



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

*Per un'indagine metrica, sintattica  
e lessicale del "Libro delle rime"  
di Franco Sacchetti*

Relatore

Prof. Andrea Acribo

Laureando

Giulia Vielmi

matr.1106885 / LMFIM

Anno Accademico 2016-2017



*A Bruno e Luisa, i miei genitori*



# INDICE

## **Introduzione**

- |                              |    |
|------------------------------|----|
| 1. L'autore                  | 7  |
| 2. Il manoscritto, l'opera   | 8  |
| 3. Metodologia dell'indagine | 12 |

## **Capitolo primo: *I Sonetti***

- |  |    |
|--|----|
| 1. Profilo storico   | 15 |
| 2. I sonetti di corrispondenza: una digressione                        | 18 |
| 3. I sonetti di Sacchetti  | 19 |
| 4. Metro e sintassi  | 22 |
| 5. Il realismo   | 38 |
| 6. Persistenze comico-realistiche: oltre il Duecento, verso Burchiello | 44 |
| 7. I sonetti politici  | 54 |
| 8. I sonetti civili e morali   | 58 |
| 9. I sonetti amorosi   | 63 |

## **Capitolo secondo: *I componimenti per musica***

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Le ballate                          |     |
| 1.1 Profilo storico                    | 69  |
| 1.2 Le ballate di Sacchetti            | 72  |
| 1.3 Metro e sintassi                   | 76  |
| 1.4 Strutture testuali ricorrenti      | 78  |
| 1.5 Lessico e motivi                   | 82  |
| 2. I madrigali                         |     |
| 2.1 Profilo storico                    | 102 |
| 2.2 I madrigali di Sacchetti           | 103 |
| 2.3 Sintassi e strutture argomentative | 104 |
| 2.4 Lessico e motivi                   | 110 |

## **Capitolo terzo: *Le canzoni***

- |                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 1. Profilo storico          | 117 |
| 2. Le canzoni di Sacchetti  | 119 |
| 2.1 Misure della stanza     | 119 |
| 2.2 Morfologia della fronte | 120 |
| 2.3 Morfologia della sirma  | 121 |
| 2.4 Morfologia del congedo  | 123 |

3. Metro e sintassi	124
4. La tematica amorosa	134
5. Le canzoni politico-morali: tra satira di costume e invettiva civile	140
<b>Conclusioni</b>	155
<b>Tavola metrica</b>	159
<b>Bibliografia</b>	163

## INTRODUZIONE

Ma le «tre corone» stavano come tre cime di montagna, con qualche piccolo colle interposto o vicino, e ai loro piedi si stendeva un piano fertilissimo, erboso, tutto cosparso di arbusti e di umili mirici, ameno e consolante quanto le tre montagne erano sublimi [...].

Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*

### 1. L'autore

Franco Sacchetti nasce a Ragusa di Dalmazia nel 1332. Di famiglia fiorentina, si iscrive all'Arte del Cambio nel 1351 e sposa nel 1354 Felice di Niccolò Strozzi, donna alla quale rivolse le prime prove poetiche amorose. L'esordio letterario del Sacchetti non è nel segno della prosa, che tanto ha reso la sua celebrità duratura nel tempo, ma si spende nella composizione di quattro cantari in ottave dal titolo *La battaglia delle belle donne di Firenze contro le vecchie*, scritti attorno al 1352, con l'intento di celebrare la futura moglie per interposta persona, eleggendo a protagonista la cugina Costanza Strozzi. Agli anni della *Battaglia* risalgono anche le prime prove poetiche che confluiranno in seguito nel *Libro delle rime*. La carriera politica del Sacchetti inizia attorno al 1363 con il ruolo di castellano a Montevoltraio, funzione che ricoprirà molte volte, così come il quello di podestà, presso città sotto il dominio di Firenze. Attività letteraria e attività politica vanno di pari passo nella sua vita, contribuendo vicendevolmente a renderlo noto presso signori importanti del suo tempo, poeti e musicisti. Tra il 1375 e il 1378 Firenze è impegnata nella guerra degli Otto Santi contro lo Stato Pontificio e questa esperienza, la morte della moglie nel 1377, il Tumulto dei Ciompi del 1378 segnano quella che è stata definita la "crisi" dell'autore, che si rispecchia nell'infittirsi delle rime politiche e morali.<sup>1</sup> Di questi anni è l'inizio della composizione di alcuni capitoli storici in terza rima e del 1381 sono le *Sposizioni di Vangeli*, l'opera più direttamente ispirata ai nuovi interessi e le nuove preoccupazioni del Sacchetti, indispensabile per

---

<sup>1</sup> Li Gotti 1942, p. 35;

comprendere la svolta verso la prosa e il gusto narrativo del *Trecentonovelle*, l'opera più celebre dell'autore. Al suo interno istanza comica e etica sono saldate, il moralismo è strettamente imparentato con un solido realismo, che si basa sulla conoscenza diretta del mondo e degli uomini. Come Dante, egli è «ancora in pieno uomo del Medioevo: raramente si astiene dall'esprimere un giudizio morale, spesso corrucciato anche se mai *ex cathedra*, anzi da persona coinvolta senza rimedio nella mischia».<sup>2</sup> Sempre attivo in incarichi politico-amministrativi al servizio di Firenze, in decenni segnati dall'instabilità politica, Sacchetti muore nel 1400 a San Miniato, mentre vi si trovava in qualità di vicario, a causa della peste.

## 2. Il manoscritto, l'opera

Qualsiasi studio che voglia trattare il *Libro delle rime* del Sacchetti, non può prescindere dalla conoscenza di alcuni dati indispensabili all'inquadramento della natura di quest'opera, contenuta nelle prime 70 carte del codice autografo Ashburnhamiano 574, conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. Il titolo deriva da un'annotazione contenuta nel *recto* della seconda carta di questo manoscritto, datata 1439 e certamente non della mano dell'autore, morto da quasi quarant'anni, ma che potrebbe riprendere una intestazione autografa e perduta. Del resto, per tutto il Quattrocento il manoscritto è appartenuto alla famiglia Sacchetti, quindi chiunque sia stato l'autore dell'annotazione doveva essere a conoscenza delle volontà dell'autore. Il titolo è stato introdotto da Alberto Chiari nell'edizione del 1936 e conservato nelle successive, curate da Franca Brambilla Ageno, edita nel 1990, e da Davide Puccini, pubblicata nel 2007.

La veste con cui si presenta il manoscritto non è da considerarsi termine neutro, bensì una lente in grado di trasmettere informazioni rispetto al suo contenuto, nonché di sollevare quesiti solo parzialmente risolti e risolvibili. Anzitutto le analisi paleografiche e codicologiche del manoscritto hanno dimostrato che l'autore ha trascritto, pressoché integralmente, la sua produzione di rime in un lasso di tempo che deve cominciare attorno al 1380 e concludersi nel 1400, data dell'ultimo componimento e di morte del Sacchetti.<sup>3</sup> Di qui il primo elemento interessante: i testi non sono stati trascritti man

---

<sup>2</sup> Puccini 2007b, p. 13;

<sup>3</sup> studi esaustivi sull'argomento si trovano nei lavori di Lucia Battaglia Ricci, di cui questa parte introduttiva è debitrice: cfr. Battaglia Ricci 1992 e 1995;



mano che l'autore veniva componendoli, ma a cominciare da una data abbastanza avanzata della sua vita e seguendo dei criteri di scelta che, sebbene non immediatamente perspicui, creano più o meno evidenti costellazioni di testi, soprattutto nella prima parte, delle quali si farà accenno nei capitoli del presente lavoro laddove sia possibile riscontrarne la presenza. Variazioni di *ductus*, alternanze di inchiostri e intersecarsi di forme diverse di impaginazione mostrano, inoltre, che l'autore intervenne a più riprese nel *Libro*, partendo dall'inserimento di gruppi di testi in carte diverse, con frapposizione più o meno estesa di spazi bianchi, e ritornando successivamente o a integrare quei componimenti di cui si era limitato ad annotare sulla carta il solo *incipit* o la prima strofa, o ad aggiungerne di nuovi. Capita che ciò non avvenga e, infatti, non è inconsueto trovare didascalie non seguite da testi o testi incompleti. Queste caratteristiche e la brusca interruzione dell'ultimo componimento trascritto raccontano di un libro *in fieri*, le cui aspirazioni e progettualità sono rimaste incompiute.

Inspiegare le ragioni che influenzano la fattura del manoscritto, il quale si trasforma progressivamente da un esemplare in bella copia a un esemplare di servizio. Le prime 36 carte, infatti, sono trascritte secondo criteri di armonia, mentre nella seconda parte, carte 36v-70, cessano le decorazioni, le pagine si fanno più piene, la scrittura è meno accurata; tuttavia i testi composti negli ultimi tempi della vita del Sacchetti, ossia i capitoli storici delle carte 37-44, spazio lasciato in bianco per lungo tempo, sono vergati con un *ductus* minuto e accuratissimo, mentre non mancano nella prima zona porzioni disordinate. Difficile, pertanto, in questo caso ricavare dalla forma indizi orientativi rispetto al contenuto; infatti, una delle straordinarietà del *Libro* risiede nella cesura tra le due porzioni del manoscritto, che non è solo materiale, ma riguarda ad un livello più profondo l'idea, o sarebbe meglio dire le idee, che Sacchetti aveva del proprio progetto-libro in sede di trascrizione: il modello ideale di riferimento genera, necessariamente, la natura e la distribuzione dei testi presenti al suo interno. Facendo un passo indietro, bisogna premettere che, da uno sguardo complessivo alla composizione dell'opera, nel *Libro* si registra la presenza di 239 sonetti, 169 di mano dell'autore e 70 di corrispondenti, 55 ballate, 29 madrigali, 28 canzoni, 11 capitoli storici, 5 frottole, 3 cacce, 3 sestine, 2 componimenti per pubblici monumenti, 1 orazione volgarizzata e 1 componimento didattico in versi, cui si aggiungono 16 lettere, dell'autore e di altri, liberamente mescolate ai componimenti in versi. Ad ogni testo l'autore ha premesso un

titolo/didascalia che ne indica genere, autore, e in alcuni casi la data e/o l'occasione. Sebbene non si possano tracciare ripartizioni nette nella distribuzione della materia e dei generi, la riprova che le due parti siano sviluppate secondo strategie differenti si può estrapolare da alcuni elementi significativi. Nella prima metà del *Libro* si trovano tutti i componimenti per musica dell'autore, eccezion fatta per quattro ballate che tuttavia sono state composte su commissione; inoltre:

i testi si dispongono carta per carta a inventare microsistemi dettati ora da criteri di omogeneità (è soprattutto il caso delle rime di corrispondenza), ora da criteri di varietà e al contempo simmetria. Esempari al proposito le cc. 3v-7r composte in modo omogeneo: una canzone in alto, ad aprire la serie di componimenti, e sotto, mescolati e alternati, in funzione dello spazio residuo, ballate, sonetti, madrigali quando la canzone è sufficientemente breve; se invece essa occupa tutta la carta, la serie dei generi brevi è dislocata in quella seguente: sintomatico che in questi casi lo scrittore scelga carte che si fronteggino.<sup>4</sup>

La seconda metà, invece, si apre con i capitoli storici, contiene larghe aperture alla prosa, ma soprattutto si configura, nel trascorrere delle pagine, come una fedele registrazione della scrittura, una documentazione delle occasioni che hanno sollecitato la redazione dei componimenti, con un conseguente allungamento delle didascalie. Addirittura in alcuni casi il rapporto tra testo della didascalia e testo in versi è tanto stretto che la prima non elenca contenuti presenti nel secondo, limitandosi a rimandare al componimento.<sup>5</sup> Le proposte interpretative per le due parti, quindi, sono differenti: per la prima si è parlato, per l'assoluto predominio della scrittura in versi e le cure sopraesposte, di "canzoniere", da intendersi in senso lato, mentre per la seconda di un "prosimitro" attento alla serialità diacronica dei testi, parametro, invece, blandamente registrato per la prima sezione.<sup>6</sup> La vena affabulatoria del raccogliatore cresce in modo progressivo e la scrittura continua dissolve anche le convenzioni grafiche del canzoniere iniziale. Questa apertura alla prosa racconta di una esigenza memorialistica e autobiografica, che investe da un certo punto in poi anche la scrittura in versi, non solo nel senso di una produzione più genericamente impegnata sul piano politico e didattico-moralistico, che si mescola sino alla sostituzione alle composizioni della prima parte (canzoni di soggetto amoroso e politico, sonetti, madrigali, cacce, ballate vs

---

<sup>4</sup> Battaglia Ricci 1995, p. 395;

<sup>5</sup> cfr. sonetto 260 in Puccini 2007a, p. 492

<sup>6</sup> Battaglia Ricci 1995, p. 395;

frottole morali, testi didascalico-moralistici, lunghe lettere a signori e intellettuali), ma la stessa scrittura in versi si apre al racconto di sé e della propria vicenda intellettuale. L'esame diacronico del *Libro*, inoltre, dimostra che il disegno finale del Sacchetti andava nel senso di una progressiva espansione all'indietro del modello operativo della seconda parte, come sembra testimoniare, ad esempio, il tardo inserimento di testi insoliti come i versetti per la corona del Marzocco, vergati in mercantesca nel margine inferiore della carta 35v, tra testi ben più usuali ad un lettore trecentesco, quali sonetti in morte della donna amata, una ballata amorosa e testi politici. Forse una rilettura in chiave autobiografica dell'opera e la composizione di un testo aperto a registrare tutta la sua produzione, anche quella mai entrata nei libri di rime della sua epoca, era nei progetti di Sacchetti, allorché la morte interruppe il suo lavoro. Quasi alla fine del *Libro* Sacchetti definisce, significativamente, la propria produzione in versi facendo ricorso a termini che gli derivavano dalla propria cultura originaria, ossia quella mercantesca. Gli attributi con cui lo scrittore qualifica la sua scrittura in versi possono essere letti come vere e proprie dichiarazioni di poetica. Così nel sonetto inviato nel 1396 ad Astore Manfredi signore di Faenza (numero 263, *I' ho veduto spesso, signor mio...*) «in capo d'uno quaderno di molte sue cose per rima», Sacchetti oppone i poco usuali «grossi stili» delle sue «cose volgari» alle più diffuse «scripture [...] sottili». <sup>7</sup> Così anche nel sonetto 299, mandato a «Gian Colonna quando gli prestò il presente libro», in cui la professione di umiltà convive con la dichiarazione di novità implicita nell'opera:

Ferma colonna di virtù sostegno,  
 io mi vergogno d'esser tanto stato  
 ch'al vostro adomandare non abbia dato  
 quel che per voi mi facea degno.

5     Solo pensando al materiale ingegno  
 de' grossi versi, ed al rozzo dettato,  
 ed a la fama indegna d'ogni lato,  
 mostrar non m'affidava tal disegno.

10    Or vel mando, e facciovi una scusa:  
 fate ragion ch'io sia un vil drappiero,  
 che nuovi panni e grossi vender usa.  
 Qual sia la cosa, presto e volontiero  
 ogni mio senso con la mente infusa

---

<sup>7</sup> Puccini 2007a, p. 505;

a' piacer vostri s'offerà maniero.<sup>8</sup>

Negli ultimi anni della sua vita, pertanto, Sacchetti non esitò a far uscire il libro da suo studio per essere copiato, sintomo che esso continuava a mantenere ai suoi occhi una dignità intrinseca. L'autografo non era per lui né una copia di servizio, né un privato *dossier*, ma un esemplare da lasciar copiare e mettere in circolazione. Tutto il *Libro* è riletto in funzione della produzione più recente, quasi ad esaltazione della dimensione municipale che oppone nettamente questa opera dell'autodidatta Sacchetti al già certamente vulgato *Fragmentorum liber* di Francesco Petrarca e forse anche alla raffinata produzione latina dei primi umanisti fiorentini. Alla luce dei dati esposti, sembra, pertanto, che la definizione di «anticanzoniere»<sup>9</sup> che è stata proposta per il *Libro*, se intesa in senso positivo quale «rivendicazione dello statuto singolare»<sup>10</sup> di quest'opera e degli elementi che lo oppongono alla grande tradizione instaurata da Petrarca, possa essere accettata.

### 3. Metodologia dell'indagine

Quello che interessa ricavare dalle considerazioni sin qui elaborate, è la constatazione, fondamentale per impostare la ricerca su criteri sensati, di non avere a che fare con un organismo macrotestualmente compatto né unitario, poiché l'opera non è conclusa e non costituisce un sistema autosufficiente. Quale approccio adottare, pertanto, nei confronti del materiale eterogeneo contenuto nel *Libro*? Quale può essere la linea di indagine più efficace per indagare la produzione poetica, o una porzione di essa, di un autore come Franco Sacchetti?

Lo studio di un poeta minore come il Nostro necessita della giusta messa in luce degli elementi, che spesso si rivelano più per i vuoti o per gli imprecisi contorni. Se la ricerca di eclatanti scarti rispetto alla tradizione, picchi innovativi e visionari approdi stilistici è fruttuosa per autori del calibro di Dante, Petrarca e Boccaccio, insomma dei “grandi” che hanno costituito gli esordi della nostra letteratura, non è efficace quando applicata ad un autore come il Sacchetti. Questo non diminuisce il valore e il senso della ricerca, né dell'opera in questione, ma porta necessariamente a interrogare in modo differente il testo chi si accinga a studiare un'opera disgregata come il *Libro*, al fine di ricercare

---

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 553;

<sup>9</sup> Brugnolo 1989, p. 13; Gorni 1984 pp. 512-513;

<sup>10</sup> Battaglia Ricci 1992, p. 611;

delle persistenze che possano essere inserite in un quadro di tracciabilità dei fenomeni interni, quasi che l'opera sia un ricettore e allo stesso tempo un ripetitore delle costanti di un'epoca. Non si sta suggerendo che il *Libro delle rime* sia unicamente questo, né che lo stesso punto di vista non possa e non debba essere applicato proficuamente a opere come la *Commedia* o il *Decameron*, che sono certamente prodotti letterari del loro tempo. La riflessione che si vuole proporre è che un'opera come quella del Sacchetti, a differenza di quest'ultime, non trascende le coordinate della propria epoca, ma vi si adagia senza picchi, come, per parafrasare Croce, una pianura fertile e consolante.

Il *Libro delle rime* non ha goduto di una grande quantità di studi come *Il Trecentonovelle*, l'opera più celebre di Sacchetti. Tuttavia le cure editoriali al testo hanno prodotto due utili edizioni critiche: per questa indagine si è utilizzata l'edizione edita da Davide Puccini nel 2007, anche se per alcune parti, ogni volta segnalate nel corso del lavoro, il confronto con la precedente edizione Ageno del 1990 è stato produttivo.<sup>11</sup> I testi sono riportati all'interno del presente lavoro secondo la veste editoriale curata da Puccini: il punto sottoscritto è sempre risalente al Sacchetti e indica che la vocale è considerata soprannumeraria, mentre le vocali in corsivo segnalano lo stesso fenomeno in mancanza del punto sottoscritto nell'autografo; fra parentesi angolari (↔) sono racchiuse integrazioni e correzioni congetturali dell'editore, nonché parole o lettere mancanti nel codice, che può essere citato come "LA", e restituite da altri manoscritti. Per quanto riguarda la numerazione, invece, si sono preferiti i numeri arabi rispetto a quelli romani utilizzati dall'editore, per criteri di chiarezza e agilità.

Due sono le ragioni che hanno cooperato e diretto lo studio: ragioni legate alle inclinazioni personali della scrivente e del percorso di studi intrapreso, che ha come ambito di interesse privilegiato la lirica del Due e Trecento; ragioni esterne: cosa è già stato ampiamente studiato del *Libro delle rime*? Alla luce di ricerche approfondite, come può essere interessante impostare un lavoro di tesi che sia il frutto di un *focus* personale? Il primo livello dell'indagine, ossia lo studio metrico, risente delle lacune e delle imprecisioni riscontrate per questa parte in sede di studi preliminari. Le due edizioni di riferimento non sono corredate da tavola metrica, pertanto l'elaborazione di questo strumento, a seguito di una schedatura dei componimenti dell'opera, è stato anzitutto indispensabile per potersi orientare nel *Libro* che, come si è ampiamente detto,

---

<sup>11</sup> per le critiche all'edizione Ageno si rimanda a Battaglia Ricci 1995 e all'*Introduzione* dell'edizione Puccini 2007a, pp. 9-32.

contiene una grande quantità di componimenti. È impossibile indagare coerentemente questo straordinario collettore di rime e ricavare delle costanti, cioè fare sistema laddove un sistema sia latente, senza avere il polso di ciò che vi sia contenuto. All'elaborazione della tavola metrica è seguita necessariamente una scelta di economia, quindi si sono isolati i soli metri lirici e si è proposta un'indagine di questi. Poiché il metro nel Medioevo non è un contenitore neutro, ma veicola generi, temi e contenuti, si è pensata un'analisi immersiva per ciascuno di essi. Di qui la strutturazione in tre capitoli: il primo dedicato ai sonetti, il secondo alle ballate e ai madrigali, il terzo alle canzoni, con una parentesi per le sestine. L'organizzazione interna dei capitoli si apre con un breve profilo storico della forma metrica interessata, allo scopo di fissare le coordinate all'interno delle quali si muoveva Sacchetti, e prosegue attraverso la descrizione delle presenze del genere metrico prescelto all'interno dell'opera. L'indagine sintattica si configura quale ponte tra il primo e il terzo livello della ricerca e si propone di recuperare gli strumenti di cui l'autore disponeva all'atto della scrittura, il rapporto che nella sua produzione intercorreva tra forma metrica e sintassi, con l'intento di ricercare delle costanti nella gestione logico-sintattica dei componimenti e, se presenti, individuare l'adozione di strategie differenti a seconda del metro prescelto. Il terzo livello di analisi è, invece, lessicale: lessicale nella dimensione in cui le parole coinvolte in un testo possono essere utilizzate come cartina di tornasole per esplorare le influenze e le suggestioni che Sacchetti doveva ricavare dalla tradizione letteraria passata, soprattutto Dante, e dai modelli imperanti di Boccaccio e Petrarca. Lo studio è pertanto eclettico, pensato come stratificato, una sorta di archeologia dell'opera, o di una parte di essa, che partendo dal guscio si addentra nelle ragioni logiche più profonde e indaga la semantica del mondo sacchettiano.

## CAPITOLO PRIMO

### *I sonetti*

#### 1. Profilo storico

La storia del sonetto nella lirica italiana è contraddistinta da un longevo successo, anche europeo, complice il fatto di essere «il tipo metrico più rigoroso nella morfologia e più eclettico nella sostanza».<sup>1</sup> Il secondo elemento citato fornisce l'occasione di allacciarsi alla storia delle sue radici. Anche per questa forma metrica, come per la canzone, si rivelano importantissime le prime prove della Scuola siciliana e soprattutto la figura di Giacomo Da Lentini, probabilmente il suo inventore, il quale inaugura la sezione dedicata ai sonetti nel manoscritto Vaticano Latino 3793. L'ipotesi tradizionale delle origini della forma postula un rapporto genetico fra il sonetto e la stanza di canzone, una influenza dei modelli metrici e retorici della seconda sul primo. La sua invenzione appare connessa all'esigenza di disporre di un metro monostrofico, unitario, benché costruito tramite la tecnica combinatoria appresa, appunto, dalla contemporanea metrica della canzone.

Il problema che ha portato gli studiosi ad interrogarsi sugli esordi del sonetto e a proporre diverse piste di indagine, è da ricondurre al ritardo della trattatistica in nostro possesso rispetto ai suoi esordi. Il *De Vulgari Eloquentia* dantesco parla del metro in modo tutt'altro che esaustivo e ne traccia un profilo che secondo Montagnani finisce per:

sovrapporre l'esperienza dello Stil novo (che vede nel sonetto la sua espressione metrica privilegiata) a quella dei poeti precedenti. In altri termini: il superamento, da parte di Dante, dello Stil novo nella direzione della *tragedia* (che si traduce nel primato della *cantio*) finisce con l'attenuare le notevoli modificazioni stilistiche e strutturali che il sonetto conosce nel suo sviluppo dai Siciliani fino agli stilnovisti.<sup>2</sup>

Se per l'Alighieri la superiorità della canzone rispetto alla ballata è data dal fatto che: «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt - indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt»<sup>3</sup>, latenti sono le motivazioni che rendono queste forme più nobili del sonetto. Le ragioni della superiorità del *modus*, ovvero della forma metrica, sono state risolte dagli studiosi nella direzione della natura della stanza:

---

<sup>1</sup> Gorni 1984, p. 473;

<sup>2</sup> Montagnani 1986, p. 12;

<sup>3</sup> Fenzi 2012, p. 158;

pluristropicità di canzone e ballata vs. monostropicità del sonetto. Nondimeno, lo studio di Montagnani ha messo in discussione questo criterio distintivo, considerato poco persuasivo alla luce dell'esistenza di canzoni e ballate monostrofiche e di un uso del sonetto macrotestualmente complesso, spesso montato in tenzoni, corone, prosimetri. Le conclusioni alle quali giunge guardano alla natura originaria della forma, natura che avrebbe "macchiato" la nobiltà del sonetto agli occhi dell'Alighieri, benché, ormai, si fosse avviata a diventare soprattutto qualcos'altro. Si riferisce al fatto che originariamente il sonetto è, quasi sempre, un «testo in funzione di altro»,<sup>4</sup> che necessita di un interlocutore o esterna una problematica e che mostra affinità col genere della tenzone. Solo con lo Stilnovo e poi definitivamente con Petrarca diventerebbe piena espressione di una autoriflessione, dell'assoluto poetico, mentre in origine conteneva in sé una «proposta colloquiale».<sup>5</sup> Il trattato di Dante, dunque, attingerebbe alle radici della storia del metro per giustificare una svalutazione, legata alla mancanza di autosufficienza, al fatto che "non realizzi autonomamente tutto ciò che deve". Del resto, il canzoniere Vaticano Latino 3793 apre la sezione dei sonetti nel nome del Notaro in tenzone con l'Abate di Tivoli e l'Alighieri stesso nella sua giovinezza concepì il prosimetro della *Vita Nuova*, in cui il sonetto vive in simbiosi con altri testi poetici e in prosa, o elaborò "sonetti monovalenti" come *Se Lippo amico*, per altro in accompagnamento alla stanza di canzone *Lo meo servente core*, o il "sonetto a valenze plurime" (forse per antonomasia) *A ciascun alma presa e gentil core*.<sup>6</sup> Un'altra ipotesi concepisce la causa della svalutazione del metro da parte di Dante nella enorme diffusione che la forma ebbe presso i toscani: il sonetto diventa il genere più sfruttato, superando di gran lunga la canzone, e si allontana dal rigore tematico che lo caratterizzava in origine, divenendo il metro tipico della poesia d'occasione. Alla varietà tematica si associa anche una sperimentazione sulle strutture formali, come nel caso del sonetto rinterzato guittoniano, o dei sonetti ritornellati e caudati di cui si dirà in seguito.<sup>7</sup>

Il sonetto semplice è costituito da quattordici endecasillabi, diviso in una prima parte di otto e una seconda di sei versi, che rivelano sin dal suo esordio quanto l'unitarietà del

---

<sup>4</sup> Montagnani 1986, p. 60;

<sup>5</sup> Gorni 1984, p. 476;

<sup>6</sup> per le tipologie di sonetto si rimanda a *ibid.*, pp. 477-479;

<sup>7</sup> Magro, Soldani 2017, p. 35;



sonetto appaia segmentata. Dante non espone la strutturazione della forma nel suo trattato, sicché bisogna attendere sino al Trecento per avere una prima codificazione. A tal proposito si rivelano importanti le glosse ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino che distingue tre tipi principali di sonetto a seconda delle rime delle quartine: *simplices* a rime incrociate, *catenati* ovvero a rime incatenate e *duplices* se rinterzate. Interessante l'errore di valutazione della forma incrociata delle rime, considerata come originaria (vedi infra). Già le glosse del Barberino rivelano l'oblio del testo dantesco, mentre la *Summa* di Antonio da Tempo (1332) testimonia la mutazione del gusto letterario, giacché la quasi totalità del trattato è dedicata al sonetto, forma metrica che ormai detiene il primato.

La divisione della forma metrica in due unità è segnata dalle rime, le quali marcano ulteriormente le sottounità di due quartine e due terzine. Lo schema originario delle quartine del sonetto è alternato ABAB ABAB, mentre nel corso del Duecento e soprattutto con Cavalcanti e Dante si afferma lo schema ABBA ABBA a rime incrociate. Nel Trecento lo schema diventa predominante come ci illustra il Da Tempo nel suo trattato e come rivela l'opera del Petrarca, che su 317 sonetti del *Canzoniere* lo utilizza per 303.

Le indagini paleografiche condotte sui tre grandi canzonieri delle origini, Vaticano latino 3793, Laurenziano Rediano 9 e Palatino 418 (ora Banco Rari 217), hanno rilevato che le modalità di trascrizione del sonetto segnalano con particolare evidenza lo stacco fra ottava e sestina: l'ottava è trascritta su quattro righe, con il punto fermo alla fine di ogni verso, mentre le terzine sono variamente trattate, ma sempre concepite come autonome, di modo che «in tutti i casi, quindi, lo schema soggiacente sarebbe 8+3+3».<sup>8</sup> Questo rivela una concezione del sonetto che in origine ha una fronte unitaria, in opposizione a una sirma bipartita, configurando, quindi, lo stacco ottava-sestina come un trapasso logico-argomentativo fondamentale. Inoltre, è stato rilevato come il ritmo binario che investe le quartine abbia una lunga persistenza, ben oltre il mutamento di schema rimico predominante (da alternato a incrociato), se si considera che nei trattati metrici trecenteschi si dà la scansione del testo ancora legata al vecchio modello, suddivisa in quattro *pedes* o *volte* di due versi.

---

<sup>8</sup> Magro, Soldani 2017, p. 24;

Le terzine si trovano articolate in origine prevalentemente su modulo ternario di rime, mentre nei sonetti successivi al nucleo primitivo questo tende a decrescere, sino ad una condizione di quasi parità con l'altro modello di scansione, quello binario, parallelo agli otto versi iniziali. I due schemi fondamentali sono CDC DCD e CDE CDE: nei tre canzonieri delle origini solo un centinaio di testi esula da questi e «dei rimanenti sonetti, due terzi sono col primo schema, e l'altro terzo col secondo».<sup>9</sup> In generale si considerano legittime tutte le combinazioni possibili di due o tre rime che non prevedano versi irrelati e, tendenzialmente, la variazione dello schema della seconda terzina è più frequente del primo.

## **2. I sonetti di corrispondenza: una digressione<sup>10</sup>**

Prima di addentrarsi nel merito dei sonetti sacchettiani è necessaria una parentesi sui sonetti di corrispondenza, che vuole acclimatare la trattazione facendo riferimento alle coordinate culturali di un preciso momento storico-letterario e illuminare una cospicua porzione dei sonetti trascritti nel *Libro*. Come è immediatamente agile riscontrare dalla tavola metrica posta alla fine di questo lavoro, i sonetti di corrispondenza costituiscono un settore caratterizzante dei testi che si trovano raccolti, via via crescente nel trascorrere delle pagine dell'opera di Sacchetti, per le motivazioni già in precedenza delineate.<sup>11</sup> Le tenzoni che si incontrano sono principalmente di tipo «soggettivo-colloquiale»,<sup>12</sup> ovvero interessano i due corrispondenti, costituendo di fatto uno scambio in versi circa un problema, un fatto politico da cui possa scaturire una *gnome*, una tematica personale, anche amorosa e letterariamente costruita, che però riguardi unicamente loro stessi (non si contano gli innumerevoli sonetti di stima letteraria che Sacchetti riceve). Siamo lontani dalle tenzoni di tipo «oggettivo-ragionativo» duecentesche,<sup>13</sup> in cui si dibattono temi interessanti non solo per i due scriventi, ma anche per un potenziale pubblico di lettori. Nelle tenzoni trecentesche poche sono le occasioni di discussione, ad esempio, sopra questioni di poetica (nessuna nei sonetti raccolti nel *Libro*) o nelle quali si dibatta di un tema oggettivo che stia a cuore e tocchi personalmente i corrispondenti. Quand'anche si

---

<sup>9</sup> Biadene 1888, p. 34;

<sup>10</sup> per questa parte è stato fondamentale il lavoro di Claudio Giunta: Giunta 2002, pp.167-266;

<sup>11</sup> cfr. p. 10;

<sup>12</sup> Giunta 2002, p. 169;

<sup>13</sup> *ivi*;

incontrino nel *Libro* tenzoni latamente oggettive, ecco che l'argomento proposto appaia come un pretesto sterile per un breve scambio di versi. Oltre il Duecento le tenzoni tendono ad accorciarsi, a ridurre il numero di partecipanti e si ribalta il rapporto percentuale tra tenzoni oggettivo-ragionative e tenzoni personali, un tempo a vantaggio delle prime. Questo certamente si verifica per il concludersi col XIII secolo dell'età dell'oro della dialettica, causa della perdita di centralità della *quaestio* nel quadro della cultura accademica. Tuttavia, più interessante per la presente indagine è l'altra motivazione messa in campo da Giunta nel suo lavoro, ossia l'alto tasso di socialità insito nelle rime di corrispondenza, il fenomeno crescente di «visitarsi con sonetti»,<sup>14</sup> causato dall'espansione dei ceti medi, con la dotta Firenze in testa, e dall'ingresso di dilettanti nel campo della poesia. Questo mostra come sia:

[...] tra l'altro proprio in tale situazione che il poeta (o, come più spesso sarebbe meglio dire, il dicitore in rima) vede crescere la propria fama e importanza sociale, e non di rado riesce a valorizzare il proprio ruolo, non solo negli ambienti di corte, ma anche all'interno dei comuni; è appunto in un tale consorzio civile che, non solo va crescendo la richiesta di poesia, ma anche il singolo rimatore può divenire oggetto di specifiche e pressanti richieste perfino a livello privato (in questo senso, per citare una sola testimonianza, non avrà dunque solo valore aneddotico il noto e non tanto scherzoso lamento del Pucci che comincia con il verso «Deh fammi una canzone, fammi un sonetto».)<sup>15</sup>

Quanto vale per il Pucci è vero senz'altro anche per l'amico Sacchetti, che spesse volte nelle didascalie del suo libro specifica di aver composto un componimento «per altrui», o che è coinvolto in tenzoni a lui spiacevoli.<sup>16</sup>

### 3. I Sonetti di Sacchetti

Alcune considerazioni preliminari sono necessarie, per introdurre le scelte metodologiche che si sono effettuate all'interno di questa parte della produzione di Sacchetti. Anzitutto, bisogna sottolineare che i sonetti composti per mano dell'autore trascritti nel libro sono 169 e, a questa quota considerevole, si devono aggiungere 70 componimenti di corrispondenti, per un totale di 239 sonetti. Data la quantità consistente di materiale, si è anzitutto resa necessaria una distinzione per quanto riguarda i sonetti di corrispondenza, una diversificazione tra quelli di impianto

---

<sup>14</sup> *ibid.*, p. 218;

<sup>15</sup> Balduino 1984, p. 51;

<sup>16</sup> cfr. p. 29;

sacchettiano, ovvero in cui la scelta dello schema sia dipesa dall'autore, e i sonetti di risposta, in cui veniva più o meno passivamente accolto lo schema dell'interlocutore. Di qui la non riconducibilità di certe irregolarità metriche alla mano di Sacchetti, come la coda tristica EEE contenuta nel sonetto 70 e dovuta a Filippo di Ser Albizzo o l'utilizzo di ritornello quadruplo come in 80 e 161. Il campione di seguito analizzato riguarda, pertanto, gli schemi attivamente sviluppati dall'autore ed è costituito da 120 testi, o meglio 121 se si tiene presente che entrambi i testi della tenzone 183 sono stati composti da Sacchetti, da cui si devono escludere i 4 sonetti incompleti.<sup>17</sup> Bisogna, inoltre, dire che sebbene nell'economia del *Libro* il sonetto resta certamente la forma metrica maggioritaria, grazie alle schedature operate da Soldani è possibile individuare l'appartenenza di Sacchetti a un gruppo di autori, quali Boccaccio, Quirini, Rinuccini, Beccari, Saviozzo, che nel corso del Trecento tende a ridimensionarne la frequenza e il ruolo, non solo praticando diffusamente altri metri e sbilanciando le funzioni verso la corrispondenza o contenuti che esulano dal tradizionale tema amoroso, ma anche alzando la quota di forme non canoniche.<sup>18</sup> Infatti, su 117 componimenti presi in esame ben 48 sono sonetti ritornellati o caudati (41%). I primi, in tutto 29, prevedono l'aggiunta di un ritornello alla classica struttura del sonetto di quattordici versi, che può essere costituito da un verso in rima con l'ultimo del componimento (ritornello semplice) o, più frequentemente, da due versi in rima baciata (ritornello doppio). Questo secondo tipo è maggioritario in Sacchetti e lo schema più praticato è ABBA ABBA CDC DCD EE, mentre i sonetti a ritornello semplice sono 3 e d'impianto affine ABBA ABBA CDC DCD D. I sonetti caudati, invece, sono in tutto 19. Se per il ritornellato si possono annoverare ascendenze duecentesche, di cui la prima occorrenza è Cavalcanti, non è così per il caudato, che si presenta come una innovazione trecentesca rispetto al primo. Tra questi ben 18 hanno la forma canonica ABBA ABBA CDC DCD dEE, quindi con terzine alternate (storicamente più inclini a ricevere una coda), settenario in rima con l'ultimo verso della seconda terzina e a conclusione un distico endecasillabico in rima baciata. In un solo caso casi Sacchetti utilizza code tristiche endecasillabiche, precisamente nel sonetto 287 con schema ABBA ABBA CDC DCD EFF. Code interamente endecasillabiche sono attestate nella tradizione letteraria, seppur raramente, ma il componimento in questione presenta un'ulteriore criticità, ossia il primo verso

<sup>17</sup> cfr. *Tavola metrica*, p. 162;

<sup>18</sup> Soldani 2009, pp. 222-223;

della coda presumibilmente irrelato. Per questa circostanza, benché non si trovi menzione al sonetto di Sacchetti, viene in soccorso il lavoro di Biadene dedicato alla morfologia del sonetto, il quale ha rilevato in un componimento di Panuccio del Bagno la prima occorrenza di questo fenomeno e ha riportato altri casi successivi.<sup>19</sup> L'endecasillabo è prosodicamente regolare e non ci sono rilievi nella storia editoriale del testo che facciano supporre altrimenti. Il componimento in questione è scritto per il matrimonio di Gian Galeazzo Manfredi, figlio di Astore di Faenza, con Gentile Malatesta, figlia di Galeotto signore di Rimini:

Non mosse Iove Imeneo già mai  
 far tra' signori latini sì degna festa  
 che quella di Manfredi e Malatesta,  
 là dove Pallas sempre accese i rai.  
 5       Nobil semenza, Lucina, farai  
 d'inclita stirpe e valorosa gesta,  
 dando speranza al mondo, ch'or molesta,  
 che nasceranno virtüosi e gai:  
       li quali, di due schiatte sì altere,  
 10       come gli antecessori fian prodi e saggi,  
 riformando, per vizio ove si père:  
       nimici fian de' superbi oltraggi,  
 usando signor*ia* e diritte e vere,  
 che tiran con amore gli altrui coraggi.  
 15       Ad Astore, a Madonna, a Gian Galeaz,  
 caro Severo mio, mi racomanda  
 e di' che pro lor faccia tal vivanda.

In punta al verso 16 si trova il nome del destinatario principale del testo, riportato in forma apocopata. La forma "Galeaz" produce un verso tronco, non in linea con il resto del componimento; è, quindi, forma ricercata e voluta, che fornisce un indizio ad Ageno per la seguente ipotesi: «può darsi che Sacchetti intendesse rimare *Galeaz* (bisillabo) del v. 15 con *coraggi* del v.14».<sup>20</sup>

I sonetti semplici, privi di ritornello o di *cauda*, sono in tutto 67. Si nota in questo gruppo, come del resto anche nel precedente, una netta preferenza per lo schema con terzetti su due rime ABBA ABBA CDC DCD, che coinvolge ben 51 testi (43,6%). In linea con la tradizione letteraria, il secondo schema più frequentato è su terzetti a tre

<sup>19</sup> Biadene 1888, pp. 70-71;

<sup>20</sup> Ageno 1990, p. 444;

rime replicate ABBA ABBA CDE CDE, utilizzato per 10 sonetti (8,5%). Altri schemi residuali riguardano i restanti 6 testi. In questo gruppo è presente un sonetto con verso certamente irrelato, il numero 212 con schema ABBA ABBA CDD CED, forse scritto dopo la morte del fratello Giannozzo. Biadene dedica nel proprio lavoro un piccolo paragrafo ai «terzetti irregolari», mostrando come, sebbene rari, la tradizione letteraria non ne sia completamente priva.<sup>21</sup> I casi evidenziati dei sonetti 212 e 287, l'uso cospicuo di ritornellati e caudati e altri elementi che si evidenzieranno nel corso del capitolo, rivelano una produzione poetica meno controllata e depurata rispetto ai modelli della tradizione letteraria "alta" e rispetto al Petrarca.

#### 4. Metro e sintassi

Per lo svolgimento di questa parte si è rivelato indispensabile il lavoro di Soldani, da cui si prenderanno le mosse nel tentativo di dare una visione quanto più organica della gestione della sintassi da parte di Sacchetti nella produzione sonettistica, traccia della percezione delle strutture profonde dello spazio metrico.<sup>22</sup> Avvalendomi delle esaustive tabelle poste alla fine del lavoro, che raccolgono i dati dell'analisi metrico-sintattica condotta sull'intero *corpus* dei sonetti sacchettiani e che offrono l'occasione di confrontare i dati con altri poeti del Trecento, Petrarca e lo Stilnovo, è stato agevole verificare che il 59,2% dei testi segue la tipologia 4+4+3+3, ovvero non contiene legami tra le quattro partizioni metriche. Questo dato è in linea con quanto accade nello Stilnovo, nei *Fragmenta* petrarcheschi e in altri autori del Trecento, con l'esclusione della «triade intellettuale» composta da Quirini, Boccaccio e Rinuccini, che si distingue dalla media del secolo per la ricezione dello spazio metrico come scatola vuota e, di qui, per una forte tendenza a sperimentare soluzioni inedite all'interno del sonetto.

Un esempio di componimento sacchettiano a struttura 4+4+3+3 può essere, ad esempio, ravvisato nel numero 99:

Egli è sì pieno il mondo già di frottole  
per molti, in cui le leggi più s'aprendono  
che que' che han ragion, e non ispendono,  
sonci per me che a gran porta notte.  
5        Chi giuoca al paleo e chi a trottole,  
          il vero e 'l falso, come voglion, vendono;

---

<sup>21</sup> Biadene 1888, pp. 41-42;

<sup>22</sup> Soldani 2009, pp. 205-305;

per la pecunia, dove sempre attendono,  
pruovan che di meriggio volin nottole.

Legge civile e ragion canonica  
10 aparan bene, ma nel mal spesso l'usano:  
difendon i ladroni, e gli altri acusano.  
Chi ha danar e chi più puote, scusano;  
tristo a colui che con costor s'incronica,  
se non empie lor man sotto la tonica.

Ogni sotto-unità conclude in sé stessa un periodo, senza trapassi. Sacchetti, quindi, fa parte di quella linea di autori che conserva una concezione naturale del sonetto, rispettandone rigorosamente le partizioni. Si dimostra frequente, inoltre, la scansione binaria di una o entrambe le quartine, che coinvolge il 52,4 % dei componimenti. Un esempio è offerto dal testo 81:

Vo' sète qui, brigata, tutti quanti  
per manicar il bue e' macheroni:  
fate sì che non ci abia Salamoni  
né legge né dicreto a voi avanti.  
5 Se messer de' Goldé stesse da canti,  
fategli onor, perch'e' fa buon bocconi;  
d'atorno atorno si faccian sermoni  
che l'un con l'altro non sian acordanti.

Spesso questo tipo di strutturazione è articolata mediante anafora, figura retorica che, come si metterà in rilievo di volta in volta, è particolarmente prediletta e sfruttata dall'autore. Accade, ad esempio, nel sonetto 13:

Omè, Fortuna, dove m'hai condotto  
con le tue aversità, vèr me pugnenti!  
Omè, Fortuna, perché mi tormenti  
in ciascun caso e volgimi di sotto?  
5 Omè, perché nel pelago m'hai rotto  
la nave a scogli tra villane genti?  
Omè, deh, dammi sol ch'io mi contenti  
un'ora gli occhi del pianto corrotto.

La disposizione di Sacchetti a creare trapasso sintattico tra quartine e terzine è scarsa e coinvolge solo 13 testi sul totale, pertanto l'inclinazione è quella di «unire sì, ma con misura, senza perdere di vista i ritmi naturali della struttura soggiacente».<sup>23</sup> Mettendo a fuoco questo gruppo di testi, le tipologie rilevabili sono sostanzialmente due. La prima è

---

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 226;

costituita dal modello 4+7+3, con attraversamento della sintassi dalla seconda quartina e alla prima terzina: la struttura segue le diverse fasi argomentative, poiché la prima quartina contiene una introduzione all'occasione del componimento, la parte centrale sviluppa la materia prescelta e la seconda terzina conclude. Si osservi a tal proposito il sonetto 102, scritto per la morte di Piero da Farnese:

I' son Fiorenza, in cui morte s'accese  
anno sessantatré mille trecento,  
perdendo que' che mi togliean tormento  
e ch'eran presti a far le mie difese.  
5 Lasso, e fra gli altri fu che più m'offese  
questa nel cavalier pien d'ardimento,  
altero capitan senza pavento,  
accorto, saggio e pro', Pier da Farnese,  
de' mie' nimici franco domatore,  
10 di guerra mastro valoroso e pronto,  
già mai non vinto e sempre vincitore.  
Nel magior tempio mio egli è defonto,  
asempro pigli in lui chi cerca onore,  
perché con fama sempre fia raconto.

