



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

Elementi stilistici ne "I cento sonetti" di Alessandro Piccolomini

Relatore:
Prof. Andrea Acribo

Laureando:
Davide Verardo
n° matr. 1082820 / LMFIM

Anno Accademico 2015/2016

Indice

Il rapporto tra metrica e sintassi.....	p.5
La metrica.....	p.35
Attraverso (e dentro) i testi.....	p.83
Bibliografia.....	p.107

Il rapporto tra metrica e sintassi

In questo capitolo analizzerò il rapporto che intercorre nei sonetti tra la metrica e la sintassi, verificando in particolare se la pausa metrica di fine quartina o di fine terzina coincide con la pausa sintattica, quali tipi di collegamento interstrofico sono presenti e come si sviluppa la sintassi tra le partizioni connesse; considero sia le poesie incluse ne *I cento sonetti*, sia quelle che fanno parte delle rime estravaganti, dalle quali sono ovviamente esclusi i due madrigali (I.1 e I.9), la ballata (I.12) e la canzone con refrain (II.4). Questi dati saranno messi a confronto con quelli dei sonetti di Petrarca, già analizzati in *Sintassi e partizioni metriche del sonetto* di A. Soldani.¹ Dato che le raccolte poetiche differiscono per numero di poesie, il confronto avverrà esaminando le percentuali.

Innanzitutto espongo i criteri di scansione che ho utilizzato per la sintassi. Un periodo è costituito da una sola frase principale e dalle sue subordinate. Pertanto due frasi principali coordinate appartengono a due distinti periodi, mentre due subordinate di pari grado coordinate tra loro fanno parte dello stesso periodo. Le uniche due eccezioni sono il caso di due principali coordinate che condividono la medesima subordinata e il caso di due principali coordinate in cui sia presente l'ellissi del verbo in una delle due. In entrambi questi casi le due coordinate andranno considerate come appartenenti allo stesso periodo. Per quanto riguarda la subordinazione si considerano subordinate le frasi introdotte da congiunzioni subordinative. Le frasi relative poste a inizio quartina o a inizio terzina sono considerate subordinate solo quando abbiano il verbo al congiuntivo o un significato restrittivo; negli altri casi il pronome relativo avrà una funzione analoga a quella del nesso relativo presente in latino. *Onde, donde, per che, di che, per cui*, quando non hanno un antecedente nominale, non svolgono più la funzione di pronome relativo, ma fungono semplicemente da avverbio e quindi non introducono una subordinata. Il *che/ché* para-coordinativo non introduce una vera dipendente. Se la subordinata è anteposta e la principale si trova nella strofa seguente, ma non all'inizio di essa perché è preceduta da elementi legati in vario modo alla subordinata, comunque si considera che il collegamento interstrofico è di subordinazione perché la dipendente crea l'attesa della principale, senza la quale il periodo manca dell'elemento centrale. Vanno considerati come collegamenti subordinativi con anteposizione della dipendente i casi in cui un soggetto o un vocativo, posti a inizio di periodo e di strofa ed espansi da una relativa trovano il verbo principale solo nella partizione seguente. Quando si ha l'anteposizione di due

¹ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, pp.383-504.

o più subordinate di pari grado si considera come dipendente anteposta quella che presenta il rapporto più stretto con la principale. Tenendo presenti questi criteri, due strofe sono tra loro indipendenti se non è presente un periodo che si estende in entrambe; in caso contrario sono unite tramite collegamento sintattico, il quale può avvenire per coordinazione, subordinazione o inarcatura; in quest'ultimo caso è presente la rottura della frase semplice tra due partizioni, negli altri due, invece, viene spezzato solo il periodo, mentre la frase rimane all'interno di un'unica strofa.²

Collegamenti interstrofici.

Nelle poesie appartenenti alla raccolta la pausa metrica non coincide con quella sintattica in 30 casi, su un totale di 300 confini metrici (quest'ultimo dato è ottenuto considerando per ogni sonetto 3 pause metriche); in percentuale ciò significa il 10%. Considerando invece le rime estravaganti, la sintassi travalica le partizioni 14 volte, su un totale di 48 pause metriche, cioè costituisce il 29,2%. In Petrarca tale percentuale è fissata al 18,9%.³ Ciò significa che Piccolomini a livello generale attenua la discordanza tra sintassi e metrica, riducendo fortemente le percentuali petrarchesche, fino a dimezzarle nel caso de *I cento sonetti*, assecondando così in maniera molto fedele le partizioni interne. Ciò può essere ben esemplificato dal sonetto XXXIV:

*Tu pur, Gallo, lasciar t'hai posto in core
tue natie tiberine alme contrade
per desio di veder quella cittade,
cui Antenore diede il primo antico onore.*

*Nel tuo camin si perda ogni furore
che di venti o di piogge a terra cade,
gran parte de l'onore di nostra etade
teco conservi 'l Ciel col suo favore.*

*O città bella, o patria alma e gentile,
o chiara Brenta, onde 'l mio cor oblia*

² A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, pp.390-406.

³ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 495.

il Tebro, l'Arno e l'Arbia mia natia.

Ma dove 'l bel pensier porta mio stile?

A te, Gallo, ritorno, e prego DIO

che t'accompagni, e adempia 'l tuo desio.

Come si può notare, ciascuna delle strofe è autonoma e costituisce un'unità non solo metrica, ma anche sintattica; quest'ultima non sempre è raggiunta con un unico periodo, ma anche con la somma di più periodi, i quali comunque non oltrepassano mai i confini metrici. Inoltre, le partizioni sono disposte secondo un'alternanza: la prima quartina e la prima terzina, nelle quali è presente un unico periodo, si concentrano sulla città di Padova, intrecciando il desiderio di Gallo di recarvisi, presente nella prima strofa, con il ricordo della città, carico di nostalgia, da parte del poeta nella terza partizione. Le altre due strofe, che condividono anche la presenza di più di un periodo al loro interno, ruotano invece attorno all'augurio di buon viaggio che Piccolomini rivolge al destinatario del sonetto. L'autonomia sintattica delle strofe, tuttavia, non impedisce la presenza di un loro collegamento attraverso il lessico, come avviene tra la prima e la seconda quartina, nelle quali si può cogliere la figura etimologica tra "tu"(v.1) e "tuo"(v.5), entrambi posti a inizio di strofa.

Nelle rime estravaganti, invece, trova più spazio la sperimentazione e l'infrazione della regola, in misura maggiore anche rispetto a Petrarca. Cito a questo proposito le prime due quartine del sonetto I. 3b:

Bench' il venir voi stessa a la gran tomba

del gran cultor di quel ben nato alloro

che s'erse u' non mai pini asceti foro,

le vieti del suo fato invida fromba;

felice è pur, poi che sì chiara tromba,

Verginia, in onor suo l'alto lavoro

de i vostri versi, in suon dolce e sonoro

qua d'ogni intorno al ciel alto rimbomba.

Si può osservare come da un lato venga infranta la pausa metrica, ma dall'altro tale infrazione venga contenuta e limitata: le due strofe, infatti, sono attraversate ed unite da un unico periodo, ma il passaggio tra la prima e la seconda quartina segna comunque un confine, quello

interno tra la subordinata concessiva e la principale posposta. Il periodo ha una lunghezza significativa (ben 8 versi), ma sembra ancora più ampio grazie all'uso nella prima strofa dell'iperbato (con anastrofe) tra la subordinata oggettiva e il verbo che la regge ("venir voi stessa...vieti", vv.1-4) e nella seconda mediante l'iperbato tra soggetto e verbo ("sì chiara tromba...rimbomba", vv.5-8).

Passo ora ad analizzare in quale dei tre confini strofici si trova lo scarto tra metrica e sintassi. Dai dati che ho raccolto emerge che, all'interno de *I cento sonetti*, sui 30 casi già schedati, 19 (il 63,3%) si trovano tra le due quartine, 4 (il 13,3%) tra la fronte e la sirma e 7 (il 23,3%) tra le due terzine. Esaminando le rime estravaganti, si trovano 10 occorrenze tra le quartine, 1 (il sonetto I. 11) tra la seconda quartina e la prima terzina e 3 tra le due terzine, su un totale di 14 presenze; ciò costituisce una frequenza del 71,4% nel primo caso, del 7,1% nel secondo e del 21,4% nel terzo. Nel Canzoniere di Petrarca troviamo il 42,2% nel primo caso, il 21,7% nel secondo e il 36,1% nel terzo.⁴ Si può notare che Piccolomini accentua le caratteristiche presenti nel modello petrarchesco, nel quale i collegamenti interstrofici si trovano in maggioranza nelle quartine, ma al di sotto del 50%; anche nei sonetti della raccolta e nelle rime estravaganti prevale il legame interstrofico tra le quartine, ma la percentuale viene notevolmente aumentata, con uno scarto di 20 punti percentuali nel caso de *I cento sonetti*, e ancora di più nel caso delle rime estravaganti; specularmente viene ridotta l'infrazione della pausa metrica sia tra fronte e sirma, sia tra le terzine. Ciò sembra andare nella direzione di un maggior rispetto della separazione tra fronte e sirma e di una maggiore autonomia delle due terzine, avvicinandosi così, pur senza averne l'intenzione, alla forma del sonetto precedente a Dante.⁵ Queste caratteristiche sono ben visibili nel sonetto LXXII:

Come quando 'l mar gonfia e negro il giorno
fan l'ond'irate ed altrui danno orrore,
gran piacer è veder da 'l porto fuore
navi ondeggiar, con quel periglio attorno,

così tu puoi, d'alta dottrina adorno,
Flamminio, il volgo immerso entr'al furore
d'ambizion, d'ignoranza, odio e timore,

⁴ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 494.

⁵ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 411.

mirar secur, che non pon farti scorno.

O stolte menti, o ciechi petti umani,
- debbi tu dir - , a pena un dì ci è dato
di vita, e van desio ce 'l turba e fura;

non sentiam noi che esclama ognor Natura
che poco vol per far altrui beato?
La mente pura e i sensi interi e sani.

Si può notare, infatti, che le due quartine sono collegate tra loro e insieme formano un unico blocco che ospita l'ampia similitudine, la quale è disposta in modo simmetrico: il termine di paragone è collocato nella prima quartina, mentre l'oggetto del paragone – di cui di fatto fa parte anche la frase indipendente “che non pon farti scorno”(v.8) – viene posto nella seconda quartina. Viene invece rispettata sia la separazione tra l'ottetto e il sestetto, sia l'autonomia, non solo sintattica, ma anche semantica, delle due terzine: la prima centrata sulla deprecazione del comportamento umano, la seconda sulla lode della Natura. Diversamente si presenta il sonetto XXXI:

Sotto 'l carico d'Amor, già chino e lasso,
a l'orme vostre sante ergo 'l pensiero
per aver verso 'l ciel dritto 'l sentiero,
per rider poi di ciò ch'io vegga a basso,

dotto mio Tolommeo; ma pur un passo
non muov'ancor da quel sì duro impero,
ch'ha già tant'anni in me quel crudo Arciero,
e in tanto indarno pur oltra trapasso.

Ma voi, 'l cui santo cor d'ardente zelo
acces'ha quel Signor, la cui clemenza
gli aperse oggi le braccia a torne al cielo,

pregate lui, che di sua grazia un dardo

mi dia la prima scossa, perché senza
so ben ch'io sarei sempre e zoppo e tardo.

Infatti oltre a essere presente il collegamento interstrofico tra le quartine, si trova anche tra le terzine. Il componimento viene così diviso a metà: nella prima parte si descrive il conflitto tra il desiderio spirituale e l'incapacità del poeta di cambiare vita, mentre nella seconda il poeta chiede al destinatario, l'abate Tolomei⁶, di intercedere presso Dio affinché lo aiuti a incamminarsi sulla retta via.

Tipo di collegamenti interstrofici.

È opportuno ora concentrarsi sul modo in cui due partizioni vengono legate tra di loro. Ne *I cento sonetti*, sono presenti 5 rapporti di coordinazione (il 16,7%), 18 di subordinazione (il 60%) e 7 di inarcatura (il 23,3%). All'interno delle rime estravaganti, un collegamento (nel sonetto I. 13) è del primo tipo, 6 sono del secondo e 7 del terzo; percentualmente, ciò corrisponde al 7,1%, al 42,9% e al 50%. In Petrarca si trova il 27,2% nel primo caso, il 64,4% nel secondo e l'8,3% nel terzo.⁷ Da questi dati si può osservare come Piccolomini si distanzi dal modello di Petrarca: ne *I cento sonetti* la subordinazione rimane stabile, collocandosi al 60%, mentre cala nettamente se si considerano le rime estravaganti; inoltre si avverte un sensibile calo della coordinazione con un aumento di pari entità dell'inarcatura e ciò avviene in misura più contenuta ne *I cento sonetti* e in modo più deciso nelle Estravaganti, nelle quali questo tipo arriva a costituire la metà dei casi. In questo modo Piccolomini dà ampio spazio al collegamento tramite enjambement, il quale, spezzando la frase semplice, non rispetta neanche debolmente la pausa metrica, come avviene, al contrario, negli altri due tipi, nei quali ogni singola frase è interamente contenuta in una quartina o in una terzina.⁸

Coordinazione

Tra i 6 casi di coordinazione, 4 sono formati da complete coordinate tra loro: i 3 casi presenti nel sonetto XXXIII e il sonetto XXVIII, di cui sono citati qui sotto i vv. 5-11:

Nostri sermon non son, come l'uom presto
poss'arricchir d'usure o dadi o carte,
come meglio si mangi, o con qual'arte

⁶ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 87.

⁷ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 494.

⁸ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 410.

possa biasmar l'invidia or quello or questo;

ma quanto dolci i fidi, onesti e veri
amici sien; qual ben sia sommo e pieno
de l'uomo, e come poi s'acquisti o sperì;

Come si può notare , sono presenti ben 6 complete coordinate tra di loro, ma disposte in modo simmetrico: nella seconda quartina ci sono 3 subordinate in cui viene elencato ciò che non è oggetto dei discorsi; nella prima terzina ci sono altrettante dipendenti nelle quali, al contrario, vengono enunciati in positivo gli argomenti di discussione.

È inoltre presente un caso in cui ci sono due principali coordinate con una subordinata temporale in comune e si trova nella poesia XCI, che qui riporto:

La Vergin, cui servì la prima gente
e fuggì poi verso le parti estreme
del ciel, ond'a tornare anch'oggi teme,
già risplendea del solar raggio ardente,

e 'l becco già ne l'acque d'occidente
ponea l'augel del cui potente seme,
oltr'i due che cangiar la vita insieme,
nacque la destruzion de l'oriente,

quando, com'ella suol, leggiadra e bella
la donna mia m'apparve, e con seco era
virtù tal che fuggì la febre e 'l sonno.

Scotto, dunque che fia se la mia stella
mi rend'unqua a veder la faccia vera,
se sol le immagin sue cotanto ponno?

Qui ci troviamo di fronte al costrutto del *cum* inverso. In ciascuna quartina è contenuta una principale, accompagnata dalle sue subordinate, e in ognuna di esse viene descritto un aspetto della situazione astronomica; apparentemente si tratta di due periodi distinti (in base ai criteri esposti all'inizio del capitolo), ma nella prima terzina si trova una temporale (la quale, in

realtà, descrive l'evento centrale, cioè l'apparizione in sogno della donna) che è collegata ad entrambe le principali, le quali divengono così, ma solo in un secondo momento, coordinate per mezzo della subordinata comune. In questo modo le prime tre partizioni sono occupate da un unico lungo periodo, mentre la seconda terzina è l'unica strofa indipendente e funge da commento. Nelle terzine del sonetto I. 13 (incluso nelle rime estravaganti) si trova l'ultima tipologia di collegamento tramite coordinazione:

Fabricato non l'han dotti scoltori
con le più ricche pietre e pretiose
che l'India manda, e 'l tempo morde e lima;

ma i più sublimi, illustri, alti scrittori
di questa età, con chiari versi e prose,
che non temon del tempo o dente o lima.

In ciascuna terzina si trovano due principali con le loro subordinate; il rapporto è di coordinazione perché nella seconda manca il verbo, il quale è esplicitato nella prima; tuttavia rimane una differenza tra di loro perché la prima terzina è in forma negativa, mentre la seconda è in positivo e dichiara chi ha costruito il Tempio a Giovanna d'Aragona⁹.

Esamino ora la lunghezza dei periodi in cui è presente questo tipo di collegamento. Nei sonetti XXVIII, XCI e I. 13 (tutti e tre sono citati poco sopra) il periodo che effettua il legame coordinativo si estende per intero nelle due strofe coinvolte, formando così una costruzione sintattica ampia che non si limita semplicemente a valicare il confine metrico. Anche il sonetto XXXIII presenta questa tendenza, ma con una particolarità:

Quand'a l'uscir che da 'l balcon soprano
fa 'l sol il giorno, il suo Fattore adoro:
Caro, non chieggo quant'attorno il Moro
fertil miete di biade in poggio o in piano,

non scettri aver di magistrati in mano,
non l'arce empir di pur'argento e d'oro,
non trionfando 'l crin cinger d'alloro,
né ciò ch'ammira e prezza il volgo insano;

⁹ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 204.

ma sol ch'io san di mente e corpo lunge
viva da povertade, e meco sieno
miei cari amici e la mia Tosca Musa;

e l'età mia, che già m'aggrava e punge,
non passi in macchie involta; e tanto meno
quanto manch'or l'error arebbe scusa.

Si può notare, infatti, che in tutti e tre i confini metrici si trova un collegamento coordinativo e di conseguenza il primo periodo si estende per i primi 12 versi e nella prima metà del v.13; solo la seconda terzina è divisa tra due periodi. Grazie alla successione dei 3 collegamenti interstrofici, si costituisce così un sonetto quasi monoperiodale in cui è presente una lunga enumeratio (che si estende per gran parte del sonetto) delle cose che l'autore non chiede (vv.1-8) e di quelle che invece chiede (vv.9-13) a Dio. In questo sonetto si può vedere in forma ampliata la tendenza, già presente negli altri collegamenti coordinativi, a creare una struttura sintattica ampia.

Subordinazione

Passo ora ad esaminare i collegamenti tramite subordinazione, che sono anche, come si è visto, i più numerosi. Questi legami possono avvenire o con la posposizione della subordinata, oppure con la sua anteposizione. Ne *I cento sonetti*, 3 appartengono al primo caso e 15 al secondo; in percentuale ciò significa il 10% e il 50%. Prendendo in esame i sonetti delle rime estravaganti, 3 (il 21,4%) avvengono con la posposizione della dipendente e altrettanti con la sua anteposizione. In Petrarca si trova il 19,4% nel primo caso il 45% nel secondo.¹⁰ Si può notare che ne *I cento sonetti* prevale nettamente l'anteposizione della subordinata, seguendo in questo modo l'uso petrarchesco, mentre nelle rime estravaganti le due tipologie si equivalgono. Nel sonetto XVII è ben visibile l'anteposizione della dipendente:

Mentre l'alte romane ampie ruine,
con chiaro suon cantate in mille carte,
tempî, archi e terme omai pendenti e chine
Iulia riguarda e l'uso antico e l'arte,

¹⁰ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p.494.

per pietà le due luci alme e divine

bagnando disse, e *sospirando* in parte:

- Qual fu de Pietà 'l tempio, ed in qual parte

tra TAI RELIQUIE ORMAI VENUTE A FINE? -.

Sospirar le Ruine, e i danni suoi

sentiron più veggendo 'l **volto stesso**

far molle a sì gran donna il lor occaso,

e disser: - Iulia, or avrà qui per voi

la Pietà 'l seggio a noi mai sempre appresso

FIN CHE FIA SASSO IN NOI SALVO RIMASO. -

Tra le due quartine è presente un collegamento subordinativo: nella prima strofa è posta la dipendente temporale, mentre la principale si trova solo nella seconda quartina. In questo modo non solo vengono unite le due partizioni, ma si crea un effetto di attesa poiché il lettore avverte l'incompletezza della subordinata e quindi è spinto a proseguire fino alla comparsa della principale che costituisce il centro del periodo; si crea così una tensione sintattica che unifica ancor di più il periodo e le due partizioni collegate.¹¹ Questo effetto è amplificato dal fatto che la seconda strofa inizia con una subordinata modale e la principale è quindi ulteriormente posticipata al v.6 ("disse"). Inoltre si noti come il componimento sia nettamente diviso in due parti: la prima, corrispondente all'ottetto, è centrata su Iulia e il suo lamento per la sorte delle rovine; nella seconda, costituita dalle due terzine, è presente la reazione commossa delle rovine personificate. Tra le due parti c'è un fitto gioco di rimandi lessicali: il pianto di Iulia ("per pietà le due luci alme e divine / bagnando", vv.5-6 e " 'l volto stesso / far molle", vv.10-11), il sospirare da un lato della donna ("sospirando in parte", v.6) e dall'altro delle rovine ("Sospirar le Ruine", v.9), i rispettivi discorsi, di lunghezza simile, in cui si trova la presenza della Pietà, messa in dubbio da Iulia, affermata dalle Ruine, ("Qual fu de Pietà 'l tempio", v.7 e "or avrà qui per voi / la Pietà 'l seggio", vv.12-13) e l'avanzato stato di decadenza delle rovine ("tai reliquie ormai venute a fine", v.8 e "fin che fia sasso in noi salvo rimaso", v.14).

¹¹ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, pp.420-421.

Appare diversa, invece, la situazione nella sirma del sonetto I. 2, incluso nelle rime estravaganti:

Lumi del nostro ciel, beate e care
luci, così fortuna i raggi vostri,
doppo il lungo eclissar, ne scopra un giorno;

come sper'io con via più chiari inchiostri
dir l'ardente virtù, che in voi traspare,
con cui scaldate ognor l'alme dattorno.

Infatti, nonostante il collegamento interstrofico, non si avverte una tensione sintattica tra le strofe, come avveniva tra le quartine del sonetto precedente: la prima terzina, in cui è contenuto l'auspicio di tornare a vedere gli occhi della donna, appare in sé conclusa e la comparativa presente nella seconda terzina, essendo posta dopo, costituisce una semplice aggiunta.

Passo ora ad analizzare i diversi tipi di dipendenti utilizzate nei collegamenti interstrofici. Piccolomini utilizza in tutto solo 5 tipi di subordinate, un brusco calo rispetto alla varietà petrarchesca che conta l'utilizzo di ben 11 tipi di dipendenti. Rispetto a Petrarca, infatti, sono assenti soprattutto le condizionali e le gerundive, ma non si trovano nemmeno le causali, le finali, le complete e le participiali.¹² La subordinata in assoluto più utilizzata è la relativa che compare ben 12 volte (la metà di tutti i legami subordinativi). Inoltre è importante sottolineare come questa dipendente preceda sempre la principale, cioè si trova solamente il caso in cui un soggetto o un vocativo sono posti a inizio di periodo e di strofa e sono seguiti dalla relativa, anche se sarebbe perfettamente possibile la forma opposta, ossia la posposizione della subordinata. Si può vedere un esempio di ciò nelle due quartine del sonetto L:

Bonfadio mio, che con stil chiaro e pieno
d'alta prudenza etterne l'opre fate
de la ricca, onorata, alma cittate
che tien tant'anni già Liguria a freno,

¹² A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p. 496.

tema non fia che vostre carte sieno
sospette mai, che 'l ver cotanto amate,
che né scrivendo gli altrui gesti alzate
più che convien, né fate illustri meno;

Si può notare, quindi, che nella prima quartina è presente il vocativo con la relativa che serve a presentare il destinatario del sonetto, sottolineando il suo impegno di storico, mentre nella seconda strofa si trova la principale e il tema cardine di tutto il sonetto: l'imparzialità e l'obiettività di Bonfadio. Ciò avviene soprattutto ai vv.7-8, che costituiscono una rielaborazione della celebre massima "sine ira et studio" di Tacito.

Piccolomini inoltre fa un discreto utilizzo sia delle comparative (sono presenti 6 casi), sia delle temporali (utilizzate 4 volte), mentre è presente un unico collegamento tramite consecutiva (nel sonetto LXVII, il quale sarà ripreso nella parte riguardante l'inarcatura) e anche per la concessiva si trova solo un caso (nel già citato componimento I. 3b, incluso nelle rime stravaganti). Come esempio della prima tipologia, è utile esaminare il sonetto LXXVIII, di cui, fra l'altro, non passano inosservati i forti richiami danteschi:

Qual lasso peregrin, già l'anno intiero,
tra folti rami in cieca selva oscura,
gito pien di sospetto e di paura
smarrit'avendo 'l dritto suo sentiero,

s'avien che quando men fida 'l pensiero
discopra 'l ciel aperto e l'aria pura,
con gran piacer conosce e raffigura
sua cara patria, e 'l camin dritto e vero,

tai gli occhi miei, quasi in un bosco cieco
più giorni avendo in questa parte e quella
cercat'in vano il lor oggetto amato,

oggi gioia immortal riportan seco,
che scopert'han la luce chiara e bella
del viso in Ciel da gli Angeli aspettato.

Si può osservare che in questo caso il collegamento interstrofico tra la subordinata comparativa e la principale è collocato tra la fronte e la sirma. In realtà il paragone occupa tutto il sonetto (e il primo periodo si estende per ben 12 versi); la poesia è chiaramente divisa a metà: nella fronte è presente il termine di confronto (il viandante smarrito che ritrova il sentiero), espresso dalla comparativa, nella sirma, invece, si trova l'evento oggetto del paragone (gli occhi del poeta che rivedono la donna), posto nella reggente, con gli ultimi due versi che formalmente costituiscono un periodo autonomo, ma di fatto sono un prolungamento della principale precedente.

Nelle quartine del sonetto XCIX, invece, si trova il collegamento interstrofico ottenuto con la subordinata temporale:

Mentre Fetonte a l'ardir poco uguale
guida 'l carro del Sol tutto infiammato,
e 'l vago Icaro altier, tosto scordato
de i paterni sermon, tropp'alto sale,

mentre Bellerofonte alto su l'ale
s'accosta al ciel col fier cavallo alato,
indizio certo a noi mortali han dato
di quanto 'l tropp'osar seco ha di male.

