Qui l'*incipit* della Battiferri sembra ricalcare quello del Bembo; oltre alla ripresa letterale del sintagma, esso è collocato anche nella medesima posizione all'interno del verso. Dalle *Rime* bembesche provengono anche altri aggettivi, come *solinga* (44,1) presente nell'*incipit* del sonetto 44; «Mentre *solinga* a piè d'un verde faggio» (Bembo, *Rime* 3, 4 «*solingo* suo bosco»; 48 1; «*Solingo* augello»; 126 6; «[le rime] *solinghe* andranno») e il latinismo *audace*: 26,13: «Prego colei ch'è tanto *audace*»; 50,13; «volgo *audace*» (Bembo, *Rime*, 116 9; «*audace* lupo»), ma molto presente anche nella lirica di Bernardo Tasso, dove l'aggettivo arriva a ben ventidue occorrenze). In effetti, la Battiferri sembra rifarsi al vocabolario delle *Rime* di B. Tasso soprattutto per connotare determinate immagini o concetti, come l'utilizzo della dittologia «pinge e colora» (unica occorrenza in 107,14);

Ma che poss'io contra mia scarsa stella?
Da che sì poco ombreggio e meno incarno
quel che 'l vostro alto stil *pinge e colora*?

Primo Libro 107, 12-14

Pastor, poi s' avvicina il chiaro raggio
del figliol di Latona, e già l'Aurora
co' bei crin d' oro il Ciel *pinge e colora*

B. Tasso, *Rime* I 127 1-3

Nella terzina della Battiferri, la dittologia in questione si riferisce allo stile poetico del suo interlocutore (Federico Lanti), la cui poesia è metaforicamente in grado di dipingere

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 331.

e colorare, al contrario di quella della poetessa («ombreggio» v. 11). La dittologia «pinge e colora» viene quindi utilizzata per enfatizzare e marcare il contrasto tra la materia poetica del Lanti e quella della Battiferri. In Bernardo Tasso invece, la figura assume una funzione diversa; essa ha il puro scopo di descrivere l'armonioso arrivo di Aurora, che con i suoi luminosi raggi fa splendere il cielo. Questo è confermato dal fatto che anche in tutte le altre occorrenze all'interno delle *Rime*, la dittologia è sempre utilizzata in contesti molto simili (es. B. Tasso *Rime* IV 18 4; «[la purpurea aurora] d' ogni altro dì che il ciel *pinge e colora*»; III 94; «Mira l'aere sereno, | che 'l Sol *pinge e colora*»; III 35 «che come vaga Aurora | de la sua luce il ciel *pinge e colora*»).

All'interno del *Primo Libro* vi è poi una componente formata da lessico che rimanda alla sfera religiosa e che trova riscontro specialmente nelle *Rime Spirituali* di Benedetto Varchi. Ad esempio, un motivo ricorrente all'interno della raccolta riguarda il sacrificio di Cristo e la sua funzione salvifica; «quello a cui si rivolge Laura è un Dio Salvatore dell'uomo».¹⁴⁶ Tematiche che sono presenti anche nelle *Rime* del Varchi; entrambi i poeti si riferiscono a Dio con degli appellativi specifici, riguardanti ad esempio il suo ruolo di guida spirituale per l'uomo; «te *fida scorta*, e te mia gloria vera» (*Primo Libro* 66,11) e «Tu dunque, alto signor, *scorgimi e guida*» (B. Varchi, *Rime* 50,6). La fede può inoltre portare la salvezza e il riposo dell'anima: «[Signor] te eterna *requie* e vita» (PL 66,10)» in Varchi «Placidissimo Dio, ch'alle diurne | Cure e pensier di noi egri mortali |*requie* danno e ristoro» (86,1-3). Vi sono poi termini particolari, come *eredede*, che in entrambi i poeti assumono connotati religiosi. Nella Battiferri *eredede* viene utilizzato come aggettivo in riferimento all'anima, la quale diventa *eredede* della bontà e della bellezza di Cristo (rif.son. XXII: «[alma] d'eterni rai di sua bellezza *eredede*»). Anche nelle *Rime Spirituali* di Benedetto Varchi il termine compare in componimenti portatori di valori spirituali, nel contesto della salvezza dell'anima (*Rime*105, 5-6: «E ' l figliuol di Colui che 'l mondo regge,| Pria che lasciasse altrui di pace *eredede*» e *Rime* 131,7-8: «A pianger e cantar quel santo legno,| che del vero suo ben fe 'l mondo *eredede*»).

Concludo questo paragrafo con un altro esempio seguito da una breve rassegna di termini provenienti dalle opere degli autori sopracitati, affiancati alle rispettive presenze nel *Primo Libro*. Dopo aver analizzato parte dei prestiti provenienti dalle opere di altri autori, uno dei poeti da cui la Battiferri sembra attingere maggiormente sembra essere

¹⁴⁶ L. Battiferri, *Il Primo Libro Delle Opere Toscane*, a cura di E. M. Guidi, p. 20.

Bernardo Tasso. In particolare, la poetessa riprende dalle *Rime* del Tasso sostantivi concreti (*mausolei, trofei, statue*), assenti nei *Fragmenta*, riguardanti l'area semantica della celebrazione e spesso inseriti in sonetti d'omaggio a personaggi illustri:

| | |
|---|--|
| Che poche aguglie e moli e <i>mausolei</i> 4,10 | Le piramidi, gli <i>archi</i> , i <i>mausolei</i> , le mete, i cerchi e l'altre tante rare (Tasso, <i>Rime</i> , V, 45) |
| ove <i>statue</i> , colossi, <i>archi e trofei</i> 145,10 | cui sacra tutt' Europa <i>archi e trofei</i> (Tasso, <i>Rime</i> , V, 63) |

dove vi è anche la ripresa della medesima dittologia «archi e trofei», collocata in entrambi i poeti a fine verso. Infine, osservando ancora gli esempi, un'altra caratteristica in comune riguarda la creazione di versi interamente occupati da questi sintagmi nominali in accumulazione, i quali scandiscono il verso in tre o più unità («ove statue, colossi, archi e trofei» 145,10 e «Le piramidi, gli archi, i mausolei» Tasso, *Rime*, 45).

Per concludere, di seguito riporto altri prestiti, sempre derivati dalle opere di autori quali Tasso, Varchi, Bernardo Tasso:

| | |
|---------------|---|
| <i>ondoso</i> | 87,1 «Dal sacro <i>ondoso</i> letto uscendo fuori» B. Tasso <i>Rime</i> V 15 «dove il mar d' Adria ne l' <i>ondoso</i> seno» B. Tasso <i>Rime</i> V 135 «si fa l'ondoso mar tranquillo e piano» |
|---------------|---|

| | |
|----------------|--|
| <i>funesta</i> | 36,10 «o morte anzi tempo atra e <i>funesta</i> » La Battiferri riprende letteralmente la dittologia dalle <i>Rime</i> extravaganti di della Casa 73,4: «or che l'amata vista a me contesa m'ingombra di temenza atra e <i>funesta</i> », dove però l'aggettivo è riferito alla «temenza» e non alla morte. |
|----------------|--|

| | |
|----------------|--|
| <i>gravoso</i> | 66,4 «m'accorgo pur con mio <i>gravoso</i> danno» L'aggettivo conta una sola occorrenza in Bembo <i>Rime</i> 12 «Era 'l sentier da sé <i>gravoso</i> et erto», mentre abbonda in B. Tasso (dieci presenze). Riporto due esempi affini per contenuto alla Battiferri; <i>Rime</i> I 70 «mi tiene in vita in sì <i>gravoso</i> affanno»; I 75; «abbian soccorso al lor <i>gravoso</i> male» |
|----------------|--|

| | |
|--------------|---|
| <i>sughi</i> | 48,9-10: «di lei che l'erbe e i <i>sughi</i> vostri suole temer» 63,10: «a i <i>sughi</i> a l'erbe, e la virtù smarrita» |
|--------------|---|

Si tratta di una dittologia ricavata da Bembo, *Rime* CXI «*ai sughi, a l'erbe, e quel dolce soggiorno*»

trofei

98,1 «Gli alti *trofei*, le gloriose imprese»

57,14 «e drizzare al tuo nome archi e *trofei*»

Sostantivo molto frequente in B. Tasso, *Rime* I 35 «ben degno d' onorare *alti trofei*», dove vi è il medesimo sintagma «alti trofei».

B. Tasso, *Rime*, IV 22 «mille palme in un dì, mille *trofei*»

B. Tasso, *Rime*, I 41 «che qui, dove *trofei* s' ergono ognora»

intatta

11,1-2 «O di nome e d'effetti *intatta* e pura | vergine»

Ancora in B. Tasso, *Rime*, V 186; «di casti fanciulletti era, e d' *intatte* | *vergini*, e pure più che puro latte», dove vi è il medesimo sintagma (*intatte vergini*), in quanto l'aggettivo è riferito alla vergine; la Battiferri lo modifica lievemente portandolo al singolare e inserendolo in una dittologia.

Capitolo 3

Retorica e sintassi

3.1 Legami sintattici tra le parti del sonetto

L'ambito della sintassi costituisce un aspetto fondamentale per la lingua petrarchesca; le sue combinazioni e l'incontro con la metrica diventano portatrici di quella «selettività» stilistica che rivela la sua tensione, oltre che nella creatività lessicale, anche nel contesto della *variatio* combinatoria.¹⁴⁷ Per questo ritengo doveroso analizzare la sintassi e il modo in cui essa si relaziona con la metrica nei sonetti di Laura Battiferri realizzando un confronto con il modello petrarchesco. All'interno del *Primo Libro delle Opere Toscane*, il sonetto è sicuramente la forma metrica prediletta dalla poetessa. Per un breve riepilogo, nella raccolta sono presenti ben 172 sonetti, dei quali 41 dei suoi interlocutori, per un totale quindi di 131 a fronte dell'esiguità delle altre forme metriche che comprendono una sola canzone, una sola sestina e un'unica ottava. Proprio grazie al loro cospicuo numero è possibile verificare l'incidenza di un certo fenomeno sulla totalità dei sonetti al fine di compararne i dati con quelli del *Canzoniere* petrarchesco: i valori infatti risultano attendibili solo se il lavoro viene svolto su un numero sufficientemente ampio di componimenti, in modo da rendere attendibile la riduzione percentuale.¹⁴⁸ Per svolgere questa indagine seguo le articolazioni presenti nel saggio di Arnaldo Soldani *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, dove l'autore analizza le caratteristiche dei vari tipi di legami sintattici tra le unità metriche del sonetto all'interno dei *Fragmenta*. I legami tra le partizioni metriche (quartine, terzine, distici) vengono quantificati e distribuiti in tre categorie: *coordinazione*, *subordinazione*, con distinzione interna a seconda che la principale compaia prima o dopo le subordinate, *inarcatura*. In base alla loro presenza e distribuzione, i sonetti vengono suddivisi secondo un criterio di coincidenza o meno tra metro e sintassi. Da questo saggio ho ricavato i dati riguardanti il *Canzoniere* petrarchesco, mentre sono miei i numeri e le percentuali dei componimenti di Laura Battiferri. Inoltre, per questa analisi mi rifaccio

¹⁴⁷ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003, p. 253.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 254.

sempre ai criteri di scansione sintattica adottati da Soldani, il quale postula che «due segmenti testuali situati a cavallo di due unità metriche adiacenti siano sintatticamente connessi solo se appartengono al medesimo periodo o – a maggior ragione – alla medesima frase semplice»,¹⁴⁹ dove per periodo si intende un'«unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate».¹⁵⁰

Comincio allora con delle considerazioni di ordine generale, per poi scendere man mano nelle singole casistiche. Come afferma Soldani, la tendenza principale di Petrarca è quella di rispettare la scansione naturale del sonetto, legando tra loro le unità metriche solo nel 18.9% dei casi. Laura Battiferri invece aumenta considerevolmente questo valore, accrescendo di molto i nessi tra le parti. Si veda la tabella che segue:

| | <i>Rvf</i> | | <i>Primo Libro</i> | |
|---------------------------------|------------|------|--------------------|-------|
| | N. | % | N. | % |
| <i>N. legami</i> ¹⁵¹ | 180 | 18.9 | 108 | 27.48 |
| <i>N. tagli</i> | 951 | 100 | 393 | 100 |

La differenza è già di per sé molto significativa: nel *Primo Libro* il valore percentuale dei sonetti in cui le unità metriche sono sintatticamente legate cresce di quasi dieci percentuali rispetto al modello petrarchesco (18.9% vs 27.48%). Proseguo ora più nel dettaglio, distribuendo i valori a seconda che i legami si trovino tra le quartine, tra la seconda quartina e la prima terzina o tra le due terzine:

| | <i>Rvf</i> | | | <i>Primo Libro</i> | | |
|------------------------------|------------|------------|------------|--------------------|------------|------------|
| | N. | %sui tagli | %sui nessi | N. | %sui tagli | %sui nessi |
| <i>legami</i> ¹⁵² | | | | | | |
| Tra quartine | 76 | 7.9 | 42.22 | 48 | 12.21 | 44.44 |
| Seconda Q e prima T | 39 | 4.1 | 21.67 | 26 | 6.62 | 24.07 |
| Tra terzine | 65 | 6.8 | 36.11 | 34 | 8.65 | 31.48 |

¹⁴⁹ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 257.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 257.

¹⁵¹ Continuo ad utilizzare le categorie di Soldani. Quindi per *tagli* intendo le tre pause metriche di ogni sonetto (così per Petrarca: 317x3=951, per Laura 131x3=393), per *legami* mi riferisco al punto in cui alcuni sonetti sono legati sintatticamente sui tagli.

¹⁵² In questa tabella riporto nella prima colonna il numero dei legami sintattici tra unità metriche in valore assoluto, nella seconda il loro valore percentuale rispetto ai tagli, nella terza il valore percentuale dei legami sulla totalità delle partizioni in cui sussiste il legame sintattico.

| | | | | | | |
|--------|-----|------|-----|-----|-------|-----|
| Totale | 180 | 18.9 | 100 | 108 | 27.48 | 100 |
|--------|-----|------|-----|-----|-------|-----|

Osservando la tabella si può notare che almeno a questo livello, senza cioè distinguere ancora tra *coordinazione*, *subordinazione* e *inarcatura*, i valori percentuali di Laura Battiferri si mantengono pressoché in linea con quelli dei *Fragmenta*. Nel *Primo Libro* diminuisce leggermente rispetto al modello petrarchesco la presenza di legami sintattici tra le terzine (rispettivamente 31.48% vs 36.11% sulla totalità dei legami), mentre aumentano di poco quelli tra le quartine (44.44% vs 42.22%). Il dato a mio avviso più significativo è quello riguardante il legame oltre la *diesis*, ovvero tra quartine e terzine. Per quanto i valori percentuali possano tutto sommato, nonostante un lieve aumento nel *Primo Libro* (21.67% in Petrarca, 24.07% per la Battiferri), ritenersi congrui al modello, ci sono delle differenze notevoli una volta considerate anche le distinzioni tra le tipologie di legami sintattici:

| | | <i>Rvf</i> | | | <i>Primo Libro</i> | | |
|---|-------------|------------|--------------|-------------|--------------------|-------------------|--------------|
| Tipo di legame | | N. | %sui nessi | %sui tagli | N. | % sui nessi | %sui tagli |
| <i>Tra quartine</i> | Coord. | 23 | 12.78 | | 11 | 10.19 | |
| | Princ.-sub. | 8 | 4.44 | | 3 | 1.67 | |
| | Sub.-princ. | 40 | 22.22 | | 28 | 25.93 | |
| | Inarcatura | 5 | 2.78 | | 6 | 5.56 | |
| Tot. | | 76 | 42.22 | 7.90 | 48 | 44.44 | 12.21 |
| <i>Tra quartine e terzine</i> | Coord. | 14 | 7.78 | | 3 | 2.78 | |
| | Princ.-sub. | 14 | 7.78 | | 3 | 2.78 | |
| | Sub.-princ. | 8 | 4.44 | | 17 | 15.74 | |
| | Inarcatura | 3 | 1.67 | | 3 | 2.78 | |
| Tot. | | 39 | 21.67 | 4.10 | 26 | 24.07 | 6.62 |
| <i>Tra terzine</i> | Coord. | 12 | 6.67 | | 4 | 3.70 | |
| | Princ.-sub. | 13 | 7.22 | | 10 | 9.26 | |
| | Sub.-princ. | 33 | 18.33 | | 13 | 12.04 | |
| | Inarcatura | 7 | 3.89 | | 7 | 6.48 | |
| Tot. | | 65 | 36.11 | 6.80 | 34 | 31.48 | 8.65 |

| | | | | |
|---------------|-----|-----|-----|-----|
| Totale | 180 | 100 | 108 | 100 |
|---------------|-----|-----|-----|-----|

Osservando in generale la tabella, si possono individuare delle informazioni fondamentali. In primo luogo, la forte adesione della Battiferri alla scelta stilistica petrarchesca di collegare sintatticamente le unità metriche principalmente attraverso la subordinazione e in particolare nell'ordine subordinata-principale. Si tratta di una scelta rilevante in quanto, come ricorda Soldani, tutti i predecessori di Petrarca (Dante compreso) prediligevano al contrario la sequenza principale- subordinata.¹⁵³ Tra le quartine Laura si dimostra conforme al modello petrarchesco, aumentando i legami del tipo subordinata-principale e diminuendo quelli per coordinazione, mantenendosi su percentuali simili a quelle del *Canzoniere*. Ciò che invece più allontana la poetessa dal modello è osservabile nella sezione dei legami tra la seconda quartina e la prima terzina. Qui diminuiscono di molto rispetto ai *Fragmenta* i legami per coordinazione e quelli della sequenza principale-subordinata (in entrambi i casi 2.78% vs 7.78%), mentre schizza a più del triplo la percentuale dei legami sintattici nell'ordine subordinata-principale (appena 4.44% in Petrarca, 15.74% nel *Primo Libro*). Se in Petrarca vi è «la tendenza a concentrarli (i legami) tra le quartine [...] e, sia pure in misura minore, tra le terzine [...] a proporre [...] un rapporto più equilibrato tra fronte e sirma, trattate secondo paritetiche modalità organizzative del discorso»¹⁵⁴, nella Battiferri questo è rispettato solo in parte ed è probabilmente causato anche dalla volontà di enfatizzare le tendenze petrarchesche. Anche tra le terzine, il legame prediletto è quello subordinativo, mentre cala il numero di legami sintattici per coordinazione (3.70% vs 6.67%). Infine, per concludere questa introduzione mi soffermo sul legame per inarcatura. In generale, in tutti i casi in cui si trova un legame sintattico tra le unità metriche, il valore percentuale della Battiferri supera, anche se di poco, quello del modello (tra le quartine 5.56% vs 2.78%, tra quartine e terzine 2.78% vs 1.67%, tra le terzine 6.48% vs 3.89%). Inoltre, l'uso dell'inarcatura si colloca quasi a pari merito con quello della sequenza principale-subordinata: facendo la somma di tutte le occorrenze di queste due tipologie di legami sintattici tra le partizioni metriche, entrambe arrivano circa al 14%. Si tratta dunque di una scelta stilistica e sintattica importante, in quanto l'*enjambement* compare

¹⁵³A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 277.

¹⁵⁴*Ivi*, p. 311.

molto frequentemente non solo in concomitanza delle pause metriche, ma viene utilizzato spesso dalla poetessa anche all'interno delle quartine e delle terzine del sonetto.

Comincio allora la mia analisi partendo proprio dalla categoria dell'inarcatura. Mi concentrerò principalmente sui casi in cui essa svolge il ruolo di legame sintattico, ma, al fine di proporre un quadro più completo sulla sintassi dei sonetti della Battiferri, riporterò anche degli esempi di *enjambement* interni alle unità metriche stesse soffermandomi sulle tipologie più ricorrenti. Procederò in questo modo anche per tutte le altre tipologie di legami sintattici.

3.2 Inarcatura

In questo paragrafo analizzo la figura dell'inarcatura in modo ampio comprendendo sia i casi di *enjambement* forti, sia quelli definiti come «inarcatura sintattica», purché venga interrotta la continuità intrafrastica.¹⁵⁵ L'inarcatura rappresenta una delle manifestazioni più significative nell'ambito del rapporto metro-sintassi, in quanto talvolta fortemente collegata con la scelta stilistica dell'*ordo difficilis* e delle *gravitas*. Come afferma anche Beltrami in *La metrica italiana* la maggior attenzione per quanto riguarda il rapporto fra metro e sintassi è da ricercare nella coincidenza o non coincidenza fra limite di verso e limite di frase o giunture sintattiche per diverse ragioni:

Una prima ragione per cui ciò è corretto è che in questo caso la sintassi è in rapporto con un elemento strutturale "forte"; una seconda, che, come dimostra la storia della poesia italiana e romanza, la coincidenza tra limite di verso e limite sintattico è la tendenza di base, le deviazioni rispetto alla quale sono sempre marcate, in misura maggiore o minore.¹⁵⁶

In effetti anche all'interno della storia della poesia italiana del '500 non mancano discussioni e polemiche intorno all'utilizzo dell'inarcatura e dell'*ordines artificialis*. Schierati a favore di una costruzione grave della poesia, incentrata sul discorso lungo e

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 268.

¹⁵⁶ P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 61.

il rompimento dei versi, troviamo letterati come Tasso insieme alla figura di Minturno.¹⁵⁷ Nei *Discorsi del poema eroico* il Tasso riporta tre esempi petrarcheschi (*Rvf28*, *Rvf337*, *Rvf298*), il primo ripreso poi anche da Minturno, emblematici per l'utilizzo del periodo lungo e dell'*enjambement*, categorie che Tasso giustamente distingue, ma che non possono fare a meno di essere pensate contemporaneamente.¹⁵⁸ Dalla parte opposta, favorevoli alla coincidenza tra confini metrici e sintattici, si collocano figure come Girolamo Muzio, il quale condanna proprio il secondo esempio petrarchesco proposto dal Tasso, e il Giraldi fortemente «contrario all'inarcatura e ad una retorica rischiosamente oscura, complicata e non lineare».¹⁵⁹

Analizzando il rapporto tra metro e sintassi delle poesie del *Primo Libro* di Laura Battiferri, si può intuire, anche se indirettamente, quale fosse la posizione della poetessa riguardo questo dibattito. Sicuramente Laura si avvicina molto di più alle idee tassiane rispetto alle proposte di Muzio e Giraldi, preferendo in generale uno stile che tende verso la *gravitas*, ricco di iperbati, anastrofi, interpolazioni, e inarcature, anche se comunque non mancano sonetti più vicini allo stile della *piacevolezza*. Dopotutto se «non vi è alcun motivo cogente per cui la distribuzione dei segmenti sintattici principali, debba ricoprire punto per punto quella dei segmenti metrici»¹⁶⁰ passerei ora nel dettaglio ad analizzare i casi più rilevanti di inarcatura all'interno dei componimenti del *Primo Libro*. Per i criteri di categorizzazione mi rifaccio in parte a quelli utilizzati da Beltrami in *Metrica poetica, metrica dantesca*.¹⁶¹

3.2.1 Tipologie di inarcatura all'interno delle partizioni metriche

Tra i tipi di inarcatura più frequenti nell'opera della Battiferri si trova quello che rientra nella categoria che Beltrami definisce «tipo A». Questa tipologia racchiude i casi in cui «il verso è legato al precedente dall'unione aggettivo / sostantivo o viceversa, uno all'inizio del verso stesso e l'altro alla fine di quello precedente» oppure «il verso

¹⁵⁷ A. Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, cfr. cap. 4.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 168.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 171.