La seconda tipologia si configura secondo lo schema 11+3, in cui la cascata di versi che coinvolge le quartine trova una chiusura solo al termine della prima terzina, mentre la seconda funge da conclusione. Si legga il sonetto ritornellato 165:

Amar non credo che nessun potesse  
quant'ho amato ed amo te ognora,  
donna gentil, cui la mia vita onora,  
pensando pur servir che ti piacesse;  
5 e come, pinto da chi più m'ardesse,  
ti discovri' il colpo che m'acora,  
e tu benigna allor senza dimora  
festi promessa ov'io sperar dovesse;  
la qual menato m'ha di giorno in giorno:  
10 l'un vien, aspetta l'altro, e mai non giugne,  
ed ingannato a' tuo' inganni torno.  
E poi infine peggio mi s'agiugne:  
perch'io non t'ami, di' che prieghi, attorno;  
ma d'altro amante sospetto mi pugne.  
15 Servo, servi', servirò sempre mai;  
non lasciar me per tale che a provar hai.



Tuttavia, è bene notare che nonostante la gestione dei legami tra le partizioni metriche sia differente, la tendenza argomentativa dominante resta sostanzialmente invariata a quella dei sonetti precedenti, senza tensioni e fenomeni di inarcatura tra le porzioni metriche, a testimonianza di una concezione argomentativa lineare, progressiva, che, nello specifico, in questo ultimo componimento si avvale di un ritornello per chiudere il testo in modo ancora più incisivo. I legami sintattici adoperati dal Sacchetti, per coordinazione o leggera subordinazione, configurano molto diversamente i suoi testi rispetto ai casi di sintassi lunga e complessa di certi sonetti petrarcheschi. Su questa linea d'indagine, la gestione dei legami all'interno delle quartine e delle terzine fornisce qualche dato in più. Esiste, infatti, una preferenza a creare ponti sintattici all'interno della fronte: questo atteggiamento è in linea con l'orientamento diffuso in tutto il Trecento ed è indubbio che si riflettano nella struttura le esigenze dello schema tradizionale del sonetto, di cui si è già accennato,<sup>24</sup> che:

obiettivamente più facile da impostare già in fase di *inventio*, vuole che si susseguano ordinatamente una densità logico-sintattica iniziale, corrispondente all'occasione tematica [...], e una sfrangiatura finale, devoluta al commento e luogo privilegiato della ricaduta esistenziale o dell'introspezione.<sup>25</sup>

A tal proposito si osservi, a titolo esemplificativo, il sonetto 61 di Sacchetti:

Se per distrugger la mia vita, Amore,  
i' son venuto a tanto di costei,  
ch'ogni vago piacer che giace in lei,  
mi dà, fuor ch'uno, il qual consuma il core,  
5     con gli occhi vaghi agli occhi e con splendore  
e con dolci parole viene, omei,  
a toccar con amor i sensi mei:  
più oltre non mi mena il suo valore.  
Lasso, condotto son per vìa tale,  
10    che, quando credo giugner dov'io spero,  
la guida mia mi lascia con tal doglia.  
D'andar inanzi forza non mi vale,  
e del tornar non veggio il camin vero:  
così mi fa morir l'ardente voglia.

In questo testo è possibile notare una gestione unitaria delle quartine, che contengono un dialogo mentale dell'io lirico con Amore, incentrato sullo stato di prostrazione

---

<sup>24</sup> cfr. p. 17;

<sup>25</sup> Soldani 2009, p. 228;

causato dalla donna amata. Le terzine, invece, sono separate: la prima in cui l'io viene abbandonato dalla guida prepara alla seconda, contenente l'amara conclusione di non riuscire ad ottenere ciò che desidera ardentemente: la sproporzione tra densità delle quartine e leggerezza delle terzine è evidente. Mancando, queste, di una connessione, restano chiuse in due nuclei, brevi, che appaiono un corredo alla prima parte. Ancora, si legga il sonetto 251:

Quando m'è detto, o nobil Gambacorta,  
 che voi abiate febbre o altro morbo,  
 ne' mie' pensieri divento tutto torbo,  
 e dico: - Or fia ciascuna virtù morta! -:  
 5     perché veduto ho la vita corta  
 ne' signori degni, e quanto il mondo è orbo  
 rimasto di falconi, e come il corbo  
 in ogni parte segue la vita tòrta.  
 Penso a Carlo, a Filippo e Adoardo,  
 10    a Uberto e al vostro Cipriano,  
 e nel pensiero io mi consumo ed ardo.  
 Azzo da Esti e Luchin da Melano,  
 Mastino e gli altri torneranno tardo,  
 perché 'l lor seme è già d'ogni ben vano.

Rispetto al precedente è diversa l'ispirazione che anima questo componimento, ma analoga la distribuzione logico-sintattica: nelle quartine, sintatticamente collegate mediante una subordinata causale, si articola la preoccupazione di Sacchetti-poeta per lo stato di salute di Pietro Gambacorta, capo del partito fiorentino e rientrato a Pisa dopo quindici anni di esilio, che apre ad una riflessione più ampia, di natura gnomica, inerente alla mancanza di signori valorosi nel suo tempo. Le terzine sono strutturate tramite l'artificio retorico dell'enumerazione: nella prima si trovano nomi di signori valorosi, che preparano al controcanto della seconda terzina ricca di nobili indegni e per questo destinati a non avere progenie.

I due testi chiamati in causa sono esempi prelevati ad hoc dal *corpus*, scelti per evidenziare come un'idea ancora duecentesca del sonetto sia soggiacente ai componimenti di Sacchetti. Per riprendere Soldani a proposito della produzione del Trecento minore:

[...] la prima impressione sarebbe quella di un ritorno all'indietro, a una concezione duecentesca del sonetto, ben attiva almeno fino a Guinizzelli e Cavalcanti [...], con una fronte unitaria, per sintassi o retorica, opposta a una sirma

bipartita. Ma più correttamente si dovrà parlare di una persistenza di quel modello *nonostante* le innovazioni dantesche, ciniane e, soprattutto, petrarchesche, che miravano a fondare un sonetto a baricentro mobile, in cui il punto di maggiore peso sintattico si sposta tra capo e coda secondo l'intenzione argomentativa del singolo testo [...].<sup>26</sup>

Questo breve estratto contiene il rigore proprio alle considerazioni dal valore conclusivo, ma per la presente indagine il concetto di “persistenza” chiamato in causa, in un panorama metrico-sintattico dominato dalla medietà qual è quello delle rime di Sacchetti, può essere il trampolino di lancio per più approfondite ed articolare considerazioni. Infatti, come si è affermato, la distribuzione dei legami interni alle due quartine è superiore a quelli interni alle terzine, per i motivi appena enucleati. Tuttavia non è possibile parlare di sproporzione. Dalla lettura dei sonetti di Sacchetti e dalla schedatura delle articolazioni sintattiche si individua, anzi, una gestione piuttosto bilanciata delle due parti. Ecco che quindi data subito una definizione di media per il Trecento, allorquando le indagini portino a scandagliare un'opera dal suo interno per ricercarne le ragioni profonde, una differente messa a fuoco possa aprire differenti piste d'indagine, alla ricerca di altre persistenze, che rendano meno pacifico il quadro d'indagine.

Si prenda il sonetto 114, scritto nel 1365, anno in cui il governo fiorentino offrì al Petrarca, allora a Venezia, un canonicato a Firenze per indurlo a tornare in patria:

Se mai facesti grazia, o seva Morte,  
a nessun che per morbo fosse afflito,  
torcendo il corso tuo veloce e dritto,  
lasciando l'alma e 'l corpo in una sorte,  
5       falla a costui, in cui le Muse accorte  
vestiron sempre il cor di lor amitto,  
e sol per tanto priego abbi respitto,  
perché l'aspettan le paterni porte.  
Lascial tornare alla sua patria in pria,  
10       ben che, ingrata, l'ha tenuto strano,  
po' ch'ela 'l vuol e parne fatta pia;  
e se vivendo è stato a lei lontano,  
nel fine alquanto consolata sia,  
non come Roma già dell'Africano.

---

<sup>26</sup> Soldani 2009, p. 228;

In questo caso l'argomentazione è distribuita in modo armonico tra quartine e terzine: il componimento si apre con un'arcata prolettica che investe la prima quartina e si chiude sul primo verso della seconda, che contiene la frase principale configurata come esortazione alla Morte a risparmiare la vita del Petrarca. La prima terzina si apre con una seconda esortazione, quella di lasciar tornare il poeta nella città natia, mentre la terzina seguente contiene una seconda ed ultima frase ipotetica. Si può parlare di una architettura a chiasmo e l'impressione è che le terzine godano di un identico trattamento rispetto alle quartine. Vi è una sospensione iniziale che, nonostante trovi compimento al verso 5, subisce un forte rincaro al verso 9; in seguito un secondo, e questa volta definitivo, approdo si ha nell'ultima terzina, che presenta congiuntivo esortativo in punta al verso 13, seguito da una similitudine preziosa ricavata dalla storia antica, atta certamente a nobilitare l'argomento, ma che occupando l'ultimo verso del sonetto riesce a dilatare la linea intonativa, quasi fosse un ultimo colpo di coda. Anche il sonetto 210 offre diversi spunti di riflessione:

Arco celeste che pensando miro,  
 tu mi fa' rimembrar del primo giorno  
 ch'i' vidi quella a cui sempre ritorno  
 con tutti i sensi, dovunch'io mi giro:  
 5     così da l'una parte era zaffiro,  
 da l'altra d'un rubino ricco ed adorno  
 la veste sua, e più smeraldi attorno  
 su l'aurei cavelli in un bel giro.  
 I' non m'accorsi di quel ch'or m'accorgo,  
 10    che fu 'l zaffiro l'emispereo velo,  
 e l'acceso rubino l'ardente foco,  
       smeraldi l'erba ov'io i pensier porgo,  
 la stipa i be' cavelli; e 'n questo telo  
 sempre arderò, ch'io viva assai o poco.

La prima quartina delinea la situazione che ispira l'io lirico: mentre osserva il cielo questo gli fa tornare alla mente il primo incontro con la donna amata. La seconda quartina, coordinata alla prima, comprende un piccolo lapidario di tre pietre preziose che adornano l'immagine della donna nella mente dell'io lirico. Nella prima terzina si compie un passaggio psicologico tra il passato e il presente e le pietre vengono proiettate dalla fisicità della donna ad un piano di astrattezza della situazione amorosa, associate al cielo, all'erba, al fuoco e a ciò che lo alimenta. Di qui il conclusivo approdo

alla comprensione di un eterno ardere in mezzo a questi colori. Le quartine e le terzine sono collegate tra loro mediante coordinazione e sia nell'ottava, sia nella sestina si introduce un sintagma coordinato in mezzo al verso, per di più, in entrambi i casi, in chiusura di partizione. Mi riferisco ai versi 7-8: «la veste sua, | e più smeraldi attorno / su l'aurei capelli in un bel giro» e ai versi 13-14: «la stipa i be' capelli; | e 'n questo telo / sempre arderò, ch'io viva assai o poco». L'espedito, ben petrarchesco e raro in Sacchetti che predilige una scrittura per versi interi, crea parallelismo tra le due parti, fortificato ulteriormente dal fatto che la seconda quartina e quattro versi e mezzo delle terzine condividono lo stesso argomento, le pietre appunto, variati a seconda della prospettiva, come già detto. Di nuovo, tutto si tiene. Si può, pertanto, affermare che nonostante sia ravvisabile una decisa persistenza del modello duecentesco, e non solo sul piano metrico-sintattico come si dirà in seguito, Sacchetti è un poeta del Trecento, che ha letto la *Commedia* di Dante, ha conosciuto la terzina articolata in altro contesto e ha sviluppato una consapevolezza maggiore nella gestione delle partizioni del sonetto. Un altro tipo di persistenza ben ravvisabile è il cospicuo utilizzo di versi che contengono al loro interno una frase, prescindendo dal tipo di rapporto sintattico che li lega l'uno con l'altro (giustapposizione, coordinazione, subordinazione), se ciò accade. Petrarca aveva ridotto drasticamente l'uso di questo espediente metrico-sintattico, in cui ogni unità discorsiva risulta ben delimitata dai confini dei versi, mentre Sacchetti non elabora le potenzialità dello spazio testuale e, di certo, non recepisce la portata innovativa della sintassi petrarchesca, restando invece fedele alla concordanza tra griglia metrica e sintassi propria della tradizione stilnovista e della produzione comico-realistica che certo ben conosceva. Mettersi sulle tracce di questo fenomeno si rivela un utile esercizio per meglio comprendere la gestione dello spazio del sonetto da parte di Sacchetti e come egli fosse solito articolare i propri testi. Partendo da un componimento di risposta nella tenzone con Filippo di Ser Albizzo, numero 74b, si possono avviare alcune riflessioni:

Il dir in versi di natura viè:  
leggi non fan che molti riminò:  
l'uno con l'altro niente s'apartìe:  
quest'è lo stil che voi non dottrinò.

5      Nel sonettar con voi voler duriè,  
gli ritorne' motra che creschino,  
però che sono già sì dupliè,

che' lor sonetti par ch'avanzinò.  
 Colui che p̄ria si dinoccolò,  
 10 mostrò il collo suo a Galien,  
 ma con diversi morbi sentolò.  
 Quando s'attuffa l'anitroccolò,  
 piglia de' pesci che fugir dovién.  
 Ciascun usi su' arte al secolò.

Il testo è costruito “per motti”, poiché l’interlocutore con cui Sacchetti si trova, suo malgrado, a scambiare versi è tutt’altro che un poeta capace, che utilizza termini storpiati, malamente adattati dal latino, se non addirittura inventati. Inoltre, come il nostro poeta lascia ironicamente intendere dalla seconda quartina, i sonetti di Ser Filippo sono caratterizzati da una inusuale lunghezza delle code; di qui, il timore che con l’avanzare della corrispondenza i testi siano destinati ad allungarsi ulteriormente. Tutto il componimento è scandito sulla struttura 1+1 e la prima quartina si dimostra, per esiti espressivi, molto interessante: i versi contengono una serie di riflessioni perentorie, legate all’opinione che il comporre versi derivi da un’attitudine naturale e che poesia e diritto non abbiano nulla a che fare l’una con l’altra; questo sarebbe il costume che Ser Filippo, di professione notaio, avrebbe mancato di imparare. Il meccanismo dei versi 1+1 che ricalca quello del componimento di Ser Filippo, così come l’obsoleto schema a rime alternate mai scelto in autonomia dal nostro poeta, contribuisce a sottolineare la sentenziosità dei versi di Sacchetti. Il sonetto si presenta, quindi, come un esempio di rigidità, in cui si riscontra, per altro, l’utilizzo della rima tronca, per tradizione legata ad un tipo di produzione poetica bassa. Ciò che il nostro autore consegna è una risposta salace al suo interlocutore, identificandosi ora nella prima terzina con il medico Galeno in grado di curarlo dopo una caduta (poetica), ora nella seconda come l’anatroccolo che tuffatosi in acqua prende dei pesci che dovevano fuggire. Il riferimento a Ser Filippo è chiaro: egli avrebbe dovuto sottrarsi al confronto con un poeta ben superiore a lui. La chiusura è la gnomica constatazione che ciascuno in questo mondo dovrebbe fare il proprio mestiere, accuratamente preparata anche da un punto di vista logico, poiché sintatticamente isolata rispetto al resto.

Da questo massimo esempio di rigidità imposta, si passa ad un componimento autonomamente elaborato da Sacchetti, che reca certamente in sé alcuni tratti di rigore, eppure meglio modulati grazie alla sua maggiore abilità nel comporre versi. È il sonetto ritornellato 89:

O son io tanto vecchio ed ispossato,  
 o son io tanto picciol e mischino,  
 o son io tanto misero e tapino,  
 o son io tanto atratto e amalato,  
 5 o son io tanto tristo e smemorato,  
 o son io tanto sozzo e musengrino,  
 o son io tanto turco e saracino,  
 o son io tanto povero ed ingrato,  
 o son io tanto e sì crudel serpente,  
 10 o son io tanto ch'io ti struga il core,  
 che sempre fuggi dov'io son presente?  
 S'io potesse mutar in odio amore,  
 ben proverei se tu amassi niente,  
 15 po' che amando è nimicato il core;  
 ma non mi lascia il nodo che m'avolse  
 già è vent'anni, e mai non mi disciolse.

Torna la figura dell'anafora su "o son io tanto", accompagnata da una coppia di aggettivi volti a qualificare lo stato dell'io lirico e adoperata per strutturare gran parte del componimento, scandito mediante struttura 1+1 nelle prime due quartine e la prima terzina. La seconda terzina, sebbene priva di anafora, conserva la strutturazione metrico-sintattica dei versi precedenti, mentre è solo nel ritornello che tale andamento viene interrotto. Sacchetti salda il distico al suo interno mediante enjambement tra verbo e complemento nucleare, nonché mediante, vale qui la pena sottolinearlo, una scansione prosodica interessante dell'ultimo verso: ad una densità di accenti sul primo emistichio, anaforico, ne segue un secondo meno denso, battuto sugli accenti di 6a e 10a e aderente ad una nuova, breve, coordinata inserita, volta a creare un effetto di dilatazione. Quindi un'architettura ben congegnata, in cui la percussione dell'anafora sfuma nella prima terzina per cessare nella seconda, che però conserva la strutturazione sintattica 1+1+1 e prepara, senza frizioni, alla chiusura finale.

Avvalendomi delle tabelle statistiche di Soldani è stato possibile notare che l'espedito dei versi contenenti una frase è ampiamente sfruttato per organizzare le terzine autonome, in linea con la tradizione stilnovista e petrarchesca: lo schema 1+1+1 coinvolge il 29,34% dei testi dello Stilnovo, il 19,38% di quelli di Petrarca e il 21,8% dei sonetti di Sacchetti. Inoltre, va tenuto conto del fatto che i due schemi sacchettiani maggioritari nella strutturazione delle terzine autonome siano 2+1 per il 32% dei testi e 1+2 per il 28,8%. Tuttavia, rispetto alla media del secolo e della tradizione precedente, anche la quota dei versi di questa tipologia che investe le quartine è significativa: 7,7%,

contro 2,8% dello Stilnovo, 2,3% di Petrarca e 2,2% di Boccaccio. A questo si aggiunga che le scansioni maggioritarie delle quartine, dopo quella binaria di cui si è già detto, sono 3+1 pari al 9,8% e 1+3 attestata al 5,3%. Si proverà a mettere a fuoco i dati statistici entrando nel merito dei testi e nelle strategie compositive.

Per soffermarsi ancora su un componimento che sfrutta la figura retorica dell'anafora, si osservi il numero 212:

S'i' fu' ma' lieto esser venuto al mondo,  
or ne son tristo quanto esser più posso;  
se d'ogni pena io fui già netto e scosso,  
ora v'afogo, tanto in essa abondo.  
5 Se di veder alcun ben fui giocondo,  
or vegio quel che m'arde infino a l'osso;  
s'a udir dolci suoni io fui già mosso,  
ora con urli e strida vo al fondo;  
se già con odorar mi confortai,  
10 ora tra mortal puzzo vegno meno;  
se dolce ebbi gustando, ora veleno;  
s'alcuna cosa morbida toccai,  
or aspra e dura senza forma provo.  
Così vien sotto il cielo ogni ben meno.

Fu scritto probabilmente dopo la morte del fratello Giannozzo, giustiziato nell'ottobre 1378 per aver congiurato contro il governo delle arti minori. Il lavoro formale è interessante: le partizioni logico-sintattiche delle quartine sono a scansione binaria, ma le suddivisioni metrico-sintattiche rivelano una struttura 1+1+1+1. Lo stesso si può dire per le terzine che, a fronte di una strutturazione logico-sintattica 2+1, hanno una partizione 1+1+1. L'espedito di distribuire protasi e apodosi su versi alterni contribuisce a creare un effetto più legato nello svolgersi del testo, sebbene sia fortemente impostato. Inoltre, il verso 11 contribuisce a vivacizzare l'andamento del sonetto prima della chiusura definitiva: si può considerare a tutti gli effetti un verso-periodo, poiché contiene al suo interno protasi e apodosi divisi nelle due partizioni del verso. Infine, si ha la proposizione conclusiva del v.14 volta a concentrare e definire il senso ultimo del testo, a raccogliere in sé stessa tutto l'amaro significato della cascata di ipotetiche soprastanti.

Seguendo il filo rosso della figura anaforica, si approda al sonetto 232, che ne offre una elaborazione in un impianto macrotestuale più mosso:



Messer Antonio mio, quanto più penso  
 al viver de' mortali, più mi pare  
 che più fatica molti si san dare,  
 ch'a lor non viene per fortunato offenso.  
 5 Chi combatte tra l'uno e l'altro senso,  
 e chi vuol volontà sua donna fare;  
 chi vuol che 'l mondo stia come gli pare,  
 e chi vuol che 'l ciel volga a suo compenso.  
 10 Quanta fatica e quanto grievo affanno  
 s'han dato molti, e che diverso bello  
 di lingue fatto s'è per ogni scanno:  
 chi per li gigli c'han sopra il rastrello,  
 e chi per quegli che sanz'esso stanno!  
 Ora che n'è di sì aspro duello?

La prima quartina è strutturata secondo la scansione 3+1, mentre la seconda da una serie di versi 1+1+1+1. L'effetto è di forte frammentazione del dettato poetico, esito che i poeti precedenti avevano cercato di evitare e, quando non fosse stato possibile, che avevano tentato di armonizzare legando per via subordinativa i quattro membri, in modo da compattarli in un unico periodo. Si è messa in luce la capacità di Sacchetti di modulare i suoi componimenti e si deve constatare che anche il tipo di scelta sintattica contenuto nella quartina può assecondare precise scelte stilistiche, aderenti al contenuto del testo. Qualche premessa: il "Messer" in incipit è Antonio degli Alberti, personalità di spicco della Firenze di fine Trecento, mercante e poeta. L'articolazione logico-sintattica del sonetto è ordinata, speculare: nella fronte la prima quartina funge da commento incipitario alla elencazione in anafora della seconda e lo stesso assetto si trova nelle terzine. Ritorna, quindi, la persistente vocazione per questa figura retorica, usata nella seconda quartina per strutturare esempi deprecabili di condotta di vita, con chiaro riferimento alla forza prevaricatrice delle passioni che porterebbe gli uomini a cercare il proprio compenso a discapito degli altri. Questo piccolo elenco, impostato per coordinazione di due sintagmi e che rivela, di nuovo, il modello soggiacente di scansione binaria della quartina, ritorna poi in forma accorciata nella seconda terzina, in cui si contestualizza con maggior precisione, rivelandoci il senso più profondo del testo. Si fa, infatti, riferimento alla contesa per il trono del Regno di Napoli tra Carlo III di Durazzo, nel cui stemma erano contenuti gigli con il rastrello, verso 12, e Luigi I

d'Angiò, verso 13, cui il blasone recava unicamente i gigli. All'atto della scrittura del componimento entrambi i contendenti erano morti e, di qui, l'ultimo verso del sonetto «Or che n'è di sì aspro duello?», che mostra in tutta la sua forza la vocazione di Sacchetti per le chiusure incisive, chiudendo il testo con una domanda retorica. Retorica perché a mio parere nel componimento non si scorge tanto il topos del *tis aristos bios* come altrove sostenuto,<sup>27</sup> quanto un più generale impulso moraleggiante, certo dominante nel secolo, ma incardinato su questioni fondanti per certa produzione lirica di Sacchetti, come si dirà oltre, quali la deprecazione per la guerra e i conflitti tra potenti e un generale richiamo alla *vanitas vanitatum*, temi sempre più importanti con l'approdo in età matura dell'autore.

L'espedito di una frase per verso conduce ad un altro genere di persistenza, che questa volta si rileva per via negativa, ovvero la scarsa presenza di procedimenti inarcanti rispetto alle esperienze di Dante e di Petrarca:

[...] sui cui valori bisogna comunque intendersi. Intanto perché un certo grado di sfasatura tra misura della frase e misura del verso sembra strutturale nella poesia italiana ed è logico che lo si trovi anche qui: sicché la rarefazione cui ho accennato andrà meglio definita come mantenimento dei livelli di inarcatura presenti nella tradizione, e puntualmente verificati negli stilnovisti; mentre sono il Dante comico e Petrarca che, nella loro ricerca di nuovi equilibri metrico-sintattici, abbandonano quella linea diciamo di medietà, coinvolgendo nel dispositivo una buona maggioranza dei loro versi.<sup>28</sup>

La quantità di legami tra le partizioni del sonetto che si verificano per inarcatura è del tutto irrilevante, dal momento che sono attuati per coordinazione, ma soprattutto subordinazione. A tal proposito è necessario aggiungere che Sacchetti, a differenza della media trecentesca, non sfrutta a fondo l'espedito sintattico dell'anteposizione della subordinata alla principale. Questo perché i tipi di subordinate che preferisce sono di tipo causale, consecutivo o relativo, che poco si prestano ad una inversione e rivelano la predisposizione dell'autore, come già detto, ad una scrittura per «periodi discendenti»,<sup>29</sup> verso una sintassi piana e regolare. Tuttavia, facendo un passo indietro, va detto che rispetto alla media del secolo il nostro poeta manifesta, verrebbe da dire quasi come minimo fenomeno di compenso, una qualche attenzione in più per certi tipi di

---

<sup>27</sup> Soldani 2009, pp. 262-263;

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 260;

<sup>29</sup> Magro, Soldani 2017, p. 38;

inarcatura, tendenza che rende meno pacifica la conclusione che la sintassi del nostro poeta si indirizzi sempre verso esiti prevedibili. Oltre agli schemi ereditati dalla koinè stilnovista, si riscontrano, ad esempio, inarcature tra nome/aggettivo, verbo/avverbio, anastrofe tra verbo e complemento nucleare diverso dall'oggetto, anastrofe tra copula e complemento predicativo, eccetera.<sup>30</sup>

Infine, quarto ed ultimo elemento che è bene mettere in luce, un'analisi dei ritornelli e delle code. Sacchetti e l'amico Pucci sono stati nel corso del Trecento coloro che hanno impiegato maggiormente questo tipo di produzione sonettistica, per componimenti dalle tematiche comico-realistiche, di cui il sonetto *cum cauda* è un contenitore privilegiato, o per testi epistolari; quand'anche si riscontri la tematica amorosa, questa è totalmente avulsa dai protocolli lirici di stampo dantesco-petrarchesco e proposta come un concetto depotenziato da qualsiasi intento dottrinale: accade, ad esempio, nel sonetto 89, già in precedenza citato, in cui il riferimento al nodo d'amore che lega il poeta alla donna da oltre vent'anni si trova nel ritornello, a conclusione di un testo infarcito di lessico realistico.<sup>31</sup> La gestione di questo spazio metrico aggiuntivo differisce sensibilmente tra sonetti caudati, 19 in tutto, e i 20 sonetti ritornellati. Nel primo gruppo la tendenza maggioritaria è di sviluppare code sintatticamente autonome rispetto al corpo del testo (63,3%), mentre per il secondo nucleo di testi la situazione è paritaria: il 50% dei testi ha un ritornello collegato alle terzine, mentre il 50% no. Il divario tra i due raggruppamenti non è vistoso e, verosimilmente, le ragioni del fatto che la *cauda* di tre versi tenda ad essere concepita maggiormente come separata dal corpo del sonetto, sono da ricercarsi nella maggiore lunghezza: da un punto di vista morfologico la coda è simile a una terzina e, quindi, meglio predisposta a contenere una porzione sintattico-argomentativa autonoma. Nonostante questa lieve disparità, la gestione della sintassi interna alle code e ai ritornelli autonomi, mi riferisco in questo caso a quelli composti da due versi, è la medesima e si riconduce alla casistica maggioritaria già delineata: o coordinazione di sintagmi o frase principale seguita da subordinata. Queste tendenze si rilevano in tutti i casi, tranne per il sonetto caudato 282 e il ritornellato 116, che invertono la sequenza principale-subordinata antepoendo una causale alla prima. Si leggano a titolo esemplificativo le code dei testi 21 e 185:

---

<sup>30</sup> si rimanda alle esaustive trattazioni di Soldani 2009, pp. 265-266;

<sup>31</sup> cfr. p. 30;

15        Però tien' a la mente  
di non andar, o voler gran salaro,  
ché di buffoni par ch'egli abian caro.

15        Me se truovi Vanneca,  
corri il Borgo de' Greci e la Sardigna  
e vinci Belzabù, che ti disgrigna.

E i ritornelli dei componimenti 112 e 165:

15        Nimica di vertù, brutta canaglia,  
che voglion guerra e mai non vidon maglia!

15        Servo, servi', servirò sempre mai;  
non lasciar me per tale che a provar hai.

Nel caso in cui sussista collegamento sintattico tra *cauda* o ritornello e terzine, la tendenza generale è di aprire il verso 15 con congiunzioni coordinanti o subordinanti; è, pertanto, assente anche in questa circostanza qualsiasi fenomeno di inarcatura. La congiunzione coordinante utilizzata è sempre “e”, come nel sonetto 27:

15        e pensi, chi pur crede  
regnar tesoro con sì alto core,  
a chi è oggi, e poi doman si more.

Le congiunzioni subordinanti possono avviare, invece, proposizioni consecutive, causali o temporali, di nuovo in assenza di fenomeni di inversione; si vedano le code dei sonetti 19, 22, 221:

15        tanto che ti farà  
usar procaccio d'esser re o maggiore,  
dove prima volevi esser priore.

15        ché ben ti farò laccio  
a tue pazzie, e per donarti pene,  
mandato ho infino in Acri per catene.

15        quando Carìodosso  
gridava forte: - O Gian de' Repetissi,  
ritruova Bacco con l'Apocalissi! -.

Per rafforzare ulteriori considerazioni rispetto all'andamento lineare dei testi, è bene esaminare code e ritornelli da un punto di vista contenutistico. L'inclinazione principale dell'autore si indirizza verso lo sfruttamento dello spazio metrico a fini conclusivi, sentenziosi, esemplificativi. Si prenda, ad esempio, il sonetto 43:

Lasso, ch'ogni vertù veggio fugita  
in parte, che nessun la vuol trovare;  
venuto è tempo che chi sa mal fare,  
per valoroso ciaschedun l'adita.  
5     Tant'è la voglia altrui dal ben partita,  
che niente val chi vuoi vertù usare;  
speme non ci è se non in ragunare  
tesoro assai e con misera vita.  
10     O mondo più che mai pien d'animali  
sanza ragion, senza sensibil mente,  
quanti dimoran nel tuo cerchio mali!  
Chi ha donar, tenuto è 'l più possente,  
ed onorarti per questo son tali  
che la lor vita è meno che da niente.  
15     Or senta, chi non sente,  
che vertù per pecunia non s'acquista,  
ma vita e morte dolorosa e trista.

Al *topos* del «lamento contro il tempo presente»<sup>32</sup> si innesta una polemica che fonda le proprie radici sulla morale cristiana, sul sentimento della vanità delle ricchezze terrene. Alla coda è delegata la *gnome*, il momento sentenzioso che chiude con un'ammonizione. Di simile tenore la coda del testo 133, scritto in risposta ad un sonetto o ad una lettera inviatagli da Ser Bernardo, probabilmente quando Sacchetti era ancora podestà a Magona. Il nostro poeta riporta le difficoltà del suo operato, poiché «diversa gente ha la mia potestate / per odio» e conclude amaramente:

15     Ma se non fosse il gatto,  
i sorghi a l'altru' roder serien tanti,  
che forse il riso tornerebbe in pianti.

In quei componimenti ritornellati o caudati, circa un quarto in totale, in cui la parte metrica supplementare è legata alla struttura del sonetto semplice, le finalità e gli esiti espressivo-argomentativi non sono difformi, poiché al verso 15 si assiste comunque ad uno scarto logico, più o meno sensibile, che tende alla chiusura incisiva. Avviene in casi come il sonetto 259, inviato al signore di Astore Manfredi di Faenza durante la podesteria faentina (1396), in cui la coda si salda all'ultima terzina:

Mosso mi son per ciò a tal sermone,  
pregando voi, grazioso e benegno,  
che per altrui non scenda tal scaglione,

---

<sup>32</sup> Curtius 1992, p. 111;

15           del qual chi mi vuoi mal serìa contento,  
              e io ne potre' fare poco argomento.

È questa una richiesta da parte del nostro poeta di non essere estromesso dal proprio incarico, petizione retoricamente sostenuta dal noto *topos* dei maldicenti, qui declinato in tutto la sua carica municipale. Maggiore è l'intensificazione che porta alla chiusura in altri casi, come gli ultimi versi del sonetto 27:

                  O cieca età, d'ogni mal fatta erede,  
                  pensino alquanto li tuo' ignoranti  
                  quanto chi vive posseder si vede;  
15            e pensi, chi pur crede  
                  regnar tesoro con sì alto core,  
                  a chi è oggi, e poi doman si more.

Lo scarto del verso 15 è sottolineato dal ripetersi anaforico del verbo “pensare”. Nell'ultima terzina si fa riferimento alla breve durata del possesso delle ricchezze, mentre nella coda l'ammonimento viene direttamente rivolto ad un potenziale lettore, prima della chiusura all'insegna del *memento mori*. Da ultimo, si osservino l'ultima terzina e il ritornello del sonetto 123a, inviato a messer Dolcibene:

                  Ma que' c'hanno le mani rozze e dure,  
                  vi tengon alacciato in questi duoli,  
                  di loro inganni avendo gran paure;  
15            e questa è la cagion che v'ha costretto  
                  che voi non rispondete al mio sonetto.

La mancata risposta al sonetto precedente dà a Sacchetti il pretesto per inviarne un secondo, strutturato mediante gli impegni e i contrattempi che avrebbero coinvolto il messere in altre attività e impedito una pronta risposta, come marcatamente sottolineato nel ritornello finale, che in questo caso serve a condensare una motivazione realistica.

## 5. Il realismo

I sonetti sacchettiani assorbono in sé stessi numerosi stimoli e influssi delle tendenze del secolo e ciò rende impossibile, e ingiustificabile, la loro proiezione entro una logica di sistema. Si seguiranno, pertanto, delle linee di indagine flessibili, in modo da non travisare, nel limite del possibile, la natura spesso ibrida e contaminatoria dei componimenti. In questo senso il parametro del “realismo”, che è possibile affiancare a

quello di “socialità” delineato nelle prime fasi di questo capitolo,<sup>33</sup> si rivela imprescindibile. Non è una categoria rigida che codifichi un genere dalle linee nette, ma è piuttosto una prospettiva con cui affrontare proficuamente lo studio di tanta parte dei sonetti sacchettiani, un *focus* per entrare nelle motivazioni e nei modi della scrittura, per coglierne la semantica, per disciplinare l’adesione ad una poetica legata al quotidiano. Con ordine, si partirà subito da un concetto controverso, ovvero l’autobiografismo. Qual è la messa a fuoco corretta da adottare di fronte a un libro ricco di rime di corrispondenza come quello di Sacchetti? Si è fatto precedentemente accenno alla progressiva soggettivizzazione delle tenzoni. Ebbene, va detto che l’esito di tale evoluzione ha avuto, come uno tra gli sbocchi possibili, l’avvicinamento e l’assimilazione della tenzone agli scambi epistolari in prosa, ossia un «abbassamento a comunicazione personale su temi occasionali e prosaici: l’opposto del lirico, il quotidiano».<sup>34</sup> Gli accadimenti di tutti i giorni si possono trovare esplicitati, ad esempio, come avviene nel sonetto 260, scritto a Michele di Lazzaro Guinigi in occasione della permanenza di entrambi alla stazione termale dei Bagni di Corsena (oggi Bagni di Lucca):

Michel mio caro, s’io rguardo bene  
il loco e la virtù di questo fonte,  
i’ credo che già mai sotto Fetonte  
non fosse bagno di sì dolce vene.

5     L’aere fino questo loco tene;  
fiumi corsivi a piè di ciascun monte;  
vostri costumi e vostre donne conte  
con balli e dolci canti di serene;  
vin, carne, pesci ed ogni frutto sano

10    e ciascuna altra cosa che conforta,  
che pare il paradiso deliziàno.  
Qui si purga ogni morbo, o e’ s’amorta;  
ed oltre a questo, quel ch’è più sovrano,  
aver vostra virtù con amor scòrta.

La prima quartina è sviluppata secondo il *topos* del *locus amoenus* e da un punto di vista lessicale non ci sono elementi di disturbo. Al verso due il richiamo a Fetonte sembra proiettare la descrizione in uno spazio fuori dal tempo, sotto l’egida di divinità passate. Tuttavia dalla seconda quartina subentrano altre spinte lessicali, che portano il dettato su

---

<sup>33</sup> cfr. p. 19;

<sup>34</sup> Giunta 2002, p. 224;

altri registri: le donne al verso sette sono «conte», come le parole che in *Inferno* X, 39 Dante rivolse a Farinata degli Uberti, mentre il loro canto è di «serene», altra parola che dalle occorrenze dantesche e boccacciane, passa per Sacchetti e verrà assorbita nei componimenti di Pulci e Ariosto. Sono tuttavia le terzine a rompere definitivamente con l'idea iniziale di luogo ameno depurato da ogni contaminazione prosastica. La prima si apre con una breve enumerazione che porta direttamente ai piaceri della tavola e dei sensi, suggellati dall'espressione «paradiso deliziàno» al verso undici: dalla consultazione del GDLI si scopre questa occorrenza in alcuni versi della cantilena di un giullare toscano. Infine, il primo verso della seconda terzina è un verso campione di realismo, poiché contiene l'espressione realistica «si purga ogni morbo» e il verbo «s'amorta», che vale per «si smorza», altra parola dantesca recuperata da *Inferno* XIV, 90 e già in rima con «scorta», come la rima in chiusura al nostro componimento. Chiusura che si lega all'incipit e rivela il ricorso alla retorica della corrispondenza in prosa, con la menzione del nome del destinatario in apertura seguito dalla locuzione «mio caro», volta a segnalare un legame di profonda amicizia e sancita dall'ultimo verso. Quindi si può parlare di autobiografismo nella misura in cui un componimento come questo consente di recepire il legame di amicizia che lega Sacchetti ad una persona del suo tempo e gli elementi legati all'occasione del testo, che hanno sollecitato l'autore alla scrittura. Il tutto calato nelle coordinate culturali dell'epoca, che offrono una lente attraverso cui leggere un sonetto di questo tipo e consentono di recepirne la portata stilistica, lessicale, l'adesione ad un preciso costume letterario. Si legga ancora il sonetto 162, inviato all'amico Pietro Malavolti dopo la sua visita al Sacchetti mentre questi si trovava come podestà nel Valdarno:

Andrea mio, poi che di qua partisti,  
i' son rimaso fuor d'ogni buon porto  
e d'ora in ora parmi esser uom morto,  
più non vegendo bene, dov'io acquisti.

5        Non odo più poeti né autoristi,  
filosofi o dottori, né ho diporto  
di bene alcuno, né di virtù conforto,  
se non come di pria che qui venisti;  
e son tornato a quistion bovine,

10       di vacche, di vitelle e di castroni,  
e sopra danni di bestie porcine.  
Ben mi ristoran li dolci sermoni



15 de' berrovieri, senza le discipline  
 ch'i' ho mirando sotto i lor gheroni;  
 servo de' brutti servi si vorria  
 mutar il titol di podesteria.

Il poeta commisera la propria condizione dopo la partenza dell'amico in visita. È questo un esempio di sonetto satirico legato al lamento delle incombenze pratiche che allontanerebbero Sacchetti dalle gioie della poesia, dagli «autoristi», ossia personaggi dotti, del verso 5, e che consente di scandagliare altri elementi del suo municipale realismo. La prima quartina introduce l'argomento, mentre la seconda riporta le conseguenze immediatamente tangibili dopo il saluto dell'amico; entrambe sono modulate su rime consonantiche e collegate dalla rima inclusiva *porto:diporto* dei versi 2 e 6. Le terzine, invece, sono variate su rime vocaliche e in esse si verifica la grande immissione dei *realia*, marcatori lessicali del ritorno all'impoetico quotidiano: le «quision bovine» sono affiancate ad un bestiario tutt'altro che aulico, composto da «vacche», «vitelle», «castroni» e le «bestie porcine». Al verso 13 si trovano i «berrovieri», ovvero gli sbirri che facevano parte della famiglia del podestà e termine ricorrente anche nel *Trecentonovelle* (CX, 8 e CCIX, 12) a indicare un sostrato lessicale che l'autore ritiene egualmente declinabile in certa poesia e in prosa. La conclusione, infine, secondo il gusto incisivo tipico del nostro poeta e già delineato in precedenza, si articola sul gioco di parole «servo de' brutti servi», verso 15, per poi chiudere il componimento proprio con il lemma «podesteria», con l'oggetto stesso della sua satira. Su corde simili il sonetto 90, inviato a Ser Domenico di ser Guccio Pucci, personaggio che si ritrova anche nella novella 145 del *Trecentonovelle*:

5 Se, come intendo, la campana grossa  
 v'intruona l'ore, e' mughi de' leoni,  
 e de' colati i dolenti sermoni,  
 e 'l batter medicine con gran possa,  
 ben dovrie esser vostra mente scossa  
 d'ogni intelletto per sì fatti soni:  
 fosson liuti o mezzi cannoni,  
 di pene non avreste tal percossa.  
 10 E così quasi io son giunto, lasso,  
 udendo sempre con urli mortali:  
 - Sei, - Cinque, - Quattro, - Tre - e - Due - ed - Asso- .  
 Chi ci cantasse suoni o madriali,  
 d'amor dolci ballate o alto o basso,

inteso ci è com' uom tra gli animali!  
15 Cotal conforto abbiamo a' nostri mali.

Le quartine sono dedicate alla descrizione satirica delle disavventure del suo amico procuratore, tormentato dal frastuono della città di Firenze: il verbo «intruonare» è certamente di reminiscenza dantesca, mutuato da *Inferno* XVII, 71-72: «Spesse fiate mi 'ntronan li orecchi / gridando: “Vegna 'l cavalier sovrano”». Al verso tre i «colati» sono propriamente coloro che subiscono il supplizio della corda, di cui si trova ancora menzione nel *Trecentonovelle* XXX, 10 mentre al verso quattro il riferimento è al pestare delle erbe medicinali nella bottega di qualche speziale. Le terzine, invece, si riferiscono al nostro poeta, assordato dal vociare dei giocatori di dadi o carte che popolano le taverne. La rima *mortali:mali* potrebbe risentire della lettura di *Purgatorio* XXII, il celebre canto di Stazio, condannato per la sua eccessiva prodigalità. Il passo è affine per argomento alla seconda parte del nostro sonetto, se ne legga un estratto:

E se non fosse ch'io drizzai mia cura,  
quand'io intesi là dove tu chiami,  
39 crucciato quasi a l'umana natura:  
  
“Per che non reggi tu, o sacra fame  
de l'oro, l'appetito de' mortali?”,  
42 voltando sentirei le giostre grame.  
  
Allor m'accorsi che troppo aprir l'ali  
potean le mani a spendere, e pente'mi  
45 così di quel come de li altri mali.

Il verso undici del sonetto è estremamente interessante, perché recupera uno stralcio di discorso diretto e introduce una rapida impressione sonora, in grado di aprire uno spiraglio su di uno spaccato di vita cittadina.

Si verificano casi in cui i sonetti intrisi di realismo municipale e borghese del Sacchetti non siano indirizzati ad un destinatario nominale, un interlocutore individuabile in modo preciso, ma ad un «simulacro letterario»,<sup>35</sup> un gruppo selezionato di “ascoltatori”. È il caso del sonetto 81:

Vo' sete qui, brigata, tutti quanti  
per manicar il bue e' macheroni:  
fate sì che non ci abia Salamoni  
né legge né dicreto a voi davanti.

---

<sup>35</sup> Giunta 2002, p.112;

5           Se messer de' Goldé stessee da canti,  
               fategli onor, perch'e' fa buoni bocconi;  
               d'atorno atorno si faccian sermoni  
               che l'un con l'altro non sian acordanti.  
               Ciascun favelli, e nessun l'altro intenda,  
 10           e chi volesse pur filosofare,  
               dato gli s'ia subito merenda;  
               e se Lapaccio volesse gridare  
               (ché volentier il fa quando ha facenda),  
               corretel tutti quanti a ritoccare;  
 15           e non guardate ch'e' vegna da Stibbio,  
               che non vedeste mai sì nuovo nibbio.