In questi versi ci si trova davanti a una perfetta quadripartizione: i primi 6 contengono 3 temporali (2 vv. per ciascuna), mentre nei vv.7-8 si trova la principale, in cui è condannata nettamente l'eccessiva ambizione. Si noti che, nonostante il confine di quartina cada tra due subordinate coordinate tra loro, il collegamento non viene considerato di tipo coordinativo, ma subordinativo, perché prevale il rapporto di dipendenza dalla principale, come ho illustrato nei criteri di scansione esposti all'inizio del capitolo. In ogni subordinata è ritratto un personaggio mitologico colpevole di superbia; in questo modo le temporali tendono ad assumere una leggera sfumatura comparativa perché i tre personaggi svolgono la funzione di esemplificare quell'eccesso di ambizione che è condannato nella principale.

A questo punto esamino come si articola la sintassi all'interno delle partizioni collegate dal legame subordinativo. Nella maggior parte dei casi (15 su 24) si trova la presenza di un unico periodo nelle strofe coinvolte dal legame, come si può vedere nelle quartine del sonetto LXXV:

Donna, a cui vostr'immensa alta beltade
format'ha 'l cor così superbo, altiero,
che disprezzando 'l cieco alato Arciero
spendete in van vostra fiorita etade,

tosto farà chi 'l tutto lima e rade
il bel volto rugoso, ispido e fiero,
e 'l dente or bianco sì, livido e nero,
e i lumi spenti, ond'or tal lume appare.

Si può osservare che in questo modo si forma un periodo ampio di ben 8 versi e che le due strofe vengono fuse insieme in una macro-partizione che occupa tutta la fronte. In parte, tuttavia, rimane il confine tra le due quartine: nella prima strofa è presente la subordinata relativa in cui viene presentata la donna e in cui si pone l'attenzione soprattutto sul suo atteggiamento superbo e sprezzante verso l'amore, mentre nella seconda partizione si trova la principale in cui viene descritta la punizione della donna, auspicata dal poeta, ad opera del tempo, la cui ineluttabilità è esemplificata dalle antitesi tra l'aspetto attuale e quello futuro riguardo il viso (v.6), i denti (v.7) e gli occhi (v.8).

Negli altri casi, quelli cioè in cui c'è una segmentazione sintattica interna, spesso accade che il periodo che collega le due strofe si estenda comunque per gran parte di esse, occupando interamente una partizione e almeno metà dell'altra; ciò accade in 7 componimenti, tra cui il sonetto IX, di cui riporto le quartine:

Le tre gran donne che cotanto amate,
saggia Onorata, e con lodato inchiostro
d'altri raccami che di perle o d'ostro
pingendo in carte altieramente ornate,

ben son già da la fama al mondo alzate
da l'Indo al Mauro e da 'l gran Borea a l'Ostro;
or non di men col bel giudizio vostro
più assai ne debbon gir alte e pregiate.

Si può notare che il primo periodo, anche se non occupa integralmente le due partizioni, ha un'estensione comunque notevole (6 versi), che non è possibile ottenere se non oltrepassando

i limiti della singola strofa. In realtà è presente comunque un confine tra le due quartine: nella prima si trova la subordinata relativa in cui è descritta l'attività letteraria di Onorata in lode delle tre donne, mentre nei vv.5-6 della seconda strofa si trova la principale che afferma l'enorme fama di cui già godono le nobildonne. Con la frase indipendente presente negli ultimi due versi si ritorna alla lode di Onorata, che può ulteriormente accrescere la loro fama; in questo modo il secondo periodo diventa, a livello tematico, parte del primo, formando così, di fatto, un unico flusso discorsivo che occupa entrambe le quartine. Sono invece presenti solo 2 casi (uno nel già citato sonetto L, l'altro nel XCIII) in cui il periodo che collega le due partizioni si estende per poco più di una strofa.

Inarcatura

Esamino a questo punto l'ultimo tipo di collegamento interstrofico, ossia quello che avviene tramite l'inarcatura. In 7 casi (che costituiscono la metà di questa tipologia) avviene la separazione tra il soggetto e il verbo, come si può vedere nel sonetto LXVII:

A piei de l'Apennin, nuovo pastore,
pur dianzi da 'l natio toscano terreno
scacciato da colei cui nel bel seno
de l'Arbia rende ogni altra ninfa onore,

carco d'alto pensier, d'alto dolore,
lasciat'al pianto ogni sostegno e freno,
ne i petti a i figli del bel picciol Reno
descrive e intaglia 'l mal ch'ha dentr'al core;

poi dice: - Amico a voi sia sempre il sole,
piante novelle, acciò che vosco alzata
l'istoria del mio mal cresca ogni giorno;

tal che più di lontan la gente attorno,
sendo fatte maggior le mie parole,
legga: Damon fedele, e Flori ingrata - .

Le due quartine sono collegate tramite inarcatura; si tratta di un enjambement molto forte perché vengono separati i due costituenti principali della frase, il soggetto ("nuovo pastore",

v.1) e il predicato, in questo caso formato da due verbi (“describe e intaglia”, v.8); i due elementi separati esercitano una reciproca attrazione tra di loro e questo collega in maniera molto forte le due strofe. A ciò si aggiunge il fatto che i due sintagmi non solo appartengono a strofe diverse, ma sono anche separati da un lungo iperbato, che si estende per ben 7 versi, ottenuto con l’inserzione di tre subordinate participiali; l’attrazione tra questi due elementi, posti uno all’inizio e l’altro alla fine delle quartine, spinge il lettore a leggerle d’un fiato, legandole così ancor più strettamente. Si noti che l’iperbato che accompagna l’inarcatura non è un fatto isolato, ma è presente, anche se con estensione minore di quello appena esaminato (in media 3 o 4 versi), anche negli altri enjambement interstrofici che separano il soggetto dal verbo. Inoltre il sonetto appare diviso in due: da un lato abbiamo la fronte, in cui vengono illustrati il dolore e la disperazione amorosa del pastore Damone, alter ego del poeta, dall’altro si trova la sirma, che contiene le parole del protagonista, il quale augura agli alberi di crescere, in modo che quante più persone possibili vengano a conoscenza della sua storia e possano quindi provare pietà nei suoi confronti. Le due terzine sono unite dall’unico collegamento subordinativo che avviene tramite la consecutiva, formando un periodo che si estende per tutta la loro estensione, con l’eccezione dell’inizio del v.9 (“poi dice”); questa breve frase, di fatto, non fa parte della prima terzina, ma svolge la funzione di segnare il confine tra la fronte e la sirma.

Sono presenti altri due casi di inarcatura forte: tra il complemento oggetto e il predicato (nel sonetto I. 2) e tra la congiunzione subordinante e il verbo (nel XXX). In entrambi l’enjambement è accompagnato anche dall’iperbato. Ci sono 5 casi, invece, in cui l’inarcatura, separando due elementi tra cui intercorre un legame non molto forte, risulta essa stessa di debole intensità. Ciò avviene quando viene separato dal resto del periodo il complemento di paragone (nel sonetto I. 5b), il vocativo (come avviene in XXXI, XCVI e I.13), o lo stato in luogo (nella poesia I. 14, la cui fronte è citata qui di seguito).

Nei gran Tempi sublimi illustri e chiari,
che da’ popoli alteri e Re possenti
s’ergono a Dio per man di dotti e rari
sopra ’l corso mortal fabri eccellenti,

color, che non pon fare ognor gli altari
con vittime fumar, pover d’armenti,
co’ puri cori, a Dio si rendon cari,

che più d'altro ama in noi le voglie ardenti.

La prima strofa contiene il complemento di stato in luogo, con la relativa che dipende da esso, mentre il resto del periodo si estende nella seconda quartina. Si tratta di un collegamento interstrofico di debole intensità perché il complemento di luogo è un elemento abbastanza accessorio e quindi la sua posizione in una strofa diversa, pur creando un legame sintattico tra le partizioni, non le lega con forza tra di loro. Questo collegamento tramite inarcatura non è accompagnato dall'iperbato e ciò è comune agli altri casi di debole enjambement: fa eccezione infatti solo il sonetto I. 5b.

Un caso particolare è costituito dal sonetto XCVI, che riporto qui sotto:

Ben Natura ove l'uom vivesse e donde
l'esca prendesse avea saggia ordinato;
ei, non quieto entr'a le proprie sponde,
hassi importun l'altrui poscia usurpato.

Dedal e Iaso a solcar l'aria e l'onde
fur, l'un co i remi e quel con l'ali osato;
e fin dove la terra il centro asconde,
Ercol andò, spirando ancora il fiato;

né mancò chi a più sublime loco
salir ardisse, e furar quindi il fuoco.
O cieco, ingordo, altier nostro desio,

che cosa far nostra stoltizia umana
non osa? Ecco che tu con arte vana
furar cherc'h'il futur di seno a Dio.

Questa poesia presenta una sintassi frammentata e rigidamente divisa in distici (a ciò contribuiscono anche le rime alternate presenti nelle quartine): ognuno dei 7 periodi, infatti, occupa una coppia di versi. Questa frammentazione sintattica si rispecchia a livello tematico: viene infatti usata per enunciare 7 temi diversi (il piano della Natura, il comportamento ribelle dell'uomo, 3 esempi mitologici di esso, il commento amareggiato del poeta e l'accusa rivolta al destinatario, un astrologo), i quali vengono semplicemente giustapposti uno dopo l'altro

senza creare un'organizzazione del discorso e senza soffermarsi su alcuno di essi, perché a tutti viene dedicato lo stesso spazio. L'unica limitata eccezione, che comporta una leggera variazione del ritmo, è costituita dal sesto periodo, il quale collega le due terzine: la frase non si ferma al v.12, ma entra di poco in quello seguente (“non osa?”). Questo collegamento interstrofico avviene tramite un'inarcatura che separa il vocativo (collocato nel v.11, l'ultimo della prima terzina) dal resto del periodo, che si trova nella strofa successiva; questo tipo di enjambement in linea teorica dovrebbe essere molto debole perché il vocativo è un elemento abbastanza isolato all'interno della frase e quindi, secondo logica, la sua collocazione in una strofa diversa, pur creando un collegamento tra le partizioni, non dovrebbe legarle strettamente tra di loro. In realtà, in questo caso l'inarcatura acquista una forza e un rilievo notevoli: sono presenti, infatti, due pause sintattiche che rompono il ritmo delle terzine, una posta alla fine del v.10, e l'altra all'inizio del v.13 e, quindi, il collegamento interstrofico tramite enjambement (vv.11-12) acquista peso e importanza proprio per contrasto con i due confini sintattici vicini che interrompono il flusso del discorso. Inoltre, se allarghiamo lo sguardo all'intero sonetto, questo tipo di collegamento appare ancora più forte e ciò è dovuto alla rigida scansione per distici dell'intera poesia: il lettore, immerso per 10 versi in questo ritmo fortemente binario, è ormai guidato dall'inerzia e, giunto al termine del v.11, è spinto a leggere d'un fiato anche il successivo. Si può rintracciare un chiaro precedente di questo fenomeno nel sonetto 254 del *Canzoniere*, a cui Piccolomini si è certamente ispirato:

I' pur ascolto, e non odo novella
de la dolce ed amata mia nemica,
né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica,
sí 'l cor tema e speranza mi puntella.

Nocque ad alcuna già l'esser sí bella;
questa piú d'altra è bella e piú pudica:
forse vuol Dio tal di vertute amica
tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella,

anzi un sole: e se questo è, la mia vita,
i miei corti riposi e i lunghi affanni
son giunti al fine. O dura dipartita,

perché lontan m'hai fatto da' miei danni?

La mia favola breve è già compita,
e fornito il mio tempo a mezzo gli anni.

Tra le due terzine è presente lo stesso tipo di collegamento del sonetto piccolominiano, ossia l'enjambement tra il vocativo e il resto della frase. Anche qui si può vedere come questo tipo di inarcatura, di per sé debole, acquista forza per contrasto con le due pause sintattiche che si trovano a poca distanza, la prima alla fine della terza strofa (alla metà del v.11), la seconda all'inizio della successiva (alla fine del v.12). La stessa tecnica è utilizzata anche per evidenziare l'enjambement interstrofico tra la seconda quartina e la prima terzina. Inoltre, come nella poesia di Piccolomini, c'è una elevata frammentazione sintattica, anche se il sonetto non è rigidamente diviso in distici.

Per quanto riguarda la segmentazione interna a questo tipo di collegamento, si può notare che nella metà dei casi (7 su 14) è presente un unico periodo nelle strofe connesse, come si può notare nelle già citate quartine del sonetto I. 14, incluso nelle rime estravaganti:

Nei gran Tempi sublimi illustri e chiari,
che da' popoli alteri e Re possenti
s'ergono a Dio per man di dotti e rari
sopra 'l corso mortal fabri eccellenti,

color, che non pon fare ognor gli altari
con vittime fumar, pover d'armenti,
co' puri cori, a Dio si rendon cari,
che più d'altro ama in noi le voglie ardenti.

Qui ci troviamo di fronte a un collegamento interstrofico che avviene attraverso l'inarcatura tra il complemento di stato in luogo e il soggetto; inoltre è presente un unico periodo, ricco di particolari anche accessori (soprattutto nella prima strofa), che occupa metà sonetto e che unisce le due quartine, formando così un flusso sintattico ampio e dando un ritmo lento e disteso al discorso poetico; si può quindi notare il contrappunto tra la divisione a livello metrico in due quartine e l'unità della fronte per quanto riguarda la sintassi. Se proseguiamo nella lettura del sonetto I. 14, troviamo una situazione diversa nelle terzine:

Ed io, Ruscelli, al Tempio alto e reale
ch'a donna, ch'è de l'età nostra onore,

ergi in altro lavor che in bronzi o marmi,

poi che povero son di prose e carmi,
dono pronto il voler, devoto il core;
né sprezzar ella 'l dè, sendo immortale.

Qui sono presenti due periodi, ma quello che collega le due strofe si estende per gran parte di esse: si forma così anche in questo caso un flusso sintattico ampio che unifica quasi tutta la strofa; all'ultimo verso, tuttavia, troviamo un'interruzione perché inizia il secondo periodo, il quale, sia per la breve durata, sia per il contenuto, assume la funzione di una postilla al discorso principale che occupa il resto del sestetto. Tra i casi in cui è presente una segmentazione sintattica interna, ce ne sono solo due in cui il periodo che unisce le partizioni si estende per gran parte di esse (cioè almeno in una e in metà dell'altra): uno è stato appena esaminato, l'altro si trova nel sonetto XXX. Più frequenti, invece, sono le volte in cui il taglio sintattico avviene vicino alla pausa metrica, leggermente posticipato o anticipato: ciò accade in 5 casi su 14. Si tratta di un fenomeno che accade soprattutto nei collegamenti tramite inarcatura: in essi, infatti, la scelta di come dividere la frase tra le due strofe è del tutto libera ed è quindi abbastanza facile collocare poche parole nella strofa precedente o successiva; nel caso della coordinazione o della subordinazione, invece, si deve porre nell'altra partizione un'intera proposizione ed è quindi più difficile confinarla in poco spazio. Come esempio di ciò cito le quartine del sonetto I. 6b:

- Dunque la bella Clori a la gran tomba
del Tosco ch'onorò l'amato alloro
spargendo fior, che sì ben nati foro
che non temon del verno ispida fromba,

parte, Damon, su la tua stessa tromba
ne sparge ancor co' bel vago lavoro? -
Dicean Toschi pastori, almo e sonoro
mandando il suon ch'al ciel alto rimbomba.

Come si può notare, il confine sintattico cade dopo la prima parola del v.5 ("parte"); in questo caso, quindi, il collegamento interstrofico non è finalizzato a unificare le partizioni o a creare comunque un ampio periodo che superi i limiti ristretti della singola strofa, ma si configura

come una voluta infrazione del confine tra le quartine, come un contrappunto sintattico che acquista tanta più evidenza quanto minimo è lo scarto con la struttura metrica: basti osservare che il primo periodo, è, di fatto, confinato nella prima partizione. Il resto della seconda quartina, tuttavia, non si presenta compatto, perché esattamente a metà strofa si trova un'altra pausa sintattica (in tutto quindi ci sono tre periodi), la quale è sicuramente più significativa di quella precedente perché separa le parole dei pastori (vv.1-6), da quelle del poeta che li presenta (vv.7-8); i primi sei versi, quindi, rappresentano a livello tematico un'unica unità, contraddicendo in questo modo il confine sintattico del v.5, il quale, dunque, oltre a spezzare il ritmo della quartina appena iniziata, interrompe anche lo scorrere del discorso dei pastori. Inoltre la tripartizione della sintassi è da mettere in relazione con l'ampiezza ridotta del primo periodo, perché lo spazio lasciato libero da quest'ultimo è abbastanza ampio per contenerne altri due; infatti dei 5 casi in cui si trova la pausa sintattica a ridosso di quella metrica, solo nelle terzine del sonetto LXXVIII si trova la presenza di due periodi.

Un caso limite è costituito dalle terzine del sonetto XCVI, esaminato poco sopra: il periodo che collega le due strofe si estende per poco più di due versi e ciò è possibile perché non riempie completamente nessuna terzina, ma è posto a cavallo di esse.

né mancò chi a più sublime loco
 salir ardisse, e furar quindi il fuoco.
 O cieco, ingordo, altier nostro desio,

 che cosa far nostra stoltizia umana
 non osa? Ecco che tu con arte vana
 furar cherc'h'il futur di seno a Dio.

Segmentazione sintattica tra le partizioni connesse

Dopo aver esaminato, nelle parti dedicate ai tre tipi di collegamento interstrofico, come sono strutturate internamente le partizioni tra loro collegate, riesamino brevemente questo aspetto per trarre delle conclusioni di carattere generale senza considerare la natura del legame tra le strofe. Ne *I cento sonetti*, su 30 collegamenti interstrofici, in 17 (il 56,7%) è presente un unico periodo nelle partizioni coinvolte, in 9 (il 30%) ce ne sono due e in 4 (il 13,3%) ne sono presenti tre. Se si considerano le rime estravaganti, su 14 casi, 10 (il 71,4%) presentano una campata sintattica unitaria, mentre si equivalgono le volte (2 a testa, cioè il 14,3%) in cui sono presenti due e tre periodi. Si può quindi vedere come in Piccolomini ci sia la preferenza ad

usare un unico periodo all'interno delle strofe collegate, soprattutto nelle rime estravaganti. Questa scelta crea una conseguenza importante: la sintassi, nonostante violi la metrica perché non rispetta il confine interstrofico, non scompagina la struttura canonica del sonetto, perché le singole strofe collegate diventano sotto-parti di una struttura sintattica più ampia, mantenendo in questo modo la propria unità interna e quindi la propria fisionomia, anche se hanno perso la propria autonomia sintattica. In questo modo, proseguendo sulla strada già tracciata da Petrarca¹³, si creano periodi ampi, che aggregano due o più partizioni senza smembrarle e che consentono al discorso di espandersi al di là dei limiti strofici, senza per questo svuotare di significato la suddivisione in quartine e terzine. Ciò è ben evidente nelle quartine del sonetto LXXVI, in cui la sintassi si distende in un'ampia similitudine, ma viene rispettata parzialmente la suddivisione tra le due strofe, perché nella prima si trova la principale, nella seconda la comparativa:

Non mai sì grave di gran lungi 'l danno
seco portan color, caro Palmiero,
che 'l puro, schietto argento e l'or sincero
per piombo e otton ne le lor merci danno,

come fan quei che così poco sanno
scerner tra 'l buon e 'l rio, tra 'l falso e 'l vero,
che i ben, che sott'il cieco ingiusto impero
chiusi Fortuna tien, lor proprî fanno.

Per quanto riguarda i rimanenti casi, ne *I cento sonetti* prevalgono i due periodi, mentre la tripartizione della sintassi è ridotta ai margini e si colloca su percentuali di poco superiori al 10%. Piccolomini quindi, anche quando non usa una campata sintattica unitaria, è restio a frammentare eccessivamente la sintassi. Questo discorso vale anche per le rime estravaganti, in cui, nonostante siano usate con pari frequenza la bipartizione e la tripartizione sintattica, entrambe sono utilizzate raramente.

Quando è presente una segmentazione sintattica all'interno del collegamento interstrofico, ne *I cento sonetti* il periodo che collega le due partizioni si estende completamente in una e in almeno metà dell'altra in 8 casi su 30 (il 26,7%), mentre 5 volte (il 16,7%) accade che riempia poco più di una strofa o che si trovi (come in XCVI) confinato nella zona a cavallo di esse.

¹³ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, pp. 437-438.

Nelle rime estravaganti si registra la parità tra i casi in cui il periodo che unisce le due partizioni raggiunge un'ampia estensione e quelli in cui presenta dimensioni ridotte: si tratta di 2 volte su 14 (il 14,3%) per ciascuno. Come emerge da questi dati, ne *I cento sonetti* il periodo che collega sintatticamente le partizioni, quando non le occupa integralmente, nella maggior parte dei casi si estende per buona parte di esse, riuscendo in questo modo a creare un'ampia campata sintattica che supera i confini metrici; nelle rime estravaganti, invece, ciò accade solo nella metà dei casi, mentre negli altri si crea un periodo di ridotta estensione. Nelle terzine del già citato sonetto I. 14, il primo periodo si estende per gran parte delle due strofe (5 versi su 6):

Ed io, Ruscelli, al Tempio alto e reale
 ch'a donna, ch'è de l'età nostra onore,
 ergi in altro lavor che in bronzi o marmi,

poi che povero son di prose e carmi,
 dono pronto il voler, devoto il core;
 né sprezzar ella 'l dè, sendo immortale.

Minoritario, ma non trascurabile, è il caso in cui non vengono sfruttate le potenzialità del collegamento interstrofico e il periodo, quindi, presenta una modesta estensione. Questo fenomeno è spesso (in 5 volte su 7) accompagnato dalla tripartizione sintattica, come accade nelle quartine del sonetto I. 5b:

Chi potrà più onorar la sacra tomba
 di chi del bel toscan secondo alloro,
 s'ornò, i cui rami scossi non foro
 dell'ardente di Giove orrida fromba

di voi? che con dorata inclita Tromba,
 saggia Verginia, ogni mortal lavoro
 far potete immortal; suon sì sonoro
 dal Pol nostro all'altrui dolce rimbomba.

Come si può vedere la prima pausa sintattica cade appena dopo quella metrica ("di voi?", v.5). In questo modo il periodo iniziale si colloca quasi solo nella prima strofa, lasciando così

la seconda con sufficiente spazio per ospitare altri due blocchi sintattici, il cui confine cade a metà del v.7.

In generale, quindi, si può concludere che Piccolomini la maggior parte delle volte utilizza il collegamento interstrofico per creare ampi periodi e spesso lo fa senza spezzare l'unità interna delle strofe.

Tipologia sintattica dei sonetti

È il momento ora di analizzare le diverse tipologie sintattiche di sonetto, esaminando quali macro-strofe si formano a seguito del legame tra due o più partizioni; ovviamente le nuove unità possono essere, come si è visto, segmentate all'interno da due o più periodi, purché la suddivisione non coincida con il confine metrico. Esamino ora le tipologie più utilizzate. Ne *I cento sonetti*, su un totale di 100 componimenti, 78 sono del tipo 4+4+3+3, 3 sono 8+6 e 13 sono 8+3+3. Nelle rime estravaganti, su un totale di 16 poesie, 5 sonetti (il 31,3%) appartengono al primo caso, 3 (il 18,8%) al secondo e 7 (il 43,8%) al terzo. In Petrarca si trova rispettivamente il 58%, il 4,1% e il 13,9%.¹⁴ Quindi il poeta senese ne *I cento sonetti* usa nella stragrande maggioranza delle volte il tipo 4+4+3+3 che lascia ciascuna partizione autonoma e ciò è da mettere in relazione con l'utilizzo molto parco dei legamenti interstrofici; la percentuale di questo tipo è decisamente maggiore rispetto a quella presente in Petrarca, nel quale questa tipologia è sì prevalente, ma non raggiunge il 60%. Si può vedere un esempio di questa struttura nel sonetto XXVII:

Già del breve camin di questa vita,
da van desio d'aver sempre affannato,
tal part'hai, se ben guardi, oggi passato
che poco andrai che tosto fia compita;

già non sostien tua carne fiacca e trita
l'oro con gran sudor sempr'adunato,
né perch'ora 'l bisogno sia mancato
sta men d'acquistar più tua voglia ardita.

Non vedi tu che su la sponda sei

¹⁴ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p.498.

donde l'or tuo Caronte a l'altra riva
portar non vuol, ma te sol nudo e lieve?

Dà, dunque, e spende, e del gran peso priva
le vecchie spalle; e quattro passi o sei
ch'ancor puoi far, fagli men tristo e greve.

Si può notare, infatti, che ogni strofa mantiene la propria autonomia sintattica, anche se solo la prima e la terza sono formate da un unico periodo mentre le altre due presentano una segmentazione interna. Il sonetto, centrato sul tema dell'avarizia, si articola in quattro sezioni, ciascuna corrispondente a una partizione, raggruppabili a due a due in modo alternato: nella prima e nella terza è centrale la morte prossima del destinatario, la quale dovrebbe fargli capire quanto ormai non abbia più bisogno della sua ricchezza; nella seconda e nella quarta si parla più propriamente dell'avarizia, deplorando il comportamento dell'interlocutore in una e proponendo, per contrasto, un modello di comportamento virtuoso nell'altra.

Nelle rime stravaganti, invece, il tipo 4+4+3+3 non solo è usato meno della metà delle volte, ma si trova anche al secondo posto (e ciò sovverte anche la gerarchia petrarchesca): quello più utilizzato, anche se sotto il 50%, è 8+3+3, nel quale viene unificata la fronte, come si può vedere nel sonetto I. 7b:

Filli, da 'l cui bel sguardo oscura tomba
par poi ciò si vede, il toscano alloro
le cui cime sì in alto alzate foro
che riman dietro ogni buon arco o fromba

le vostre tempie e la vostra alma tromba
ben cinger dee, poi ch'in sì bel lavoro
rime intessendo, un suon dolce e sonoro,
mandate sì, ch'al sen d'Adria rimbomba.