¹⁶⁰ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, p.67

¹⁶¹ *Ivi*, p. 70.

comincia con un complemento di determinazione il cui termine si trova alla fine del verso precedente». ¹⁶² Troviamo un *enjambement* tra aggettivo e sostantivo, ad esempio, nella seconda quartina del sonetto 18:

come avrei fiso rimirar giamai
potuto il sol, che 'l vostro sguardo aperse
e non cieca restar? perché *diverse*
strade in mio scampo a gli occhi alor trovai.

(Primo Libro 18, 5-8)

In questo caso l'aggettivo «*diverse*» viene separato dal suo sostantivo «*strade*» suscitandone l'attesa. L'*enjambement* è inoltre presente anche tra tutti gli altri versi della quartina: il primo nei vv. 5-6 ha lo scopo di separare il servile dall'infinito (*potuto* e *rimirar*) con la complicazione dell'iperbato, mentre il secondo tra i vv.6-7 concede all'interrogativa di espandersi fino al verso successivo, permettendo così la bipartizione dei versi 6 e 7 e l'unità sintattica dell'intera quartina. L'inarcatura «*diverse | strade*» comporta, oltre la bipartizione, anche degli effetti retorici: parallelismo del tipo nome-aggettivo «**diverse** strade in **mio** scampo» e anastrofe con anticipazione dell'oggetto.

Una costruzione simile si trova anche nella quartina del sonetto 54, dove l'*enjambement* si inserisce all'interno di un marcato parallelismo, a sua volta implicato in un chiasmo:

spero quest' acqua, e sì chiara e pura,
e questa **ombrosa** valle e questo **altero**
monte tanto cantar, quanto il pensiero
per lor posto ha in non cale ogn'altra cura.

(Primo Libro 54, 5-8)

La disposizione degli elementi all'interno di questa unità metrica permette svariati effetti retorici; il verbo («spero») apre la quartina, seguito dal succedersi dei complementi oggetti che occupano più di due versi accumulati dalla ripetizione del pronome determinativo *questo*: «**quest'**acqua» (v.5) accompagnato da una dittologia di ispirazione petrarchesca «chiara e pura», «**questa** ombrosa valle» (v.6), «**questo** altero | monte» (vv.6-7), quest'ultimo complicato dall'inarcatura tra aggettivo e sostantivo e in stretta relazione con il precedente tramite parallelismo. Questa sequenza si conclude con il verbo «cantar» (v.7) situato esattamente in posizione di cesura del verso, formando così una costruzione a chiasmo con il verbo precedente «spero» (V – O: O – V).

¹⁶² *Ivi*, p. 75-76.

Molto meno frequenti sono invece i casi di *enjambement* del tipo sostantivo-aggettivo, tanto che se ne contano a malapena quattro-cinque casi nell'intera raccolta. Si tratta quindi di casi particolari, utilizzati raramente tanto dalla poetessa quanto dal modello petrarchesco. Riporto allora due casi significativi, il primo appartenente alla terzina del sonetto 69 scritto in occasione del trasferimento di Gabriele Fiamma a Chioggia per ricoprire la cattedra vescovile.¹⁶³

quanto Flora si duol, tanto oggi voi
gioir devete, perché il dolce *riso*
vostro agguagli il suo pianto amaro e solo.

(Primo Libro 69,9-11)

La particolarità di questa terzina risiede nell'essere interamente costruita sul principio retorico dell'antitesi, come si vede dalla presenza e dall'accostamento di termini opposti: «duol» (v.9) e «gioir» (v.10), ulteriormente marcata dalla presenza di *enjambement* anche tra questi versi («oggi voi | gioir devete») e ancora antitesi tra «dolce riso» e «pianto amaro e solo». Il riporto dell'inarcatura in questione, ovvero «vostro», collocato all'inizio del v.9 e collegato semanticamente alla dolcezza del sorriso della dedicataria, si pone ulteriormente in contrasto con l'altro aggettivo possessivo «suo» riferito invece all'amarezza e alla solitudine del pianto di Firenze («Flora»). Questa opposizione viene evidenziata ulteriormente anche dal punto di vista ritmico; l'*enjambement* permette l'accento sia sulla prima sillaba di «vostro» che su «suo» accentuandone il contrasto e rallentando il ritmo del verso tramite il contraccanto (v.11; 1 3 5 6 8 10). L'accostamento per antitesi di termini come «riso» e «pianto» trova dei precedenti significativi anche nel *Canzoniere* petrarchesco: nei *Fragmenta* si trovano questi termini talvolta in dittologia antitetica in versi bipartiti (*Rvf32*: «e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira», *Rvf152* «in riso e 'n pianto, fra paura et spene»), altre volte il «dolce riso» dell'amata innesca nel poeta sentimenti tra loro contrastanti come nella seconda quartina di *Rvf267* («et oimé il *dolce riso*, onde uscío 'l *dardo* | *di che morte*, altro bene omai non spero: | alma real, dignissima d' impero, | se non fossi fra noi scesa sí tardo!»). Per quanto l'uso stilistico di questa coppia di parole della Battiferri rispetti e imiti quello del Petrarca, vi è una differenza sostanziale. Nel *Canzoniere* petrarchesco il «dolce riso» e le relative conseguenze sull'animo del poeta sono sempre caratteristiche

¹⁶³ L. Battiferri, *il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E. M. Guidi, p. 78.

della donna amata, cioè Laura. Al contrario, in questo sonetto della Battiferri il «dolce riso» è riferito a due città, in questo caso Padova e Venezia (il «voi» al v. 9), le quali devono essere contente e gioire per l'arrivo del Fiamma, mentre Firenze «si duol» per la sua partenza. Si tratta di una costante all'interno del *Primo Libro*, in quanto anche nei sonetti più “petrarcheschi”, ovvero quelli composti durante il soggiorno a Maiano, Laura Battiferri rimpiange certo l'amore di qualcuno, ma non di un uomo: i suoi pensieri nostalgici sono rivolti a Roma, città carissima alla poetessa e che è stata costretta a lasciare.

Il secondo caso, molto particolare, si trova invece all'interno della prima terzina del sonetto 74, dedicato a Lucrezia De' Soderini. Questo sonetto è un esempio di quella «tensione religiosa» che talvolta affligge l'animo della Battiferri. La poetessa si trova in uno stato di angoscia, dovuto a motivazioni di ordine religioso, in quanto ritiene di trascurare troppo ciò che è più importante («poca fede» v.9), cedendo a sentimenti di rabbia («ira | molta» v. 9-10). Ed è proprio il termine «ira» e il suo aggettivo «molta» ad essere posti in *enjambement*, come se la Battiferri volesse mostrare ancora di più il suo stato d'animo: il turbamento dei sentimenti interiori della poetessa si riflette in una complessità anche stilistica.

Ma **veggio** ben che poca fede ed *ira*
molta interrompe il mio gentil disegno,
 e chiude il passo ove 'l mio core aspira,

(*Primo Libro* 74,9-11)

L'*enjambement* avviene tra il sostantivo «ira» (v.9), soggetto della subordinata relativa introdotta dal pronome «che», e «molta» (v.10) l'aggettivo ad esso collegato, il quale è seguito dal verbo «interrompe» e dal complemento oggetto «il mio gentil disegno», rispettando così l'*ordo naturalis* (SVO). Il verso 9 comincia con la proposizione principale introdotta dal «Ma», posizione non casuale al fine di marcare lo stacco tra quartine e terzine. La particolarità di questa quartina risiede negli effetti retorici in essa contenuti, i quali formano una sorta di “doppio chiasmo”. Infatti, la collocazione degli elementi sintattici permette da un lato l'avvicinamento dei due soggetti, i quali sono in relazione tra loro, oltre che per antitesi per via dei loro significati opposti (*fede* ed *ira*), anche tramite la figura retorica del chiasmo (*abba*): «*poca fede* ed **ira** | *molta*».

Dall'altro, questi sintagmi sono delimitati all'inizio e alla fine da due verbi «veggio» (v.9) e «interrompe» (v.10), formando così un'ulteriore costruzione a chiasmo V-S-S-V. Tuttavia, all'interno di questa categoria di *enjambement*, il tipo nettamente maggioritario è quello che coinvolge un complemento di determinazione. Laura Battiferri usa moltissimo questo tipo di inarcatura nella raccolta, superando di gran lunga il tipo aggettivo-sostantivo (o viceversa). Ne riporto allora qualche esempio:

| | |
|--|------------|
| Sì ristorare a pien vedremo <i>i danni</i> <i>di quell'alme beate</i> | 11, 9-10 |
| Se gli antichi scrittori ornar <i>le carte</i> <i>de' nomi e d'opre</i> | 12,1-2 |
| accendea co' suoi rai l'aer d'intorno <i>di quella fiamma</i> | 21, 4-5 |
| Nuovo Esculapio, che di Febo al <i>paro</i> <i>di virtute</i> ven gite | 48,1-2 |
| Prendete in mano il mio lucente <i>cornio</i> , <i>di vaghi fior</i> pieno | 78, 1-2 |
| A qual più dotta schiera e più onorata <i>di questa</i> | 108, 5-6 |
| L'alma mia grave e lenta, che dormiva <i>d'un sonno tal</i> | 109,5-6 |
| Con lui che frutto sì giocondo miete <i>delle fatiche sue</i> | 121, 12-13 |

Una particolare attenzione va riservata a quei casi in cui l'interruzione provoca una rottura più secca e improvvisa, come tra nome e genitivo (riporto di fianco anche l'unico caso simile trovato nei *Fragmenta* dove l'inarcatura è addirittura promossa a legame sintattico tra le due terzine). Nei sonetti della Battiferri, l'inarcatura viene in qualche modo smorzata dall'aggiunta dell'aggettivo («amare» 137,9 e «leggero» 54,3):

Così dolenti in riva all'*onde amare*
di lui, che privo del maggior suo lume,
 va per torto sentier fuggendo al mare

(*Primo Libro* 137,9-11)

et veggio ben che 'l nostro viver vola
 et ch'esser non si pò più d'una volta;
 e 'n mezzo 'l cor mi sona una *parola*

di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
 ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,
 ch' a tutte, s' i' non erro, fama à tolta.
 (*Rvf361*,9-14)

Oppure tra verbo sostantivato e genitivo:

Pria che la chioma, che mi diè Natura,
 e quel vigor, ch'ancor riserbo intero,
 si cangi e scemi al *trapassar leggero*
di lui, che 'l men ne lascia e 'l più ne fera;

(*Primo Libro* 54, 1-4)

Frequenti anche se non utilizzatissimi all'interno del *Primo Libro* sono le inarcature che Beltrami definisce di «tipo B».¹⁶⁴ Esse comprendono i casi in cui «il verso comincia con un avverbio il cui termine di riferimento (predicativo o verbale) si trova alla fine del verso precedente, o viceversa», oppure il verso comincia con un predicativo o un complemento di valore avverbiale riferito ad una forma verbale (o a un termine) che si trova alla fine del verso precedente, o viceversa».¹⁶⁵ Se ne possono trovare svariati casi, per alcuni dei quali è possibile trovare una chiara spiegazione. Ad esempio, ricordando la spiccata preferenza della Battiferri per i rimanti in ORNO, in particolare la serie rimica *soggiorno: adorno: giorno*, non c'è da stupirsi se questo tipo di *enjambement* talvolta coinvolga un rimante come l'avverbio *intorno*. Così nella seconda terzina del sonetto 54:

Apollo, tu ch'a queste piagge *intorno*
sai ch'ombreggia la fronde tua novella
scendi talor nel dolce mio soggiorno.

(*Primo Libro* 54,12-14)

Qui l'inarcatura tra l'avverbio «intorno» e il relativo verbo «sai» riferito al soggetto «Apollo» sancisce una costruzione particolare della terzina. In primo luogo, permette una costruzione a chiasmo dei versi 12-13, per la quale si ha l'accostamento di due elementi simili, in questo caso dei due verbi: il soggetto principale («Apollo») è seguito dal predicato «sai» succeduto a sua volta da un altro verbo «ombreggia» e da un ulteriore soggetto «la fronde tua novella» (S – V: V- S). Inoltre, l'*enjambement* permette ai sintagmi principali della frase di essere sapientemente collocati nella medesima posizione in principio di verso; vi è anastrofe del soggetto al v. 12 e anastrofe del verbo «sai» resa possibile grazie all'inarcatura al v. 13 e lo stesso avviene per il verbo «scendi» anticipato a inizio del verso 14. Infine, gli ultimi due versi si richiamano a vicenda grazie alla somiglianza della struttura dei due sintagmi «fronde tua novella» e «dolce mio soggiorno». Essi condividono un sostantivo attorniato da due aggettivi, in particolare dall'aggettivo possessivo («tua» e «mio») presente in entrambi ed ulteriormente evidenziati anche dal punto di vista ritmico (v.13; 1 3 6 8 10, v.14; 1 4 6 8 10). I possessivi, dunque, condividono la medesima posizione dell'accento in posizione di ottava; probabilmente lo scopo della poetessa era quello di marcare i confini tra ciò

¹⁶⁴ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, p.76.

¹⁶⁵ Ivi, p. 76.

che appartiene ad Apollo («la fronde tua» della poesia) e ciò che invece riguarda sé stessa («mio soggiorno»). Questa categoria, secondo i criteri adottati da Beltrami, comprende anche i casi di connessioni tra versi in cui nel caso di forme verbali composte «il verso comincia con una parte della forma verbale, mentre l'altra parte è posta alla fine del verso precedente».¹⁶⁶ All'interno del *Primo Libro* ho trovato solo un caso propriamente appartenente a questa tipologia all'interno della prima terzina del sonetto 59:

son la cagion perch'io *sospiro e bramo*
esser dell'onorata vostra schiera,
ov'alberga onestate e cortesia.

(*Primo Libro* 59, 9-11)

In questo caso l'*enjambement* include una dittologia verbale («sospiro e bramo») legata all'infinito («esser») del verso successivo. Il modulo costituito da una dittologia implicata in *enjambement* costituisce uno dei nuclei centrali della sintassi di Laura Battiferri, per questo verrà dedicato un paragrafo a parte. Per ora basti osservare come anche in questo caso l'inarcatura permetta l'anticipazione del verbo «esser» a inizio verso, allineandosi con gli altri due verbi «son» (v.9) e «alberga» (v.11) collocati anch'essi nella medesima posizione.

Si possono trovare all'interno del *Primo Libro* anche i casi che Beltrami definisce di «tipo E», categoria che raccoglie le tipologie viste finora, ma che comporta la loro realizzazione tramite un «incastrato sintattico di qualunque tipo».¹⁶⁷ Restando comunque all'interno del contesto di inarcature che coinvolgono parti di forme verbali composte, riporto di seguito un caso contenuto nella quartina del sonetto 83 dedicato ad Annibal Caro:

Caro, la verga gloriosa e santa
Che 'l gran Tebro produsse, e lieta voi,
gentile almo cultor, *vedeste poi*
divenir in su 'l Po feconda pianta

(*Primo Libro* 83,1-4)

¹⁶⁶ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, p.76.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 78.

Ho ritenuto opportuno evidenziare tramite sottolineatura l'elemento sintatticamente incastrato all'interno dell'inarcatura in questione. Tra l'*enjambement* «vedeste» e «divenir» vi è l'interpolazione dell'avverbio temporale «poi». Anche qui è possibile notare l'ormai consolidata tendenza della Battiferri a posizionare sulla medesima posizione del verso gli elementi tra loro collegati; il soggetto, nonché anche il dedicatario del sonetto, «Caro» è collocato all'inizio del v.1, allo stesso modo dell'epiteto a lui riferito «gentile almo cultor» posto all'inizio del v. 3. Interessante è notare come questi versi (che tra l'altro sono i versi dispari, cioè gli incipit dei distici) siano accumulati anche dalla presenza di una dittologia (copulativa «gloriosa e santa» v.1 e asindetica «gentile almo cultor» v.3).

Concludo questo paragrafo con alcuni esempi della tipologia di connessione sintattica tra i versi delle unità metriche nettamente più utilizzata dalla Battiferri: si tratta di quella che Beltrami nomina «tipo F», la quale comprende «una serie di casi in cui vengono distribuiti fra due versi elementi della stessa frase, soggetto, predicato, complementi».¹⁶⁸Tra gli innumerevoli casi presenti nel *Primo Libro*, interessante in questo ambito la struttura della prima quartina del sonetto 8, dedicato al Duca d'Urbino:

Saggio Signor, che con giustizia vera
 e propria tua *distribuendo vai*
gli onori e i pregi a chi più merta, e *dai*
gastigo a qualunque opra indegna o fera.

(*Primo Libro* 8,1-4)

L'intera quartina si inserisce in un processo di parallelismi e di richiami ed è percorsa da una sovrapposizione di inarcature al fine di creare una quartina quanto più possibile coesa; la prima tra i vv. 1 e 2 che include una dittologia («vera | e propria»), le altre tra verbo e complemento oggetto («distribuendo vai | gli onori e i pregi» vv.2-3 e «dai | gastigo» vv.3-4). Quest'ultime due attirano l'attenzione per diversi motivi, in quanto si presentano simili e opposte allo stesso tempo. Simili perché entrambe condividono un innesco che si conclude con un verbo monosillabico («vai» e «dai»), opposte a livello semantico per quanto riguarda i riporti, i quali si trovano sempre nella medesima posizione in principio di verso, ma veicolano significati contrari («onori e pregi» v.3 e «gastigo» v.4). L'antitesi viene inoltre ripresa e rinforzata anche grazie alle altre due dittologie della quartina, collocate anch'esse in posizione simile a fine verso, ma

¹⁶⁸ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, pp.79-80.

opposte di significato («giustizia vera | e propria» vv.2-3 e «opra indegna o fera» v.4). Propongo ora un altro esempio funzionale a dimostrare i diversi effetti che possono risultare da questo tipo di inarcatura. Si tratta della prima quartina del sonetto 39 la quale contiene due inarcature, la prima tra complemento oggetto e verbo, la seconda tra soggetto e verbo.

Quando nell'ocean l'*altera fronte*
inchina il sole e 'l nostro mondo imbruna
e dal più basso ciel la *fredda luna*
sormonta e fa d'argento ogn'alto monte,

(*Primo Libro* 39,1-4)

In questa quartina la Battiferri evoca l'immagine del tramonto; il sole che man mano scompare lasciando il posto alla luna che «fa d'argento» il paesaggio circostante. Il primo caso di inarcatura tra complemento e verbo «*altera fronte | inchina*» è seguito dal soggetto «il sole», invertendo così l'ordine dei sintagmi tramite anastrofe seguendo la struttura OVS. Il secondo emistichio del v.2 invece ristabilisce l'*ordo naturalis* iniziando con un nuovo soggetto «l nostro mondo» e concludendosi con il relativo verbo «imbruna». Grazie all'accostamento dei due soggetti collocati all'interno di due verbi che rispettivamente aprono e chiudono il verso, la Battiferri realizza qui una perfetta bipartizione inserita in un chiasmo (V-S: S-V). Il soggetto del secondo *enjambement* «luna» accompagnato dall'aggettivo «fredda» diventa il protagonista del secondo distico della quartina, ponendosi in antitesi con il soggetto del precedente, ovvero «il sole». L'antitesi è anche in questo caso ripresa dal riporto dell'inarcatura in questione «sormonta» (v.4), il quale contrasta con quello dell'*enjambement* precedente «inchina» (v.2). Il verbo del v. 4 è a sua volta seguito da un altro verbo monosillabico «fa», permettendo così l'accostamento di elementi simili (V e V). La parte finale del verso 4 è infine intessuta di espliciti richiami fonici («d'ArGeNTo oGn'AlTo moNTE»). A questo punto diventa interessante verificare se anche e come il tema del tramonto venga affrontato nel *Canzoniere* petrarchesco. All'interno dei *Fragmenta* il verbo «imbruna» viene utilizzato una sola volta all'interno della quartina del sonetto 223, nel medesimo contesto del sole che se ne va lasciando il posto alla luna:

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
et l'aere nostro et la mia mente imbruna,
col cielo et co le stelle et co la luna

un' angosciosa et dura notte innarro.

(Rvf 223,1-4)

Si possono certamente osservare delle differenze esplicite (in particolare nel secondo distico), ma vi sono anche delle somiglianze abbastanza concrete con la quartina della Battiferri a dimostrare di quanto la poetessa avesse a mente il modello petrarchesco. Mi concentrerò su quest'ultime: in entrambi viene ripresa l'immagine del sole che si allontana scomparendo nel mare (in Petrarca) o nell'oceano (nella Battiferri). A mio avviso è interessante il verso 2; anche in Petrarca esso è costruito secondo l'artificio retorico del chiasmo (*abba*): «et l'aere **nostro** et la **mia mente** imbruna». Inoltre, si conclude allo stesso modo con il verbo «imbruna» in posizione finale, anche se nel *Canzoniere* è la mente del poeta ad oscurarsi, mentre nel *Primo Libro* questo accade al «nostro mondo».

A questo punto passerei ad analizzare i casi in cui l'inarcatura svolga il ruolo di legame sintattico tra le unità metriche del sonetto, proponendo tre esempi; uno tra le quartine, il secondo tra quartine e terzine, il terzo tra le due terzine.