Il componimento è rivolto a una brigata e partecipa dell'atmosfera conviviale diffusa in tanta poesia trecentesca. Gli spunti di riflessione sono innumerevoli. Si potrebbe partire dal verso due, ricco di elementi realistici: il verbo «manicare», voce popolare toscana usata sia in *Inferno* XXXIII, 60 che frequentemente nel *Trecentonovelle* e i cibi proposti, carne e «macheroni». Notevole la polisemia del linguaggio adottato, osservabile da «Salamoni» al verso tre: forma assimilata per “Salomoni”, ossia “sapientoni”,<sup>36</sup> genera *aequivocatio* con gli insaccati, che risulta ben acclimatata nel contesto semantico legato al cibo delle quartine e la prima terzina. Lo stesso vale per l'espressione fortemente colloquiale del verso undici «dato gli s'ia subito merenda», che per l'affinità con l'espressione proverbiale “dare le frutte” è da intendersi con “abbia la punizione meritata”.<sup>37</sup> Interessanti sono anche i riferimenti a «messer de' Goldé» al verso cinque e «Lapaccio» al verso 12: il primo è un nome inventato, personificazione del godersela e scherzosamente appellata «messere», come le personalità autorevoli, mentre il secondo è Lapaccio di Geri da Montelupo, personaggio che si ritrova anche in *Trecentonovelle* XLVIII e divenuto in un certo senso proverbiale.<sup>38</sup> Il realismo sacchettiano è anche questo, passione per l'aneddoto, creazione di figure caricaturali, utilizzo di onomastica inventata in senso espressivo. L'ultimo appunto si rivolge al ritornello, all'interno del quale si rimarca il gusto per i toponimi con significato traslato, dato che «Stibbio» al verso quindici, paese del Valdarno inferiore non lontano da San Miniato, era comunemente ritenuto un paese popolato da sciocchi.<sup>39</sup> Infine il «nibbio»

<sup>36</sup> nella tradizione popolare il riferimento a Salomone era indice di alta sapienza umana: Boggione, Massobrio, p. 10;

<sup>37</sup> Ageno 1990, p. 104;

<sup>38</sup> Puccini 2007, p. 160;

<sup>39</sup> *ivi*;

va ad arricchire il bestiario sacchettiano, composto non solo da animali della vita di tutti i giorni, come nel sonetto 162, ma anche da quelli che, fungendo da comparante, ricalcano modi di dire. In questo caso l'espressione «nuovo nibbio» è da intendersi “un allocco fuori dal comune”, seguendo l'accezione che l'aggettivo “nuovo” ha nelle occorrenze sacchettiane di “strano, piacevole, bizzarro”<sup>40</sup> e l'area semantica atta a designare il personaggio stupido, che con ricorsività si lega alla figura dell'uccello (ancora il *Trecentonovelle* si pone come miniera di informazioni in questo senso).<sup>41</sup>

## **6. Persistenze comico-realistiche: oltre il Duecento, verso Burchiello**

Alla luce dei dati emersi si può dirigere l'indagine prendendo come metro di paragone i territori della poesia comico-realistica, o giocosa, che soprattutto tra Firenze e Siena aveva recepito nel corso del XIII secolo canoni, modi e temi della poesia latina, tardo latina del Medioevo e trobadorica, secondo quell'«europeismo dell'antica letteratura giocosa» ben delineato da Mario Marti,<sup>42</sup> e che, frequentati dal Sacchetti, vengono variamente declinati nella propria produzione poetica. Si rende subito necessaria una precisazione rispetto alla pertinenza di delineare un'articolazione storica del genere che, dal Duecento al Quattrocento, passi indenne per figure intermedie trecentesche. A tal proposito si dimostra condivisibile la prospettiva di studio adottata da Claudio Giunta, secondo cui non è possibile interpretare l'evoluzione della rimeria dalle Origini al Rinascimento come priva di discontinuità importanti.<sup>43</sup> Si devono, infatti, prendere in considerazione i significativi silenzi trecenteschi, l'accoglienza distratta che gli autori hanno del giocoso Duecento, la fusione dei registri attiva nel secolo, per cui si ha un «progressivo assestamento su un registro intermedio capace di integrare al sublime del lirismo duecentesco le sollecitazioni provenienti dalla vita di tutti i giorni»;<sup>44</sup> ancora, la ridefinizione del sistema dei generi letterari, che trasferisce temi e stilemi comico-realistici dalle forme tradizionali della lirica (canzone e sonetto) a generi poetici nuovi, ma soprattutto alla prosa. Cosa resta, dunque, di comico-realistico nei sonetti sacchettiani? Il nostro poeta come utilizza e rifonde i modi ereditati dalla tradizione?

---

<sup>40</sup> Ballerini 1981, p. 89;

<sup>41</sup> Mouchet 2008, p. 69;

<sup>42</sup> Marti 1953, p. 1;

<sup>43</sup> Giunta 2002, pp. 334-337;

<sup>44</sup> *ibid.*, p. 336;

Lo stile del *vituperium* appare ben recepito da Sacchetti e declinato nelle sue possibili varianti, come arma di attacco contro nemici e avversari in componimenti più marcatamente politici, come denuncia o correzione etico-civile, come derisione salace. Si cominci proprio dal ritratto caricaturale, di cui maestro incontrastato agli albori della lirica italiana è stato Rustico Filippi. In Sacchetti l'espedito del *vituperium* satirico si riscontra in diversi sonetti, sia come motivo centrale, sia come tessera all'interno di un mosaico più ampio (si ricordi il riferimento a Lapaccio nel sonetto precedente). Estremamente gustosi sono i sonetti vituperosi rivolti ad Agnolo di Ser Gherardo, detto Ser Benghi, protagonista di alcuni testi del *Trecentonovelle*. Un esempio significativo è il sonetto ritornellato<sup>17</sup>:

Agnol, vegendo la tua gran pazia,  
che sempre brama tanti ufici avere,  
di ricordarti non posso tenere  
quanta in tuo capo regna fantasia.

5     Tu sai che fiorentina signoria  
nessun tuo pare vuole in suo podere,  
né chi ser Benghi vuol sempre parere,  
né chi vilmente sotto un'arte stia.

10    Però, deh, fa' ch'ogni matta speranza  
la qual dimora nel tuo capo grosso,  
non faccia pur su questo dimoranza;  
e questa voglia lèvati da dosso,  
tenendo sempre in te cotal fidanza,  
che d'ogni ufizio creda esser iscosso:

15    sì che' mestier seguisci de' tuo' pari,  
ch'a entrar in sacco sempre sono avari.

Sonetto vituperoso e infamante, è rivolto a un semplice lavoratore della lana, che voleva spacciarsi per notaio con il nome di «ser Benghi»: trasparente, anche qui come nel sonetto 81, l'ironia insita nell'anteposizione al soprannome di Agnolo (Bencivenghi) dell'epiteto che competeva i notai, alla maniera del “messer Messerin” del Filippi in *Quando Dio messer Messerin fece*. Il personaggio in questione è contraddistinto da «gran pazia» e una mente in cui «regna fantasia», ben altra cosa, viene da pensare, dall'«alta fantasia» dantesca di *Paradiso XXXIII*, 142. Al verso dieci si legge che la folle speranza di ser Benghi alberga nel suo «capo grosso», altro aggettivo tipicamente sacchettiano, con accezione di “stupido, ridicolo”,<sup>45</sup> mentre si riscontra nuovamente una

---

<sup>45</sup> Ballerini 1981, p. 91;

espressione legata al parlato al verso dodici: «questa voglia levati da dosso». Un secondo sonetto, questa volta caudato, dedicato ad Agnolo di cui è bene dare conto è il numero 19:

Se mai il cervel tuo mancante fu,  
Agnol, di senno per salir dove è  
retta la terra donde nato se',  
venuto è il tempo ch'anderà più sù;  
5     però che quelli in cu' ti fidi più,  
mostrando con malizia a te lor fé,  
una gallina ch'avea il zagané,  
mangiar ti fecion, e cacciarla giù.  
Però, se non t'adai, saper ti fo  
10    che 'l priorato a te niente parrà  
a petto a quel che bramerà tuo cô:  
che 'l zagané, il qual è entrato già  
nel tuo cervel sì furïoso e pro',  
lui rivolgendo, te consumerà,  
15    tanto che ti farà  
usar procaccio d'esser re o maggiore,  
dove prima volevi esser priore.

In questo caso sono interessanti alcune espressioni quali «cacciarla giù» al verso otto nel senso di “ingerire”, «se non t'adai» verso nove per “se non te ne accorgi”, «usar procaccio» verso sedici col significato di “cercare con premura”, a testimonianza, ancora una volta, di un gusto lessicale ed espressivo vicino al parlato. Interessante il verso sette che contiene non solo un altro elemento del prosaico bestiario sacchettiano, «una gallina», ma questa volta lo trova implicato in un'atmosfera favolistica: «zaganè» è voce non documentata dai vocabolari, ma riconducibile alla “sagana”, ossia ad una strega.<sup>46</sup> Il verso è da intendersi suppergiù con il senso di “una gallina che aveva un incantesimo dentro di sé”, pertanto un cibo incantato sarebbe stato malignamente servito al malcapitato ser Benghi e gli avrebbe causato uno scompenso psicologico forte al punto da indurlo non solo ad ambire alla carica di priore, verso 17, ma addirittura di un potente signore, come si trova indicato al verso 16. Al verso 11 la voce «cô» è di origine settentrionale e probabilmente mutuata dalla *Commedia* di Dante (rintracciabile in diversi passi: *Inferno* XX, 76, *Purgatorio* III, 128, eccetera) e in linea con l'espedito della rima tronca. La qualità fonica insita a questo genere di rima è d'impatto, poiché

---

<sup>46</sup> Puccini 2007, p. 75;

genera una «forzatura nei confronti della lingua»,<sup>47</sup> destinandola pertanto, nella produzione poetica medievale, entro il settore della poesia “comica”. In tal senso l’espedito è ben acclimatato in un componimento come questo e modulato secondo l’alternanza della vocale tonica: *-u* ed *-e* per la fronte, *-o* ed *-a* per la sirma. Il distico finale invece prevede rima in *-ore*, in modo da chiudere il componimento entro una sonorità più dolce. Aprendo brevemente una parentesi, la rima tronca è utilizzata da parte di Sacchetti, per medesimi fini stilistici, solo in altri due sonetti, il 71b e il 74b, in risposta a Ser Filippo, di cui si è già dato conto nel paragrafo dedicato alla sintassi.<sup>48</sup> In questi due sonetti rime tronche si mescolano a rime sdrucchiole trasformate in tronche, secondo un procedimento già noto alla poesia ritmica latina.<sup>49</sup> Il grado di artificiosità in questi componimenti è estremamente alto. Le cause sono, forse, da rintracciare in un voluto travestimento comico dei suoi testi. Sacchetti, come si è visto, risponde per le rime ad un interlocutore che gli sottopone sonetti dalla fattura mediocre e di cui egli si fa beffe. Al sonetto 70a, ad esempio, Ser Filippo propone parole rima quali «in gruga», «piagentezza», «ripetitura», termini astrusi, dalle suffissazioni ardite e attestati solo nei suoi componimenti, ai quali Sacchetti risponde, facendo il verso, con «instuga», «dottrinezza», «dottura». La predilezione per parole nuove ed ardite è una costante nel genere comico e si potrebbe considerare questo atteggiamento come una sorta di comico alla seconda.

Il testo che si propone ora è il terzo di un tritico scritto, mediante le stesse rime, per un uomo che si vantava di essere abile nel giostrare, tale «Taccone»<sup>50</sup> di cui non conosciamo che il nome. I primi due sonetti sono interessanti per la presenza di elementi della tradizione cavalleresca uniti a personaggi e alla topografia municipali, costituendo quindi una sorta di parodia della *chanson de geste*. Tuttavia questo ultimo sonetto, numero 187, assai divertente, è ben più fruttuoso per considerazioni pertinenti alla presente trattazione:

Non ti provar più in arme, o paltroniere,  
po' che viltà ti giunse nell'arcione,  
sì ch'a la giostra avesti il mellone,  
come coniglio fuor di conigliere.  
5           Va' cusci e fila tra le feminiere,

---

<sup>47</sup> Menichetti 1993, p. 102;

<sup>48</sup> cfr. p. 29;

<sup>49</sup> Ageno 1990, p. 93;

<sup>50</sup> Puccini 2007a, p. 325;

o entra nel profondo d'un saccone;  
 e non andar al ponte a dar punzone,  
 ché ti sarebbe armato il scodelliere.  
 Quante minacce ha' fatte con novelle,  
 10 per farti udire spesso al portareca,  
 acciò che l'altru' sangue torni in pelle!  
 Presso ha ciascun l'ardire, perché, moceca,  
 viltà mostrasti tra tante donzelle,  
 ch'ognuna ha fatto la tua fama bieca.  
 15 Va' fa' a mosca cieca  
 e non seguir più Marte né Ciprigna,  
 ma truova un simisteo che ti dipigna.

Anzitutto spicca la non liricità di alcuni vocaboli adottati: «paltroniere» al verso 1 con significato di “miserabile, vagabondo”, ma come nota Ageno «uomo ignobile (dal francese)»;<sup>51</sup> «mellone» al verso 3 fa riferimento alla espressione proverbiale “avere il melone” cioè “arrivare per ultimo”, con riferimento, come riporta il GDLI, all’antica usanza toscana di assegnare come premio un melone a chi arrivi ultimo in una gara; «feminiere» parola al verso 5 di cui non si conoscono altri esempi e che, quindi, è da considerarsi un probabile conio sacchettiano; «portareca» al verso 10 e «moceca» al verso 12, rispettivamente con il significato, come si ricava da GDLI, di “fattorino” e “persona stolta, dappoco”. Da una prima lettura traspare il ritratto caricaturale di un personaggio vanesio, ma di fatto incapace di condurre un combattimento. Tuttavia precise spie lessicali aprono ad una seconda lettura del testo, di tipo erotico-osceno. Né l’edizione Puccini, né quella precedente di Ageno, né il lavoro di Crimi,<sup>52</sup> che pure si è rivelato fondamentale per molti spunti di indagine, danno conto di questo fatto importantissimo e pervasivo in tutto il sonetto, che lo colloca pienamente nelle coordinate ereditate dalla poesia comico-realistica duecentesca, entro il canone del *vituperium* sessuale. Partendo dalla prima quartina, Puccini rispetto a «conigliere» si limita a riportare: «la *conigliera* è la fossa scavata nel terreno dove si allevavano i conigli (TLIO); probabile un doppio senso osceno»;<sup>53</sup> altro non si aggiunge. Non solo il doppio senso osceno sussiste, ma è ben congeniato e regge il componimento dall’inizio alla fine. Il secondo verso fa riferimento alla codardia che avrebbe significativamente colpito il giovane «nell’arcione», ossia durante il torneo (con tutto l’implicito che l’atto

<sup>51</sup> Ageno 1990, p. 266;

<sup>52</sup> Crimi 2005, pp. 225-226;

<sup>53</sup> Puccini 2007a, p. 327;



del cavalcare racchiude),<sup>54</sup> ma anche in contesto sessuale, ossia come un «coniglio fuor di conigliere»: “coniglio” infatti vale come animale-comparante per i vigliacchi, ma anche per «organo sessuale femminile».<sup>55</sup> Alla luce di questo dato «conigliere» sembra in linea con quel «feminiere» al verso successivo. La seconda quartina e le terzine sviluppano ulteriormente il tema della pusillanimità del vituperato, mettendolo in guardia dall’andare in giro a fare a pugni, verso 7, pena la conseguenza che le persone gli «farebbero un sedere grosso così» come da verso 8.<sup>56</sup> Vengono messi in risalto tratti femminili di Taccone, al verso 5 significativamente incentivato ad andare a cucire e filare con le donne, mentre nella seconda terzina si trova ancora denigrato per la viltà mostrata tra numerose donzelle, che lo avrebbero in seguito infamato. La chiave di lettura è però pienamente affidata alla *cauda*: «va fa’ a mosca cieca» ha certamente il significato letterale del gioco che fanno i bambini, ma è anche espressione mascherata per «compiere l’atto sessuale».<sup>57</sup> Inoltre la rima *Ciprigna:dipigna* ha da subito destato sospetti. Perché affiancare al nome classico di Marte questa variante per Venere, mutuata forse da *Paradiso*, VIII, 2 e unica occorrenza dantesca, che fa riferimento ai natali della dea presso l’isola di Cipro? Forse che la rima nasconda qualcosa, una precisa esigenza espressiva? La risposta è affermativa. Da ricerca sul GDLI è risultato che “dipingere” ha un antico significato di “spingere” e deriverebbe dal latino *[im]pingĕre*, derivato da *pangĕre*, ossia “ficcare, piantare”, per sostituzione del prefisso. Sacchetti starebbe quindi suggerendo al soggetto vituperato di abbandonare la strada delle armi e dell’amore, nobilmente intesa come starebbero a simboleggiare le divinità di riferimento, e di dedicarsi a piaceri più mondani in compagnia di un «simisteo», cioè “uomo grande e grosso”.<sup>58</sup> Il motivo della sodomia non è affatto una novità nell’ambito della poesia burlesca, unica sede autorizzata alla trasgressione, all’affermazione di antivalori o desideri repressi e censurati: presente in diversi componimenti di Rustico Filippi, Meo de’ Tolomei, Muscia da Siena, passerà per esperienze trecentesche e approderà al Quattrocento. L’omosessualità rientra negli argomenti battuti nel genere del *vituperium* sessuale, in cui il comico si avvale massimamente della degradazione

---

<sup>54</sup> Boggione, Casalegno, 2004, p. 104;

<sup>55</sup> *ibid.*, p. 138;

<sup>56</sup> Puccini, 2007a, p. 327;

<sup>57</sup> Boggione, Casalegno 2004, p. 365;

<sup>58</sup> Puccini 2007a, p. 328;

tematica e lessicale. Si riscontrano altri testi di eguale tenore all'interno del *Libro*. Se ne legga soltanto un altro, il numero 123a:

I' so ch'avete il capo nel fattoio,  
tra macine, tra gabbie e tra braghieri,  
tra villani, tra buoi e tra somieri,  
tra l'olio, tra l'ulive e lo 'nfrantoio;  
5 e so che ben spremete lo stretoio,  
perché del sugo n'esca, volentieri;  
e certo son che con vostra moglieri  
vi ritrovate poi al copertoio,  
e ragion fate senza quarteruoli,  
10 ragionando con lei delle misure:  
dell'orcìa, di mezzine e degli orciuoli.  
Ma que' c'hanno le mani rozze e dure,  
vi tengon alacciato in questi duoli,  
di loro inganni avendo gran paure.  
15 E questa è la cagion che v'ha costretto  
che voi non rispondete al mio sonetto.

Di questo sonetto si era già parlato nel paragrafo dedicato alla strutturazione metrico-sintattica dei congedi. È un sonetto di corrispondenza, inviato a Messer Dolcibene, uomo di corte, musicista e poeta fiorentino, incoronato re dei giullari da Carlo di Boemia nel 1355 e uno dei protagonisti del *Trecentonovelle*. A questo punto è anzitutto doveroso rimarcare, se il dato non fosse già sufficientemente lampante di per sé stesso, i travasi che dal settore della poesia comica Sacchetti ha compiuto in direzione della prosa, a riprova della ridefinizione del sistema dei generi letterari avvenuta nel corso del Trecento menzionata in precedenza. In questo caso il piano più marcatamente osceno è immediatamente intelligibile, grazie ad una maggiore trasparenza, anche per un lettore contemporaneo, di lessico e immagini. Il *vituperium* sessuale è rivolto all'amico, troppo impegnato nella quotidianità per rispondere al sonetto di Sacchetti. I piani dell'agricoltura e dell'attività sessuale si sovrappongono l'uno sull'altro, secondo un intreccio di lessico e metafore ben collaudato: la prima quartina contiene una *enumeratio* di oggetti quotidiani molto interessante, legata al mondo della produzione delle olive, nella quale si innestano i primi doppi sensi, destinati ad essere esplicitati nella seconda quartina e nella prima terzina. «I' so ch'avete il capo nel fattoio» è un'espressione che, di nuovo, ricalca il parlato: “so che avete la testa pienamente occupata dalla spremitura delle olive”, ma «fattoio», stanza

dove sta il frantoio, è caratterizzato da doppio senso malizioso.<sup>59</sup> Il doppio senso riguarda anche le parole «macine» e «gabbie» contenute al verso 2, che valgono per “organo sessuale femminile”,<sup>60</sup> mentre «olio» e «ulive» riguardano l’organo sessuale maschile.<sup>61</sup> Trovandosi la parola «fattoio» in rima con «stretoio» al verso 5, che ha il significato di “macchina per comprimere e schiacciare”, la metafora sessuale appare compiuta.<sup>62</sup> Al verso 8 la parola «copertoio», ossia la coperta, richiama la celebre tenzone di Dante con Forese Donati, precisamente il sonetto *Chi udisse tossir la malfatata* e la metafora sessuale del coprire. Dolcibene e la moglie si ritroverebbero dunque a godere non solo dei piaceri dell’agricoltura e a ragionare conseguentemente, verso 10, «delle misure». Interessante il verso 11 per il lessico realistico contenuto: «orcia», «mezzine», «orciuoli» sono strumenti per la misurazione dei liquidi,<sup>63</sup> che riportano il testo dal piano sessuale al piano realistico e, poi, alla chiusura del sonetto. Ai doppi sensi di Sacchetti Dolcibene risponde, da giullare, con aperta oscenità e si rintracciano nel suo lessico in rima parole ben più esplicite quali «fottitoio», «menatoio», nonché terzine prive di sottintesi letterariamente ricercati: «Il tempo vien de’ ceci e de’ fagioli / per ristorar le sconce fottiture / che si fan spesso per aver figliuoli».<sup>64</sup>

La produzione sonettistica del Sacchetti, ma non solo come si vedrà, è quindi per molti aspetti debitrice della tradizione comico-realistica toscana. Logicamente molti componimenti sono stati tralasciati per dare spazio, orientandosi mediante i più marcati fenomeni lessicali, a quelli che per un migliore esito stilistico potessero risultare più interessanti. Si è detto che l’autore dimostra una spiccata attenzione alla lingua parlata, ai modi di dire, all’onomastica espressiva, alle parole concrete, che risentono anche dell’influenza di zone dantesche e boccaccesche. Questi elementi sono stati ampiamente studiati per l’ultima opera composta nell’arco della sua vita e mai conclusa, il *Trecentonovelle*, una vera miniera di lemmi attestati per la prima volta nella tradizione letteraria proprio nel Sacchetti, mentre il *Libro* ha goduto di poca fortuna critica presso i nostri studiosi. Certo la carica espressiva dei sonetti sacchettiani è depotenziata rispetto

---

<sup>59</sup> Boggione, Casalegno 2004, p. 201;

<sup>60</sup> *ibid.*, p. 238 e p. 311;

<sup>61</sup> *ibid.*, pp. 382-383;

<sup>62</sup> Puccini 2007a, p. 204;

<sup>63</sup> *ibid.*, p. 205;

<sup>64</sup> *ibid.*, p. 206;

ai più noti componimenti comico-realistici duecenteschi, ma il contributo dei componimenti del Sacchetti non è tanto da rintracciare nella sua pedissequa adesione ad un genere, che pure sussiste in sonetti come il numero 6 incentrato sul contrasto tra un uomo e una donna e che ricalca fedelmente l'esperienza dell'Angiolieri, o nell'uso di uno scoperto linguaggio, ma si ravvisa nella elaborazione di temi e stilemi ereditati dalla tradizione, impastati con il materiale della sua quotidianità, nella direzione di un linguaggio comico-realistico in chiave borghese. Il Sacchetti è, inoltre, da considerarsi quale promotore delle nuove spinte che venivano delineandosi in questo settore della produzione poetica e, in tal senso, l'incursione nei territori della sua produzione comico-realistica non può essere conclusa senza fare riferimento a quei componimenti che sono ritenuti i primi esperimenti di sonetti alla burchia pervenuti tramite la tradizione manoscritta.<sup>65</sup> I sonetti 221, 222 e 223 sono un esempio di testi che fanno macchia tra di loro e vengono unanimemente pensati come precursori dell'esperienza del Burchiello. Si legga, a titolo esemplificativo, il primo:

Nasi cornuti e visi digrignati,  
 nibbi arzagoghi e balle di sermenti  
 cercavan d'Ipocrate gli argomenti  
 per mettere in molticcio trenta frati.

5       Mostravasi la luna a' tralunati,  
 che strusse già due cavalier godenti;  
 di truffa in buffa e' venian da Sorenti  
 lanterne e gufi con fruson castrati.

10       Quando mi misi a navicar montagne,  
 passando Commo e Bergamo e 'l Mar Rosso,  
 dove Ercole ed Anteo ancor ne piagne,  
 alor trovai a Fiesole Minosso  
 con pale, con marroni e con castagne,  
 che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso,

15       quando Carìodosso  
 gridava forte: - O Gian de' Repetissi,  
 ritruova Bacco con l'Apocalissi! -

Nonostante lo sviluppo logico-sintattico aderisca alle partizioni metriche (quartine indipendenti e terzine con *cauda*, contraddistinte da un'unica arcata sintattica, ma scandite da marcatori sintattici: «quando... alor... quando...») la difficoltà a reperire un senso costituisce il primo, lampante, tratto distintivo del testo. La lettura è guidata da

---

<sup>65</sup> Zaccarello 2004, pp. XV-XVIII;

altri elementi: la sonorità delle parole accuratamente scelte, la polisemia del linguaggio adottato, l'accostamento di immagini ardite («navicar montagne», verso 9). Partendo dal primo punto, la catena di suoni traghetta il lettore soprattutto nelle quartine, caratterizzate da un accumulo di elementi: *nasi-visi*, *cornuti-digrignati-Ipocràte-frati*, *sermenti-argomenti-trenta*, *nibbi-balle*, nella prima, mentre *luna-tralunati*, *strusse-truffa-buffa*, *gufi-fruson-castrati* nella seconda. Questo ludismo fonico ha molto a che fare con l'esperienza del genere metrico della frottola, praticato dall'autore in cinque componimenti, assai lunghi, contenuti del *Libro*, col quale questo genere di testi condivide anche il non-senso, qui assoluto, là relativo. Le terzine sono, invece, rette dall'espedito retorico dell'*enumeratio*, mentre la *cauda* contiene uno stralcio di discorso diretto, entrambi artifici ampiamente praticati nel genere comico. Come ha ben dimostrato Giuseppe Crimi nel suo lavoro, già citato in precedenza,<sup>66</sup> non c'è parafrasi in grado di rendere giustizia ad un testo come questo e l'unica via proficua è dimostrare la logica insita nei versi:

Nel primo verso il sintagma iniziale indica nasi lunghi e sottili come corna [...]; tale peculiarità, secondo la fisiognomica del tempo, è indice di una persona irascibile: infatti subito dopo appare un viso deformato da un ghigno, il quale può a sua volta essere associato al riso; quest'ultimo porta con sé l'ulteriore associazione alla stupidità, esemplificata dal successivo «nibbio», cioè persona sciocca, accostato, come rafforzativo, all'aggettivo «arzagogo», dal medesimo significato. Il sintagma successivo rientra nel medesimo ambito concettuale. «Sermenti», cioè «tralci di vite», è termine in realtà rianalizzato in «ser menti», nomignolo inventato per indicare un individuo menzognero, un millantatore [...]: «balle di sermenti» significa quindi «raccolte di ser Mente», ma il sintagma, al contempo, indica raccolte di tralci di vite utilizzati in generale come legna da ardere. Il sarmento, come è attestato nello stesso Sacchetti, era anche il pasto per i cavalli e non è escluso che tale rapporto dia origine al successivo «Ipocràte», per via dell'etimologia greca da *híppos*, «cavallo». Al secondo verso l'aspetto comico è determinato dall'ambiguità di «argomenti», che non deve essere considerato soltanto come «rimedi», ma anche come «clisteri», strumenti perfettamente adatti ad un medico sbeffeggiatore.<sup>67</sup>

Eccetera. Nelle corde di Sacchetti, quindi, non esiste solo una passione per parole, locuzioni, espressioni popolareggianti, basse, vicino al parlato, ma anche un uso del linguaggio in chiave polisemica e parodica.

---

<sup>66</sup> Crimi 2005, pp. 165-259;

<sup>67</sup> *ibid.*, pp. 172-173;

## 7. I sonetti politici

Nel paragrafo precedente si è volutamente omessa una indagine diretta a certi componimenti avvicinabili al *vituperium* politico o etico-civile e la satira politica, perché la trattazione merita una sezione autonoma. Importa sottolineare anzitutto la fusione che spesso si verifica tra satira ed elemento comico, fatto tipicamente trecentesco, e che distingue questo tipo di poesia da quella limitatamente politica in senso aulico, iniziata con i Toscani del Duecento e Guittone, per proseguire fino agli esempi petrarcheschi. Istruttiva la tenzone di Sacchetti con tale «Ciscranna de' Piccogliuomeni»,<sup>68</sup> componimenti 119 a/b, probabilmente un senese trasferitosi a Pisa da identificare con Mino Piccolonimi, amico di Franco e per questo motivo appellato confidenzialmente “Ciscranna” nella sua risposta:

Non so, Ciscranna, se son zaffi o zaffe  
ne' gozzi vostri, o duol che più v'aghiada,  
di sei sconfitte che vostra masnada  
da noi già ebbe, ed ancor non son caffè;  
5       ma so ben ora che con ruffe e raffe  
cenere aveste tanta che ci agrada,  
e Ciampolon e Meoccio senza spada  
eran con monna Ciola armati a giaffe.  
Se busse avemo, èvi Barga cheta,  
10       Pisa a le porte e Val d'Era davanti  
e la posciaia, che non fu segreta:  
quaranta e due carrate, e tutti quanti,  
con l'aguglia inanzi, a suon di peta,  
senza il fuoco di Livorno, e' pianti.  
15       Ben che magior fu forse il vostro stuolo  
che 'nsanguinò la torre a suolo a suolo.

È un componimento di corrispondenza che fa riferimento a una disfatta militare. I versi 1, 4-5 e 14-15 dimostrano il gusto di Sacchetti per la paronomasia, fatto già riscontrato nel sonetto preburchiellesco del paragrafo precedente. La propensione all'accumulo fonico, che come si diceva è espresso al massimo grado nelle frottole, qui si ritrova certamente in veste minima, come strategia non dominante, eppure in grado di caratterizzare il testo. Al verso 1 «zaffi» è il plurale di “zaffo”, ossia il tappo che chiude il foro della botte,<sup>69</sup> mentre «zaffe» è parola non altrimenti attestata e quindi, forse,

---

<sup>68</sup> Puccini 2007a, p. 199;

<sup>69</sup> *ibid.*, p. 200;

coniata in questa circostanza per precisi intenti stilistici. Di nuovo il bisticcio torna al verso 5 mediante la locuzione «con ruffe e raffe», per la quale Ageno propone la soluzione di «in mezzo al parapiglia»,<sup>70</sup> poi ripresa alla lettera nell'edizione curata da Puccini, benché imprecisa. Da ricerca sul GDLI, infatti, la locuzione si trova citata sotto la voce “ruffa” con significato di “con qualunque mezzo”: infatti “raffa” è deverbale da “arraffare”, mentre “ruffa” sta per “zuffa / rissa”. Altre locuzioni significative e realisticamente connotate: verso 8 «a giaffe», cioè “alla peggio / in modo disordinato”; verso 12 «quaranta e due carrate», a significare i quarantadue carri che trasportarono i pisani sconfitti a Firenze; verso 13 «a suon di peta» plurale antico di “peto” e, dato il contesto da sberleffo, forse da intendersi per estensione come “pernacchie”; verso 14 «sanza», ovvero “per non parlare di”; verso 16 «a suolo a suolo», con il significato di “a poco a poco / per gradi / a strati sovrapposti”, già in Boccaccio, *Decameron Introduzione*, 24: «Si mettono le mercatanzie nelle navi a suolo a suolo». Interessanti anche le presenze onomastiche: al verso 7 «Ciampolon » e «Meoccio» stanno per Ciampolo e Meo, nomi comunemente pisani e qui caricati di suffissi accrescitivo e peggiorativo, secondo il gusto tipicamente comico di contraffazione dei nomi, che proietta i due personaggi in un clima da cantare popolaresco; per quanto riguarda, invece, «monna Ciola», al verso successivo, “Ciolo” era un «ipocoristico molto diffuso». <sup>71</sup> Infine un'ultima, breve, elencazione di lessico basso e popolare che si riscontra nel testo: verso 2 «gozzi»; verso 3 «masnada»; verso 9 «busse», ovvero da GDLI “botte”; verso 11 «posciaia», cioè “ultima” tra le battaglie elencate e termine già utilizzato da Cecco Angiolieri; verso 13 «aguglia», da GDLI variante popolare di “aquila”.

Per quanto riguarda, invece, il *vituperium* politico o morale, Sacchetti può rivolgersi o ad un personaggio ben preciso o a una categoria generale di persone, quel “simulacro letterario” di cui si è detto in precedenza, per proporre delle vere e proprie invettive, suggerimenti edificanti, deprecazioni dei mali a lui contemporanei, retoricamente sostenuti e direttamente collegati all'*humus* politico-civile del secolo. La deprecazione della guerra e il sostegno alla pace sono *leitmotiv* di tanta produzione sacchettiana, cui è stata dedicata anche una corona di sonetti (componimenti dal 268 al 279) inviata ad Astore, signore di Faenza. Il XIV secolo è un periodo di tensioni ed instabilità, che vede

---

<sup>70</sup> Ageno 1990, p. 145;

<sup>71</sup> *ivi*;

Firenze costantemente impegnata nella difesa della propria indipendenza, soprattutto di fronte all'espansionismo milanese. L'appello di Sacchetti alla pace trova certamente valore nelle sue esperienze concrete, oltre che in un sentimento generale del secolo riscontrabile in molta produzione poetica, con la canzone 128 del Petrarca in testa. Più volte lamenta le distruzioni di beni materiali che lui stesso subisce e le condizioni di indigenza che ne derivano. La sapienza politica del Sacchetti è aderente alla realtà, i suoi versi il mezzo col quale egli comunica idee, giudizi, sentenze. In questo settore del pensiero e della lirica sacchettiana, Petrarca è certamente un punto di riferimento. Si leggano le quartine del sonetto numero 273, sesto della corona di sonetti composta per la pace, contenente una citazione da *Familiars*, XI, 8, 12:

Alcun auttore, fra gli altri detti, scrisse  
 che gli era meglio la sicura pace  
 che sperata vittoria; e qui non tace  
 il buon Petrarca, che più oltre disse,  
 5     dove, mostrando, par che difinisse  
 che la sicura pace più li piace  
 che sicura vittoria; ed è verace,  
 perché nel vincer molto mal finisce

Guerra e pace sono opposti inconciliabili e solo la seconda è condizione necessaria per la prosperità e la sicurezza della Repubblica, per il preservarsi della libertà. Nel sonetto 270, terzo della corona, si ha una chiara rappresentazione della natura dicotomica delle condizioni di vita nell'una e nell'altra condizione:

Là dove è pace, il ben sempre germoglia:  
 matrimoni con feste e balli e canti;  
 ridon le ville e le donne e gli amanti;  
 ogni mente s'adorna in vaga voglia.  
 5     Là dove è guerra, non par che ben còglia:  
 van tapinando vergini con pianti;  
 morti, arsioni di case e luoghi santi;  
 presi innocenti con tormenti e doglia.  
 10    Colui che 'ngrassa su questi lamenti,  
 non goderà già mai di tal ablati:  
 aspetti pur il cavator de' denti,  
 che' mal che seguon, da lui principati,  
 cento per uno gli fian pene dolenti:  
 e spesso fa il mondo tal mercati.



L'opposizione tra le due circostanze è anche opposizione testuale: la prima quartina contiene una descrizione dei luoghi dominati dalla pace ed è corredata da un lessico scelto nel senso della *levitas*, che si risconterà nei componimenti per musica; la seconda introduce il tema della guerra che proseguirà lungo le terzine. I versi 1 e 5 sono costruiti parallelamente e con intento oppositivo: al germogliare della pace si oppone l'impossibilità di acquisire beni in periodo di guerra; alle feste, balli e canti del verso 2 si oppone il pianto delle vergini; ai materiali idillici del verso 3 si oppongono morti, roghi, rovine; alla «vaga voglia» del verso 4 si contrappongono «tormenti e doglia» del verso 8. La deprecazione della guerra prosegue entro le due terzine, articolate attorno a due espressioni figurate: la prima, al verso undici, non pare altrimenti attestata dai vocabolari,<sup>72</sup> ma deve essere ricondotta a un substrato popolare, mentre la seconda «cento per uno gli fian pene dolenti» è certamente di ascendenza biblica e richiama il Vangelo di Matteo 19, 29: «Chiunque avrà lasciato case [...] per il mio nome, riceverà cento volte tanto [...]», a sottolineare il tono profetico delle considerazioni. Nelle terzine si possono individuare i modi dell'invettiva e nel *Libro* si riscontrano diversi sonetti che percorrono questo tipo di poetica, anche se le prove più impegnate, rivolte a città o personaggi importanti dell'epoca, sono delegate al metro della canzone, di cui si dirà nel capitolo deputato. I sonetti contengono delle invettive "in minore", rivolte principalmente a generiche categorie di persone, che muovono da un sentimento etico-politico generale e non da specifici eventi politici. Esemplificativo è il testo 112, rivolto ai guerrafondai:

Non sofferir, Signor, più: manda, manda  
 tal guerra adosso a chi pur grida guerra,  
 che sé e' suo' figlio' veggia per terra  
 morir di fame o viver sol di ghianda,  
 5       o abian di'amanti per vivanda  
 pel tuo giudizio che già mai non erra,  
 o che e' vegnan a sì fatta serra,  
 che tra le spade ognun suo sangue spanda.  
 Piovi tempesta sopra loro, e foco,  
 10       attùfagli in un puzzollente lago,  
 dove l'abisso s'apra nel suo loco,  
       sì ch'egli 'nghiotta chi di guerra è vago:  
 però che ella è gente sì da poco,  
 che 'l mondo griderebbe: - Io me ne apago -.

<sup>72</sup> Puccini 2007a, p. 515;

15 Nimica di vertù, brutta canaglia,  
che voglion guerra e mai non vidon maglia!

Le quartine sono modulate su rime consonantiche, in cui si distingue la rima in *-erra*, già ampiamente sfruttata da Dante e Petrarca. Le terzine, invece, si alternano su rime vocaliche, modulate sull'alternanza di consonante velare sorda e sonora. Infine il ritornello, di nuovo su rima consonantica e lessico realisticamente connotato: *canaglia: maglia*. L'asprezza dell'invettiva si fissa mediante espedienti retorici quali figure di ripetizione, tramite replicazione del verbo «manda» al verso 1, a sottolineare l'enfasi dell'esortazione, e polittoto sulla parola «guerra» al verso 2, o tramite l'uso di verbi all'imperativo e l'impiego di locuzioni come «morir di fame» al verso 4 o «tra le spade ognun suo sangue spanda», al verso 8, con allitterazione su "s". Interessante la prima terzina che certamente reca in sé memoria dell'episodio biblico della pioggia di zolfo e fuoco che sommerse Sodoma e Gomorra, come sostiene giustamente Ageno,<sup>73</sup> ma in cui il parasintetico «attùfagli» è una spia lessicale preziosa, che rimanda senza dubbio a *Inferno*, VIII, 52-54: «E io: "Maestro molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda / prima che noi uscissimo dal lago» di cui Sacchetti riprende anche le parole rima *vago:lago*. La *Commedia* di Dante è un repertorio inesauribile di lessico e immagini per il nostro poeta, come si è avuto modo di riscontrare sino a questo punto e si risconterà anche oltre; l'intento stilistico adottato, in questo caso aspro e realistico, spinge Sacchetti a scegliere parole connotate. Il lessico di corredo è in linea con le esigenze espressive: il lago «puzzollente» è un «abisso» che "inghiotte" la gente «sì da poco», così abietta che il mondo "grida" la propria soddisfazione per la scomparsa, mediante inserzione di discorso diretto, che come si è già detto è espediente ampiamente sfruttato nel settore comico. Infine, il ritornello è incisivamente chiuso su un'aspra deprecazione della massa guerrafondaia, significativamente e con disprezzo appellata «brutta canaglia».

## 8. I sonetti civili e morali

Passando ad alcuni esempi di rime prettamente moraleggianti, è interessante segnalare che in questo settore si trovano gli unici due testi a rime sdruciole del *Libro*, cioè i sonetti numero 2 e 99:

---

<sup>73</sup>Ageno 1990, p. 139;

- |  |   |
|--|---|
| <p>Solea parlar l'antica gioventudine<br/>d'ogni vertù, per lasciar ogni vizio,<br/>pigliando asempli di Bruto e Fabrizio<br/>e degli altri Roman similitudine;</p> <p>5 e sol quest'era per beatitudine<br/>ch'avean d'amor con lor perfetto inizio,<br/>usando prove d'amoroso ufizio,<br/>e 'n ciò facean onesta servitudine.</p> <p>10 Ora di questo non si fa memoria,<br/>però ch'è abondata lor loquenzia<br/>sovr'ogni mal e senza niuna gloria;<br/>e chi vuol dare in lor bene audienza,<br/>udirà dir come son nati storia,<br/>che serien degni di gran pestilenzia.</p> <p>15 E qui gran soferenzia<br/>mi par ch'abbia Colui che tutto giudica,<br/>come tal gente non dispoglia e nudica.</p> | <p>Egli è sì pieno il mondo già di frottole<br/>per molti, in cui le leggi più s'apprendono<br/>che que' che han ragion, e non ispendono,<br/>sonci per men che a gran porta nottole.</p> <p>Chi giuoca al paleo e chi a trottole<br/>il vero e 'l falso, come voglion, vendono;<br/>per la pecunia, dove sempre attendono,<br/>provan che di meriggio volin nottole.</p> <p>Legge civile e ragion canonica<br/>aparan bene, ma nel mal spesso l'usano:<br/>difendon i ladroni, e gli altri acusano.</p> <p>Chi ha danar e chi più puote, scusano;<br/>tristo a colui che con costor s'incronica,<br/>se non empie lor man sotto la tonica.</p> |
|--|---|

Nel primo testo si rilevano una deprecazione del tempo contemporaneo all'autore e un paragone con l'antichità che era invece piena di virtù, mentre il secondo testo contiene una condanna rivolta agli amministratori di giustizia corrotti. A dispetto delle differenze tematiche in senso stretto, entrambi i componimenti sono riconducibili ad un tipo di produzione in cui domina la critica ai vizi e ai mali insiti nel proprio tempo. La scelta di rime sdrucchiole in due testi affini rivela un intento stilistico rivolto alla ricercatezza, meglio illuminato dal prelievo dalla imponente canzone 53 del Petrarca, *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, della sequenza di rime piane, e qui rese sdrucchiole, contenute nel sonetto 2 *vizio:Fabrizio:ufizio* (là nella variante rara "officio"). In questo componimento parole piane come «vizio», «memoria», «loquenzia» vanno intese come sdrucchiole, mentre nel sonetto 99 tutte le parole in rima lo sono pienamente. Questo secondo testo viene ulteriormente arricchito dall'espedito sia della rima equivoca su «nottole», versi 4 e 8, sia della rima inclusiva *usano:accusano* ai versi 10 e 11. Tuttavia il dato più interessante consiste nel fatto che non solo in entrambi i componimenti gli ultimi due versi siano modulati su eguale rima *-ica*, inesistente nei rimari di *Commedia* e *Canzoniere*, ma soprattutto «nudica», verso 17 di 2, e «incronica», verso 13 di 99, siano neoconiazioni del Sacchetti non attestate altrove.

Nel *Libro* si leggono numerosissimi sonetti scritti in onore di qualcuno, per lodare l'interlocutore, o magari congratularsi per una determinata circostanza. In questa serie di testi il repertorio lessicale cambia, si registra lo sforzo da parte di Sacchetti di virare

su parole meno marcatamente realistiche e utilizzare rime dantesche prelevate dalle zone più alte della *Commedia*, lessico sacro, onomastica sacra o classica da corredo all'argomentazione (a seconda del contesto), latinismi, se non addirittura, seguendo la moda della contaminazione linguistica, inserzioni di latino stesso. Il sonetto 114 dedicato al Petrarca è un esempio interessante: il primo verso contiene il latinismo «seva», ossia crudele, in rapporto alla morte; successivamente si fa riferimento alle «Muse accorte» al v. 4, che «vestiron sempre il cor [di Petrarca] di loro amitto», ossia fecero di Petrarca il loro sacerdote: «amitto», altro latinismo, come risulta da GDLI è un panno di lino bianco che il sacerdote indossa attorno alle spalle e legato sul petto. Ancora, i sonetti 120 e 121: il primo scritto per la morte del teologo francescano Francesco da Empoli reca in sé parole dell'ambito religioso quali «Scrittura Santa» (v. 6), «Ordine» (v. 13), «sermone» (v. 14), nonché una terzina strutturata unicamente sull'enumerazione di nomi sacri: vv. 9-11 «O Luca, o Matteo, Marco e Giovanni / o Agostin, Geronimo e Gregorio / ed o Ambruogio, Paulo e Salamone»; il secondo sonetto è una deprecazione rivolta ai frati dell'ordine del defunto, poiché non hanno eretto un monumento funebre degno: ancora parole dell'ambito sacro quali «fra' minori» (v. 1), «patriarca» (v. 3), «concestoro» (v. 5), in rima con il latinismo «ploro» al verso precedente, mentre le presenze dantesche sono significativamente due, ossia la rima *parca:carca* (vv. 2 e 6) desunta da *Paradiso*, XXIII, 69 e l'emistichio «l'effetto nol nasconde» (v. 11) estratto da *Purgatorio*, VI, 138. Un secondo sonetto dedicato al Petrarca, numero 142, si rivolge a Firenze, deprecata poiché non richiamerebbe a sé il poeta: la prima terzina è costruita su *enumeratio* questa volta di nomi di autori classici: «Raguarda Roma: da teren diverso / Virgilio, Orazio, Seneca e Lucano, / Tulio e Stazio ed altri a sé convenne». Il dettato è arricchito dalla scelta della rima in *-ute* nelle quartine, giocata sulle parole *vertute:salute* di preziosa e longeva reminiscenza letteraria, sebbene decontestualizzata dall'ambito amoroso, mentre nelle terzine si ricerca l'espedito della rima inclusiva *diverso:verso* (vv. 9 e 14). Un alto grado di elaborazione formale si tocca nel sonetto 174b, inviato a seguito di una breve epistola in latino a tale «maestro Antonio arismetra e astrologo»:<sup>74</sup>

Nobile ingegno all'alte cose tira;  
e questo advien di voi, che, fra le stelle

---

<sup>74</sup> Puccini 2007a, p. 302;

sempre guardando, nel corso di quelle  
 vedete ciò che qui da loro spira;  
 5 e come chi dentro al sol fiso mira,  
 spesso si svolge poi ad altro velle  
 per provar arti, ben che sian men belle,  
 così vostro valor degno si gira.  
 Ed io per *e converso* al primo grado  
 10 mi sento, e volendo andar su alto,  
 chi fia che meglio di voi mi conduca?  
 Vostra amistà paterna m'è sì a grado,  
 che per virtù apprender già n'essalto,  
 sperando nel seguir che più riluca.