Ecco, *Ninfa gentil*, ch'ad onta e scorno
del camin lungo, i vostri stessi odori
dolce ne fan quest'Antinoreo seno.

O quando fia ch'al bel paese ameno
a *Filli* e Flori un altar erga e intorno
gli versi latte, e sparga rose e fiori?

Come si può vedere, in questo sonetto la fronte è unificata da un unico periodo in cui viene celebrato il valore poetico della destinataria; le terzine, invece, rimangono autonome e rappresentano due diverse situazioni, ma entrambe piacevoli: la prima è ambientata nel presente a Padova, la seconda esprime la speranza di ritornare un giorno a Siena. In questa poesia, tuttavia, si possono ritracciare dei collegamenti lessicali che creano dei legami tra partizioni formalmente autonome: il nome della donna ("Filli") è presente nel primo e nel penultimo verso e inoltre viene chiamata "Ninfa gentil"(v.9) all'inizio della sirma, creando in questo modo un evidente ripresa dell'incipit della fronte. Inoltre alla fine della seconda quartina e della prima terzina è indicata la città di Padova con due espressioni molto simili ("sen d'Adria", v.8 e "Antinoreo seno", v.11), i cui elementi sono disposti in modo chiasmico; a ciò va aggiunto per contrasto il riferimento a Siena ("bel paese ameno", v.12), presente all'inizio dell'ultima strofa, esattamente un verso dopo l'"Antinoreo seno" del v.11.

Invece, ne *I cento sonetti* la tipologia 8+3+3 è nettamente minoritaria, ma è la sola, oltre a 4+4+3+3, a essere adoperata con una frequenza significativa, in linea con quella del modello petrarchesco. Anche in esso 4+4+3+3 e 8+3+3 sono le due tipologie più usate, ma la loro somma è il 71,9%, mentre ne *I cento sonetti* è il 91%; Piccolomini tende quindi a seguire nella raccolta poetica le scelte prevalenti nella tradizione, ma ne aumenta le proporzioni. Inoltre il poeta senese generalmente tende a sviluppare la sintassi rispettando lo schema metrico, con la parziale eccezione del collegamento tra le quartine. Diversa è la situazione per quanto riguarda le rime estravaganti; in esse la somma delle tipologie 4+4+3+3 e 8+3+3 rappresenta il 75,1%, dato assai simile a quello petrarchesco, ma, a differenza dell'autore del *Canzoniere*, il tipo che prevale è 8+3+3; inoltre risulta abbastanza usato anche 8+6, il quale è invece relegato ai margini in Petrarca (così come del resto lo è anche ne *I cento sonetti*). Nelle rime estravaganti, quindi, da un lato è presente una divergenza rispetto alle caratteristiche della tradizione, dall'altro, se si confrontano con *I cento sonetti*, si trova una maggior varietà e una tendenza più forte a non rispettare lo schema metrico.

Nelle poesie di Piccolomini sono presenti altri tipi, ma si trovano in una posizione decisamente marginale. Ne *I cento sonetti*, 2 (il XXXIX e il XCVI) sono 4+4+6, 1 (il XCI) è 11+3, 1 (il XXVIII) è 4+7+3 e 2 (il XXXIII e il LXXVIII) creano un unico blocco di 14 versi, ma in essi sono presenti almeno due periodi. Nelle rime estravaganti si trova 1 caso (il I. 11; il

6,3%) che è 4+7+3. In Petrarca l'11,7% è costituito da 4+4+6, il 2,8% da 11+3, il 4,7% da 4+7+3 e l'1,9% è formato da un unico blocco che occupa l'intero sonetto, ma non è monoperiodale; inoltre, sono presenti altri due tipi, i quali invece sono assenti in Piccolomini: i sonetti costituiti da un unico periodo (l'1,3%) e quelli 4+10 (l'1,6%).¹⁵ Si può vedere come queste tipologie vengano usate sporadicamente dal poeta senese; ciò avviene generalmente anche in Petrarca, tuttavia nel *Canzoniere* c'è una maggior sperimentazione di questi schemi sintattici sia a livello quantitativo (viene utilizzato in misura rilevante anche 4+4+6), sia a livello qualitativo (sono presenti, anche se con una bassa frequenza, due tipi assenti in Piccolomini, cioè i sonetti monoperiodali, privi di pause sintattiche, e quelli 4+10, nei quali rimane autonoma solo la prima quartina e viene cancellata la pausa tra l'ottetto e il sestetto). Queste tipologie vanno viste come rare punte di sperimentazione nel corpus piccolominiano e vengono lasciate ai margini del sistema perché spesso creano una sfasatura forte tra la sintassi e la metrica, cancellando soprattutto la bipartizione in fronte e sirma, o formando una successione di più collegamenti interstrofici, come avviene nel caso limite del già citato sonetto LXXVIII, in cui tutte le strofe sono collegate tra loro, anche se sono presenti due periodi, ma è solo il primo che si estende in tutte e quattro le partizioni, mentre il secondo occupa solo gli ultimi due versi.

Qual lasso peregrin, già l'anno intiero,
tra folti rami in cieca selva oscura,
gito pien di sospetto e di paura
smarrit'avendo 'l dritto suo sentiero,

s'avien che quando men fida 'l pensiero
discopra 'l ciel aperto e l'aria pura,
con gran piacer conosce e raffigura
sua cara patria, e 'l camin dritto e vero,

tai gli occhi miei, quasi in un bosco cieco
più giorni avendo in questa parte e quella
cercat'in vano il lor oggietto amato,

¹⁵ A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, p.498.

oggi gioia immortal riportan seco,
che scopert'han la luce chiara e bella
del viso in Ciel da gli Angeli aspettato.

Conclusioni

Piccolomini ne *I cento sonetti* tende ad essere molto rispettoso dei confini metrici, dimezzando i collegamenti interstrofici rispetto a Petrarca. Nei pochi casi in cui decide di connettere due strofe lo fa soprattutto collegando le due quartine e in questo modo accentua le caratteristiche presenti nel modello petrarchesco, nel quale i collegamenti interstrofici si trovano in maggioranza tra le prime due strofe, ma al di sotto del 50%; questa percentuale diventa invece maggioritaria ne *I cento sonetti*, con uno scarto di 20 punti percentuali rispetto a Petrarca; di conseguenza vengono ridotti i collegamenti sia tra fronte e sirma, sia tra le terzine. A seguito di queste scelte accade che il 78% delle poesie ha tutte le strofe autonome (il tipo 4+4+3+3), cosa che in Petrarca era sì prevalente, ma arrivava al 58%; l'altra tipologia di sonetto con un'incidenza rilevante (il 13%, valore in linea con quello petrarchesco) è quella in cui sono fuse le quartine, mentre le terzine rimangono autonome (il tipo 8+3+3). Gli altri tipi di sonetto sono invece molto marginali, a differenza di quel che accade nel *Canzoniere*. Piccolomini, quindi, tende ad enfatizzare e amplificare le caratteristiche prevalenti della tradizione; in questo modo, da un lato persegue un modello di sonetto fisso e ben riconoscibile, con poche varianti ammesse, dall'altro però appiattisce *I cento sonetti* sulle soluzioni che hanno avuto più fortuna, impoverendo così la varietà e la ricchezza della sua poesia. Nelle rime estravaganti, invece, la sintassi è meno vincolata alla struttura metrica e instaura con essa un rapporto più dinamico: i collegamenti interstrofici aumentano decisamente rispetto a Petrarca, sfiorando il 30% (il triplo rispetto a *I cento sonetti*). Inoltre, come nella raccolta poetica, Piccolomini infrange soprattutto il confine tra le due quartine. Di conseguenza il modello di sonetto principale è quello 8+3+3, il quale è presente in oltre il 40% dei casi, percentuale che è il triplo di quella di Petrarca, nel quale la tipologia più usata era invece 4+4+3+3; quest'ultimo tipo si colloca nelle Estravaganti solo al 30%. Oltre a questi due tipi è usato con percentuali rilevanti anche l'8+6, che invece occupa un posto marginale nel *Canzoniere*. Si può riscontrare, quindi, una divergenza rispetto alle caratteristiche della tradizione e una ricerca di nuovi assetti; inoltre è presente una maggior varietà rispetto a *I cento sonetti*.

Tra i tipi di collegamento interstrofico, ne *I cento sonetti* prevale la subordinazione con il 60%, mentre la coordinazione e l'inarcatura si trovano attorno al 20%, con una leggera

prevalenza della seconda; rispetto a Petrarca, solo la subordinazione rimane stabile, mentre diminuisce sensibilmente la coordinazione e specularmente aumenta l'inarcatura. Piccolomini, quindi, nei pochi casi di collegamento interstrofico, recupera l'uso di quest'ultimo tipo di connessione, il quale, dividendo la frase semplice tra due strofe, infrange con forza il confine metrico e l'autonomia sintattica delle due partizioni. Ciò avviene in misura ancora più massiccia nelle rime estravaganti, nelle quali l'inarcatura rappresenta ben la metà dei casi, seguita a poca distanza dalla subordinazione, mentre la coordinazione è poco presente. Rispetto a Petrarca, è da segnalare il fortissimo aumento dell'enjambement interstrofico, mentre parallelamente si registra un forte calo degli altri due tipi.

Nei pochi collegamenti tramite coordinazione prevale quella tra complete (4 casi), mentre è presente solo un caso in cui sono coinvolte due principali con una subordinata in comune e un altro è costituito da due frasi coordinate, nella seconda delle quali manca il verbo.

Per quanto riguarda la subordinazione, ne *I cento sonetti*, prevale nettamente l'anteposizione della subordinata rispetto alla posposizione di essa e ciò accade in misura ancora più netta rispetto a Petrarca, le cui caratteristiche vengono quindi accentuate. In questo modo le due partizioni metriche coinvolte sono unite ancora più strettamente perché si crea una tensione sintattica tra la subordinata nella prima strofa (che è sospesa perché non è presente nessuna frase che la regga) e la principale nella successiva. Nelle rime estravaganti, invece, c'è un perfetto equilibrio tra le due tipologie. Considerando l'intero corpus poetico si può notare che, rispetto a Petrarca, è presente una notevole riduzione del tipo di subordinate (da 11 a 5): rimangono solo le relative (che costituiscono la metà dei casi), le comparative, le temporali e, ridotte ai margini, le consecutive e le concessive. Piccolomini, quindi, utilizza una gamma limitata di opzioni e in questo modo riduce la varietà stilistica della sua poesia.

I collegamenti tramite inarcatura avvengono soprattutto (la metà delle volte) separando il soggetto dal verbo: si tratta di un enjambement forte, così come lo sono anche la separazione tra il complemento oggetto e il predicato e tra la congiunzione subordinante e il verbo (un caso per ognuno); in questo modo le due strofe sono legate molto strettamente grazie alla reciproca attrazione tra i due elementi separati. Ciò è potenziato dalla costante presenza dell'iperbato tra i due sintagmi; questa figura si estende in media per 3 o 4 versi e, allontanando due parole strettamente legate tra loro, crea una forte tensione sintattica, collegando così in modo ancora più stretto le due partizioni. Meno frequente è il fatto che ad essere separati siano elementi con un debole legame tra di essi, come il verbo e il

complemento di paragone, lo stato in luogo e il soggetto o il vocativo e il resto della frase; solo in uno tra questi casi è presente l'iperbato tra i due sintagmi separati.

Quando sono presenti due partizioni collegate si trova nella maggior parte dei casi un unico periodo all'interno di esse (soprattutto nelle rime estravaganti), seguendo così l'esempio di Petrarca. In questo modo le due strofe non vengono smembrate, ma, mantenendo la loro unità, diventano parte di una struttura sintattica più grande; viene coniugata così la struttura metrica con l'esigenza di creare periodi più ampi. Riguardo agli altri casi, ne *I cento sonetti* si trovano soprattutto due periodi, mentre la presenza di tre di essi è abbastanza marginale, collocandosi poco sopra il 10%; i due tipi, entrambi usati raramente, si equivalgono nelle rime estravaganti. La frammentazione della sintassi è quindi un fenomeno limitato. Ne *I cento sonetti*, qualora non venga usato un unico periodo, è prevalente comunque la tendenza a creare una campata sintattica ampia, in cui il periodo che collega le due strofe ne riempie totalmente una e almeno metà dell'altra; nelle rime estravaganti si trova invece un perfetto equilibrio tra l'estensione ampia e quella ridotta del periodo che unisce le due partizioni; nel caso in cui ci sia una limitata ampiezza di esso, sia nelle Estravaganti, sia ne *I cento sonetti*, spesso si trova anche la tripartizione sintattica. Queste caratteristiche si riscontrano in particolare nei collegamenti tramite subordinazione, mentre negli altri due tipi si registrano delle divergenze. Nei legami coordinativi, infatti, è sempre presente un unico periodo nelle partizioni coinvolte, ad eccezione di un caso (nelle terzine del sonetto XXXIII) in cui se ne trovano due; in questa poesia, però, il legame interstrofico è presente in tutti e tre i confini metrici e in questo modo il primo periodo, anche se non si estende interamente nell'ultima strofa, raggiunge un'estensione molto ampia occupando i primi 12 versi e la metà del successivo. I collegamenti tramite inarcatura, invece, si muovono nella direzione opposta: la campata sintattica unitaria costituisce infatti solo la metà dei casi; negli altri raramente il periodo che collega le due strofe si estende per gran parte di esse; più spesso accade che riempia la prima partizione e si fermi subito dopo il confine metrico.

La metrica

In questo capitolo mi concentrerò sulla struttura metrica delle poesie, analizzandone in particolare lo schema, le rime utilizzate e i rimanti. Tutte le poesie raccolte ne *I cento sonetti* sono, come dice il titolo, sonetti e lo sono anche 16 componimenti delle rime estravaganti; di queste ultime fanno parte anche due madrigali (I.1 e I.9), una ballata (I.12) e una canzone con refrain (II.4), le quali verranno analizzate a parte.

Schemi metrici del sonetto: le quartine

Lo schema prevalente è quello a rime incrociate (ABBA ABBA). Ne *I cento sonetti*, è presente 82 volte, mentre nelle rime estravaganti si trovano 15 casi su 16 (il 93,8%). Questo schema è di gran lunga quello più utilizzato, soprattutto nelle rime estravaganti, nelle quali è quasi l'unica tipologia ammessa; per Piccolomini, quindi, esso costituisce la regola, la quale viene solo raramente infranta da alcune sperimentazioni. Ciò non deve stupire se si guarda a Petrarca, in cui la percentuale di questo tipo si colloca al 95,6%,¹⁶ e se si osserva il panorama cinquecentesco, anch'esso schierato massicciamente a favore delle quartine a rime incrociate.¹⁷ Come si può vedere, le rime estravaganti seguono molto da vicino la norma petrarchesca, mentre ne *I cento sonetti*, pur mantenendo l'assoluta preponderanza di questa tipologia, si trova un moderato tentativo di lasciare spazio anche ad altre soluzioni. Riporto qui sotto le quartine del sonetto XXI, uno dei tantissimi casi di questo schema metrico:

Come può più salvar suoi antiqui onori,
Cersa, la città nostra, or che siam prede
fatti del vizio, e senz'amore e fede
pasciam d'ozio e lascivia i nostri cori?

Nostre figlie non pria del ventre fuori
son, che poste in delizie a i balli il piede
danno, e la voce al canto, onde si vede
segno de i lor futur lascivi amori.

Si può notare, a livello della divisione sintattica, che ognuna delle due partizioni è autonoma, anche se a livello tematico la fronte si presenta abbastanza omogenea nella condanna dei costumi corrotti di Siena, con una piccola differenza tra la prima strofa che affronta il tema a

¹⁶ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, p. 30.

¹⁷ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, p. 134.

livello generale e la seconda, lievemente misogina, in cui la critica si concentra sui comportamenti viziosi che le donne sviluppano sin da piccole.

L'unico altro schema rimico che viene usato con una certa frequenza è quello a rime alternate (ABAB ABAB), il quale ne *I cento sonetti* è presente in 15 poesie, mentre nelle rime estravaganti si trova in un solo caso (I. 14) su 16 (il 6,3%). Nel *Canzoniere*, invece, questa tipologia costituisce appena il 3,2%.¹⁸ Quindi, da un lato nelle Estravaganti è presente solo un caso di questo tipo, il quale costituisce l'unica alternativa a ABBA ABBA, mentre dall'altro ne *I cento sonetti* le rime alternate costituiscono una presenza significativa, a differenza di quanto avviene in Petrarca, il quale le lascia ai margini della sua opera. Allo scopo di variare un po' la monotonia petrarchesca, Piccolomini, quindi, lascia spazio anche a ABAB ABAB e forse in questa scelta ci può essere anche l'influenza della letteratura più antica e di Dante, nel quale, nonostante la prevalenza di ABBA ABBA, le rime alternate non sono affatto marginali, ma costituiscono il 19,6% dei casi, percentuale peraltro abbastanza simile a quella de *I cento sonetti*. Tuttavia Piccolomini non si limita a dare rilevanza a ABAB ABAB solo a livello quantitativo, ma lavora anche sul piano qualitativo: questo schema infatti è quello del sonetto incipitario, di cui cito i primi 8 versi.

Altra tromba sarà ch'alto risuoni
i trionfi di Carlo e mille attorno
varie d'abito e lingua aspre nazioni
ch'egli vint'ha, con gran lor biasmo e scorno;

altri dotti diran l'alte cagioni
di tante cose onde sta 'l mondo adorno:
come 'l sol luce o 'l ciel lampeggi o tuoni,
com' or vien breve, or si fa lungo il giorno;

In questo modo l'opera inizia subito prendendo le distanze da Petrarca e dal sonetto iniziale del *Canzoniere*, ma le quartine a rime alternate caratterizzano anche altri due sonetti che occupano posizioni significative nella struttura dell'opera. Il primo è il LI, che segna l'inizio della seconda parte della raccolta:

Almo sol, già de la gran ruota al punto
dove pria mi de'vita il raggio santo

¹⁸ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30-33.

del tuo splendor trentasei volte a punto
tornar t'ho visto a i due Gemegli a canto.

Finor l'incarco a le mie spalle aggiunto
non sentia de' miei giorni, or grave è tanto
ch'io inclino, a pena a meza strada giunto:
deh, ritien Febo i tuoi Cavalli alquanto!

L'altra poesia significativa in cui si trova lo schema ABAB ABAB è il sonetto C, che chiude l'opera:

Ecco che in Roma sono, ecco che fuore
d'ogni mia libertà, caro Belanto,
sotto 'l favor di quest'e quel signore
traggo la vita, e 'l pel fo bianco intanto.

L'ambizion importuna a tutte l'ore
punger mi cerca sì dietro e daccanto,
che, bench'a fren io tenga sempre il core,
talor mi muove a mal mio grado alquanto.

Piccolomini quindi costruisce la sua raccolta poetica in modo tale che sullo sfondo compatto dei sonetti con quartine a rima incrociata, la parte di spicco, architettonicamente rilevante, sia affidata all'eccezione dei componimenti con rima alternata, che occupano i cardini del canzoniere.

Nella raccolta poetica è presente un ultimo schema petrarchesco: si tratta di una variante del precedente, in cui l'ordine delle rime nella seconda quartina è invertito rispetto alla prima (ABAB BABA). Si tratta di una tipologia molto marginale, sia nel *Canzoniere* (nel quale rappresenta appena lo 0,6%¹⁹), sia ne *I cento sonetti* (in essi si trova solo in XLI), ma è significativo che Piccolomini voglia riprendere uno schema alternativo a quello delle rime incrociate. Inoltre il poeta senese utilizza una tipologia estremamente rara: nella raccolta poetica, infatti, è presente un caso (il sonetto XVII) in cui si trova ABAB ABBA, in cui si mescolano le rime alternate, presenti nella prima strofa, con quelle incrociate, che si trovano nella seconda. Si tratta di uno schema non presente in Petrarca e quasi assente nella

¹⁹ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30-31.

tradizione: l'unico esempio citato da Biadene è un sonetto di Meo di Bugno da Pistoia. Si può forse ipotizzare che Piccolomini costruisca questo tipo partendo dal petrarchesco ABAB BAAB (che costituisce comunque appena lo 0,6% del *Canzoniere*)²⁰ e che poi inverta le rime nella seconda quartina, il cui schema diventa così ABBA.

L'ultimo tipo di quartine costituisce un caso particolare: si tratta delle prime due strofe del sonetto LXXV:

Donna, a cui vostr'immensa alta beltade
format'ha 'l cor così superbo, altiero,
che disprezzando 'l cieco alato Arciero
spendete in van vostra fiorita etade,

tosto farà chi 'l tutto lima e rade
il bel volto rugoso, ispido e fiero,
e 'l dente or bianco sì, livido e nero,
e i lumi spenti, ond'or tal lume appare.

A una lettura superficiale possono sembrare le classiche quartine a rime incrociate; in realtà l'ultimo verso resta irrelato e quindi lo schema metrico diventa ABBA ABBC, una forma decisamente irregolare proprio perché non tutti i versi sono in rima. Si può notare, tuttavia, che la rima C (-are) è in assonanza con la A (-ade) e quindi si può regolarizzare lo schema se si considera la prima come un caso di rima imperfetta della seconda. Inoltre C è in rapporto di consonanza con B (-ero) e quindi si presenta come una sorta di incrocio tra le altre due rime. Piccolomini, quindi, provoca sorpresa nel lettore, perché utilizza ABBA ABBA, ma vi inserisce l'irregolarità della rima imperfetta; anche questo è un modo per provare ad arricchire il profilo metrico delle quartine e per superare la monotonia delle rime incrociate, le quali, però, mantengono comunque il loro primato incontrastato.

Schemi metrici del sonetto: le terzine

Inizierò analizzando gli schemi composti da due sole rime. Il primo è CDC DCD, a rime alternate. Si tratta di uno dei due pilastri delle terzine petrarchesche, poiché è presente nel 35,6% dei sonetti del *Canzoniere*.²¹ Non stupisce, quindi, che nel Cinquecento venga molto usato dagli autori più petrarchisti, a partire dallo stesso Bembo, che lo impiega con una

²⁰ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30-32.

²¹ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 35.

frequenza analoga a quella di Petrarca. Nel corpus piccolominiano, invece, troviamo appena 5 casi (il 4,3%), uno dei livelli più bassi mai raggiunti nella poesia cinquecentesca; infatti nell'antologia edita nel 1545 da Giolito de' Ferrari questo schema rappresenta il 23,5%²² e percentuali inferiori si trovano in Della Casa (21,9%) e in Torquato Tasso (15,3%).²³ Ma c'è di più: se consideriamo solo le rime estravaganti, troviamo 4 casi su 16 (il 25%), percentuale certamente inferiore a quella petrarchesca, ma il calo si rivela relativamente contenuto; se però spostiamo il nostro sguardo a *I cento sonetti*, ci accorgiamo che in essi questo schema metrico è presente solo una volta (nella poesia VII). Sembra quasi che Piccolomini, non potendo ignorare del tutto uno schema che ha avuto una fortuna così vasta, sia costretto ad usarlo anche nella raccolta poetica, ma decide di relegarlo nella posizione più marginale possibile, segnando così una grossa differenza con Petrarca e la tradizione.

L'altro schema metrico presente con due rime è CDC CDC, che è simile al precedente, con la differenza che presenta le rime replicate. Si tratta di un tipo poco presente nel *Canzoniere*, di cui costituisce appena il 3,2%.²⁴ Anche nel Cinquecento questa tipologia è molto minoritaria ed è presente con percentuali minime, anche inferiori a quella petrarchesca, come avviene in Della Casa, Torquato Tasso²⁵ e nell'antologia di Giolito del 1545, in cui CDC CDC è relegato ad un misero 1%.²⁶ Anche Piccolomini lascia questo schema ai margini della sua poesia: esso è presente in 3 componimenti de *I cento sonetti*, collocandosi così sullo stesso livello del *Canzoniere*. Tuttavia, nonostante l'esiguità numerica, questa tipologia viene posta in evidenza perché si trova nella sirma dell'ultimo sonetto (C) della raccolta:

Così, lasso, ognor più perder veggio io
la vita indarno: o cara villa, o quando
faran lieto i tuoi colli il mio desio?

Quando tra dotti libri, al mormorio
de i bei ruscei, le gravi cure in bando
poste, berò di quelle un dolce oblio?

²² Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

²³ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

²⁴ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 36-37.

²⁵ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

²⁶ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

Analogamente a quanto si è visto con le quartine a rime alternate, Piccolomini riesce a mettere in rilievo uno schema metrico numericamente marginale collocandolo in un punto chiave della struttura del suo libro poetico.

Complessivamente gli schemi con due sole rime (CDC DCD e CDC CDC) sono abbastanza marginali nella poesia di Piccolomini perché la loro somma costituisce appena il 6,9% del corpus poetico, una drastica riduzione rispetto al 39,1% presente in Petrarca. Si può cogliere in ciò un segnale di come il poeta senese si muova verso uno stile grave: nel panorama cinquecentesco, infatti, i due schemi citati sono considerati caratteristici di una poesia che punta verso la dolcezza²⁷ e quindi, la loro emarginazione dalla produzione piccolominiana prova come essa si muova in direzione opposta, verso la *gravitas*.

Proseguo ora con l'analisi degli schemi petrarcheschi composti da tre rime. Il primo che esamino è quello a rime replicate (CDE CDE). Ne *I cento sonetti* è presente 27 volte, mentre nelle rime stravaganti si trovano 3 casi (il 18,8%); complessivamente rappresenta il 25,9% dell'intera produzione poetica. Questa tipologia è la più usata nel *Canzoniere* (di cui costituisce il 38,5%)²⁸ ed è uno dei due schemi rimici fondamentali delle terzine petrarchesche, assieme al già esaminato CDC DCD. Si può notare certamente, rispetto a Petrarca, un calo significativo dell'uso di questo tipo, ma esso continua a mantenere una sua rilevanza, poiché, nonostante la sua riduzione quantitativa, rappresenta comunque il 26% delle terzine, percentuale simile a quella di Della Casa e superiore a quelle di Bembo (17%) e di Torquato Tasso (21,4%);²⁹ inoltre CDE CDE è centrale anche perché è il secondo schema più utilizzato da Piccolomini, a breve distanza dal primo. Uno dei molti sonetti in cui è presente questa tipologia è il XXXVI, di cui cito i vv.9-14:

Non come suol la carne inferma in noi
trovar or quello or quest'aer migliore,
così n'avvien di nostra mente ancora;

ciò che sempre cercate, avete in voi:
de i soverchi pensier purgate 'l core,
e in ogni parte fia tranquillo allora.