3.2.2 Inarcatura come legame sintattico tra le parti del sonetto

Come detto nell'introduzione a questo paragrafo, in Petrarca l'utilizzo dell'*enjambement* interstrofico è limitato a casi eccezionali di sperimentazione. Rispetto al modello, Laura Battiferri aumenta leggermente le casistiche, pur prediligendo altri tipi di legami sintattici, in particolare la subordinazione. Prendendo come riferimento ancora una volta le tipologie individuate da Beltrami, la categoria di inarcatura più utilizzata dalla Battiferri come legame sintattico tra unità metriche è il «tipo I». Esso comprende i casi in cui delle proposizioni sono collegate fra loro «attraverso un incastro sintattico di varia natura e ampiezza»¹⁶⁹ comprendendo così un notevole numero di possibili figure «derivanti da incisi, inversioni varie, anticipazioni,

¹⁶⁹ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, p.85.

costruzioni particolari del discorso». ¹⁷⁰ Il primo caso di questo tipo si trova tra le due quartine del sonetto 6, dedicato alla regina di Spagna Maria I Tudor:

-*Sacra Reina, a cui Natura e Dio,*
per far fede quaggiù d'ogni ben loro,
sangue, virtù, valor, stato, tesoro
e per isposo Re, si forte e pio,

dieder doti conformi al bel desio
vostro di ritornar nell'antico oro
il ferro nostro e dare alto ristoro
al secol, che fia buon, quant'ora è rio,

o più ch'altra ancor mai felice eletta
coppia, ov'è giunto in un potere e 'ngengo,
chi fia che 'n contra Voi difesa faccia?-

Così dicea dal ciel pura angioletta;
e poi soggiunse: - E non fia vostro un regno,
ma quanto il sol riscalda e 'l mare abbraccia-. ¹⁷¹

In questo caso si tratta di un *enjambement* sintattico, che distribuisce su due versi (rispettivamente sul primo e sul quinto) una subordinata relativa rendendo coesa la fronte del sonetto. Il componimento comincia con un vocativo («Sacra Reina») seguito dal pronome relativo «a cui» che introduce una subordinata relativa («a cui Natura e Dio»). A questo punto il verso si conclude e la subordinata viene lasciata in sospeso per dare spazio a un'altra subordinata finale al v. 2 («per far fede [...]»), la quale occupa i restanti versi della quartina: il verso 3 è interamente occupato da un accumulo di sintagmi nominali («sangue, virtù, valor, stato tesoro») che si conclude nel v. 4 con una dittologia («forte e pio») riferita al Re Filippo II, sposo della regina Maria. Solo a questo punto, al v. 5 in concomitanza con l'inizio della seconda quartina, la relativa introdotta al v. 1 trova il suo completamento («dieder doti conformi al bel desio»). Inoltre, la complessità di questo sonetto non si esaurisce qui. Infatti, la proposizione principale trova la sua espressione solo nella domanda contenuta nell'ultimo verso della prima terzina «chi fia che 'n contra Voi difesa faccia?» (v.11), legando sintatticamente le quartine e la prima terzina. Il sonetto assume così uno schema sintattico del tipo 11+3, schema che «provoca il massimo squilibrio possibile nel rapporto quantitativo tra i periodi, secondo una porzione di 3 a 1 totalmente sbilanciata

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 85.

¹⁷¹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 39.

verso la testa del sonetto». ¹⁷² Laura Battiferri, quindi, sceglie per questo sonetto un modulo sintattico particolare, molto raro anche all'interno dei *Fragmenta* (solo 9 occorrenze, per una percentuale del 2.84%). ¹⁷³ Tuttavia, dal modello petrarchesco la Battiferri ricava anche un'altra caratteristica: nei sonetti di Petrarca uno schema di questo tipo non ha solo lo scopo di «legare tre parti metriche», ma permette anche di «percepire la terzina finale come davvero isolata, e di sfruttarne l'autonomia in funzione *lato sensu* semantica, logico-argomentativa». ¹⁷⁴ In questo senso l'ultima terzina del sonetto della Battiferri rispetta e assume perfettamente tale compito argomentativo: essa diventa l'explicit e la conclusione del discorso diretto pronunciato da una «pura angioletta» contenuto nelle tre partizioni metriche («Così dicea dal ciel pura angioletta»; v. 12).

Ritengo interessante, dopo aver analizzato un sonetto dallo schema sintattico 11+3, proporre un esempio di sonetto con uno schema complementare al precedente del tipo 4 + 10. Si tratta del componimento 37, già accennato nel capitolo introduttivo per la sua importanza, nel quale la Battiferri esprime il suo forte dolore per dover lasciare Roma, città molto amata dalla poetessa. Anche qui, il turbamento interiore del suo animo si riversa in una complessità stilistica, retorica e sintattica:

Ecco ch'io da voi sacre alte ruine,
anzi da me medesima, ahi crudel fato,
pur mi diparto: or lassa in quale stato
il mio grave dolor troverà fine?

O voi anime sante e pellegrine,
a cui sì largo don dal ciel fu dato,
che 'n pregio del valor vostro beato
siate or là suso eterne cittadine,

fate, s'umil preghiera è in cielo udita,
mentre lontan su l'Arno in cieco orrore
starà vivo sepolto il mio mortale,

che 'l mio nome sul Tebro, il mio migliore
ch'or con voi resta, scevro d'ogni male,
fra' vostri alti tesori rimanga in vita. ¹⁷⁵

¹⁷² A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 298.

¹⁷³ *Ivi*, p. 298.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 299.

¹⁷⁵ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 58-59.

Ho evidenziato in corsivo l'inarcatura che qui interessa, nonostante l'intero sonetto sia percorso al suo interno da continui *enjambement*. Un primo sguardo allo schema sintattico (4+10) permette di fare delle osservazioni; la prima quartina è, appunto, l'unica unità metrica sintatticamente indipendente. La seconda quartina è legata alla prima terzina tramite l'inarcatura in questione che funge da legame sintattico tra le due parti. Si tratta di una connessione tra versi sempre appartenente al «tipo I»¹⁷⁶: il vocativo-soggetto si estende lungo tutto il verso («O voi anime sante e pellegrine» v.5) per poi venire interrotto da ben due subordinate relative (la prima introdotta da «a cui» v.6, la seconda da «che» v.7), le quali formano un incastro sintattico lungo tre versi. Le «anime sante e pellegrine» trovano il loro verbo solo al principio del v. 9 («fate») in concomitanza con l'inizio della prima terzina. Infine, il proseguimento della subordinata introdotta dal verbo «fate» trova spazio solo nell'ultima terzina, a sua volta coinvolta in un'inarcatura della medesima tipologia di «tipo I» (*che 'l mio nome sul Tebro, il mio migliore | ch'or con voi resta, scevro d'ogni male | fra' vostri alti tesor rimanga in vita*). La complessità sintattica di questo sonetto esprime al meglio il turbamento interiore della Battiferri. In particolare, la presenza di «or» accompagnato dall'aggettivo «lassa» (v.3) è un modulo tipico utilizzato dalla poetessa anche in altri componimenti per esprimere la vulnerabilità e il repentino cambiamento dei suoi stati d'animo (ad esempio nel son. 26,5-6; «*or* lieve gioia, *or* mi dà gravi pene, | *or* a cantar, *or* a pianger m'invita» o ancora nel sonetto 75, v.5: «*or* mi fermo, *or* m'arretro, *or* risopinta | cammino inanzi, *or* lento, *or* fuggitivo»). Una tensione interiore che viene rinforzata anche sul piano stilistico e retorico, tramite le varie antitesi presenti nel sonetto, che vede ad esempio le due quartine in contrasto tra loro. La prima quartina contiene sostantivi cupi accompagnati da aggettivi altrettanto negativi e riguarda principalmente lo stato d'animo della poetessa («crudel fato» v.2, «lassa» v. 3, «grave dolor» v.4), mentre la seconda quartina, dedicata alle anime delle grandi personalità dell'antica Roma, è permeata da dittologie e termini molto più positivi («sante e pellegrine» v. 5, «pregio», «valor vostro beato» v.7). Antitesi che, a mio parere, culmina con la dittologia antitetica «vivo sepolto» al verso 11 (una delle poche di questo tipo presenti nell'intera raccolta) e che si esaspera con l'opposizione dei termini «mortale» (v.11) e «vita» (v.14) collocati entrambi in posizione marcata di fine verso. Nel *Canzoniere* petrarchesco, i sonetti che

¹⁷⁶ P. G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa, 1981, p.85.

presentano questo schema metrico (solo 5 in totale) hanno spesso una funzione intertestuale al fine di costruire dei segmenti tematici ben individuati.¹⁷⁷ In effetti, anche questo sonetto di Laura Battiferri è il secondo di una serie di tre componimenti tutti incentrati sul nucleo tematico della città di Roma ed è proprio in virtù di questa funzione intertestuale che si spiega l'utilizzo di questo particolare schema sintattico. Il primo è un madrigale (n.35) autoconclusivo nel quale la poetessa descrive le bellezze della città e si augura di non dover mai andarsene («Fate che mai non sia quel crudo giorno | ch'io lasci il vostro dolce almo soggiorno» 35, 11-12). Il secondo è un sonetto occupato fino alla prima terzina da un discorso diretto, colmo di angoscia, pronunciato da Dafne (pseudonimo della Battiferri), il quale si esaurisce con un pensiero rivolto all'«aspro destino» (36, v.9). Proprio questo tema viene ripreso e si conclude nella prima quartina del sonetto 37 («ahi crudel fato» 37, v. 2), l'unica sintatticamente autonoma del componimento, diventando così portatrice di quella funzione intertestuale di concludere il tema introdotto nelle ultime terzine del sonetto precedente. Le restanti partizioni metriche contengono invece un nuovo argomento, ovvero la preghiera della Battiferri rivolta alle «anime sante e pellegrine» in cui la poetessa si augura che il suo nome non venga dimenticato e che rimanga insieme agli «alti tesori» della città, nonostante la sua imminente partenza.

Propongo ora un esempio di inarcatura sempre di «tipo I» come legame sintattico tra le terzine. Al fine di ricordare la «doppia ascendenza»¹⁷⁸ della Battiferri, la quale promuove a modello, oltre che il *Canzoniere* petrarchesco, anche le opere dantesche, mi sembra opportuno riportare le terzine in questione di fianco a un passo del *Purgatorio* dantesco:

¹⁷⁷ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 300. L'autore fa qui riferimento, ad esempio, alla serie di sonetti dal 199 al 201, i quali riguardano il tema del guanto che viene rispettivamente sfilato, sottratto e restituito.

¹⁷⁸ V. Kirkham, *Dante's phantom, Petrarch's specter: Bronzino's portrait of the poet Laura Battiferra*, p.86.

*Ed io, che 'n alto mar senza governo
quando è più nudo il ciel de' suoi splendori,
erro sempre alternando or poggia or orza,*

*già fatta preda al gran Nettuno e scherno,
scorgo non lunge i suoi lucenti albori,
sì che la stanca nave si rinforza.*

(Primo Libro, 102,9-14)

lo qual senz' alternar poggia con orza
dritto per l' aure al suo desir seconde,
battendo l' ali verso l' aurea fronde,
l' acqua e l' vento e la vela e i remi sforza.

(Rvf 180, 5-8)

com'io vidi calar l'uccel di Giove
per l'alber giù, rompendo de la scorza,
non che d'i fiori e de le foglie nove;

e ferì 'l carro di tutta sua forza;
ond'el piegò come nave in fortuna,
vinta da l'onda, or da poggia, or da orza.

(Purg.32, 112-117)

Ho evidenziato in corsivo l'inarcatura qui interessata, tramite sottolineatura gli elementi comuni ripresi dalla *Commedia*. Per quanto riguarda l'*enjambement*, esso divide il soggetto «io» collocato in principio del verso nove dal suo verbo e dal complemento oggetto entrambi situati nel verso 13. Tra questi sintagmi vi è l'interpolazione di diverse subordinate, anch'esse a loro volta interrotte nel loro flusso: la relativa introdotta al verso nove viene troncata da una temporale innescata da «quando» (v.10) e trova la sua conclusione solamente nel verso successivo (v.11). Il verso dodici è occupato da un lungo inciso, mentre la principale trova la sua realizzazione nel penultimo verso del sonetto. Infine, la terzina si conclude con una subordinata consecutiva («sì che la stanca nave si rinforza»). Interessante qui l'uso delle dittologie e i richiami all'opera dantesca. La dittologia collocata al verso dodici è molto particolare dal punto di vista sintattico. Essa è complicata da epifrasi che permuta l'ordine delle parole («*preda* al gran Nettuno e *scherno*») e rappresenta uno dei pochissimi casi di questo tipo presenti all'interno del *Primo Libro*. La sua struttura originale permette una costruzione a chiasmo che coinvolge i due predicativi e i verbi alle loro estremità: «già fatta preda al gran Nettuno e **scherno**, scorgo». L'altra dittologia «or poggia or orza» (v.11), è invece un probabile richiamo al canto 32 del *Purgatorio*. Vi sono infatti delle somiglianze tra il sonetto della Battiferri e le terzine dantesche, nonostante i contesti siano molto diversi: Dante si trova nel Paradiso Terrestre in prossimità di un albero sacro in compagnia dell'amata Beatrice, la quale lo fa assistere a una visione allegorica che coinvolge un carro. In

questo momento del canto, l'«uccel di Giove», ovvero l'aquila assalta il carro, il quale si piega e oscilla come una nave in tempesta. La nave viene danneggiata dal movimento furioso delle onde, le quali colpiscono «or da poggia or da orza» (dove *orza* indica il lato sopravvento della nave, *poggia* il lato opposto). Laura Battiferri riprende il medesimo motivo della nave in tempesta e la stessa dittologia; tuttavia, nel *Primo Libro* esse sono calate in un contesto più “petrarchesco”. Infatti, la differenza sostanziale risiede nel fatto che la «stanca nave» della poetessa rappresenta una metafora del suo stato d'animo (tipico *topos* petrarchesco) e la dittologia dantesca «or poggia or orza» si presta bene ad esprimere le sue emozioni altalenanti. In effetti, questi termini non sono assenti neanche nel *Canzoniere*. Petrarca li utilizza nella seconda quartina del sonetto 180, con un'interessante differenza rispetto alla Battiferri; se la poetessa erra «sempre alternando or pioggia or orza», il protagonista del sonetto petrarchesco, ovvero uno spirito fa esattamente l'opposto: egli naviga «senz' alternar poggia con orza». La «doppia ascendenza» della Battiferri si rivela pienamente all'interno del verso undici: la poetessa riprende la dittologia dantesca «or poggia or orza», tuttavia inserendola in un contesto più affine al Petrarca, dal quale riprende anche la struttura del verso e in particolare il medesimo verbo «alternare».

3.3 Un uso particolare: il modulo enjambement + dittologia

3.3.1 Classificazione delle dittologie

Mi sembra opportuno considerare in questa sezione anche la figura della dittologia, intesa come «coppia di parole coordinate»¹⁷⁹, al fine di analizzare il particolare uso sintattico formato dal modulo *enjambement* + dittologia, così frequentemente utilizzato dalla Battiferri all'interno del *Primo Libro*. Inizio con una premessa nella quale classifico le principali tipologie di questa figura, per poi approfondirne l'impiego sintattico. Come afferma Soldani (1999), la dittologia è diffusissima nella tradizione di

¹⁷⁹A. Soldani, *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1999, p. 16.

stampo petrarchesco e riveste un ruolo essenziale per diverse ragioni. Si tratta di un'importante figura di ripetizione, in particolare se considerata come «congiunzione di due vocaboli simili nel significato o complementari».¹⁸⁰ Inoltre, nell'ambito del rapporto tra retorica e sintassi, la dittologia spesso funge da nucleo per la costruzione di espedienti retorici più complessi: parallelismo, chiasmo, anafora. In questo paragrafo verranno appunto individuati i principali gruppi di dittologie presenti nel *Primo Libro* della Battiferri, servendomi delle categorie considerate da Soldani in *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*. In seguito, al fine di contestualizzarne le funzioni nell'ambito della sintassi, tratterò di come esse vengono utilizzate all'interno dei versi e dei sonetti. Inizio con una premessa fondamentale: all'interno dell'opera della Battiferri si possono contare oltre 400 dittologie. Si tratta di un valore quantitativo altissimo se si considera che il totale di componimenti di mano dell'autrice non supera il numero di 150. La dittologia, dunque, assume un ruolo molto rilevante nel *Primo Libro*. Questa figura diventa centrale per diverse ragioni. In particolare, la dittologia diventa la figura prediletta dalla poetessa per esprimere il suo turbamento interiore, il passaggio da uno stato d'animo all'altro, ad esempio tramite il susseguirsi di dittologie con significato opposto in versi adiacenti. Passando ora all'analisi vera e propria, le tipologie di coppie si possono distinguere per «via morfologica» o per «via semantica».¹⁸¹ La prima include le dittologie copulative:

felice eletta | coppia 6,9; *diversa altra ventura* 11,5; *il degno almo soggiorno* 21,6; *leggiadro altero aspetto* 22,9; *un vago eterno aprile* 30,10; *dolce onesta cura* 76,8; *divin chiaro valore* 33,5; *basso umano orrore* 135,12. Talvolta con ossimoro; *vivo sepolto il mio mortale* 37,11; *ed ogni debil forte* 58,8; Frequenti sono anche le strutture “a occhiale”; *dolce colle ameno* 42,5; *temperato aer sereno* 59,1; *cortese atto gentile* 132,12; *terreno mio peso mortale* 107,4; *incolte rime nuove* 146,10; *alti onor degni* 32,13; *il vivo raggio ardente* 23,9.

Per quanto riguarda le coppie a struttura polisindetica, si trovano casi in forma disgiuntiva:

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 18. Mi riferisco alla nota di Soldani, in cui l'autore definisce la dittologia tramite la definizione di Tadeo nell'*Enciclopedia dantesca*.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 17.

o strano o vile 18,9; *or pioggia or orza* (con allitterazione del suono *or*) ma anche in forma copulativa e *i pesci e l'onde* 31,6; *e di frutti e di fiori* 31,12; *e d'odio e di sdegno* 74,14; *e di palma e di lauro* 90,10; *e doglie e piante* 139,1; *e d'anni e di valor* 12,11, talvolta complicate da epifrasi: *e'n queste parti e 'n quelle* 23,6.

Frequenti anche le dittologie con anfora, con iterazione limitata alla preposizione: *de 'nomi e d'opre* 12,2; *coi moti e coi lumi* 34,11; *al caldo e al gelo* (con ossimoro) 80,4; *di natura e d'arte* 90,6.

Le coppie derivate e allitterative vengono utilizzate raramente, per cui riporto tutti i casi: *o vive o visse* 12,12; *vincitrice e vinta* 75,4; *visto e vinto e morto* 5,7; *ardito alto* (con allitterazione dei suoni *a, t, o*) *pensiero* 86,4; *leggo e rileggo* (sia allitterativa che derivativa) 117,5.

Per quanto riguarda la distinzione per «via semantica» si possono distinguere le dittologie sinonimiche, le quali costituiscono nettamente la maggioranza, spesso derivate dal *Canzoniere* petrarchesco e quelle antitetiche. Le dittologie sinonimiche di questo tipo, talvolta arricchite con termini non appartenenti ai *Fragmenta* (evidenziati tramite sottolineatura), spesso rientrano in un'area semantica di positività e armonia. Ne riporto alcuni esempi:

gloria e vanta 8,14; *fiorite e vaghe* 9,2; *adombra e 'nfiora* 10,2; *intatta e pura* 11,1; *onorate e belle* 13, 12; *tranquille e chiare* 14, 11; *chiaro e grazioso* 15,6; *alto e gentile* 18,12; *amata e fresca* 24,5; *leggiadra e diva* 27,13; *gloriosi e rari* 30, 5; *sante e pellegrine* 37, 5; *dispensa e dona* 42,7; *grazia e beltade* 47,13; *onestate e cortesia* 59,14; *erbette e fiori* 61,5; *cristallina e pura* 76,5; *ombrosa valle e queta* 76,10; *e frutti e fiori* 79,10; *candida e pura* 81,1; *divino ardente foco* 91,1; *glorioso e caro* 92,11; *luminose e pronte* 95,5; *eterno e chiaro* 98,13; *vago e luminoso* 102,2; *alme e gioconde* 104, 7; *ingemma e 'ndora* 112,7; *leggera e presta* 119,1; *ammiro e colo* 123,1; *invitto e chiaro* 144,9.

Al contrario, il polo negativo include spesso dittologie riguardanti la crudeltà del destino, il fato che ha negato alla poetessa una degna ispirazione poetica, gli stati d'animo confusi e turbati, il paesaggio che assume un aspetto tenebroso:

indegna o fera 8,4; *inerte e fero* 13,7; *verno ingrato e nero* 15,5; *me negletta e schiva* 24,1; *cor mesto e turbato* 24,13; *bassi e dolorosi versi* 24,14; *dolorosa e mesta* 36,14; *velo infermo e frale* 44,13; *gelato e tenebroso verno* 65,2; *pianto amaro e solo* 69,11; *oscura vil penna* 72,10; *oscura e lacrimosa valle* 81,10; *io grave e frale* 84,6; *augel palustre e roco* 85,11 *rime incolte e diseguali* 87, 12; *fato acerbo e rio* 93,6; *la voce mia si lagna e plora* 93,14; *voce imperfetta e lenta* 100,6; *mar noioso e vile* 103,2; *raggio infermo e nero* 105,8; *mi struggo e scarno* 107,9; *picciolo mio scuro volume* 105,9; *gravosa e zoppa* 119,9; *atre nubi sparte* 120,4; *clima rimoto e strano* 123,6; *uom terreno e frale* 125,2; *oscuere acque amare* 130,7; *basso umano orrore* 135,12;

Le dittologie antitetiche comprendono invece un gruppo non molto cospicuo, e compaiono spesso in contesti di contraddizione, di confusione interiore:

debil forte 68,8; *lega il mondo alle fatiche e scioglie* (con epifrasi) 71,8; *al caldo e al gelo* 80,5; *le presenti e le passate* 85,7; *presso o lontano* 85,10; *il centro e l'orizzonte* 95,4; *l monte e 'l piano* 123,3; *eguale e miglior sorte* 136,4.

Prima di analizzare l'impiego sintattico della dittologia all'interno del sonetto, mi sembra opportuno sottolineare come quest'espedito rappresenti la modalità privilegiata per esprimere quel petrarchismo «turbato» nato da un mondo poetico interiore «fondato sull'opposizione».¹⁸² Così troviamo sonetti i cui versi sono quasi interamente occupati da dittologie con significati tra loro contrastanti, come tra le quartine del sonetto 106;

Volesse pure il ciel ch'all'alto segno,
ove giungeste voi per *piane e corte*
vie, che sono ad altrui sì *lunghe e torte*,
giungesser l'ali del mio basso ingegno,

che, come *paurosa e debil* vegno
a dir di voi, *sicura* allora e *forte*
verrei, né punto temeria di morte
l'ultimo assalto, ch'or temer convegno.

(Primo Libro 106,1-8)

¹⁸²A. Soldani, *Attraverso l'ottava: Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, p. 44.

Tralasciando per ora la complessità sintattico-retorica di questo sonetto, mi soffermo per ora ancora nell'ambito semantico. Qui la Battiferri esprime tramite questo uso delle dittologie e la loro particolare collocazione nei versi, la benevolenza del cielo nei confronti del suo interlocutore, Benvenuto Cellini, al quale è stato concesso di procedere per vie «piane e corte» (v.2) verso il punto più alto dell'ispirazione poetica. Al contrario, la poetessa è stata molto più svantaggiata, dovendo percorrere strade «lunghe e torte» (v.3) rendendola «paurosa e debil» (v.5). Solo se avesse ricevuto il medesimo favoritismo, anche lei «sicura allora e forte» (v.6) sarebbe riuscita a seguire il cammino del Cellini. Lo stesso *topos* della differenza di difficoltà della via da seguire tra la poetessa e l'interlocutore torna più volte all'interno del *Primo Libro* e si serve sempre della contrapposizione tra dittologie:

Benuccio, quella *chiusa, erta* salita,
ch'a voi si *piana e larga* il cielo aprio,
quando 'l cammin per le vostr'orme invio
mi s'appresta *agevole e spedita*;

(*Primo Libro* 93,1-4)

Ancora il medesimo procedimento viene talvolta utilizzato per marcare il repentino cambiamento dell'interiorità:

l'alma mia *grave e lenta*, che dormiva
d'un sonno tal che morta esser pareva,
lieve e presta destossi, e gli occhi avea,
d'Arabia felice a l'una e all'altra riva.