I dantismi sono numerosi: lampante la rima *stelle:velle* certamente mutuata da *Paradiso*, XXXIII, 142-145: «A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle»; spie lessicali rimandano alla lettura dantesca, per l'uso di «alte cose» al verso 1 e «si volge» al verso 6, che richiamano «alta fantasia» e «volgea» dell'ipotesto. Inoltre, la similitudine del verso 5 «come chi dentro al sol fiso mira» risente senz'altro delle similitudini sparse in tutta la *Commedia*, così come l'idea di una guida che possa “condurre in alto”, seguendo un'ascensione intellettuale. Le terzine sono modulate, invece, secondo gli espedienti della rima equivoca tra i versi 9 e 12 *al primo grado:a grado* e la rima inclusiva *alto:essalto* dei versi 10 e 13.

Infine, per quanto riguarda i componimenti contenenti parole, locuzioni o frasi in latino, l'esame dei testi ha rivelato l'impiego della lingua tendenzialmente in due sensi: o nella direzione di locuzioni o parole cristallizzate, oppure verso l'ambito del sacro, con il coinvolgimento di lessico liturgico e letture bibliche. Nel primo caso alcuni esempi sono forniti dalla locuzione «*e converso*», utilizzata sia nel sonetto 174b al v. 9, riportato poc'anzi, sia nel 274 al v. 3, in cui si trova perfettamente assimilata al discorso generale, o ancora dal richiamo alla «*vanitas vanitatum*» del testo 129 (v. 13) che costituisce, anche qui, un'interferenza minima; nel secondo si fa, invece, particolare riferimento ai sonetti 268 e 274, facenti parte della corona di sonetti dedicati alla pace e alla deprecazione della guerra, di tono marcatamente religioso rispetto agli altri. Le didascalie riportano rispettivamente: «Come il mondo segue contro a quello che Dio comanda»<sup>75</sup> e «Come, secondo il Salvatore, chi segue pace è figliuolo di Dio, e come in

---

<sup>75</sup> *ibid.*, p. 513;

questa picciola vita sempre stiamo in guerra».<sup>76</sup> Si leggano ora la seconda quartina e la prima terzina di 268:

5 Per darci pace a morte sé dispose;  
pace lasciò per più tranquillitate;  
nella messa si canta tre fiata  
per maggior don che nessune altre cose:  
- *Gloria in excelsis*, pace in terra a voi -,  
10 - *Pax Domini* con noi sempre dimori -  
ed - *Agnus Dei* doni pace a noi -.

e la prima quartina di 274:

«*Pacifici beati*» il vangelista  
Mateo, «che *vocabuntur filii Dei*»:  
dunque per *e converso* sperar dèi  
chi del diavol figliuolo nome acquista.

Nell'orizzonte culturale del Sacchetti il latino è la lingua di Dio, la lingua dei vangeli e della liturgia. In questi due sonetti l'intento non è quello di impreziosire il dettato poetico mediante locuzioni o parole colte, nel caso di 274 non solo, ma si scorge un preciso intento mimetico all'insegna della *gravitas*.

Esula dalla tendenza generale il sonetto 160b, scritto in risposta all'amico Pietro Malavolti, di cui si dà conto delle quartine e la prima terzina:

Ben che savio non sia, e le mie chiavi  
non abbian tanti ingegni, qui aduno  
tre detti antichi, là dove ciascuno  
mi par che 'l vostro dubbio sciolga e lavi.  
5 Primo: «*Res carius nulla comparavi*  
che quella, quando prieghi, ti dà uno»;  
l'altro: «*Non gratis accipitur muno*,  
che con domanda da altru' si schiavi»;  
«*Qui cito dat, bis dat*». Onde si crede  
10 per me che quelli è in alta virtù posto,  
in cui più libertà degna possiede.

In questo caso le citazioni dei tre detti antichi, derivate senz'altro da qualche raccolta medievale data la loro popolarità, incontrano il gusto di Sacchetti per il proverbio, per la massima dalla quale sia possibile ricavare una sentenza o un insegnamento.

---

<sup>76</sup> *ibid.*, p. 517;

## 9. I sonetti amorosi

L'ultimo settore della produzione sonettistica del Sacchetti che merita un'indagine specifica è costituita dai sonetti che hanno come tematica principale, se non unica, l'amore verso una donna. Prima di iniziare a osservare da vicino i testi è bene proporre una riflessione sui cambiamenti che investono la poetica trecentesca rispetto a quella duecentesca, ampiamente misurabili nel settore della lirica amorosa. Si è già precedentemente fatto riferimento alla fusione dei registri che coinvolge la poesia del secolo; proprio tale costituzione ibrida, Petrarca escluso, parrebbe la differenza più sostanziale rispetto alla lirica duecentesca, che invece è stata pensata come ripartita in scuole e correnti ben definite. La linea municipale ha il suo centro i Guittone e seguaci, mentre la linea aulica si estende dai Siciliani fino allo Stilnovo e dintorni. Pertanto se:

nel primo Trecento la situazione muta, è perché mentre la “media” della rimeria resta sostanzialmente quella di prima, piena di succhi popolareschi (o pseudo tali), di umori vivaci, di curiosità per gli artifici formali, è invece la sublime compagnia degli amici che si sfalda: muore Cavalcanti, Dante si dedica ad altro [...], solo Cino resiste, ma la sua fede diventa maniera [...]. Finisce, un po' paradossalmente e parlando alla grossa, che non lo Stilnovo “supera” i mezzani, ma questi assorbono aporebaticamente le novità del dolce stile, le trattano come elementi da sommare agli altri nel loro repertorio, sia dal punto di vista tematico [...] sia da quello formale: con un atteggiamento complessivo che significa insieme riconoscimento storico di una “grammatica dello stile” e insofferenza sostanziale verso le ragioni intellettuali che l'avevano prodotta, prima fra tutte il carattere esclusivo, centripeto di quella poetica e della sua koinè. A un'idea di tradizione come scelta rigorosa di una linea precisa in cui riconoscersi, quale emerge dal *De vulgari*, si sostituisce una prassi della tradizione come magazzino [...].<sup>77</sup>

Questo estratto serve per affrontare nella giusta prospettiva la porzione di sonetti che qui ci si propone di indagare. Come e in quale misura il repertorio lessicale, e conseguentemente figurativo, dello Stilnovo e di Petrarca vengono recepiti ed assorbiti da Sacchetti? Come interagiscono, se interagiscono, con gli elementi sino a questo punto indagati?

La categoria del “realismo” di cui si è dato ampiamente conto torna in nostro soccorso per avvicinare alcuni componimenti che contengono lessico stilnovistico-petrarchesco, per capire la stratificazione dei registri a cui si è accennato e proporre una riflessione sugli intenti poetici; sonetti costruiti unicamente sul registro amoroso, del resto, quasi

---

<sup>77</sup> Soldani 2009, pp. 208-209;

non se ne incontrano lungo le pagine del *Libro*. Casi come il testo 10 sollevano più di una questione:

Deh, quant'io ebi tua persona a degno,  
o frate Zeba romitano in vesta,  
quando menavi così gran tempesta  
con l'aspro tuo parlar di nuovo ingegno,  
5 a piè del loco dove fa ritegno  
quella che 'l mie cor tien in sua podesta,  
facendomi veder sua bionda testa  
fuor dal balcon, che di luce avea segno!  
Per ascoltare i tuo' nuovi sermoni  
10 di cave, di sotterra, di marmotti,  
del veder lei riebbi i vaghi doni:  
quando gridavi coccodrilli e botti,  
scovri gli orecchi per udir tuo' soni,  
con risi più che mai d'amor condotti.

Si fa riferimento ad una predica tenuta, forse, su una piazza da «frate Zeba», ossia “frate capra”, durante la quale si affaccia al balcone della casa in cui «fa ritegno», ossia “dimora”, prima attestazione della parola che il GDLI riporta, della donna amata. A fianco della gamma lessicale riconducibile ai modi della rimeria comico-realistica, delineata in precedenza, si trovano versi quali il numero 6 «quella che 'l mie cor tien in sua podesta», poi la «bionda testa» al verso seguente e il riferimento alla «luce» che questa emana al verso 8. Dunque la retorica della condizione d'amore, che dai Provenzali, passando per i Siciliani, approda al “movimento” stilnovistico si trova qui condensata in due elementi portanti: la servitù d'amore e il *topos* della *descriptio puellae* secondo elementi codificati, di cui si riporta nel testo la chioma dorata e luminosa, forse memore della «blonda testa» di Giacomo da Lentini in *Io m'aggio posto in core a Dio servire*, che ha trovato lungo seguito nella nostra letteratura sino ai “capei d'oro” di Laura (e oltre). Tuttavia, il contesto è tutt'altro che intriso di “dottrina”, di elevazione spirituale del poeta attraverso la mediazione della donna e l'esperienza d'amore nei suoi confronti. Il quadro è strettamente municipale, in cui uno sciocco frate predica fesserie sulla piazza e viene retoricamente, deriso mediante scelte lessicali precise: i suoi «sermoni» (v. 9) sono governati da «nuovo ingegno» (v.4) ossia “bizzarro intelletto” e infatti sono popolati «di cave, di sotterra, di marmotti» (v. 10) e di «coccodrilli e botti» (v. 12) ossia “rospi”. Proprio questa circostanza antilirica spinge l'amata ad affacciarsi al balcone, consentendo all'io poetico di gustare i «vaghi doni»



(v. 11), cioè i “piacevoli doni” che derivano dalla sua visione, mentre in lei sollecita il riso: l’atto del ridere è un’altra caratteristica topica della donna amata, che qui è realisticamente connotata e notevolmente diversa dal «santo riso» della Beatrice angelicata di *Purgatorio* XIII, 5 o dal rarefatto ridere di Laura in *Canzoniere* 123, 1 «Quel vago impallidir che ‘l dolce riso / d’un’amorosa nebbia ricoperse». Quali conclusioni trarre? Gli stili si sovrappongono e si alternano nel testo con chiaro intento parodico, ma cosa è parodia di cosa? Forse è più opportuno parlare di polarità di registri per questo sonetto, che avvicinati e fatti cozzare l’uno con l’altro generano non una parodia unidirezionale, bensì circolare: il frate, personaggio già caricaturale di per se stesso, ottiene una *diminutio* in conseguenza dell’affiancamento alla donna amata, mentre questa figura, incarnazione di una linea di stile ben precisa, viene privata della sua aura, contestualizzata in un condizione talmente “altra” da essere svuotata di tutta la validità dottrinale, sacra o laica poco importa, che la tradizione letteraria le aveva conferito.

Diverso, invece, l’atteggiamento del sonetto 164:

Appresso il sol, ch’è venti volte vòlto  
 su per li segni il suo veloce corso,  
 e già nel capo cano son trascorso,  
 ch’Amor mi prese, ed ancor non m’ha sciolto;  
 5     in tanto tempo mai non mi fu tolto  
 dalla mente pensiero, e questo morso,  
 amando, m’ha trafitto in tal concorso,  
 ch’ancor dormendo ho veduto 'l bel volto.  
 Ed or di nuovo, per far di me scherme,  
 10     mi fe’ aparir con canti e con stomenti  
 la donna in sonno, più bella che mai;  
 mentre ch’udïa mellodie etterne,  
 muggi di vacche e lor crudi lamenti  
 mi disvegliaron, sì ch’io mi levai  
 15     con accesa ira a combatter con loro.  
 I’ so ch’Amor ne rise, ed io ne ploro.

Le quartine sono fitte di richiami ed echi a Petrarca. A parte la paronomasia di gusto dantesco al verso uno, le «venti volte» potrebbero essere un richiamo a *Canzoniere*, 212, *Beato in sogno e di languir contento*, v. 12: «Così venti anni, grave e lungo affanno»; dal medesimo componimento potrebbe essere nata l’idea per il tema della beatitudine durante il sonno. La rima equivoca *vòlto:bel volto (:tolto)* rimanda alla

canzone-frottola del Petrarca (*Canzoniere*, 105, vv. 67 e 70), ma, in generale, la sequenza rimica *volto:sciolto:tolto* è contenuta in numerosi altri componimenti così come la locuzione *bel volto* è tipicamente petrarchesca. L'espressione «capo cano» secondo Puccini sarebbe «di origine latina (Catullo, LXVIII, 124) [...] già penetrata nella poesia volgare; cfr. Sennuccio del Bene, canz. *Amor, tu sai ch'i' son col capo cano*»;<sup>78</sup> tuttavia il capo incanutito potrebbe essere sempre di ispirazione petrarchesca, dal «vecchierel canuto e bianco» di *Canzoniere* 16, 1. Lo stile delle quartine è alto, complicato anche dalle rime consonantiche su vocale scura *-olto / -orso*. Tuttavia, la idillica *visio in somnis* è interrotta nelle terzine dai «mugghi di vacche e lor crudi lamenti» al verso 13, che svegliano l'io lirico e lo inducono a scagliarsi, irato, contro le bestie che lo hanno distolto dalla contemplazione bel volto dell'amata e l'ascolto delle «mellodie etterne» (v. 12). La conclusione al verso 16 è, inoltre, strutturata mediante l'espedito dell'antitesi, di reminiscenza petrarchesca,<sup>79</sup> in cui si trova posizionato in punta di verso il latinismo «ploro», scelto evidentemente per cozzare con gli elementi realistici delle terzine. Per questo sonetto è plausibile l'interpretazione nel senso di una consapevole e matura parodia, di gioco letterario diretto nei confronti di un repertorio di immagini consolidato e che, del resto, anche Sacchetti stesso ha sfruttato, come si dirà in seguito. Il componimento era destinato all'amico Pietro Malavolti, lo stesso destinatario del sonetto 162 analizzato precedentemente, e può quindi essere interpretato come *divertissement*, una proposta di tenzone soggettivo-colloquiale su toni giocosi.

Il sonetto immediatamente successivo a questo, numero 165, è di tenore simile:

Amar non credo che nessun potesse  
quant'ho amato ed amo te ognora,  
donna gentil, cui la mia vita onora,  
pensando pur servir che ti piacesse;  
5     e come, pinto da chi più m'ardesse,  
ti discovri' il colpo che m'acora,  
e tu benigna allor senza dimora  
festi promessa ov'io sperar dovesse;  
la qual menato m'ha di giorno in giorno:  
10    l'un vien, aspetta l'altro, e mai non giugne,  
ed ingannato a' tuo' inganni torno.  
E poi infine peggio mi s'agiugne:

<sup>78</sup> Puccini 2007a, p. 273;

<sup>79</sup> cfr. sonetto 5, *Vegomi cieco, e non so chi mi mena* interamente strutturato mediante antitesi: Puccini 2007a, p. 64;

perch'io non t'ami, di' che prieghi, attorno;  
 ma d'altro amante sospetto mi pugne.  
 15        Servo, servi' servirò sempre mai;  
           non lasciar me per tale che a provar hai.

In questo caso è esplicitamente chiamata in causa una «donna gentil» (v. 3) di chiara reminiscenza dantesca, «benigna» (v. 7) come è proprio della donna angelo; forse il «colpo» del verso 6 è riconducibile a *Lo doloroso amor che mi conduce*, v. 7: «'l colpo suo c'ho portato nascoso». Le quartine, come è accaduto anche nel sonetto precedente, lasciano supporre un componimento amoroso in piena regola, secondo collaudati stilemi, ma, anche qui, le terzine rompono con il contesto di partenza. Mediante la paronomasia di gusto dantesco al v. 11 «ingannato a' tuo' inganni» si introduce il tema di un tradimento sospettato, di modo che la paronomasia seguente al v. 15 «Servo, servi' servirò» carica di ironia la professione dell'io lirico alla servitù d'amore; dedizione che si rivolge ad un soggetto femminile la cui ritrosia non è certo imputabile alla onestà o allo sdegno, bensì, borghesemente, all'indecisione sulla scelta tra i possibili ammiratori.

Il repertorio lessicale e retorico amoroso vengono, quindi, sapientemente sfruttati per fini satirici, a dileggio di una consolidata tradizione letteraria. Tradizione che Sacchetti, come già accennato, nondimeno condivide e sfrutta per fini pertinenti, soprattutto nelle ballate e nelle canzoni. Per quanto riguarda la produzione sonettistica si legga il testo 209:

          Quando rimembro che il sole ha vòlto  
           già volte sei con venti ne' suo' segni,  
           ch'Amor vèr me dispuose i suoi ingegni  
           nel duro nodo ch'ancor non m'ha sciolto,  
 5        dovè ho perduto il tempo, o chi 'l m'ha tolto,  
           pensando e descrivendo gli atti degni?  
           Ed or che trovo? Più altèri sdegni,  
           che quando nel principio fui avvolto.  
           O pensier', o sospiri, o anni adversi,  
 10        come mi conducete a mortal arca,  
           senza veder mai ora da pentersi!  
           E quand'io penso al signor Petrarca  
           quel ch'acquistò in Laura pe' suo' versi,  
           misero, i' scrivo in ghiaccio, e 'l tempo varca.

Di nuovo il gusto per la paronomasia, ma il motivo della esplicitazione degli anni in cui Amore governa l'io lirico è petrarchesco, così come le parole «nodo» al v. 4, «sdegni» v. 7 e la sequenza di rime *segni:ingegni:degni:sdegni* ravvisabile in serie completa in *Canzoniere*, 64. Il poeta si trova, del resto, citato come parola in rima al verso 12 con *arca:varca*, già parole rima associate nei suoi componimenti e preziose per l'espedito della rima inclusiva. Laura è citata al verso successivo e il v. 14 si chiude con una immagine tipicamente petrarchesca, ossia del poeta «in ghiaccio». Quindi materiali e immagini della lirica del Petrarca vengono impiegati per scrivere un sonetto sul rimpianto del tempo “perduto” a tessere le lodi dell'amata, che gli ha fruttato solo sdegni, così come accadde all'Aretino, amante non ricambiato nonostante i suoi versi di lode.

Infine del sonetto 210, collocato nel *Libro* successivamente a quello appena analizzato, si era già brevemente dato conto all'inizio del capitolo.<sup>80</sup> Qui vale la pena soffermarsi per notare che l'ispirazione deriva probabilmente dal sonetto 144 dei *Fragmenta* petrarcheschi, che contiene in apertura un'immagine analoga: «Né così bello il sol già mai levarsi / quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco / né dopo pioggia vidi 'l celeste arco / per l'aere in color' tanti variarsi» e nella seconda quartina seguita ai vv. 5-6: «in quanti fiammeggiando trasformarsi / nel dì ch'io presi l'amoroso incarco».

---

<sup>80</sup> cfr. p. 28.

## CAPITOLO SECONDO

### *I componenti per musica*

#### *1. Le ballate*

##### **1.1 Profilo storico**

Prima di procedere ad una trattazione delle ballate sacchettiane è necessario dare conto, seppur brevemente, dell'evoluzione morfologica della ballata in Italia. Costante punto di riferimento è il lavoro di Linda Pagnotta la cui schedatura, compiuta su 962 componimenti che coprono un arco cronologico di un secolo e mezzo (dal quartultimo decennio del Duecento al primo quarto del Quattrocento), è uno strumento imprescindibile.<sup>1</sup>

La fortuna della ballata nella nostra letteratura è longeva: le prime attestazioni di schemi ballatistici risalgono al 1260 circa, «per tacere», come afferma Capovilla, «sia la presenza anteriore di analoghe forme strofiche fuori d'Italia, sia, di queste, gli incunaboli, che verosimilmente si postulano radicati nel fondo della poesia medio-latina»,<sup>2</sup> mentre le ultime si riscontrano fino al XVII secolo. Il ruolo normativo dello Stilnovo, e in particolare di Cavalcanti, appare cruciale nel passaggio dalla ballata arcaica alle soluzioni metriche del Trecento. La ballata duecentesca precavalcantiana è caratterizzata da un forte polimorfismo, indice di sperimentazione e assestamento iniziali dei possibili esiti espressivi. Le principali caratteristiche morfologiche di questa prima fase sono ravvisabili:

- 1) nel marcato pluristrofismo: Pagnotta rileva che circa il 60% degli esemplari raccolti è costituito da ballate di tre-quattro stanze, mentre il 15% da un minimo di cinque a un massimo di dodici;
- 2) nell'estensione della dimensione strofica, con prevalenza di mutazioni tristiche;
- 3) nella maggioranza di rime diverse e largo uso di rimalmezzo;
- 4) nelle stanze eteromorfe: con replicazione della rima della ripresa in sedi diverse da quella finale, rime al mezzo assenti in altre stanze contigue, rime delle mutazioni che si propagano nella volta.

---

<sup>1</sup> Pagnotta 1995;

<sup>2</sup> Capovilla 1998, p. 13;

La figura di Cavalcanti si pone come spartiacque fondamentale nel percorso di evoluzione della ballata verso il Trecento e per un breve momento tale forma metrica appare potenzialmente alternativa alla canzone. La predilezione dell'autore agisce normativamente sia come filtro delle strutture precedenti, sia come spinta innovatrice di alcune forme destinate a diventare maggioritarie. Il lavoro formale del poeta procede soprattutto nel senso della semplificazione sia delle proporzioni della stanza, sia della variazione rimica. Lo schema prevalentemente utilizzato si articola su mutazioni distiche a rime alternate e volta su tre versi con *concatenatio* e *combinatio* finale: /AB, AB; BZZ/. Secondo Pagnotta il modello di partenza andrebbe rintracciato nello schema intermedio /AB, AB; B(b)Z/, utilizzato nella ballata *In un boschetto*, la cui “formula minore” /AB, AB; BZ/ avrà, poi, pieno sviluppo nella seconda metà del Trecento in oltre duecento casi. La novità di /AB, AB; BZZ/, eleggibile a “formula maggiore”, sta nella *combinatio* finale della rima. La rapida fortuna di tale schema è testimoniata dalle due ballate dantesche per la pargoletta, *I' mi son pargoletta* e *Perché ti vedi*, e la realizzazione monostrofica di quest'ultima preannuncia la misura canonica del genere nel Trecento. Entrambe le formule verranno ampiamente utilizzate da Sacchetti, come dirò a breve.

Un terzo schema cavalcantiano che è opportuno citare in questa sede è quello costituito da formula /ABC, ABC; CZZ/, espansione di /AB, AB; BZZ/ e vicino alla struttura prevalente della ballata stilnovistica /ABC, ABC; CDDZ/; le mutazioni tristiche a rime replicate saranno utilizzate da Sacchetti, sebbene in modo minoritario, montate in un sistema di riprese e volte semplificato.

All'estremo cronologico opposto dello Stilnovo si colloca l'esperienza di Cino da Pistoia, eterno mediatore fra lo stilnovo fiorentino e il Petrarca. Anche nell'ambito della ballata il suo contributo si rivela importante, ravvisabile nella spiccata propensione al monostrofismo e ad un uso meno contenuto del settenario.

Nel corso del Trecento si assiste ad una generale tendenza all'irrigidimento strofico e i rimatori del secolo «rivelano nel complesso una maggiore inerzia formale rispetto a quelli del secolo precedente».<sup>3</sup> Le ballate trecentesche offrono una varietà morfologica nettamente inferiore a quelle del Duecento, soprattutto per il tipo con mutazione distica

---

<sup>3</sup> Capovilla 1978, p. 112;

(maggioritario) che a dispetto del tipo con mutazione tristica offre minori possibilità combinatorie per le rime e la volta. Inoltre, dallo studio di Pagnotta:

Da un punto di vista cronologico il tipo con mutazioni tristiche pare concentrato nella prima metà del secolo (arrivando a interessare il 70% della produzione), per poi ridursi, a partire dal quarto-quinto decennio, ad una presenza percentuale del 20% circa. Netta prevalenza di soluzioni con piedi tristici si segnala presso Giovanni Quirini, Guido Novello, Matteo Frescobaldi, Senuccio, fino a Cino Rinuccini e Simone Serdini (attraverso naturalmente Petrarca), mentre il tipo con mutazione di due versi è appannaggio di una rimeria più aperta a soluzioni popolarizzanti e 'giullaresche' (Antonio da Ferrara, Matteo Griffoni, Vannozzo, Antonio Pucci), o di qualità non propriamente lirica: è il filone 'borgnese' di un Sacchetti o di un Soldanieri, ossia dei due più prolifici cultori trecenteschi del genere, e in parte quello dei novellieri, Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Sercambi.<sup>4</sup>

La riduzione delle proporzioni strofiche della ballata nei componimenti stilisticamente meno impegnati della produzione porta alla comparsa di ballate piccole e minime, del tutto sconosciute fino ai primi decenni del Trecento e, quindi, vera novità del secolo.

La ballata, già connessa nelle sue fasi iniziali ad una enunciazione monodica del testo in simultaneità con un'azione coreografica, registra l'apice della sua fortuna attraverso lo straordinario sviluppo dell'*Ars Nova*, che influisce sulla prevalenza crescente della tipologia più breve: assumendo la ballata, accanto al madrigale, quale metro idoneo alla complessa costruzione polifonica, ne contiene le dimensioni strofiche al fine di dilatare il dettato musicale. Non a caso la struttura più rappresentativa del *corpus* trecentesco /ZZ AB, AB; BZ/, simmetrica nelle proporzioni dei vari membri e adattabile all'architettura polifonica, è riccamente attestata nei codici notati o presso autori, come Sacchetti, dall'esperienza poetica fortemente legata a quella musicale.

La pratica ballatistica è, pertanto, tutt'altro che estranea alla cultura poetica dei trecentisti e può costituire talvolta un'esperienza marginale, talaltra una parte integrante della loro formazione. La ragione che Dante avanza per dimostrare l'inferiorità della ballata rispetto alla canzone è la destinazione alla danza, finalità che ne farebbe un testo poetico non autosufficiente. In generale la ballata è un metro strettamente legato alla musica, in un contesto che nello stile elevato tende verso una forte caratterizzazione letteraria piuttosto che musicale ed è per questi motivi che il *Canzoniere* petrarchesco include soltanto sette ballate, di cui cinque monostrofiche. Tale presenza ridotta nel

---

<sup>4</sup> Pagnotta 1995, p. LIX;

libro dell'aretino, associata alla radicale diminuzione strofica, è decisiva per le sorti della ballata come metro lirico; successivamente, infatti, le sarà riservata una mediocre rappresentanza nelle raccolte poetiche d'imitazione petrarchesca e tollerata in pochi esemplari nei canzonieri illustri, poiché avvertita come marginale alla dialettica di sonetto e canzone (ciò oltre alle «compromissioni popolaristiche» intrinseche nel metro).<sup>5</sup> Viceversa la ballata gode di credito duraturo presso autori meno esclusivi e un pubblico meno esigente, ad esempio quel “filone borghese” già delineato nell'estratto di Pagnotta; filone al quale si può ricondurre Sacchetti, che ha investito lungo tempo e impegno nella produzione ballatistica, come confermano le numerose presenze nella sua raccolta di rime.

## 1.2 Le ballate di Sacchetti

Le ballate contenute nel *Libro* sono 55, di cui 33 monostrofiche, 8 bistrofiche, 10 composte da un minimo di tre fino ad un massimo di sei strofe e 2 “eccezionali” di cui si darà conto nel corso della trattazione.

Gli schemi primari principali impiegati da Franco Sacchetti sono due e vengono riportati qui di seguito con schema endecasillabico; per una conoscenza precisa delle misure versali di ciascun componimento si rimanda alla “Tavola metrica” alla fine di questo lavoro.<sup>6</sup> Il primo tipo riguarda trentuno componimenti su cinquantacinque (56,4 %): sono ballate minori con mutazioni distiche su rime alternate, *concatenatio* e volta di due versi di cui l'ultimo recupera la rima della ripresa: XX ABAB BX.<sup>7</sup> Come anticipato poco sopra, quindi, nella maggior parte dei casi il nostro poeta non esula dalla prassi contemporanea, sicuramente influenzato nella pratica poetica dall'attiva partecipazione alla poesia per musica. Sebbene le notazioni relative agli intonatori dei componimenti riguardino solo una minoranza di testi (29%), significative sono le personalità con le quali il poeta si trovava a collaborare, quali Ottolino da Brescia o Francesco Landini, nonché la personale intonazione di due ballate (134 e 151).

Il secondo schema primario, di ascendenza cavalcantiana, interessa quindici testi sul totale (27,3%) ed è costituito da ballate mezzane con mutazioni distiche a rima alternata, *concatenatio* e *combinatio* finale: XYY ABAB BYY. Ad un primo sguardo

---

<sup>5</sup> Gorni 1984, p. 488;

<sup>6</sup> cfr. p. 159;

<sup>7</sup> con riferimento alla classificazione contenuta in Beltrami 2011, p. 374;



appare parzialmente riconducibile a questo modello la ballata 177, articolata secondo lo schema XyX ABAB BcX: differisce nella gestione delle rime nella ripresa, alternate e non XYY, e della volta, con inserzione di rima irrelata al posto della *combinatio* finale. Tuttavia, procedendo a una lettura del componimento si può notare che la morfologia di 177 vada intesa come espansione del primo tipo e non variazione del secondo schema primario, poiché le rime “y” e “c” si trovano negli unici due settenari del componimento, in modo da funzionare come raccordo tra i due endecasillabi che li racchiudono.

Un terzo gruppo, comprendente i componimenti 148, 151, 152, 156, è caratterizzato da mutazioni tristiche a rima replicata. A loro volta i testi sono legabili a due a due: le ballate 148 e 152 sono mezzane e non prevedono né *combinatio* né *concatenatio*, mentre 151 e 156 presentano *combinatio* e sono accomunate da uno specifico uso dell’endecasillabo: in un contesto prevalentemente di settenari, l’endecasillabo è utilizzato per l’inizio o la fine di periodo, quindi come segnale sintattico forte. Si tratta di una macchia sfaccettata di testi, eppure coesa, singolare non solo, o non tanto, per la morfologia, ma per numero e concentrazione nella distribuzione del *Libro*. Questo perché, partendo dal presupposto che i componimenti siano stati trascritti dall’autore per mezzo di criteri sì cronologici, ma anche di armonia nella prima porzione del manoscritto,<sup>8</sup> nel panorama metricamente compatto delle ballate di Sacchetti non si verifica altrove una sequenza di testi che riveli un momento, a me sembra, di precisa sperimentazione di un tipo metrico diverso, più complesso da gestire a causa delle mutazioni tristiche; non a caso la ballata 151 è unanimemente considerata dagli studiosi una delle più belle e riuscite dell’autore.<sup>9</sup>

Poco prima di questo piccolo gruppo si trova la ballata 135, unica ballata grande del Sacchetti. Lo schema metrico prestilnovistico era stato utilizzato da Cavalcanti per la sua ballata più accentuatamente descrittiva e narrativa: *Era in penser d’amor*. Forse a parziale spiegazione di questo avvenimento metrico ci viene in soccorso il tema trattato, ovvero il *topos* dell’allontanamento dell’io lirico dalla donna amata e la sua conseguente sofferenza, che era già stato tratteggiato nella ballata monostrofica 82, ma che viene qui riproposto in un componimento ben più articolato, debolmente narrativo, eppure sviluppato in modo vagamente cavalcantiano attraverso l’insistenza sul dolore. Anche

---

<sup>8</sup> cfr. p. 10;

<sup>9</sup> cfr. p. 86;

qui, come nelle ballate 151 e 156, in un contesto a maggioranza di settenari, l'endecasillabo viene utilizzato come marcatore di fine periodo.

Da ultimo è necessario dare conto delle ballate 106 e 109, che costituiscono una sorta di caso nel caso per ciò che concerne le ballate per musica del "Libro" e sono dotate di organismi metrici peculiari. Il primo dei due componimenti è stato oggetto di studio approfondito da parte di C. Vela, che parallelamente alla trattazione ha dato, di riflesso, una interpretazione metrica della ballata 109, giungendo a conclusioni accolte nella mia tavola metrica.<sup>10</sup> Anche in questa circostanza si trovano due testi affini trascritti estremamente vicini, divisi tra loro da una canzone-invettiva contro le nuove mode e da una ballata monostrofica dal tono moraleggiante.

La ballata 106 è designata da Sacchetti come "canzonetta da ballo", unica nomenclatura di questo tipo in tutto il *Libro*. La ripresa ha posto numerosi problemi agli studiosi e viene di seguito riportata come si trova stampata nella edizione critica di riferimento:<sup>11</sup>

- Così m'aiuti Dio        com'io cantar non so.  
Già mai i' non cantai,    e non sapre' cantare,  
e son poco uso ancora di ballare,  
sì che per certo io non canterò -.

Solo attraverso le notazioni di Chiari, che ha avuto modo di fondare la propria edizione da una visione diretta del manoscritto, è stato possibile a Vela darne una strutturazione quanto più fedele alle indicazioni d'autore; cito:

Per la canzonetta - poesia CVI - è da notare che il primo rigo contiene, senza segno di divisione, il primo ed il secondo verso della edizione; il secondo rigo contiene il terzo e quarto verso distinti da una lineetta; il terzo rigo il verso quinto [...].<sup>12</sup>

Per l'autore, dunque, la ripresa consisteva unicamente nel doppio settenario iniziale, sprovvisto di qualsiasi divisione interna e quindi sentito come unitario. Questo tipo di interpretazione non è stata accolta nell'edizione Puccini, così come quella avanzata per la ballata 109. L'irregolarità è interamente a carico della ripresa, l'unica di tutto il repertorio sacchettiano a mostrare una tipologia di un solo verso, ma comunque in linea con le coordinate trecentesche e affine a certi testi del repertorio ballatistico del secolo di poesia per musica. La ballata 109, *Benedetta sia la state*, è una ballata in ottonari

---

<sup>10</sup> Vela 1996;

<sup>11</sup> Puccini 2007a, p. 184;

<sup>12</sup> Chiari 1936, p. 436;

denominata dall'autore "canzonetta balatella". Tutti gli editori del *Libro* hanno interpretato la ripresa come composta da quattro versi secondo lo schema "xyzy". Tuttavia anche in questa circostanza giunge in soccorso un'attenta lettura dell'autografo da parte di Chiari:

I primi quattro versi della canzonetta, a c.18v, sono su uno stesso rigo con un segnetto di divisione dopo *solazare*, v.2, e dopo *tornare*, v.4; poi i versi sono a due a due per rigo, ma distinti con una lineetta preceduta da un punto, come di solito.<sup>13</sup>

Si deve perciò concludere che anche la ripresa di questo componimento sia da intendersi composta da versi doppi, ottonari, e non da quattro, come indica il segno divisorio rilevato da Chiari: le ballate 106 e 109 si illuminerebbero a vicenda. Osservando i contenuti è possibile constatare l'appartenenza di entrambi i componimenti ad un tipo di rimeria di tono marcatamente popolareggiante: per la prima ballata rimando al saggio di Vela già citato, che ha orientato il testo, a partire dalla didascalia stessa dell'autore e in virtù di motivi metrici, retorici, linguistici, nella direzione di una poesia pensata per un certo tipo di musica e di ballo. Per la seconda è necessario focalizzare l'attenzione sul tipo di verso utilizzato, cioè l'ottonario. Il nostro componimento è una "canzonetta", nomenclatura atta a designare un complesso di forme della poesia musicale tre-quattrocentesca il cui metro principale è la ballata, come nel caso di *Benedetta sia la state*. Nella poesia delle Origini l'ottonario è presente in alternanza con il novenario in composizioni giullaresche e religiose, come nella lauda del *Laudario di Cortona* di Jacopone da Todi. Caduto in disgrazia con la messa al bando dei parisillabi da parte di Dante, l'ottonario ritroverà un certo utilizzo nel Quattrocento, riportato alla ribalta da Lorenzo il Magnifico nella *Canzona di Bacco* e dal Poliziano in numerose canzoni a ballo. Le due ballate, quindi, si configurano come dei componimenti di intrattenimento, borghesi, pienamente aderenti alla definizione che un anonimo grammatico trecentesco dà nel *Capitolum de vocis applicatis verbis*: «Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 438;

<sup>14</sup> Debenedetti 1905, p. 79;

### 1.3 Metro e sintassi

Schedando le ballate di Sacchetti è stato possibile notare delle costanti nella gestione dello spazio metrico. Solo in tre componimenti si rintraccia trapasso sintattico tra ripresa e prima mutazione:

46, vv. 1-5:

Così potess'io, Amor, da te partirmi,	X
come da me partito hai tua pietate,	Y
usando io fé, e tu pur crudeltate;	Y
perché tu solo mi conduci in parte	A
che niente esser vorrei come ma' fui ...	B

79, vv. 1-4:

Di tempo in tempo e di martiro in pena	X
questo fallace Amor mia vita mena:	X
però ch'amar mi fa in parte tale,	A
che mi dà doglia, e non posso dolermi ...	B

82, vv. 1-5:

Amor, p<oi che co>nvien ch'io sia lontano	X
da questa donna che mi tien sugetto,	Y
serba il m<io cor n>el suo gentile aspetto;	Y
e col va<go disi>o ch'io lascio in lei,	A
tienla ferma, signor che far lo puoi ...	B

I primi due casi prevedono un legame sintattico di tipo subordinativo, espresso mediante proposizione causale, mentre il terzo di tipo, copulativo, è più forte.

Più numerosi, per ovvie motivazioni morfologico-strutturali intrinseche al metro, gli scavalcamenti sintattici tra mutazioni e volta, registrati in ventidue testi (nel caso di componimenti di più di una strofa è da intendersi che il fenomeno avvenga almeno una volta). Seguendo la numerazione delle ballate in cui ricorre tale circostanza, si può agevolmente notare che la consuetudine aumenta nel tempo: fino alla ballata numero 131 i trapassi sintattici si verificano solo in tre testi, numeri 51, 58 e 86, mentre tutti gli altri si trovano posti successivamente, nella fase di produzione ballatistica matura. Le modalità di valicamento metrico-sintattico più ricorrenti si verificano in presenza di dialogo:

86, vv. 33-38:

<Ballata>, truova tutti gli avvoltoi	A
ed orsi e lupi ch'abian forti artigli;	B
<di'> lor: - Merzé, i' me ne vegno a voi,	A

ch'a questa vecchia vo' diate di pigli,	B
e chi ne porti il cuore e chi' ventrigli,	B
e' corbie' nibbi s'abian le budelle.	X

176, vv. 9-14:

E per star fermo sempre a tal disio,	A
Amor mi fe' trovar sua ghirlandetta;	B
dove benigna mi domandò s'io	A
l'avea, ed io rispuosi: - O giovinetta,	B
chi l'ha, dintorno al core la porta stretta,	B
pensando a quella che già l'ebbe in testa-	X

o di subordinata causale:

136, vv. 27-32:

Vattene ad Amor, mia balatella;	A
digli ch'alquanto aggia di me merzede,	B
punendo sì questa malvagia e fella,	A
ch'assempro sia a qual donna la vede:	B
ché m'ha tradito senza alcuna fede,	B
come nessun fosse tradito mai.	X

171, vv. 15-20:

Non è innamorato per mostrarsi	A
alcuno in atti, o per spander sospiri,	B
o con sue veste di novo adornarsi,	A
parendo disoneste a chi le miri:	B
ché per li suo' desiri	b
l'effetto mostra spesso chi l'uom fia.	X

o, infine, di subordinata introdotta da pronome dimostrativo o dimostrativo-relativo:

51, vv. 6-10:

Ma chi è que' che vive in alto core?	A
Chi vertù segue e di ciò non s'atrasta:	B
costui ispecchia in fama la sua vista	B
per quel che dè' venire,	y
e 'l viver drieto a vita fa salire.	Y

171, vv. 3-8:

Non vuol Amor se non il cor gentile;	A
e quello è cor gentil, che perfetto ama,	B
fugendo ognora dalla cosa vile	A
per seguir quel valor che sempre brama:	B
chi amante si chiama,	b
per questo veder può se d'Amor fia.	X

Nel complesso, la sintassi impiegata dall'autore è tendenzialmente paratattica e laddove si verificano ipotassi raramente si raggiungono subordinate di secondo grado. La tensione metrico-sintattica è debole, perché gli *enjambements* non sono frequenti e riguardano principalmente la sequenza verbo-complemento, sicché gli esiti stilistici devono essere analizzati caso per caso. Poco incisiva anche la presenza di fenomeni di perturbazione dell'ordine degli elementi della frase, quali anastrofi o iperbati. Si può, quindi, concludere che la sintassi utilizzata da Sacchetti nelle ballate sia fluida e semplice.

#### 1.4 Strutture testuali ricorrenti

L'articolazione argomentativa delle ballate sacchettiane segue una disposizione geometrica e lineare: la ripresa contiene una introduzione, le mutazioni racchiudono lo sviluppo della tematica prescelta, mentre la volta dà la chiusura. All'interno di questo ordine si rendono evidenti delle tendenze.

In alcune ballate la ripresa è il luogo deputato all'introduzione di uno specifico soggetto, come accade, ad esempio, in certi componimenti moraleggianti, prevalentemente monostrofici o di lunghezza non superiore alle tre stanze:

56, vv. 1-2:  
Chi, quando può, dottrina in sé non usa,  
incolpa sé s'altrui che sé n'accusa.

60, vv. 1-2:  
Donne, per tempo alcuna donna non sia,  
che già mai fede a suo amante dia.

108, vv.1-2:  
Chi più crede fare, colui men fa,  
perché, vivendo, niun contento sta.

A questa seguono le due mutazioni articolate in un unico periodo coordinato al suo interno e dedicate al momento argomentativo o edificante:

56, vv. 3-6:  
Liber arbitrio Dio a ciascun porge,  
e 'l tempo e 'l modo d'acquistar vertute;  
ma tal per gentil animo si scorge,  
e tal per vizio fugge sua salute.

60, vv. 3-6:  
Chi perde il nome, già mai non l'acquista,

di donna, perché donna non è mai;  
e se col pentér poi di ciò s'atrìsta,  
donna non torna per mover di guai.

108, vv. 3-6:

Disia ciascun d'esser più che non è,  
vorrebbe chi non ha, chi ha vuol più:  
per questo mancar veggio amor e fé,  
e 'l pensier della morte cader giù.

Infine la volta contiene la conclusione che può essere gnomica o accogliere una riflessione di carattere conclusivo più generico, in linea con quella vocazione alle chiusure incisive già riscontrata nella produzione sonettistica.

56, vv. 7-8:

Folle è chi drieto al tempo ha tal pentute:  
chi non appara, non ha buona scusa.

93, vv. 7-8:

Così nel fallo sto, ma sento ch'io  
lasciar nol posso, e questo più mi dole.

La ripresa può anche contenere il motivo, che offre l'occasione per la composizione del testo:

86, vv. 1-2:

Tra 'l bue e l'asino e le pecorelle  
per un boschetto van due pastorelle.

134, vv. 1-2:

Mai non serò contento immaginando,  
il tempo e 'l loco e dov'io fui e quando.

Si riscontra con frequenza l'attacco con frase ipotetica di tipo controfattuale:

32, vv. 1-2:

Se ferma stesse giovinezza e tempo,  
donna, dagli occhi mie' il tuo fugire  
non mi faria la mente sì languire.

113, vv. 1-2:

Se la mia vita con virtù s'ingegna,  
da donna vien che sopra il mio cor regna.

Attacco ipotetico che può presentarsi anche in forma interrogativa:

20, vv. 1-2:

Se crudeltà d'amor sommette fé,  
qual è che ami, che trovi merzé?

145, v.1:

Se io son vecchio, donna, e tu che se'?

Un'altra tipologia testuale ricorrente è costituita da ballate narrative, in cui cioè le varie stanze si articolano come piccole scene di una vicenda da raccontare. È il caso della ballata 134, in cui l'io lirico incontra la donna amata intrappolata dai pruni in una selva e procede alla sua liberazione, salvo poi constatare amaramente nella terza stanza:

134, vv. 15-20:

Così quel giorno foss'io anzi morto  
ch'esser, com'era d'uno accompagnato,  
però che sol per questo mi fu corto  
il mio pensier, che tanto avea bramato;  
sì che, per esser tre, venne fallato  
il dolce don che io disiava amando.

o, seguendo il filo rosso dell'albero di pruno, è il caso della ballata 151 in cui la donna amata combatte contro l'albero:

151, vv. 6-10:

Quando pigliava il prun le chiome bionde,  
ella da sé il pignea  
con bianca mano e bella,  
spesso tornando a quella,  
ardito più che mai fosse altro pruno.

Accade che la narrazione possa procedere attraverso dei dialoghi, specificamente nelle ballate 30 e 131. Le partizioni metriche danno struttura allo scambio di voci: nel caso della ballata monostrofica 30 la ripresa include una domanda dell'io lirico ad Amore, mentre le mutazioni la risposta; la volta di tre versi, invece, è bipartita:

30, vv. 8-10:

- Ed io, da te costretto,  
che fo, se 'n questa sta la mente mia? –  
- Amando segui, e diveratti pia -



nel caso del componimento 131, articolato in cinque strofe, le prime quattro stanze includono, in modo alternato, botta e risposta del dialogo tra io lirico e le “montanine pastorelle”, mentre la quinta funge da congedo.

Si registra nella produzione delle ballate un aumento del numero delle stanze in progressione al trascorrere delle pagine del *Libro*, che è certamente sintomo di una maggiore sicurezza da parte dell'autore dei propri strumenti e che porta con sé una tendenza, via via crescente, all'impiego di artifici retorici. La presenza di anafore che strutturino un componimento dall'inizio alla fine si registra solo in tre casi: nella ballata monostrofica 104 in cui l'aggettivo “crudel” apre ogni verso, nella 106 in cui il susseguirsi di frasi ipotetiche scandisce vari momenti della canzonetta da ballo, nella 109 in cui l'anafora di “e” congiunzione copulativa è funzionale all'accumulo di personaggi via via elencati. La scansione orientativa dell'anafora viene sfruttata molto più a fondo nei sonetti e nelle canzoni, mentre nelle ballate è piuttosto la figura retorica speculare a questa ad essere impiegata con costanza, ossia l'epifora. L'espedito retorico non è raro nel metro ballatistico: precisi richiami di scrittura tra ripresa e volta, seppur rigidi, si possono individuare già in componimenti delle origini fino ad arrivare al massimo di cura formale con il «procedimento circolare» di alcune ballate petrarchesche.<sup>15</sup> L'epifora viene utilizzata da Sacchetti, non a caso, nei componimenti più lunghi. Un esempio compatto è costituito dai testi 134, 135 e 136, che fanno macchia tra di loro: composti da quattro o cinque stanze sono ballate a tutti gli effetti, eppure designate dall'autore nella didascalia incipitaria dall'appellativo “canzonetta”, giustificabile, qui come altrove, dal numero delle stanze pari o superiore a quattro.<sup>16</sup> In 134 il primo verso della ripresa «Mai non serò contento immaginando» viene riproposto nell'ultimo verso dell'ultima volta. Più complesso il sistema di epifore in 135, di cui si riportano primo verso della ripresa e le volte delle prime due stanze:

v. 1:  
Ma' non senti' tal doglia ...

vv. 9-12:  
Il mare e 'l monte e 'l piano  
non so com'io trapassi,  
che' mie' dogliosi passi

---

<sup>15</sup> Bigi 1989, pp. 29-47;

<sup>16</sup> Zampese 1983, pp. 321-343;

non mi mettan ognora a mortal doglia.

vv. 17-20:

Lasso, ch'al tutto fia  
distrutta mia valenza,  
quando la sua presenza  
mi vedrò alungar con grave doglia.