²⁷ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, p. 135.

²⁸ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 35.

²⁹ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

Il ritmo, a differenza di CDC DCD, è meno musicale, perché la stessa rima è ripetuta più a distanza e quindi il suo effetto è smorzato. Inoltre si può notare come ci sia una consonanza e una parziale assonanza tra la rima D (-ore) e la rima E (-ora).

Una variante di questo schema è CDE DCE, che presenta nella seconda terzina l'inversione delle prime due rime. Ne *I cento sonetti* troviamo 6 casi, nelle rime estravaganti c'è un'unica presenza (in I. 2). In Petrarca questo tipo si collocava al terzo posto e rappresentava il 20,8%:³⁰ si tratta evidentemente di un drastico taglio di questa tipologia, ben più accentuato del calo di CDE CDE. La diminuzione di questo schema rispetto al *Canzoniere* è comune nel Cinquecento, basti osservare il fatto che la percentuale viene dimezzata (10,1%) nell'antologia di Giolito del 1545³¹ e si colloca tra il 15% e il 16% in Bembo, Della Casa e Torquato Tasso;³² in Piccolomini, tuttavia, questa tendenza viene accentuata. Si può ben vedere l'uso di questa tipologia nella sirma del sonetto X:

Non è par il favor d'ambidue *noi*:

voi con voi sete, io lungi; a voi gradita
sete voi stessa, io fors'aspro e noioso.

O sorte ria, non più già mai sentita:

vostro rival son fatto amando voi,
e son per voi di voi fatto geloso.

In questa poesia si può notare che il pronome “voi”, oltre a costituire la rima del v.13, è ripetuto altre 6 volte e ciò palesa il pensiero ossessivo del poeta verso la destinataria del sonetto, tanto più che “io” è usato solo due volte, nessuna delle quali in rima. Inoltre la rima C rende evidente il grosso contrasto tra il “voi” (v.13) onnipresente, riferito all'amata, e un “noi” (v.9) solo ipotetico, perché l'autore si trova lontano dalla donna e forse è guardato con fastidio (“noioso”, v.11) da lei. In più si può notare che “noi” e “noioso” sono due rimanti appartenenti a due rime diverse, ma la prima parola è contenuta nella seconda e ciò mette in risalto la contrapposizione tra la speranza del poeta di stare con la donna e l'atteggiamento repulsivo di lei che vanifica ciò.

³⁰ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 39.

³¹ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle “Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte” Libro primo*, in *“I più vaghi e i più soavi fiori”*. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

³² Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

Ora passo ad analizzare gli ultimi due schemi metrici petrarcheschi usati da Piccolomini, anche se va detto che sono molto marginali nel *Canzoniere* (ciascuno di loro costituisce infatti lo 0,3%). Il primo tipo è a rime retrograde (CDE EDC), il secondo è una variante di CDE DCE in cui nella seconda terzina è invertito l'ordine delle ultime due rime (CDE DEC).³³ Ne *I cento sonetti* si trovano, rispettivamente, 6 e 3 casi. Nelle rime estravaganti la prima tipologia è presente 2 volte (in I. 10 e in I. 14) e ciò costituisce il 12,5%, mentre la seconda è assente. Piccolomini, quindi, recupera due schemi molto marginali del *Canzoniere* e ne aumenta la frequenza in modo considerevole. Ciò accade soprattutto con CDE EDC, che viene recuperato anche nelle rime estravaganti. È interessante notare che questo schema metrico, nonostante l'esigua percentuale a cui lo riduce poi Petrarca, era molto utilizzato nei sonetti danteschi, dei quali costituiva più del 20%; in parte, quindi, dietro la ripresa di questa tipologia da parte di Piccolomini, si può vedere l'influenza del modello di Dante. Il poeta senese non è l'unico nel corso del Cinquecento a valorizzare CDE EDC; infatti questa operazione viene compiuta, su livelli analoghi a quelli piccolominiani, anche da Della Casa e risultati simili si trovano nell'antologia pubblicata da Giolito nel 1545³⁴; ancora più notevole è la ripresa di questo schema da parte di Torquato Tasso, che ne aumenta la frequenza fino al 20%.³⁵ Si può vedere un esempio di questa tipologia nelle terzine del sonetto XXX:

Chi sia non so che me scacciato ha fuora
 del rio tuo petto, e a tue parole infide
 cred'or altiero, e non n'ha fatto 'l saggio;

ma sia chi vuole, o bello o dotto o saggio,
 se ben tec'or del mal mio canta e ride,
 piangerà tosto, e io rideronne allora.

Oltre allo schema metrico analizzato si può notare in questa poesia che la rima E è equivoca, perché "saggio"(v.11) è un sostantivo ed è un sinonimo di prova, mentre "saggio"(v.12) è un aggettivo e indica chi è dotato di saggezza.

Come si è visto, anche CDE DEC, seppure in misura minore di CDE EDC, viene recuperato da Piccolomini, anche se il suo utilizzo è limitato a *I cento sonetti*. Il poeta senese non è

³³ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 38-39.

³⁴ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

³⁵ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

l'unico a fare ciò nel corso del Cinquecento, anzi è uno di quelli che valorizza meno questo schema: sono infatti più decisi nell'adoperare questo tipo Della Casa e Torquato Tasso, mentre è addirittura utilizzato sopra il 10% da Bembo.³⁶ Uno dei pochi casi può essere rintracciato nel sonetto LXXIX:

Varchi mio, ch'a gran volo alto da terra
gite su l'ali del bel vostro ingegno,
tal ch'ove fu di gire ogni altro indegno
vostra virtute il varco apre e diserra,

gli è ver che dolce, grata e forte guerra
sostenut'ho molt'anni entr'al bel regno
d'Amor, ma non però mi veggio degno
di cantar quel che 'l cor asconde e serra.

Ma voi col vostro stil, dove non pria
orma fu d'uom vicin a l'alte stelle,
ove non nasce o neve o pioggia od aura,

portate nuova, com'oneste e belle
s'Arno ebbe seco Bice e Sorga Laura,
seco oggi ha l'Arbia la gran Laudomia.

Nella fronte di questo sonetto si trova la *recusatio* di Piccolomini a celebrare la donna amata e l'amore che egli nutre per lei; questo compito viene affidato a Varchi nelle terzine (in cui è presente lo schema CDE DEC) e l'autore lo ritiene capace di dare a Laudomia la stessa fama che Dante ha dato a Beatrice e Petrarca a Laura. A proposito di ciò è interessante notare la rima inclusiva tra "Laura" (v.13) e "aura" (v.11), uno dei *senhal* usati nel *Canzoniere* per indicare la donna, così come sono in rima (anche se appartengono a due serie rimiche diverse) "Laudomia" (v.14) e "forte guerra" (v.5), che allude all'amata attraverso il suo cognome Forteguerrri.

A questo punto è giunto il momento di analizzare gli schemi non petrarcheschi. Quello di gran lunga più utilizzato è CDC EDE: esso infatti si trova ne *I cento sonetti* 35 volte, mentre è

³⁶ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

assente nelle rime estravaganti; complessivamente rappresenta il 30,2% dell'intero corpus poetico. Questa tipologia è inoltre quella più utilizzata da Piccolomini, sia nella raccolta poetica, sia nel totale delle poesie, seguita a breve distanza dal petrarchesco (e molto usato in tutta la tradizione) CDE CDE. Si tratta di un tipo non solo assente nel *Canzoniere* e nella poesia due-trecentesca,³⁷ ma abbastanza inconsueto anche tra i poeti cinquecenteschi; infatti non compare mai in Della Casa ed è presente pochissime volte in Bembo e in Torquato Tasso.³⁸ Anche nell'antologia di Giolito del 1545 questo schema, pur presente, è estremamente marginale.³⁹ Quindi, il massiccio utilizzo di questa tipologia conferisce ai sonetti piccolominiani un profilo sicuramente originale. Uno dei tanti esempi di questo tipo è dato dalle terzine della poesia XVIII:

*Mort'*è quel Bembo, ohimè, quel Bembo è *morto*,
 quell'illustre d'Italia alto splendore,
 ch'altrui scopria lontan di gloria il porto.

Dunque se virtù stessa offeso ha *morte*,
 a questa volta a ragion dentro e fuore
 pianger de' l'uom, men or possente e forte.

Si tratta del sonetto composto per la morte di Bembo; bisogna sottolineare il fatto che qui viene usato lo schema non petrarchesco CDC EDE, il quale nell'opera bembiana ricorre solo nei componimenti XXXIX, XL e XLI, costituendo appena il 2% dei casi;⁴⁰ queste 3 liriche consecutive celebrano il medesimo tema, ossia la nascita (avvenuta il 21 marzo 1511) di Federico, figlio del duca di Urbino Francesco Maria della Rovere:⁴¹ ciò conferma che CDC EDE, utilizzato solo in questa occasione, costituisce un'eccezione all'interno della metrica bembiana. Forse si può ritenere che non sia un caso che Piccolomini utilizzi questo schema proprio nel sonetto che piange la morte di Bembo, perché ciò può essere funzionale ad una presa di distanza dal poeta veneziano e dalla sua lirica che imita Petrarca troppo pedissequamente; a differenza del poeta senese, Della Casa nel sonetto XXXVII (scritto anch'esso in morte di Bembo) utilizza il più consueto CDE DCE. Nel componimento de *I*

³⁷ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 34-40.

³⁸ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

³⁹ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

⁴⁰ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, p. 147.

⁴¹ Cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1966, p. 539.

cento sonetti, inoltre, si può notare che è presente la ripetizione per tre volte di “morto”/“morte”: “mort” si trova nell’incipit della prima terzina, mentre gli altri due casi sono parole-rima (rispettivamente, nel v.9 e nel v.12). Di conseguenza, la rima C (-orto) e la E (-orte) sono tra loro in consonanza e in parziale assonanza; a ciò si aggiunge che D (-ore) è in assonanza con E e tutte e tre le rime presentano una parziale consonanza e una parziale assonanza per la presenza comune di “or”. Questa ricercatezza a livello rimico viene usata per ribadire continuamente la morte di Bembo; anche con questi mezzi Piccolomini esprime il proprio cordoglio, anche se, d’altra parte, l’utilizzo di questo particolare schema metrico suggerisce la diversità della sua poesia.

Nelle rime estravaganti, come si è visto, non è presente questa tipologia in senso stretto, ma si trova una variante di essa nella sirma del sonetto II. 5:

Ciò forse avvien perché precisa e cerTA
è la strada a lo scampo, iniqua stella,
e pur ne gli occhi ’l mio rimedio porTA.

Porta il rimedio sì, ma la ferITA
non ben risana chi la fece, ond’ella
se diede ’l colpo mal può dare aiTA.

Lo schema di queste terzine CDE FDF, una tipologia assolutamente irregolare perché lascia irrelate le rime C ed E. La versione regolare da cui deriva è ovviamente CDC EDE; tuttavia possiamo ricondurre le due strofe a questo tipo se supponiamo un caso di rima imperfetta tra “certa” (v.9) e “porta” (v.11), le quali sono consonanti tra loro e parzialmente assonanti. Inoltre è presente la parziale assonanza e la parziale consonanza tra C (-erta), E (-orta) ed F (-ita) perché hanno in comune “ta”. Si può notare anche la presenza del legame capfinido tra le due terzine (“’l mio rimedio porta./ Porta il rimedio”, vv.11-12). Piccolomini, quindi, non solo riserva ampio spazio alle tipologie non petrarchesche, ma crea anche uno schema irregolare e questo fatto dimostra quanto lontano Piccolomini spinga la sua sperimentazione metrica e infatti nessuno tra i contemporanei usa questo schema.⁴²

Esamino ora CDE ECD, il quale deriva dal petrarchesco (e soprattutto dantesco) CDE EDC, con l’inversione delle ultime due rime. Ne *I cento sonetti* si trovano 3 casi, mentre nelle rime estravaganti è presente 5 volte su 16 (il 31,3%) e costituisce lo schema metrico più diffuso in

⁴² Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

esse. Questa tipologia è abbastanza diffusa nel Cinquecento ed è usata da Bembo, Della Casa e Torquato Tasso con percentuali analoghe a quelle de *I cento sonetti*;⁴³ risultati simili compaiono anche nell'antologia pubblicata da Giolito de' Ferrari nel 1545.⁴⁴ Molto maggiore è invece l'uso che Piccolomini fa di questo schema nelle rime estravaganti. Questo tipo è presente anche nelle terzine del sonetto XXIII:

Io, la donna amo sol giovine e bella,
bianca ed alta a bastanza, e al mio desio
non facil molto, e non difficil anco.

Quand'ella è tal, come 'l suo lato manco
sopra 'l mio destro pon, sia questa o quella,
non curo, io le do 'l nome a voler mio.

Si può notare, inoltre, che è presente un caso di rima inclusiva tra “anco” (v.11) e “manco” (v.12).

A questo punto passo ad analizzare CDE CED: si tratta di una tipologia che deriva dal petrarchesco CDE CDE, con l'inversione delle ultime due rime. Questo tipo gode di una discreta fortuna nel Cinquecento e viene usato in più del 7% dei casi nell'antologia di Giolito del 1545⁴⁵ e si trova su percentuali attorno al 10% in Bembo, Della Casa e Torquato Tasso.⁴⁶ Questo schema è usato anche da Piccolomini, anche se ciò avviene in misura abbastanza marginale; questa tipologia, infatti, è presente solamente ne *I cento sonetti*, nei quali si trovano solo tre casi. Tuttavia Piccolomini decide di rendere centrale questo schema, nonostante lo usi raramente, ponendolo nella sirma del sonetto LI, che apre la seconda parte della raccolta:

Anzi spronagli (ohimè) che in tanta guerra,
voi lumi in Ciel, mia vita ordiste insieme,
che io bramo 'l fin de i miei di tristi e rei;

⁴³ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

⁴⁴ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle “Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte” Libro primo*, in *“I più vaghi e i più soavi fiori”*. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

⁴⁵ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle “Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte” Libro primo*, in *“I più vaghi e i più soavi fiori”*. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

⁴⁶ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

Anzi ritiengli pur, che due qui in terra
luci di voi miglior gli affanni miei,
fan dolci sì, ch'ho in odio l'ore estreme.

Si può notare, inoltre, che l'opposizione tra le stelle e gli occhi della donna è sottolineata dall'opposizione tra "lumi" (v.10), riferito alle prime e "luci" (v.13), che indica i secondi; entrambe queste parole si trovano all'inizio del secondo verso di ciascuna strofa.

Passo infine ad analizzare tre schemi metrici che sono caratterizzati dalla presenza di due rime bacciate. Ne *I cento sonetti* si trovano 5 casi di CCD EED, 7 di CDD CEE, e 1 (il sonetto XXIV) di CDD EEC; nelle rime estravaganti, invece, nessuno di questi tipi è presente.

Probabilmente Piccolomini è partito dal petrarchesco CDD DCC (il quale costituisce l'1,3% delle terzine del *Canzoniere*,⁴⁷ ma non è presente in nessun sonetto piccolominiano) e lo ha modificato inserendo anche la rima E; la differenza è lieve nel caso di CDD CEE e CDD EEC (nei quali la prima terzina rimane identica), mentre è più marcata per quanto riguarda CCD EED. Si tratta di schemi decisamente minoritari, ma sono comunque significativi del livello di sperimentazione metrica del poeta senese. Ciò vale a maggior ragione se estendiamo lo sguardo alla lirica del Cinquecento, in cui vengono usate raramente queste tipologie, le quali sono del tutto assenti nell'antologia di Giolito del 1545,⁴⁸ solo in Varchi e in Torquato Tasso si trova la presenza di CDD CEE (peraltro ciò avviene con percentuali molto esigue, al di sotto dell'1%, di contro al 7% di Piccolomini), mentre gli altri due tipi sono completamente assenti.⁴⁹ Nelle terzine del sonetto LXVIII troviamo un esempio di CCD EED:

- Forse - direte - essi aran pace al fine -;
credol, ma l'altrui morti, onte e ruine
tornar poi indietro mai già non potranno.

Miseri noi, che i gran signor tra loro
giocansi ognor le nostre vite e l'oro:
lor son le colpe, e nostr'è sempre il danno.

È interessante notare che la rima E è un caso di rima equivoca contraffatta perché i rimanti sono omofoni e il primo ("loro", v.12) è costituito da un'unica parola, mentre il secondo

⁴⁷ Cfr. L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977, pp. 30, 37.

⁴⁸ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori"*. *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

⁴⁹ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

(“l’oro”, v.13) è formato da due. Inoltre tra i vv.12-13 (che costituiscono un unico periodo) e il v.14 è presente un’anadiplosi imperfetta (“l’oro:/lor”, vv.13-14).

La sirma del sonetto LXXXI, invece, presenta lo schema CDD CEE:

La nostra piuma e ’l dente nostro e l’ugna
la *ragion* è, che l’uom, ben salda e colta,
pon sopr’a tutti, e sotto ’l lascia, incolta.

Vostro figliuolo, se ben già l’arme impugna,
fin che *ragion*, ch’è ’l nostro spiedo vero,
sia forte in lui stia sotto ’l vostro impero.

Ciascuna terzina costituisce un periodo indipendente, ma sono collegate dal fatto che in entrambe è presente “ragion” all’inizio del loro secondo verso (v.10 e v.13). Inoltre si può notare che la rima D (“colta”, v.10 e “incolta”, v.11) è una rima inclusiva e derivativa e ciò sottolinea la contrapposizione tra il successo a cui viene portato l’uomo se sviluppa e rafforza la propria ragione e la sorte avversa in cui incorre in caso contrario.

A questo punto è importante chiedersi se Piccolomini nelle terzine usi prevalentemente tipologie petrarchesche o meno. Ne *I cento sonetti* gli schemi metrici presenti nel *Canzoniere* sono usati 46 volte, mentre quelli non petrarcheschi sono utilizzati in 54 casi. Nelle rime estravaganti, su 16 sonetti, si trovano rispettivamente 10 e 6 casi e ciò corrisponde al 62,5% e al 37,5%. Se si considera l’intera produzione poetica, 56 volte (il 48,3%) sono usati schemi petrarcheschi e 60 (51,7%) quelli non petrarcheschi. Si può notare che ne *I cento sonetti* e nell’intero corpus poetico c’è un sostanziale equilibrio tra le due tipologie, con una leggera prevalenza dei tipi non petrarcheschi, mentre nelle rime estravaganti è presente una chiara maggioranza degli schemi usati nel *Canzoniere*. Questo fenomeno rappresenta una vistosa eccezione nel panorama cinquecentesco: nell’antologia di Giolito del 1545, infatti, gli schemi metrici petrarcheschi sfiorano il 90% dei casi⁵⁰ e anche autori come Bembo, Della Casa e Torquato Tasso li usano molto spesso, con una frequenza di oltre l’80%, mentre si collocano poco al di sotto, con percentuali comunque superiori al 70%, Varchi e Bernardo Tasso.⁵¹ Rispetto a questi poeti, quindi, perfino le rime estravaganti appaiono più attente alla ricerca di

⁵⁰ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle “Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte” Libro primo*, in *“I più vaghi e i più soavi fiori”*. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2001, p. 47.

⁵¹ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, p. 146.

nuove soluzioni metriche, le quali costituiscono quasi il 40% di esse. *I cento sonetti*, tuttavia, capovolgono completamente il canone cinquecentesco, perché nella maggior parte dei casi utilizzano tipologie non petrarchesche e ciò dimostra una forte presa di distanza dalla tradizione e configura la sua raccolta poetica come un grande laboratorio di sperimentazione di nuovi schemi metrici.

Si può indagare, inoltre, se gli schemi metrici utilizzati dal poeta senese sono gravi o invece puntano verso la dolcezza. Per fare questo mi baso sulla classificazione che fa Tasso nel dialogo *La cavaletta*. Egli ritiene schemi gravi i petrarcheschi CDE CDE, CDE DCE, CDE DEC e CDE EDC (anche se per lui gli ultimi due non vengono usati da Petrarca) e i non petrarcheschi CDE CED, CDE ECD e CDC EDE.⁵² Tra quelli gravi aggiungo CDE FDF, che deriva CDC EDE. Ne *I cento sonetti* ci sono 83 schemi gravi e 17 dolci. Nelle rime estravaganti si trovano 12 occorrenze (il 75%) nel primo caso e 4 (il 25%) nel secondo. Come si può notare sia nella raccolta poetica, sia nelle poesie incluse nelle rime estravaganti, predominano di gran lunga le tipologie che puntano alla *gravitas*. Ciò si distanzia notevolmente dall'uso petrarchesco, in cui prevalevano gli assetti metrici gravi, ma essi costituivano solo il 59,6% delle terzine, contro il 40,4% rappresentato dalle tipologie dolci. Piccolomini, quindi, ne *I cento sonetti*, ricerca con decisione soluzioni metriche che creano la *gravitas*, superando in ciò non solo Bembo, meno grave dello stesso Petrarca, ma anche Della Casa (76,7%) e ponendosi sullo stesso livello di Torquato Tasso (81,1%).⁵³ Questa tendenza è leggermente più sfumata nelle rime estravaganti, in cui gli schemi gravi sono sulla stessa percentuale di Della Casa e dei sonetti pubblicati da Giolito nel 1545.⁵⁴

Schemi metrici dell'intero sonetto

Dopo aver analizzato separatamente gli schemi metrici delle quartine e delle terzine, espongo ora qualche considerazione su come Piccolomini li combini all'interno del singolo sonetto. Le tipologie più diffuse sono ABBA ABBA CDC EDE, presente 29 volte ne *I cento sonetti*, e ABBA ABBA CDE CDE, il quale si trova in 27 poesie (di cui 24 nella raccolta e 3 nelle rime estravaganti); ciascuno degli altri tipi di sonetto è abbastanza marginale e ed è utilizzato meno di 10 volte. I due schemi più utilizzati costituiscono insieme più del 50% de *I cento sonetti* e una percentuale di poco inferiore se si considera l'intera produzione: pertanto queste due

⁵² Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 135-136.

⁵³ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002, pp. 146-150.

⁵⁴ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 47.

tipologie sono i cardini della poesia di Piccolomini e costituiscono la struttura di base e il punto di riferimento metrico del sonetto.

L'uso di un certo schema in un determinato componimento non sempre è casuale, perché a volte Piccolomini mette in atto delle strategie che mirano a collegare alcuni sonetti attraverso l'uso di una struttura metrica comune. È abbastanza difficile che ciò avvenga utilizzando uno dei due schemi principali, perché sono molto diffusi e quindi faticano ad evidenziare un particolare legame tra due testi. Tuttavia non sempre accade questo, come possiamo osservare dal trittico composto dalle poesie XIV, XV e XVI:

Sonetto XIV

Questo era Mario 'l fin del mio desio:
una villa ben posta, un colle ameno,
che soccorriss'a punto (e anco meno
che Natura non chiede) al viver mio.

Questo m'ha dato, e più, l'immenso Iddio,
tal che non sol la copia il corno ha pieno
per l'uso mio, ma colm'ha 'l grembo e 'l seno:
altro paese ormai non chieggio a Dio.

Questa parte prend'io di quant'intorno
gira la Terra, a questa 'l suo favore
mostri più sempre il Ciel di giorno in giorno;

questa m'acqueta a pieno, e mai non fia
per avara ambizion punto maggiore,
né minor mai per negligenza mia.

Sonetto XV

A che, Ciaia gentil, tanta lezione?
Non vedi tu ch'a l'uom per placar Morte
punto non val dottrina od arte o sorte,

né per fuggirla o piuma o remo o sprone?

Miser colui che sua speranza pone
che mai l'empia distingua o grado o sorte,
o giovi aver la testa ornata e forte
d'elmo, d'allor, di mitre alte o corone.

Questa crudel con la sua falce aguaglia
vecchi, giovin, fanciu', servi e signori,
or sopra i ricchi letti, or su la paglia.

Dunqu'oggi al mio giardin Ciaia rimane
a rider, e cenar tra l'erbe e i fiori:
chi può saper, se 'l potrem far domane?

Sonetto XVI

Beato quel che da città lontano,
liber vivendo e d'ogni lite fuora,
nei proprî campi suoi suda e lavora,
sciolto d'usure e d'ogni inganno umano.

Di trombe 'l suon non sente orrendo e strano
ch'a l'armi 'l chiami e svegli ad ora ad ora,
né fa mestier che per le sale ognora
de i superbi signori ondeggi invano.

Or deriva un ruscello, ed or marita
le viti a gli olmi, or dolci frutti innesta,
fin che insieme col di l'opra ha finita.

La sera al fuoco suo fa poi ritorno,
cena con voglia, e gli dan riso e festa

la casta moglie e i cari figli attorno.

Si tratta di tre sonetti consecutivi che sono accumulati dalla stessa struttura metrica (ABBA ABBA CDC EDE); ciò non è una scelta casuale, anche perché questo gruppo di tre poesie è messo in rilievo dal fatto che il sonetto che lo precede e quello che lo segue appartengono a un'altra tipologia. Viene individuato in questo modo un blocco metricamente compatto e isolato dal resto della raccolta. Ciò trova corrispondenza anche a livello tematico perché in tutti e tre i sonetti si parla della villa e della vita in campagna; ciò avviene soprattutto in XIV e XVI, mentre la poesia XV è più centrata sull'ineluttabilità della morte, ma il tema della villa ritorna nell'ultima terzina ("Dunqu'oggi al mio giardin Ciaia rimane", v.12), all'interno di un invito al *carpe diem*, tanto più necessario quanto più si prende coscienza della fragilità della vita. Inoltre si può notare che XIV e XVI condividono la stessa rima in *-orno* (rima C in XIV, rima E in XVI), in XIV ogni strofa inizia con "questo" / "questa" e ciò è ripreso all'inizio della sirma di XV e infine nell'ultima terzina di XV e di XVI è presentato il motivo della cena nella villa, intesa come un momento di allegra convivialità ("a rider, e cenar", v.13 di XV e "cena con voglia, e gli dan riso e festa", v.13 di XVI).