(*Primo Libro* 109.5-8)

dove l'anima della poetessa da «grave e lenta» (v.5) oppressa dal sonno, passa velocemente ad essere il suo opposto «lieve e presta» (v.7).

3.3.2 *Impiego sintattico delle dittologie*

Passerei ora ad analizzare le modalità d'impiego della dittologia all'interno del sonetto, concentrandomi sulla posizione occupata nel verso e i conseguenti effetti sintattici che ne derivano. La tendenza generale è quella di collocare le dittologie quasi in uguale misura tra la fronte e la sirma, con una leggera propensione verso le quartine. Inoltre, la maggior parte di queste si collocano spesso in clausola di verso, assumendo così un ruolo più marcato rispetto a quando si trovano in posizione interna. Partendo dalle quartine, talvolta le dittologie concludono i finali dei versi 1 e 2 allineandosi su una struttura basata sul parallelismo, come in 103,1-2:

Stanca già di varcar l'*alte e profonde*
rupi di questo mar *noioso e vile*

oppure nei sonetti 24 e 127, dove vi è anche contrapposizione semantica tra le dittologie secondo la modalità vista prima:

Qui tanto, ah! lassa, a me *negletta e schiva*
quanto pria mi teneva *ornata e chiara*

Grotti, che farem noi *ciechi e smariti*
privi di lei, che n'era *e scorta e luce?*

Osservando questi esempi, si può notare come le dittologie contribuiscano a legare sintatticamente il distico delle quartine tramite l'*enjambement*. Come accennato nel paragrafo precedente, si può parlare di un vero e proprio modulo formato da *enjambement* + dittologia o viceversa dittologia + *enjambement*, che ora analizzerò più nel dettaglio in quanto utilizzatissimo dalla poetessa. Ad esempio, tra le varie modalità di impiego di questa struttura vi è quella formata da *enjambement* + dittologia a fine verso. Essa può, ad esempio, assumere la funzione di scandire la quartina in due distici nel momento in cui la dittologia si trovi ad occupare la parte conclusiva del secondo verso:

Del coro eterno e delle eterne genti

son queste voci *angeliche e gioconde* 31,1-2

Mentre solinga a piè d'un verde faggio
mi stava un giorno *tacita e pensosa* 44,1-2

Oggi, Signor, che nel trentesimo anno
entro del viver mio *fallace e corto* 66,1-2

Mentre con l'alto ciel la bassa terra
contendea *di ricchezza e di splendore* 132,1-2

Si tratta di una modalità largamente utilizzata anche nel *Canzoniere* petrarchesco, come accade nel celebre *Rvf35,1-2*: «solo et pensoso i più deserti campi | vo mesurando a passi *tardi e lenti*»

Il discorso si può ampliare anche per i restanti versi dell'ottava, dove talvolta le dittologie appaiono in rapporto ai sintagmi aggettivo + sostantivo (o viceversa). Così, ad esempio, nella seconda quartina del sonetto 84 i versi dispari e i versi pari sono scanditi rispettivamente dalla presenza di sintagmi aggettivo-sostantivo e delle dittologie:

quel ch'oggi mi mostrate *erto sentiero*
vincer giamai? e come io, **grave e frale**,
reggerò peso a quel d'*Atlante eguale*,
senza l'aita d'uom **forte e leggero**? 84,5-8

dove il contrasto è ulteriormente rinforzato, di nuovo, dalla contrapposizione semantica delle due dittologie in antitesi tra loro («grave e frale» vs «forte e leggero»).

Più frequente il modulo inverso formato da dittologia implicata in *enjambement*, spesso situato tra i versi 2 e 3 o tra il 6 e il 7, per rendere sintatticamente coesa la quartina:

ecco che Roma a i cari figli suoi
rivolta dice: - Al mio *novello e chiaro*
Quirino or qual memoria alta preparo
Poi ch'ei fia sazio d'abitar fra voi? 4,5-8

Oppure nella quartina del sonetto 23, dove l'*enjambement* permette la continuità della lunga serie di complementi di termine:

Sì come il sol che del suo lume porge
al ciel più vago, alle più *erranti e belle*
sperre superne, all'altre dense stelle,
a quanto in alto, a quanto in basso scorge 23,1-4

Interessanti anche i casi in cui la quartina appare interamente costruita e unita dall'uso della dittologia, come nel sonetto 122:

D'esser chiaro per voi par che si vante
Il mastro, che *suoi marmi e suoi metalli*
chiama felici sì, che 'nganni o falli
non teme della man dotta e prestante; 122,1-4

dove entrambe le inarcature comprendono l'innesco formato dalle dittologie: «suoi marmi e suoi metalli» (v.2), «'nganni o falli» (v.3) e il riporto costituito dai verbi «chiama» (v.3) e «teme» (v.4). Concludo questa sezione con un esempio particolare che dimostra ulteriormente l'importanza attribuita dalla poetessa alla figura della dittologia, talvolta portandola all'estremo come accade nella quartina del sonetto 123:

Al gran merto di lui, ch'io ammiro e colo,
e meco quanto scorge *alto e lontano*
l'altero e chiaro dio, che 'l monte e il piano
trascorre e scalda ogni gelato suolo 123,1-4

dove si susseguono due *enjambement* che si realizzano tra due dittologie. Il primo tra i vv. 2-3 appartiene alla categoria che Beltrami definisce di «tipo E», ma di fatto visibilmente sono le due dittologie a presentarsi rispettivamente a fine («alto e lontano») e a inizio («l'altero e chiaro») verso. La seconda inarcatura invece avviene tra una dittologia antitetica («l monte e il piano») e una dittologia composta da verbi («trascorre e *scalda*»), quest'ultima a sua volta in antitesi con il complemento oggetto «ogni *gelato suolo*».

Passando ora alle terzine, anche al loro interno viene spesso utilizzata la struttura *enjambement* + dittologia a fine verso. Talvolta la dittologia può assumere una funzione conclusiva occupando la posizione finale dell'ultimo verso, collocandosi dopo una serie di inarcature. Questa tipologia compare frequentemente nelle terzine divise in due unità di un verso e mezzo ciascuna, segnalate dalla cesura:

Rivesti, almo Maiano, i nudi campi
di verde spoglia, e di novelle frondi
orna le piante tue *felici e liete;* 50,12-14

E dove la gran donna, ch'io tant'amo,

di dolce Cibo, anzi di manna vera,
l'alma nodre, e al ciel la *scorge e 'n via*. 59,12-14

Ben conosco e gradisco i vostri affetti
Benvoglianti gentil, di quegli onori
degnò ch'a me donate *alti e perfetti*. 116,12-14

Talvolta questa modalità viene impiegata per concludere un discorso diretto sviluppatosi nelle unità metriche precedenti, come in 79,12-14, dove la terzina viene ulteriormente complicata dal punto di vista metrico-sintattico in quanto divisa divisa in tre unità:

Così lieto il gran Tebro. Ed ecco fuori
mille voci s'udir dal fondo, e l'onde,
Virginia rimbombar *dentro e d'intorno*.

Interessante anche la seconda terzina del sonetto 3, in quanto l'unica occorrenza da me rilevata, dove a segnalare la posizione di cesura vi è la presenza di un'ulteriore dittologia:

Non vedrem noi tornar *lieve e sereno*
il secol *grave e fosco*? e te per varco
volar vivendo al ciel *diritto e piano*? 3, 12-14

Qui la terzina appare sempre suddivisa in due unità, i cui confini sono marcati da un'interrogativa. Inoltre, la dittologia è presente anche al v. 12 («lieve e sereno») ed è sempre riferita e connessa al complemento oggetto della frase («il secol») tramite *enjambement*. Anche in questo caso, la dittologia posta alla fine del v. 12 si pone in contrasto semantico con l'altra dittologia riferita al «secol», ovvero «grave e fosco» (v.13). La poetessa costruisce così una struttura particolare, dove le due dittologie appartenenti all'area semantica “positiva” si allineano occupando la medesima posizione di verso, mentre la dittologia “negativa” viene collocata in posizione interna di cesura, rimarcando così il contrasto con le altre due, sia dal punto di vista semantico che sintattico. Un'altra modalità di impiego del modulo *enjambement* + dittologia in clausola riguarda invece un uso meno artificioso della terzina, dove i primi due versi sono legati tramite inarcatura, la dittologia occupa il finale del verso intermedio e l'ultimo verso invece resta più autonomo.

e di Livia Colonna in ogni parte
s'udrà sonare il nome *alto e felice*,
degnò soggetto al più gradito alloro. 20, 12-14

S'altrui volere e cruda invida stella,
usi a' giusti desii far *danno e scorno*,
non mi vietin fornire opra sì bella. 54,9-11

Tu sol Cecero mio, sol tu, Maiano
con cui parto *i sospiri e le parole*,
acquetate pietosi i duri lai. 57,12-14

E s'udir ad un tempo d'ogn'intorno
risonar le sue voci *alte e divine*
e Pietro invitto rimbombaron l'onde. 90,12-14

Mi sembra opportuno concludere questo paragrafo con un esempio molto significativo, da cui ho preso ispirazione anche per il titolo di questo lavoro. La drammaticità, il turbamento interiore della Battiferri trova gran parte della sua realizzazione nell'uso particolare della dittologia che qui è stato analizzato. Il modulo *enjambement* + dittologia completa l'ultima terzina del sonetto 26, in cui la poetessa in preda alla disperazione si rivolge alla morte definitiva «audace e 'ngorda», chiedendole di porre fine ai suoi tormenti:

Ond'io tra certa guerra e dubbia pace
priego colei, ch'è tanto *audace e 'ngorda*,
che con sua falce acquete i miei tormenti. 26,12-14

dove la tensione viene incrementata dall'uso del parallelismo (*abab*) costruito su una doppia antitesi dell'emblematico verso 12, il quale riassume perfettamente l'inquietudine della poetessa: «tra **certa guerra** e **dubbia pace**».

3.4 Coordinazione

Inizio la trattazione di questo paragrafo con un dato numerico. Il legame sintattico tra le parti del sonetto per coordinazione raggiunge nel *Primo Libro* una percentuale totale di circa il 17%, con una differenza notevole rispetto al modello petrarchesco di circa 10 punti percentuali (27,23% in Petrarca). Il divario può essere sicuramente in parte spiegato dalla spiccata predilezione della Battiferri per il legame subordinativo. Se la coordinazione viene meno sul piano quantitativo, mi sembra interessante analizzare il modo in cui essa viene impiegata nel *Primo Libro*, confrontandone le modalità con il *Canzoniere* dal punto di vista qualitativo. In Petrarca si assiste ad una elaborazione non scontata nell'utilizzo della coordinazione tra le unità metriche, ad esempio la connessione tra proposizioni mediante l'ellissi del verbo nella seconda.¹⁸³ Nella raccolta della Battiferri questa modalità è la più utilizzata tanto tra le quartine che tra le terzine e anche tra quartine e terzine. Riporto un esempio del sonetto 61, dove il legame per coordinazione tramite elissi del verbo unisce sintatticamente la fronte:

Quando io veggio del vago albergo fuori
uscir la donna da Titone amata
con la vesta d'argento e d'or fregiata,
spirando all'apparir soavi odori;

ed al suo dolce sguardo erbette e fiori,
quasi ridendo, *a poco a poco alzata*
erger la rugiadosa fronte, ornata
di varie frondi e mille bei colori;

61,1-8

e dove la subordinata «Quando io veggio» del v. 1 è sottointesa nella seconda quartina, la quale assume a sua volta valore di temporale.

Interessante anche il caso del sonetto 107, dove questo tipo di legame viene utilizzato insieme a quel particolare uso della dittologia analizzato nel paragrafo precedente. In questo caso il legame coordinativo interessa la seconda quartina e la prima terzina unendo le principali:

¹⁸³ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 273.

*E voi volete pur che bassa e frale
canna, a cui sì poca aura entro respira,
suoni al par di sublime e forte lira
piena del vostro fiato almo vitale;*

*e d'accender altrui, spenta facella,
abbia possanza: io ben mi struggo e scarno,
ma 'ndarno tento di lodarvi ancora.*

107,5-11

La seconda modalità di coordinazione più utilizzata dalla Battiferri è quella in cui «le frasi coinvolte possono condividere la medesima congiunzione o raddoppiarla in anafora»¹⁸⁴, come tra le quartine del sonetto 46:

*Qual or lontan da stato indegno e vile
movo il pensiero a ragionar di voi
tanto sopra il mortal men volo poi
che l'alma fassi al vostro bel simile;*

*e tanto nell'oggetto almo e gentile
prendon forza e vigor gli spirti suoi
che quanto più di caro oggi è fra noi
tutto odia e sprezza per antico stile*

46,1-8

Talvolta ad essere ripetuto è lo stesso verbo:

*Veggio, e con danno mio, quanto ordinario
di me le stelle, e ch'ogn'or più m'impetro
quanto più lieve e pronta ir vorrei dietro
a quei ch'in alto se medesmi alzarò;*

*e veggio nel mio dolce il fele amaro
di fortuna meschiarsi, onde m'arrettro
quanto innanzi mi spinsi, e 'n fragil vetro
rstringo quanto acquisto e quanto imparo.*

99,1-8

Vorrei soffermarmi ora anche su quei casi in cui sono coinvolte successioni aggettivali e nominali o sequenze intere di sintagmi, rifacendomi al concetto che Alonso nell'appendice dell'opera *Saggio di metodi e limiti stilistici* dedicata ai *Fragmenta* chiama *pluralità*.¹⁸⁵ Secondo l'autore è «caratteristica del pensiero poetico del Petrarca la tendenza a conformarsi in pluralità. Ed è caratteristica della pluralità la tendenza a

¹⁸⁴ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 258.

¹⁸⁵ D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna, 1965, p. 307.

distribuirsi in un verso secondo certe norme, in modo più o meno regolare, in un modo più o meno perfetto; o a disseminarsi in un insieme di versi». ¹⁸⁶

Inoltre, in quanto strettamente legati al concetto di pluralità, vorrei proporre alcuni esempi di figure di accumulazione nel *Primo Libro* sia in *distributio* (quando i sintagmi non sono in contatto diretto) che in *enumeratio* (dove gli elementi sono distribuiti in serie). Incominciando dall'accumulazione per *enumeratio*, gli elementi spesso si distribuiscono come un vero e proprio elenco: si veda la seconda quartina del sonetto 31.

E non pur noi, ma le tempeste e i venti
e le fere e gli augelli e i pesci e l'onde
stanno, e gli angeli stessi, e i cerchi, donde
quaggiù scendesti, ad ascoltarti intenti. 31,5-8

dove gli elementi si distribuiscono in una struttura parallela, con alcune particolarità. Il verso 6 è interamente occupato da sintagmi che formano una pluralità di ben quattro membri («le fere», «gli augelli», «i pesci», «l'onde»). Il verso 6 contiene invece solo due sintagmi nominali («gli angeli stessi», «i cerchi»), ma appare anch'esso perfettamente diviso in quattro unità allineandosi al precedente grazie al verbo «stanno» (riferito ai soggetti precedenti) collocato a inizio verso grazie all'inarcatura e grazie alla congiunzione «dove» che introduce la subordinata del v. 8. La quartina assume così una perfetta struttura parallela, formata dalla bipartizione dei versi 5 e 8 e dalla pluralità quadri-membri dei versi 6 e 7. Come afferma Alonso, è normale che talvolta la pluralità non riesca ad esaurirsi in un verso:¹⁸⁷ in questo caso, la Battiferri utilizza l'artificio dell'*enjambement* per rispondere a questioni di simmetria e parallelismo tra i versi della quartina. Inoltre, l'uso dell'*enumeratio* nel *Primo Libro* è spesso accompagnato dalla tendenza ad accostare versi bipartiti con versi plurimembri:

e 'l Nilo e 'l Istro e 'l Indo e gli altri fiumi
e 'l mar Tirreno e 'l gran padre Oceano 62, 9-10

Anche le dittologie concorrono all'interno dell'*enumeratio* creando talvolta un accumulato aggettivale:

¹⁸⁶ Ivi, p. 309

¹⁸⁷ D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 308.

Voi sola il *nostro* verno *ingrato e nero*
Cangiate in *chiaro e grazioso* maggio,
Voi sola col parlar *cortese e saggio*
Rendete *umile* ogn' *aspro* ingegno e *fero*

11,1-4

dove l'intera quartina è un continuo susseguirsi di sintagmi aggettivo-sostantivo e di dittologie aggettivali collocate sia alla fine che all'interno dei versi.

Le figure di accumulazione per *distributio* sono invece meno vincolanti e sono spesso arricchite da altri espedienti retorici, come parallelismi e chiasmi. Queste figure spesso (ma non sempre) implicano dualità e bipartizione del verso in due emistichi. All'interno del *Canzoniere* petrarchesco, la dualità rappresenta il caso più frequente di pluralità e la bipartizione del verso diventa la modalità principale per esprimere il suo pensiero poetico.¹⁸⁸ Anche Laura Battiferri spesso utilizza la bipartizione, spesso accompagnata da particolarità metrico-ritmiche:

ch'a voi sì *piana e larga* il cielo aprio

91,2

qui la congiunzione che unisce la dittologia «piana e larga» occupa una posizione rilevante dal punto di vista metrico, in quanto appare in luogo di cesura al centro del verso. Talvolta la bipartizione include un parallelismo rinforzato da antitesi:

Di *fredda speme* e *calda tema* cinta

75,1

dove la divisione in due emistichi permette alla poetessa di esprimere un contrasto che avviene a livello interiore; lo stesso accade in alcuni casi in Petrarca, il quale si serve della dualità per esprimere il violento contrasto causato dall'esperienza amorosa (*Rvf* 208; «lo *spirto* è pronto, ma la *carne* è stanca», *Rvf* 132; «e tremo a mezza *state*, ardendo il *verno*»)¹⁸⁹.

Tuttavia, la pluralità non si esaurisce nella bipartizione. Vorrei proporre un esempio del *Primo Libro* seguendo la squisita metafora utilizzata da Alonso secondo cui la pluralità «dà la stessa sensazione di un corso d'acqua diviso costantemente in bracci, a volte due,

¹⁸⁸ D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 311.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 310.

a volte tre, e anche più. [...] Le acque scorrono come in un gioco di cambi, e nel loro variare sono una festa dell'immaginazione». ¹⁹⁰ È quello che sembra accadere all'interno del sonetto 75, (da cui ho ricavato l'esempio precedente) dove la poetessa è soggetta a repentini cambi di umori e stati d'animo:

Di fredda speme e calda tema cinta
In dubbia pace e certa guerra io vivo,
me stessa a morte toglia e tolta privo
di vita, a un tempo vincitrice e vinta.

Or mi fermo, *or* m'arresto, *or* risospinta
cammino inanzi, *or* lento, *or* fuggitivo
il passo muovo, *or* quanto in carta scrivo
dispergo, *or* vera mi dimostro, *or* finta.

Piango e rido, *or* m'arrosso, *or* mi scoloro,
or vò cara a me stessa, *or* vile, *or* giaccio
in terra, *or* sopra 'l ciel poggiando volo.

Talor quel ch'io vorrei disvoglio e scaccio,
me stessa affliggo, e me stessa consolo,
in tale stato ogn'or vivendo moro. ¹⁹¹

In questo sonetto i primi due versi sembrerebbero suggerire e prevedere un andamento binario, ma con i versi incipitari della seconda quartina incominciano le trimembrazioni. Quest'ultime sono quasi sempre introdotte dalla congiunzione «or» (evidenziate in corsivo) e interessano principalmente la seconda quartina e la prima terzina. Inoltre, avvengono e si susseguono secondo la modalità per “contrasto”, in cui ogni unità esprime una condizione interiore diversa. Talvolta, come nel verso 5, la tripartizione non riesce ad esaurirsi all'interno del verso e ciò che avanza viene resa parte integrante per la trimembrazione del verso successivo tramite inarcatura («*Or* mi fermo, *or* m'arresto, *or* risospinta | cammino inanzi, *or* lento, *or* fuggitivo»). Lo stesso procedimento si sviluppa anche nei versi successivi, tra i versi 6 e 7 (*or* fuggitivo | il passo muovo), tra il 7 e l' 8 (*or* quanto in carta scrivo | dispergo) e tra il 10 e l' 11 (*or* giaccio | in terra). Riprendendo la metafora del corso d'acqua, esso sembra inizialmente dividersi in due bracci (i due versi iniziali) per poi disperdersi e irrompere con forza (le tripartizioni riversate una sull'altra della seconda quartina e della prima terzina)

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 317.

¹⁹¹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E.M. Guidi, p. 81-82.

tornando poi «quasi sempre a riposarsi nella divisione binaria»¹⁹² del verso 13: «me stessa affliggo, e me stessa consolo».

3.5 Subordinazione

Come accennato brevemente nell'introduzione a questo capitolo, la connessione tra le parti del sonetto per subordinazione è senza dubbio la tipologia di legame preferita dalla Battiferri. In particolare, Laura Battiferri predilige nettamente l'ordine subordinata-principale rispetto al suo opposto, accrescendo ancora di più lo scarto già presente in Petrarca rispetto alla sequenza complementare principale-subordinata (cfr. tabella seguente: 30.17% *Rvf* vs 11.7% *Primo Libro*). Il legame subordinativo del tipo subordinata-principale rappresenta sempre la maggioranza delle occorrenze rispetto a tutti gli altri tipi di legame. Per un breve riepilogo; tra le quartine la percentuale è del 25.93% (22.22 in Petrarca), tra quartine e terzine il valore raggiunge ben il 15.74% (a fronte del solo 4.44% del *Canzoniere*) per poi tornare a diminuire leggermente rispetto al modello tra le terzine (12.04% vs 18.33%). Si tratta di una scelta significativa; come ricorda Soldani «l'anteposizione, sia o no normale, crea sempre e comunque nel lettore un'attesa di completamento della struttura sintattica che non si esaurisce fino alla comparsa della principale» definita dall'autore come il «basamento, l'impalcatura del periodo».¹⁹³ Da questo punto di vista la Battiferri si allinea perfettamente con il modello petrarchesco, promuovendo questo fenomeno a strumento fondamentale, nell'ottica di una tendenza verso una prospettiva di trattamento sintattico più complesso.