La parola “doglia”, enunciata nel primo verso della ripresa, conclude ogni stanza, congedo compreso; il medesimo espediente retorico si ravvisa nella ballata 136, in cui l'espressione «tradito m'hai» conclude ripresa e stanze, mentre nel congedo si trova impreziosita dalla rima equivoca contraffatta «tradito mai».

Caso unico del suo genere nel repertorio sacchettiano è, infine, la ballata 172 articolata in un sistema di anafore ed epifore: ogni stanza comincia con “che val” e si conclude con la parola “morte” e di seguito si riportano ripresa e prima stanza:

vv. 1-8:

Perché virtù fa l'uom costante e forte,  
a virtù corra chi vuol fuggire morte.

Che val fugir quel che sempre s'appressa  
e che ci guida ognora a mortal fine?  
Corre la nostra vita, e mai non cessa  
infin che giugne a l'ultimo confine;  
chi più combatte contro a tal ruine,  
più tosto è vinto e più s'appressa a morte.

### **1.5 Lessico e motivi**

Laddove, come si è detto, il sonetto nel corso del Trecento si configura sempre più come forma polivalente, adibita ad uso lirico così come alla corrispondenza poetica o a prove sul versante realistico, la ballata si spende, prevalentemente, verso la rappresentazione della consueta casistica amorosa di stampo stilnovistico. Tra i componimenti sacchettiani si contano alcune prove sul versante moraleggiante, come si è avuto modo di leggere sin qui, che tuttavia per la loro natura opaca sono privi di interesse da un punto di vista strettamente lessicale. La maggior parte dei componimenti sacchettiani, in linea con le tendenze del secolo, si muove nella direzione del lamento d'amore. Si legga la ballata 39:

Qual fèro volto fia già mai ch'io miri,  
 da po' che la mia luce  
 timida guarda donna ov'Amor luce?  
 Amor dagli occhi al cor suo valor spira,  
 5 e 'l cor si move, agli occhi penetrando  
 con un disio ch'a tal donna gli tira,  
 da lei fugendo, ed essa disiando.  
 Così son vòlto nel penser, amando,  
 che colu' che m'aduce  
 10 fede e speranza, in pena mi conduce.

Si possono riscontrare numerosi prelievi dalla tradizione lirica amorosa: gli occhi del poeta sono descritti come «luce timida», rimandando al timore di guardare la donna amata negli occhi, che è elemento ben presente, ad esempio, nel celebre sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* al verso 4 «e li occhi no l'ardiscon di guardare». Nella ripresa è da segnalare l'espedito della rima equivoca, qui giocato sul lemma «luce» nei versi 2 e 3, che è variamente impiegato da Sacchetti in tutta la sua produzione lirica. Il motivo pienamente stilnovistico dell'amore che giunge all'amante passando per lo sguardo e spingendolo inesorabilmente verso l'amata, è risolto con chiasmo ben congeniato ai versi 3 e 4, giocato su due parole stilisticamente connotate quali «occhi» e «cor». La chiusura su toni pienamente cavalcantiani è anticipata dall'antitesi interna al verso 7 e giocata sull'opposizione dei verbi «fugendo» e «disiando»; il motivo della fuga è un elemento ben presente nella produzione di Cavalcanti, ad esempio in *Io non pensava che lo cor giammai*, vv. 12-14, «la qual [la mia virtù] degli occhi suoi venne a ferire / in tal guisa, ch'Amore / ruppe tutti miei spiriti a fuggire». Chiusura su toni cavalcantiani, si diceva, poiché il dio Amore lega in modo indissolubile la felicità che deriva dal sentimento amoroso e il dolore.

Un componimento del tenore della ballata 171 consente, invece, di mettere in evidenza come i temi stilnovistici dell'amore e della virtù derivata dall'atto di amare, siano ormai recepiti quali luoghi comuni e utilizzati, in questo caso specifico, come materiale da costruzione per un componimento in cui Sacchetti si fa ripetitore di una precettistica amorosa ormai logora, si oserebbe dire “da manuale”:

Già mai non fu né fia  
 che, dove regna Amor, virtù non sia.  
 Non vuol Amor se non il cor gentile;  
 e quello è cor gentil, che perfetto ama,

5           fugendo ognora dalla cosa vile  
per seguir quel valor che sempre brama:  
chi amante si chiama,  
per questo veder può se d'Amor fia.  
Chi ama, teme di non dispiacere  
10           per nessun modo alla sua amata;  
usa vergogna, se la va a vedere,  
e ma' da lui non è infamata,  
ma sempre è onorata,  
perché cotale onor virtù gli fia.  
15           Non è innamorato per mostrarsi  
alcuno in atti, o per spander sospiri,  
o con sue veste di novo adornarsi,  
parendo disoneste a chi le miri:  
ché per li suo' disiri  
20           l'effetto mostra spesso chi l'uom fia.  
I' non potre' ma' dir, mia canzonetta,  
quanti son que' che ardon in parole,  
e morti chi di lancia o di saetta;  
e tal non sente amor, che più si dole.  
25           Però trova chi vole  
seguir virtù, ché sempre amor vi fia.

Procedere ad un'approfondita indagine lessicale, che voglia mettere in risalto peculiarità espressive, sarebbe opera infruttuosa per questo settore della produzione ballatistica, poiché i componimenti si articolano sui pochi temi, variamente elaborati, quali la servitù d'amore, la crudeltà di Amore e dell'amata, il dolore dell'amante, che può essere abbandonato o tradito, la vita condotta nell'inseguire Amore, la virtù acquisita attraverso l'esperienza d'amore, la mediazione salvifica della donna, eccetera.<sup>17</sup> Per dare il polso della "medietà" del lessico che investe questa porzione di testi si propone, pertanto, un conteggio delle occorrenze delle parole caratterizzanti per questo tipo di produzione poetica: «amare», 12; «amore», 51; «alma», 9; «cor/core», 33; «donna», 44; «disio», 16; «doglia», 12; «fede», 12; «intelletto», 5; «mente», 14; «morte/morire», 10; «occhi», 15; «onore», 7; «pena», 8; «pianto/sospiro/lamento/tormento», 8; «servo», 10; «servire», 6; «valore», 5; «virtù/virtù», 16. Illimitato rilievo espressivo è da imputare soprattutto a quei testi la cui forma monodica e automatismo dei concetti cooperano verso una resa di scarso interesse. Sono ballate che:

---

<sup>17</sup> tra i testi presi in esame sono da escludere le due ballate mutile 184 e 192 e i componimenti che esulano dalla tematica amorosa 8, 51, 56, 58, 86, 106, 108, 109, 117, 131, 172, 180;

mancano di urgenti sollecitazioni autonome, [...] esattamente valutabili soltanto se considerate nei loro strettissimi rapporti con la musica, rispetto alla quale appaiono, almeno in gran parte, complementari. La novità e l'interesse di questi componimenti, sul piano critico, non possono perciò farsi derivare in alcun modo dalla loro sostanza psicologica, cioè dai loro frequentissimi spunti amorosi, i quali sono sentimentalmente gratuiti, [...] obbedendo ad una indifferente scelta anteriore, determinata dalle consuetudini correnti della poesia musicale, ad una sorta di canone retorico [...].<sup>18</sup>

A titolo esemplificativo si legga la ballata 157, nella quale sono contenute alcune tra le parole di cui si è dato conto, immerse in un contesto retorico-argomentativo assolutamente privo di picchi espressivi:

Se altra donna alfine non m'aiuta,  
in donna veggio l'alma mia perduta.  
Più amo che amar non può natura  
sotto le stelle, questa donna altera;  
5 e lo 'ntelletto, che di sé ha cura,  
per tal amor si duole, che morte spera,  
dicendo: - Lascia questa e va' alla vera -.  
Ma 'l nodo che mi strigne, non si muta.

Date queste prime direttrici interpretative vien fatto di chiedersi: Petrarca è presente, e se sì quale forma, nella produzione ballatistica sacchettiana? Si può affermare con certezza che nessun peso abbiano avuto le ballate dell'aretino, ma è possibile scorgere, almeno in un paio di casi, una sicura influenza filtrata dalla lettura di sonetti e canzoni, che hanno fornito maggiori spunti sia tematici che lessicali. Si osservi, per iniziare, la ballata 93:

Chi segue, Amore, ciò che 'l piacer tuo vòle,  
su' alma fugge da l'eterno sole.  
I' son colui che mi conosco, lasso,  
ch'io pur vo con speranza e van disio:  
5 seguendo te, i' veggio ben ch'i' passo  
con pensier folle il corto viver mio.  
Così nel fallo sto, ma sento ch'io  
lasciar nol posso, e questo più mi dole.

Qui è certamente presente la suggestione lessicale del sonetto incipitario del *Canzoniere*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, da cui è mutuata la costruzione del verso 4: «speranza» risente delle «vane speranze» petrarchesche, cui segue, in

---

<sup>18</sup> Caretti 1951, pp. 53-54;

variazione rispetto al «van dolore» del sonetto di riferimento, il «van disio», altro lemma inflazionatissimo delle ballate sacchettiane, in cui la parola “dolore”, del resto, non compare mai. Il «veggio» del verso 5 appare nuovamente mutuato dal sonetto petrarchesco, in cui si trova collocato al verso 9, mentre l’introspezione che ne segue risente, forse, della lettura del componimento 15 del *Canzoniere*, *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*, per la rima *passo:lasso*, ma soprattutto per il riferimento a «il corto viver mio» che fa eco a «al viver mio corto» del verso 4 petrarchesco. Anche il finale, nel segno di una colpa dalla quale non ci si può liberare, ricorda la psicologia del Petrarca: il «fallo» è il continuare ad amare, nonostante la parte razionale dell’io lirico si renda conto del dolore che esso infligga.

Costruita su sicuri stilemi petrarcheschi è la figura femminile della ballata 151:

Inamorato pruno  
già mai non vidi, come l’altr’ier uno.  
Su la verde erba e sotto spine e fronde  
giovinetta sedea,  
5 lucente più che stella.  
Quando pigliava il prun le chiome bionde,  
ella da sé il pignea  
con bianca mano e bella,  
spesso tornando a quella,  
10 ardito più che mai fosse altro pruno.  
Amorosa battaglia mai non vidi,  
qual vidi, essendo sciolte  
le trecce e punto il viso.  
Oh quanti in me alor nascosi stridi  
il cor mosse più volte,  
15 mostrando di fuor riso,  
dicendo nel mio avviso:  
- Volesse Dio ch’io diventasse pruno! -

I motivi dell’incontro con una fanciulla in un contesto idillico-agreste e la descrizione dell’avvenenza di lei attingono, latamente, al genere della pastorella e a tematiche più propriamente madrigalesche. In particolare in questa ballata Sacchetti sviluppa un motivo che era già presente nella ballata 134, componimento di poco anteriore, che ai versi 3-8 recita: «Amata lungo tempo giovinetta, / ed ella me dimostrando d’amare, / in un boschetto riscontrai soletta, / presa da’ pruni; e non potea passare / inanzi, né adrieto ancora tornare, / sì d’ogni parte la venien pigliando». Certamente i connotati della «giovinetta» sono pienamente inseriti nel codice consolidato della *descriptio puellae*,

come manifesta il verso 5, «lucente più che stella», e che risente della lettura di *Inferno* II, verso 55 «lucivan gli occhi suoi più che la stella», nonché della celebre ballata del Cavalcanti *In un boschetto trova' pastorella*, verso 2 «più che la stella - bella, al mi' parere». Tuttavia, la rappresentazione si avvale di precisi *topos* della raffigurazione laurana: al verso 8 «bianca mano e bella» riecheggia la lettura della canzone 37 del *Canzoniere*, *Sì è debile il filo a cui s'attene*, in cui si legge ai versi 97 e 98 «E per pianger ancor con più diletto / le man bianche sottili», mentre poco oltre, nel congedo, ai versi 115 e 116: «credo ben che tu credi / ch'ella ti porgerà la bella mano». Per quanto riguarda le «chiome bionde» del verso 6, certamente la donna amata nella tradizione letteraria è sempre rappresentata come bionda, ma Sacchetti attinge direttamente al lessico laurano, richiamando immediatamente alla memoria l'incipit del sonetto 227 del *Canzoniere*: «Aura che quelle chiome bionde e crespe»; inoltre, al verso 13 si apprende che la donna prima di impigliarsi nel pruno teneva i capelli legati in «trecce», come già Laura nella celebre canzone 126 del Petrarca, *Chiare, fresche e dolci acque*, ai versi 46 e 47: «Qual fior cadea sul lembo / qual su le trecce bionde». Il componimento è retto e scandito dall'epifora sulla parola «pruno», da intendersi in senso generico come “arbusto spinoso” e che, come dimostrano le ricorrenze testuali riportate nel GDLI, nella tradizione letteraria è connotato in senso negativo. A tal proposito basti una occorrenza dantesca: *Paradiso* XXIV, 109-111: «ché tu intrasti povero e digiuno / in campo, a seminar la buona pianta / che fu già vite e ora è fatta pruno». Dunque l'equilibrio del testo si gioca su una polarità di immagini: da un lato la bellezza e, al contempo, fragilità della donna, retoricamente costruita con un lessico legato alla tradizione, eppure stratificato, che tiene conto anche delle rielaborazioni petrarchesche, dall'altro l'insidia del pruno, che incarna l'intraprendenza amorosa e risulta, alla fine, personificato come un auspicabile alterego dell'io lirico. Proprio questa conclusione può aprire a una ulteriore sfumatura di senso: il pruno non è una pianta petrarchesca, né riscontrabile altrove nella tradizione letteraria in contesto amoroso. Si è, pertanto, in presenza di una sorta di infrazione del codice e si potrebbe ritenere che il pruno, entità modesta e prosastica, venga qui riabilitato in un contesto amoroso, retoricamente costruito, per essere sfruttato come elemento di controcanto: persino il pruno è innamorato della donna e l'io lirico pur di avvicinarsi a lei sarebbe disposto a tramutarsi nell'umile arbusto. L'equilibrio di immagini, di cui si diceva, è anche sonoro:

la prima stanza, in cui la figura della giovinetta è centrale, si articola su rime dalla sonorità dolce, caratterizzate dalle vocali chiare *-e* ed *-a* e una rima marcatamente petrarchesca, e prettamente laurana, quale *fronde:bionde* da *Canzoniere* 34, 67 e 129; la seconda stanza si presenta maggiormente focalizzata sulla battaglia e si orienta, pertanto, su tonalità non aspre, ma meno limpide, in cui si infiltrano le vocali *-i* ed *-o*, la rima consonantica *-olte*, e lessico in rima sempre petrarchescamente connotato e, tuttavia, più espressivo, quale *vidi:stridi* ai versi 9 e 12, mutuato da *Canzoniere* 135, 260, ma soprattutto 280, versi 1-4: «Mai non fui in parte ove s'è chiar vedessi / quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi, / né dove in tanta libertà mi stessi, / né 'mpiessi il ciel de s'è amorosi stridi».

Le ballate sacchettiane dagli esiti migliori, e quindi più interessanti in sede d'indagine critica, sono ballate pluristrofiche che si trovano nelle zone del manoscritto limitrofe al componimento appena analizzato, ritenuto uno dei più riusciti del nostro autore per eleganza di soluzioni e per il quale Sacchetti stesso compose la musica. Scorrendo a ritroso le pagine del *Libro*, appare doverosa una sosta per la ballata 131, *O vaghe montanine pasturelle*:

- O vaghe montanine pasturelle,  
 donde venite s'è leggiadre e belle?  
 Qual è 'l paese dove nate s'ète,  
 che s'è bel frutto più che gli altri aduce?

5     Creature d'Amor vo' mi parete,  
 tanto la vostra vista addorna luce!  
 Né oro né argento in voi riluce,  
 e, mal vestite, parete angiolelle -.

- No' stiamo in alpe, presso un boschetto;

10    povera capannetta e 'l nostro sito:  
 col padre e con la madre in picciol letto  
 torniam la sera dal prato fiorito,  
 dove natura ci ha sempre nodrito,  
 guardando il dì le nostre pecorelle -.

15    - Assa' si d'è' doler vostra bellezza,  
 quando tra monti e valli la mostrate;  
 ch'è non è terra di s'è grande altezza,  
 dove non foste degne ed onorate.  
 Deh, ditemi se voi vi contentate

20    di star ne' boschi così poverelle -.

- Più si contenta ciascuna di noi  
 andar drieto a le mandre a la pastura,



che non farebbe qual fosse di voi  
 d'andar a feste dentro a vostre mura.  
 25 Ricchezza non cerchiamo, né più ventura  
 che balle e canti e fiori e ghirlandelle -.  
 Ballata, s'i' fosse come già fui,  
 diventerei pastore e montanino,  
 e prima ch'io il dicesse altrui,  
 30 sarei al loco di costoro vicino,  
 ed or direi -Biondella!- e or - Martino!-,  
 seguendo sempre dove andasson elle.

Questo componimento, che si inserisce pienamente nel genere delle “pastorelle”, dilagate nel Trecento soprattutto nel madrigale, ha goduto di grandissima fortuna, tanto da avere un’ampia diffusione autonoma rispetto al *Libro* e da venire, talvolta, attribuita ad altri autori, tra cui il Poliziano e Lorenzo de’ Medici.<sup>19</sup> Le rustiche giovinette sono protagoniste di un edificante elogio della felicità campestre, in cui le voci si alternano in rigore alla partizione strofica. La popolarità del testo è da imputarsi, verosimilmente, alla «semplicità, dolcemente leziosa, del lessico, e alla fluidità sintattica, che rendono questa ballata facile ad imprimersi nella memoria, nonostante la notevole estensione in cinque stanze».<sup>20</sup> Anzitutto l’effetto di dolcezza è catalizzato dai diminutivi, tipici nei componimenti per musica, sparsi in tutto il componimento e accolti nel lessico in rima: «montanine pastorelle» verso 1, «angiolelle» verso 8, «boschetto» verso 9, «capannetta» verso 10, «picciol letto» verso 11, «pecorelle» verso 14, «poverelle» verso 20, «ghirlandelle» verso 26, «montanino» verso 28. Le protagoniste sono connotate da aggettivi positivi: «vaghe» verso 1, «leggiadre» e «belle» al verso 2; il contesto bucolico in cui abitano è montano: l’«alpe» del verso 9, i «monti» e le «valli» del verso 16, i «boschi» al verso 20; le attività quotidiane sono legate alla pastorizia con «le mandre a la pastura» del verso 22, eppure non c’è affanno in questo mondo, poiché alla sera le pastorelle rientrano a casa «dal prato fiorito», verso 12. Nella penultima strofa è efficace il contrasto tra le feste cittadine che si tengono entro «vostre mura», verso 24, e l’idillio campestre composto da «balle e canti e fiori e ghirlandelle» del verso 26. La chiusura è governata dalla voce dell’io lirico che, convinto infine della maggiore nobiltà della condotta di vita delle fanciulle, sogna una vita da «pastore e montanino», verso 28,

<sup>19</sup> Chiari 1939, p. 447;

<sup>20</sup> Zampese 1983, p. 327;

trascorsa per i pascoli in compagnia degli animali realisticamente chiamati per nome, «Biondella» e «Martino» del verso 31.

Dell'eccezionalità metrica che riguarda le ballate 106 e 109 si è già detto in precedenza, ma questi due componimenti, tra i più celebri, si prestano a indagini lessicali estremamente interessanti. Si parta dalla 109, *Benedetta sia la state*, che si apre con una esclamazione:

Benedetta sia la state      che ci fa sì solazzare!  
Maladetto sia il verno      ch'a città ci fa tornare!

Il componimento si articola in due parti: la prima è dedicata alle gioie di una brigata durante il periodo estivo, mentre la seconda è occupata da esortazioni al godere, immediatamente seguite da riflessioni malinconiche sul trascorrere del tempo e l'arrivo dell'inverno. La prima parte, pienamente focalizzata su una «compagna» al verso 3, forma anche dantesca e riscontrabile in *Trecentonovelle* XXXIX, 3, qualificata come di «cacciapensieri» al verso 4, quindi con parola composta per esprimere la spensieratezza del gruppo, è indubbiamente la più interessante dal punto di vista lessicale:

5                    No' s'ia una compagna,  
                      i' dico di cacciapensieri;  
                      per foresta e per campagna  
                      sempre andiamo volentieri:  
                      re, baron, donne e scudieri,  
                      tutti, al suon d'una campana,  
                      su Marignolla sovrana  
10                    coriamci a ragunare.  
                      E' ci è il re Mattre-strade  
                      e 'l sir di Monte-fiasconi  
                      e 'l conte del le contrade  
                      de' Cummini e Tartaglioni.  
15                    e 'l marchese de' Valloni  
                      e 'l cont'Ugo de la Valle  
                      e quel de lo Scuro-calle,  
                      che fa sua magion conciare.  
                      Ècci il sir Casteletto  
20                    e quel di Rocca-afforzata  
                      e 'l marchese del Boschetto  
                      e' conti di Piazza-erbata;  
                      maliscalco di brigata  
                      è lo doge di Peschiera,  
25                    che per ciascuna rivera  
                      la sua boce fa sonare.

Altri assai d'atorno atorno  
vegnon a la nostra insegna,  
come il sir di Valdintorno  
30 e quel de la Ripa-degna  
e lo re di Pian di Legna  
e lo sir di Colombino  
e quel di Poggio-petrino  
col Morocco d'oltre mare.

La serie di toponimi inventati è scandita dalla figura retorica dell'anafora, che incalza la gustosa sequenza di signori, conti, marchesi dalle provenienze bizzarre, in cui il gusto linguaiolo del Sacchetti si diletta a creare località fantasiose, designate o da un referente topografico (strada, calle, piazza, rocca) affiancato da un aggettivo o sostantivo che lo qualifichi, oppure da un nome plasmato sulla caratteristica prescelta. Ecco dunque il signore di «Scuro-calle» o di «Piazza-erbata» giungere a «Marignolla», verso 9, che si riferisce a una località reale del Valdarno fiorentino, località di possedimenti del Sacchetti,<sup>21</sup> e luogo in cui al suon di campana vengono radunati i membri della brigata. Di seguito si scorrono cursoriamente alcuni toponimi interessanti. In nota a «Matre-strade» del verso 11 l'edizione Puccini riporta: «Strade da matti, cattive. L'Ageno corregge in *Matte-strade*, ma spiega poi in modo dubitativo “strade [...] ombrose (franc. *Mat*)?”. Trattandosi del primo di una serie di toponimi scherzosi, mi sembra preferibile rispettare la lezione dell'autografo, che può essere forma con epentesi di *r* o gioco di parole con *tre*»;<sup>22</sup> «Monte-fiasconi» rimanda all'accrescitivo di “fiasco”, termine di cui il GDLI riporta la prima occorrenza in un cantare cavalleresco: «Io voglio andare ad empire il fiascone / e la tasca di carne e cose ellette»; probabilmente il termine in questa forma apparteneva a una tradizione legata al mondo dell'oralità e al racconto di tematiche comico-cavalleresche. Al verso 14 «Cummini» fa riferimento a un tipo di pianta della famiglia delle ombrellifere,<sup>23</sup> mentre «Tartaglioni» al verbo “tartagliare”, ossia balbettare. «Rocca-afforzata» del verso 20 fa riferimento al verbo “afforzare”, ossia, come riporta GDLI, “rafforzare, fortificare”; «Maliscalco» al verso 25 vale per “comandante”, forse con non troppa velata allusione all'aggettivo *malus*, di modo che: «*brigata* può avere lo stesso senso di *compagna* del v. 5, ma anche indicare una unità militare (in tal senso è in Filippo Villani): donde il titolo di

<sup>21</sup> Li Gotti 1940, p. 94;

<sup>22</sup> Puccini 2007a, p. 191;

<sup>23</sup> *ivi*;

maliscalco per uno della brigata, detto poi *doge di Peschiera*, evidentemente perché amante della pesca». <sup>24</sup> Infine «Morocco» è una località che si trova tra la Val d'Elsa e la Val di Pesa, ma il «d'oltre mare» vuole portare l'espressione sul gioco di parole con il paese africano. <sup>25</sup> L'uso del nome parlante è una strategia letteraria diffusa nel Medioevo, soprattutto nei generi realistici e nella narrazione breve, in cui luoghi e personaggi devono essere ricondotti immediatamente a una funzione iperbolica e caricaturale, che spesso si salda a un sostrato linguistico preesistente, di uso comune, che veicola il gioco allusivo. In questo caso specifico la funzione dei toponimi è correlativa, poiché: «parte sì dal dato semantico, ma lo utilizza primariamente per stabilire una connessione strutturale nei confronti di altri elementi circostanti». <sup>26</sup> Nella ballata 109 è il contesto a innescare la correlazione tra i toponimi, nel segno della sequenzialità, ed è significativo notare che le esperienze successive di tale espediente si avranno all'interno di componimenti del Burchiello e del Berni. A questo divertente elenco seguono quattro stanze dedicate all'esortazione al divertirsi, punteggiate di lessico più strettamente ballatistico, quindi con ritorno di diminutivi quali «giovenetti» al verso 37 e «pulzelle» al verso 45, nonché riferimenti a danze, suoni, canti e balli. Il sopraggiungere dell'inverno nella quarta strofa di questa seconda parte, e penultima dell'intero componimento, spegne gli animi festosi e, di qui, il congedo:

Ballata, truova coloro  
per li qua' creata fosti,  
e di' lor senza dimoro  
70      che dal verno ognun s'arrosti  
e col buon piacer s'accosti  
fin che torni il vago tempo;  
ed alor ciascun per tempo  
si cominci a rassegnare.

Interessante la scelta lessicali di «arrosti» al verso 70, da “arrostarsi”, cioè “scacciare via con la rosta”, come da GDLI, e per estensione con il significato di “si difenda”, presente anche in due occorrenze in *Trecentonovelle* CLX, 6 e CXCVI, 8 e già termine dantesco di *Inferno* XV, 37-39: «“O figliuol”, disse, “qual di questa greggia / s'arresta punto, giace poi cent'anni / sanz'arrostarsi quando 'l foco il feggia». Si nota, ancora, l'uso della

---

<sup>24</sup> Agno 1990, p. 135;

<sup>25</sup> Puccini 2007a, p. 192;

<sup>26</sup> Zaccarello 2005, p. 183;

rima equivoca in chiusura di componimento sulla parola «tempo», versi 72 e 73, e il verbo «rasegnare» nell'ultimo verso, che con il suo significato di “presentarsi alla rassegna” conclude il testo nel segno di una riapertura, conferendo alla ballata una costruzione perfettamente circolare.

Ai divertimenti di una brigata rimanda anche la ballata 106, *Così m'aiuti Dio*, piccolo capolavoro di stile popolare, dal lessico colorito e realistico, ricco di ripetizioni e elementi iterati. Una prima parte è costituita dalla ripresa e le prime cinque stanze, costruite in forma di dialogo tra un cantante restio a cantare e un interlocutore insistente. Seguono otto stanze dedicate a una grottesca rassegna di persone indesiderate, con nomignoli allusivi:

Risponda ognuna che sente d'amore;  
a tutte l'altre vegna gran dolore;  
ciascuna dica sì com'io dirò.  
20 Se in questo ballo fosse niuna vecchia,  
tosto se n'esca fuor come vertecchia,  
e 'n altro spenda omai il tempo so.  
Se e' ci fosse alcun tristo geloso,  
vadasen fuori, sì come doloroso  
25 che mai non mangia che gli faccia pro.  
Se niuno avaro è in questo ballo,  
le sue scarpette rompe senza fallo:  
a seder vada per consiglio do.  
Se e' ci fosse monna Scoccalfuso,  
30 vo' la conoscerete pur al muso,  
ch'ella disgrigna come il diavolò.  
Se e' ci fosse monna Pocofila,  
dir se ne possa oggi la vigila,  
ché mai un fuso d'accia non filò.  
35 Se e' ci fosse monna Zuccalvento,  
a vederla ballar è grande stento,  
ché par gli vegna puzzo del mondò.  
Se e' ci fosse monna Tristalfuoco,  
tosto si parta de lo nostro giuoco,  
40 ché questo ballo guasterebbe mo'.  
Tutta la gente che i' ho contata,  
fuor, fuor se n'escan di nostra brigata,  
e gli altri ballin forte chi più pò.

Questa porzione di testo è aperta e chiusa da due stanze, che hanno il compito di introdurre e concludere quanto si svolge nei quadri centrali: sono in tutto sette e occupano una stanza ciascuno, scandita e strutturata da varie simmetrie, ma in

particolare dal «se e' ci fosse» in anafora, con variante «se in questo ballo fosse» al verso 20, che introduce tutti gli altri. La tecnica onomastica si fonde con il gioco verbale e l'allusione aneddótica: «monna Scoccalfusso» al verso 29 ha un riscontro anche in *Pataffio* IV, 6<sup>27</sup> ed è un nome parlante composto su base verbale, poiché la voce “cocca” in GDLI è spiegata quale “nodo praticato al filo dai tessitori per poterlo torcere” e, pertanto, il significato del nome sarebbe da intendersi come “colei che scioglie il filo dal fuso cui lo si avvolge”, con presumibile riferimento a «donna pigra, oziosa»;<sup>28</sup> «monna Pocofila» al verso 32 è un nomignolo con significato di “fila poco” e già presente in *Decameron* IV, 2, 27; «monna Zuccalvento» del verso 35 è composto, questa volta, su base sostantivale con significato di “zucca vuota” e quindi di “sciocca”, contenuto anch'esso in *Decameron* IV, 2, 20; infine «monna Tristalfuoco» del verso 38, su base aggettivale, si riscontra anche in *Pataffio* II, 108. Si assiste, pertanto, in questa canzonetta da ballo a un travaso di onomastica che attinge alle zone e ai modi del comico, strutturato secondo la tecnica dell'accumulo parodico già abbozzato da Sacchetti nel componimento giovanile in ottave de *La Battaglia delle belle donne di Firenze* (ad esempio in II, 93, 3 «e chiamin Nuccia, Matta e la Gemmina» o III, 55, 3 «con Puccia, Matta, Tondina e la Vizia») e poi pienamente sfruttato nel genere della frottola, ad esempio ne *La lingua nova*, componimento numero 159 del *Libro*:

	Corre la Bertazza,
	la Ciutazza,
330	e la Fiorina pazza,
	la Filacca
	e la Zambracca
	e la Mingarda
	e la Sogliarda
335	e la Codarda.

Attorno a queste figure proverbiali si rintraccia altro lessico marcatamente comico come, ad esempio, «vertecchia» al verso 21, significativamente in rima con «vecchia», che significa “ingannatore/mutevole” per la derivazione dal verbo latino *vertĕre* ed è termine utilizzato solo dal Sacchetti, presente in questo componimento, nelle frottole 159 e 308 e in *Pataffio* IV, 79. Il termine «disgrigna» al verso 30 è forma antica per il

<sup>27</sup> opera attribuita al Sacchetti da F. Della Corte in *Proposta di attribuzione del Pataffio a Franco Sacchetti*, in «Filologia e Critica», XXVIII (2003), 1, pp. 1-49, nonché autore della nuova edizione critica del poemetto: *Il Pataffio*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 2005;

<sup>28</sup> Zaccarello 2003, p. 74;

verbo “digrignare” e si trova in riferimento a “monna Scoccalfuso”, poiché, parafrasando il verso 31, ella “digrigna (il viso) come il diavolo”; a tal proposito Puccini riporta in nota: «detto del diavolo, doveva essere termine della letteratura religiosa»,<sup>29</sup> ma il paragone della vecchia con il diavolo appartiene a una rete di immagini interna ai componimenti del Sacchetti, di cui si darà conto approfonditamente a breve, e aderenti ai modi del filone comico-realistico del *vituperium in vetulam*, inaugurato nella lingua di sì dal sonetto di Guinizelli *Volvol te levi vecchia rabbiosa* e che risente senza dubbio della lettura del sonetto *Deh guata Ciampol ben questa vecchiazza* di Cecco Angiolieri, versi 5-8: «e com’a punto sembra una bertuzza / del viso e de le spalle e di fattezza, / e, quando la miriam, come s’adizza / e travolge e digrigna la boccuzza». Anche il «puzzo» del verso 37 è connotato tipico della vecchia laida e se ne trova un riferimento ancora nel sonetto di Cecco Angiolieri al verso 4: «e come coralmente viene ’n puzza».

La seconda parte del componimento presenta sette stanze riferite al ballo vero e proprio, secondo una sarabanda di esclamazioni e riproduzioni onomatopeiche dei suoni degli animali, con una forte accelerazione del ritmo a causa della riduzione del rapporto tra verso e immagine narrata, qui uno a uno, mentre nella parte precedente si procedeva con un’immagine in ciascuna strofa:

Ballate forte, ed alto la man sù.

45      Se c’è il gallo, canti «Cu cu ricù»,  
           e se c’è l’oca, dica pur «Co co»;  
           se la cornacchia ci è, gridi «Cra cra»;  
           se c’è la quaglia, canti «Qua qua riquà»;  
           se c’è il corbo, alor faccia «Cro cro»;

50      se c’è il porcello ancor, faccia «Truìn»;  
           se c’è il pincion, canti «Quin quiriquìn»,  
           e se ci fosse, ragghi l’asinò.  
           Se c’è la pecorella, dica «Bè»;  
           a cui dolesse il capo gridi «Omè»,

55      e «Die ti mandi» ognun risponda a lo’.  
           La capinera canti «Ci ci ricì»,  
           e ’l grillo salti e dica spesso «Cri»,  
           e muggi forte, se ci fosse, il bo’.

60      Canti il suo verso ogn’altro che ci fosse,  
           e forte tossa chi avesse tosse,  
           che coccolina foss’ella, ’ampo’!  
           I’ credo voi avete assai ballato,

---

<sup>29</sup> Puccini 2007a, p. 185;

ed io ho la mia canzon cantato:  
que' che la fece, più non m'insegnò -.

Le dieci onomatopее di versi di animali costituiscono un *exploit* che non trova confronti nella produzione del Sacchetti né altrove. Nella frottola 64, *Chi drieto va*, ci si ferma a tre, versi 87-89: «Alor fa il gallo “Cu cu ricù” / l'asaiuol “Chiù chiù”, / il cucul “Cu cu”». Anche nella novella XCVII del *Trecentonovelle* si dà voce ad un uccello, la civetta, mentre nella novella CXXX al gatto. Guardando alla poesia fino al Trecento la tradizione dell'onomatopea è decisamente rara e sebbene una continuità storica di tale artificio possa rintracciare nella poesia per musica, è insufficiente a rendere conto di un così originale uso come in questo caso specifico. A tal proposito è interessante lo studio condotto sul testo da Vela:

Il rilievo che l'onomatopea cantata (almeno nell'intenzione) assume in CVI ci permette un'utile incursione nella poesia popolare, anzi nel canto popolare. Già il D'Ancona, nell'Appendice alla raccolta di *Cantilene e ballate* dove il Carducci aveva raccolto la “canzonetta da ballo”, assimilandola *tout court* a un “canto” notava: «Canti di tal fatta si trovano nella poesia popolare di tutte le nazioni»; e portava due esempi francesi di *Ma mère m'envoie-t-au marché*, fondati su onomatopее animali e di strumenti musicali.

Canti di tal fatta erano presenti anche in Italia e:

il Barbi, che ha attirato l'attenzione su questo genere di canti, ha segnalato un'antica versione a stampa della canzone della “madre al mercato” in una stampa musicale del 1569, dove l'ultima strofa legge: «un agnellino per la mia persona: / Be be fa l'agnelin / Quem quem quem fa l'anadrin / Tu tu tu fa il culumbin / Chi cri cri fa il galetin / Co co co fa la galina». La filastrocca insomma, ché tale è diventata nel tempo, riducendosi ad accompagnamento cantato di giochi infantili, deve essere molto antica; e avrà avuto probabilmente quel carattere sociale di intrattenimento di “allegre brigate” che è stato postulato per questo tipo di canti.<sup>30</sup>

La vicinanza nell'impiego dell'onomatopea è sorprendente e le avvicina, inoltre, il fatto di essere, verosimilmente, destinate alla danza. Nel caso della ballata 106 è il verso 44 a spronare con un'esortazione ad un ballo collettivo: «Ballate forte, ad alto le man sù». Quale sia il ballo in questione non è dato, purtroppo, sapere. Interessa, tuttavia, rilevare ancora un elemento fondamentale di questo componimento, ossia l'uso della rima tronca, di cui Sacchetti esibisce tutta la varietà tecnica possibile, se non addirittura la incrementa. Partendo dal blocco onomatopeico, è possibile notare che si registra la

---

<sup>30</sup> Vela 1996, p. 172;



sequenza completa dei timbri vocalici; questo artificio è condiviso anche da altre due brevi ballate, la numero 117 *Chi 'l ben sofrir non po'* e la numero 145 *Se io son vecchio, donna, e tu che se'?*, costruite interamente su rime tronche. Sempre all'interno del blocco si trova il fenomeno della tronca in consonante, versi 50 e 51, *Truìn:quiriquìn*: il precedente più interessante è la frottola di Immanuel Romano *Bisbidis* in cui abbondano le onomatopее, spesso in rima consonantica, che rimano con sé stesse in rima identica, tranne per il caso di *giach-pedach* ai versi 25 e 26 (dove *giach* rende il rumore del passo militare e *pedach* è scherzosa deformazione di “piedi”); tuttavia l'applicazione di Sacchetti è in *-n* e potrebbe anche risentire dell'autorizzazione dantesca per *Sion:orizzòn:Fetòn* di *Purgatorio* IV, 68-72. Infine, si nota l'uso delle sequenze di sdrucchiola-tronca con casi di diastole assolutamente anomali. L'elenco di parole in rima tronca ò (versi 1, 4, 7, 10 eccetera) è: *so, canterò, ho, fo, no, so', dirò, so, pro', do, diavolò, filò, mondò, mo', pò, co, cro, asinò, lo', bo', 'ampo', insegnò*. A parte le onomatopее di cui si è già detto e le rime equivoche *so* “io so”, *so'* “io sono” e *so* “suo”, che come si è a più riprese rivelato è espediente particolarmente sfruttato dall'autore, colpiscono gli spostamenti d'accento su *diavolò, mondò* e *asinò*: per il primo e il terzo, che richiedono la lettura tronca di parole sdrucchiole, la storia parte dalla poesia mediolatina, come già si è considerato precedentemente per due sonetti di Sacchetti,<sup>31</sup> mentre con *mondò*, parola piana trasformata in tronca, si entra nell'inedito. Per la piana-tronca non sembrano esistere precedenti nella nostra poesia, eppure la parola deve essere tronca, per la necessità della rima. Ageno parla di «arbitraria estensione della norma»<sup>32</sup> e allo stesso modo Menichetti stigmatizza l'occorrenza come «estensione della forzatura».<sup>33</sup> L'interpretazione proposta da Vela si muove nel senso di una presa in carico del fenomeno nella sua singolarità, sostenendo che:

l'isolamento è la migliore conferma dell'eccentricità del fenomeno [...]. Bisognerà allargare lo sguardo all'intera “canzonetta” per notare come sia in assoluto il componimento più ricco di versi tronchi: 32 su 64 [...] coll'importante corollario che la metà dei versi tronchi, cioè i sedici versi dal 43 al 58, sono consecutivi, con ciò formando il blocco più esteso di tutto il *Libro delle rime*.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> cfr. p. 46;

<sup>32</sup> Ageno 1990, p. 129;

<sup>33</sup> Menichetti 1993, p. 560;

<sup>34</sup> Vela 1996, p. 167;

Per poi concludere:

Un tale esibito campionario di rime tronche, da camera delle meraviglie, è insieme causa ed effetto della specificità formale della “canzonetta da ballo”; come a dire che la rima tronca, nelle sue molteplici vesti, celebra qui la sua probabile spiccata funzionalità a quel “ballo” per noi inafferrabile che doveva essere ben chiaro nella mente del Sacchetti.

Le ultime riflessioni di questo paragrafo si vogliono spendere nei confronti di un trittico di testi incentrato sulla polemica anti-senile. Alla luce di una consistente quantità di sonetti del Sacchetti convergenti per lessico e modi alla poesia realistica e comico-realistica, appare interessante che questo motivo, e solo questo, sia delegato al metro della ballata. Certo la forma ha subito una marginalizzazione nel corso del Trecento, sancita dai “grandi” del secolo attraverso la breve esperienza del Petrarca e l'utilizzo accessorio che ne fa Boccaccio in chiusura alle giornate del *Decameron*; la scelta forma-contenuto asseconda certamente precise tendenze di un'epoca e risente della ridefinizione del sistema dei generi letterari che trasferisce i modi della poesia comico-realistica verso forme poetiche nuove. I componimenti in questione sono i numeri 8, 58 e 86 e si configurano come un climax di perizia tecnica e di investimento qualitativo nei confronti della materia. La prima ballata è monostrofica, priva di esiti lessicali interessanti, ma saldata per alcuni elementi agli altri due testi: il riferimento alla diabolicità della vecchia, da subito riscontrabile nell'incipit dei versi 1 e 2 «Qual diavol, vecchie, sùbito vi tocca, / quando vo' mormorate?» e il contrasto tra la loro bruttezza e la dolcezza delle giovani amate, come si riscontra dai versi della volta 8-10 «Lasciate dunque il corso agli occhi sciolti, / tanto che apariate / quel ch'è amor, ché non par che 'l sapiate». Sicuramente più curiosa la seconda, di cui si riporta ripresa e la prima delle tre stanze:

Di diavol vecchia femmina ha natura,  
fèra diversa e fuori d'ogni misura.  
Del ben s'atrìsta e con invidia il mira,  
e di veder il mal ingrassa e ride;  
5       ordina, pensa ciò ch'altrui martira,  
e dentro ha gioia, quando di fuori stride.  
Così quest'animal brutto conquide  
ciascun che vive, ed ogni luce oscura.

Di nuovo, in incipit, l'associazione tra la vecchia e la figura del diavolo e, su questa linea, è possibile associare l'espressione «fèra diversa» del verso 2 a *Inferno* VI, 13

«Cerbero, fiera crudele e diversa», immagine che continua fino alla bestialità del verso 7 «quest'animal brutto». Ancora nella seconda strofa si trova la vecchia in opposizione alla bellezza delle giovani, ad esempio nei versi 12 e 13: «superbia e ira nella sua vecchiezza / sì che la fa bramar l'altrui bellezza». Gli esiti stilistici migliori si ritrovano nella terza ballata, ben più lunga e articolata delle altre:

Tra 'l bue e l'asino e le pecorelle  
per un boschetto van due pasturelle.  
Come elle vanno lor bestie guardando,  
così lor una vecchia cruda guarda,  
5 filando dietro a loro e borbottando,  
e con un fiero volto altrui riguarda.  
Par ch'ella sempre con invidia arda,  
diavolo asembra a vederla fra elle.  
Dicendo: - Anda, arri! - con amore  
10 una di lor, ch'è sì piacevo letta,  
sì dolcemente m'ha ferito il core,  
ch'a le' seguir mia vita si diletta.  
Ma, lasso, quando io vo vèr lei più in fretta,  
la vecchia giugne e mena le mascelle.  
15 L'altra m'asembra tanto d'amor vaga,  
quand'ella dice -Omè, Biondella mia,  
Rossella, Ricciutella! -, che m'apaga  
come se fosse dolce melodia.  
Ma, quando a lei m'apresso, alor s'invia  
20 vèr me la vecchia con la crespa pelle.  
Non fo sì picciol busso, che non senta,  
né tanto son di lungi, che non veggia;  
un bavalischio par, sì mi spaventa,  
e fammi rimbucar sotto ogni scheggia.  
25 Diavol, a te la do; o tu l'aspreggia,  
sì che di morte io ne senta novelle.

L'incipit, diversamente dagli altri due casi, è nel segno della dolcezza: il lessico dedicato alle «pasturelle» è in armonia con quello già analizzato per la ballata 131, *O vaghe montanine pasturelle* e in contrapposizione all'asprezza del lessico dedicato alla «vecchia cruda», verso 4, che «diavolo asembra», verso 8, «mena le mascelle», verso 14 ed è rappresentata con la «crespa pelle», verso 20. Da un lato si trovano descritte le fanciulle intente a pascolare il bestiame e a richiamarlo per nome, ai versi 16 e 17, «-Omè Biondella mia, / Rossella, Ricciutella!-», secondo quell'onomastica realistica e stilisticamente connotata verso esiti di cantabilità già ritrovata nella ballata 131;

dall'altro la vecchia è contrassegnata da ben altro bestiario, di cui il «bavalischio», forma popolare toscana per “basilisco” (da GDLI deformazione con la presenza di “bava”, la traccia lasciata dal serpente) e rettile leggendario dallo sguardo mortale contenuto al verso 23, è una sinistra anticipazione. A tal proposito il congedo è particolarmente interessante:

Ballata, truova tutti gli avoltoi  
ed orsi e lupi ch'abian forti artigli;  
35 di' lor: -Merzé, i' me ne vegno a voi,  
ch'a questa vecchia vo' diate di pigli,  
e chi ne porti il cuor e chi' ventrigli,  
e'corbie' nibbi s'abian le budelle-.