Un altro caso interessante di utilizzo dello stesso schema metrico è dato da LXXXVI e dai sonetti che derivano da esso.

Sonetto LXXXVI

Giunto Alessandro a la famosa tomba
del gran Toscan, che 'l bell'alloro amato
coltivò sì, che fu co i rami alzato
u' forz'unqua non giunse o d'arco o fromba:

- Felice oh - disse - a cui già d'altra tromba
non fa mestier, che 'l proprio alto e pregiato
suon de la lira tua, sonoro e grato,
sempre più verso 'l ciel s'alza e rimbomba.

Deh, pioggia o vento rio non faccia scorno
a l'ossa pie, sol porti grati odori
l'aura, che 'l ciel suol far puro e sereno.

Lascin le Ninfe ogni lor antro ameno
e raccolte in corona al sasso intorno
liete ti cantin lodi e spargin fiori. -

Questa poesia celebra Petrarca presso la sua tomba e, in suo onore, viene ripreso letteralmente l'incipit del sonetto 187 del *Canzoniere* ("Giunto Alessandro a la famosa tomba"),⁵⁵ anche se lo schema di quest'ultimo (ABAB ABAB CDE CDE) è diverso da quello del componimento piccolominiano (ABBA ABBA CDE ECD). A questa poesia ne seguirono altre di risposta da parte di alcune nobildonne senesi, e per ognuno di essi Piccolomini compose un'altra lirica di corrispondenza. In questo modo a partire da LXXXVI nascono altri 10 sonetti, da I. 3a a I. 7b, tutti con il medesimo schema metrico e con le stesse rime. Cito qui sotto la coppia formata da I. 3a e I. 3b:

I. 3a

Virginia Martini Casolani Salvi

Perché veder non poss'io la gran tomba
di quel che celebrò l'amato alloro,
di cui le verdi cime alzate foro
ove mai non aggiunse arco né fromba?

Felice voi, poi che la chiara tromba
vostra alza al ciel così ricco lavoro,
e in dotti versi e 'n stil raro e sonoro
cantate, e 'l vostro nome alto rimbomba.

Deh, se vi sia lontan oltraggio e scorno
di morte, non vi spiaccia arabi odori
per me offerir all'almo e culto seno.

E ai vostri desir si mostri ameno
il ciel' e liete ninfe sempre intorno
vi stiano, orando 'l crin di vaghi fiori.

⁵⁵ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 160.

I. 3b

Riposta di Alessandro Piccolomini

Bench' il venir voi stessa a la gran tomba
del gran cultor di quel ben nato alloro
che s' erse u' non mai pini ascesi foro,
le vieti del suo fato invida fromba;

felice è pur, poi che sì chiara tromba,
Verginia, in onor suo l' alto lavoro
de i vostri versi, in suon dolce e sonoro
qua d' ogni intorno al ciel alto rimbomba.

Porgerolle io per voi con onta e scorno
di queste ninfe i proprii stessi odori
c' arrivan qua da 'l vostro saggio seno.

Voi in guidardon, con lieto ciglio ameno
coronate de i fior, ch' aprite intorno,
sopra l' Arbia e l' Ombron, Placida e Flori.

Entrambe le poesie (così come gli altri sonetti di questa serie) utilizzano lo schema ABBA ABBA CDE ECD, lo stesso di LXXXVI, e utilizzano anche le stesse rime di esso, tranne nel caso della rima B che in LXXXVI è *-ato*, mentre in questi due componimenti (e negli altri di questo gruppo) è *-oro*. Ciò si spiega con il fatto che queste poesie epistolari riprendono le rime di una redazione anteriore di LXXXVI, in cui la rima B era appunto *-oro*. Inoltre vengono riutilizzate anche le stesse parole-rima della poesia inclusa ne *I cento sonetti*, con due eccezioni: la prima, piuttosto ovvia, riguarda la rima B, mentre la seconda concerne il rimante del v. 11, perché in LXXXVI è “sereno”, mentre, rifacendosi a una redazione precedente di questo componimento, i sonetti di corrispondenza hanno “seno”. Infine si può notare che la parola-rima del v. 14 di I. 3b è “Flori”, a differenza di tutte le altre poesie che presentano “fiori”, ma si tratta di vocaboli molto simili e il primo può essere considerato la forma latinizzata del secondo.

Altre volte Piccolomini usa lo stesso schema metrico per collegare due sonetti opposti, come si può osservare nei componenti LXXXVIII e LXXXIX:

Sonetto LXXXVIII

L'ora già del partir t'assale e preme
dal convitto, ove già tant'anni stai,
di tua vita venir tosto vedrai
sopra la mensa le vivande estreme.

Natura irata già mormora e freme:

- Non sei - dice ella - ancor tu sazio assai?

Nuovi cibi non ho da darti ormai,
s'altro spero da me, vana è la speme. -

Ell'ha ragion, Tideo; quest'è dovere
che con tal patto a questa mensa entriamo,
che, sazi al tempo, poi, quindi partiamo.

D'età in età quivi altri han da sedere:

giust'è che, come dato luogo a noi
fu pria, così noi 'l diamo a chi vien poi.

Sonetto LXXXIX

- Ecco che giunt'è 'l dì che 'l terren peso
lasciar conviemmi, e gire ad altra vita;
piaccia a DIO dare a l'alma mia contrita
perdon di quant'io l'ho vivendo offeso.

Voi, cari figli, a 'l cui ben sempre acceso
fu 'l mio cor, ne l'estrema or mia partita
memoria aviate in voi fissa e scolpita
di quant'avete da me spesso inteso.

L'or che riman, fia con virtute assai:
senz'essa è nulla; in voi di DIO timore
sia sempre, e giusta l'alma, e aperto il core. -

Così dicendo a pena vivo ormai,
Muzio, il buon padre tuo nel dì supremo
spirò, quasi ridendo, il fiato estremo.

Questi due sonetti consecutivi condividono lo stesso schema: ABBA ABBA CDD CEE. Entrambi iniziano dallo stesso punto, cioè dal ricordare la prossimità della morte (“L’ora già del partir t’assale e preme”, v.1 di LXXXVIII e “Ecco che giunt’è ’l dì che ’l terren peso /lasciar conviemmi”, vv.1-2 di LXXXIX), ma presentano poi uno sviluppo completamente diverso perché il primo parla di un uomo anziano che non riesce ad accettare la fine, ormai prossima, della propria vita, mentre nel secondo si racconta la morte del padre del destinatario, affrontata con saggia serenità e con l’invito, rivolto ai propri figli, di essere virtuosi, seguendo il suo esempio. Oltre allo schema, questi due sonetti hanno in comune anche il fatto che la rima B di LXXXVIII (-ai) è uguale alla C di LXXXIX e che all’interno di questa serie rimica le due poesie condividono anche due rimanti: “assai”, presente al v.6 di LXXXVIII e al v.9 di LXXXIX e “ormai”, nel v.7 del primo sonetto e nel v.12 del secondo.

Esamino, infine, un caso in cui due componimenti molto distanti tra loro (II e LXXXI) vengono collegati utilizzando lo stesso schema metrico.

Sonetto II

L’immenso DIO, che ’l fin e l’uso attende
di quant’egli opra, e non fa cosa in vano,
ogni animal contr’ogni caso strano
provist’ha sì che s’arma aspro e difende:

col dente il lupo il suo nemico offende,
col corno il tor, con l’ugna il tigre ircano;
contra i nemici miei la penna in mano
tengh’io, che i falli lor nota e repretende.

Quest'arme porto e non ingiurio alcuno:
voglia DIO pur che roza e rugginosa
si stia mai sempre entr'a la veste ascosa!

Ma se m'è fatt'offesa, intenda ognuno
che fuor tosto la traggio e mi defendo,
e i colpi avuti a mille doppi rendo.

Sonetto LXXXI

Sen ben miriam quant'opra ognor Natura,
scorta da quel che tutto muove e intende,
ogni animal, che 'l ben da quella apprende,
fin ch'è mestier de i proprî figli ha cura,

fin che la piuma o l'ugna o 'l dente indura,
con che ciascun s'adorna, arma e defende,
la madre lor, ch'al loro bisogno attende,
liber lasciargli mai non si assicura.

La nostra piuma e 'l dente nostro e l'ugna
la ragion è, che l'uom, ben salda e colta,
pon sopr'a tutti, e sotto 'l lascia, incolta.

Vostro figliuolo, se ben già l'arme impugna,
fin che ragion, ch'è 'l nostro spiedo vero,
sia forte in lui stia sotto 'l vostro impero.

Entrambi questi sonetti hanno lo stesso schema metrico: ABBA ABBA CDD CEE. Inoltre la rima A del primo (*-ende*) è uguale alla B del secondo e all'interno di questa serie rimica coincidono anche due rimanti: “attende” (v.1 di II e v.7 di LXXXI) e “defende” (v.4 di II e v.6 di LXXXI). In realtà queste due poesie affrontano due temi diversi: il componimento II è una dichiarazione di poetica che presenta al lettore il filone, centrale in Piccolomini, della poesia satirica e moralistica, mentre il sonetto LXXXI è di carattere pedagogico e indica come

principale compito del genitore quello di far sviluppare e rafforzare la ragione nei figli. Tuttavia, oltre che la struttura metrica, queste due poesie hanno in comune la stessa comparazione con il mondo naturale (seppur piegata in due diverse direzioni): quella cioè delle armi di cui sono dotati gli animali e più in generale delle parti del loro corpo che sono indispensabili per la loro sopravvivenza. Nel sonetto II, di impostazione più aggressiva proprio per la vena satirica, sono descritti solo strumenti di offesa (“dente”, v.5, “corno”, v.6, “ugnia”, v.6), ciascuno dei quali è attribuito ad animali forti e temuti, ossia rispettivamente “il lupo” (v.5), “il tor” (v.6) e “il tigre ircano” (v.6); nella poesia LXXXI vengono ripresi “l’ugnia” (v.5 e v.9) e il “dente” (v.5 e v.9), mentre viene tralasciato il “corno”, per fare posto alla più pacifica “piuma” (v.5 e v.9), in accordo con il tono meno aggressivo di questa lirica pedagogica e ciò è dimostrato anche dal fatto che non vengono citati animali feroci e temuti come nel componimento II. Inoltre si può notare una costruzione in parte simile della prima quartina di entrambi i sonetti: ciascun animale (“ogni animal”, v.3 in entrambi) è il frutto di un disegno divino, realizzato o direttamente da Dio stesso (“L’immenso Dio”, v.1 di II), o attraverso il tramite della Natura (“Sen ben miriam quant’opra ognor Natura,/scorta da quel che tutto muove e intende” vv.1-2 di LXXXI); tuttavia, sono diversi gli aspetti che in questa prima strofa vengono messi in rilievo, perché nella prima poesia si pone l’attenzione sugli strumenti di attacco e difesa di cui è fornito l’animale (offrendo così lo spunto per parlare nella seconda quartina delle armi del poeta), mentre nel secondo sonetto è centrale la protezione verso i cuccioli (ponendo in questo modo le basi per la successiva riflessione pedagogica) e sono invece rimandati alla strofa seguente gli attributi fisici che la prole deve sviluppare per poter essere autonoma.

Le altre forme metriche

Nelle rime estravaganti sono presenti quattro poesie che non sono sonetti; più precisamente si tratta di due madrigali, una ballata e una canzone. Inizio analizzando il madrigale I. 1:

O misero Stordito, o donne ingrante
quanto torto mi fate.
Io mi doglio e lamento
di poca fé, del rotto giuramento
5 di colei di cui tengo imagin bella
sì scolpita nel cuore,
che per trarne la fuore

è forza che con essa il cor si svella.
 Però prego ciascun che per pietade
 10 o mi porga un coltello o m'apri il petto
 e tragga il cuor per fare ora al cospetto
 di quella sì crudele in questo luoco
 vittima miseranda al santo fuoco;
 ma poi ch'alcun di voi
 15 non si move a pietade, un solo anello
 ho di mia donna, e quello
 pongo nel fuoco, e 'l cor porrovi poi.

Si tratta di un madrigale cinquecentesco ed è pertanto una forma metrica in endecasillabi e settenari senza suddivisioni interne e con uno schema rimico molto libero che prevede anche la presenza di versi irrelati. Di norma ha un'estensione ridotta (si estende mediamente per non più di 11 o 12 versi), ma in realtà si trovano numerose eccezioni a ciò.⁵⁶ Nonostante la lunghezza non sia una regola rigida, è comunque significativo notare l'ampia estensione di questo madrigale, che occupa ben 17 versi; inoltre prevale l'uso dell'endecasillabo (11 versi), rispetto al settenario (6 versi). Lo schema metrico è AabBCddCEFFGGhIiH. Possiamo notare che solo la rima E è irrelata; essa si trova nel v.9, il quale è posto al centro di questo componimento, che viene in questo modo bipartito. Le altre rime sono o bacciate (e in questo caso si trovano due distici consecutivi, come avviene in AabB e FFGG) o incrociate (CddC e hIiH): l'unità rimica fondamentale appare quindi essere la quartina. In alcuni casi rimano versi di uguale lunghezza (CddC e FFGG), mentre altre volte accade che un endecasillabo si trovi a rimare con un settenario (AabB e hIiH). Passo ora ad analizzare l'altro madrigale presente, ossia I. 9:

Flori, deh Flori mia, deh bella Flori,
 ch'al vago april su le fiorite sponde
 del'Arbia o de l'Ombrone
 tessi un cerchio al bel crin di rose e fiori;
 5 deh perché al tuo Damone
 o d'edera o d'allori
 non n'intesti uno ancor, che teco stassi
 dovunque volgi i passi,

⁵⁶ Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 371.

e se ben tanto ciel, tant'aria il parte.

- 10 Da te la scorza solo
di lui, ch'è degna meno,
sta vota appo la Brenta, e a te la parte
ne vien, ch'a posta sua può torsi a volo.
E che sia 'l ver, guarda entro al tuo bel seno,
15 ch'ivi lieto e gioioso
si sta mai sempre ascoso.

Questo madrigale è composto da 16 versi, uno in meno dell'altro, ma ci troviamo anche qui in presenza di un'estensione notevole, se la confrontiamo con quella abituale per questa forma metrica. Inoltre si trova una perfetta parità tra l'endecasillabo e il settenario (entrambi sono presenti in 8 versi). Lo schema metrico è ABcAcaDdEfgEFGhh. È presente un'unica rima irrelata (la B, al v.2). A differenza di I. 1, lo schema appare più complicato, anche se si possono individuare chiaramente le due rime bacciate, cioè Dd (posta a metà del componimento) e hh, la quale ricorda la *combinatio* alla fine della stanza di una canzone; inoltre si possono osservare facilmente le due terzine a rime replicate (EfgEFG). Più complessi appaiono, invece, i primi 6 versi, non solo per la presenza della rima B irrelata, ma anche perché inizialmente sembrano costituire due terzine a rime replicate (e ciò richiama alla memoria i due piedi della stanza di canzone), ma questo assetto viene smentito quando si arriva ai vv.5-6, i quali proseguono in modo alternato le rime dei vv.3-4. A questo punto analizzo l'unica ballata, che è costituita dalla poesia I. 12:

Ben è ragion, che 'n ogni piaggia e riva,
di questa immortal Donna,
di beltade e virtù stabil Colonna,
s'oda, si canti e scriva.

- 5 Ella per farsi al mondo
chiara non ha mestier di gir cercando
luce tra i maggior suoi, da l'Aragone
illustri alte corone
d'Alfonso e Ferdinando,
10 non men questi che quel primo e secondo,
e de gli altri che 'l Silari e l'Ibero

correr lieti fatt'han con giusto impero,
 che 'l proprio suo valor con fiamma viva,
 ch'altronde che da lei non nasce o pende,
 15 tanto s'allarga e stende,
 che qui si mostra, e in tutto 'l mondo arriva.

Si tratta di una ballata mezzana, perché nella ripresa sono presenti due endecasillabi e due settenari; inoltre è presente una sola stanza e prevale l'uso dell'endecasillabo (10 versi) sul settenario (6 versi). Lo schema rimico è XyYx aBCcbADDXEeX. Come si può notare il recupero di questa forma metrica da parte di Piccolomini non è del tutto rispettoso delle regole della tradizione. Innanzitutto la volta (XEeX) non ha la stessa formula sillabica della ripresa (XyYx), perché nella prima è presente un solo settenario (nel terzo verso), il quale non corrisponde però a nessuno di quelli della ripresa (che si trovano uno nel secondo e l'altro nel quarto). Viene però mantenuto il fatto che l'ultimo verso della volta rima con l'ultimo della ripresa; in realtà la corrispondenza tra queste due unità viene aumentata perché la rima X è estesa anche al primo verso della volta, in perfetta analogia con quello che accade nella ripresa; in questo modo, però, viene a mancare la *concatenatio*, perché il primo verso della volta non rima più con l'ultimo dell'ultima mutazione. Anche a proposito di queste ultime (aBCcbADD), Piccolomini è meno vincolato alle regole, perché inizialmente sembra che i due piedi abbiano la stessa formula sillabica ma ciò viene infranto nell'ultimo verso della seconda mutazione, in cui, rispetto al regolare settenario, si trova invece l'endecasillabo. A livello rimico, i piedi iniziano con 6 versi a rime retrograde e sono conclusi da un distico a rima baciata; nella ripresa e nella volta si usa invece la quartina a rima incrociata. Infine esamino la canzone II. 4:

Giorno felice e chiaro,
 giorno fausto e sereno
 tra quanti il vecchio in ciel padre de l'ore
 d'ogni tardanza avaro
 5 ne diede al mondo o n'ascond'anco in seno
 per dargli poi doppo mill'anni e mille,
 con lieta fronte prende
 il tuo devuto onore
 ch'al tuo tornar la Musa mia ti rende,
 10 da che spunta il tuo raggio in fin che fuore

dal balzo occidental piano sfaville,
di te cantando in non forse aspro stile;
o giorno sacro, a te m'inchino umile,
dolce natal de' miei felici amori,
15 *ch'oggi prima vidd'io la bella Flori*
allor che gli occhi suoi
pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

Eol, gran re possente,
che col tuo scettro invitto
20 a tuo voler l'aria la terra e l'acque
empir puoi inmantinente
di cieca confusion, d'alto conflitto,
deh, per quella celeste alma bellezza
di Deiopea, che tanto
25 agli occhi tuoi già piacque,
queta il furor, frena l'orgoglio alquanto
di tua schiera, che sol d'impeto nacque
Borea un sol dì, tua furibonda aspreza
Lasciando, i preghi miei benignio ascolta
30 Zefir, più che non suoli a questa volta
reca da gli orti Esperì erbe e fiori,
ch'oggi prima vidd'io la bella Flori
allor che gli occhi suoi
pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

35 Fosco vapor fumoso
non s'erga in questo giorno
da la terra a coprir di nubi il cielo,
non tenga il mondo ascoso
nebbia presso al terren rachiuto intorno,
40 non sia tra gli elementi o mischia o guerra,
non cada neve o pioggia,

o s'altri figli il gielo
produce suso, ove egli in alto alloggia;
Giove pien di pietà caldo di zelo
45 non mandi oggi qua giù fulmine in terra,
l'aer purgato aperto, empio e sincero
ne mostri il ciel, tal che ne vada altiero
questo bel dì de suoi più degni onori,
ch'oggi prima vidd'io la bella Flori
50 *allor che gli occhi suoi*
pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

Sacra celeste Aurora,
più che mai chiara e bella,
spargendo manna e non rugiada o brina
55 inbianca, inostra, indora
il destro cielo, e vinta indi ogni stella
vezosa accoglie il gran biondo pianeta
che già s'appressa dove
sta chi l'alta regina,
60 gelosa fa mescendo in cielo a Giove;
poi rendel tal che fin ch'in Spagna inchina
mostrando altrui la faccia aperta e lieta
rider vegga la terra in ogni clima,
gir chiari i fiumi e la tosca Arbia in prima
65 cantata ognor da dotti almi pastori,
ch'oggi prima vidd'io la bella Flori
allor che gli occhi suoi
prima mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

Oggi tra l'alte stelle
70 onde il valor superno
descende al basso e 'l mondo informa e stampa,
tal pace sia ch'a quelle

che più benigne son tocchi il governo;
 Giove ogni suo tesor con grato aspetto
 75 nel nostro mondo infonda,
 a questa volta Marte
 lasci l'ira e 'l furor e l'armi asconda,
 Vener senza contrasto in ogni parte
 versi nel mondo ogni suo dolce affetto,
 80 tal che spenti i sospetti, asciutti i pianti
 lieti dei lor amor, cantin gli amanti
 cinti la fronte de felici allori,
ch'oggi prima vidd'io la bella Flori
allor che gli occhi suoi
 85 *pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.*

Canzon, se nel bel Tosco colle antico
 o poco indi lontan Donna t'accade
 veder, si non mai più vista beltade
 dille come io questo bel giorno onori,
 90 *ch'oggi prima vidd'io la bella Flori*
allor che gli occhi suoi
pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

Si tratta di una di una canzone di 92 versi, tra i quali prevalgono gli endecasillabi (61 versi) sui settenari (31 versi); è divisa in 5 stanze (ciascuna formata da 17 versi) più il congedo finale (7 versi); inoltre negli ultimi tre versi di ogni stanza e del congedo è presente un *refrain*, evidenziato nell'edizione dal carattere corsivo, che si ripete sempre uguale e ciò ben si addice a una canzone di anniversario in cui viene celebrato l'innamoramento del poeta. Lo schema metrico, che è abbastanza complesso e presenta diverse irregolarità, è il seguente: abCaBDecECDFFG, *refrain* XyY, con la rima G che corrisponde a X, creando così una sorta di *concatenatio* tra il *refrain* e il resto della stanza ed evitando in questo modo di lasciare irrelata G.⁵⁷ Si può notare che è difficile rintracciare una divisione chiara tra fronte e sirma; tuttavia si può ritenere con buona probabilità che quest'ultima inizi a partire dal v.7, perché da questo punto in poi si incontrano strutture rimiche tipiche di questa partizione, come le rime

⁵⁷ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 214.

alternate (ecEC) e quelle bacciate (FF), anche se questa identificazione è resa più difficile dall'assenza della *concatenatio* e dal fatto che C e D sono irrelate all'interno della fronte e vengono riprese nella sirma, cosa in genere evitata, con l'eccezione della *concatenatio*.⁵⁸ La fronte è quindi abCaBD e a rigore bisogna ritenerla indivisibile; tuttavia si può dividerla con una certa approssimazione in due piedi (abC aBD), anche se non hanno la stessa formula sillabica perché il secondo verso del primo piede è un settenario, mentre il verso corrispondente è un endecasillabo; contribuisce a confermare questa divisione lo schema della fronte che si avvicina a quello a rime replicate, tipico dei piedi, benché il terzo verso di un piede non rimi con il suo corrispondente. La sirma è ecECDFFG, a cui va aggiunto il *refrain* XyY; si può notare che i primi quattro versi sono occupati dalle rime alternate (ecEC), a cui segue la rima D (che è isolata all'interno della sirma e riprende l'ultimo verso della fronte) e poi si trovano tre distici a rima baciata (FFG XyY, il quale potrebbe essere schematizzato anche come FFX XyY, considerando che G e X rimano tra loro). Il congedo riprende lo stesso schema metrico degli ultimi 7 versi della sirma ed è quindi ABBC, seguito dal *refrain* XyY; anche in questo caso bisogna tener conto che C e X sono in rima e quindi lo schema può diventare ABBX XyY e in questo modo si rende evidente che solo il primo verso è irrelato, mentre il resto del congedo è formato da tre distici a rima baciata. A tutto ciò si aggiunge infine un'ultima irregolarità: nella 5° stanza il v. 76 e il v.78 (rispettivamente l'ottavo e il decimo della stanza) presentano regolarmente la rima C (troviamo "Marte" nel primo caso e "parte" nel secondo), mentre ciò non avviene nel v.71 (il terzo della stanza), che rimane irrelato ("stampa").

Le rime e le parole-rima

Come prima cosa si può notare che ne *I cento sonetti* sono presenti 19 casi di rime equivoche, mentre nelle rime stravaganti ne troviamo 4. Si tratta quindi di una presenza significativa, poiché questo fenomeno si trova in quasi il 20% delle poesie; un esempio di ciò si può vedere nelle quartine del sonetto LXXVI:

Non mai sì grave di gran lungi 'l danno
 seco portan color, caro Palmiero,
 che 'l puro, schietto argento e l'or sincero
 per piombo e otton ne le lor merci danno,

⁵⁸ Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 252-253.

come fan quei che così poco sanno
scerner tra 'l buon e 'l rio, tra 'l falso e 'l vero,
che i ben, che sott'il cieco ingiusto impero
chiusi Fortuna tien, lor proprî fanno.

Come si può notare il rimante del v.1 è “danno”, così come quello del v.4, ma nel primo caso si tratta di un sostantivo, mentre nel secondo è la terza persona plurale del presente del verbo dare. Bisogna notare che è molto utilizzata la rima equivoca con “parte”, la quale è presente 5 volte ne *I cento sonetti* e 2 nelle rime estravaganti, come si può osservare nella sirma del sonetto XX:

Colpar quest'e quel luogo non dovete
fin che da 'l fianco vostro non si parte
l'acuto spron che sempre appresso avete:

l'ambizion fugga e 'l gran desio d'avere,
e in ogni stato allora e in ogni parte
potrà libero 'l cor sempre godere.