Riporto ora di seguito una tabella, sempre seguendo l'impostazione di Soldani, in cui compaiono i vari tipi di subordinate che concorrono in questo procedimento insieme alla loro posizione rispetto alla principale. Per i dati del *Canzoniere* mi rifaccio totalmente a Soldani, quelli del *Primo Libro* sono invece stati raccolti e analizzati da me:

¹⁹² D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, p. 311.

¹⁹³ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 277-278.

| <i>tipologia</i> | <i>Ordine vs principale</i> | <i>Rvf</i> | | | | <i>Primo Libro</i> | | | |
|----------------------------|-----------------------------|------------|-------|-----|--------|--------------------|-------|-------|--------|
| | | N | % | N. | % tot | N. | % | N.Tot | %tot |
| | | Tot | | | | | | | |
| <i>Causali</i> | Princ/sub | 1 | 0.86 | 3 | 2.59 | 2 | 2.13 | 8 | 8.51 |
| | Sub/princ | 2 | 1.72 | | | 6 | 6.38 | | |
| <i>Comparative</i> | Princ/sub | 3 | 2.59 | 8 | 6.90 | 0 | 0 | 6 | 6.38 |
| | Sub/princ | 5 | 4.31 | | | 6 | 6.38 | | |
| <i>Completive</i> | Princ/sub | 2 | 1.72 | 2 | 1.72 | 1 | 1.06 | 4 | 4.25 |
| | Sub/princ | 0 | 0 | | | 3 | 3.19 | | |
| <i>Concessive</i> | Princ/sub | 1 | 0.86 | 2 | 1.72 | 0 | 0 | 1 | 1.06 |
| | Sub/princ | 1 | 0.86 | | | 1 | 1.06 | | |
| <i>Condizionali</i> | Princ/sub | 0 | 0 | 18 | 15.51 | 0 | 0 | 15 | 15.96 |
| | Sub/princ | 18 | 15.51 | | | 15 | 15.96 | | |
| <i>Consecutive</i> | Princ/sub | 7 | 6.03 | 7 | 6.03 | 2 | 2.13 | 3 | 3.19 |
| | Sub/princ | 0 | 0 | | | 1 | 1.06 | | |
| <i>Finali</i> | Princ/sub | 3 | 2.59 | 3 | 2.59 | 1 | 1.06 | 2 | 2.12 |
| | Sub/princ | 0 | 0 | | | 1 | 1.06 | | |
| <i>Gerundive</i> | Princ/sub | 8 | 6.90 | 10 | 8.62 | 2 | 2.13 | 6 | 6.56 |
| | Sub/princ | 2 | 1.72 | | | 4 | 4.26 | | |
| <i>Participiali</i> | Princ/sub | 1 | 0.86 | 1 | 0.86 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| | Sub/princ | 0 | 0 | | | 0 | 0 | | |
| <i>Relative</i> | Princ/sub | 6 | 5.17 | 52 | 44.83 | 2 | 2.13 | 37 | 39.36 |
| | Sub/princ | 46 | 39.66 | | | 35 | 37.23 | | |
| <i>Temporali</i> | Princ/sub | 3 | 2.59 | 10 | 8.62 | 1 | 1.06 | 12 | 12.76 |
| | Sub/princ | 7 | 6.03 | | | 11 | 11.7 | | |
| <i>Totali</i> | Princ/sub | | | 35 | 30.17 | | | 11 | 11.7 |
| | Sub/princ | | | 81 | 69.83 | | | 83 | 88.28 |
| | Generali | | | 116 | 100.00 | | | 94 | 100.00 |

Osservando in generale la tabella, si può notare una sostanziale corrispondenza tra i valori percentuali del Petrarca con quelli della Battiferri a dimostrazione dell'adesione e acquisizione della poetessa allo stile del modello petrarchesco. Quasi tutti i valori si stanziano su numeri molto vicini a quelli del *Canzoniere*, presentando al massimo una differenza minima di due-tre punti percentuale. C'è solo un dato che si discosta in modo abbastanza significativo, ovvero quello relativo alle subordinate causali, le quali aumentano di circa sei punti percentuale all'interno del *Primo Libro* rispetto ai *Fragmenta* (8.51% vs 2.59%). Tuttavia, oltre i numeri e le percentuali, i quali rappresentano sicuramente una premessa fondamentale per introdurre lo stile sintattico del *Primo Libro*, passerei ora a fare alcune osservazioni sul modo in cui queste subordinate vengono usate dalla Battiferri al fine di completare e arricchire il confronto con il modello petrarchesco. In particolare, mi soffermerò su due tipologie di subordinate; le relative e le condizionali, in quanto rappresentano il nucleo dello stile e delle innovazioni sintattiche petrarchesche.¹⁹⁴ L'alto numero delle subordinate relative è spiegabile, come in Petrarca, grazie al largo utilizzo della costruzione SN (sintagma nominale) + relativa, la quale costituisce «uno degli elementi strutturali più importanti del periodo petrarchesco esteso oltre l'unità metrica».¹⁹⁵ Infatti, nel *Canzoniere* questo tipo di struttura è quello più numericamente rappresentato, arrivando ad occupare circa il 40% di tutti i casi di collegamento subordinativo.¹⁹⁶ Anche la Battiferri utilizza molto spesso questo tipo di legame, in assoluto il maggioritario all'interno delle subordinate relative, tanto nelle quartine che nelle terzine. Così, ad esempio, tra le quartine del sonetto 48:

*Nuovo Esculapio, che di Febo al paro
di virtute ven gite e di splendore,
poi che di lume e non men di valore
sete or, qual ei già fu, dotato e chiaro,*

*ben deve il ciel, ben dee tenervi caro
il mondo tutto, poi ch'a quel onore
spento rendete, a questo quel vigore
che torna dolce il viver nostro amaro.*

(*Primo Libro* 48,1-8)

¹⁹⁴ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 286.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 286.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 286.

dove il soggetto «Nuovo Esculapio» viene collocato a inizio del sonetto per poi essere tenuto in sospenso dalla relativa e dalle altre subordinate. La principale viene quindi posposta e trova la sua realizzazione solo ai versi 5-6, complicata da un'ulteriore inarcatura («tenervi caro | il mondo tutto»). Inoltre, come fa notare anche Natascia Tonelli, questa struttura svolge anche una funzione semantica: la prolessi della relativa, quando compare in *incipit* di poesia, permette di fissare «il tema dell'intero testo».¹⁹⁷ Interessante in questo sonetto molto complesso dal punto di vista sintattico, oltre le innumerevoli inarcature che si susseguono lungo entrambe le quartine, anche le due dittologie complicate da epifrasi: «*di virtute ven gite e di splendore*» (v.2) e «*di lume e non men di valore*» (v.3). Da notare anche il verso 8, costruito tramite parallelismo (*abab*) e complicato dall'espedito retorico dell'antitesi: «*che torna dolce il viver nostro amaro*». Talvolta le relative si inseriscono nelle quartine all'interno di serie coordinative trovando il verbo che le regge solo nella seconda parte metrica interessata dal legamento, come avviene spesso anche in Petrarca.¹⁹⁸ Riporto allora di seguito un esempio tratto dal *Primo Libro* affiancato da un sonetto dalla struttura molto simile del *Canzoniere* petrarchesco:

*Le poche forze mie, le molte voglie
 ch'a me sol mostro, a gli altri ascondo e celo,
 il veder di di in di cangiarsi il pelo,
 e giunger lei che 'l tutto invola o toglie,*

*fan che per me mai non si spera o coglie
 il verde ramo di quel sacro stelo,
 ch'arse già in terra d'amoroso zelo
 chi lega il mondo alle fatiche e scioglie.*

(*Primo Libro* 71, 1-8)

*Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
 et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso,
 che m'avean sì da me stesso diviso,
 et fatto singular da l'altra gente;*

*le cresse chiome d'òr puro lucente
 e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
 che solean fare in terra un paradiso,
 poca polvere son, che nulla sente.*

(*Rvf* 292, 1-8)

¹⁹⁷ Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum volgariū fragmenta*, L. S. Olschki, Firenze, 199, p. 112.

¹⁹⁸ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 286.

In entrambi i casi i soggetti delle quartine (alternati nella forma di sostantivo «forze», «gli occhi» o di verbo sostantivato «il veder», «l lampeggiar») sono accompagnati da una serie di relative che ne amplificano il significato protraendo l'arcata sintattica fino alla seconda quartina, dove finalmente si realizza la principale. Con le parole di Soldani, costruzioni di questo tipo permettono di «coniugare la dispersione connessa all'enumerazione coordinativa con l'istanza di unitarietà, di coesione discorsiva cui risponde la subordinazione» formando un «sottile equilibrio» fondato dal sorreggersi a vicenda del livello stilistico e di quello interiore.¹⁹⁹ In effetti, anche nel sonetto 71 della Battiferri si può intravedere un certo turbamento, derivato dall'inevitabile avvicinarsi della vecchiaia che «tutto invola o toglie». Rammarico e tensione che emergono sia a livello stilistico nell'antitesi «mostro» e «ascondo e celo» (v.2), sia a livello sintattico nella dittologia antitetica complicata da epifrasi del verso 8: «chi lega il mondo alle fatiche e scioglie».

La costruzione *SN + relativa* svolge talvolta una funzione sintattica particolare. All'interno del *Primo Libro* spesso il sintagma nominale in questione è il soggetto o il complemento oggetto della proposizione coinvolta. Nella maggioranza dei casi questa costruzione viene ripetuta in serie in unità metriche consecutive, permettendo un particolare ordine degli elementi sintattici che in questo modo si distribuiscono sulla medesima posizione all'interno delle partizioni metriche. Al fine di comprendere meglio questa peculiarità stilistica della Battiferri, propongo ora un esempio che interessa le due terzine contenuto all'interno del sonetto 104, un componimento di corrispondenza con Don Gabriello Fiamma:

Angel novello, ch'ogn'or più t'affanni
per tornare all'antico tuo soggiorno,
egualmente spreggiando e pompe ed oro,

prega per me, che questi umani inganni
non mi vietino il fare al ciel ritorno,
posto da parte ogni men bel lavoro.

(*Primo Libro* 104, 9-14).

dove il sintagma nominale «Angel novello» è seguito da una relativa introdotta dalla congiunzione «che». Interessante quindi anche la scelta dell'ordine degli elementi

¹⁹⁹ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 287.

sintattici: sia il soggetto «Angel novello» che il verbo e il complemento di fine «prega per me» sono sottoposti ad un'anticipazione a sinistra in modo da presentarsi sulla medesima posizione di verso. Si tratta di un espediente molto utilizzato in generale dalla Battiferri, come avviene ad esempio anche nelle terzine del sonetto 84:

Perché *la Donna* **che** nel mondo è una,
di cui superbo infino al cielo ascende
con le chiare onde sue l'alto Metauro,

tacendo ammirò: e, voi che dalla cuna
nudrio liquor ch'eterno oggi vi rende,
prego a portarla dal mar d'India al Mauro.

(*Primo Libro* 84, 9-14)

dove l'oggetto («la Donna» v.9) grazie all'anastrofe trova corrispondenza di posizione con il relativo verbo entrambi in principio di verso («tacendo ammirò» v.12). Propongo ancora un ultimo esempio tra le terzine del sonetto 33:

Dell'alma donna, **che** tra bella e saggia,
qual sia maggior non ben discerne ancora
tutta del Tebro l'amorosa schiera,

cantate, signor mio, **che** molli ogn'ora
gli occhi aveste dal dì che sì selvaggia
gir la vedeste e contra Amor sì fera.

(*Primo Libro* 33,9-14)

Anche qui la prolessi dell'oggetto «alma donna» rispetto al verbo «cantate» si inserisce in un circuito periodale ad incastro. Inoltre, oggetto e verbo sono anche in questo caso ugualmente distanziati tra loro trovando corrispondenza di posizione. In realtà, come osserva Afribo nel suo saggio *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione* questo tipo di costruzione particolare e marcata dal punto di vista retorico-sintattico è un espediente che trova il momento di maggior successo proprio in alcuni petrarchisti del '500.²⁰⁰ Così strutture di questo tipo si possono trovare nelle opere di altri letterati come Torquato Tasso e non a caso anche in Benedetto Varchi, caro amico e «maestro» della Battiferri.

Passando ora all'analisi dei periodi ipotetici, si può innanzitutto notare come i valori percentuali della Battiferri si mantengano perfettamente in linea con i valori

²⁰⁰ A. Afribo, *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione in I versi e le regole: Esperienze metriche nel Rinascimento Italiano*, Longo Editore, Ravenna, 2020, p. 25.

petrarcheschi (15.51% vs 15.96%). In Petrarca, il periodo ipotetico con la sua «ricchezza di sfumature»²⁰¹ diventa la modalità privilegiata insieme alla relativa per l'anteposizione della subordinata rispetto alla principale.²⁰² Un'interessante differenza tra il modello e Laura Battiferri nell'uso di queste subordinate risiede nella loro posizione all'interno delle partizioni metriche. Petrarca utilizza molto frequentemente fronti ipotetiche, mentre la Battiferri le distribuisce più spesso sulla sirma e ancora più volentieri vi è la tendenza a collocare le protasi sulla seconda quartina e le apodosi sulla prima terzina. Ad esempio, tra le varie modalità di impiego del periodo ipotetico presenti nel *Canzoniere*, vi è quella dei «costrutti bi-affermativi», ovvero «di periodi ipotetici che «presentano [...] come contenuti proposizionali della protasi e/o dell'apodosi fatti noti come veri [...] e sono quindi presupposti».²⁰³ A questo tipo di struttura, che presuppone di base l'annullamento del significato ipotetico a favore di uno causale, Petrarca fa invece solitamente seguire un'apodosi interrogativa con il verbo al tempo futuro, annullando così il senso consequenziale.²⁰⁴ Anche Laura Battiferri talvolta adotta questa strategia, come nel sonetto 85, tra quartine e terzine, dedicato proprio a Benedetto Varchi:

*se chi voi lodar vuole in van presume
rendervi conto alla futura etate,
se le glorie presenti e le passate
sono al vostro valor picciol volume,*

*io come mai potrò pur col pensiero
l'orme di voi seguir, presso o lontano,
che 'n terra giaccio augel palustre e roco?*

(*Primo Libro* 85, 5-11)

dove nelle protesi viene lodata la fama indiscutibile del Varchi, tanto che le «glorie presenti e le passate» sono inferiori a lui per valore. Il carattere assertivo della premessa finisce così per rafforzare i sentimenti di dubbio e incertezza contenuti nell'apodosi. Insicurezza resa evidente anche da altri elementi, come la dittologia antitetica «presso o lontano» (v.10) e la metafora con cui la poetessa si paragona a un uccello dalla voce roca e imperfetta (v.11).

²⁰¹ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 281.

²⁰² Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum volgarium fragmenta*, p.99-113.

²⁰³ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 283.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 283.

Propongo ora un altro esempio di impiego sintattico del periodo ipotetico, anch'esso di ispirazione petrarchesca. Si tratta di costrutti formati da periodi «controfattuali»,²⁰⁵ i quali configurano come «irreali il contenuto di protasi e apodosi, dando per ineluttabile, in quanto reale la situazione contraria»²⁰⁶ che per la Battiferri corrisponde spesso al timore di non essere all'altezza, di perdere l'ispirazione poetica o di non essere in grado di produrre una poesia abbastanza alta e degna. È quello che accade ad esempio tra le quartine del sonetto 121, un componimento di risposta a un sonetto di Lelio Bonsi in onore del marito della poetessa Bartolomeo Ammannati:

Se parte del favor, che larga inspira
l'alma vostra di viltà rubella
dal quarto cerchio la più chiara stella,
che dolcemente a poetar vi tira,

spirasse nella mia, che nacque in ira
d'avarò cielo e di fortuna fella,
m'udirebbe il mondo in questa parte e 'n quella
cantare al suon della vostra alta lira.

(Primo Libro 121, 1-8)

Qui la poetessa si sposta sul piano dell'immaginazione, in quanto ciò che accade nella protasi appartiene ad un passato irreali, che non è e non può accadere: la benevolenza di una stella favorevole alla creazione poetica non le appartiene, perché la sua stella è invece nata in «ira» e cullata da un «avarò cielo». La poetessa, dunque, può solo immaginare tramite una «figurazione mentale»²⁰⁷ quali sarebbero gli effetti derivati dall'aver una stella propizia. Questi effetti ipotetici e irrealizzabili si trovano all'interno dell'apodosi, espressi tramite il verbo al condizionale («m'udirebbe» v. 7) a sottolineare l'estraneità della poetessa rispetto al presente della realtà in cui effettivamente si trova a vivere. Concluderei con alcune osservazioni stilistiche, in quanto ci troviamo di fronte ad un testo molto particolare e marcatissimo per complessità retorico- sintattica. Da una parte riprende la modalità di utilizzo della tipologia analizzata prima *SN + relativa*, in quanto il sintagma nominale «parte del favor» viene isolato in principio di verso per venire interrotto da una subordinata relativa introdotta da «che». Questa subordinata è a sua volta complicata nell'ordine dei suoi sintagmi tramite l'uso di anastrofi e iperbati eliminando del tutto l'*ordo naturalis*:

²⁰⁵ *Ivi*, p. 281.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 281.

²⁰⁷ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, p. 283.

il verbo «inspira» assume la prima posizione, seguito dal complemento oggetto «alma vostra», mentre il soggetto si realizza solamente nel verso successivo «la più chiara stella», separato dai suoi elementi tramite l'inserzione per iperbato dal complemento di specificazione «di viltà rubella» (v.2) e dal complemento di moto da luogo «dal quarto cerchio» (v.3). A questa subordinata relativa ne segue un'altra che occupa l'interno verso quattro. Solo in concomitanza dell'inizio della seconda quartina la protasi dell'ipotetica trova la sua conclusione «spirasse nella mia» (v.5), occupando la medesima posizione in principio di verso del suo soggetto (ho evidenziato questa corrispondenza tramite sottolineatura). Infine, dopo un'ulteriore relativa complicata in parte dall'espedito del chiasmo («d'*avaro* **cielo** e di **fortuna** *fella*») l'apodosi si realizza solamente alla fine della partizione metrica, occupando per interno i due versi finali.

3.6 Due casi particolari; il sonetto XIII e il sonetto LXXXVI

Dopo aver analizzato le varie modalità e i molteplici impieghi in cui si realizza la sintassi della Battiferri, mi sembra interessante soffermarmi su almeno un paio di componimenti che spiccano per complessità sintattica, retorica, stilistica e metrica. Inoltre, un'ulteriore ragione risiede nel fatto che in questi sonetti compaiono tutte le principali strategie sintattiche analizzate fin ora; la struttura SN (sintagma nominale) + relativa, inarcature, dittologie, figure di accumulazione, pluralità, il modulo *enjambement* + dittologia. Tra i primi componimenti della raccolta colpisce il sonetto XIII dedicato a Chiappino Vitelli, nel quale il legame per inarcatura compare sia tra le quartine che tra le terzine (il corsivo è mio):

Non l'alta penna e no 'l purgato inchiostro
 del gran Virgilio e dell'antico Omero
avrian, saggio Signor, prode guerriero,
 di senno, di valor, di bontà mostro,

descritto a pien del grande animo vostro
 le vere lodi e 'l raro pregio altero,
 per cui malgrado dell'inerte e fero

5

secol si cangia in oro il ferro nostro.

Non marmi, non metalli e non colori,
di Fidia, di Pìrgotele e d'Apelle,
sculpir, formare e colorir giamai

10

avrian potuto l'onorate e belle
imprese vostre e i trionfali onori,
a cui cedon gli antichi oggi d'assai.²⁰⁸

Si tratta di un sonetto davvero particolare e complesso sotto molteplici punti di vista. Esso è sintatticamente diviso in due parti, le quartine e le terzine, secondo uno schema 8 + 6. Partendo dall'inizio, le due quartine formano un'unica unità sintattica grazie all'inarcatura tra l'ausiliare «avrian» al v. 3 e il predicato verbale «descritto» collocato all'inizio della seconda quartina al v. 5. La particolarità della posizione dei membri di questo *enjambement*, in particolare la collocazione dell'ausiliare «avrian» a inizio verso provoca almeno due effetti retorici importanti. In primo luogo, permette la tripartizione del verso 3; infatti, dopo l'ausiliare vi è l'interpolazione del vocativo «Saggio signor, prode guerriero», il quale si sviluppa poi nel verso successivo in un'accumulazione trimembre «di senno, di valor, di bontà mostro». La tripartizione di quest'ultimo verso avviene tramite l'anafora della preposizione «di», mentre quella del verso precedente si forma tramite asindeto («avrian, saggio Signor, prode guerriero»). Ne consegue che i versi 3 e 4 contrastano con la parte iniziale della quartina. Il primo distico è infatti formato da due versi perfettamente bipartiti in due emistichi, tra l'altro anch'essi legati tramite inarcatura, rimarcati dall'espedito retorico del parallelismo (*abab*) del tipo nome-aggettivo: «Non l'**alta** penna e no 'l **purgato** inchiostro» e «del **gran** Virgilio e dell'**antico** Omero». Il secondo effetto retorico risiede nel ritmo: i primi due versi risultano più veloci (v.1: 1 4 6 8 10; v.2: 2 4 8 10), mentre il ritmo dei versi del secondo distico subisce un rallentamento grazie all'accentazione di sillabe consecutive (v.3: 2 3 6 8 10; v.4: 2 5 6 8 10). L'*enjambement* che lega sintatticamente le due quartine non è l'unico che compare in queste prime due partizioni metriche. Nella seconda quartina tra i vv.7-8 vi è un tipo forte di inarcatura che si concretizza nella collocazione in due versi di una dittologia strettamente legata al sostantivo: «inerte e fero | secol». Le terzine del sonetto sono legate sintatticamente tra loro tramite un'altra inarcatura, molto simile alla prima, ma in questo caso è l'infinito dei verbi «sculpir, formare e colorir» (v.11) a

²⁰⁸ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane a cura di E. M. Guidi*, p. 44.

precedere il rispettivo servile «avrian potuto» (v. 12), contrariamente a ciò che avviene tra le quartine. La costruzione di questo sonetto, dunque, potrebbe essere definita in generale come una struttura “a specchio”. Infatti, le terzine sono in qualche modo anche complementari alle due quartine. Ad esempio, la prima terzina, la quale comprende i vari soggetti della proposizione, riprende interamente la struttura tripartita dei versi, sia attraverso l’accumulazione per asindeto (v. 9: «Non marmi, non metalli e non colori») sia tramite anafora sempre con la ripresa della preposizione «di» (v.10: «di Fidia, di Pirgotele e d’Apelle»). Inoltre, anche nella seconda terzina compare un altro forte *enjambement* tra dittologia e sostantivo: «onorate e belle | imprese», calato all’interno di un verso perfettamente bipartito questa volta complicato anche dall’espedito retorico del chiasmo (*abba*): «imprese **vostre** e i **trionfali** onori». Se da un lato l’ordine sintattico degli elementi della frase rimane tutto sommato quello *naturalis*, in quanto compaiono sempre nell’ordine soggetto (S), verbo (V) e oggetto (O) sia nelle quartine che nelle terzine, dall’altro il tutto viene complicato dall’utilizzo delle inarcature, dalla scelta di anticipare gli inneschi e i riporti in posizione iniziale dei versi e dall’uso di espedienti retorici come il parallelismo e il chiasmo. Anche nel *Canzoniere* petrarchesco si trova un caso di *enjambement* interstrofico che coinvolge il servile e l’infinito (il corsivo è mio):

*Se voi poteste per turbati segni,
per chinare gli occhi, o per piegar la testa,
o per esser più d'altra a fuggir presta,
torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni,*

*uscir già mai, over per altri ingegni,
del petto ove dal primo lauro innesta
Amor più rami, i' direi ben che questa
fosse giusta cagione a' vostri sdegni;*

Rvf64, 1-8;

Già da un primo sguardo, si possono sicuramente cogliere delle somiglianze con il sonetto della Battiferri; la collocazione dei termini implicati nell’inarcatura a inizio verso e l’anafora della preposizione «per» in un processo di accumulazione che continua per i primi quattro versi, la presenza di altri *enjambement*, oltre a quello interstrofico, nella seconda quartina (vv.6-7: «innesta | Amor», vv.7-8: «questa | fosse».) Concludo infine con una sottile osservazione. Sicuramente la Battiferri conosceva bene e

apprezzava molto il sonetto 64 dei *Fragmenta*, anzi probabilmente rappresentava per lei un punto di riferimento stilistico importante all'interno della totalità del *Canzoniere* petrarchesco; è lo stesso sonetto che la poetessa tiene in mano nel suo ritratto mentre posa per il Bronzino.