La vecchia laida, insomma, verrebbe data in pasto agli animali, presa con forza come rileva la scelta dell'espressione «diate di pigli» al verso 36. Le scelte lessicali non sono casuali e trovano riscontri chiarificatori altrove. La coppia «orsi e lupi» del verso 34 si trova già in *Decameron* V, 3 «Aveva a un'ora di sé stesso paura e della sua giovane, la qual tuttavia gli pareva vedere o da orso o da lupo strangolare», a conferma che nel repertorio di immagini che circolavano nella letteratura dell'epoca l'orso e il lupo seguivano una simbologia negativa e legata all'uso prevaricatore della forza. Per quanto riguarda la triade composta da «avoltoi», «nibbi» e «corvi», fa parte del bestiario del sonetto di Guinizzelli, *Volvol te levi vecchia rabbiosa*, in cui si trovano già associati all'immagine dello scempio del corpo della vecchia:

Volvol te levi, vecchia rabbiosa,  
e sturbignon te fera in su la testa:  
perché dimor'ha' in te tanto nascosa  
che non te vèn ancider la tempesta?  
5 Arco da cielo te mandi angosciosa  
saetta che te fenda, e sia presta:  
che se fenisse tua vita noiosa,  
avrei, senz'altr'aver, gran gio' e festa.  
Ché non fanno lamento li avoltori,  
10 nibbi e corbi a l'alto Dio sovrano,  
che lor te renda? Già se' lor ragione.  
Ma tant'ha' tu sugose carni e dure,  
che non se curano averti tra mano:  
però romane, e quest'è la cagione.

Le scelte lessicali del Sacchetti si inseriscono in un repertorio figurativo già pienamente delineato. In chiusura è interessante notare l'affinità con un altro componimento della sua produzione, ossia *La battaglia delle belle donne*, in cui alla ottava 44 del cantare IV, al seguito dell'uccisione delle vecchie da parte delle donne, si legge:

Non truovan più le spade che ferire,  
ed è la terra piena di carogne;  
quivi molti moscon si fan sentire,  
nibbi, cornacchie, corvi e gran cicogne:  
chi con budella fugge, a non mentire,  
chi di lor membri portan per le fogne;  
i teschi e l'ossa i lupi divoraro,  
le mosche e il sangue tutto consumare.

I quattro cantari della *Battaglia* si articolano secondo un'opposizione tra giovani e vecchie che non è soltanto tematica, ma anche di registro. Si può quindi concludere che in queste ballate e specialmente nell'ultima Sacchetti sperimenti in un altro metro un argomento al quale aveva dedicato largo spazio nella sua giovinezza.

## 2. I madrigali

### 2.1 Profilo storico

Partendo da un'affermazione di Franco Alberto Gallo tratta da un importante saggio:

Non considerato ancora genere letterario autonomo, il madrigale, prima del Sacchetti e con l'eccezione di Petrarca, non trovava posto nelle raccolte di rime; la sua tradizione era quella, anonima, dei codici musicali.<sup>35</sup>

Di seguito, pertanto, si discorre di un genere metrico che nel suo esordio si trovava legato allo sviluppo della musica polifonica profana trecentesca dell'*Ars Nova* e veniva a tal punto vincolato alla funzione musicale, da indurre i copisti a non riportare l'autore o, spesso, ad effettuare mutilazioni, causando gravi dispersioni nel *corpus*.

La preistoria del madrigale antico, la cui etimologia costituisce notoriamente una *vexata quaestio*, è opaca: uno dei massimi studiosi di questo metro, Guido Capovilla, sostiene che non sia ipotizzabile «una lunga incubazione», giacché nella forma si modulerebbero due elementi morfologici (terzetto e distico) esistenti già in altri organismi strofici;<sup>36</sup> inoltre il madrigale attuerebbe una bipartizione della strofa, *mutatis mutandis*, come già avveniva nella stanza di canzone, nel sonetto, nella ballata. La forma madrigalistica sarebbe nata dall'esigenza, soprattutto dei maestri intonatori, di disporre di una struttura strofica più concisa e lineare del sonetto e delle ballate. Assente dalla produzione poetica stilnovistica e, sebbene nulla possa escludere che Dante o Cino conoscessero l'esistenza del madrigale dato che una prima ed indiretta menzione al metro contenuta tra 1296 e 1312 si ricava da Francesco da Barberino, con i quattro madrigali presenti nel *Canzoniere* petrarchesco hanno inizio le concrete attestazioni della storia della forma metrica.

Il madrigale è definibile come una serie di pochi terzetti, da un minimo di due ad un massimo di cinque, chiusa principalmente da un ritornello distico, che può configurarsi anche come monostico o coppia di distici. Poche le deroghe che confermano la regola, tutte appartenenti alla seconda metà del XIV secolo, tra i quali il madrigale di Sacchetti *Passato ha 'l sol tutti i celesti segni*, in cui i terzetti si espandono nella forma della quartina. Quanto al ritornello un numero minimo di esemplari ne è privo, ma non pare che tali assenze debbano intendersi quali lacune nella trasmissione testuale dal momento

---

<sup>35</sup> Gallo 1976, p. 44;

<sup>36</sup> Capovilla 1982, p. 166;

che, ad esempio, il fenomeno ricorre anche nel petrarchesco *Or vedi, Amor*. Infine, le rime sono variamente combinate e talvolta una di esse travalica nel ritornello, mentre i versi impiegati sono l'endecasillabo e, talora, il settenario.

Sul rapporto terzetti e distico importanti sono, ancora, le notazioni di Gallo:

La funzione (dei terzetti) è quella, oggettiva, di riferire un avvenimento o di descrivere una scena, mentre la funzione del ritornello è quella, soggettiva, di manifestare le riflessioni personali dell'autore o di fornire una spiegazione del significato dei versi precedenti [...]. La polisemia del testo letterario è doppiata dalla polifonia del testo musicale, mentre le differenti funzioni delle due sezioni del testo trovano il loro corrispettivo nelle differenti misure temporali usate nelle due sezioni della musica.<sup>37</sup>

La divisione fra terzetti e ritornello è morfologica, poetica, musicale e andrebbe ritenuta analoga a quella che scorre nella ballata la ripresa dalla stanza.

## 2.2 I madrigali del Sacchetti

I madrigali contenuti nel *Libro* sono in tutto ventinove, ma solo quattordici recano una rubrica che li dichiara intonati, con specificazione del nome del *magister*, e tra questi solo di sei ci è pervenuta l'intonazione. Destinata a restare senza risposta la domanda se il manoscritto taccia eventuali altre intonazioni. Del resto, in linea generale, i madrigali privi di questo genere di indicazioni sono per la maggior parte "d'autore", il che lascia intendere che tali testi, quando di estrazione qualificata, possano godere di una propria autosufficienza.

I madrigali composti da Sacchetti sono formati da stanze di due terzetti, tranne un gruppo di cinque componimenti che presenta stanze di tre terzetti articolate secondo il medesimo schema rimico, mentre tutti sono chiusi da un distico.

Lo schema adottato con più frequenza dall'autore è ABB CDD EE, che coinvolge quattordici testi (48,3 %). È il modello prediletto cui il madrigale trecentesco tende a configurarsi, poiché la morfologia armonica e la "combinazione discorde", ossia la cospicua presenza di rime irrelate, rispondevano in modo efficace all'esigenza di una esposizione sintetica, ma al contempo musicale.<sup>38</sup> Espansione di tale modello risulta il madrigale 98, *Passato ha 'l sol tutti i celesti segni*, di cui si è già accennato poco sopra,

---

<sup>37</sup> Gallo 1991, p. 71;

<sup>38</sup> secondo il sistema di classificazione della *Poetica* di Trissino, mutuato da Capovilla 1982, p. 187;

che si attua tramite l'utilizzo del settenario (unico componimento del *corpus* a contenere questo tipo di verso) generando lo schema AbC CDe FF GG.

Il secondo schema quantitativamente più praticato è ABB CDD DEE FF, che interessa cinque madrigali di cronologia alta e rivela chiare affinità con il modello dominante. Anche lo schema ABB BAA CC investe quattro madrigali collocati tra le prime prove di Sacchetti e non è da escludere che la relativa facilità di composizione, dovuta principalmente alla compattezza e poca variabilità delle rime, sia attribuibile ad un primo momento di sperimentazione metrica.<sup>39</sup> Tenendo, quindi, presente la diacronia della composizione e della trascrizione dei componimenti, è possibile tentare una interpretazione dei dati, ipotizzando che il modello maggiormente impiegato da Sacchetti, complesso nella sua geometria, possa essere una scelta attivata dopo le prime prove, derivata dall'affinarsi della sua tecnica compositiva e orientata verso la misura strofica composta da due terzetti che caratterizza tutta la produzione madrigalistica successiva.

Non mancano esempi di sperimentazione, che si misura con la terzina incatenata dantesca, trasposta e adattata alle esigenze morfologiche del madrigale in due componimenti vicini tra loro, 40 e 45, secondo lo schema ABA BCB CC, con la replicazione della rima C in sede di ritornello, a cui si richiama anche il componimento 85, che si diversifica dai primi due per replicazione di rima D nel ritornello. Il modello potrebbe senz'altro essere il celebre madrigale 52 del Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* di schema ABA BCB CC.

### 2.3 Sintassi e strutture argomentative

La progressione del discorso poetico interna ai madrigali segue una tripartizione, fedele in buona sostanza nei componimenti di Sacchetti all'architettura metrica, pensata per la maggior parte su due terzetti e il ritornello e sviluppata partendo da una introduzione all'argomento, seguita da uno sviluppo e chiuso da una coda. Perché i dati percentuali non siano sterili, è necessario che dialoghino con questa struttura, si oserebbe dire geometricamente concepita, del madrigale. In questo senso non stupisce che il 38% dei componimenti chiuda i periodi all'interno di ciascuna partizione metrica, come avviene, ad esempio, nel testo 96:

---

<sup>39</sup> cfr. p. 161;



Vana speranza, che mia vita festi  
 sugetta a due amor, come m'ha fatto  
 de l'un per morte rimaner disfatto!  
 De l'altro, lasso, ov'io sempre con fede  
 5 fui e sarò, invidia altrui s'ingegna  
 levar ciò che nel core amando regna.  
 Sia quel che dèe, viver, omè, non so;  
 colui m'aiuti, a cu' più servo sto.

Non stupisce nemmeno che il primo terzetto, dedicato alla introduzione, nel 55,2% dei casi sia sintatticamente autonomo, così come accade nel 58,6% dei casi per il ritornello, a dimostrazione della tendenza ad acquisire particolare rilievo, essendo una partizione dedicata «ad un rapido aforisma, una chiosa ammiccante, un elegante auspicio, un richiamo a qualche celebre *exemplum* mitologico, una chiave interpretativa ecc.».<sup>40</sup> Si legga, a tal proposito, il madrigale 36:

Lontan ciascun ucel d'amor si trova  
 nella fredda stagion, ch'ogni foresta  
 di fior si spoglia e di sua verde vesta;  
 ed io, che giunto già mi sento in questa  
 5 che con suo gel contr'ogni caldo prova,  
 amor più m'arde, ed ella a me non giova.  
 Di petra uscì così possente foco,  
 e venne in me per non mutar mai loco.

La coda, sintatticamente autonoma, contiene una funzione che si potrebbe definire esplicativo-soggettiva, per riprendere la definizione proposta nella citazione di Gallo, distinta dal momento descrittivo-oggettivo dei terzetti e rimarcata anche da un punto di vista sintattico.

All'interno di un quadro piuttosto omogeneo, è possibile riscontrare una serie di tendenze sintattiche. Partendo dalle frequenze più marginali, si riscontra la presenza di quattro componenti la cui articolazione interna è pensata in organismi uniperiodali, secondo strategie differenti.<sup>41</sup> A titolo esemplificativo si osservi il madrigale numero 128:

Tra vaghi monti si serrà una valle,  
 dove, per prendere augelletti andando,  
 me prese vaga pulzelletta amando,  
 accompagnata da due pulzelle:

<sup>40</sup> Capovilla 1982, pp. 196-197;

<sup>41</sup> cfr. madrigali 38, 42, 45, 128;

5 e tutte e tre con balli e dolce canti,  
 giù per un colle mi venon davanti,  
 tanto che gli occhi mi fêr servo a quella  
 che col suo canto passa ogn'altra bella.

Sacchetti bipartisce il testo, e la materia, non seguendo i compartimenti metrici, ma strutturando una divisione sintattica a cavallo dei versi 4 e 5. I primi quattro versi sviluppano, pertanto, il luogo e la circostanza in cui si svolgono le azioni narrate, o cantate, mentre i secondi costituiscono un progressivo spostamento verso il lirismo che investe la chiusura finale. Questo testo consente una incursione tra gli strumenti sintattici di cui Sacchetti si avvale per la composizione dei propri madrigali: si può notare al verso 4 l'utilizzo del modo indefinito del participio. È questo un espediente che partecipa del forte impiego di tutti i modi indefiniti del verbo da parte dell'autore, con lo scopo di procedere ad una semplificazione della sintassi. In particolar modo il gerundio permette a Sacchetti di assorbire più determinazioni, data la polivalenza delle sue funzioni, spesso «piegate a sottolineare l'aspetto continuativo dell'azione, in dipendenza da *andare* e *venire*»,<sup>42</sup> di cui al verso 2 del madrigale 128 si ha, nuovamente, una esemplificazione. Il gerundio può essere adottato anche con funzione di participio presente, subordinata relativa o temporale, ad esempio:

31, vv.8-9: la luce volse, e dimostrommi a dito  
 donna cantando, che sedea sul lito...

42, vv.6-7: donna senti' tra spine verdi e fronde,  
 Amor e me fugendo...

50, vv.7-10: Giunte ad esso, ed io mirando, tanti  
 frutti non vidi tra 'l suo verde adorno,  
 quant'io vidi man bianche a quel d'intorno,  
 dolce parlando, tirar rami e fronde...

Eccetera. Il gerundio è utilizzato anche in apertura ai componimenti, secondo un gusto consolidato nella produzione madrigalistica del secolo:

52: Corendo giù dal monte a le chiar'onde...

76: Fiso guardando con Amor Fetonte...

83: Volgendo i suo' begli occhi invèr le fiamme...

---

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 195;

Per quanto riguarda i fenomeni di inarcatura, sebbene gli esiti espressivi vadano valutati caso per caso, nei testi presentati sino a questo punto si sono riscontrate le tipologie di *enjambement* più frequenti: madrigale 96 nei versi 2 e 3 verbo-complemento «come m'ha fatto / de l'un per morte rimaner disfatto», mentre nei versi 4 e 5 complemento-verbo «ov'io sempre con fede / fui e sarò»; madrigale 36 versi 2 e 3 sostantivo-complemento (specialmente di specificazione) «ch'ogni foresta / di fior si spoglia» e versi 4 e 5 dimostrativo-relativa «questa / che con suo gel contr'ogni caldo prova». Frequente è l'uso dell'*enjambement* a cavallo dei due versi del ritornello, finalizzato a rendere ancora più incisiva la chiusura, che può sviluppare soluzioni molto forti, ad esempio:

38, vv. 7-8:

la qual parea Laudomia, che mirava  
l'acque, s'ancor Proteselao tornava.

40, vv. 7-8:

dona, ove giugne, alegrezza tanto  
quanto, dond'è partita, lascia pianto.

55, vv. 7-8:

Di quanti color venni il sa colui  
che 'l fa, ed ella, di cu' sempre fui.

Un altro espediente sintattico impiegato per strutturare l'assetto argomentativo è un particolare uso della comparativa, che prevede di dividere il *comparandum* sul primo terzetto e il *comparatum* sul secondo. Questo schema era già stato sfruttato dal Petrarca nel celebre madrigale 52, per cui si ha in incipit «Non al suo amante più Dïana piacque» e al verso 4 «ch'a me la pastorella alpestra e cruda». Così in Sacchetti ai versi 1 e 4:

42: Come selvaggia fèra tra le fronde  
[...]  
così il piacer in cui mia mente grido ...

45: Come la gru, quando per l'aere vola  
[...]  
così, mirando invèr del sol la spera ...

55: Sì come il sol, nascoso d'alto monte  
[...]  
così mi si mostrò con chiara luce ...

115: Come augel, serandò alcuna volta  
[...]

così mi parto, lasso, da costei ...

È, inoltre, da segnalare un particolare uso della proposizione temporale. Si legga il madrigale uniperiodale 38:

Su per lo verde colle d'un bel monte,  
dove si vede una rivera, stando,  
con amoroso cor giva pensando;  
quando, in parte essa riguardando,  
5 vidi star con un'orsa a fronte a fronte  
donna gentile e d'ogni biltà fonte;  
la qual pareva Laudomia, che mirava  
l'acque, s'ancor Proteselao tornava.

In questo caso il verso 4, a seguito del momento introduttivo, ha il compito di sviluppare l'argomentazione mediante una subordinata temporale, mentre il verso 7 rilancia la chiusura attraverso una relativa. Ancora il madrigale 59:

Fortuna adversa, del mio amor nimica,  
che poss'io più, che, dietro a lungo afanno,  
sperando aver riposo, ho doppio danno?  
Quando la vaga stella che m'accese,  
5 d'oscuro mar m'avea tratto e scorto  
con una navicella presso a porto,  
vento si volse, e 'n parte m'ha condotto  
ch'i' son gittato a' scogli, ed ella ha rotto.

Dopo l'introduzione chiusa in sé stessa, la proposizione temporale al verso 4 ha il compito di aprire un'arcata sintattica che resta sospesa fino all'incontro con la frase principale, situata all'inizio del ritornello.

Da ultimo, qualche osservazione sulla distribuzione nei testi del momento che si è definito descrittivo-oggettivo dei terzetti ed esplicativo-soggettivo del ritornello. Vale la pena rilevare che lo sfumare dei due confini si dimostra particolarmente affinato in quei testi che prevedono una comunione sintattica tra le due partizioni metriche, quindi, oltre ai testi uniperiodali, in quel 27,9% di componimenti che prevede legami di questo tipo.<sup>43</sup> Accade, ad esempio, nel madrigale 40:

Verso la vaga tramontana è gita,  
quando più luce il sol co' raggi ardenti,  
Amor, costei, ch'è con pietà fugita.

---

<sup>43</sup> cfr. madrigali 24, 31, 40, 50, 52, 59, 76, 130;

5 Cercando va li disiosi venti,  
 il verde e' fiori e degli augelli il canto,  
 ed ha lasciato i mie' spirti dolenti;  
 dona, ove giugne, alegrizza tanto  
 quanto, dond'è partita, lascia pianto.

Introduzione, svolgimento, coda: tutto è perfettamente ripartito, eppure al verso 6 quel «mie' spirti dolenti» anticipa la conclusione sul «pianto» e rende fluido il passaggio, senza togliere incisività al ritornello. Si nota, ancora, nel madrigale 76:

5 Fiso guardando con Amor Fetonte,  
 discender vidi una fiamma tostana  
 con Lucina, Proserpina e Diana;  
 quando vèr me le donne lampeggiando  
 disson: - Ne' boschi la tua donna impera -.  
 Po' ritornò ciascuna a la sua spera,  
 lasso, qual io rimasi! I' veggio l'orma  
 che come Atteon muterò forma.

In questa circostanza l'enfasi del verso 7 si salda sintatticamente al verso precedente, appartenente al secondo terzetto, contribuendo a rendere veloce e concitato il passaggio tra le due parti e dando luogo a un verso bipartito, fenomeno raro nella produzione madrigalistica del Sacchetti. È significativo notare che questo complesso di testi accoglie quattro dei cinque madrigali composti da tre terzetti, gruppo che come si è detto è in netta minoranza rispetto alla misura dominante. È, tuttavia, interessante il modo in cui tali testi vengono strutturati da Sacchetti e si può affermare che, in virtù delle scelte sintattiche, possano essere definiti bipartiti. Il madrigale 24 fornisce un'assoluta esemplificazione:

5 Di bella palla e di valor di petra  
 seguendo una augelletta già, discesa  
 per trovare sua pietanza, d'amor presa.  
 Per stran sentiero, cercando sua rivera,  
 senza volar, con amorosi passi  
 dinanzi agli occhi mie' legiadra vassi;  
 ed io, vegendo quanto bella fassi,  
 drieto tenea alle piacevol orme,  
 umil andando ov'ella, fra le torme;  
 10 infin che guidò l'ali e volò al nido  
 d'una foresta, ed io rimasi al grido.

Il momento esplicativo-soggettivo è dilatato e si articola a partire dal verso 7, in cui «ed io» rimarca e sancisce il passaggio dal momento contemplativo e statico della prima parte, verso una più attiva partecipazione dell'io-lirico, sino alla chiusura. Anche il madrigale 52:

Corendo giù dal monte a le chiar'onde  
d'un vago fiume, dov'io già pescando,  
donne venian, e tal di lor cantando.  
Tal dicea: - Oh! -, tal: - Uh!- e tal: - Omei! -,  
5 e tale il bianco piede percotea;  
tal, punta essendo, a seder si ponea.  
Un forse, un sì, un no mi combattea,  
che infra queste fosse una che nacque  
per darmi morte. Come ad Amor piacque,  
10 così costei di sùbito discese  
dov'amor e vergogna il cor m'accese.

I primi due terzetti descrivono un breve quadretto idillico, nel quale l'io lirico mentre è intento a pescare osserva un gruppo di fanciulle che, diretto al fiume, viene punto da qualcosa, verosimilmente dall'albero di pruno come già nella ballata 151. Il secondo terzetto e il ritornello, invece, condividono la parte soggettiva, contenente i dubbi scatenati dall'insidia amorosa.

## 2.4 Lessico e motivi

Per procedere ad una trattazione inerente ai motivi e al lessico interni alla produzione madrigalistica è necessario tener presente che la natura stessa del madrigale, a causa del congiungimento con la musica, della destinazione “di consumo” al fine di pubblico intrattenimento, della concisione della forma strofica, porta nella direzione di una serialità dei contenuti, verso automatismi che riguardano la distribuzione della materia all'interno dei componimenti, spesso secondo stereotipate strutture logico-argomentative, che finiscono per influenzare la distribuzione tematico-lessicale.

È il caso del riferimento nel terzetto introduttivo a situazioni legate alla metafora del volo, sia essa proiettata direttamente sulla donna o nel contesto generale:

45:  
Come la gru, quando per l'aere vola,  
seguendo l'una l'altra, vanno a schera,  
e lor regina inanzi a tutte è sola;

63: Di poggio in poggio e di selva in foresta,  
come falcon che da signor villano  
di man si leva, e fugge di lontano ...

111:  
Una augelletta, Amor, di penna nera,  
vaga volando, col posare adorno  
mi fa seguir sua vista ciascun giorno.

115:  
Come augel, serando alcuna volta  
amor nel suo disio, per caso vola  
in parte, e lascia l'augelletta sola;

128:  
Tra vaghi monti si serra una valle,  
dove, per prender augelletti andando,  
me prese vaga pulzelletta amando ...

O delle aperture nel segno della descrizione di un *locus amoenus*:

29:  
Nel verde bosco, sotto la cui ombra  
vago, d'amor pensando, mi trovai,  
sulla fresch'erba e su' be' fior posai.

85:  
Perduto avea ogni albuscel la fronda,  
quando tra verdi lauri, Amor, guardando,  
risplender vidi una testa bionda.

118:  
Amor, nel loco della bella donna,  
come fortuna vuol, le pecorelle  
stanno con lor pastori e pasturelle;

Oppure, ancora, è il caso delle chiusure all'insegna dei riferimenti mitologici:

29:  
Sveglia'mi, e 'n doglia tal mio cor salio,  
qual Febo drieto a Dampne alfin sentio.

31:  
dicendo - El'è de le ninfe di Diana,  
venuta qui d'una foresta strana -.

38:  
la qual pareva Laudamia, che mirava  
l'acque, s'ancor Proteselao tornava.

Bisogna, quindi, tener presente il manierismo di certe situazioni tematiche insistentemente replicate nella tradizione, quali le innumerevoli allegorie erotico-animalesche, le metamorfosi, le pastorelle e fanciulle al bagno tramandati dai codici musicali. I madrigali del Sacchetti sono caratterizzati da variabilità di argomenti e se da un lato tale circostanza può essere confortante per il lettore, dall'altro rende difficoltoso il lavoro di chi voglia estrapolare delle costanti stilistiche. Agevole per la produzione madrigalistica, ben più che per le ballate, il confronto con Petrarca e approccio che si può avviare partendo dal componimento numero 130:

La neve e 'l ghiaccio e' venti d'oriente,  
 la fredda brina e l'alta tramontana,  
 cacciata hanno de' boschi suo' Diana.  
 Perch'ella vide secche l'erbe e' fiori,  
 5 volar le fronde e spogliar la foresta,  
 coverto s'ha col velo la bionda testa  
 ed è venuta al loco ov'ella nacque,  
 dove più ch'altra donna sempre piacque.

È questo uno dei testi meglio riusciti del Sacchetti, per il quale numerosi “materiali da costruzione” sono stati evidentemente recuperati dal madrigale 52 del Petrarca, *Non al suo amante più Diana piacque*, di cui per l'influenza della forma metrica si è già dato conto nel paragrafo deputato. Dei quattro madrigali accolti nel *Canzoniere* solo questo ha avuto una influenza tangibile sul nostro autore. I prestiti lessicali sono da ravvisare nella figura mitologica di Diana e nella rima, ad essa correlata, *piacque:nacque* del ritornello, che risente della lettura del primo terzetto petrarchesco: «Non al suo amante più Diana piacque / quando per tal ventura tutta ignuda / la vide in mezzo de le gelide acque». Inoltre il «velo» del verso 6, con cui la dea si copre «la bionda testa», può essere ricondotto ai versi 5 e 6 del madrigale del Petrarca: «posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda». Infine, sebbene ad un livello meno stringente, è significativo notare che in entrambi i madrigali la condizione del freddo si rivela dominante: nel caso del madrigale 52 Diana si bagna «in mezzo de le gelide acque», verso 3, mentre nel componimento del Sacchetti il freddo spinge la dea a ritornare nel suo luogo natio. Certo i *topoi* che soggiacciono ai due testi sono differenti, in quello del Petrarca la giovane al bagno, mentre in quello del Sacchetti il *topos* della partenza, ma questo dato contribuisce a rendere più interessante la lettura che il nostro autore ha compiuto del testo petrarchesco, non nel segno dell'emulazione,



ma focalizzata su elementi lessicali poi sfruttati in altro senso, con esiti espressivi che, seppur modesti, rivelano padronanza di mezzi. Peraltro Sacchetti non manca di riproporre nel madrigale 29 il mito dafneo, legato ad una «donna gentil», che è mito centrale nell'ideologia del *Canzoniere*:

Dolcezza mi donava con martiri,  
mostrando sé a me, e po' fugia  
infra le fronde, quando la seguia.  
10      Sveglia'mi, e 'n doglia tal mio corsalio,  
qual Febo drieto a Dampne alfin sentio.

Reminiscenza petrarchesca è anche il riferimento alla metamorfosi di Atteone per aver visto Diana, mutuata questa volta dalla canzone 23, la cosiddetta canzone delle metamorfosi, versi 156-160, «Verò dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'i' senti' trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo» e impiegata nel ritornello del componimento 76:

lasso qual io rimasi! I' veggio l'orma  
che come Atteon muterò forma.

Dalla stessa canzone viene ripresa un'altra piccola porzione inerente alla trasformazione in lauro del Petrarca, nei versi 38-40, «e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde», impiegata nel ritornello del madrigale 85:

Dolce fu il giorno e vago fu il verde,  
ma più il viso, che stagione non perde.

Non manca, inoltre, il noto *topos* della nave amorosa, risalente al sonetto 189 del *Canzoniere*, *Passa la nave mia colma d'oblio*, sviluppato con esiti espressivi interessanti nel primo terzetto del madrigale 62 del Sacchetti:

Nel mezzo già del mar la navicella  
tra l'oriente e l'occidente è giunta,  
che mi mena a fedir in scura punta.

La «scura punta» certo risente dei versi 2 e 3 del componimento petrarchesco: «per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla e Caribdi».

Il componimento sul quale si vuole portare l'attenzione ora è debitore, questa volta, del Dante petroso e si trova collocato nel *Libro* immediatamente di seguito alla sestina doppia *Con sì alto valor questa regina*, imitazione della sestina dantesca *Amor tu vedi ben che questa donna*. È il madrigale numero 36:

Lontan ciascun ucel d'amor si trova  
nella fredda stagion, ch'ogni foresta  
di fior si spoglia e di sua verde vesta;  
ed io, che giunto già mi sento in questa  
5 che con suo gel contr'ogni caldo prova,  
amor più m'arde, ed ella a me non giova.  
Di petra uscì così possente foco,  
e venne in me per non mutar mai loco.

Il contrasto tra la stagione invernale e l'ardore amoroso del poeta costituisce il motivo della canzone dantesca *Io son venuto al punto de la rota*, che è articolata in strofe bipartite: nella fronte il tema dell'inverno, nella sirma la perseveranza di Amore. Si può constatare che nel madrigale Sacchetti proceda in egual maniera alla ripartizione della materia, *mutatis mutandis*, nei due terzetti. Per il primo si possono ricavare precise suggestioni dal testo dantesco:

vv. 27-29:  
Fuggito è ogni augel che 'l caldo segue  
del paese d'Europa, che non perde  
le sette stelle gelide unquema;

vv. 46-47:  
e tanto è la stagion forte ed acerba,  
c'ha morti li fioretti per le piagge ...

Il ritornello, come da consuetudine, è la zona di maggior carica espressiva del testo, perché certamente seguiva l'andamento musicale. Questo da un punto di vista strettamente letterario consente, spesso, di rilevare nella partizione metrica la chiave di lettura per suggestioni testuali soggiacenti alla composizione; nel caso specifico del madrigale 36 «petra», al verso 7, è inconfondibilmente termine dantesco e appartenente a un preciso momento della sua poetica. È possibile pertanto rilevare quella «liricizzazione del dettato comico dantesco»<sup>44</sup> operata dallo stesso Petrarca, che adottata in chiave erotico-cortese investe con larghezza il settore della poesia per musica. È una

---

<sup>44</sup> Capovilla 1982b, p. 122;

forma di travaso stilistico-tematico da un genere mezzano ad un genere che era da considerarsi ancor meno nobile, sia pure all'ovvio prezzo di forti banalizzazioni. Infatti:

le proprietà non solo formali delle petrose (come la “attanzialità” del paesaggio, la forza e insieme la carica emblematica delle immagini, l’insistenza sulla sensualità della passione) abbiano agito da imprescindibili punti di riferimento per questo filone di lirica “minore”, che alla convenzionale e pertrattata casistica effusivo-sentimentale preferisce certa efficace immediatezza di rappresentazione, le suggestioni dell’*ekphrasis*, gli effetti di un tenue allegorismo ed una versione garbatamente “realistica” del dato amoroso.<sup>45</sup>

Un ulteriore esempio favorevole per confermare le considerazioni sin qui sviluppate è il madrigale numero 50:

Rivolto avea il zappator la terra,  
e poi risicca era sul duro colle,  
là dov’io giunsi, sì com’Amor volle;  
sul qual corean verso un pomo verde  
5 donne in ischiera, e l’una e l’altra avanti,  
con legiadre parole e bej sembianti.  
Giunte ad esso, ed io mirando, tanti  
Frutti non vidi tra ’l suo verde adorno,  
quant’io vidi man bianche a quel d’intorno,  
10 dolce parlando, tirar rami e fronde:  
regina vidi, in cu’ il mio cor s’asconde.

Secondo un’analisi di Capovilla il nucleo generatore sarebbe da ritrovare in alcuni versi di *Purgatorio* XXIV:

v. 103: parvemi i RAMI gravidi e vivaci  
d’UN altro POMO [...]  
v. 106: VIDI gente sott’esso alzar le MANI  
e gridar non so che verso le FRONDE  
v. 111: [...] NASCONDE <sup>46</sup>

Si aggiunga che le «donne in ischiera» del verso 5 potrebbero risentire della lettura del sonetto dantesco *Di donne io vidi una gentile schiera*. Bisogna dire che le cantiche del *Purgatorio* e del *Paradiso* vengono utilizzate con maggiore frequenza rispetto all’*Inferno*, eccezion fatta per i richiami al canto di Paolo e Francesca, di cui si riscontra, per altro, una tessera anche nei madrigali Sacchettiani, precisamente nella

---

<sup>45</sup> Capovilla 1998, p. 72;

<sup>46</sup> Capovilla 1982a, p. 200;

sequenza di rime *sospiri:disiri:martiri* contenuta nei terzetti centrali del madrigale 29, già in parte citato in precedenza:

5           Così dormendo, subito m'aparve  
          donna gentil, che m'inducea sospiri  
          nel cor, che sempre in lei fermò disiri.  
          Dolcezza mi donava con martiri,  
          mostrando sé a me, e po' fugia  
          infra le fronde, quando la seguia.

Questo per quanto riguarda le ascendenze nel linguaggio poetico interno ai madrigali del Sacchetti. Ascendenze che si saldano su uno sfondo omogeneo, composto da termini paesistici quali «erba», «rami», «spine», «bosco», «fiume» e dalla ricorrenza di una ristretta cerchia di vocaboli: «amore» compare 22 volte; «donna» e «vago-vaghezza» compaiono 14 volte ciascuna; gli aggettivi «verde» e «bello», i sostantivi «augello-augelletto» 10 volte ciascuno; «monte», «colle», «fiore», «fresco», «dolce», «fronde», «foresta», «disio-disioso», «canto-cantare» tra le 4 e le 6 volte. Infine, una parentesi sulle conseguenze insite nella semplificazione del lessico e nella brevità dei testi, ossia l'importanza che acquisisce la trama fonica, in particolare assonanze e allitterazioni. Alcuni esempi ricavabili dagli incipit:

24: Di *bella palla* e di *valor di petra*  
          seguendo una *augelletta* già, *discesa*...

31: *Sovra* la *riva* d'un *corrente* fiume  
          *Amor* m'indusse, ove *cantar sentia*,  
          *sanza saver* onde tal voce uscia...

50: Rivolto avea il *zapor* la *terra*,  
          e poi *risecca era* sul duro *colle*...

55: Sì come il *sol*, nascoso d'*alto monte*...

Eccetera. Per concludere con le parole del Li Gotti, all'interno dei madrigali del Sacchetti «la parola ha già perduto molta parte del suo valore di comunicazione per potenziarsi foneticamente e pittoricamente».<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Li Gotti 1942, p. 387.

## CAPITOLO TERZO

### *Le canzoni*

#### 1. Profilo storico

Forma metrica strofica di origine provenzale, la canzone italiana antica subisce una progressiva codificazione lungo il Duecento, per giungere ad una forma definitiva prima con Dante e poi con Petrarca.

Nel ms. Vaticano Latino 3793, la più importante raccolta di rime delle origini, i testi si trovano divisi in due gruppi, contenenti il primo le canzoni e il secondo i sonetti. Le ragioni metriche in età antica sono il dato fondante di ogni gerarchia e la storia della tradizione ha conferito alla canzone un ruolo di spicco. Dante stesso nel *De vulgari eloquentia* colloca tale forma metrica al primo posto:

Nunc autem quo modo ea coartare debemus que tanto sunt digna vulgari, sollicite investigare conemur.

Volentes igitur modum tradere quo ligari hec digna existant, primo dicimus esse ad memoriam reducendum quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur. Horum autem modo rum cantionum modum excellentissimis digna sunt, ut superius est probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda.<sup>1</sup>

Nel canzoniere delle origini poc' anzi citato è a Giacomo da Lentini che spetta il ruolo di iniziatore della storia della canzone italiana: i suoi componimenti sono fortemente contrassegnati da sperimentalismo, da una morfologia del metro variata e ripensata in strutture sempre differenti, segni evidenti di una prima fase di incubazione. A questa altezza cronologica l'endecasillabo non rappresenta il verso statisticamente maggioritario e altri tipi versali, soprattutto quinario, ottonario e novenario, furono utilizzati sino alla investitura da parte di Dante nel *De vulgari eloquentia* dell'endecasillabo quale misura egemone e obbligatoriamente incipitaria in canzoni di stile elevato. Dopo la generazione dei poeti dello Stilnovo nessuno praticherà canzoni di tutti ottonari, o novenari, magari alternati a quinari autonomi, e gli esemplari superstiti si trovano in larga parte anonimi nei manoscritti, segno che questo tipo di esperienze non si impose mai come modello. Il verso settenario è, invece, ampiamente utilizzato

---

<sup>1</sup> Fenzi 2012, p. 157;

sin dalle origini ed è indiscusso protagonista nella storia della canzone italiana accanto all'endecasillabo.

L'Alighieri ebbe il merito di fissare nel suo trattato una regolamentazione molto dettagliata, ad esempio per quanto riguarda la morfologia della canzone plasmò le definizioni delle varie parti, divenute "terminologia ufficiale": fronte, piedi, sirma, stanza, *concatenatio*, *combinatio*. Con l'esperienza dantesca si ha una «decisiva grammaticalizzazione della canzone volgare»,<sup>2</sup> che depotenzia notevolmente il multiforme sperimentalismo della tradizione precedente:

Lo sforzo notevolissimo esercitato da Guittone in questo settore, nonché i copiosi paradigmi elaborati da Chiaro Davanzati, furono elusi da Dante che semmai, degli antichi rimatori italiani, volle segnalare nel *De Vulgari* alcuni autorevoli Siciliani, il Notaro, Guido Giudice, Rinaldo d'Aquino, Guido Guinizzelli e qualche altro bolognese. Si tratta di una cesura antistorica e di fatto indifendibile, nata dall'intento polemico di isolare la propria poesia, e quella di Cino, nella storia contemporanea e della generazione immediatamente precedente. Le conseguenze dell'esperienza formale dantesca sono ingenti.<sup>3</sup>

Qualche esempio: l'intervento di Dante ha liberato la canzone duecentesca dalla primitiva esigenza di simmetria speculare sia nella fronte sia nella sirma, che limitava uno sviluppo originale della stanza; inoltre, l'impiego pressoché costante della *combinatio* porta all'adozione finale di due rime bacciate nuove, differenziando le sirme dantesche dalle guittoniane che erano, invece, caratterizzate da una serie di rime bacciate incorniciate dalla rima della chiave poi ripresa alla fine della stanza. Moduli portanti degli schemi danteschi, o addirittura interi schemi, avranno larga fortuna, come si dirà meglio nel corso del paragrafo. Il canone delle quindici *cantilena*e dantis, fissato da Boccaccio, resta il parametro indiscusso delle "distese" e in generale delle rime morali. La palma del cantore d'amore per eccellenza nella lirica d'arte italiana non spetterà, invece, a Cino, bensì a Francesco Petrarca. Un passo ulteriore nella storia della formalizzazione della canzone si compie attraverso la sua opera, che filtra la nobiltà delle canzoni non solo «in base agli ingredienti metrici, o a norme assolutamente preesistenti al testo (misure dei versi, presenza di "magnalia", temi "que digna sunt vulgari altissimo", accertamento di un "gradus constructionis excellentissimus", e così

---

<sup>2</sup> Gorni 1984, p. 456;

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 458;

via), bensì anche su altri, più raffinati, parametri letterari in atto». <sup>4</sup> La canzone petrarchesca si distingue dalla dantesca nel «rilancio ritmico del settenario» <sup>5</sup>, poiché lo parifica all'endecasillabo, a differenza della tradizione precedente che ne sfruttava la *levitas*, e lo valorizza sfruttandolo anche in posizione incipitaria o in apertura di sirma. Altri interventi importanti si hanno nel caso di una elaborazione più contenuta di schemi di fronte, assenza di rime irrelate, maggiore variabilità delle rime che porta ad una riduzione delle bacciate e una più larga predisposizione per rimalmezzo.

## 2. Le canzoni di Sacchetti

Sacchetti trascrive nel proprio *Libro* ventotto canzoni. Tutte sono composte da fronte articolata in due piedi e sirma indivisa secondo il modello di quella che viene definita “canzone petrarchesca”, sebbene sia il tipo più comune nella tradizione italiana precedente e in particolare nell'uso dantesco. Di seguito si darà via via conto degli aspetti morfologici dei componimenti, per i quali fondamentale è stato il riscontro con il lavoro di Pelosi sulla canzone trecentesca. <sup>6</sup>

### 2.1 Misure della stanza <sup>7</sup>

La grande maggioranza delle stanze trecentesche è compresa in una misura tra i tredici e i diciotto versi. <sup>8</sup> All'interno di questa media si inserisce la quasi totalità delle stanze sacchettiane, da cui esulano soltanto tre componimenti: in difetto due canzoni, la 168 *Fiorenza mia, poi che disfatt'hai* e la 197 *Ercole già di Libia ancor risplende* con stanze da dodici versi, in eccedenza la 169 *Fugga chi sa dove non regni morte* costituita da stanze di ben venti versi. Sono prove marginali nel Trecento, che hanno pochi simili. Per quanto riguarda il numero dei versi delle stanze si nota una netta maggioranza di strofe da tredici versi (39,3%), seguita da stanze da quindici versi (21,4%) e da sedici (14,3%): anche in questo caso non ci sono sfasature rispetto alle tendenze del secolo.

---

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 459;

<sup>5</sup> Bozzola 2003, p. 199;

<sup>6</sup> Pelosi 1990;

<sup>7</sup> a tal proposito necessario segnalare un errore nel lavoro di Pelosi: manca nella tavola metrica la canzone 168 del Sacchetti e, conseguentemente, anche nell' “Indice delle misure della stanza” a p. 95 del suo lavoro; nel gruppo delle canzoni con stanze da dodici versi al posto di questo componimento si trova citata la sestina rinterzata 35 *Con sì alto valor questa regina*, che io ho deciso di trattare a parte, nel paragrafo dedicato alle sestine del *Libro*;

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 91;

## 2.2 Morfologia della fronte

Le ventotto canzoni si possono dividere in due raggruppamenti. La prima serie, in termini quantitativi, è costituita da sedici canzoni con piedi di tre versi secondo lo schema ABC ABC (57,1%), mentre la seconda da dodici canzoni con piedi di quattro versi con schema ABBC ABBC (42,9%).<sup>9</sup> In questo caso c'è una interessante inversione di orientamento rispetto alla media del secolo, che testimonia invece la propensione a piedi più lunghi, di quattro versi. Come i suoi contemporanei Sacchetti aveva recepito lo schema trecentesco più diffuso ABbC ABbC CDdEE, «usato da quindici poeti in ben trentacinque canzoni»<sup>10</sup> e ricavato dalla petrosa dantesca *Così nel mio parlar*, dal momento che egli stesso ne fa uso per ben nove canzoni tra le dodici composte con piedi di quattro versi (si sono calcolati anche i testi che hanno subito variazioni nelle misure versali rispetto al modello dantesco). La diffusione poligenetica di questo schema è indicata da Pelosi come principale causa della preferenza generalizzata a comporre durante il Trecento stanze di quattro versi; tale propensione si era già verificata nello Stilnovo, che «alla maggiore “scioltezza” della sirima (si pensi a Guittone), preferì la regolarità strutturale dei piedi lunghi».<sup>11</sup> Forse l'indizio della preferenza di Sacchetti per piedi di tre versi sta proprio in un atteggiamento tendenzialmente opposto a quello che aveva animato lo Stilnovo, ovvero una predilezione per sirme più flessibili, avallato dai modelli di Dante, Cino e Petrarca che sfruttarono maggiormente piedi trimembri.

Tornando alla distinzione sopra esposta, i piedi di tre versi sono sempre cuciti da tre rime e quelli che presentano isometrismo endecasillabico, tredici su sedici, sono la maggioranza. Gli altri tre casi prevedono in due testi l'impiego del verso settenario centrale fra gli endecasillabi (sequenza sempre usata da Dante) e uno soltanto presenta il settenario in posizione incipitaria; questa eccezione, costituita dalla canzone 153, è probabilmente da relazionare al contenuto del testo, dedicato alla deprecazione e derisione dell'abbigliamento delle donne fiorentine. La lezione dantesca è, pertanto, centrale, riscontrabile nella costanza dell'incipit endecasillabico e nella chiusura costantemente endecasillabica della fronte.

---

<sup>9</sup> per conoscere l'esatta misura dei versi di ciascun componimento si rimanda alla *Tavola metrica* a pp. 159-160;

<sup>10</sup> Pelosi 1990, p. 91;

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 97;



I piedi di quattro versi sono articolati anch'essi su tre rime (non esistono canzoni trecentesche che abbiano piedi quadrimembri con due rime): solo in due componimenti sono interamente endecasillabici, mentre in sei casi il settenario occupa il terzo verso e in tre secondo e terzo verso.

### 2.3 Morfologia della sirma

Il collegamento tra fronte e sirma si verifica sempre tramite *concatenatio* sulla rima “c”, che solo nel caso della canzone 181 viene inserita in un verso settenario; *concatenatio* settenaria è presente in diversi casi nel Trecento ed è espediente che viene utilizzato dallo Stilnovo e Dante, ma sul quale agisce soprattutto l'esperienza del Petrarca. Come per la *concatenatio* l'introduzione regolare della *combinatio* va fatta risalire al magistero dantesco, la cui assiduità d'impiego ha contribuito a rendere norma. Nel Trecento l'utilizzo di tale espediente è capillare e, in egual modo, nessuna canzone sacchettiana ne è sprovvista, determinando, quindi, una estraneità dalle norme che reggono la composizione petrarchesca, per le quali la *combinatio* torna ad essere un elemento accessorio come in epoca pre-dantesca.

La grande maggioranza delle sirme trecentesche è compresa tra cinque e dodici versi. Solo in un caso le sirme di Sacchetti sfiorano da tale media, nello specifico nella canzone 169 *Fugga chi sa dove non regni morte*, la più lunga composta dall'autore anche per numero di stanze, come già visto, e che presenta sirma di quattordici versi; anche in questo caso l'eccezionalità è verosimilmente da imputarsi al contenuto: Sacchetti scrive una canzone per la pestilenza del 1474 e sviluppa il tema dell'impossibilità per l'uomo di sfuggire alla morte.