In questo caso “parte” è la terza persona singolare del presente di partire nel v.10, mentre è un sostantivo, sinonimo di “luogo”, nel v.13. Nel fare ciò, Piccolomini segue ed enfatizza l'esempio di Petrarca e usa questa rima equivoca in misura maggiore rispetto a lui, perché nel primo si trova in 7 poesie, nel secondo, invece, è presente in 6 componimenti, tra cui una sestina,⁵⁹ e bisogna tenere conto del fatto che la produzione del poeta senese è decisamente più esigua di quella petrarchesca; tuttavia Piccolomini, nonostante dia un peso maggiore a questa rima equivoca, ne fa un uso più superficiale, perché si limita ad utilizzare, come rimante, solo due volte la parola “parte” nella stessa poesia, mentre Petrarca la piega in una direzione più difficile e virtuosistica come accade nel sonetto 18 del *Canzoniere*, in cui sono presenti quattro rime equivoche di “parte”, così come sono ugualmente equivoche anche tutte le altre rime:

Quand'io son tutto volto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
e m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde e strugge dentro a parte a parte,

⁵⁹ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 21-22.

i' che temo del cor che mi si parte,
e veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada e pur si parte.

Così davanti ai colpi de la morte
fuggo: ma non sì ratto che 'l desio
meco non venga come venir sòle.

Tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente; e i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

Un caso particolare della rima equivoca è la rima equivoca contraffatta che è presente due volte ne *I cento sonetti*, nelle poesie LXVIII e LXX; di quest'ultima riporto le terzine qui sotto:

Che tardi a osarla, Alfeo? Tant'oltre ormai
negli anni sei che, benchè tu gran parte
ne spendi ogni anno, è per restarne assai.

O com'esser può mai che idoli loro,
posti amici e parenti e Dio da parte,
cuori umani osin far l'argento e l'oro?

Si può osservare che la rima E (loro : l'oro) costituisce una rima equivoca contraffatta perché i due rimanti sono omofoni, ma il secondo è ottenuto con la somma di due parole, l'articolo e il sostantivo. Oltre a ciò è presente anche la rima equivoca tra “parte” (v.10) e “parte” (v.13): nel primo caso si tratta di un nome, mentre nel secondo è parte della locuzione avverbiale “da parte”. Sono presenti inoltre 4 casi, tutti all'interno de *I cento sonetti*, di rime identiche, come si può vedere nella fronte del sonetto LXV:

Non spegne ancor del di l'estremo albore
la notte ch'a dormir l'ozio t'invita,
né da le piume prima fai partita
che manda 'l sol da i monti ombra minore.

Miser, non vedi tu che i giorni e l'ore
che consumi così tolli a la vita,
e come 'l sonno a morte seco invita,
e insegna altrui come si manca e muore?

Si può notare che la parola-rima del v.2 (“invita”) è non solo omofona a quella del v.7 (“invita”), ma ha anche il medesimo significato, perché sono entrambe la terza persona singolare del presente del verbo “invitare”. È interessante notare la presenza della rima identica in Piccolomini, perché normalmente questo tipo di rima viene evitato perché è “sentito come indice di scarsa abilità tecnica”.⁶⁰

A questo punto esamino le rime e i rimanti più utilizzati. La rima in assoluto più diffusa è quella in *-ore*: essa è presente nel corpus piccolominiano in 122 versi e costituisce il 6,9% dei casi. Si tratta della rima per eccellenza della tradizione italiana, molto usata anche nel *Canzoniere*, anche se in esso è presente solo nel 2% dei versi,⁶¹ mentre Piccolomini la aumenta fino al 7% e in questo modo la sottolinea e la enfatizza. Si può osservare ciò nelle quartine del sonetto LXXXIII:

Dico, Grimaldo mio, ch'eterno Amore
stimar doviam, celeste, alto, immortale,
contra 'l cui saldo, acceso, acuto strale,
perde ogni adamantin gelato core,

ma quel fuoco gentil, quel vivo ardore,
del qual armato i nostri petti assale,
diventa in questo e in quel cosa mortale,
tosto che vien da 'l proprio albergo fuore.

In queste strofe abbiamo quattro rimanti in *-ore*: Amore (v.1), core (v.4), ardore (v.5) e fuore (v.8). Tre di queste parole-rima sono le più diffuse di questa serie e sono “core” (25 presenze), “fuore” (14) e “amore” (12). In questo possiamo notare una differenza rispetto al *Canzoniere*, in cui “core” e “amore” erano a pari merito i rimanti più utilizzati e ciascuno di essi

⁶⁰ P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 216.

⁶¹ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 71-72.

rappresentava il 21,6% dei casi di *-ore*;⁶² nel corpus poetico piccolominiano solo “core” mantiene la stessa percentuale petrarchesca (20,5%), mentre “amore” subisce un drastico calo dimezzando la sua frequenza e scende al 9,8%. Ciò non è certo casuale, ma è un aspetto che riflette la struttura stessa dell’opera, in cui il tema amoroso derivante dalla tradizione è sì presente, ma non è più il protagonista indiscusso, perché Piccolomini, seguendo il modello oraziano, recupera e pone in evidenza la dimensione filosofico-morale⁶³ ed è proprio quest’ultima a prevalere, perché attorno ad esse si sviluppa la maggioranza de *I cento sonetti* (53 su 100). Non deve pertanto stupire il forte calo del rimante “amore”, che è proporzionale alla diminuzione delle poesie dedicate a questa materia; a dimostrazione di ciò, questa parola-rima si trova in gran parte concentrata nei componimenti amorosi (come il già citato LXXXIII), nei quali è presente ben 9 volte (su un totale di 12 occorrenze). Questo rimante c’è anche in una lirica di argomento politico (XLV) e nel sonetto LXXI, di impostazione spirituale e morale, che riporto qui di seguito:

Signor, cui questo giorno il foco interno
del desio di lavare il nostro errore
ne spinse a far, con sì clemente ardore,
vittima di se stesso al Padre eterno,

ben su dal santo tronco alto discerno
lum’uscir di pietà, raggio d’amore,
che ben render seren possan l’orrore
di questo di miseria oscuro inverno.

Prender pur già vorrei, lasso, il sentiero
ch’a te ne guida, e sciorr’ormai quel laccio
che tanto tempo già me ’l vieta e serra,

ma senza te, Signor, che posso o spero?
Dunque dammi favor, porgemi ’l braccio,
ch’io m’alzi ad abbracciarti alto da terra.

⁶² Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 71-72.

⁶³ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, pp. 9-10.

In questo sonetto il poeta, adorando il Crocifisso il Venerdì Santo, si rivolge a Cristo chiedendogli l'aiuto e la forza necessaria per abbandonare il peccato e percorrere la strada che porta alla beatitudine celeste ("il sentiero /ch'a te ne guida", vv. 9-10). In questo contesto viene utilizzato anche il rimante "amore" (v.6), che qui perde qualsiasi connotazione erotica e viene piegato in senso spirituale ad indicare l'amore che Dio nutre per le sue creature, vittime del peccato, e la conseguente grazia che concede loro, per aiutarle a raggiungere la salvezza eterna. Allo stesso modo anche "foco" (v.1) non significa più il desiderio amoroso, bensì la passione divina volta a redimere il mondo dal peccato, mentre "laccio" (v.10) allarga il proprio ambito, non indicando più solo il legame amoroso (visto qui negativamente), ma anche più in generale l'attaccamento ai piaceri terreni. È interessante notare che proprio questa parola e i vv.10-11 sono una chiara eco della seconda quartina del sonetto 134 del *Canzoniere*:

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

Piccolomini decide di riprendere due parole-rima, cioè "serra" (v.5) e "laccio" (v.6) e anche nella sua poesia le pone consecutive, anche se con l'ordine invertito (vv.10-11); inoltre "scioglie" (al v.6 del sonetto petrarchesco) corrisponde a "sciorre" (v.10) ed in entrambi i casi reggono "laccio" come complemento oggetto. Anche per questa citazione del *Canzoniere* vale l'adattamento al nuovo contesto spirituale di cui ho parlato prima, con l'eliminazione di ogni riferimento ad "Amore" (v.7 della poesia 134) e alla dimensione erotica. L'ultimo caso della presenza di "amore" come rimante è costituito dal sonetto proemiale, di cui riporto la sirma:

me la Tosca mia Musa ad altro stile
richiam'ognor, né lascia tormi impresa
che non convenga a la sua lira umile.

Dunque dirò come mi tratti Amore
di tempo in tempo, e sol per mia difesa
d'alcun fors'ardirò punger l'errore.

Qui si trova la dichiarazione di poetica di Piccolomini, il quale dichiara di dedicarsi a temi amorosi (v.12, in cui si trova proprio "Amore" come parola-rima) o satirico-morali (v.14, che

presenta il rimante “errore” e si trova in rima con il v.12). Possiamo inoltre notare come queste due terzine rimandino alle quartine del sonetto incipitario del *Canzoniere*:⁶⁴

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango e ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda Amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Infatti in queste due strofe si trovano le stesse parole-rima già poste in evidenza nel sonetto piccolominiano, cioè “errore” (v.3) e “Amore” (v.7). La presenza nel componimento iniziale di Piccolomini di due rimanti del primo sonetto del *Canzoniere* da un lato costituisce un ossequioso omaggio alla poesia petrarchesca, punto di riferimento essenziale per la lirica del Cinquecento, dall'altro, però, è una presa di distanza dal modello di Petrarca, perché oltre al tema amoroso viene introdotto con pari dignità anche quello morale. La riduzione della dimensione erotica non comporta solo il calo della parola-rima “Amore”, ma si estende ad altri rimanti collegati: troviamo, infatti, la sparizione totale di “fiore”, mentre “dolore”, emblema della sofferenza dell'amante, subisce una drastica riduzione, dal 7,8% nel *Canzoniere*⁶⁵ ad un solo caso ne *I cento sonetti* (0,8%), costituito dal sonetto LXVII, non a caso una poesia di argomento amoroso che esprime l'infelicità del protagonista, di cui riporto la fronte (“dolore” si trova al v.5):

A piei de l'Apennin, nuovo pastore,
pur dianzi da 'l natio tosco terreno
scacciato da colei cui nel bel seno
de l'Arbia rende ogni altra ninfa onore,

carco d'alto pensier, d'alto dolore,
lasciat'al pianto ogni sostegno e freno,

⁶⁴ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 41.

⁶⁵ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 71-72.

ne i petti a i figli del bel picciol Reno
descrive e intaglia 'l mal ch'ha dentr'al core;

Nelle poesie di Piccolomini, inoltre, troviamo l'uso di parole-rima in *-ore* che non compaiono nel corpus petrarchesco:⁶⁶ “vigore”, presente con 3 casi (2,5%), “favore” (5 occorrenze, 4,1%) e “timore”, che compare anch'esso in 5 poesie, tra cui il sonetto LV, di cui cito le terzine:

Questo non men avien d'ogni altro affetto
che mentre d'un estremo ha l'uom timore,
miser, a l'altro resta poi soggetto.

Tu fugg'insieme e l'un e l'altra sponda,
e tempr'al mezo 'l cor, ch'uguale errore
suol far chi molto manca o troppo abbonda.

“Timore” (v.10) è un rimante che si trova in 4 casi su 5 nei sonetti moraleggianti (come questo) e quindi la sua introduzione da parte di Piccolomini avviene di pari passo con l'esplorazione delle tematiche filosofico-morali, che il poeta senese accoglie nell'ambito della lirica. Si può notare, inoltre, che in questo componimento “timore” si trova in rima con “errore” (v.13), il quale è presente in 5 sonetti (4,1%); non si tratta certo di una novità, perché questa parola-rima è presente anche nel *Canzoniere* con la stessa percentuale,⁶⁷ ma è interessante osservare che Piccolomini la utilizzi nel sonetto proemiale e in altre 4 poesie, tutte di argomento morale, facendo perdere ogni connotato amoroso a questo rimante.

La seconda rima più utilizzata dal poeta senese è *-ano*: si trova in 60 versi e ciò costituisce il 3,4% dei casi. Si può riscontrare un esempio di ciò nella fronte del sonetto XL:

O Speme ingorda, o desir folle e vano,
o fallace, importun, cieco pensiero,
a che cercand'io già molti anni il vero
spendo 'l mio tempo in volger di carte vano?

Quanto più mi pens'io d'averlo in mano
e divengo di ciò superbo altiero,
tanto più poi da 'l ver alto sentiero

⁶⁶ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 71-72.

⁶⁷ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, pp. 71-72.

sempre, lasso, veggio io farmi lontano.

Innanzitutto possiamo notare un caso di rima identica tra “vano” (v.1) e “vano” (v.4). Gli altri due rimanti sono “mano” (v.5) e “lontano” (v.8). Queste tre parole-rima sono le più diffuse della rima in *-ano*: troviamo infatti che “mano” è utilizzato 15 volte, “vano” 13 e “lontano” conta 7 presenze. “Mano” costituisce il 25% dei casi in *-ano*, collocandosi così sugli stessi livelli del *Canzoniere*; analogamente si mantiene abbastanza stabile la presenza di “lontano” (11,7%). Un discorso completamente opposto vale invece per “vano”, ridotto al 4,3% nell’opera petrarchesca⁶⁸ e fortemente rivalutato da Piccolomini che lo porta al 21,7%. Questo rimante viene utilizzato soprattutto in poesie di argomento filosofico o morale (9 volte su 13, come nel già citato sonetto XL, che condanna la ricerca scientifica della verità), le quali costituiscono la forte novità messa in campo dal poeta senese. Gli altri casi riguardano o componimenti di argomento politico (una presenza costituita dal sonetto XLIX) o amoroso (3 occorrenze); riguardo a quest’ultimo vale la pena citare un fatto interessante, che si trova nelle quartine del sonetto V:

Quella, in cui por pietà si cerca in vano,
per ferir, la crudele, il più bel viso
che mai scendesse a noi dal Paradiso,
l’empia falce avea già poco lontano.

- Che fa, Morte, - diss’io - tuo core insano?
Che se spegni ’l bel guardo e ’l dolce riso,
in qual poi forte regno Amore occiso
gran numer di mortai porratti in mano? -

Si tratta, come si vede, di un sonetto amoroso; tuttavia l’introduzione della parola-rima “vano” al v.1, fortemente connessa con tematiche filosofico-morali, fa in modo che il verso iniziale parli della morte (indicata inizialmente con “quella” al v.1 e nominata per nome solo al v.5) e della sua ineluttabilità, creando così in corrispondenza di questo rimante una parentesi di argomento morale in un componimento che invece ruota attorno alla materia amorosa.

Proseguendo in ordine di frequenza, esamino le ultime due rime, che si trovano appaiate al 2,8%. La prima è *-eno*, che è presente in 49 versi: ne *I cento sonetti* ci sono 33 casi (il 2,4%),

⁶⁸ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 17.

mentre nelle rime estravaganti si trovano 16 occorrenze (il 4,4%); la maggiore presenza in quest'ultima sezione è dovuta al fatto che *-eno* è una rima comune nel gruppo di sonetti da I. 3 a I. 7, nati dallo scambio di poesie di corrispondenza tra Piccolomini e alcune nobildonne senesi riguardo alla tomba di Petrarca, celebrata per la prima volta dal poeta senese nella poesia LXXXVI. A questo proposito riporto la sirma del sonetto I. 4b:

Deh, perché tanta terra oltraggio e scorno
mi fa, che men lontano i grati odori
non senta uscir dal culto vostro seno?

Pur potrei respirar l'aer ch'ameno
rende l'odor de i vostri frutti intorno
mentre ch'a l'ombra vostra apronsi i fiori.

I due rimanti presenti, "seno" (v.11) e "ameno" (v. 12) sono molto diffusi: il primo si trova in 11 versi (ciò costituisce il 22,4% della rima *-eno*), mentre ci sono 8 presenze (il 16,3%) del secondo; ciò rappresenta un deciso aumento di "seno" rispetto al *Canzoniere* (7%), nel quale è addirittura del tutto assente "ameno".⁶⁹ La forte diffusione di queste due parole-rima è dovuta soprattutto al fatto che esse si trovano nei 5 sonetti che vanno da I. 3 a I. 7, i quali condividono tutti i rimanti; per quanto riguarda "ameno", oltre a ciò è presente anche in LXXXVI, che è il punto di partenza di questo gruppo di componimenti. Inoltre si può notare una certa diffusione di "seno" nelle poesie di argomento amoroso; è presente infatti in 4 di esse, tra cui in I. 9, di cui riporto i vv. 10-16:

10 Da te la scorza solo
 di lui, ch'è degna meno,
 sta vota appo la Brenta, e a te la parte
 ne vien, ch'a posta sua può torsi a volo.
 E che sia 'l ver, guarda entro al tuo bel seno,
15 ch'ivi lieto e gioioso
 si sta mai sempre ascoso.

"Seno" è il rimante del v.14 e indica il cuore della donna, nel quale è sempre presente l'anima del poeta. Un'altra parola-rima molto diffusa è "pieno", presente in 8 versi e costituisce il

⁶⁹ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 35.

16,3% della rima *-eno*, percentuale in linea con quella del *Canzoniere*.⁷⁰ Troviamo questo rimante nelle prime due strofe del sonetto LXIX:

Non bast'Andrea ch'al nostro stato umano
fuoco, aer, terra e mar nemici sieno,
tal che luogo non è che non sia pieno
di chi minacci ognor presso o lontano?

Che l'uom crudel, con la sua stessa mano,
più nuoce assai né mai sta sazio a pieno,
ch'or con laccio, or con ferro or con veleno
occide e tronca, ond'ogni scampo è vano.

Si può notare che “pieno” è la parola-rima sia del v.3, sia del v.6: si tratta di una rima equivoca, perché nel primo caso è un aggettivo, mentre nel secondo fa parte della locuzione avverbiale “a pieno”. Inoltre questo rimante si trova prevalentemente nei sonetti che trattano temi filosofico-morali (6 presenze), tra cui la poesia LXIX, appena citata. In questo componimento, inoltre, ci sono altre due parole-rima, le quali sono completamente assenti nel *Canzoniere*: si tratta di “sieno” (v.2) e “veleno” (v.7); di entrambe si contano 3 casi nella poesia di Piccolomini. All'opposto, “sereno” (un rimante tipicamente amoroso), che in Petrarca costituisce il 23,3% della rima *-eno*,⁷¹ viene drasticamente ridotto a solo 4 casi (l'8,2%); in tre di essi rimane comunque legato alla tematica amorosa, come si può vedere nel v.2 della canzone II. 4, in cui viene celebrato l'anniversario dell'innamoramento del poeta:

Giorno felice e chiaro,
giorno fausto e sereno
tra quanti il vecchio in ciel padre de l'ore
d'ogni tardanza avaro
5 ne diede al mondo o n'ascond'anco in seno
per dargli poi doppio mill'anni e mille,
con lieta fronte prende
il tuo devuto onore
ch'al tuo tornar la Musa mia ti rende,

⁷⁰ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 35.

⁷¹ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 35.

10 da che spunta il tuo raggio in fin che fuore
dal balzo occidental piano sfaville,
di te cantando in non forse aspro stile;
o giorno sacro, a te m'inchino umile,
dolce natal de' miei felici amori,
15 *ch'oggi prima vidd'io la bella Flori*
allor che gli occhi suoi
pria mi scaldaro, e tanto m'arser poi.

Allo stesso livello di *-eno* si trova anche la rima *-orno*: è presente, infatti, in 26 versi (l'1,9%) ne *I cento sonetti* e in 23 versi (il 6,3%) nelle rime estravaganti; complessivamente si tratta di 49 casi (il 2,8%). Sicuramente colpisce il dato delle estravaganti, superiore al 6%, ma ciò si spiega in parte con il fatto che questa è una rima presente nei sonetti da I. 3 a I. 7, come si può vedere nella sirma di I. 5b:

Grazie ben vi debb'io, ch'oltraggio e scorno
fate in parte al mio duol, mentre di odori
mi empite ad ambe man da 'l proprio seno.

Ma, lasso, allor fia sol ch'aere ameno
possa inspirar, ch'io vegga all'Arbia intorno
Flori Placida e voi, tra l'erbe e i fiori.

Come si può notare, la rima *-orno* è presente nel v.9 con “scorno” e nel v.13 con “intorno”. Si tratta di due rimanti molto diffusi: il primo è presente in 11 versi (ciò costituisce il 22,4% di questa rima), il secondo in 12 (il 24,5%). La presenza significativa di queste due parole-rima è dovuta in buona misura al fatto che sono usate nel gruppo di sonetti da I. 3 a I. 7; ciò accade anche nella poesia LXXXVI, che ha dato origine a questa piccola serie di componimenti di corrispondenza. Per quanto riguarda “intorno”, esso si trova sulla stessa percentuale petrarchesca, mentre è notevole osservare il forte aumento di “scorno”, che nel *Canzoniere* è confinato a un misero 4%.⁷² Un'altra parola-rima molto usata è “giorno”, la quale si trova tra gli altri anche nel sonetto XLVI, di cui cito i vv.5-11:

a me, 'l cui petto ognor breve scintilla
non arde, uopo non è d'altro pittore,

⁷² Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 73.

ché l'Immago che io bramo in mezo al core
sta fin dal dì ch'Amor proprio scolpilla;

questa mi mantien già l'undecim anno,
questa sol contempl'io la notte e 'l giorno,
con questa sol acqueto ogni altro affanno,

Come si può vedere “giorno” è presente al v.10. È un rimante abbastanza diffuso perché si trova in 11 versi (il 22,4% della rima *-orno*), anche se ciò rappresenta un deciso calo rispetto al 37,3% raggiunto nella raccolta petrarchesca;⁷³ questa parola-rima è spesso utilizzata nelle liriche amorose (in 7 casi su 11, tra cui il sonetto appena riportato), le quali subiscono un netto ridimensionamento da parte di Piccolomini. Inoltre “giorno” è presente anche nel sonetto incipitario, di cui riporto le quartine:

Altra tromba sarà ch'alto risuoni
i trionfi di Carlo e mille attorno
varie d'abito e lingua aspre nazioni
ch'egli vint'ha, con gran lor biasmo e scorno;

altri dotti diran l'alte cagioni
di tante cose onde sta 'l mondo adorno:
come 'l sol luce o 'l ciel lampeggi o tuoni,
com' or vien breve, or si fa lungo il giorno;

Oltre a “giorno” (v.8), inserito nella seconda strofa, nella quale viene espresso il rifiuto del poeta ad intraprendere la poesia didascalica, si trova un altro rimante molto usato e di cui ho già parlato, cioè “scorno” (v.4), che è presente nella prima quartina, nella quale Piccolomini dichiara che non percorrerà la strada dell'epica. Le altre due parole-rima sono poco usate: “attorno” (v.2) è presente solo in 4 versi, mentre “adorno” (v.6) ha solo 5 occorrenze; a proposito di quest'ultimo si può notare che l'intero v.6 (“di tante cose onde sta 'l mondo adorno”) riprende chiaramente il v.41 della canzone 70 del *Canzoniere*:⁷⁴

Tutte le cose, di che 'l mondo è adorno
uscîr buone de man del mastro eterno;

⁷³ Cfr. G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890, p. 73.

⁷⁴ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 41.

È importante osservare che il verso che Piccolomini decide di citare è uno dei pochi in cui “adorno” non indica le bellezze di Laura, ma quelle del mondo, esattamente come avviene nella poesia proemiale de *I cento sonetti*.

Conclusioni

Come si può notare da quanto detto finora, il tratto che più caratterizza l'opera poetica di Piccolomini a livello metrico è la ricerca e la sperimentazione di nuove soluzioni: i precetti della tradizione vengono adottati, ma non passivamente, perché sono filtrati da una personale rielaborazione. Emblematico è il caso delle quartine: ABBA ABBA è quasi l'unico schema ammesso da Petrarca (con oltre il 95% delle presenze) e dai poeti del Cinquecento; ogni altra soluzione è trattata come un qualcosa di singolare e bizzarro e viene relegata in una posizione assolutamente marginale. Piccolomini fa proprio e accoglie questo schema, che ha avuto una fortuna così vasta, ma decide di collocarlo in una posizione sicuramente dominante, ma non più quasi esclusiva (rappresenta, infatti, l'82% de *I cento sonetti*, con un notevole calo rispetto alla percentuale petrarchesca). In questo modo viene lasciato spazio a configurazioni metriche alternative. Ciò significa innanzitutto un forte recupero delle rime alternate (ABAB ABAB), che passano dal 3% del *Canzoniere*, al 15% de *I cento sonetti*; non si tratta, tuttavia, di una questione esclusivamente numerica, perché questo schema viene usato in sonetti che occupano una posizione di assoluta rilevanza nella struttura dell'opera: il componimento proemiale, la poesia LI, che segna l'inizio della seconda parte, e il sonetto C che conclude la raccolta. È importante soprattutto la presenza di ABAB ABAB nella lirica incipitaria (nella quale viene delineato il perimetro dell'opera), perché Piccolomini decide di iniziare *I cento sonetti* prendendo platealmente le distanze da Petrarca e dagli altri poeti del Cinquecento; pertanto, l'uso dello schema a rime alternate in questo componimento ha un valore programmatico, perché indica la volontà di percorrere nuove strade in ambito metrico, pur senza stravolgere completamente la tradizione. Oltre a ciò, troviamo altri tre schemi, che sono marginali, ma testimoniano comunque la varietà della poesia di Piccolomini: si tratta della ripresa del petrarchesco ABAB BABA, dello schema, non incluso nel *Canzoniere*, ABAB ABBA, in cui vengono mescolate rime alternate e incrociate, e di ABBA ABBC, struttura che oltre a non essere stata utilizzata da Petrarca, è abbastanza irregolare, perché lascia l'ultimo verso della fronte irrelato, anche se basta ammettere l'uso della rima imperfetta, per ricondurlo al classico ABBA ABBA. Le rime stravaganti, invece, presentano caratteristiche molto più simili alla tradizione, con l'uso numericamente schiacciante di ABBA ABBA, che è

presente in 15 casi su 16 (il 93,8%, risultato vicino alla percentuale petrarchesca), mentre solo in I. 14 è presente lo schema a rime alternate.