Il secondo esempio che vorrei riportare riguarda un sonetto dedicato a Benedetto Varchi, scritto in occasione della morte di Caterina Cibo, duchessa di Camerino. È già stata sottolineata più volte l'importanza e l'autorità che la Cibo rivestiva agli occhi della Battiferri, soprattutto in ambito religioso; la sua morte creò un enorme vuoto nell'animo dell'animo della poetessa, la quale si rivolge ora al suo caro amico Varchi per chiedergli di celebrare la scomparsa della donna (il corsivo è mio):

Poi che cinger le tempie indarno chero
di quella da voi tanto amata fronde,
e ch'al mio troppo ardito alto pensiero
si celan d'Ippocrene ambe le sponde;

Varchi, a cui Febo, a cui le muse diero, 5
onde nostro valor quaggiù s'infonde,
per corto a voi, altrui lungo sentiero
di Parnaso gustar le sacrate onde

della gran donna, anzi terrestre dea, 10
raro del cielo e di natura mostro,
che di Cibo immortal l'alme pascea,

cantate voi, ché al benedetto inchiostro
maggior soggetto dar non si potea
per fare eterno il suo bel nome e 'l vostro.²⁰⁹

Inizierei con due osservazioni significative, una di tipo metrico e un'altra di ambito sintattico. La prima riguarda lo schema metrico; si tratta dell'unico sonetto all'interno dell'intera raccolta in cui le due quartine sono disposte secondo uno schema rimico alternato (ABAB, ABAB). La seconda si riferisce allo schema sintattico, anch'esso molto particolare in quanto ambiguo e di difficile categorizzazione. Da un lato la prima quartina sembra essere l'unica unità metrica semi-indipendente dell'intero componimento in quanto svolge una funzione "introduttiva" dal punto di vista tematico, staccandosi dal contenuto della parte restante del sonetto; in essa la Battiferri esprime il

²⁰⁹ L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di E.M. Guidi, p. 90.

suo sentimento di inadeguatezza poetica, che non le permette di lodare la donna in modo consono rispetto a quello che le spetterebbe (in questo caso lo schema sintattico sarebbe il particolare 4+10). Dal punto di vista puramente sintattico invece anche la prima partizione metrica appare legata e connessa alle seguenti, in quanto non contiene nessuna proposizione principale essendo costituita da due subordinate causali che dividono la quartina in due distici («*Poi che* cinger le tempie indarno chero [...] e (*poi*) *ch'* al mio troppo ardito alto pensiero [...]»), finendo così per formare un sonetto mono periodale. È proprio la disposizione della principale a costituire l'originalità sintattica di questo sonetto. Dopo la prima quartina, i suoi sintagmi (soggetto, verbo, complemento oggetto) sono collocati uno per ogni partizione metrica (si vedano i termini evidenziati in corsivo), creando così un'arcata sintattica amplissima complicata da un marcato *ordo artificialis*. La struttura analizzata nei paragrafi precedenti del tipo sintagma nominale (SN) + relativa trova qui la sua realizzazione più complessa e viene portata all'estremo; tutti i componenti della frase vengono anticipati nella medesima posizione a inizio verso, allineandosi perfettamente tra loro. Il sintagma nominale e soggetto «Varchi» è collocato all'inizio della seconda quartina ed è interrotto da una relativa il cui pronome viene ripetuto per due volte formando così un verso tripartito («*Varchi, a cui* Febo, **a cui** le muse diero»). La collocazione in prima posizione del soggetto permette una sua ulteriore enfaticizzazione grazie all'accento, il quale cade in prima sillaba e poi in quarta e in ottava in corrispondenza degli altri soggetti legati alla relativa (v. 5; 1,4,8,10). La sintassi è ulteriormente complicata dall'interpolazione di un'altra subordinata in corrispondenza del v.6 che interrompe e sospende la relativa del verso precedente. Il v. 7 è invece perfettamente bipartito e strutturato tramite l'espedito retorico del chiasmo («per **corto** a voi, altrui **lungo** sentiero»). La relativa introdotta al v. 5 trova infine la sua conclusione solo al v. 8 tramite *enjambement* sintattico che Beltrami definirebbe di «tipo I» («di Parnaso gustar le sacrate onde»). La prima terzina si apre allo stesso modo seguendo il modulo SN + relativa, con il sintagma nominale che riveste il ruolo di complemento oggetto della frase principale «della gran donna», seguito da una serie di epiteti celebrativi che si estendono fino al v.10 per poi essere interrotti da una relativa nel v. 11 (*della gran donna*, anzi terrestre dea, | raro del cielo e di natura mostro, | **che** di *Cibo immortal l'alme pascea*). Vi è quindi un'inversione dell'ordine dei sintagmi della frase principale di cui per ora sono noti solo soggetto («Varchi») e complemento («della

gran donna»), dove quest'ultimo viene anticipato tramite anastrofe. Interessanti i versi 10 e 11 in quanto perfettamente bipartiti il primo secondo parallelismo («della **gran donna**, anzi **terrestre dea**»), il secondo costruito secondo quella modalità analizzata nel paragrafo sulla coordinazione, dove la congiunzione che unisce la dittologia occupa perfettamente la posizione di cesura («raro *del cielo e di natura* mostro»). Finalmente, in concomitanza dell'*incipit* dell'ultima terzina si realizza il verbo della frase principale «cantate voi» (v.12) riferito al «Varchi» (v.5) di sette versi prima; un'arcata sintattica lunghissima e complessa, nella quale la frase principale viene distribuita lungo tre partizioni metriche, addirittura con l'inversione dei suoi sintagmi (SOV): «Varchi» (S) «della gran donna» (O) «cantate voi» (V). A rimarcare la complessità retorica-sintattica del sonetto intervengo l'*enjambement* finale, tra i versi 12 e 13 («ché al benedetto inchiostro | maggior soggetto dar non si potea») e la dittologia collocata alla fine del verso 14 e sintatticamente complicata da epifrasi («*il suo* bel nome e *l vostro*»).

Capitolo 4

La Rima

In un contesto culturale come quello del petrarchismo dove Petrarca viene preso come modello e come esempio di stile e di forma, un poeta per far risaltare la sua opera doveva affrontare più un problema di “riconoscibilità” che di “originalità”.²¹⁰ Il petrarchismo diviene così un vero e proprio codice di comunicazione che riesce a instaurare nei poeti e nelle poetesse anche all’interno delle accademie un comune senso di appartenenza sociale e letteraria:

Quanto al nostro occhio educato ad altre forme e valori [...] risulta [...] una stucchevole poltiglia di sonetti madrigali canzoni canzonette odi, fu allora ben altro: la convalida, testo dopo testo, del valore della conformità; la convalida, testo dopo testo, di una tradizione che così continua a fare sistema e quindi a garantire a tutti l’accesso a una comunicazione universale perché ordinata e condivisa²¹¹

In un contesto come questo, dunque, l’adozione di un certo tipo di rimario in grado di richiamare il codice e la tradizione diviene fondamentale. Ne sono una prova i rimari editi in quel periodo, tra i quali quello forse di maggior successo del Ruscelli del 1559, di un anno precedente alla pubblicazione giuntina delle rime di Laura Battiferri. Questo non era l’unico rimario disponibile: si ricordino anche quello di Giammaria Lanfranco di Parma edito a Venezia nel 1531, le cui rime sono esclusivamente petrarchesche e quello di Benedetto Falco edito a Napoli nel 1535. Tuttavia, il rimario di per sé poteva rivelarsi uno strumento utile ma non del tutto sufficiente. Con Petrarca si assiste a un cambiamento nel campo delle classi rimiche che va ad esempio dall’aumento di classi rimiche tradizionalmente non popolari al riutilizzo innovativo di rime comuni appartenenti alla tradizione precedente. C’è dunque un passaggio, una svolta: «al regime della inevitabile ripetizione subentra quello della *varietas*.»²¹²

In seguito, si vedrà in che modo Laura Battiferri si sia rapportata con le rime del *Canzoniere*, ponendo l’attenzione anche all’utilizzo frequente di virtuosismi quali ad

²¹⁰R. Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 38.

²¹¹A. Quondam, *Sul Petrarchismo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, a cura di L. Chines, F. Calitti, R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, p.

²¹²A. Afrifo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, p.140.

esempio le rime identiche e equivoche. Per fare questo ho analizzato nel dettaglio le rime utilizzate dalla poetessa nel suo *Primo Libro* riportandole in una tabella e le ho suddivise in varie categorie seguendo la classificazione utilizzata da Andrea Acribo nel capitolo sulla rima dei *Fragmenta*.²¹³ In questo modo ho potuto confrontare i dati lì già raccolti riguardanti Petrarca con quelli di Laura Battiferri raccolti da me. La prima suddivisione generale consiste nel distinguere le seguenti classi rimiche: le rime vocaliche (quelle con una sola consonante, ad es. UTE), rime in iato (quelle con due vocali, ad es. IO), consonantiche (rime con un gruppo di consonanti, ad. es. ENTE, ANZA) e rime in doppia (quelle con consonante geminata, ad es. ELLA, ETTA).²¹⁴ Ognuna di queste categorie ha a sua volta dei sottogruppi: ad esempio le classi vocaliche in V sono IVO, AVE, le classi in RX sono ARTE, ARSO e così via. Riporto qui sotto la tabella con i dati in confronto:

| | <i>Consonantiche</i> | | <i>Doppie</i> | | <i>Vocaliche</i> | | <i>Iato</i> | | <i>Totale</i> | |
|--------------------|----------------------|-------|---------------|-------|------------------|-------|-------------|------|---------------|---|
| | N. | % | N. | % | N. | % | N. | % | N. | % |
| <i>Primo libro</i> | 659 | 32,32 | 177 | 8,68 | 1.043 | 51,15 | 160 | 7,85 | 2039 | |
| <i>RVF</i> | 2.785 | 35,33 | 1.265 | 16,05 | 3.335 | 42,31 | 497 | 6,30 | 7882 | |

Da questo primo confronto si può affermare come in generale i valori di Laura Battiferri si mantengano abbastanza conformi a quelli di Petrarca, ma andando più nel dettaglio si possono fare le seguenti precisazioni: la classe delle rime in iato aumenta di appena poco più di un punto percentuale rispetto a quelle dei RVF, mentre le rime doppie subiscono un significativo calo di quasi la metà rispetto a Petrarca (8,54% vs 16,05%). Le rime consonantiche presentano una leggera diminuzione, ma in generale restano conformi al modello petrarchesco. La differenza principale si trova all'interno della classe delle rime vocaliche, categoria che la Battiferri aumenta in modo decisivo di quasi dieci punti percentuali (51,40% vs 42,31%).

²¹³Ivi, p. 41.

²¹⁴Ivi, p. 40.

Questa differenza verrà compresa meglio nella seguente tabella riguardante la classe delle rime vocaliche e i suoi sottogruppi:

| | CI | C | D | G | L | M | N | R | S | T | V | Tot. |
|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|-------|------|------|------|------|
| <i>Primo Libro</i> | | | | | | | | | | | | |
| N. | 46 | 20 | 32 | 2 | 166 | 64 | 124 | 420 | 29 | 97 | 43 | 1043 |
| % | 2.26 | 0.98 | 1.57 | 0.10 | 8.14 | 3.14 | 6.08 | 20.60 | 1.42 | 4.76 | 2.11 | |
| <i>Rvf</i> | | | | | | | | | | | | |
| N. | 124 | 120 | 250 | 64 | 429 | 299 | 419 | 751 | 202 | 343 | 278 | 3335 |
| % | 1.57 | 1.52 | 3.17 | 0.81 | 5.44 | 3.79 | 5.31 | 9.52 | 2.56 | 4.35 | 3.53 | |

I valori delle rime vocaliche in M, in N e in T rimangono pressoché conformi a quelli del *Canzoniere*, mentre si nota una leggera diminuzione nelle rime in velare C, in dentale D, in G, in S e V. I dati invece che colpiscono maggiormente sono i significativi incrementi delle rime in vibrante R superiori di più di dieci punti percentuali (20.60% vs 9.52%) e quello delle rime in liquida L che superano di circa tre punti percentuali quelle di Petrarca (8.14% vs 5.44%).

Per quanto riguarda le rime consonantiche si veda la seguente tabella:

| | GL | GN | LX | MX | NX | RX | XR | SX | tot |
|--------------------|------|------|------|------|-------|-------|------|------|------|
| <i>Primo Libro</i> | | | | | | | | | |
| N. | 19 | 35 | 16 | 13 | 293 | 228 | 10 | 51 | 659 |
| % | 0.93 | 1.72 | 0.78 | 0.64 | 14.37 | 11.18 | 0.49 | 2.50 | |
| <i>Rvf</i> | | | | | | | | | |
| N. | 164 | 155 | 272 | 135 | 770 | 941 | 77 | 271 | 2785 |
| % | 2.08 | 1.97 | 3.45 | 1.71 | 9.77 | 11.94 | 0.98 | 3.44 | |

Anche in questo caso si può dire che in generale i valori si mantengono più o meno conformi al modello petrarchesco. Una riduzione si nota soprattutto nelle rime in LX, alla quale corrisponde invece un notevole aumento in percentuale delle rime in NX (14.37% vs 9.77%).

4.1 Rime Vocaliche

Come è stato detto sopra la classe delle rime vocaliche è quella che aumenta maggiormente rispetto alle altre e questa differenza è dovuta soprattutto dall'incremento delle rime in *VRV* e *VLV*. Vediamo ora più nello specifico questi dati. La categoria *VRV* raggiunge il 20,60% sul totale delle rime vocaliche, dato che sembra collocare la Battiferri più sulla linea della tradizione stilnovistica e della *Vita Nova* dantesca più che su quella di Petrarca, il quale ridimensiona notevolmente questa classe pur rimanendo ancora la più utilizzata.²¹⁵ All'interno di questo gruppo il tipo di rima più frequente è quella in ORE che raggiunge il 21,41% sul totale della classe in R, seguita da ERO (13,17%), ORI (10,11%), ORA (9,41%), URA (6,82%) ed ERA (5,64%). Dunque, pur rimanendo ancora ORE la rima più gettonata, si può intravedere una tendenza all'eterogeneità data dall'utilizzo frequente di rime in OR- diverse da ORE e dalle rime in ER-. Questa caratteristica ben si allinea con la «tendenza all'esplorazione»²¹⁶ rimica di Petrarca, il quale aumenta sensibilmente nel suo *Canzoniere* proprio questo tipo di rime. Inoltre, all'interno della classe dominante in ORE la Battiferri utilizza diverse strategie: da una parte l'uso di alcuni rimanti inediti introdotti da Petrarca e sconosciuti alla tradizione precedente dello Stilnovo (anche se ormai diventati patrimonio comune), dall'altra invece l'introduzione di rimanti molto poco utilizzati anche all'interno del *Canzoniere* petrarchesco. Di seguito ho riportato le serie rimiche principali facenti parte della classe in ORE:

ORE

| | |
|-------------|-----------------------------------|
| 1, 9-12 | onore : splendore |
| 2, 2-3 6-7 | valore: ore : onore : splendore |
| 3, 1-4-5-8 | migliore : onore : core : valore |
| 7, 9-13 | maggiore : onore |
| 17, 5-6 | Amore : core |
| 29, 9-14 | more : onore |
| 32, 1-4-5-8 | albore : orrore : valore : ardore |
| 37, 10-12 | orrore : migliore |
| 38, 2-3-6-7 | vapore : orrore : vigore : fore |
| 46, 10-12 | ardore : onore |
| 47, 2-3-5-6 | valore : core : errore : umore |

²¹⁵A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica* pp.44-46.

²¹⁶*Ivi*, p. 50.

| | |
|---------------|-------------------------------------|
| 48, 2-3-5-6 | splendore : valore : onore : vigore |
| 72, 1-4-5-8 | suore : muore : onore : favore |
| 79, 1-4-5-8 | Amore : valore : ardore : ore |
| 94, 2-3-5-6 | furore : timore : valore : minore |
| 108, 2-3-5-6 | favore : splendore : sudore : ore |
| 112, 10-12-14 | splendore : core : onore |
| 115, 1-4-5-8 | orrore : ore : colore : odore |
| 120, 2-3-6-7 | valore : splendore : muore : amore |
| 127, 10- 13 | core : orrore |

Interessante è notare come la nota coppia di rimanti *Amore : core* così frequente all'interno dello Stilnovo venga invece utilizzata dalla poetessa solo una volta durante l'intera opera. Un altro dato che emerge osservando queste serie rimiche è l'alta frequenza del rimante *splendore* utilizzato in più di sei occorrenze, mentre in Petrarca compare solo una volta (*RVF* 59,8). Inoltre, vi è la promozione a rimanti degli aggettivi *maggiore, minore*, termini che in Petrarca non si trovano mai in posizione di rima. Frequente anche il lemma *ardore* impiegato in ben quattro serie rimiche contro le due di Petrarca (*RVF* 161,2 e *RVF* 88,11). Vi è inoltre l'insistenza sul termine *orrore*, usatissimo dalla Battiferri (compare in sette serie rimiche) e molto meno adoperato nel *Canzoniere* (solo tre occorrenze). Particolari sono i lemmi *albore* e *sudore*, il primo introvabile sia nei *Fragmenta* che nella *Commedia* dantesca, mentre il secondo compare una volta nella *Commedia* ma non in posizione di rima. In questo contesto si inserisce il rimante *vapore*, assente in Petrarca ma utilizzato nella *Commedia* per due volte in posizione di rima (*Inf.* 14,35 e *Purg.* 11.6). Riporto qui il testo della poetessa:

Come talora il gran pianeta ardente,
di nubi cinto o denso altro *vapore*,
lascia la terra quasi in cieco orrore
priva del raggio suo chiaro e lucente;

e poscia che 'l calor vivo e possente
prende l'usata forza o più vigore,
tosto scuopre i suoi lampi e scaccia fore
quanto prima noioso era alla gente;

così il mio sole eterno e chiaro giorno
suol far, s' oscura nebbia asconde e copre
degli error miei la sua luce infinita:

con quella forza avviva, sgombra e scopre
con qual morendo diede al mondo vita,

e tutta del suo ardor cingemi intorno.²¹⁷

Si tratta di un sonetto spirituale dove da un'iniziale situazione di oppressione mostrata tramite la metafora del sole, la poetessa riesce alla fine a ritrovare sé stessa avvolta dall' "ardore" del suo "sole eterno". Il termine *vapore* qui viene inteso come un ostacolo, qualcosa di denso che impedisce il naturale fuoriuscire della forza e del calore del "gran pianeta ardente", cioè del sole. Nel passo dantesco (*Inf.* 14, 35) il *vapore* è sempre calato all'interno di un contesto legato al calore e al fuoco, in quanto si riferisce al «vapore igneo»²¹⁸ causato dalla caduta dal cielo delle fiamme sul terreno sabbioso del terzo girone dell'Inferno. Per concludere con la classe in ORE è da evidenziare anche la ripresa della Battiferri dei rimanti *errore, umore* e *odore*, termini che Petrarca promuove a posizione di rima.²¹⁹

La seconda classe più numerosa nel *Primo Libro* della Battiferri è quella in liquida *VLV*, la cui percentuale supera anche quella di Petrarca (8.14% vs 5.44%). All'interno di questo gruppo la rima più frequente è quella in ILE (24.69% sul totale delle rime in L), seguita da ELO (23.49%), ALE (16.86%), OLO (13.86%), OLE (10.84%), ALI (9.04%) e ELE (1.20% con sole due occorrenze). Un rimante molto utilizzato dalla poetessa nelle rime in ELO è *gelo*, il quale conta cinque occorrenze (Nei *Fragmenta* se ne contano ben dieci)²²⁰ ed è spesso associato alle parole-rima *velo* e *cielo*. Questo dato è in linea anche con la tradizione precedente che va dallo Stilnovo alla *Vita Nova* fino al Dante petroso.²²¹

Tuttavia, vi sono delle serie rimiche in ELO più particolari che riporto di seguito:

ELO

| | |
|--------------|----------------------------|
| 19, 2-3-6-7 | velo : gelo : zelo : cielo |
| 43, 1-4-5-8 | cielo : celo : pelo : velo |
| 63, 1-4-5-8 | zelo : Delo : velo : gelo |
| 71, 2-3-6-7 | celo : pelo : stelo : zelo |
| 110, 2-3-6-7 | gelo : pelo : Delo : stelo |
| 126, 2-3-6-7 | velo : Cielo : zelo : pelo |

²¹⁷L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 59.

²¹⁸D. Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, p. 432.

²¹⁹A. Afriso, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica* p. 49.

²²⁰Ivi, p. 53.

²²¹Ivi, p. 53.