Per quanto riguarda i moduli con cui la sirma viene articolata si possono proporre alcune considerazioni. Anzitutto, da un primo sguardo alla tavola metrica posta alla fine del lavoro, si riscontra che il blocco “CDdE” è dominante: è questo di ascendenza dantesca, fondante in gran parte delle canzoni, ma soprattutto in quelle che costituiscono modelli illustri nella lirica di tutto il Trecento, quali *Così nel mio parlar*, *Donna pietosa*, *Tre donne*. Il modulo realizza pressoché l'intera sirma di nove canzoni a fronte di quattro piedi e con variazioni nella lunghezza dei versi, e la rima “e” viene saldata in sede di *combinatio*.<sup>12</sup> Si trova altresì congiunto in altri dodici componimenti a sequenze

---

<sup>12</sup> cfr. canzoni 1, 14, 47, 53, 54, 107, 215, 261, 297;

rimiche bacciate o alternate;<sup>13</sup> in quattro casi la rima “e” non si trova immediatamente replicata in sequenza bacciata: nel componimento 168 a sirma CddEfF la rima “e” è irrelata, nella canzone 141 la successione è rotta dall’incastonarsi di un’altra rima bacciata con esito CDdEfFEGG, nella canzone 153 rima “e” ed “f” si trovano alternate nella sequenza CDdEfFGG, mentre nella 194 CDDEFGFEGHHi ha l’inserimento di una ulteriore rima “g”. Si riscontra, infine, in veste replicata nello schema della canzone 57 AbCAbC CDDECDDEFF.

Il caso della rima irrelata del componimento 168 non è l’unico: gli schemi delle canzoni 25 e 44 ABCABC CDEEFGG e quello della 197 ABCABC CDEeFF oltre a presentare affinità di struttura tra di loro hanno la rima “d” irrelata. Nella tradizione né Guittone, né Cino, né Petrarca creano stanze di canzone con versi privi di corrispondenza di rima, mentre lo Stilnovo, nonostante proceda ad una normalizzazione del metro specie con Dante, conserva l’artificio dei versi irrelati, che si trovano nella produzione di Guinizelli, Cavalcanti, in un testo dantesco arcaico *Lo doloroso amor*, in Frescobaldi. Sennuccio del Bene, poeta vicino agli insegnamenti di Dante, inserisce ben tre versi irrelati nel congedo della canzone *Quand’uom si vede andar inver’ la notte*. La tradizione trecentesca conserva in sé stessa una esigua quantità di rime irrelate, ma in Sacchetti tale circostanza si verifica in ben otto componimenti (e non sette come indicato nello studio di Pelosi, che come già segnalato in precedenza dimentica la canzone 168).<sup>14</sup>

Per concludere, la canzone 33, sicuramente incompleta come si dirà in seguito, ricalca lo schema dantesco di *Donne ch’avete* ABBCABBC CDDCEE, mentre si presenta inusuale la scelta dello schema per la canzone 309, l’ultima ad essere stata composta, anch’essa incompiuta, e componimento posto a conclusione del *Libro*, costruita dallo schema ABBCABBC CcDeDeFF che presenta raddoppiamento della rima in sede di *concatenatio*. Tale scelta artificiosa è probabilmente da imputarsi al contenuto fortemente morale del componimento, creato alle soglie della vita dell’autore, quando forse una sincera ispirazione cede il passo al manierismo.

---

<sup>13</sup> cfr. canzoni 67, 141, 149, 153, 168, 169, 173, 181, 189, 194, 219, 94;

<sup>14</sup> cfr. canzoni 25, 44, 67, 94, 168, 173, 189, 197;

## 2.4 Morfologia del congedo

A differenza dei congedi siciliani duecenteschi, che non venivano distinti dalle stanze, nel Trecento tale consuetudine riguarda una minoranza di testi. Delle ventotto canzoni sacchettiane, escludendo le due incomplete, diciannove hanno un congedo metricamente distinto dalla stanza e sette no.

Nel corso del Trecento si verificano alcuni esempi di congedi modellati secondo la sirma di *Così nel mio parlar* e nei congedi di Sacchetti questo avviene ben otto volte.<sup>15</sup> Pelosi nel proprio studio delinea la novità apportata da uno specifico «congedo trecentesco»,<sup>16</sup> modellato non sullo schema della sirma o parte di essa, bensì sullo schema dei piedi. Questa tipologia sarebbe sporadica nel corso del Duecento, ma fondamentale per la sua diffusione deve essere stata, di nuovo, l'esperienza dantesca. Nella canzone *Voi che 'ntendendo* Dante struttura la chiusa in questo modo e le uniche osservazioni normative riguardo alla prassi del congedo che egli elabora si trovano nel *Convivio* proprio in commento al suddetto componimento. In ambito trecentesco questo esperimento è stato subito recepito in due canzoni di Fazio degli Uberti per poi affermarsi lungo il secolo. Sacchetti combina i propri congedi in modi diversi: nella canzone 57 sono ripresi i versi di entrambi i piedi e in aggiunta a questi due versi della sirma con esito AbcAbcDD, così come per 169, ABCABCDD; affini a tale idea strutturante sono i congedi dei componimenti 44 e 67 ABCDD. Sacchetti unisce allo schema dei piedi anche tre versi appartenenti alla sirma come in 189 e in 213, ABCABCcDD, struttura che ha una qualche affinità con il congedo della canzone 149: ABCcDD. Infine, nel componimento 173 si trovano ripresi entrambi i piedi con aggiunta di ben quattro versi della sirma, secondo lo schema ABCABCCdEE.

Si può concludere affermando che la vocazione di Sacchetti è di certo “consumistica”, rivolta ad uno sfruttamento di tutte le possibilità attestate dalla tradizione. Pelosi imputa questa «macedonia tecnica»<sup>17</sup> alla perdita del carisma metrico che aveva ormai subito la canzone lungo il Trecento, giacché passata dal distillato dottrinale stilnovistico all'utilitarismo di Sacchetti, e di altri poeti del suo secolo, si era persa l'univocità nel rapporto forma-contenuto. Di certo, il sincretismo attuato da Sacchetti ha anche una

---

<sup>15</sup> cfr. 1, 14, 47, 54, 107, 181, 219, 297;

<sup>16</sup> Pelosi 1990, p. 120;

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 162;

radice di altro tipo, che risiede nella personalità dell'autore, eclettica e poco incline alla sistematizzazione.

### 3. Metro e sintassi

Una prima visione d'insieme dell'articolazione delle canzoni rivela che solo in due testi si verifica trapasso sintattico tra una stanza e l'altra. Nella prima canzone, che è anche il componimento in apertura al *Libro*, ciò si attua tra prima e seconda stanza:

vv. 9-15:	
Il viso e l'aureate chiome sciolte	C
mi mostran tanta luce agli occhi miei,	D
ch'ognor, vegendo lei,	d
ringrazio e lodo la divina esenza,	E
che sì bel frutto diede a te, Fiorenza:	E
però che in te dimora la colonna	A
di luce adorna e chiara;	b

Il ponte si effettua tramite subordinata causale, secondo un uso che, lo si è già visto a più riprese, sfrutta la sequenzialità sintattica principale-subordinata. Il secondo testo che contiene scavalcamenti sintattici è la canzone 53, riscontrabili in due momenti tra seconda e terza stanza:

vv. 25-30:	
Rispuoson: -Noi siàn le sette morti	E
di ciascun'alma che amor ci porti;	E
e que' che seguon dietro a nostra coda,	A
son tutti vaghi di cotale insegna,	B
di che ciascun s'ingegna	b
far che sua volontà sempre a noi serva.	C

e tra quarta e quinta stanza:

vv. 52-56:	
Conobbi lei e con lamento dissi:	E
- Tanto di mal non senti, antica Donna,	A
quant'è mia mente accesa a dir suo voglia,	B
pensando che tua doglia	b
per grievo morbo è in questa parte giunta.	C

È possibile notare che in questi due casi il trapasso sintattico si verifica in sede di dialogo, come si era precedentemente riscontrato per le ballate ed è, quindi, verosimile affermare che il momento del discorso diretto venisse percepito dall'autore come una zona franca dai vincoli restrittivi del metro.

Scavalcamenti sintattici all'interno delle stanze, tra piedi e sirma, sono al contrario ben più frequenti e coinvolgono ventiquattro canzoni su ventotto. I casi più ricorrenti sono, di nuovo, in linea con i pattern sintattici messi in luce in precedenza, quindi in presenza di subordinate causali e relative, oppure di frasi coordinate mediante congiunzione copulativa "e" o avversativa "ma", mentre sono rarissimi i casi di *enjambement*.

Rivelatrici le numerose circostanze in cui l'editore nell'ultimo verso dell'ultimo piede si è sentito autorizzato a porre i due punti,<sup>18</sup> un esempio è fornito dalla canzone 67:

vv. 4-10:

I' sento or più che sentir non soglio,	A
ed ho veduto mille, e non pur una,	B
volte venire al ben il mal traverso:	C

è oggi il bianco qui, domani il perso	C
e quanto più va tempo, più si muta;	D
cosa non è, che non abbia caduta,	D
e quella ch'è più alta, ancor più tosto.	E

O dalla canzone 94:

vv. 115-117:

Questo a fine mala	b
te metterà, e qualunque t'amica:	C

tal fa il laccio, che spesso s'intrica.	A
---	---

O ancora, dal componimento 189:

vv. 4-8:

Lupo è fatto il pastor con tanta ressa,	A
che niente segue il Signor superno,	B
ma tra le pecorelle in furia scorre:	C

al iudicio divin si vuoi opporre,	C
che tolto gli ha quel che Cristo non volle.	D

Questi casi sono la manifestazione di un procedere semplice e chiaro dell'argomentazione, sostanzialmente privo di tensione e sospensione sintattica.

---

<sup>18</sup> Puccini 2007a;

Osservando le statistiche, la canzone 197 è quella che presenta più trapassi tra piedi e sirma e incrociando questo dato con il numero delle stanze, ben dodici che la rendono la più lunga tra tutte quelle trascritte nel *Libro*, si potrebbe erroneamente pensare ad un componimento arduo e complesso. Entrando nel merito nel testo, tuttavia, si rileva una strutturazione geometrica delle stanze, in linea con l'argomentazione proposta. Il testo paragona Firenze a Ercole, eroe della mitologia, e ad ogni fatica di quest'ultimo corrisponde un'impresa vittoriosa della città. Ogni stanza si apre con la parola "Ercole" e ogni quarto o settimo verso, escluso il congedo, con "Fiorenza", seguita da un aggettivo. Le stanze che presentano il nome della città al quarto verso sono ben sette e aprono un'arcata sintattica che investe il secondo piede e la sirma. Si legga a titolo d'esempio un estratto della seconda stanza:

	vv. 16-24:	
	Fiorenza bella, la possa raccolta	A
	vincesti del leon con alta testa,	B
	che San Miniato porta per insigne;	C
	la pelle ti coperse, e non si figne	C
20	che 'l festi fiorentin, ch'era tedesco,	D
	recando il suo poder dentro al tuo cerchio;	E
	onde per tal soverchio	e
	di furioso è fatto mansüeto	F
	ed al tuo segno sta umile e cheto.	F

Quindi i trapassi sintattici sono legati ad una precisa distribuzione della materia nelle parti della stanza. Questo tipo di "strutturazione anaforica" si riscontra anche in altri componimenti ed esprime una propensione da parte di Sacchetti a scandire il testo, a organizzarlo secondo una serie precisa di richiami. Ad esempio nella canzone 25 ogni strofa, compreso il congedo, inizia con la parola "lasso" seguita da un piccolo spunto legato alla tematica generale della canzone, che si racchiude o nel primo piede o in entrambi, per venire poi sviluppato in modo più corposo nel resto della stanza. Si propone la prima strofa:

	vv. 1-14:	
	Lasso, ch'a morte pur mi mena il tempo,	A
	e giovenezza con amor trapasso,	B
	donna, e da te vèr me pietà non sento.	C
	I' cominciai tuo servo sì per tempo,	A
5	che per null'altra avea ma' mosso passo,	B

	quando nel cor m'entrasti a dar tormento;	C
	e di tal doglia ancor non mi pento,	C
	pensando quanto Amor m'ha fatto altèro	D
	per farmi servo alla tua signoria;	E
10	e 'n ciò aver tal pena non poria,	E
	che 'n tal pensier da me po' non si snodi.	F
	Ma quel per ch'io mi movo, e che mi strugge,	G
	è che dagli occhi mie' tua biltà fugge.	G

Ben più marcata la strutturazione anaforica della canzone 44, scritta in esaltazione della moglie Felice Strozzi, in cui l'anafora «sia benedetto» interessa i vv. 1, 4, 7 e 10 di ogni stanza:

	D) vv. 1-13:	
	<u>Sia benedetto</u> in cielo e in terra l'ora	A
	la qual per imeneo fe' venire,	B
	Amor, costei dove cominciò forma.	C
	<u>Sia benedetto</u> il nobil nido ancora,	A
5	che la portò dinanzi al partorire,	B
	finch'ella aparve fra l'umana torma.	C
	<u>Sia benedetto</u> il dì che venne in norma	C
	al mondo, ché Lucina diè favore,	D
	quando con fasce gli si fece vesta.	E
10	<u>Sia benedetto</u> l'onorata testa	E
	e l'acqua sparta suvi al fonte sacro	F
	e' lucenti capelli e l'alta fronte	G
	che son venuti raggi di Fetonte.	G

Di più, la figura retorica dell'anafora non è strutturante solo per certi componimenti nella loro interezza, ma può trovarsi concentrata in alcune stanze. Si possono verificare casi di scavalco sintattico piedi-sirma in anafora come, ad esempio, nella canzone 169:

	VII) vv. 121-130:	
	<u>Chi</u> vuol sapere onde tal caso vene,	A
	e cerca Iupitèr, Marte e Saturno,	B
	guardando il cielo con gli altri pianeti;	C
	<u>chi</u> dice male, chi si conforta bene;	A
125	<u>chi</u> dice che combatte Enea a Turno;	B
	<u>chi</u> ritruova le stelle in alfabeti;	C
	<u>chi</u> dice l'aere aver fatto reti	C
	di coruzione, dove chi sta non campa;	D
	<u>chi</u> dice che s'avampa	D
130	la terra d'un calor che questo infonde.	E

Oppure la figura retorica struttura parte dell'argomentazione e viene utilizzata come strategia di collegamento tra stanze, al modo di 53:

	VI) vv. 66-80:	
	<u>Lassa!</u> Ben che più lassi son coloro	A
	che con pietà non piangon tua fortuna.	B
	<u>Omè</u> , dove s'aduna	b
	nesun tuo figlio per vestirsi a nero?	C
70	<u>Omè</u> , qual vien a far teco dimoro,	A
	per farti viva in alerezza alcuna?	B
	<u>Omè</u> , dov'è pur una	b
	de le tue forze date al roman coro?	C
	Ché Più di lor che d'altri forte ploro,	C
75	pensando a' padri ed al vetusto fregio,	D
	che luminato pregio	d
	fecion a te, e tu a lor che 'l desti;	E
	ed or chi n'è, che qui per te si desti?	E
	<u>Lassa</u> , che, s'alcun è ch'alquanto t'ami,	A
80	da chi pur ti nimica è messo al fondo.	B

O ancora come nella prima parte di 153, in cui l'anafora di "e" congiunzione struttura l'inizio del discorso sulle nuove mode in Firenze:

I) vv. 4-6:  
E non dirò che doglia  
 abiano i cativelli, e che ruine,  
 a contentar lor falsa oppinione.

vv. 10-13:  
E farò 'l mio principio dalla cima,  
 qual è di tante forme  
 che ciascuna, per fare usanza prima,  
 non posa e non dorme.

II) vv. 16-18:  
E son già alte tanto,  
 che poco è alta più tal che le porta:  
 avisasi ciascuna esser maggiore.

vv. 23-30:  
E quelle che gli portan suso avolti,  
 sul cocuzzol raccolti  
 con tanti giri sovra l'alta ciocca,  
 non han più mura o cerchi  
 del capo loro la tentennana rocca!



E tanti amor soverchi  
Portan a quello, che per farlo biondo,  
al sole stanno quando egli arde il mondo.

III) vv. 31-33:  
E vo' lasciar frenelli  
contar, di tanti versi con crocchette,  
e venir alla parte de' lor visi.

Interessante il caso della canzone 47 costituita da esortazioni rivolte alla città di Firenze, qui personificata come “Donna” (v.1): le strofe sono retoricamente scandite da imperativi imperativi disposti anaforicamente. Si trova una prima coppia di imperativi al v. 24 della seconda stanza, incassati nel verso: «per Dio, governa, e fa' ch'ognun ti tema» e poi a partire dalla terza strofa «asempre piglia» v. 27 e «insegna» al v. 31. Nella quarta «comincia e mostra, e non tardar» v. 40 e «(gli amici) a te ritieni» v. 47, mentre la quinta stanza stacca e contiene ai vv. 53 e 57 l'espressione, anch'essa in anafora, «Dove ritroverai». Si riprende alla stanza successiva v. 66 con «saper tu dèi», per poi seguitare alla stanza settima con «divien' dunque Argo e pesca in Elicona» v.79 e «saper tu dèi» v. 83. Infine alla stanza ottava si hanno al v. 92 «Lascia gli sonni pigri e sta' ben desta», al v. 96 «fatti con la ragion tua proda e presta» e al v. 100 «guarda il numer di gente».

Accanto alla figura dell'anafora che viene sfruttata, come si è visto, in molteplici modi per organizzare e marcare retoricamente il discorso, anche l'enumerazione gioca un ruolo affine. A tal proposito sono notevoli le prime due strofe della canzone 194, scritta contro papa Gregorio XI<sup>o</sup>, di cui vale la pena riportare i primi ventisei versi:

D) Gregorio primo se fu santo e degno,  
il libro de' *Morali* e gli altri scritti  
ne fanno prova e la sua santa vita:  
e se 'l secondo poi seguì tal segno,  
5 per lui fur li Franceschi a fede ritti,  
del suo distribuendo ogni partita;  
il terzo fece la resìa sbandita;  
d'Italia il quarto cacciò i Saracini;  
il quinto giusto fu ne' suoi confini;  
10 il sesto con ragion beato visse;  
il settimo, soccorso da Guiscardo,  
miracoli mostrò in santo stato;  
l'ottavo in pace sempre ebbe riguardo;  
dal nono lo decreto si descrisse;

15 il decimo discreto, umile e grato;  
l'undecimo più mal, che tutti bene,  
fa or nel mondo, e di Limoggia vène.

II) E qual Erode mai, qual Faraone,  
qual Dìonisiò, Dario o Mitridate,  
20 qual Alessandro genito d'Ircano,  
qual Calicola mai o qual Nerone,  
qual Attila, o qual iniquitate  
ch'usasse mai Azzolin di Romano,  
qual Saracino mai o qual pagano  
25 tre cose fece già tanto perverse,  
lasciando l'altre assai che son diverse?

L'enumerazione nella prima strofa vuole chiaramente mettere in risalto ed enfatizzare la figura negativa di Gregorio XI°, che dopo una lunga schiera omonima di papi virtuosi agisce peggio di tutti costoro insieme. Con la seconda stanza c'è un evidente rincaro retorico e di riflesso contenutistico, oserei dire martellante, che propone un elenco di personaggi storici noti per atti efferati e violenti, in paragone al papa. Tale espediente retorico si ravvisa in altri testi, distribuito a piccole tessere oppure in campate più ampie. Nella canzone 169, ad esempio, scritta sul tema della mortalità e poc'anzi citata si può ricavare un altro esempio dell'impulso accumulatorio di Sacchetti:

I) vv.7-15:  
Sapriemi dir chi più qui s'argomenta,  
se mai nessun potè fugir da questa?  
Fuggì mortal tempesta  
10 Abràm, Isàch, Iacòb e Moisé,  
Aaron e Iosèph e Iosüè,  
Maccabeo, Sangàr e Gedeone,  
Davìd e Salamone,  
Isaia e Ezechielle,  
15 Ieremia, Eliseo e Danielle?

La cascata di nomi della prima stanza trova seguito nella seconda in una serie incalzante di interrogative, strutturate anch'esse attorno a personalità che non sono sfuggite alla morte, questa volta ricavate dalla storia antica o dal mito:

II) vv. 21-40:  
La sapienza di que' Greci sette  
mostrò lor tanto che tenesson vita?  
O 'l filosofo grande sì perfetto,

25 o chi 'l seguì, o più diverse sètte,  
 Pittagorici, Stoici, o l'infinita  
 d'Ercole forza venne a tal stretto?  
 Ebbe Dedalo in arte qui effetto?  
 Difese Avicenna o Ipocrate,  
 grandezza o potestate  
 30 ch'avesse Nino o Alessandro o Xerse?  
 La ricchezza di Dario e le diverse  
 voglie de l'oro ch'ebbe Crasso e Mida,  
 e chi più ebbe fida  
 ne le divizie voglia,  
 35 poté ricompensarsi da tal doglia?  
 Campò il suono Anfione o Orfeo?  
 Campò Virgilio o Tulio queste strida,  
 Alfonso o Tolomeo?  
 O ciò che fe' Annibàl e l'Affricano  
 40 o Cesar o Pompeo o Ottaviano?

Di certo a una esigenza strutturante e volta a stipare la stanza di elementi con intento iperbolico, risponde anche un desiderio erudito, l'intenzione di dimostrare una conoscenza ampia della storia biblica e antica. Gli esempi e i personaggi di volta in volta chiamati in causa sono spesso il motore di buona parte dei componimenti, come si può riscontrare nella canzone 57. Il componimento si può definire bipartito: le prime tre stanze contengono una serie di esempi in cui Roma antica trionfò e fece festa, mentre le successive tre stanze propongono la comparata Firenze, priva di chi la possa esaltare. I comparanti sono allacciati ad una serie di anafore del tipo «quando sommessa e vinta» v. 2, «e quando Erbonio e la sbandita gesta» v.3, o «e più ancor, quando la bella mossa» v. 7, «e quando Pirro con sua gente grossa» v. 11, «e poi nel tempo che» v. 17, «quando quell'aspro bello» v.21, «e quando al re Filippo» v. 23, «e quando Asia» v. 25 eccetera. Di nuovo la lunga enumerazione è volta a caricare la prima parte del componimento, a presentare un'immagine tanto fastosa della Roma antica quanto numerosi sono gli esempi che la possano esaltare (vv. 45-46 «Ma lunga tema mi fa abbandonare / tanti fur quelli che la consolano»), mentre la seconda parte dedicata a Firenze ne è priva, come a marcare anche retoricamente la sua desolazione.

L'esigenza di distribuire la materia narrata in partizioni regolari si verifica anche altrove. Nella canzone 141, scritta nel 1368 quando Carlo IV di Lussemburgo o di Boemia sceso in Italia per la seconda volta si trovava presso Urbano V, Sacchetti esprime la propria contrarietà per le loro mire espansionistiche. La materia è distribuita

in modo ordinato: nelle prime tre stanze una introduzione positiva su precedenti accordi stipulati (nel 1365 Carlo e Urbano avevano concluso ad Avignone un accordo per liberare l'Italia dalle compagnie di ventura per mandare a combattere contro gli infedeli) e *deprecatio* per un cambio improvviso di direzione, allorquando fallito il progetto di distruggere il potere di Bernabò Visconti le due potenze iniziarono a cercare «pecorelle a proda / vogliendo far ciascun paese nudo» (vv.43-44). Le successive stanze costituiscono un appello alla pace: dalla quattro alla sette sono rivolte al pontefice, mentre otto, nove e dieci all'imperatore. Le strofe iniziali di ciascuna parte, rispettivamente quattro e otto, iniziano con una formula in anafora: nel primo caso «A te, che tien' l'appostolico amanto», nel secondo «A te, che tieni il nome sempre augusto». Il filo rosso della polemica contro la guerra, che coinvolge anche numerosissimi sonetti, conduce alla canzone 297, questa volta bipartita. Il verso uno reca in sé «Da l'a a l'o disvaria Marte a Morte» e la prima stanza è una introduzione all'argomento; ai vv. 9-10 si legge «Lasso, col capo cano tra questi in ballo / mi veggio esser nel mezzo!». Successivamente le stanze due e tre contengono delle considerazioni sulla morte, in cui si ritrova la figura dell'anafora:

III) vv. 27-34:  
Questa fu sempre ed è comune a tutti;  
 buono né reo, a nessun perdona;  
questa l'alma corona,  
 30 avendo il corpo amato il Re superno;  
questa ritiene molti vizii brutti,  
 quando alcun pensa com'ella ci sprona;  
questa la via dona  
 al Cielo, al Purgatorio ed allo 'nferno.

Le stanze dalla quattro alla otto, invece, sono dedicate al tema della guerra, con una evidente sproporzione nella ripartizione della materia legata ad una preferenza di argomento.

Un secondo caso di canzone bipartita interessante da analizzare è la canzone 173. L'incipit fornisce, come nell'esempio precedente, i contenuti del componimento: «Festa ne fa il Cielo, piange la terra, / duolsene il Purgatorio, stride lo 'nferno, / poi che l' Petrarca è morto, fiorentino» e ciascun segmento argomentativo trova una piena elaborazione nelle stanze successive. Così la stanza seconda si apre con: «Dunque è ragione, se l' Ciel ne fa festa», la terza: «Piange la terra, e non è maraviglia» e la quarta:

«Se 'l Purgator si dole ed hanne pena». La quinta strofe riprende l'espressione dello stridere infernale: «Al pianto de' dannati l'aspre strida» e allaccia nelle due stanze successive la tematica, ben dantesca, del castello degli spiriti magni dell'antichità, i quali piangono la scomparsa del Petrarca, e che costituisce l'occasione per un'altra enumerazione di personaggi importanti. Di nuovo la geometria e la proporzione tra le parti è ben congeniata, di nuovo ritornano quegli espedienti retorici esaustivamente delineati.

Anche le canzoni 213 e 215 partecipano di questo modello di strutturazione delle stanze. La prima dedicata ai signori di Firenze consta di quattro strofe contenenti ciascuna una virtù cardinale descritta e messa in relazione con i destinatari del componimento: stanza uno vv. 7-9: «Certo, mirando nella vostra faccia, / veggio risurta la Prudenza degna, / che con saggio consiglio altrui governa», stanza due vv. 16-18: «Rimessa avete la Giustizia santa / ne la sua seggia, che vi dà ragione / e verità contra le false guance», stanza tre vv. 31-33: «La Temperanza, che fa l'uom morale / e dà il modo al viver con costume, / nelle porcine stalle era condotta» e infine stanza quattro, vv. 46-48: «La costante virtù somma, Fortezza, / ch'avea perdute tutte le sue membra, / sanata avete, e messa nel suo loco». La canzone 215 è, invece, scritta «sopra molte e diverse fantasie occorrenti», come indica la didascalia di Sacchetti, ovvero contro i ciarlatani del suo tempo. Al solito l'incipit, vv.1-4, contiene tutte le categorie che verranno poi enucleate singolarmente di stanza in stanza, tranne auguri e negromanti che si trovano uniti nell'ultima strofa.: «Pieno è il mondo di falsi profeti, / d'astrologi, sibille e resie, / di sogni e fantasie, / d'indovini, d'auguri e nigromanti».

Le considerazioni elaborate sino a questo punto sono funzionali all'analisi dell'ultimo componimento di cui si vuole dare conto in questa parte, che è la canzone 33. Si cita quanto si trova espresso in nota nell'edizione Puccini:

Il fatto che sia seguita in LA da uno spazio vuoto che il Chiari computa in «circa diciassette righe», e che l'ultimo periodo sembri rimanere in sospeso ha indotto a ritenere che non sia stata portata a termine. Inoltre manca il congedo, anche se questo non è a rigor di termini obbligatorio o può avere lo stesso schema metrico della stanza [...]. Tuttavia con una diversa interpunzione [...] il periodo conclusivo può risultare di senso compiuto, soluzione che ci sembra comunque opportuna quando si consideri che l'ultima strofa consta regolarmente di 14 versi, e che un

legame sintattico tra una strofa e l'altra sarebbe per il Sacchetti un procedimento del tutto inconsueto.<sup>19</sup>

Mi trovo senz'altro in accordo con la scelta dell'editore di predisporre la punteggiatura in modo da riuscire a concludere l'ultimo periodo entro la stanza: il senso è preservato sarebbe poco economico presupporre uno scavalco sintattico tra strofe poiché, come rilevato all'inizio del paragrafo, è un espediente nettamente minoritario. Tuttavia il problema pare mal focalizzato. Alla luce di quanto esposto poco sopra non è possibile affrontare lucidamente le canzoni di Sacchetti senza un'idea di come l'autore, nella maggior parte dei casi, le concepisca, cioè come organismi fortemente strutturati, che spesso rasentano lo schematico (con i pregi e difetti del caso). In questa circostanza, per avere qualche elemento in più rispetto alla morfologia e la progettualità di questa canzone, ci viene in soccorso non tanto la sintassi, quanto l'organizzazione degli argomenti presenti nel testo: nella prima stanza si trova il motivo del versificare, ovvero la volontà di narrare dei vizi che affliggono i mortali, vizi che aumentano alla vista dei comportamenti non appropriati del clero. Le successive tre stanze contengono l'esposizione dei malcostumi, che, citati a due a due, presentano sei dei sette vizi capitali: nella prima strofa lussuria e gola, nella seconda avarizia e invidia, nella terza superbia e ira. Manca l'accidia e quindi non pare insensato supporre che dovesse essere contenuta nella quinta stanza, non conclusa o non trascritta, magari tutt'uno con il congedo, per la quale era stato predisposto lo spazio bianco rilevato dall'attenta analisi codicologica di Chiari.

#### **4. La tematica amorosa**

Il *Libro delle Rime* si apre con una canzone di argomento amoroso, composta in gioventù dall'autore e dedicata alla futura moglie Felice di Niccolò Strozzi. Tuttavia bisogna immediatamente dire che le canzoni amorose sono solo quattro, dunque una piccola minoranza entro le ventotto accolte nel manoscritto, tutte composte, per giunta, nei primi anni di attività poetica dell'autore. Questo manifesta un preciso atteggiamento nei confronti della forma metrica della canzone, sfruttata soprattutto per componimenti morali, politici, d'encomio, spesso strettamente vincolati a circostanze storiche ben individuabili come il tumulto dei Ciompi o le morti di Boccaccio e Petrarca.

---

<sup>19</sup> Puccini 2007a, pp. 86-87;

Esaminando il primo componimento del *Libro*, *O quanto è somma la biltà che regna*, i debiti con il codice lirico della tradizione letteraria, passata e recente, appaiono ingenti.

Si legga la prima strofa:

O quanto è somma la biltà che regna  
in quella che, pensando,  
per lei moro amando,  
senza aver pace, il dì più e più volte!  
5 Coste' ben ha di gentilezze insegna,  
legiadria menando,  
in ogni loco stando,  
con tutte parti d'onestà raccolte.  
Il viso e l'aureate chiome sciolte  
10 mi mostran tanta luce agli occhi mei,  
ch'ognor vegendo lei,  
ringrazio e lodo la divin esenza,  
che sì bel frutto diede a te, Fiorenza

La canzone è un omaggio alla bellezza e alla virtù della donna amata che possiede i connotati della Beatrice dantesca: al verso 5 si apprende che «ha di gentilezze insegna», mentre si muove nella città di Firenze con tutte le parti del proprio corpo «d'onestà raccolte», verso 8. Il verso 9 contiene una stilizzata riduzione dell'immagine dell'amata, ora petrarchescamente connotata: «il viso e l'aureate chiome sciolte». Oltre questa prima strofa lessico o locuzioni marcatamente stilnovistiche tornano in altre occorrenze nella seconda e nella terza stanza: verso 18 «gentile e valorosa donna»; verso 23 «d'agnol ha sembianza»; «è in valor più degna di salute» al verso 31, peraltro in rima con “vertute”. La terza strofa procede ad un innalzamento del tono e i *Trionfi* del Petrarca possono essere individuati quali ipotesi:

Ha 'n sé costei più senno e più vertute  
che Iulia non avea,  
quando di Iulij crescea  
30 donna e figliuola, e di Pompeo moglie;  
ed è in valor più degna di salute  
che quella contro Enea  
per Turno combattea,  
ben ch'ella avesse po' di morte doglie;  
35 e quella che portò l'oneste voglie,  
Lucrezia, ancora non fu pari a questa  
in ogni membro e vesta,  
avendo castità più che d'Ulisse  
non ebbe Penelopè mentre che visse.

«Oneste voglie» al verso 35 è nesso petrarchesco che rimanda ad un passo del *Trionfo della Pudicizia*, vv. 181-183:

Passammo al tempio poi di Pudicizia,  
ch'accende in cor gentil oneste voglie,  
non di gente plebeia ma di patrizia.

La scelta delle figure femminili poste nella canzone quali comparati di Felice Strozzi appartengono già all'*entourage* laurano. Le figure di Lucrezia, Camilla, e probabilmente la suggestione per Iulia, figlia di Cesare, sono prelevate da zone limitrofe al passo appena citato. La prima dai versi 130-132:

ma d'alquante dirò che 'n su la cima  
son di vera onestate; infra le quali  
Lucrezia da man destra era la prima ...

La seconda certamente dai versi 70-72, mentre Iulia, presente nel *Trionfo d'Amore* III, versi 32-33, è suggerita dalla terzina seguente:

Non ebbe mai di vero valor dramma  
Camilla e l'altre andar use in battaglia  
con la sinistra sola intera mamma,  
non fu sì ardente Cesare in Farsaglia  
contra 'l genero suo, com'ella fue  
contra colui ch'ogni lorica smaglia.

Sacchetti recupera dal poemetto allegorico petrarchesco figure femminili della storia antica, vera o letteraria, per nobilitare la donna di cui sta tessendo le lodi. Il prelievo di nomi e aneddoti dall'antichità è fenomeno diffuso nelle canzoni del Sacchetti, che incrocia il gusto per l'aneddoto edificante e la citazione colta, con l'esigenza di nobilitare il dettato poetico della canzone attraverso l'impiego di inserti eruditi. Infine, per la messa a fuoco del materiale lessicale della quarta stanza bisogna tener presente la petrosa dantesca *Così nel mio parlar voglio essere aspro*, di cui la canzone sacchettiana recupera anche lo schema di rime. In un contesto impreziosito dalla presenza di divinità antiche, quali «Venus», verso 45, a cui piacerebbe «far sua reda» Felice Strozzi, Sacchetti cala l'immagine dantesca della donna Petra che colpisce l'amante, ai quali colpi, in questo caso, l'io lirico si concede volentieri. Dunque al verso 43 la donna è connotata da «bionde trecce», per poi proseguire:

e so ben veramente che e' piacque



45 a Venus far sua reda  
 costei, sì che conceda  
 agli affannati di suo arco frecce.  
 Non val ingegno, arte né fortezze,  
 quand'ella vuol, né truova cosa dura;  
 50 non mi val armadura,  
 né vo' che vaglia, né credo ch'avesse  
 Ercole possa che si difendesse.

L'asprezza si registra soprattutto nell'uso delle parole-rima: *trece:frecce*, che assuona con *fortezze*, e la rima inclusiva *dura:armadura*. Le influenze della prima stanza della canzone dantesca sono evidenti, di cui si riporta la sirma:

10 ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda  
 né si dilunghi da' colpi mortali,  
 che, com'avesser ali,  
 giungono altrui e spezzan ciascun'arme:  
 sì ch'io non so da lei né posso atarme.

Debiti riscontrabili anche per l'incipit del congedo «Canzon, deh, vanne per ritto camino / a questa donna [...]», versi 53 e 54, raffrontabile col verso 79 dantesco «Canzon, vattene dritto a quella donna». I materiali da costruzione impiegati in questa canzone sono diversi ed eterogenei, sintomo di quel pluristilismo che investe la produzione poetica trecentesca, impensabile in un componimento del Duecento, e in qualche modo rivelatori delle influenze e delle letture che agivano già dalla produzione poetica giovanile del Sacchetti. Sono presenze che contengono in nuce elementi poi riscontrabili su larga scala: il dantismo diffuso, le suggestioni petrarchesche e, specificamente per le canzoni, il gusto per l'inserzione erudita.

Di altro tenore la canzone 44, sempre dedicata alla moglie Felice Strozzi e composta per la nascita del primo figlio. In questo componimento un'occasione biografica specifica si ammanta di letterarietà, poiché Sacchetti sceglie di commemorare la nuova nascita celebrando i natali della moglie. L'incipit petrarchesco di «sia benedetto» costituisce il *refrain* di ogni strofa e viene ripetuto all'interno di essa per quattro volte a intervalli regolari (versi 1, 4, 7 e 10). Inoltre nel congedo l'autore ripropone la formula di benedizione rivolta in questo caso alla canzone, accompagnata dalla figura retorica dell'accumulazione, già presente nell'ipotesto petrarchesco dal quale si può riscontrare una puntuale ripresa lessicale dei primi due versi. Si riportano qui di seguito i due estratti:

Sia benedetto, mia canzon, quel anno,  
mese, semana, dì, ora e punto  
ch'a questa donna conterai tuo' versi,  
ne' qual, io spero, stu arai ben detto,  
70 forse tuo dir da lei fia benedetto.

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno  
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto...

Le stanze sono impreziosite dai richiami al mito: alla fine di ciascuna strofa il quart'ultimo verso si apre con il consueto «sia benedetto», seguito da un oggetto che diventa l'elemento da rapportare a un richiamo mitologico. Ad esempio la seconda strofa:

Sia benedetto il dì che 'l vago stile  
mosse la lingua a dirizar suo corso,  
25 la qual dimostra or sì piacevol canto,  
che 'l suon d'Orfeo non ebbe vertù tanto.

Tuttavia il dato più interessante di questa canzone si riscontra nella presenza di un altro substrato lessicale. Il continuo ripetersi in anafora della formula «sia benedetto» potrebbe risentire della struttura delle *Beatitudini* del Vangelo e non pare illogico ritenere che il devoto Sacchetti abbia portato, più o meno consciamente, certa retorica proveniente dall'ambito religioso in un territorio letterario, quasi che, alla fine, la canzone si configuri più come una preghiera. L'espedito di calare la donna amata entro coordinate sacre non è desueto nella letteratura medievale, basti solo pensare alle prove dantesche della *Commedia*. Alcune prime spie lessicali sono utili per orientare la ricerca, ad esempio l'aura di sacralità che si riscontra nell'*incipit* della canzone:

Sia benedetto in cielo e in terra l'ora  
la qual per imeneo fe' venire,  
Amor, costei dove cominciò forma.

Nel primo verso il riferimento al matrimonio pone l'accento sulla legittimità del concepimento. Nella chiusura della medesima strofa si fa invece riferimento al battesimo:

10 Sia benedetto l'onorata testa  
e l'acqua sparta suvi al fonte sacro  
e' lucenti capelli e l'alta fronte  
che son venuti raggi di Fetonte.

Tuttavia, filtrando il testo in questa prospettiva, le zone di maggiore interesse sono la quarta e la quinta strofa. Con ordine, in apertura alla prima delle due, ai versi 46-48, si legge:

Sia benedetto quel Signor che chiama  
tra l'altre donne tanto chiara luce,  
per mostrar suo splendor a chi ben mira.

In nota, nelle rispettive edizioni critiche, Ageno e Puccini si interrogano se quel «Signor» debba essere inteso come Amore o come Dio. In tutto il *Libro* il dio “Amore” è sempre chiamato con il nome proprio, quindi la scelta «Signor» parrebbe eccentrica. Se questa constatazione non dovesse bastare, la scelta della parola «luce» al verso 47, corredata di spiegazione al verso successivo, richiama alla mente l'*incipit* della canzone alla Vergine del Petrarca: «Vergine bella, che, di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì che 'n te sua luce ascose». Data la cronologia alta del testo sacchettiano è improbabile che egli conoscesse questa canzone, a meno di rimaneggiamenti in sede di trascrizione del componimento, ma il riferimento petrarchesco è utile per comprendere la semantica della raffigurazione mariana. Dio è luce e la Vergine si configura quale tramite supremo tra l'uomo e Dio, sintesi di ogni virtù e specchio del divino. Quindi la donna profanamente amata dal poeta è lodata attraverso un linguaggio biblico-liturgico, come avviene, del resto, nella tradizione lirica romanza. Nella quinta strofa ai versi 62-65 si legge:

Sia benedetto il cielo e l'aere chiaro,  
diviso in liste, e 'l cerchio d'oro traverso,  
ché fra lor regna donna, qui tant'altra,  
che 'n fino al cielo impirio gli esalta.

Poiché segue una porzione testuale in cui Puccini ha decrittato, dall'uso dei simboli contenuti, la descrizione dello stemma della casata Strozzi,<sup>20</sup> è stato ipotizzato che i versi 62 e 63 facciano riferimento allo stemma dei Sacchetti, ma seguendo questa linea interpretativa i versi 64 e 65 non darebbero senso. La corretta esegesi del testo è da rintracciare nel canto XXIX del *Purgatorio* dantesco, luogo testuale inerente alla descrizione del Paradiso Terrestre, intriso di echi sacri e di poco anteriore alla comparsa di Beatrice. La suggestione ricavata da Sacchetti sta ai versi 73-78: «e vidi fiammelle

---

<sup>20</sup> Puccini 2007a, p. 98;

andar davante, / lasciando dietro a sé l'aere dipinto, / e di tratti pennelli avean  
sembiante; / sì che lì sopra rimanea distinto / di sette liste, tutte in quei colori / onde fa  
l'arco il Sole e Delia il Cinto», ossia, parafrasando sommariamente il testo, “le  
fiammelle lascerebbero nell'aria, dipinta dietro di sé, bande di colori diversi e da quei  
colori il sole formerebbe il suo arcobaleno”. Analizzando i versi di Sacchetti, da ricerca  
sul GDLI è risultato un antico significato di «trasverso», ricavabile dal Villani, e  
esplicabile come “ornato di liste di diverso colore”: il sole, quindi, sarebbe ornato dai  
colori dipinti nell'aria. Sacchetti opera, con un riconoscibile prelievo dantesco, un  
paragone tra Beatrice e Felice Strozzi: come nel Paradiso Terrestre regna la donna  
amata da Dante, così sulla terra vi è il dominio amoroso di Felice Strozzi. Nel verso 65  
con il riferimento al «cielo impiro» si viene catapultati nel XXXIII canto del *Paradiso*,  
aperto dalla celebre preghiera alla «Vergine madre», luogo di approdo del Dante  
accompagnato da Beatrice e comparante per la gloria della donna sacchettiana, così  
nobile da elevarsi sino al cielo più alto di tutti. Per altro, bisogna aggiungere che nel  
canto XXIX dantesco, e in quelli limitrofi, vi si trovano contenuti estratti dalle  
beatitudini: ad esempio nella terzina poco distante a quella qui presa in considerazione,  
versi 85-87, si trova la benedizione che l'angelo rivolse, nel Vangelo di Luca, a Maria:  
«Tutti cantavan: *Benedicta* tue / ne le figlie d'Adamo, e benedette / siano in eterno le  
bellezze tue!». Certamente gli esiti stilistici raggiunti dal Sacchetti non sono affinati e  
rigorosi come quelli di Dante o Petrarca, ma questa canzone consente di seguire una  
linea semantica definita, che doveva agire nella penna del Sacchetti allorché  
compose questa canzone, ossia quel latente, eppure individuabile, sostrato religioso che  
genera un interscambio con il linguaggio profano e dal quale prende forma un  
componimento letterariamente concepito.

##### **5. Le canzoni politico-morali: tra satira di costume e invettiva civile**

Il moralismo del Sacchetti non offre, nella sua progressione attraverso il *Libro*, sviluppi  
particolarmente ricchi, né per quanto riguarda approfondimenti concettuali, né da un  
punto di vista della espressività del linguaggio, ma tende a quella «modesta saggezza,  
talvolta piagnona, talvolta arguta, che è l'emblema del secolo»,<sup>21</sup> aderente ai ristretti  
confini di una borghese quotidianità. Della produzione politico-morale interna ai sonetti

---

<sup>21</sup> Balduino 1984, p. 31;

si è già detto.<sup>22</sup> Gli esiti espressivi migliori che si rintracciano nelle canzoni del Sacchetti vanno rintracciati laddove il moralismo si incunea nella polemica civile, per sfruttare i toni aspri e vibranti del linguaggio e i modi dell'invettiva, oppure, laddove l'*indignatio* dell'autore si indirizzi verso comuni personaggi della vita quotidiana, una sorta di polemica "in minore", secondo i modi del *vituperium* satirico e nella direzione della satira di costume, veicolata da un linguaggio fortemente realistico.

Questo secondo nucleo d'ispirazione, che si può riscontrare nelle canzoni 14, 107 e 153, è particolarmente congeniale alla vena polemica e mordace del Sacchetti. Partendo dal primo dei tre componimenti, si legga la strofa introduttiva:

S'io mai peccai per far contra 'l Superno,  
or n'ho la penitenza  
in parte, ché valenza  
tanta non ho, ch'io senta alcun conforto.  
5 Stando di lungi in un paese esterno  
d'umana conoscenza,  
gente con aparenza  
sì brutta veggio, che m'han quasi morto:  
onde gran doglia in lor paese porto,  
10 vegendo che lamento  
non odon tormento,  
istando duri e di matera grossi  
sì forte, che con mazze non son mossi.