Se nelle quartine la varietà metrica è limitata perché viene inibita dalla fortuna incontrastata di cui gode ABBA ABBA, nelle terzine, da sempre caratterizzate da una pluralità di schemi alternativi e in concorrenza tra loro, la sperimentazione di Piccolomini raggiunge la sua acme. Ne *I cento sonetti*, infatti, le strutture metriche petrarchesche costituiscono meno della metà dei casi (sono solo il 46% delle poesie) e ciò rappresenta una chiara presa di distanza dalla tradizione e una dichiarazione di autonomia poetica dal grande modello della lirica italiana, Petrarca; ciò è ancora più singolare se si considera che i poeti coevi a Piccolomini, pur inserendo nei loro componimenti schemi non petrarcheschi, preferiscono di gran lunga utilizzare le tipologie presenti nel *Canzoniere*, le quali costituiscono l'autorevole paradigma metrico a cui tutti, in varia misura, fanno riferimento. D'altro canto questa sperimentazione metrica non è un fatto isolato, ma ad essa corrisponde, a livello tematico, un nuovo orizzonte della lirica, non più confinata solo all'interno della materia amorosa, ma aperta anche a tematiche filosofiche e morali. Si può notare, inoltre, che ne *I cento sonetti*, predominano di gran lunga gli schemi gravi (i petrarcheschi CDE CDE, CDE DCE, CDE DEC e CDE EDC e i non petrarcheschi CDE CED, CDE ECD, CDC EDE e CDE FDF), i quali costituiscono ben l'83% delle terzine; in questo modo Piccolomini non solo supera nettamente la percentuale presente nel *Canzoniere*, ma si colloca anche tra i poeti cinquecenteschi che più ricercano la *gravitas*, la quale, del resto, ben si accorda con l'introduzione di una profonda riflessione morale e filosofica.

Analizzando più in dettaglio gli schemi delle terzine si possono notare alcune caratteristiche interessanti: innanzitutto CDC DCD, uno delle due tipologie fondamentali nella poesia petrarchesca, subisce un vero tracollo, perché viene usato ne *I cento sonetti* in una sola poesia, costituendo così un misero 1%. Anche l'altro schema centrale nel *Canzoniere*, CDE CDE, subisce un taglio netto, ma rappresenta comunque il 27%, ed è la seconda tipologia più utilizzata da Piccolomini, a breve distanza dalla prima. La differenza di trattamento tra questi due schemi è dovuta al fatto che CDE CDE è comunque grave e quindi, pur venendo ridotto, conserva la sua importanza, mentre CDC DCD è un tipo dolce e quindi viene emarginato con forza. A conferma della sperimentazione metrica del poeta senese, si può notare che la tipologia più utilizzata è CDC EDE (che costituisce il 35%), la quale non solo è completamente assente nel *Canzoniere*, ma viene trascurata anche da gran parte dei poeti cinquecenteschi: l'utilizzo così largo di questo schema da parte di Piccolomini, quindi, è

significativo della sua originalità e testimonia la sua ricerca di nuove configurazioni metriche. Di questa carica innovativa il poeta senese è perfettamente consapevole, tanto che il sonetto incipitario, con le rime alternate nelle quartine e CDC EDE nelle terzine, diventa un manifesto della sua poetica riguardo alla metrica, oltre a dichiarare l'allargamento dei confini della lirica, inserendo la tematica morale. È importante, infine, ricordare due elementi: il primo è il recupero di schemi metrici petrarcheschi che sono in posizione marginale nel *Canzoniere* (CDC CDC, CDE EDC e CDE DEC), segno evidente della volontà di esplorare le zone meno frequentate dell'opera di Petrarca; il secondo è l'utilizzo di 5 schemi non petrarcheschi (CDE ECD, CDE CED, CCD EED, CDD CEE e CDD EEC), che, nonostante abbiano una diffusione limitata ne *I cento sonetti* (a differenza di CDC EDE, che ho già esaminato), testimoniano non di meno la sperimentazione di nuove configurazioni metriche, soprattutto se ci si riferisce agli ultimi tre dell'elenco, che sono trascurati, se non del tutto ignorati, anche dai poeti coevi a Piccolomini.

Per quanto riguarda le rime estravaganti, si può notare una minor spinta innovativa e una maggiore aderenza alle caratteristiche della tradizione, anche se mantengono comunque una buona dose di originalità e sperimentazione. Infatti, a differenza de *I cento sonetti*, prevalgono le tipologie petrarchesche, ma esse costituiscono solo poco più del 60%, percentuale inferiore a molti poeti del Cinquecento. Inoltre, sono maggioritari anche qui gli schemi gravi, i quali costituiscono il 75% dei casi e ciò rappresenta solo un leggero calo rispetto a *I cento sonetti*, in cui sono l'83%. Riguardo agli schemi petrarcheschi, si può notare una ripresa di CDC DCD, che non è più emarginato come nella raccolta, ma costituisce il 25% dei casi (è il secondo tipo più utilizzato e scavalca CDE CDE che si colloca al 18,8%), anche se ciò rappresenta comunque un calo rispetto alla percentuale del *Canzoniere*. Inoltre è significativo l'uso di CDE EDC (12,5%), mentre non vengono ripresi CDC CDC e CDE DEC. All'interno degli schemi non petrarcheschi, CDC EDE, che costituiva la tipologia più utilizzata ne *I cento sonetti*, viene completamente azzerata, anche se si trova un caso in cui viene adoperata una variante di essa, cioè CDE FDF, che è un tipo decisamente irregolare, anche se basta ammettere l'uso della rima imperfetta tra C ed E per ricondurlo alla norma. Lo schema più utilizzato risulta essere, invece, CDE ECD, che costituisce il 31,3% delle terzine.

Se si considera complessivamente lo schema metrico di tutto il sonetto, appare chiaro che due sono le tipologie essenziali, usate da Piccolomini: la prima è ABBA ABBA CDC EDE, di cui si contano 29 casi, i quali sono tutti concentrati ne *I cento sonetti*, la seconda è ABBA ABBA CDE CDE, presente in 27 poesie, di cui 24 nella raccolta poetica e 3 nelle rime estravaganti.

Se si sommano assieme, costituiscono più del 50% de *I cento sonetti* e sono leggermente al di sotto di questa soglia se si considera l'intero corpus poetico. Ciascuno degli altri schemi, invece, occupa una posizione abbastanza marginale ed è infatti utilizzato in meno di 10 componimenti. A volte Piccolomini utilizza la stessa struttura metrica per creare dei legami tra sonetti, come avviene nel caso del trittico formato dalle poesie XIV, XV, XVI, nelle quali viene affrontato il tema della villa.

Nelle rime estravaganti ci sono 4 liriche che non sono sonetti: I. 1 e I. 9 sono due madrigali, che presentano una notevole estensione (il primo presenta 17 versi, il secondo 16), più lunga di quella tipica di questa forma metrica, che normalmente non supera gli 11-12 versi. Oltre a ciò è presente una ballata mezzana monostrofica (I. 12), la quale però non è del tutto rispettosa delle regole della tradizione, perché la ripresa e la volta non condividono esattamente lo stesso schema sillabico, così come ciò non accade neanche tra le due mutazioni. Infine è presente una canzone (II. 4), composta da 5 stanze e dal congedo, i quali ospitano nei loro ultimi 3 versi un *refrain*, che si ripete sempre uguale. Anche in questo caso sono presenti alcune irregolarità, tra cui il fatto che i piedi non condividono lo stesso schema sillabico e in essi si trovano due rime che rimangono irrelate all'interno della fronte e rimano solo con versi della sirma. Piccolomini, quindi, riprende queste forme metriche, ma si ritaglia dei margini di libertà, in cui sperimenta soluzioni alternative, pur rispettando in linea generale le caratteristiche salienti del modello.

Riguardo all'utilizzo delle rime, si può notare che Piccolomini fa un discreto uso di rime equivoche, perché sono presenti in quasi il 20% delle poesie. In due casi arricchisce questa tipologia con la rima equivoca contraffatta. Sono presenti anche 4 casi di rime identiche, anche se questo tipo non gode di molto prestigio, perché viene reputato troppo facile. La rima che viene utilizzata di più è quella in *-ore*, che è tipica della lirica italiana ed è molto usata anche nel *Canzoniere*. Ciò, tuttavia, non implica, come potrebbe sembrare, un appiattimento sulla tradizione. Infatti se si guarda ai rimanti utilizzati, si scopre che "amore", che è la parola che più incarna la sfera amorosa, subisce un drastico calo (dimezzandosi) rispetto a Petrarca e a ciò corrisponde la diminuzione della dimensione erotica, a tutto vantaggio di quella filosofica e morale, che Piccolomini (rifacendosi al modello oraziano) introduce con forza nella sua poesia e che costituisce il principale elemento di novità de *I cento sonetti*. A ciò è collegato anche la sparizione totale del rimante "fiore" e la drastica riduzione di "dolore", simbolo della sofferenza dell'amante. Allo stesso modo anche "sereno", che tradizionalmente è legato alla felicità amorosa, cala vistosamente; una situazione simile si trova nel caso di

“giorno” (rimante usato spesso nelle poesie d’amore) che, nonostante sia molto presente nella rima *-orno*, subisce comunque un calo significativo rispetto al *Canzoniere*. All’opposto si può notare che nella rima *-ano*, la seconda più usata da Piccolomini, il rimante “vano”, fortemente correlata alle tematiche morali, viene rivalutata di molto rispetto alla raccolta petrarchesca; ciò accade anche per “timore”, che, addirittura assente in Petrarca, viene introdotto dal poeta senese all’interno di componimenti filosofico-morali. Anche per quanto riguarda le parole-rima, quindi, Piccolomini fa delle scelte originali, che si distanziano dal modello fornito dal *Canzoniere* e che riflettono la novità della sua concezione lirica, secondo cui la poesia deve certamente parlare d’amore, ma accanto a ciò deve affrontare anche tematiche più gravi, come quelle morali; è inevitabile, pertanto, che i rimanti legati alla materia amorosa subiscano un deciso calo, mentre aumentano quelli che sono collegati ad argomenti spirituali e filosofici.

Attraverso (e dentro) i testi

In questo capitolo esamino più da vicino le caratteristiche della poesia di Piccolomini, analizzando nello specifico alcuni componimenti, i quali saranno organizzati in due sezioni: nella prima ci saranno poesie in cui è centrale il lessico amoroso e saranno prese in esame le novità introdotte da Piccolomini riguardo a ciò; la seconda avrà invece come *fil rouge* la parola “oro” e i diversi significati che essa assume.

Il lessico amoroso

In questo ambito Piccolomini utilizza molte parole tipiche della tradizione, ma, nondimeno, introduce delle novità, come si può vedere nel sonetto LXVI:

A che pur osi dir, lingua sfrenata,
che poco premio è di sì lungo affanno
l'avermi Amor, nel terzodecim'anno
del mio servir, la man presa e palpata?

La gran felicità non senti, ingrata,
ch'è gita al cor? Ben queste dita il sanno
che pria sentirla e a lui mandata l'hanno,
onde ben spesa ogni fatica è stata.

Questo che tu, prosuntuosa, dici
non già conferma a questa volta il core:
- Che potiam più voler, ch'esser felici?

Felice son fatt'io da 'l dolce affetto
di quella mano e da 'l gran suo favore:
tredici altri anni ed altrettanto aspetto -.

Questo componimento presenta lo schema ABBA ABBA CDC EDE, che è il più utilizzato da Piccolomini e si può notare un caso di rima equivoca tra il v.3 (“anno”) e il v.7 (“hanno”). Si tratta di un dialogo e si trova infatti la ripetizione del verbo “dire” all’inizio della fronte (“dir”, v.1) e della sirma (“dici”, v.9). Ci sono tre interlocutori: il poeta, il cuore e la lingua, che qui rappresenta la parte razionale. Essa si lamenta che il servizio amoroso (“servir”, v.4),

che ormai si protrae da quasi tredici anni (“nel terzodecim’anno”, v.3), ha portato l’autore a ricevere una misera ricompensa: una sola volta l’amata si è degnata di toccargli la mano. Questo concetto è posto in evidenza al v.2, in cui si può notare la valenza oppositiva del parallelismo (“che *poco premio* è di sì *lungo affanno*”). Esattamente opposta è invece la posizione del cuore, pienamente appagato dal gesto della donna, che definisce “dolce affetto” (v.12) e “gran suo favore” (v.13); da ciò discende la sua felicità, che è enfatizzata dall’anadiplosi interstrofica tra i vv.11 e 12 (“ch’esser felici?/ Felice”). Inoltre si noti l’allitterazione della *f* al v.12: “Felice son Fatt’io da ’l dolce aFFetto”; in “fatto” e “affetto” si può osservare una maggiore somiglianza fonica per la presenza di *tt*. Il cuore conclude il suo breve discorso riprendendo i tredici anni di servizio amoroso, già citati al v.3 dalla lingua, ma ne rovescia la logica: non solo non gli è pesato aspettare tutto quel tempo, ma è disposto a lasciarne passare altrettanto prima di ricevere un altro gesto di contraccambio da parte della donna (“tredici altri anni ed altrettanto aspetto”, v.14). In questo conflitto tra ragione e sentimento, impersonati rispettivamente dalla lingua e dal cuore, il poeta non ha alcun dubbio a schierarsi con il secondo. Anch’egli infatti è pervaso dalla “felicità” (v.5), posta a inizio della seconda quartina, così come “Felice” (v.12), che viene detto dal cuore, è posto all’inizio dell’ultima strofa. A ciò si aggiunge il fatto che l’autore al v.5 parla di “gran felicità”, amplificando così il concetto, così come il cuore al v.13 usa l’espressione “gran suo favore” e in entrambi i casi il sostantivo inizia con la *f*. Inoltre Piccolomini si rivolge alla lingua con tre aspri vocativi, a dimostrazione dell’avversione che prova per lei: è definita “lingua sfrenata” (v.1), “ingrata” (v.5) e “tu, prosuntuosa” (v.9); si noti che anche queste locuzioni sono poste a inizio di strofa e quindi sono collocate in una posizione di rilievo. Si può osservare, in aggiunta, che “ingrata” presenta una forte somiglianza fonica con “gran” (“La GRAn felicità non senti, inGRAta”, v.5), perché entrambe condividono il nesso *gra*: ciò sottolinea la contrapposizione tra la lingua e la felicità che essa non prova. All’opposto Piccolomini, quando cita il cuore, non lo definisce con nessun aggettivo, perché non è presente alcun intento polemico nei suoi confronti e infatti si trova semplicemente “cor” al v.6 e “core” al v.10. In questo contesto dialogico viene inserita la rievocazione del beneficio amoroso concesso dall’amata, la quale tocca la mano del poeta. È interessante notare che “mano” è presente due volte: nel primo caso (“man”, v.4) si riferisce all’autore, che riceve il gesto, nel secondo (v.13) alla donna, che invece è colei che svolge il ruolo attivo nel creare il contatto fisico. Giocato sulla medesima complementarità è anche il legame che si instaura tra “queste dita” (v.6) e “quella mano” (v.13): i due sintagmi presentano la stessa struttura aggettivo-nome e sono giocati sulla contrapposizione tra i due dimostrativi, con “queste”, riferito al

poeta e “quella” che rimanda all’amata, la quale ormai si è allontanata nello spazio e nel tempo. Il contatto fisico viene descritto al v.4: “la man presa e palpata”. Si tratta di un’espressione con una forte carica erotica per l’evidente fisicità e sensualità di un aggettivo come “palpata”, che indica un’azione ripetuta e prolungata nel tempo; ciò viene sottolineato anche dalla triplice allitterazione della *p*, che caratterizza il nesso “Presa e PalPata”. Questo sintagma è abbastanza particolare e non è affatto scontato, perché “palpata” è una parola che non solo costituisce un *hapax* nel corpus piccolominiano, ma è anche completamente assente nel *Canzoniere* e non compare neppure nel resto della tradizione lirica.⁷⁵ Per quanto riguarda, invece, il verbo “prendere” si tratta di una parola molto utilizzata da Petrarca, ma sono presenti solo due occorrenze in cui si trova a contatto con “mano”. Una è nella canzone 23 (vv.72-74), in cui Laura afferra metaforicamente il cuore del poeta con la mano (alludendo forse a un contraccambio amoroso), ma ha comunque un atteggiamento altero nei suoi confronti, perché lo obbliga al silenzio:

Questa che col mirar gli animi fura,
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: “Di ciò non far parola”.

L’altro caso è presente ai vv.4-5 del sonetto 302, in cui la situazione è più simile a quella descritta nel componimento di Piccolomini, perché la donna prende Petrarca per mano e si dimostra benevola verso di lui; l’unica differenza è costituita dal fatto che in questa poesia l’incontro è ambientato in paradiso perché Laura è morta:

la rividi piú bella et meno altera.
Per man mi prese...

Nella lirica di Piccolomini, invece, il contatto è reale e viene inserito nella dimensione terrena; allo stesso tempo l’amata ha un atteggiamento benigno verso il poeta; in più è presente una nota di evidente carnalità, come testimonia l’uso dell’aggettivo “palpata”.

Oltre a ciò, il componimento LXVI de *I cento sonetti* riprende anche alcuni elementi del ciclo del guanto presente nel *Canzoniere* (da 199 a 201),⁷⁶ ma è presente una differenza importante: nella poesia di Piccolomini l’amata stringe la mano del poeta, concedendogli una forma di contraccambio amoroso, mentre ciò viene negato nel ciclo del guanto perché Laura non si

⁷⁵ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 135.

⁷⁶ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 135.

mostra benigna verso Petrarca, il quale deve solamente accontentarsi di toccare il guanto, sostituto simbolico della mano.

Il nuovo modo con cui Piccolomini affronta la materia amorosa è evidente anche nel sonetto XXIII:

Te per tal donna, Algier, tormenta Amore,
la cui superbia e l'altrui gran sospetto
così 'l disegno tuo t'hanno interdetto,
che l'anno intier non sei con lei quattr'ore;

e quelle quattro poi, nuovo timore
ti spinge a star con le ginocchia al petto,
tutto raccolto entr'ad un'arca astretto,
per lasciar d'or in or l'alma e l'onore.

Io, la donna amo sol giovine e bella,
bianca ed alta a bastanza, e al mio desio
non facil molto, e non difficil anco.

Quand'ella è tal, come 'l suo lato manco
sopra 'l mio destro pon, sia questa o quella,
non curo, io le do 'l nome a voler mio.

Lo schema metrico di questa poesia è ABBA ABBA CDE ECD, tipologia che viene utilizzata abbastanza di rado da Piccolomini. Ciascuna strofa è indipendente, anche se a livello tematico ci si trova in presenza di una netta bipartizione del componimento: nella fronte, infatti, viene esaminata la situazione del destinatario, indicato con lo pseudonimo di Algiero, il cui amore è reso difficile dalla superbia della donna e dal fatto che si tratta di una relazione adulterina; nella sirma, all'opposto, viene descritto il modello ideale di figura femminile secondo il poeta. L'opposizione tra queste due parti è chiaramente segnalata dai versi incipitari di ciascuna di esse, tra i quali sono osservabili precise corrispondenze: nel v.1 è presente "tal donna" e l'aggettivo dimostrativo indica che si tratta di una persona ben determinata, nel v.9 si trova "la donna", espressione sicuramente più generica e difatti nella sirma si parla in astratto della figura femminile. Inoltre è presente la contrapposizione tra "Te", la prima parola dell'intero

componimento, accompagnata dal vocativo “Algier”, e “Io”, vocabolo che apre la seconda parte di questo sonetto; in aggiunta si può osservare come il verbo del v.1 (“tormenta”) introduce immediatamente alla sofferenza amorosa, mentre “amo” del v.9 presenta una situazione certamente più serena, anche perché ci si trova in una dimensione idealizzata. La donna, così centrale in questa poesia, non si trova soltanto all’inizio della fronte e della sirma, ma anche nel primo verso della seconda terzina (“ella”, v.12): ben tre strofe, quindi, pongono in posizione incipitaria la figura femminile. Riguardo alla fronte, si osservi che è molto diffusa l’allitterazione della *t*, che si trova al v.1 (“Te per Tal donna, Algier, TormenTa Amore”), al v.3 (“così ’l disegno Tuo T’hanno inTerdeTTo”) e a cavallo dei vv. 5 e 6, in cui si trova anche la ripetizione della stessa sillaba iniziale *ti* e l’allitterazione della *s* (“nuovo Timore/ Ti spinge a *s*Tar”). Inoltre al v.2 le cause dell’amore difficile sono messe in evidenza all’interno di una struttura parallelistica (“la *cui* Superbia e l’*altrui* gran SoSpetto”), in cui il pronome *cui* e l’aggettivo *altrui* (che indicano rispettivamente la donna e il marito geloso e sono usati in funzione di genitivo) vengono anteposti al sostantivo a cui si riferiscono; il parallelismo è rafforzato anche dall’omoteleuto tra *cui* e *altrui* e dall’allitterazione della *s*, con cui iniziano *superbia* e *sospetto*. Sempre per quanto riguarda la fronte, si può notare il forte legame, non solo a livello tematico, tra le due quartine, le quali sono collegate dall’anadiplosi (“QUattr’ore;/ e QUelle QUattro”, vv.4-5), anche se all’inizio della seconda strofa il sostantivo *ore* viene sottinteso; si noti inoltre la forte allitterazione del nesso *qu* presente in questo sintagma, soprattutto all’inizio del v.5; oltre a ciò va detto che “quattr’ore” è un’iperbole e questa figura retorica contribuisce a porre l’attenzione sulle sofferenze amorose di Algiero. Nella sirma, invece, si trova una situazione ben diversa: se nella fronte la caratteristica principale della donna è la “superbia” (v.2), nella seconda parte di questo componimento essa è disposta a concedersi all’autore, pur senza eccedere, come viene sottolineato con il parallelismo del v.11 (“non facil molto, e non difficil anco”, v.11); la prima terzina descrive anche le qualità fisiche ai vv.9-10 (bellezza, giovane età, candore della pelle, altezza) e si noti che l’elenco è rotto dal confine intersversale, ma è presente l’allitterazione della *b*, che rende meno brusco il passaggio e più scorrevole il discorso (“Io, la donna amo sol giovine e Bella,/ Bianca ed alta a Bastanza”). L’ultima strofa completa il discorso iniziato nella precedente e raffigura, nell’immaginazione dell’autore, il rapporto carnale con la donna (“come ’l *suo* lato manco/ sopra ’l *mio* destro pon”, vv.12-13); a questo proposito si può osservare che è presente un parallelismo, giocato sull’opposizione tra *suo* e *mio* e tra *manco* e *destro*, anche se è imperfetto perché il sostantivo *lato* è presente solo nel v.12, mentre viene sottinteso in quello successivo.

È interessante soffermarsi sulla *descriptio puellae* della donna ideale, contenuta nella prima terzina. In questo ritratto vengono ripresi tre elementi abbastanza scontati della tradizione poetica: la giovinezza (“giovine”, v.9), la bellezza (“bella”, v.9) e il candore della pelle (“bianca”, v.10). Da questo punto in poi qualcosa cambia perché gli altri aggettivi risultano estranei alla descrizione tradizionale: “facil” (v.11) e “difficil” (v.11) sono completamente assenti nel *Canzoniere*; per quanto riguarda “alta” (v.10), questa parola ricorre molto nell’opera di Petrarca, ma viene riferita alla donna solo nel sonetto 294, di cui cito i primi due versi:

Soleasi nel mio cor star bella e viva
com'alta donna in loco umile e basso:

In questo contesto, tuttavia, l’aggettivo “alta” non indica tanto l’altezza intesa come qualità fisica (come avviene nel sonetto di Piccolomini), bensì si riferisce a una caratteristica interiore, cioè la nobiltà, e ciò, del resto, è il significato prevalente di questa parola nell’opera petrarchesca. Il ritratto della poesia XXIII, d’altro canto, risulta privo di molti elementi della *descriptio* tradizionale, come si può osservare se lo si confronta con quello presente nella canzone 37 del *Canzoniere* ai versi 81-89 e 97-104:

Le trecce d'or che devrien fare il sole
d'invidia molta ir pieno,
e 'l bel guardo sereno,
ove i raggi d'Amor sì caldi sono
85 che mi fanno anzi tempo venir meno,
e l'accorte parole,
rade nel mondo o sole,
che mi fer già di sé cortese dono,
mi son tolte; [...]

E per pianger ancor con più diletto,
le man bianche sottili
e le braccia gentili,
100 e gli atti suoi soavemente alteri,
e i dolci sdegni alteramente umili,
e 'l bel giovenil petto,

torre d'alto intellecto,
mi celan questi luoghi alpestri e feri;

Come si può osservare, questa descrizione ha in comune con quella piccolominiana solo i tre elementi già indicati: la bellezza, qui riferita sia allo sguardo (v.83), sia al petto (v.102), il colore chiaro della pelle, o, più nello specifico, delle mani (v.98) e la giovinezza, anch'essa attribuita al petto (v.102), mentre anche qui l'aggettivo "alto", riferito a "intellecto" (v.103), non indica l'altezza in senso proprio, bensì è sinonimo di "nobile", "acuto". Di converso, sono presenti molte caratteristiche tradizionali, assenti nel sonetto di Piccolomini, sia fisiche, come i capelli biondi (vv.81-82), lo sguardo (vv.83-85), le mani (v.98), le braccia (v.99) e il petto (v.102), sia spirituali, come l'eloquio (vv.86-88), il comportamento (vv.100-101) e l'intelletto (v.103). Alcune di queste caratteristiche sono presenti, tuttavia, in altre *descriptions puellae* più complete dell'opera piccolominiana, come quella che si trova nella fronte del sonetto II. 3, che pone in evidenza l'aspetto fisico:

Da tuo' begli occhi, Donna, ove raccolto
Amore ha le sue faci, in ciel le stelle
fansi più chiare, e l'altre cose belle
del mondo han qualità dal tuo bel volto;

anzi da la tua fronte il cielo ha tolto
l'aer sereno, e' raggi e le fiammelle
de le divine tue forme novelle
intorno al suo crin d'oro ha 'l sol r avvolto.

Nel sonetto VII si trova una *descriptio* con numerosi elementi petrarcheschi e in essa vengono descritte qualità sia fisiche che spirituali:

Porzia, quel bel ch'altrui parte e divide
raccolse intiero in voi co i raggi suoi
Venere, e le tre sue Compagne fide
v'abbracciar sì che non vi lasciar poi;

per lor ogni azion vostra e gesto ride,
ogni parola, ogni atto ha grazia in voi;
da lor nasce 'l valor, col qual ancide

vostr'immensa beltà l'arbitrio a noi.