È Interessante notare come nella scelta di questi rimanti la Battiferri attinga alla trama linguistica della *Commedia* dantesca tramite la ripresa dei termini *pelo e zelo*, il primo utilizzato anche da Petrarca in nove occorrenze, mentre il secondo adoperato in una sola occasione. Ad esempio, in *Rvf*182 si ha la serie *zelo : gielo : cielo : velo*, la quale viene ripresa dalla Battiferri nel sonetto 19 con i rimanti in ordine invertito. Un richiamo al modello petrarchesco ancora più esplicito si ha nel sonetto 71, dove la poetessa riprende in modo quasi letterale il verso di Petrarca: «il veder di di in di cangiarsi il *pelo*» (*Primo Libro* 71,3) e «Di di in di vo cangiando il viso e l' *pelo*» (*Rvf* 195,1). Infine, può essere utile anche vedere cosa non c'è nei *Fragments* che invece è presente nel *Primo Libro*: si tratta del rimante *stelo*. Questo termine è totalmente assente nel *Canzoniere* così come non compare neppure nelle *Rime* dantesche e nelle *Rime* di Bembo. Ho invece trovato riscontro in ben tre luoghi della *Commedia* (*Inf.* 2, 129, *Purg.* 8,87 e *Parad.* 13,11). Nella poesia di Laura Battiferri si può dunque intravedere sia una salda continuità con la tradizione precedente, sia una tendenza all'eterogeneità tramite l'inclusione e le promozione a posizione di rima di parole non utilizzate nei modelli di riferimento.

Dando uno sguardo anche alla classe rimica più numerosa, ovvero quella in ILE, si può notare che questa nella maggior parte dei casi non viene utilizzata in contesti dolci o ameni come avveniva nello Stilnovo, ma spesso è adoperata in componimenti dal tono tragico. Infatti, la rima in ILE compare molto più frequentemente nella parte finale del *Primo Libro* dove sono raccolti i componimenti “in morte” dei personaggi a cui questi sono dedicati. Ad esempio, nel sonetto 129 scritto “in morte di Madonna Camilla Tedalda del Corno” compare la serie rimica *gentile : vile : stile : umile*, come anche nel madrigale immediatamente seguente dedicato alla medesima vi sono i rimanti *gentile : vile*. In quest'ultimo caso i termini *gentile* e *vile* sono calati all'interno di un contesto cupo, di morte appunto, come si evince dai vv, 4-5 «ahi morte acerba, ahi destin vano e fello | cangiaste in terra vile». Si tratta di una caratteristica in linea anche con la tendenza petrarchesca volta al riutilizzo di questa rima non più in senso benigno e salvifico, ma connessa a situazioni di rottura e mutamento²²². Ipotesi che viene ulteriormente confermata anche se si guardano i rimanti privilegiati dalla Battiferri, dove *stile* compare nella maggior parte delle serie rimiche (precisamente il rimante è presente in 8 serie rimiche sulle 14 totali in ILE), dato che ben si allinea con la

²²² A. Afriso, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica* p. 55.

promozione a parola-rima di *stile* effettuata da Petrarca.²²³

La classe vocaliche più penalizzata rispetto a Petrarca è, come accennato precedentemente, quella in dentale D (1.57% vs 3.17%). Essa comprende le seguenti classi di rime: ADE (31.25% sul totale delle rime in D), EDE (25%), ODI (12.5%), ODE (6.25%), IDE (6.25%) e IDA (6.25%). Queste famiglie sono articolate e distribuite in questo modo all'interno del *Primo Libro*:

VDV

| <i>Classe</i> | <i>Rime</i> | <i>Poesia, vv.</i> |
|---------------|-------------------------------------|--------------------|
| ADE | beltade : spade : libertade : etade | 11, 2-3-5-6 |
| | onestade : beltade | 47, 10-13 |
| | libertade : contrade : cade : rade | 69, 2-3-5-6 |
| EDE | riede : vede : procede : erede | 22, 2-3-5-6 |
| | fede : fiede | 89, 11-14 |
| | piede : fede | 145, 9-12 |
| ODI | modi : annodi : godi : odi | 27, 1-4-5-8 |
| ODE | gode : lode | 83, 10-12 |
| IDE | divide : recide | 100, 11-12 |
| IDA | guida : fida | 131, 11-14 |
| UDA | Iuda : nuda : cruda | 141, 33-35-36 |

La classe più utilizzata è quella in ADE, i cui rimanti sono presenti anche in vari luoghi del *Canzoniere*. La classe in EDE, ovvero la seconda più adoperata dalla poetessa, riceve invece una notevole diminuzione rispetto ai *Fragmenta*: nella Battiferri le rime in EDE si riducono a tre serie rimiche, mentre in Petrarca si può notare un utilizzo ben più vario e eterogeneo di rimanti con desinenza EDE. Ad esempio, per quanto la parola-rima *fede* venga adoperata molto anche da Petrarca, egli la collega con rimanti non presenti all'interno del *Primo Libro*, in particolare molto spesso con il termine *mercede* (Rvf 82, 101, 103, 130, 334). Inoltre, la diminuzione di questa classe è dovuta anche alla mancanza di alcune famiglie rimiche invece presenti nel *Canzoniere*, quali la classi EDA, UDE (rinunciando così ad un rimante come *vertude*), ADA, UDI. Interessante invece è il rimante *erede*, assente sia nel modello petrarchesco che nelle *Rime* e nella *Commedia* dantesche, ma presente nella raccolta di Rime di Benedetto Varchi, caro

²²³Ivi, p. 55. Come ricorda in nota Afribo, questi tipi di rimanti vengono ripresi da quella parte di petrarchismo più lontana dall'istituzione bembiana (Bernardo e Torquato Tasso, Il Rota, ecc..) e nella cui scia si inserisce anche la Battiferri.

amico della Battiferri. Di seguito riporto le quartine del testo:

Di cerchio in cerchio, e d'una in altra idea
come rapita al Cielo anima riede,
con la parte miglior ch'intende e vede
quanto s'orna da Dio, quanto si crea,

salendo vidi un'alma che sedea
in grembo a lui, da cui tutto procede,
d'eterni rai di sua bellezza erede
che qual è in terra donna, ivi era dea.

Riconobbi al leggiadro altero aspetto,
che tal era fra noi Livia amorosa,
di cui l'esempio di lasù si tolse.

Poi la rividi: e con divoto affetto
gridai: - Non sete voi celeste cosa? -
Ris' ella, e dolcemente a sé m'accolse.²²⁴

Si tratta di un sonetto scritto in occasione della morte di Livia Colonna, assassinata nel 1554.²²⁵ È un sonetto significativo, in quanto delinea l'altro aspetto molto importante della Battiferri oltre a quello "petrarchista", ovvero quello religioso e spirituale, sentito nell'intimo della coscienza della poetessa. Da questo sonetto emergono infatti temi cari e sentiti da Laura Battiferri che si inseriscono nel suo bisogno di una spiritualità più profonda, quali la vicinanza dell'anima a quella di Dio e intesa come sposa di Cristo.²²⁶ Qui, infatti, l'anima di Livia Colonna è seduta in grembo a Dio ed è inoltre definita «erede» della sua bellezza divina. La vicinanza dell'anima a Dio riesce quindi anche a cambiare la sua stessa essenza, trasformandola da donna «qual è in terra» a «dea». Il rimante *erede* dunque ricopre un ruolo importante nel contesto religioso, tanto che si ritrova anche nelle *Rime* del Varchi sempre in componimenti intrisi di echi spirituali rivolti alla salvezza dell'anima e al sacrificio di Cristo (*Rime* 105, 5-6: «E ' l figliuol di Colui che 'l mondo regge,| Pria che lasciasse altrui di pace erede» e *Rime* 131,7-8: «A pianger e cantar quel santo legno,| che del vero suo ben fe 'l mondo erede»).

²²⁴L. Battiferri, *Il Primo delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, pp.49-50.

²²⁵Ivi, p. 49.

²²⁶Si tratta di un tema caro alle idee valdesiane, che in quel periodo attraversavano un momento di grande diffusione anche in Italia. Cfr. Guidi (2000)p. 14.

4.2 Rime consonantiche

Riprendendo la tabella iniziale, in Laura Battiferri la classe consonantica più numerosa è quella in nasale NX (14.37% sul totale delle rime consonantiche), contrariamente a quello che avviene in Petrarca (NX raggiunge appena il 9.77%), dove il gruppo consonantico più numeroso diventa quello in RX. Considerando un quadro più ampio del contesto del petrarchismo, si nota come Giovanni Della Casa sia l'unico tra i petrarchisti ad avvicinarsi alla percentuale della Battiferri sulla rima in NX (13.3%, comunque inferiore al 14.37% della poetessa). Prendendo in analisi la famiglia in RX, nel *Primo Libro* a fare da padrone è la rima in ORNO (con una percentuale del 34.21% sul totale delle rime in RX). Inoltre, è interessante notare come nelle molteplici serie rimiche in ORNO i rimanti siano quasi sempre i medesimi, ovvero: *intorno*, *adorno*, *giorno* e *soggiorno*. La rima in ORNO, dunque, così frequente all'interno dell'opera, si esaurisce sostanzialmente nei rimanti citati precedentemente, talvolta affiancati in pochi casi anche da altri rimanti quali *scorno* (54), *corno* (31) e *ritorno* (104,136). L'importanza che la Battiferri attribuisce a queste parole-rima è confermata anche dalla classe in ORNA, la quale riprende i medesimi rimanti della classe precedente:

ORNA

| | |
|--------------------------------|-------------------|
| 43, 9-13 | corna : adorna |
| 45, 18-20 (f. metrica: ottava) | corna : adorna |
| 58, 11-13 | torna : adorna |
| 124, 10-12 | soggiorna : torna |

La predilezione che la Battiferri assegna a questi rimanti, dunque, si connota come una vera e propria scelta stilistica. Scelta che probabilmente trae origine e legittimità dal modello petrarchesco: all'interno del *Canzoniere* questi stessi termini sono presenti in serie in vari componimenti, sia in posizione di rima che non, in particolare il rimante *giorno* (Rvf346 *giorno* : *intorno* : *adorno* : *soggiorno*, Rvf251 *adorno* : *soggiorno* : *giorno*, Rvf215 *adorno* : *giorno*, Rvf201 *adorno* : *intorno* : *giorno* : *scorno*, Rvf180 *giorno* : *corno* : *soggiorno*, ...).

Le altre classi più numerose all'interno delle rime in RX sono quelle in ARTE

(17,10% sul totale di RX) seguita dalla famiglia in ORTE (8,77%). Le prime sono articolate in questo modo all'interno del *Primo Libro*:

ARTE

| | |
|-----------------------|--------------------------------------|
| 1, 11-14 | parte : carte |
| 2, 10-13 | parte : Marte |
| 12, 1-4-5-8 | carte : Marte : sparte : comparte |
| 20, 9-12 | carte : parte |
| 60, 9-13 | carte : arte |
| 63, 9-13 | arte : parte |
| 70, 10-11-14 | parte : Marte : sparte |
| 73, 12-13 (madrigale) | comparte : parte |
| 77, 11-14 | parte : carte |
| 82, 2-3-6-7 | arte : carte : comparte : parte |
| 90, 2-3-6-7 | parte : Marte : arte : carte |
| 120, 1-4-5-8 | comparte : sparte : disparte : parte |
| 128, 10-14 | parte : parte |
| 139, 9-14 | parte : carte |

Interessante notare come all'interno di questo gruppo vi siano una serie di rime particolari e stratagemmi stilistici, quali l'utilizzo frequente di rime inclusive (*comparte : parte, carte : arte, arte : parte, arte : carte : comparte : parte, sparte : disparte*) e anche una rima equivoca (*parte : parte*).

La classe delle rime in ORTE è caratterizzata dalla ricorrenza del rimante *morte*, presente in cinque serie rimiche sulle sei totali. Esso viene in due casi affiancato al rimante *accorte*, a sua volta accostato in rima inclusiva con *corte* (68, 1-4-5-8 *morte : accorte : corte : forte* e 67, 2-3-6-7 *morte : accorte : parte : morte*)²²⁷. La coppia di rimanti *sorte : morte* è invece presente solo una volta (111). Particolare dal punto di vista sia dello stile che del contenuto è il sonetto 25, il quale contiene la coppia di rimanti *apporte : morte* ed è costruito secondo le antitesi vita e morte, gioia e dolore.

Nasce la vita mia dal mio morire
e, s'egli avvien che mille volte io mora,
ritorna il viver mio più bello allora,
e vien lo scampo mio dal mio perire.

O miracol d' Amor dal mio languire
nasce il gioir che sì forte m'accora,
quanto scema la speme d'ora in ora,
tanto sormonta più l'alto desire.

²²⁷In questo caso il termine *morte* rima con se stesso creando così una rima identica.

Ch' il crederà che dall'aspro tormento
 venga la gioia, ch'ogni gioia avanza,
 e che tanto piacere il duol m'apporte?

Chi crederà, che morta la speranza,
 viva il desio? E che 'l mio gran contento
 nasca dalla cagion della mia morte?²²⁸

Da questo sonetto emerge la condizione di crisi e di tensione interiore in cui si trova la poetessa. La Battiferri mette in dubbio uno dei motivi più ricorrenti della tradizione precedente, ovvero si chiede se sia ancora possibile trovare la pace dalla sofferenza, se sia ancora fattibile provare gioia partendo da una condizione di dolore. Per poi interrogarsi infine, se davvero il senso della vita e la salvezza trovino risposta nella morte. Come ricorda Guidi nella sua introduzione al *Primo Libro*, la poesia della Battiferri «precipita il più delle volte verso un'ansia sincera» e la pace non è altro che una «gioia momentanea».²²⁹ Dal punto di vista stilistico, il componimento è formato da una serie di rime desinenziali *morire : perire : languire : desire*, inclusive *accora : ora*. Interessante è il continuo richiamo della parola *morte*, presente non solo in posizione di rima al v.14, ma estesa a tutto il sonetto (*morire* v.1, *mora* v.2, *morta* v. 12) in contrapposizione e in antitesi ai nuclei tematici della vita e della gioia (*vita* v.1, *viver* v.3, *gioir* v.6, *gioia* v.10). Antitesi che viene ripresa anche all'interno dei versi stessi tramite la ripetizione del suono *m*, come accade al v. 1: «Nasce la vita *Mia* dal *Mio* *Morire*».

Gli altri gruppi delle rime in RX sono formati quasi tutti da un'unica serie rimica, ne riporto alcuni esempi di seguito:

| <i>Classe</i> | <i>Rime</i> | <i>Poesia, vv.</i> |
|---------------|---------------------------------------|--------------------|
| ERSI | diversi : versi | 24, 11-14 |
| ARCO | carco : varco | 3, 10-13 |
| | scarco : inarco | 126, 11-13 |
| ERSE | sofferse : offerse : aperse : diverse | 18, 2-3-6-7 |
| ORGA | Sorga : porga | 1, 9-12 |
| ORZA | forza : ammorza | 10, 9-12 |
| | orza : rinforza | 102, 11- 14 |
| ARME | cangiarme : farme | 15, 11- 14 |
| ORDA | sorda : 'ngorda | 26, 10-13 |

²²⁸L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, pp. 51-52.

²²⁹*Ivi*, p. 13.

| | | |
|------|-----------------------------------|--------------------|
| ERBA | riserba : superba | 27, 10-14 |
| | serba : superba : inerba : acerba | 76, 2-3-6-7 |
| | acerba : erba : serba : disacerba | 139, 2-3-6-7 |
| ERNO | verno : eterno | 45, 47-48 (ottava) |
| | governo : scherno | 102, 9-12 |
| | eterno : verno | 139, 11-13 |
| ARSI | lodarsi : scarsi | 108, 10-13 |
| ERGO | albergo : tergo | 126, 9-14 |

Si può notare una grande varietà di rime e di rimanti, tramite l'utilizzo di desinenze non frequenti nella tradizione precedente (ORZA, ERNO,..). Tuttavia, la Battiferri non utilizza mai una rima come ARDO, frequente invece all'interno del *Canzoniere* petrarchesco. All'interno dell'opera petrarchesca la rima in ARDO solitamente designa lo sguardo della donna amata (ad esempio vi sono rimanti come *sguardo*, *guardo*, *ardo*), motivo che è assente nel *Primo Libro*. Scelta che probabilmente denota anche il diverso periodo storico e contesto culturale in cui si trova la poetessa e di conseguenza il progressivo distacco dal modello Petrarca e dal canone bembesco.

La classe che aumenta di più rispetto al *Canzoniere* è quella in NX (14.37% vs 9.77%), dato che sembrerebbe andare contro la direzione di Petrarca volta a ridimensionare proprio questa rima consonantica.²³⁰ La famiglia più frequente è quella in ONDE (32.42% sul totale delle rime in NX), seguita da classi con il nesso NT come ENTE, ONTE. È presente anche la rima in ANTE con le sue varie declinazioni (ANTA, ANTO, ANTI), dove prevale il rimante *sante*. In particolare, la Battiferri utilizza spesso la coppia di rimanti *sante* : *amante*, la quale è presente ad esempio in due sonetti quasi adiacenti (136 e 138). Compagnano inoltre ancora classi come ANZA e ANZI tipiche della poesia duecentesca, rispettivamente con quattro e con tre occorrenze (25,10-12 *speranza* : *avanza* 101, 9-14 *speranza* : *baldanza* e 99, 9-11-13 *avanzi* : *dianzi* : *innazi*). La classe in ENTE, tipica della tradizione precedente viene utilizzata dalla poetessa con una duplice modalità. Da un lato troviamo un impiego incentrato su rimanti di tipo avverbiale, come in 117, 1-4-5-8 : *novellamente* : *felicemente* : *sovente* : *eternamente*, il quale però sembrerebbe più un esercizio di stile, un'eccezione. Dall'altra parte invece, la rima in ENTE viene accostata in moltissimi casi con rimanti consonantici "gravi" come nel sonetto 20, dove i rimanti *ardente* : *spente* : *presente* : *gente* sono accostati a rimanti particolari quali *adombra* : *ombra* : *sgombra* : *ingombra*. Oppure ancora nel

²³⁰A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica* p. 59.

sonetto 23, dove le rime in ENTE (*ardente* : *sente*) sono utilizzate in un componimento di sole rime consonantiche. Di seguito riporto le serie rimiche della classe in ENTE:

ENTE

| | |
|--------------|--|
| 5, 9-12 | oriente : gente |
| 23, 9-11-13 | ardente : mente : sente |
| 20, 1-4-5-8 | ardente : spento : presente : gente |
| 38, 1-4-5-8 | ardente : lucente : possente : gente |
| 42, 2-3 | lucente : ardente (madrigale) |
| 45, 18-20-22 | ardente : gente : sovente (ottava) |
| 68, 9-14 | ardente : presente |
| 73, 2-7-8 | ardente : lucente : sente |
| 91, 1-4-5-8 | ardente : mente : possente : gente |
| 117, 1-4-5-8 | novellamente : felicemente : sovente : eternamente |
| 118, 1-4-5-8 | algente : lucente : possente : sovente |

Ciò che emerge è il protagonismo del rimante *ardente*, presente in ben otto serie rimiche sulle undici totali. Si tratta quindi di un termine fondamentale per la poesia della Battiferri. Esso, infatti, viene spesso adoperato in componimenti riguardanti il divino e la salvezza dell'anima, talvolta come aggettivo riferito alla potenza della luce del sole, il quale assume a sua volta un'aurea religiosa. Ad esempio, nel sonetto 20 il sole viene definito «d'alta vertute *ardente*», nel sonetto 23 la virtù di Ortensia Colonna, alla quale il sonetto è dedicato, viene definita «vivo raggio *ardente*» su similitudine della pura luce del sole. Ancora, nel sonetto 68 l'aggettivo è riferito alla luce divina («luce ardente»); riferimento che diviene ancora più esplicito nel sonetto 91 rivolto a Don Gabriello Fiamma²³¹ «Fiamma del Ciel, che dal divino *ardente* | foco derivi», dove l'aggettivo viene ulteriormente marcato grazie all'utilizzo dell'enjambement. Il termine *ardente* è presente anche nel modello petrarchesco, nel quale compare molte volte in posizione non di rima ed è riferito spesso al sostantivo “desire”. Si trova in posizione di rima in *Rvf213* all'interno della serie rimica *gente* : *mente* : *sente* : *ardente*, rimanti che, come si è visto, la Battiferri riprende. Interessante è l'utilizzo in *Rvf352* (serie rimica *dolcemente* : *mente* : *ardente* : *presente*), in quanto ritornano i motivi del sole e del collegamento alla sfera divina. Qui Petrarca ripensa all'immagine di Laura, ai suoi occhi «più chiari che 'l sole», e paragonando i suoi movimenti a quelli di un angelo la ricorda

²³¹Teologo, predicatore e poeta che fu vescovo di Chioggia (cfr. Guidi, p. 96).

«d'onesto foco ardente» nella sua ascesa al cielo.

La classe consonantica più penalizzata rispetto a Petrarca è quella in LX (0.78% nel *Primo Libro* vs 3.45% dei *Fragmenta*). Essa comprende le famiglie in OLGA, OLSE, OLTE, OLGO, ALTO, OLTO, tutte composte da una sola serie rimica e così articolate all'interno dell'opera della poetessa:

LX

| | |
|-------------|-------------------------------|
| 8, 9-12 | rivolga : colga |
| 22, 11-14 | tolse : accolse |
| 29, 11-13 | colte : tolte |
| 39, 11-13 | rivolgo : raccolgo |
| 51, 1-4-5-8 | alto : smalto : salto : alto |
| 63, 2-3-6-7 | volto : colto : volto : colto |

Rispetto ad altre classi consonantiche, quella in LX è esigua. Inoltre, a parte il caso dei rimanti in OLGO, il nesso prevalente rimane ancora quello in LT. La Battiferri sembra dunque non accogliere pienamente l'innovazione petrarchesca (e prima ancora del Dante comico) volta all'introduzione di rimanti con nuovi nessi consonantici quali LB, LP, LS, LV, ecc...²³² Tuttavia, vi è una volontà di fare comunque risaltare queste rime attraverso l'uso di alcuni stratagemmi stilistici, volti ad esempio a richiamare il suono della liquida “l” e della dentale “t” nei versi che circondano i rimanti e nei versi stessi. Un esempio nelle terzine del sonetto 29 dedicato a Elisabetta della Rovere:

Spandi, fin dove nasce e dove more
d'ApoLLo il raggio, aLTeRa pianTa e beLLa,
le foglie Tue da Giove amaTe e coLTe,

poi ch'a voi riede un'aLTrA voLTA queLLa
donna, ch'a tuTTe l'aLTre tuTTe ha toLTe
le grazie d' Umbria e Massa, eterno onore²³³

Si nota qui un continuo susseguirsi di allitterazioni e consonanze, in particolar modo nel v. 13 l'allitterazione marcata di “t”. Il suono “l” è invece ripreso, oltre che dai termini «Apollo» (v.10), «altera» (v.10), «altra» (v.12) e «altre» (v.13), anche dalla rima geminata in ELLA. Particolare in questa direzione anche il sonetto 63, del quale riporto le quartine:

²³²A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 59.

²³³L. Battiferri, *Il Primo libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 54.