Dalla didascalia si apprende che il componimento è stato scritto in «Schiavonia»,<sup>23</sup> paese sulle coste orientali dell'Adriatico dove, forse, l'autore era nato e dove tornò per sistemare gli affari del padre. La permanenza in un luogo lontano, «esterno d'umana conoscenza» è il pretesto per sperimentare l'irrisione degli strani costumi degli abitanti di quella regione. Lo schema della canzone sfrutta le sequenze dei settenari per velocizzare il dettato poetico, rapidità che si avvale dell'uso della rima baciata per creare un effetto di ritorno acustico, che contribuisce ad alleggerire il tono della canzone, in linea con la prassi prepetrarchesca che sfruttava il settenario in funzione della *levitas*. L'immissione di lessico realistico inizia da subito nella prima stanza, dal momento che i personaggi vengono descritti in tono canzonatorio, quali «duri» e «grossi», impossibili da smuovere nemmeno con l'ausilio delle «mazze». Segue nelle

---

<sup>22</sup> cfr. p. 53 e segg.;

<sup>23</sup> Puccini 2007a, p. 70;

strofe successive un catalogo degli elementi che contraddistinguono tali personalità. Si dà conto, di seguito, della seconda strofa:

15           E' vanno con calzari cordati a maglie,  
          nel cuo' di vecchia troia,  
          e con mante', ch'a noia  
          son a veder di sì brutta schiavina;  
          di lor cape' rintorti le pendaglie  
          vegendo, par ch'io moia,  
          sì son di forte croia  
          lucignolati, ed unti di pescina;  
          sanza vederli, con sì gran ruina  
          gittar lezzo di becco,  
          assai mi stia da stecco  
25           che e' mi uccidon con puzzosa forza,  
          portando l'unghie grandi come scorza.

È una stanza stilisticamente rilevante, per la coloritura del lessico contenuto e per il tono derisorio che la caratterizza: i calzari sono fatti con strisce di cuoio di «vecchia troia», ossia, secondo GDLI, di una vecchia scrofa, mentre i mantelli sono di «schiavina», un tessuto grossolano con cui si facevano i mantelli dei pellegrini. Per quanto riguarda la descrizione dei capelli, invece, l'idioma «croia» ha generato delle difficoltà di comprensione. In GDLI si riporta l'aggettivo «croio», con il significato di “duro”, già usato da Dante. Puccini nell'edizione sostiene che questa sia l'unica attestazione della parola in qualità di sostantivo,<sup>24</sup> ma il senso, anche così, appare difficoltoso. Ballerini ha proposto un'interpretazione più efficace, riconducendo il termine al «concio», il preparato con cui si conciano ed induriscono le pelli, qui utilizzato per i capelli «lucignolati», ovvero “attorti come lucignoli” e unti di «pescina», che significa “grasso di pesce”.<sup>25</sup> Pur senza vederli, a causa della puzza di «becco», ossia di caprone, che questi strani personaggi emanano, stanno «da stecco» al poeta, locuzione dal gusto popolaresco che, da GDLI, vale per “condizione d'insofferenza”. La terza stanza è dedicata alla descrizione delle donne:

          Or chi volesse qui d'amor inizio,  
          tosto veder potrebbe  
          femmina, che sarebbe  
30           a par col diavol con su' alti corni:

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 71;

<sup>25</sup> Ballerini 1980, pp. 27-28;

nere, scontorte, fuori di bello indizio,  
 che ciascuna darebbe,  
 nel loco ove starebbe,  
 dolor assai a chi le stesse intorni.  
 35 Le lor orecchie, che forate a' torni  
 son per metter lor cerchia,  
 quest'è pur bella merchia  
 a cu' la piace; ben ch'a tutti spiaccia  
 veder sì nova gente a faccia a faccia.

La donna è comicamente appellata «femmina», verso 29, e ritorna il paragone con il diavolo, retaggio della poesia comico-realistica di cui si è già dato ampiamente conto,<sup>26</sup> che le qualifica come esseri mostruosi. La comicità del testo si rintraccia anche in una esibita ricerca di sonorità difficili e parole-rima antiauliche. Ripercorrendo cursoriamente, per tappe salienti, il testo daccapo: rima *grossi:mossi* ai versi 12 e 13; la sequenza di occlusive velari sorde dei versi 14 e 15 «E' vanno con calzari cordati a maglie nel cuo' di vecchia troia»; la rima comicamente connotata *noia:croia* della seconda stanza (*Inferno* XXX, 101-103) e le rime aspre *becco:stecco*, *forza:scorza*; infine nella terza stanza la rima inclusiva *torni:intorni* e la rima *cerchi:merchia*, per cui quest'ultimo lemma è da intendersi quale “marchio”, sostantivo derivato, da ricerca su GDLI, dal verbo “merchiare”.

Interamente costruita sulla satira misogina è la canzone 153. Nella didascalia d'autore si apprende che la canzone è stata composta «contro a la portatura delle donne fiorentine»,<sup>27</sup> ovvero contro agli strani abbigliamenti che sono solite indossare. Il tono allocutorio dell'incipit è in linea con i modi bassi insiti alla materia trattata, a cui partecipa anche la forma metrica, dal momento che questa è l'unica canzone del Sacchetti a cominciare con un verso settenario:

Sempre ho avuto voglia,  
 vegendo delle donne fiorentine  
 la nuova foggia, farne una canzone.  
 E non dirò che doglia  
 5 abiano i cativelli, e che ruine,  
 a contentar lor falsa oppinione;  
 ma io vo' dir sol de le lor persone,  
 che portan portatura tanto strana,  
 fuor d'ogni modo vana.

<sup>26</sup> cfr. p. 94;

<sup>27</sup> Puccini 2007a, p. 242;

10 E farò 'l mio principio dalla cima,  
 qual è di tante forme  
 che ciascuna, per fare usanza prima,  
 non posa e non dorme,  
 con coccole, con giunchi e canterelle  
 trovando ognora nuove ghirlandelle.

Ai versi 4-6 si fa ironicamente riferimento ai poveri mariti o padri e al danno economico che hanno dovuto subire per accontentare le pretese senza fondamento di mogli e figlie; nonostante la dichiarazione di reticenza sull'argomento, lungo la canzone torneranno altri piccoli inserti ironici di questo tipo. Al verso 10 l'autore dichiara di voler partire «dalla cima», ossia dai capelli, manifestando la propria volontà di descrivere con ordine gli strani modi di agghindarsi delle donne, secondo quella disposizione testuale che segue una descrizione discendente delle parti del corpo e che si riscontra nel *topos* della *descriptio puellae*. Qui il motivo è chiaramente spodestato dai suoi intenti aulici, riproposto in chiave parodica e ridefinito dalle istanze caricaturali avanzate nel testo. La seconda stanza contiene, quindi, la descrizione dei capelli, fatti crescere a dismisura, coi quali le donne si aggirano «scapigliate a tutte l'ore». Segue nella sirma:

E quelle che gli portan suso avolti,  
 sul cocuzzol raccolti  
 25 con tanti giri sovra l'alta ciocca,  
 non ha più mura o cerchi  
 del capo loro la tentennana rocca!  
 E tanti amor soverchi  
 portan a quello, che per farlo biondo,  
 30 al sole stanno quando egli arde il mondo.

Il comparante «tentennana rocca» è un riferimento alla rocca di Tentennano, oggi rocca d'Orcia, nel senese,<sup>28</sup> e bisogna ritenere che l'espressione fosse di uso corrente e che Sacchetti, dunque, attingesse ad un luogo comune del suo tempo. La chiusura della strofa è, invece, nel segno dell'irrisione del codice lirico tradizionale, in cui la donna amata è notoriamente rappresentata come bionda. Lo stesso procedimento si riscontra nella stanza sesta, versi 87-90:

ché tanto han bene, quanto altri le mira,  
 vendendo lor ghignate  
 a' ciechi tristi, quando voglion moglie

<sup>28</sup> Crimi 2004, pp. 106-107;



90 trovando poi qual zoppa e qual con doglie.

In questo caso le donne rispondono agli sguardi degli innamorati non con il saluto salvifico proprio della donna stilnovistica, ma con «ghignate», cioè come da GDLI con “sorrisi di maliziosa intesa”; gli uomini ingannati si accorgeranno troppo tardi delle imperfezioni delle amate, appunto «qual con zoppa e qual con doglie». Nella fronte della terza stanza l'autore continua:

E vo' lasciar frenelli  
contar, di tanti versi con ciocchette,  
e venir alla parte de' lor visi:  
con lisci e bambagelli  
35 gli pingon, ricoprendo tal cosette  
ch'appena le comprendon gli occhi fisi.

«E vo lasciar [...] contar» riprende il tono allocutorio dell'incipit. I «frenelli» al verso 31 sono delle bende che servono per tenere fermi i capelli,<sup>29</sup> ma ancora più interessanti sono i termini utilizzati al verso 34 «lisci e bambagelli». Entrambi i termini si riscontrano nel celebre sonetto dell'Angiolieri *Quando mie donn'esce la man del letto*, sonetto ingiurioso rivolto a Becchina, caratterizzata da grande bruttezza fino a quando non si trucca. «Liscio» è termine che già il GDLI segnala come caricato di una forte connotazione negativa e significa “belletto”, mentre «bambagello» sta per “rossetto”. Nella quarta stanza Sacchetti comincia a parlare del busto:

Quanto si vede il petto  
pigner d'un capezzal largo ed aperto,  
e mostrar le ditelle e via più giuso.

«Capezzal» ha in questo caso l'antico significato di “colletto di un vestito”, mentre «ditelle» sta per “ascella”, già in *Decameron* VI, 10. Dalla stanza quinta alla ottava Sacchetti descrive i vari modi di abbigliarsi:

Giacchi delle guardanacche  
alcune fan già, e questa è opra  
Con nascosi piombini a' piè d'intorno,  
sì che con le trabacche  
65 l'alta pianella e 'l calcagnin si copra.

---

<sup>29</sup> Puccini 2007a, p. 243;

Il «giacchio» era una rete da pesca circolare munita di piombini,<sup>30</sup> dunque Sacchetti sta dicendo che talune donne erano solite trasformare le «guardanacche», ovvero “lunghe ghiacche”, in reti che hanno dei piombini nascosti affinché stiano ben tese, di modo che con tali «trabacche», termine che da GDLI significa “indumento dalla misura molto grande” e viene utilizzato in senso iperbolico, riescano a coprire le scarpe dalla suola alta. O ancora:

90 I' veggio cioppe nove  
già una parte d'esse gir portando,  
e con mantelli tal com'uom si veste.  
Dice che 'l fanno per esser oneste,  
e mutan fogge sotto tal coverto.

Il motivo dell'onestà della donna viene trasposto comicamente all'abbigliamento maschile, dal momento che alcune donne sono solite vestirsi con «cioppe nove», ovvero strane vesti lunghe che erano soliti portare anche gli uomini; il termine è già presente in *Decameron* X, I. La chiusura della canzone è all'insegna della proverbialità:

I' farò punto e fine,  
perché veggio ch'io misi mano in pasta  
ed avolt'era dentro al laberinto.  
Principio senza fine  
125 è voler raccontar quel che non basta  
all'appetito loro, così destinto.

Il tono, ancora allocutorio, pone l'accento sulla inesauribilità della materia e la memorabilità del dettato è rafforzata dalla sequenza dei versi 121-123, ciascuno dei quali contiene, appunto, una frase proverbiale.

Gli strumenti impiegati in questo settore della produzione poetica del Sacchetti non sono dissimili da quelli analizzati per la produzione realistica dei sonetti: parole popolari, estratte dalla quotidianità e da un substrato culturale composto da modi di dire ed espressioni comuni, immerse in un tessuto fonico che ricerca sonorità altre rispetto alla *dulcedo* dei componimenti strettamente lirici, secondo gli espedienti della ridondanza e dell'asprezza. Tuttavia non si trovano nella produzione sonettistica, o ballatistica, componimenti afferenti al genere della satira di costume, sicché bisogna concludere che l'autore ritenesse il metro della canzone come il più adatto a contenere contenuti di questo tipo. Le motivazioni andranno probabilmente ricercate nella

---

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 244;

esigenza di disporre di un metro sufficientemente lungo per poter esprimere in versi le sfaccettature di un argomento che trae la propria forza dall'accumulo di elementi. Non è da escludere, inoltre, che la satira di costume afferendo alla sfera dei comportamenti umani, fosse sentita come moralmente più alta e quindi indirizzata verso un metro più prestigioso.

Sul versante della polemica civile gli esiti più interessanti si riscontrano nelle canzoni elaborate sul modello dell'invettiva. Importante è la numero 94, composta durante la guerra tra Firenze e Pisa avvenuta tra il 1362 e il 1364. L'incipit si apre con l'apostrofe alla città:

Volpe superba, viziosa e falsa,  
ingrata, disdegnosa ed ignorante,  
come ti vedi avante  
venir incontro il iudizio superno!

«Volpe» è l'appellativo tradizionale di Pisa e dei Pisani, che allude alla loro astuzia fraudolenta, già in *Purgatorio* XIV, 53. L'espedito di utilizzare un animale dalle qualità negative per rappresentare l'oggetto dell'invettiva è mezzo consolidato nella lirica di argomento politico. Accanto alla denominazione segue una serie di aggettivi volti a denigrare la città, distribuiti secondo la figura retorica dell'accumulazione, che contribuisce a rendere sferzante l'*incipit*. Di simile tenore l'inizio di un'altra canzone invettiva, la numero 149, composta contro i Visconti: «Credi tu sempre, maladetta serpe, / regnar vivendo pur de l'altru' sangue, / essendo a tutti velenoso tarlo? / Tu se' iniqua e maligna sterpe». Il discorso è condotto direttamente nei confronti di Pisa, a più riprese apostrofata e interrogata lungo la canzone: «tu non potrai dir quel che t'avanza» verso 18; «tu se' peggio che pagana» verso 30; «tu sai ch'ogni tesoro, / o miseria, per loro a te venìa» versi 49-50; «Deh, sa'mi tu dir onde / quel da Postierla mandasti a Melano?» eccetera. Il componimento nelle prime quattro stanze si propone di ripercorrere gli errori, le scorrerie e i tradimenti perpetrati dalla città nemica nel passato, sino allo scatenarsi della guerra con Firenze. Si riscontrano diversi elementi interessanti. Anzitutto si ritrovano altre macchie testuali contenenti insulti diretti alla città, come ai versi 30-32 «però che tu se' peggio che pagana, / fuor di natura umana / invidiosa, rea, di mal talento» o al verso 54 «fèra diversa e fuor d'ogni merzede». Abbondano le rime consonantiche e si riscontrano rime ricercate da un punto di vista lessicale, quando non già stilisticamente connotate: *donna:colonna* versi 12 e 13, già in *Tre donne* versi 22 e

26; *pace:disface* versi 35 e 36; *terra:guerra:afferra* versi 38, 39 e 43, già in *Inferno* XX, 32-36 e nel *Libro*, in contesto affine, nel sonetto 112;<sup>31</sup> *desti:infesti* per cui il secondo elemento è latinismo da *infestus* e da intendersi con il significato di «ostili». Si legga la strofa quarta:

55        Quel che t'avene, pensa che non move  
          se non d'alta iustizia che t'infonde.  
          Deh, sa'mi tu dir onde  
          quel da Postierla mandasti a Melano?  
          Come di sopra a te foco non piove?  
60        Ugolin conte ancora non s'asconde  
          e l'altre vite immonde,  
          pargole e innocenti, che con vano  
          pensier di tradimento, sì tostano  
          festi con crudeltà venire a morte,  
65        ed altre cose ancor ch'io non t'ho scorte,  
          sì come quella che di Tolomeo  
          nascesti, o Gan ti feo.  
          Ma stu conosci l'aspra disciplina  
          La qual ti dà Colui che tutto regge,  
70        e la mortal ruina,  
          tu puo' veder venirti a pigior punto  
          che Troia, Tebe, Corinto o Sagunto.

In questa strofa ai versi 57-58 Sacchetti cita un episodio realmente accaduto, la vicenda di Francesco Postierla, signore milanese che dopo aver congiurato contro Luchino Visconti, venne catturato e consegnato dai pisani a costui, che lo fece giustiziare. L'episodio offre a Sacchetti l'occasione per inserire nel testo esempi di traditori notissimi, ma prima, al verso 59 si riscontra l'immane tessera testuale di marca petrarchesca: «Come di sopra a te foco non piove?» risente della lettura del primo dei tre sonetti del Petrarca scritti contro Avignone, che al verso 1 recita «Fiamma dal ciel su le tue trecce piova». Il conte Ugolino al verso 60 è di marca dantesca, da *Inferno* XXXIII, così come Tolomeo al verso 66. Al verso 67 «Gan» è da intendersi quale Gano di Maganza, il traditore di Carlo Magno e di Orlando. Infine, la breve enumerazione delle città al verso 72 sono esempi celebri di città distrutte tratti dalla storia antica. Si riscontra, quindi, in un altro contesto rispetto a quello osservato per la canzone 1, l'inserito erudito, che proietta il soggetto specifico dell'invettiva entro coordinate di

---

<sup>31</sup> cfr. pag. 57;

giustizia universale. Le ultime tre strofe, dalla quinta alla settima, contengono altri elementi interessanti. Ad esempio, elementi realistici come il riferimento 83 e 84 al palio corso sotto le mura di Pisa, che si faceva per derisione contro i nemici, «po' ti seguì maggior doglia e martiro / in su le porte i palii ti fur corsi»; espressioni realistiche, come ai versi 99-102:

100 Fama risuona che rifar ti credi,  
avendo appoggio di signor lombardo;  
ma se in colu' ch'i' credo, ho riguardo  
egli ha più che non vuol can alla coda.

Il riferimento qui è all'odiato Bernabò visconti e alla lega antiviscontea e l'espressione "avere cani alla coda" è già in *Decameron* III, 6. Ancora, la serie di imperativi aspri rivolti alla città, che scandiscono il componimento sino alla chiusura: «assaggia questi morsi» verso 85, «vattene a rivera» verso 88, «levar ti dèi» verso 91, «Tapina, guarda, guarda!» verso 118. Infine, il gusto per l'espressione proverbiale, di cui si ha un esempio ai versi 115-117:

115 Questo a fine mala  
te metterà, e qualunque t'amica:  
tal fa il laccio, che spesso s'intrica.

Questa inclinazione verso i modi di dire, già variamente riscontrato, viene incanalata a seconda dei contesti e si può affermare che, in questo caso specifico, essa contribuisca a rendere ancora più sentenzioso il giudizio espresso dalla voce narrante. È un atteggiamento che si ritrova in altre canzoni, ad esempio la numero 141, riferita a Carlo IV di Lussemburgo sceso in Italia e passato in visita a Urbano V, ai versi 28-30: «se non che par che un proverbio degno / v'abia assaliti con sì fatto suono: / che consiglio di due non fu mai buono». Oppure ancora nella canzone 189, scritta dopo l'inizio della guerra dei fiorentini contro Gregorio XI e nota come la guerra degli Otto Santi, ai versi 113-115 nel congedo: «Canzon, chi dice il ver, non s'affatica, / ed a cui Dio vuoi mal, gli toglie il senno, / sì che talor poco ode e meno intende»; si fa riferimento al diffuso proverbio di origine latina «quos Deus perdere vult, dementat prius», che in toscano suona «quando Dio ci vuol punire, del vero senno ci fa uscire». <sup>32</sup> A papa Gregorio XI è rivolta una canzone d'invettiva molto aspra, la numero 194, di cui si è già parlato per

---

<sup>32</sup> Puccini 2007a, p. 337;

quanto riguarda l'enumerazione come espediente di rincaro retorico. Anche il congedo di questo componimento si dimostra interessante:

Canzon, a quella adulterata seggia  
ne va', e di' a colui che l'aombra,  
vitupera, consuma, affligge e guasta,  
ch'anzi che sua final giornata veggia  
90 Italia ponga in pace, ed a chi inombra  
la Terra Santa pinga la sua asta.  
Per altro modo già mai non si spasta  
la grande infama dove tanto corre.  
Ancor è tempo a buon rimedio porre.  
95 Se non che, come già fu spento e schiuso  
tra gli altri del catalogo Liõne,  
a ciò che di sì pessimo non parli,  
così lui veggio, e 'n pigior condizione:  
il nome suo in terra esser deluso,  
100 conquiso il corpo, ed ogni ben mancarli,  
e 'n fine ne l'abisso gire al fondo,  
chiamato essendo papa Guastamondo.

Il tono è aspro, così come il lessico. La sedia sulla quale siede, indegnamente, il papa è significativamente appellata «adulterata seggia», con riferimento alla collocazione della sede pontificia in Avignone. Ai versi 87 e 88 un accumulo di verbi connotati negativamente qualificano l'operato del pontefice. Interessante l'uso di rime aspre e su parole-rima ricercate: *seggia:veggia*, *aombra:inombra*, l'inclusiva *guasta:asta:spasta*. La chiusura su ambientazione infernale è una maledizione rivolta al papa, che Sacchetti, secondo il gusto più volte rintracciato dell'onomastica contraffatta per esiti comici, chiama ironicamente «Guastamondo».

## 6. Le sestine

Tra le prove giovanili del Sacchetti si riscontrano anche due sestine liriche, forma metrica costituita da sei strofe di sei versi, i quali terminano con sei parole-rima che vengono ruotate secondo il principio della *retrogradatio cruciata*, e una sestina rinterzata, nella quale la stanza è raddoppiata. I congedi sono rispettivamente di tre e sei versi, nel primo caso con le parole-rima sia in punta di verso che all'interno, nel secondo unicamente in punta di verso. Genere approdato nella produzione in lingua di sì tramite l'esperienza dantesca con il componimento *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, diviene autonomo mediante le prove del Petrarca, che accoglie ben nove

sestine nel *Canzoniere*, delle quali una doppia (terminata la sesta stanza si ripete daccapo l'intero schema fino ad arrivare a dodici strofe in totale).

I componimenti del Sacchetti, sebbene ricavano suggestioni da entrambi gli autori, si confrontano soprattutto con la lezione dantesca. La sestina rinterzata numero 35, *Con sì alto valor questa regina*, è uno dei pochi esempi pervenuti nella tradizione letteraria di diretta imitazione della sestina rinterzata dantesca *Amor tu vedi ben che questa donna*, da cui oltre allo schema si mutua anche il tema: il poeta ama, ma non è ricambiato dalla donna, che si dimostra crudele nei suoi confronti, nonostante la servitù d'amore. Siamo nell'orizzonte del puro esercizio letterario. Più interessanti si rivelano gli altri due testi. Partendo dal numero 28, intitolato *Per qual stagion più vaga fia che gli anni*, si riscontra il tema della primavera, desunto, anche qui, dalla celebre sestina dantesca, ma il contrasto tra il rifiorire della natura e la sofferenza del poeta è motivo tipicamente petrarchesco, ad esempio del celebre sonetto *Zephiro torna e il bel tempo rimena*; questa tematica è altresì in opposizione al componimento dantesco *Io son venuto al punto de la rota* ed è interessante notare che la contrapposizione tra l'ardente amore del poeta e la stagione invernale trattata dalla canzone, viene utilizzata per il madrigale 36 poco distante dalla sestina in questione.<sup>33</sup> Si legga a titolo esemplificativo la prima strofa della sestina del Sacchetti:

Per qual stagion più vaga fia che gli anni  
mi possan consolare nella mia doglia?  
Ché ho passato autunno, state e verno,  
ed or son giunto nella parte vaga  
5 ch'a ciascun dona gioia, ed a me morte,  
tal ch'ora la disio, ora la piango.

Dantesco è anche il motivo della crudeltà della donna che si trova accennato ai versi 22 e 23: «Costei, per cui bellezze spesso piango, / crudele è stata sempre ne' su' anni». Nella seconda metà del Trecento la sestina non conosce ancora quella «monotonia semantica»<sup>34</sup> amorosa, morale e infine religiosa che la contraddistinguerà successivamente. La frastagliatura contenutistica del periodo in cui è attivo Sacchetti, denota un ancor debole influsso petrarchesco, disperso in una «koiné poetica che

---

<sup>33</sup> cfr. p.104;

<sup>34</sup> Frasca 1992, p. 317;

coinvolge a pari livello anche il dettato dantesco e stilnovista». <sup>35</sup> L'influenza della lezione petrarchesca si riscontra ad un livello strettamente lessicale nella scelta della parola-rima «piango» al verso 6, che partecipa di un processo di semplificazione e «accetta la “rivoluzione” semantica petrarchesca: minore pregnanza concettuale, collegamenti tra vocaboli desinenti di tipo logico, quando non antonimico, abolizione sostanziale della pregiudiziale sostantivale». <sup>36</sup> Una seconda deroga alle norme dantesche si riscontra nella sestina 49, *Quel spirito amoroso, ch'al cor luce*, strutturato sul tema della donna amata che va in vacanza in montagna e che accoglie tra le parole-rima, in deroga alla prassi dantesca, due lemmi non bisillabi: «foresta» e «tramontana». Si leggano le strofe uno e tre:

Quel spirito amoroso, ch'al cor luce  
con lo splendor che vien da quella stella  
che là dov'entra, nessun vizio prova,  
condotto m'ha per selva e per foresta  
5 con vago lume sempre e 'n alti monti:  
or mi tien fermo a guardar tramontana.

Così le fosse a lei dura la prova  
di far dimoro nella tramontana,  
15 com'a me star lontano a sua foresta,  
e che vedesse alquanto con sua luce  
se 'l mio cor langue, e sotto quale stella;  
ché forse poi verrebbe ad altri monti.

Si deve rilevare che dantesco è l'espedito della rima equivoca, mutuato dalla sestina rinterzata *Amor, tu vedi ben che questa donna*: ad imitazione del modello Sacchetti gioca sui significati in qualità di verbo e di sostantivo della parola «luce» e fa lo stesso anche per la parola «prova». La parola «foresta», invece, vale sia come sostantivo che come aggettivo, come si riscontra al verso 25 «Ben ch'ella è sì d'amor strana e foresta». Il dato più interessante consiste nel fatto che i motivi svolti dalle due sestine si trovano condensati nel madrigale numero 40, frapposto tra i due componimenti e intitolato *Verso la vaga tramontana è gita*. Si legga il primo terzetto in parallelo ai versi 7 e 8 della sestina 49 «Perché, corendo, verso tramontana / è gita donna, che a la mente luce» e il verso 23 «mentre il sol più luce»:

---

<sup>35</sup> *ibid.* p. 318;

<sup>36</sup> *ibid.*, p. 314;



Verso la vaga tramontana è gita  
quando più luce il sol co' raggi ardenti,  
Amor, costei, ch'è con pietà fugita.

Si può proporre un parallelo anche tra il ritornello del madrigale e l'ultima stanza della sestina 28:

dona, ove giugne, alerezza tanto,  
quanto dond'è partita, lascia pianto.

Dov'ella mira, non può nascer doglia  
tant'è la sua virtù possente e vaga.  
Pianganne tutti sì com'io ne piango,  
che son lontan da lei, lor grave morte:  
35 che là dove non sta, sempre fia verno,  
tristizia, pianto e rincresevol anni.

Bisogna concludere che queste tre sestine e i due madrigali a cui si è accennato partecipano ad un comune momento di esercizio letterario del giovane poeta, che ingloba suggestioni derivategli dalla lettura delle petrose dantesche e delle sestine, ma depurate da ogni intento di asprezza, costruite su un lessico genericamente stilnovistico e filtrate anche attraverso la ricezione di alcuni elementi della poetica petrarchesca.



## CONCLUSIONI

Nel corso del lavoro si sono analizzati gli elementi che, in sede di studi preliminari del *Libro delle rime*, si sono prefigurati come potenzialmente interessanti e illuminanti rispetto alla prassi scrittoria del Sacchetti, poeta che si colloca entro le coordinate storico-culturali della Firenze della seconda metà del Trecento e, in parte, all'interno di quello che, mediante la fortunata espressione del Croce, è stato definito il «secolo senza poesia».<sup>1</sup> Proprio una canzone sacchettiana, all'interno della quale si lamentano le morti del Boccaccio e del Petrarca e l'impossibilità di scorgere all'orizzonte chi potesse sostituirli, viene adottata da Croce come significativo testamento letterario della fine di un'epoca, che dalla prospettiva della storiografia letteraria legittima il Nostro quale ultimo intellettuale del Comune e, significativamente, «ultimo trecentista».<sup>2</sup>

Alla luce di queste brevi e sintetiche considerazioni, l'indagine del presente lavoro ha preso le mosse dallo studio delle forme metriche impiegati dal Sacchetti, da cui è derivata una piena comprensione dell'adesione da parte del poeta agli sviluppi che in questo settore sono avanzati nel Trecento. Nello specifico, si è riscontrato *in primis* un uso importante dei sonetti caudati o ritornellati affianco alla forma del sonetto semplice, sintomo di una produzione poetica meno controllata rispetto al modello dei "grandi", aperta a forti inserzioni di realismo e, soprattutto nella seconda parte del manoscritto, intrisa di autobiografismo. Tuttavia, al suo interno Sacchetti ha accolto consapevolmente elementi prelevati dal filone stilnovistico-petrarchesco, a dimostrazione della sfaccettatura della sua produzione, che utilizza la forma-sonetto per gli esiti poetici più disparati: dall'elogio della donna amata su prelievi figurativo-lessicali pienamente inseriti nella tradizione della lirica amorosa, alla corrispondenza in versi con contemporanei più o meno importanti, alla produzione di componimenti che a pieno titolo sono debitori della linea comico-realistica toscana, sino ad accogliere nuovi spunti che testimoniano di un modo poetico in incubazione e che qualche decennio dopo avrebbe portato agli esiti poetici del Burchiello. *In secundis*, si è registrata la piena adesione del Sacchetti alle innovazioni metriche della sua epoca attraverso la grande produzione di rime per musica che occupò larga parte della sua vita,

---

<sup>1</sup> Croce 1991, p. 224;

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 189;

almeno sino a quella “crisi” di cui si è accennato brevemente nell’*Introduzione* e che porterà l’autore a coltivare la prosa.<sup>3</sup> Preziose sono le didascalie contenute nel manoscritto che riportano il nome dell’intonatore dei madrigali o delle ballate composti dall’autore, testimonianza di una condivisa partecipazione ad un ambiente culturale borghese, municipale, all’interno del quale il poeta godeva di un certo riconoscimento, come testimoniano, per altro, gli innumerevoli sonetti di stima letteraria ricevuti e trascritti nel *Libro*. I madrigali sono i componimenti più stilizzati, all’interno dei quali non si registrano scarti importanti da un punto di vista lessicale, intonativo, e tematico, mentre la presenza, tra le ballate, di due componimenti dai toni fortemente popolareggianti, addirittura, come si è sottolineato, legati alla danza, che è quanto di più svilente, in termini di letteratura riflessa, per il pregio di un componimento letterario;<sup>4</sup> ancora la presenza di ballate composte sulla tematica del *vituperium in vetulam*, accanto ad esemplari, questa volta, raffinati e composti sulla tematica amorosa come *Inamorato pruno*, insomma questi casi rivelano la stratificazione della produzione ballatistica del Sacchetti, che risente degli stimoli via via raccolti, mai sistematizzati, sintomatici degli interessi personali e di pubblico. Sono presenze che rivelano altresì la sorte della forma metrica della ballata, destinata ad essere recepita ed utilizzata come un genere dimidiato rispetto alle esperienze originarie. Infine, per quanto riguarda le prove poetiche spese nel metro della canzone, bisogna dire che si rivelano, da un punto di vista stilistico-letterario, le meno riuscite del *Libro*. La veste della canzone sacchettiana è ancora pienamente dantesca e, sebbene qualche eccezione sia riscontrabile, esse confermerebbero la regola piuttosto che smentirla.<sup>5</sup> Minimo lo spazio conferito alla tematica amorosa: Sacchetti privilegia la composizione di canzoni politiche e civili, salvo una incursione nei territori del comico attraverso la satira di costume.

Per tutti i generi metrici, sebbene ogni volta si sia tentato di mettere in luce gli aspetti peculiari di ciascuna forma, è emerso come la gestione logico-sintattica della materia sia piana, priva di sperimentazioni importanti all’interno del territorio dell’inarcatura e degli elementi di complicazione della sintassi. È stato tuttavia utile e interessante cercare di estrapolare le strategie argomentative e gli strumenti sintattici di volta in volta impiegati, al fine di avere un quadro completo dei mezzi del poeta, per tentare un

---

<sup>3</sup> cfr. p. 7;

<sup>4</sup> cfr. pag. 74;

<sup>5</sup> cfr. pag. 121;

esercizio di comprensione che, partendo dall'involucro metrico, captasse le costanti all'atto della scrittura. Infine, l'indagine lessicale si è rivelata senz'altro la più stimolante, soprattutto laddove l'inclinazione salace e realistica del Sacchetti ha prodotto gli esiti migliori. Chiaramente di fronte alla produzione ingente e multiforme delle rime sacchettiane si è dovuto procedere per campionature significative, selezionando di volta in volta i testi che potessero riportare al lettore tracce più o meno evidenti di un percorso stilistico-letterario, di suggestioni e modi che hanno lavorato costantemente in tutti i generi metrici, costanti spesso difficili da rintracciare e sistematizzare proprio a causa della natura stessa del *Libro*, di cui si è già detto.<sup>6</sup>

Quali conclusioni trarre, dunque, da un lavoro come il presente? Studiare la poesia minore del Trecento può essere un procedimento delicato e talvolta frustrante, poiché le censure di volta in volta riscontrate in sede di storiografia letteraria insistono sui «limiti di uno “sterile epigonismo”, sulla persistenza di “inerti ripetizioni”»,<sup>7</sup> insomma si procede nella direzione di un appiattimento della produzione poetica verso il Duecento, che sfocia spesso in valutazioni globalmente negative. Inoltre, su tutto il secolo grava il confronto con l'inarrivabile esperienza del Petrarca. Eppure l'elemento interessante di un poeta come Franco Sacchetti risiede nel suo essere, seppur “in minore”, una singolare e straordinaria vicenda letteraria della nostra storiografia, un punto di incontro tra io poetico, tradizione letteraria, nuove spinte recepite, insomma un «crocevia di cultura»,<sup>8</sup> che merita di essere indagato con gli strumenti che gli pertengono.

---

<sup>6</sup> cfr. p. 9;

<sup>7</sup> Balduino 1984, pp. 45-46;

<sup>8</sup> Marti 1984, pag. 131;



## TAVOLA METRICA

### Ballate

XX ABAB BX	3, 20, 56, 58, 60, 79, 86, 93, 104, 113, 131, 134, 136, 140, 143, 145, 154, 157, 167, 172, 176, 179, 180, 192*, 224, 229, 305
XX ABAB Bx	108
xX ABAB bX	117
xX aBaB bX	146
xX ABAB bX	171
XyX ABAB BcX	177
XyY ABAB ByY	8, 18, 26, 51, 101
xYy ABAB bYY	30
XYY ABAB BYY	32, 46, 48, 82, 163, 226
XyY ABAB BYY	34
xYY ABAB bYY	37
XyY ABAB ByY	39
xyyX aBaB bccX	135
xYX AbCAbC xYX	148
XyX ABcABc XyX	152
xX AbcAbc cX	151
xyY AbcAbc cyY	156
X AA X	106
xx abab bccx	109
Mutile	184, 192*

### Cacce

92, 97, 155

### Canzoni

ABCABC CDEEFGG (ABCCDDA)	25
-----------------------------	----

ABCABC CDEEFGG (ABCDD)	44
AbCAbC CDDECDDEFF (AbcAbcDD)	57
ABCABC CDDEeFGFHH (ABCDD)	67
ABCABC CDdEFfEGG (aBB)	141
ABCABC CDDEeFfGG (ABCcDD)	149
aBCaBC CDdEfEfGG	153
AbCAbC CddEfF	168
ABCABC CDdEeFfgGHfLL (ABCABCDD)	169
ABCABC CDDEEFfGHgII (ABCABCCdEE)	173
ABCABC cddEeFfGG (ABbCC)	181
ABCABC CDdEeFGfHH (ABCABCcDD)	189
ABCABC CDDEFGFEGHH	194
ABCABC CDEeFF	197
ABCABC CDEeFFdGG (ABCABCcDD)	213
ABCABC CDDEeFfGG (ABbCC)	219
AbbCAbbC CDdEE (ABbCC)	1, 47
AbbCAbbC CddEE (ABbCC)	14
ABBCABBC CDDCEE	33*
ABbCABbC CDdEE	53, 215
ABbCABbC CDdEE (ABbCC)	54, 107
ABbCABbC CDDEeFGfHH (ABaCC)	94
ABbCABbC CddEE	261
ABbCABbC CddEE (ABbCC)	297
ABBCABBC CcDeDeFF	309*



Incomplete\* 33, 309

### **Capitoli**

188, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 244, 298

### **Componenti per pubblici monumenti**

193, 243

### **Endecasillabi a rima baciata**

193, 301 (mutilo), 302, 307

### **Frottole**

64, 159, 175, 248, 308

### **Madrigali**

ABB CDD DEE FF	24, 29, 31, 50, 52,
ABB CDD EE	59, 63, 65, 76, 83, 96, 103, 111, 115, 118,
	128, 130, 132, 147
ABB BAA CC	36, 38, 42, 55,
ABA BCB CC	40, 45
ABA BCB DD	85
ABB ACC DD	62
ABB BCC DD	88
AbCC DeFF GG	98

### **Orazioni volgarizzate**

247

### **Sestine**

28, 35, 49

### **Sonetti**

ABBA ABBA CDC DCD	5, 7, 10, 11, 13, 15, 102, 114, 129, 137,
	158, 183 a/b, 191 a/b, 196, 208, 209,
	216 a/b, 227, 231, 232 a/b, 238, 239,

	240 a/b, 245 a/b, 246 a/b, 249 a/b, 250 a/b, 251, 253, 254, 260,  268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278,  280, 281, 283, 288, 289, 290, 292, 294 a/b, 299, 300
ABBA ABBA CDE DCE	41, 150, 222
ABBA ABBA CDE CDE	61, 138, 174 b/c, 190, 206, 210, 211, 223, 252, 277
ABBA ABBA CDD DCC	99
ABBA ABBA CDE DEC	142
ABBA ABBA CDD CED	212
ABBA ABBA CDC DCD dEE	2, 6, 12, 19, 21, 22, 23, 27, 43, 87, 133, 185, 186, 187, 221, 279, 282 a/b, 296
ABBA ABBA CDC DCD EFF	287
ABBA ABBA CDE DCE FF	4
ABBA ABBA CDE CDE FF	120, 164, 170, 262
ABBA ABBA CDC DCD EE	9, 17, 81, 89, 112, 116, 122 a/b, 123 a/b, 127, 162 a/b, 165, 178, 195, 207, 233 a/b, 241 a/b, 255, 256, 259 a/b, 263
ABBA ABBA CDC CDC EE	91
ABBA ABBA CDC DCD D	90, 105, 121
Incompleti	75, 78, 286b, 288

## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni dell'opera

- Chiari 1936 = Franco Sacchetti, *Il Libro delle rime*, a c. di Alberto Chiari, Bari, Laterza;
- Ageno 1990 = Franco Sacchetti, *Il Libro delle rime*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschki-Univ. of Western Australia press;
- Puccini 2007 = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a c. di Davide Puccini, Utet, Torino.

### Studi critici

- Afribo 2002 = Andrea Afribo, *Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento*, in «Stilistica e metrica italiana», II, pp. 3-46;
- Ageno 1952 = Franca Brambilla Ageno, *Riboboli trecenteschi*, in «Studi di filologia italiana», X, pp. 413-454;
- Ageno 1958 = Franca Brambilla Ageno, *Ispirazione proverbiale nel Trecentonovelle*, in «Lettere italiane», X, pp. 303 e segg.;
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki Editore;
- Ballerini 1980 = Roberto Ballerini, *Rebus di lingua nelle liriche del Sacchetti*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXI, pag. 25;
- Ballerini 1981 = Roberto Ballerini, *Un campo semantico del Sacchetti. I suoi tanti modi di dire "sciocco"*, in «Studi e problemi di critica testuale», pp. 87-111;
- Battaglia Ricci 1990 = Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le "fabbriche" di Firenze*, Roma, Salerno Editrice;
- Berisso 2011 = Marco Berisso, *Poesia comica del Medioevo italiano*, BUR, pp. 5-49 e 367-376;
- Biadene 1888 = Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, in «Studj di filologia romanza», IV/1, Roma, Ermanno Loescher&co.;
- Bozzola 2003 = Sergio Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, pp. 191-248; 199
- Branca 1986 = Vittore Branca, *Mercanti scrittori*, Milano, Rusconi, pp. IX-LXXVII;

- Capovilla 1978 = Guido Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, pp. 107-147;
- Capovilla 1982a = Guido Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico"*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, in «*Metrica*», III, pp. 159-252;
- Capovilla 1982b = Guido Capovilla, *Dante, Cino, Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, pp. 118-136;
- Capovilla 1998 = Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, in «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi Editore;
- Caretti 1951 = Lanfranco Caretti, *Saggio sul Sacchetti*, Bari, Laterza;
- Corsi 1970 = Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua;
- Corti 1976 = Maria Corti, *Lo spazio linguistico*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, pp. 73-118;
- Crimi 2004 = Giuseppe Crimi, *Quattro note sulle Rime di Franco Sacchetti*, in «*Studi linguistici italiani*», XXX, fasc. I, pp. 104-111;
- Crimi 2005 = Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli Editore, pp. 168-193;
- Croce 1991 = Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, in *Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli;
- Curtius 1992 = Ernst Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Scandicci, La nuova Italia;
- Fenzi 2012 = Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice;
- Debenedetti 1905 = Santorre Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «*Studi Medievali*», vol. II, pag. 79;
- Di Girolamo 1983 = Costanzo Di Girolamo, *Significato e significante*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, pp. 67-85;

- Di Silvestro 2015 = Antonio Di Silvestro, *Dittico per la poesia di Franco Sacchetti*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 2, pp. 9-35.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia nella sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, pp. 313-352;
- Gallo 1976 = Franco Alberto Gallo, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 12;
- Getto 1943 = Giovanni Getto, *Per un saggio su Franco Sacchetti*, in «Convivium», XXI;
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino;
- Gorni 1984 = G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana a c. di A. Asor Rosa*, vol. III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 439-518: pp. 512-513;
- Gorni 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino;
- Gorni 2008 = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore;
- Li Gotti, Pirrotta 1935 = Ettore Li Gotti, Nino Perrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale nel Trecento italiano*, Firenze, Sansoni;
- Li Gotti 1940 = Ettore Li Gotti, *Franco Sacchetti uomo discolo e grosso*, Firenze, Sansoni;
- Li Gotti 1942 = Ettore Li Gotti, *Lo stile del Sacchetti*, in «Atti della Reale Accademia di scienze lettere e arti di Palermo», 4 ser., v. 3., pt. 2., fasc. 2;
- Magro, Soldani 2017 = Fabio Magro, Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, pp. 11-66;
- Malato 1995 = Enrico Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana: il Trecento*, vol. II, Salerno Editrice, Roma, capp. IV, VII, XII, XIII;
- Marti 1953 = Mario Marti, *Lingua e stile dei giocosi*, in *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 189-206;
- Marti 1984 = Mario Marti, *Il "minore" come crocevia di cultura*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo;
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodici, rima*, Padova, Editrice Antenore;

- Montagnani 1986 = Cristina Montagnani, *Appunti sull'origine del sonetto*, in «Rivista di letteratura italiana», IV, pp. 9-64;
- Mouchet 2008 = Valeria Mouchet, *Tra scuccumedre e buscalfane: il mondo degli animali di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», n.1, pp. 59-74;
- Orvieto 1978 = Paolo Orvieto, *Sulle forme metriche della poesia del nonsense*, in «Metrica», vol.1, pp. 203-218;
- Pagnotta 1995 = Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Milano, Ricciardi;
- Pasquini 1990 = Emilio Pasquini, *Il "secolo senza poesia" e il crocevia di Burchiello*, in *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, pp. 25-86;
- Pelosi 1990 = Andrea Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V, pp. 3-162;
- Pernicone 1942 = Vincenzo Pernicone, *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze, Sansoni, pp. 61-107;
- Bendinelli Predelli 2006 = Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, in *Atti del Convegno di Montreal 22-23 Ottobre 2004*, McGill University, Fiesole, Edizioni Cadmo;
- Puccini 2006 = Davide Puccini, *Appunti sulla cultura di Franco Sacchetti*, in «Letteratura italiana antica», n. 7, pp. 349-354;
- Roncaglia 1978 = Aurelio Roncaglia, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, pp. 365-397;
- Soldani 2009 = Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo;
- Somelli 2002 = Lorenzo Somelli, *Teoria e prassi della canzone dantesca*, in «Rivista di studi danteschi», I, pp. 3-32;
- Suitner 1983 = Franco Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padova, Editrice Antenore;
- Tartaro 1974 = Achille Tartaro, *Il diagramma delle rime*, in *Il manifesto di Guittone*, Bulzoni editore, Roma, pp. 113-127;
- Vela 1996 = Claudio Vela, *La "canzonetta da ballo" di Franco Sacchetti*, in «Anticomoderno», II;

- Zaccarello 2003 = Michelangelo Zaccarello, *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, in «Lingua e Stile», XXXVIII, 1, pp. 59-84;
- Zaccarello 2004 = Michelangelo Zaccarello, *I sonetti di Burchiello*, Torino, Einaudi, pp. I-XVIII;
- Zaccarello 2005 = Michelangelo Zaccarello, *Storicità, correlazione, espressionismo nell'onomastica sacchettiana*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», riviste.edizioniets.com.

### **Studi sul libro di poesia**

- Battaglia Ricci 1990 = L. B. Ricci, *Tempi e modi di composizione del Libro delle Rime di Franco Sacchetti*, in *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le "fabbriche" di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, pp. 109-137;
- Battaglia Ricci 1992 = L. B. Ricci, *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «*Italianistica*», XXI, pp. 597-614;
- Battaglia Ricci 1995 = L. B. Ricci, *Autografi antichi ed edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «*Filologia e critica*», XX, pp. 386-457;
- Brugnolo 1989 = F. Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Modena, Ed. Panini, pp. 9-23;
- Longhi 1979 = S. Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in «*Strumenti critici*», XIII.

### **Dizionari e rimari**

- Boggione, Casalegno 2004 = V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, Utet;
- Boggione, Massobrio 2004 = V. Boggione, L. Massobrio, *Dizionario dei proverbi*, Torino, Utet;
- GDLI = *Grande dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1966-2002, voll. I-XXI;
- Punzi 2001 = Arianna Punzi, *Rimario della "Commedia" di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto Libri.