Febo, per l'amoroso e caldo zelo
ch'al cor t'accese della ninfa il volto,
ch'or in arbor da te pregiato e colto
il mondo onora, non pur Cinto e Delo,

così tornando nel mortal suo velo
stia dolcemente a te mai sempre volto
e d'un laccio e d'un stral legato e colto
sia teco d'un ardor pari e d'un gelo;²³⁴

I rimanti *volto* : *colto* : *volto* : *colto* sono qui posti in rima equivoca: nel primo caso *volto* designa il viso della ninfa, mentre il secondo è un participio. *Colto* al v. 3 sta per “coltivato”, mentre al v. 7 indica l'atto del raccogliere. A rafforzare ulteriormente questo legame ed evidenziare il richiamo dei suoni “l” e “t” vi è l'uso della dittologia: «pregiaTo e coLTo» (v.3) e «LegaTo e coLTo» (v.7). Infine, anche in questo caso, il suono della liquida del nesso LT viene ripreso dai rimanti in ELO.

4.3 Rime tecniche

Abbiamo precedentemente citato alcuni casi di rime tecniche, quali la rima identica e la rima equivoca. Ora esaminerò questi casi più nel dettaglio, includendo anche le rime derivative e inclusive, confrontando l'incidenza di questi virtuosismi stilistici nel *Primo Libro* con quella del *Canzoniere* petrarchesco. Come spiega Afribo la tendenza introdotta dal Dante comico-petroso e successivamente ripresa da Petrarca consiste nell'«azzerramento delle identiche, la riduzione delle equivoche e al contempo la loro eventuale rifunzionalizzazione, l'importantissimo aumento di ciò che prima era ai minimi termini, cioè le inclusive, e la rinnovata attenzione alle derivative, che spesso [...] sono anche inclusive».²³⁵ Il Dante petroso infatti, riduce le rime identiche ed equivoche, innalzando le inclusive e le derivative «che da una media di 9,15% nel “primo Dante” schizza al 17,94%». Riporto di seguito una tabella con i dati raccolti da Pelosi²³⁶ riguardanti l'incidenza delle rime tecniche nei sonetti dei *Fragmenta* e successivamente quella relativa a Laura Battiferri:

²³⁴Ivi, p. 76.

²³⁵A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 66.

²³⁶A. Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003, p. 513.

| <i>RVF</i> , n.versi totali: 4438 | |
|-----------------------------------|-------|
| Inclusiva | 17.7% |
| Derivativa | 11.6% |
| Equivoca/Identica | 3.7% |
| Totali tecniche | 33% |

| <i>Primo Libro</i> tot. Versi 1.969 | |
|-------------------------------------|--------|
| Inclusiva | 7.26 % |
| Derivativa | 6.13% |
| Equivoca/Identica | 1.86% |
| Totali tecniche | 15,25% |

In generale da questi dati emerge una sostanziale accoglienza dell'innovazione petrarchesca da parte della Battiferri a prediligere le rime inclusive e derivate, a scapito di quelle equivoche e identiche. Nonostante le percentuali siano più esigue, la proporzione della scelta di tipologie di rime tecniche rimane simile a quella di Petrarca, come dimostra la bassa percentuale delle rime equivoche/identiche che arriva appena all'1.86%. Analizzando meglio quest'ultima categoria, si nota come essa consista anche di pochi nuclei tematici:

RIME IDENTICHE/EQUIVOCHE

| | |
|-------------|---|
| 5, 2-3-6-7 | polo : <i>solo</i> : stuolo : <i>solo</i> |
| 6, 2-3-6-7 | <i>aita</i> : addita : infinita : <i>aita</i> |
| 10-12 | augusto : Augusto |
| 21, 1-4-5-8 | <i>luce</i> : induce : produce : <i>luce</i> |
| 50, 6-7 | meno : meno |
| 60, 2-3-6-7 | luce : luce : luce : luce |
| 61, 11-13 | luce : luce |
| 64, 9-11 | luce : luce |

| | |
|--------------|---|
| 67, 2-3-6-7 | <i>morte</i> : accorte : porte : <i>morte</i> |
| 102, 1-4 | luce : luce |
| 103, 10-13 | sole : sole |
| 117, 10-13 | tempo : tempo |
| 127, 2-3-6-7 | <i>luce</i> : conduce : <i>luce</i> : induce |
| 128, 10-14 | parte : parte |
| 143, 1-4-5-8 | <i>luce</i> : conduce : <i>luce</i> : duce |

La maggior parte di queste rime sono incentrate sul termine *luce*, talvolta portandolo all'estremo come accade nel sonetto 60, dove esso viene promosso a rimante di entrambe le quartine. In questo caso, come del resto in quasi tutte le altre occorrenze, il termine *luce* quando si trova in rima equivoca sta ad indicare la luce del sole (quindi come sostantivo) o il suo atto di illuminare (inteso come verbo). Non a caso l'altra coppia di rimanti posti in rima equivoca è quella *sole* : *sole*, inteso o come astro o come voce del verbo "solere" (questa rima equivoca si trova molto spesso anche in Petrarca, cfr. Rvf 156 vv. 2-6, 158 vv. 10-14, 218 vv. 9-13, ecc...) Tuttavia, come accennato poco sopra, il rimante che decisamente prevale in questa categoria è la coppia *luce* : *luce*, la quale viene utilizzata da Petrarca per tre volte, in particolare all'interno di un sonetto (Rvf18) costruito su una serie di rime equivocate tra le quali si trova anche *luce* : *luce* ai vv. 2-3-6-7. Sempre all'interno di questo contesto si inserisce anche la rima *parte* : *parte*, presente anch'essa nel medesimo sonetto petrarchesco e anche nelle *Rime dantesche* (4 occorrenze).

Si prendano ora in considerazione alcune rime inclusive:

RIME INCLUSIVE

| | |
|-------------|--------------------------------------|
| 2, 2-3 | valore : ore |
| 6, 6-7 | oro : ristoro |
| 9, 9-12 | eguali : ali |
| 14, 2-3 | ramo : amo |
| 16, 9-12 | amorosa : osa |
| 19, 11-14 | una : fortuna |
| 20, 2-3-6-7 | adombra : ombra : sgombra : ingombra |
| 24, 11-14 | diversi : versi |
| 39, 6-7 | aduna : una |
| 46, 9-14 | ali : uguali |
| 11-13 | onde : fronde |
| 55, 10-12 | ora : ancora |
| 60, 9-13 | carte : arte |
| 66, 1-4-5-8 | anno : danno : hanno : affanno |
| 67, 1-2 | affisso : fisso |
| 10-14 | anco : stanco |

| | |
|--------------|----------------------------------|
| 82, 2-3-6-7 | arte : carte : comparte : parte |
| 94, 5-8 | vostro : Ostro |
| 113, 9-12 | felice : lice |
| 10-13 | sopra : opra |
| 144, 2-3-6-7 | terra : erra : serra : guerra |
| 131, 1-4-5-8 | bella : ella : stella : procella |

La tendenza generale è quella di accostare un rimante monosillabico (ad es. *ore, ali, amo, una*) con un termine bisillabico o trisillabico (es. *valore, eguali, ramo, amorosa, fortuna*). Non mancano però casi più complessi, quali *adombra : ombra : sgombra : ingombra*, sequenza utilizzata anche da Petrarca in *Rvf28* e *327*. La tecnica della rima inclusiva comprende anche la classe delle rime consonantiche in geminata (*terra : erra, bella : ella : stella*) marcando ancora di più l'aspetto fonico. Inoltre, in qualche caso le rime inclusive sono coinvolte in una specie di doppia inclusione: è il caso ad esempio della serie rimica *arte : carte : comparte : parte*, dove il rapporto di inclusione è presente sia tra *arte* e *carte*, sia tra *comparte* e *parte*, i quali a loro volta contengono il primo rimante *arte*.

Infine, per quanto riguarda le rime derivate, esse sono in certi casi in relazione tra loro anche tramite rapporti desinenziali e inclusivi allo stesso tempo. Ad esempio, in *9, 2-3-6-7* si trova la serie rimica *sponde : onde : infonde : fronde*, dove i rimanti *sponde : onde* sono tra loro in relazione sia in senso inclusivo che derivativo. Ancora, nel sonetto *100, 1-4-5-8* si hanno i rimanti *lacrimando : lamentando : mando : errando*, rimanti desinenziali in quanto sono tutti al medesimo tempo verbale con l'aggiunta del rapporto inclusivo tra *lacrimando* e *mando* (serie rimica per altro assente nei *Fragmenta*, probabilmente in quanto quadrisillabi). Nel sonetto *115* vi è la sequenza di rimanti *incresci : esci : decresci : cresci*, anch'essi correlati da una pluralità di legami: inclusivi (*incresci : esci, decresci : cresci*), derivativi (*decresci : cresci*) e desinenziali dato dal presente del tempo verbale. Similmente accade per quanto riguarda un'altra serie rimica particolare, ovvero *acerba : erba : serba : disacerba* (*139, 2-3-6-7*); qui il termine *erba* è incluso in tutti e quattro i rimanti, con l'aggiunta del rapporto derivativo tra *acerba* e *disacerba*.

4.4 Volume dei rimanti

Per concludere il discorso sulle rime di Laura Battiferri, penso sia opportuno considerare infine anche il volume dei rimanti. Si tratta di una questione essenziale, se si considera l'enorme lavoro svolto da Petrarca nella direzione di una «spietata soppressione dei polisillabi»²³⁷. In questo contesto Petrarca prende le distanze dalla lirica stilnovista e da Guittone in particolare, come fa notare Paolo Trovato: «Nel caso di Guittone [...] va fortemente ridimensionata la tesi di un influsso tematico e tecnico e ideologico-politico e soprattutto linguistico dell'aretino sul Petrarca.»²³⁸ In particolare, ciò che Petrarca introduce riguarda la netta riduzione dei quadrisillabi e l'assenza totale di pentasillabi, alla quale corrisponde un aumento dei bisillabi e dei trisillabi comincianti per vocale.²³⁹ Tendenze che vengono assimilate e promosse a vere e proprie regole nel '500: esse vengono esplicate in modo chiaro nell'*Arte poetica* di Minturno del 1564, il quale riassume quanto detto e pone l'attenzione anche sulle ragioni per cui usare i trisillabi iniziati per vocale a fine verso:

Il giudizioso poeta si guarderà di finire il verso con voce, la qual di quattro sillabe non sia contenta. Anzi si studierà (se punto crederà a me) di dargli fine di due, o di tre sillabe le più volte, e più spesso di due, che di tre; come troverete aver fatto il Petrarca nelle sue rime. Perciocchè le parole di tre sillabe, che da vocale cominciano, vagliono come se fosser di due [...] Anzi, l'apertura, la quale inghiotte quella sillabe, accresce il suono, e rende il verso più tardo, e conseguentemente più grave.²⁴⁰

Dunque, le innovazioni introdotte da Petrarca per quanto riguarda i rimanti a fine verso sono volte in particolar modo a modificarne il ritmo, volte a renderlo più «convinto e ponderoso»²⁴¹. Vediamo ora nella tabella seguente i numeri e le percentuali dei volumi dei rimanti all'interno dell'opera della Battiferri, un'analisi eseguita sulla totalità dei componimenti (sonetti, madrigali, ottava, sestina) del *Primo Libro*:

²³⁷ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 90.

²³⁸ P. Trovato, *Dante in Petrarca*, p. 9.

²³⁹ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 90.

²⁴⁰ Minturno, A. *L'arte poetica del signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, ed ogni forte di rime Toscane...* (in Napoli), 1725, pp. 342-343. Versione online tratta dalla Biblioteca nazionale di Francia.

²⁴¹ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 87.

| | <i>Monosillabi</i> | <i>Bisillabi</i> | <i>Trisillabi</i> | <i>Quadrisillabi</i> | <i>Pentasillabi</i> | Totale |
|--------------------|--------------------|------------------|-------------------|----------------------|---------------------|--------|
| <i>Numero</i> | 85 | 1014 | 815 | 53 | 5 | 1972 |
| <i>Percentuale</i> | 4.31% | 51.41% | 41.32% | 2.68% | 0.25% | |

Quello che emerge da una prima osservazione di questa tabella è una sostanziale adesione al modello dei *Fragmenta*. I rimanti bisillabi sono in netta maggioranza rispetto agli altri, anche se di qualche punto inferiore alla percentuale del *Canzoniere*, dove questi arrivano al 60.29%.²⁴² Vi si trovano anche dei quadrisillabi, ma in un numero molto limitato rispetto agli altri (2.68%). Infine, il dato che si discosta di più dal modello petrarchesco è la presenza, seppur molto esigua, di cinque rimanti pentasillabi, laddove nel *Canzoniere* sono invece totalmente assenti. Tuttavia, se si considera il contesto in cui vengono utilizzati dalla poetessa, si nota che ben tre (sui cinque totali) compaiono in un sonetto di corrispondenza (117,1-4-5-8 *novellamente* : *felicemente* : sovente : *eternamente*), nel quale hanno probabilmente la funzione di semplice esercizio stilistico. Infatti, anche i rimanti delle quartine del sonetto del suo interlocutore sono costruiti intorno alla desinenza *ente* (117^a 1-4-5-8 *mente* : *gente* : *altamente* : *sente*). Gli altri due casi invece si trovano in due sonetti adiacenti (125 e 126) entrambi scritti in occasione della morte di due donne illustri: Maria De' Medici e la Duchessa di Camerino. I rimanti in questione sono *incoronata* (125 v.9) e *accompagnata* (126 v.4), entrambi in rima con *beata*. Quest'ultimo termine crea un forte legame tra i due sonetti, in quanto si trova come ultimo rimante nel sonetto 125 al v.14, e come primo invece nel sonetto successivo al v.1. Ambedue i rimanti sono in sinalefe con il termine che li precede e sono utilizzati in contesto spirituale. In 125 il verso in questione è «Vergine che di stelle *incoronata*» con il quale Laura si riferisce a Maria De' Medici, nel sonetto 126 descrive l'ascesa al cielo dell'anima pura della Duchessa di Camerino «da gli angelici cori *accompagnata*». L'utilizzo del pentasillabo sembra quindi legato a un'esigenza lessicale e tematica.

Come accennato precedentemente, Petrarca non esclude del tutto i quadrisillabi, ma introduce degli elementi quali piccole particelle, increspamenti (es. monosillabi) che li

²⁴²Ivi, p. 90.

precedono al fine di modificarne l'assetto sonoro. Si possono definire come dei «mezzi ricostituenti» con lo scopo di rendere il verso più «mosso» dal punto di vista ritmico (ad es. il caso di *sì dolcemente*).²⁴³ Anche in questo caso l'innovazione petrarchesca viene promossa a norma nell'*Arte poetica* di Minturno «E se, talora l'ultima voce è di tre, o di più sillabe, la prima delle quali cominci da consonante; porle si suole innanzi, per dar più suono, e vigore al verso, alcuna d'una sillaba, o pure con l'accento, nell'ultima [...]»²⁴⁴. Nell'opera di Laura Battiferri troviamo dei tentativi in questa direzione; la poetessa compensa i polisillabi accostandoli a monosillabi più o meno forti, creando così una contrapposizione tra la lentezza della prima parte del verso e la velocità del suo finale:

| | |
|------------|--|
| 100, v.1 | <u>Se</u> fermo è <u>nel</u> destin <u>che</u> lacrimando |
| 100, v.4 | gode <u>del</u> vostro <u>gir</u> <u>sì</u> lamentando |
| 97, v.4 | l'alme dal pigro sonno ogn' <u>or</u> destando |
| 97, v.8 | passi, dolce d'amor <u>sen</u> <u>già</u> cantando |
| 16, v.9 | Donna, <u>più</u> d'altra bella e <u>più</u> amorosa |
| 75, vv.5-6 | <u>Or</u> <u>mi</u> fermo, <u>or</u> m'arretro, <u>or</u> risospinta cammino inanzi, <u>or</u> lento, <u>or</u> fuggitivo |
| 95, v.3 | <u>quel</u> <u>che</u> <u>del</u> cerchio estremo è firmamento |
| 108, v.5 | <u>A</u> <u>qual</u> <u>più</u> dotta schiera e <u>più</u> onorata |
| 128, v.12 | <u>con</u> <u>la</u> ragion <u>vèr'</u> <u>lei</u> <u>vi</u> rivolgete |

All'interno dell'opera non sono presenti quadrisillabi avverbiali in *-mente* in posizione di rima. Si potrebbe dedurre che nel *Primo Libro* non sia stata accolta la svolta petrarchesca a valorizzare questo tipo di avverbi, oppure al contrario che la Battiferri abbia interiorizzato così tanto questa iniziativa da escluderli del tutto nella sua opera.

Infine, vediamo come nei versi citati precedentemente non vi sia solo la semplice collocazione di segmenti monosillabici che precedono il quadrisillabo, ma come nella maggior parte dei casi il verso in questione sia intessuto di relazioni foniche volte a richiamare i suoni del polisillabo in rima. Si veda ad esempio il v.12 del sonetto 128, dove i suoni “v”, “g” e “l” del rimante *rivolgete* sono sparsi all'interno di tutto il verso

²⁴³A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, p. 93.

²⁴⁴Minturno, *Ars Poetica*, p. 343.

«con *La raGion Ver' Lei Vi riVoLGete*». In altri casi vi è la ripetizione dell'elemento rinforzante, ovvero del monosillabo come accade nel sonetto 108 al v. 5 con la ripetizione del *più* sia nel primo che nel secondo emistichio, o come ancora più rilevante nel sonetto 75 dedicato a Lucrezia De' Soderini, il quale è in gran parte costruito sulla ripetizione di *or* (il corsivo è mio):

Di fredda speme e calda tema cinta
in dubbia pace e certa guerra io vivo,
me stessa a morte toglia e tolta privo
di vita, a un tempo vincitrice e vinta.

Or mi fermo, *or* m'arresto, *or* risospinta
cammino inanzi, *or* lento, *or* fuggitivo
il passo muovo, *or* quanto in carta scrivo
disprego, *or* vera mi dimostro, *or* finta.

Piango e rido, *or* m'arrosso, *or* mi scoloro,
or vò cara a me stessa, *or* vile, *or* giaccio
in terra, *or* sopra 'l ciel poggiando volo.

Talor quel ch'io vorrei disvoglio e scaccio,
me stessa affliggo, e me stessa consolo
in tale stato ogn'*or* vivendo moro.²⁴⁵

Il turbamento interiore della poetessa si coglie sia nel contenuto che nello stile di questo componimento; l'instabilità emotiva di Laura si riflette anche nel rapporto tra metro e sintassi (presenza di vari *enjambements*: tra i versi 3-4, 7-8, 10-11) e nell'uso di molte figure retoriche (allitterazioni, chiasmo ai vv.1-2, antitesi sparse lungo tutto il sonetto). Ciò che qui interessa è la funzione del monosillabo *or*: esso non ricopre la sola funzione stilistica di modificare il ritmo del verso, ma accompagna anche l'irrequietezza dell'interiorità della poetessa, segnando il passaggio da uno stato d'animo all'altro («Piango e rido, *or* m'arrosso, *or* mi scoloro»). Sonetto dunque molto particolare, tanto da spingere la Battiferri a chiedere consiglio al fidato amico Benedetto Varchi. Concludo con le parole che la poetessa gli rivolge all'interno delle *Lettere* riguardo a questo componimento, dove emerge anche lo stretto legame che univa la poetessa a Lucrezia De' Soderini:

Mando a V. S. non so che poche cose, a ciò che le veda, e poi me le rimandi indietro; perché

²⁴⁵L. Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane* a cura di E.M. Guidi, p. 82.

così come lei ha caro ch' io tenga le sue cose appresso di me, che mi ha mandato, così ho caro io che le mie mi tornino in mano, facendo più conto di loro poi, che non facevo prima. Il sonetto alla Soderina, la quale io amo come voi Dafni e Tirinto, vi degnarete rivedere [...] ²⁴⁶

²⁴⁶Battiferri L., *Lettere di Laura Battiferri a Benedetto Varchi*, p. 24.

Bibliografia

Testi lirici

Laura Battiferri, *Il Primo Libro delle Opere Toscane*, a cura di Enrico Maria Guidi, Accademia Raffaello, Urbino, 2000.

Laura Battiferri, *Lettere di Laura Battiferri Ammannati a Benedetto Varchi*, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1879.

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 1991.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1964.

Testi critici

Afribo (2009) = Andrea Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma.

Afribo (2001) = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Cesati, Firenze.

Afribo (2020) = *Metrica e petrarchismo. Qualche considerazione in I versi e le regole: Esperienze metriche nel Rinascimento Italiano*, Longo Editore, Ravenna.

Alonso (1965) = Dámaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna.

Baldinucci (1681) = Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, versione online consultata sul sito Biblioteca Nazionale di Francia.

Beltrami (2011) = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.

Beltrami (1981) = Pietro G. Beltrami, *Metrica poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa.

Biblioteca italiana (Bibit), Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica, Università di Roma La Sapienza.

Cimegotto (1894) = Cesare Cimegotto, *Laura Battiferri e due lettere inedite di Bernardo Tasso*, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 24, 388.

Colussi (2011) = Davide Colussi, *Figure della diligenza, costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere chigiano L VIII 302*, Antenore, Roma-Padova.

Fedi (1990) = Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma.

Firpo (1993) = Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresia nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Laterza, Roma-Bari.

Kirkham (1996) = Victoria Kirkham, *Laura Battiferra degli Ammannati's" first book "of poetry. A renaissance holograph comes out of hiding*, Rinascimento, Firenze.

Kirkham (2000) = Victoria Kirkham, *Laura Battiferra degli Ammanati benefattrice dei Gesuiti fiorentini*, in "Quaderni storici, Rivista quadrimestrale" 2/2000, pp. 331-354. doi: 10.1408/10285.

Kirkham (2002) = Victoria Kirkham, *Creative Partners: The Marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati*, *Renaissance Quarterly*, 55 (2), 498-558. doi: 10.2307/1262317.

Kirkham (2009) = Victoria Kirkham, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*, in Bianca Maria Da Rif (a cura di), "Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola", Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 172-179. <http://hdl.handle.net/10077/14617>

«Laura Battiferri» in Enzo Noè Girardi, *Dizionario biografico degli italiani*, 1970, versione online.

Minturno (1725) = Antonio Minturno, *L'arte poetica del signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia con la dottrina de' sonetti, canzoni, ed ogni forte di rime Toscane...* (in Napoli), versione online consultata sul sito Biblioteca nazionale di Francia.

Pelosi (2003) = Andrea Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003, pp. 504-29.

Praloran (2003) = a cura di Marco Praloran, *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Padova.

Quondam (2006) = Amedeo Quondam, *Sul Petrarchismo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, F. Calitti, R. Gigliucci, Bulzoni, Roma.

Soldani (2003) = Arnaldo Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran 2003, pp. 383-504.

Soldani (1999) = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, M. Pacini Fazzi, Lucca.

Tommaseo-Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, versione online dal sito Accademia della Crusca.

Tonelli (1999) = Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, L. S. Olschki Firenze, 1999.

Trovato (1979) = Paolo Trovato, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Leo S. Olschki, Firenze.

Zaccagnini (1903) = Guido Zaccagnini, *Lirici urbinati nel secolo XVI*, in "Le Marche" I-III.