Ride 'l bel volto ognor ch'altrui sereno
mostrar si vuole; e se talor s'adira,
quel leggiadro rossor ride non meno.

Se com'amor, così lo sdegno e l'ira
han grazia in voi, beato dunque a pieno
chi nel vostro bel fuoco arde e sospira.

Tornando alla donna ideale delineata nella sirma del sonetto XXIII, si può affermare che, per quanto riguarda l'aspetto fisico, nonostante siano assenti molti elementi consueti, essa si avvicina molto alla *descriptio* canonica, perché presenta tre attributi su quattro (cioè la giovinezza, la bellezza e il candore della pelle) che si riferiscono alla tradizione, mentre le caratteristiche spirituali sono completamente diverse e non se ne trova nessuna che faccia parte del canonico ritratto.

È interessante notare (come segnala il commento di Tomasi⁷⁷) che il poeta senese, in realtà, non introduce degli elementi originali nella descrizione femminile, ma recupera delle caratteristiche oraziane, come si può vedere nei versi 119-124 della seconda satira del primo libro:

Non ego: namque parabilem amo Venerem facilemque.

120 Illam "Post paulo", "Sed pluris", "Si exierit vir"

Gallis, hanc Philodemus ait sibi quae neque magno

stet pretio neque cunctetur cum est iussa venire.

Candida rectaque sit, munda hactenus, ut neque longa

nec magis alba velit quam dat Natura videri.

Per quanto riguarda l'aspetto fisico, la donna ideale qui ritratta deve avere la pelle bianca ("candida", v.123 e "alba", v.124) ed essere alta ("recta" e "longa", v.123), anche se queste due caratteristiche devono essere naturali e non ottenute tramite qualche artificio (vv.123-124); inoltre deve essere elegante ("munda", v.123). Piccolomini, nel suo sonetto, tralascia quest'ultimo attributo e riprende il candore ("bianca", v.10), il quale, come si è visto, è un elemento diffuso anche nel canone della lirica italiana; oltre a ciò recupera (ed è questa la

⁷⁷ A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 77.

novità rispetto alla tradizione petrarchesca) l'altezza ("alta", v.10); riguardo ad essa, inoltre, specifica che deve essere presente in misura sufficiente ("a bastanza", v.10), evitando quindi l'eccesso e ciò riprende la prescrizione oraziana dei vv.123-124, che auspica che le caratteristiche femminili siano naturali. Per quanto riguarda la sfera spirituale e morale, Orazio sottolinea che la donna deve concedersi facilmente all'uomo ("parabilem Venerem facilemque", v.119 e "neque cunctetur cum est iussa", v.122), all'estremo opposto della concezione petrarchesca che colloca l'amata in una posizione di netta superiorità. Ciò, in realtà, si spiega facilmente se si considera come la figura femminile delineata in questa satira sia una prostituta, la quale, per giunta, offre i suoi servizi a prezzi convenienti ("neque magno/stet pretio", vv.121-122). In questo caso Piccolomini non accoglie interamente lo spunto oraziano ma lo attenua, perché da un lato afferma, come Orazio, che la donna non deve essere restia a concedersi ("al mio desio/... non difficil", vv.10-11), ma dall'altro riduce la portata di questa affermazione perché dice che la figura femminile non deve essere neanche, d'altro canto, troppo accondiscendente ("non facil molto", v.11), per non essere tacciata di facili costumi. In accordo con ciò, il poeta senese omette anche di descrivere la donna come una prostituta e in questo modo la nobilita.

Si può comunque notare che questo ritratto morale, in cui l'amata non si trova più in una posizione superiore e inavvicinabile, ma è disponibile ad esaudire i desideri del poeta, spinge il sonetto verso una dimensione erotica, che culmina nel rapporto carnale tra l'autore e la donna ("Quand'ella è tal, come 'l suo lato manco/sopra 'l mio destro pon...", vv.12-13). Anche se non viene indicato l'atto in sé, ma solo l'avvicinamento e il contatto tra i corpi, rimane comunque notevole nel contesto lirico italiano la presenza di un riferimento apertamente sessuale, cosa che è assai rara "nel rarefatto mondo della poesia amorosa di marca neoplatonico-bembiana"⁷⁸ ed è totalmente assente nel *Canzoniere*, nel quale "lato" è presente 12 volte, ma questa parola o è genericamente un sinonimo di "parte", oppure è riferita esclusivamente al corpo del poeta e non viene usata per indicare alcun contatto fisico con l'amata. Anche in questo caso Piccolomini riprende e adatta un passo (vv.125-126) della medesima satira oraziana:

Haec ubi supposuit dextro corpus mihi laevum,
Ilia et Egeria est; do nomen quodlibet illi,

Anche qui viene descritto (nel v.125) il contatto fisico tra i due corpi, anche se, a differenza del poeta senese, la donna si trova sotto, e non sopra, rispetto all'autore. Inoltre, nel v.126 la

⁷⁸ A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 77.

donna, qualunque sia la sua origine, viene nobilitata da Orazio e conseguentemente le viene cambiato il nome; in questo modo è posta sullo stesso livello di Ilia, madre di Romolo e Remo, o viene addirittura trasfigurata in una divinità, come avviene nel caso di Egeria. Anche nel sonetto XXIII di Piccolomini viene attuata questa nobilitazione, anche se scompare la citazione di specifiche donne illustri: “sia questa o quella,/non curo, io le do ’l nome a voler mio” (vv.13-14). Il poeta senese, invece, elimina le parti più marcatamente erotiche della seconda satira del primo libro, tra cui il v.127, che segue immediatamente i due versi analizzati qui sopra:

nec vereor ne dum futuo vir rure recurat

In questo verso viene esplicitamente indicato il rapporto sessuale tramite l’uso del verbo “futuo”. Inoltre Piccolomini elimina anche il seguente passo (vv.114-118) della medesima satira, il quale è ancora più fortemente connotato eroticamente:

Num, tibi cum fauces urit sitis, aurea quaeris
 115 pocula? Num esuriens fastidis omnia praeter
 pavonem rhombumque? Tument tibi cum inguina, num si
 ancilla aut verna est praesto puer, impetus in quem
 continuo fiat, malis tentigine rumpi?

Come si può notare, viene descritto il desiderio sessuale in termini piuttosto crudi: non solo sono presenti riferimenti espliciti al membro virile (“inguina”, v.116) in erezione (“Tument”, v.116) e alla libidine (“tentigine”, v.118), ma la sessualità viene raffigurata in modo violento, come un assalto (“impetus”, v.117) nei confronti di persone che si trovano in condizione servile, siano esse donne (“ancilla”, v.117) o ragazzi (“verna...puer”, v.117); inoltre il desiderio è ridotto a puro istinto sessuale anche grazie al paragone con due bisogni molto basilari dell’uomo, cioè la sete (“tibi cum fauces urit sitis”, v.114) e la fame (“esuriens”, v.115). Se da una parte, quindi, Piccolomini allarga il campo della lirica, introducendo anche la dimensione sessuale, estranea alla tradizione italiana, dall’altra, questa apertura avviene con cautela e quindi il modello oraziano da un lato viene ripreso, ma dall’altro viene depotenziato, perché ne vengono censurate le parti più crude e volgari.

I diversi significati di “Oro”

A volte accade che Piccolomini prenda delle parole tipiche della lirica amorosa e le riutilizzi in ambito morale. Ciò avviene ad esempio con “oro”, che viene utilizzata 24 volte all’interno

del *Canzoniere* e indica nella stragrande maggioranza dei casi i capelli biondi di Laura, come si può notare nel celebre incipit del sonetto 90:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi;

Nel corpus piccolominano “oro” è presente 13 volte, ma, a differenza di Petrarca, si trova in un contesto amoroso o di lode della figura femminile in meno della metà dei casi (solo 5). Tuttavia anche in questi 5 sonetti la parola non viene più utilizzata per indicare i capelli della donna amata, come accadeva nel *Canzoniere*. Un esempio di ciò è costituito dal già citato sonetto II. 3, tratto dalle rime estravaganti:

Da tuo' begli occhi, Donna, ove raccolto
Amore ha le sue faci, in ciel le stelle
fansi più chiare, e l'altre cose belle
del mondo han qualità dal tuo bel volto;

anzi da la tua fronte il cielo ha tolto
l'aer sereno, e' raggi e le fiammelle
de le divine tue forme novelle
intorno al suo crin d'oro ha 'l sol ravvolto.

Te Cinzia non pareggia o Citera,
non Giuno o Palla, ed al tuo lume eguale
non ha splendore altra celeste dea;

or da te impari incontro a cui non vale
forza di tempo avaro o sorte rea
farsi celeste qui donna mortale.

Come si può notare, “oro” (v.8) è sì riferito ai capelli (“crin”, v.8), ma non si tratta più di quelli della figura femminile, bensì di quelli del sole (v.8), cioè, metaforicamente, dei suoi raggi. Al centro di questo componimento (che presenta lo schema metrico ABBA ABBA CDC DCD) si colloca la celebrazione della destinataria, la quale non a caso è posta in rilievo

con il vocativo “Donna”, al v.1; lo stesso termine è posto anche nell’ultimo verso, ma indica in questo caso una donna generica (“donna mortale”) che deve seguire l’ esempio della destinataria se vuole diventare simile a una dea. Nelle quartine la *descriptio puellae* avviene creando un collegamento tra la bellezza femminile (“begli”, v.1, “bel”, v.4) e quella del mondo (“belle”, v.3): gli elementi naturali qui citati, cioè le stelle (v.2), il cielo (v.5), l’aria (v.6) e il sole (v.8), traggono iperbolicamente il loro fascino e splendore dal corpo della donna, in particolare dagli occhi (v.1), dal volto (v.4) e dalla fronte (v.5). Questa corrispondenza tra l’amata e la natura è la ripresa di un tema già petrarchesco, presente anche nella canzone 127, di cui cito la quinta e la sesta strofa (vv.57-84):

Non vidi mai dopo nocturna pioggia
gir per l'aere sereno stelle erranti,
e fiammeggiar fra la rugiada e 'l gelo,
60 ch'i' non avesse i begli occhi davanti
ove la stanca mia vita s'appoggia,
quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo;
e sì come di lor bellezze il cielo
splendea quel dì, così bagnati ancora
65 li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo.
Se 'l sol levarsi sguardo,
sento il lume apparir che m'innamora;
se tramontarsi al tardo,
pamel veder quando si volge altrove
70 lassando tenebroso onde si move.

Se mai candide rose con vermiglie
in vassel d'oro vider gli occhi miei
allor allor da vergine man colte,
veder pensaro il viso di colei
75 ch'avanza tutte l'altre meraviglie
con tre belle eccellenze in lui raccolte:
le bionde trecce sopra 'l collo sciolte,
ov'ogni lacte perderia sua prova,
e le guancie ch'adorna un dolce foco.

80 Ma pur che l'òra un poco
 fior bianchi e gialli per le piagge mova,
 torna a la mente il loco
 e 'l primo dì ch'ì vidi a l'aura sparsi
 i capei d'oro, ond'io s'ì subito arsi.

Si noti in particolare che Piccolomini riprende i vv.63-64, nei quali si afferma che il cielo riceve la propria bellezza dagli occhi di Laura; questi versi, infatti, sono assai simili ai vv.1-3 del sonetto II. 3, anche se in essi sono le stelle a trarre il proprio splendore dalla donna: “Da tuo’ begli occhi, Donna, ove raccolto/ Amore ha le sue faci, in ciel le stelle/ fansi più chiare”.

Proseguendo con l’analisi del sonetto piccolominiano, si può osservare che la prima strofa è costruita su un intero lungo chiasmo, in cui le membra femminili (“*tuo’ begli occhi*”, v.1 e “*tuo bel volto*”, v.4) aprono e chiudono la quartina e si richiamano a distanza perché presentano la stessa costruzione sintattica, in cui il sostantivo è posto alla fine ed è preceduto dal possessivo *tuo* e dall’aggettivo *bello*. I corrispondenti elementi naturali si trovano invece nella parte centrale della partizione (“le stelle”, v.2 e “l’altre cose belle/ del mondo”, vv.3-4). Tra le diverse entità del mondo della natura, il cielo occupa una posizione di riguardo perché è presente in entrambe le quartine (“ciel”, v.2 e “cielo”, v.5) e si trova l’aggettivo derivato “celeste” in tutte e due le terzine (al v.11 e al v.14); quest’ultima parola, tuttavia, non indica tanto il cielo, ma è piuttosto utilizzato come sinonimo di “divino”, in accordo con l’argomento affrontato nella sirma. Nella prima terzina, infatti, la donna viene paragonato ad alcune dee (ed è proprio a questo termine che si riferisce “celeste” al v.11); secondo Piccolomini la destinataria del sonetto è superiore ad esse senza alcun dubbio e supera in bellezza e in splendore anche grandi divinità come Diana (“CInzia”, v.9), Venere (“CIterea”, v.9), Giunone (“Giuno”, v.10) e Minerva (“Palla”, v.10); riguardo alle prime due (poste rispettivamente all’inizio e alla fine del v.9) si può osservare che sono separate da un iperbato, ma allo stesso tempo si richiamano a vicenda tramite l’allitterazione delle lettere iniziali *ci*. Nella seconda terzina la destinataria viene proposta come modello di perfezione; il suo splendore, infatti, è tale che essa può considerarsi immune sia all’azione del tempo sia ai rovesci della fortuna e ciò viene sottolineato dal parallelismo al v.13 in cui l’aggettivo è posto dopo il sostantivo (“*tempo avaro o sorte rea*”); alle altre donne, quindi, non resta altro che seguire il suo esempio se vogliono elevarsi dalla loro condizione terrena (“mortale”, v.14) e accedere a quella divina (“celeste”, v.14).

Negli altri sonetti di argomento amoroso, invece, “oro” non contiene più alcun riferimento ai capelli, come accade nel componimento LIX, in cui questa parola indica semplicemente uno dei materiali a disposizione dell’artista:

Ponghin le man più dotte oggi e lodate,
bella Camilla, ogni artificio loro,
mentre che in marmi, in tele, in bronzi e in oro
cercan vera ritrar vostra beltate;

già non ponn’aguagliar l’alte e pregiate
rime, ch’in ritrar voi con bel lavoro
veggio tesser a tal che d’alto alloro
degn’è quanto pochi altri in questa etate.

Temer non deve o fuoco o vento o mare
cotal ritratto, o Giove irato o Marte,
né tarlo il punge, o tempo ’l rode o lima.

Ma fin che ’l sol da ’l ciel lucente appare,
faran chi vien bramar le dotte carte
d’esser, per veder voi, già nato in prima.

Si tratta di un sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE, uno dei più utilizzati nel corpus di Piccolomini; si può osservare inoltre l’assonanza e la parziale consonanza tra la rima C (-are) e la D (-arte). Il componimento celebra la bellezza della nobildonna padovana Camilla de Leoni da Rio⁷⁹, a cui il poeta si rivolge direttamente con il vocativo al v.2 (“bella Camilla”); l’autore usa nei suoi confronti il *voi*, in accordo con l’alta condizione sociale della destinataria. Il riferimento alla bellezza della donna non c’è solamente nel vocativo del v.2, ma è ribadito poco dopo al v.4 (“cercan Vera ritrar Vostra beltate”); si può notare in quest’ultimo caso l’iperbato che separa “vera” e “vostra”, ma queste due parole sono collegate dall’allitterazione della *v*, che pone ulteriormente in evidenza il fascino della donna. A questo primo nucleo tematico si collega la superiorità della poesia nel celebrare la destinataria, rispetto alle arti figurative, che vengono elencate in una enumerazione al v.3, attraverso i materiali utilizzati: è presente la pittura (“tele”) e la scultura, che può essere effettuata sia con

⁷⁹ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 128.

l'utilizzo del marmo ("marmi"), sia con i metalli ("bronzi" e "oro"). Queste espressioni artistiche non possono competere con la poesia ("l'alte e pregiate/ rime" vv.5-6) composta da un poeta coevo (di non facile identificazione⁸⁰), meritevole di conseguire la gloria poetica ("alto alloro", v.7); si può osservare che "alto" si riferisce sia all'alloro, sia ai componimenti del poeta qui citato, il quale, in questo modo, viene ancora più nobilitato, perché è collegato, tramite il medesimo aggettivo, alla pianta-simbolo della poesia. Tra quest'ultima e le altre arti sono presenti alcuni richiami lessicali che mettono in luce sia la somiglianza, sia lo scarto che intercorre tra di esse. Al v.1 si trova, infatti, l'espressione "man più dotte", che indica la perizia tecnica dell'artista, ma è accompagnata allo stesso tempo dall'invito a cessare il lavoro (vv.1-2), perché esso non è all'altezza di Camilla. Un'espressione simile è presente nella parte finale del sonetto, al v.13: si tratta di "dotte carte", che utilizza il medesimo aggettivo del v.1 e si riferisce alla poesia, la quale, a differenza delle altre arti, ha il potere non solo di eternare il ricordo della destinataria, ma anche di far rimpiangere ai posteri di non averla potuta conoscere (vv.13-14) e ciò viene rinforzato dall'allitterazione della *v* al v.14 ("per Veder Voi"). Allo stesso modo anche il verbo "ritrarre" da un lato si riferisce alla pittura e alla scultura ("ritrar", v.4), le quali possono solo cercare ("cercan", v.4), vanamente, di raffigurare la bellezza della donna, dall'altro indica la poesia ("ritrar", v.6), che con successo ("con bel lavoro", v.6) rappresenta il fascino della destinataria, così come anche "cotal ritratto" (v.10) si riferisce alle rime in onore di Camilla; oltre a ciò per indicare la composizione poetica si utilizza un altro verbo legato, se non all'arte, all'artigianato, cioè "tesser" (v.7). A sancire la supremazia della poesia è anche il fatto che essa non corre il rischio di essere rovinata, come emerge nella enumerazione dei vv.9-11, in cui sono elencati i diversi fattori da cui è immune, a differenza delle altre forme artistiche: innanzitutto il "fuoco" (v.9) e il pericolo di essere colpita durante il trasporto dal mare in burrasca (si noti a questo proposito la presenza al v.9 dell'endiadi "o vento o mare", che indica il mare agitato dal vento). Inoltre non viene danneggiata né dai fulmini, né dalla guerra e ciò viene detto utilizzando due metonimie a sfondo mitologico: il primo pericolo viene espresso da "Giove irato" (v.10), il secondo da "Marte" (v.10); quest'ultima parola rimanda, attraverso la paronomasia, a un altro elemento ugualmente violento, presente nel verso precedente, cioè il "mare" in tempesta e si noti che entrambi i termini sono in rima, seppure appartengano a due serie diverse. Infine al v.11 viene evidenziato come la poesia è immune sia dai tarli ("né Tarlo il punge"), che colpiscono i dipinti, sia dall'erosione ad opera del tempo ("o Tempo 'l rode o lima"), che si riferisce in particolar modo alla scultura; in questo modo vengono riprese, come termine di paragone, le

⁸⁰ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 128.

stesse due arti già citate al v.3; si noti, inoltre, l'allitterazione della *t* (“né Tarlo il punge, o Tempo 'l rode o lima) che evidenzia ciascuno dei due pericoli a cui sfugge la poesia.

Anche nel sonetto XCV (citato qui sotto) “oro” non si riferisce in alcun modo ai capelli, ma viene utilizzato negativamente per indicare il desiderio di accumulare ricchezza e ciò è notevole perché questa parola, pur essendo inserita in un compianto per la morte di una giovane donna, assume una connotazione chiaramente morale, come generalmente avviene, del resto, nelle poesie di Piccolomini.

Dunque, Aurelia, sì tosto al divin Coro
v'ha DIO chiamata in così verde etade?
Ben ha ragion, che vostr'alta bontade
star non deve u' può sol la fraude e l'oro;

ben piangiam noi, che ad ogni bel lavoro
tolto l'esempio ver, chiuse le strade
ci ha nel fuggir con voi quella beltade,
ch'amai presente, or sì di lungi adoro.

Deh, se degnat'or più volgervi a basso,
scend'un de i vostri raggi, onde scorgiamo
vostr'orme sì, che non se n'esca un passo.

O mondo or vil, pur or cotanto adorno,
o ch'avem ieri, o che non oggi aviamo,
o infelice ora, o sempre acerbo giorno!

Questa poesia presenta lo schema ABBA ABBA CDC EDE, il più diffuso tra quelli piccolominiani. Il componimento consiste in un compianto per la morte in giovane età di Aurelia Petrucci, figura di spicco della vita culturale senese,⁸¹ a cui il poeta si rivolge direttamente nel primo verso con il vocativo “Aurelia”. In questa lirica Piccolomini si fa portavoce del dolore collettivo di tutti i letterati senesi, come viene detto al v.5 (“ben piangiam noi”); solo al v.8 l'autore riconquista la propria individualità per affermare che nel passato ammirava la bellezza di Aurelia (“ch'*amai presente*”) e ciò continua tuttora

⁸¹ Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 173.

nonostante la sua morte (“or sì di lungi adoro”); a questo proposito si può notare, oltre alla contrapposizione temporale tra i due sintagmi, anche la loro struttura chiastica, con i verbi posti alle estremità, mentre al centro si trova l’opposizione tra la vicinanza e la lontananza. Ciascuna quartina si concentra sulla celebrazione di una caratteristica della donna: nella prima è la bontà (“bontade”, v.3), che è incompatibile con l’inganno (“fraude”, v.4) e la brama di denaro (“oro”, v.4) che caratterizzano il mondo e ciò spiega la decisione divina di liberare un’anima così virtuosa dall’abiezione dell’epoca, come viene detto ai vv.1-2: “al **divin** Coro/ v’ha **DIO** chiamata”; si può notare a questo proposito l’allitterazione della *d* che unisce “divin” e “Dio”, due termini che appartengono, tra l’altro, alla stessa area semantica. Nella seconda quartina viene messa in risalto la bellezza (“beltade”, v.7), la quale era così potente da ispirare le opere degli intellettuali e dei poeti senesi (“ogni bel lavoro”, v.5); si noti, inoltre, che le due qualità (cioè bontà e bellezza) sono con forza collegate perché, oltre a rimare tra loro, si trovano entrambe al terzo verso della rispettiva strofa. Nella prima terzina, invece, è presente un’invocazione ad Aurelia, affinché dal paradiso aiuti i suoi concittadini a incamminarsi sulle strade della virtù, seguendo il suo esempio (“vostr’orme”, v.11). Nell’ultima strofa, infine, viene dato sfogo al dolore con frasi esclamative e spesso prive del verbo; inoltre si può notare in ciascuno di questi versi l’anafora di *o* e questa esclamazione ricorre non solo all’inizio dei vv.13-14, ma anche al loro interno, segnalandone in questo modo la bipartizione in due emistichi, ciascuno dei quali contiene una singola esclamazione (“**o** ch’avem ieri, **o** che non oggi aviamo/ **o** infelice ORA, **o** sempre acerbo GIORNO!”). A proposito del v.13 è importante osservare la presenza del chiasmo tra il verbo *avere* e i due opposti avverbi *ieri* e *oggi*; la stessa contrapposizione temporale è presente anche nelle due voci di *avere*, che costituiscono un poliptoto, perché il verbo è coniugato prima all’imperfetto e poi al presente. Si può notare, inoltre, il parallelismo sintattico che si trova al v.14, con l’aggettivo (“infelice” e “acerbo”) che precede il nome a cui si riferisce (“ora” e “giorno”). Anche nel v.12 è presente una struttura parallelistica, in cui l’avverbio temporale precede l’aggettivo (“O mondo or vil, pur or cotanto adorno”); inoltre, come nel v.13, è presente la contrapposizione temporale tra i due emistichi: nel primo si trova il presente (“or”), nel secondo il passato (“pur or”) e si noti che il contrasto è accentuato dal fatto che “or” viene usato entrambe le volte, ma con significati opposti, perché nel secondo caso significa “poco fa”. Infine, sempre riguardo alla presenza di diversi piani temporali, si può notare che c’è un chiasmo nei vv.12-13: alle estremità si trovano due esclamazioni sullo stato desolante del presente, dopo la morte di Aurelia, mentre nella parte centrale c’è il ricordo, carico di rimpianto, di un passato che è irrimediabilmente perduto (“O mondo or vil, pur or cotanto adorno,/ o ch’avem ieri, o che non oggi aviamo”).

Come si è visto nella poesia appena analizzata, nel corpus di Piccolomini “oro” (a differenza di quanto accadeva nel *Canzoniere*) assume spesso una connotazione di stampo morale e ciò riprende il topos elegiaco (in particolar modo tibulliano) della condanna della ricchezza; non deve stupire pertanto che questa parola sia inserita spesso in componimenti di impostazione filosofico-morale e ciò avviene in 7 casi su 13, tra cui nella poesia LXXIII:

O misera e corrotta nostra etade,
virtù fuggit'è in cielo, e resta erede
de i cori umani inganno e crudeltade:
beat'è quel che in qualche vizio escede;

non son nati oggi pria che in man le spade
prendan i figli nostri, e senza fede,
pien di cieca ambizion, senza pietade,
nudronsi, e i buon costumi han sotto 'l piede.

O santo secolo d'oro, o dolce e pura
semplicità del primo vitto umano,
che il ciel n'ha dato e nostra colpa 'l fura.

Felice te, che in lieta villa aprica
puoi far, lontan d'ogni tumulto urbano,
vita simil in parte a quella antica.

Questa poesia presenta lo schema ABAB ABAB CDC EDE e si può notare la consonanza e la parziale assonanza tra le due rime delle quartine, che sono rispettivamente *-ade* e *-ede*. Il componimento si presenta, a livello tematico, nettamente bipartito in fronte e sirma: nella prima è presente un lungo elenco dei vizi che affliggono il tempo in cui Piccolomini si trova a vivere, nella seconda, invece, si evoca per contrasto l'età dell'oro e la vita che il destinatario del sonetto, Antonio Fiordibello, riesce a condurre. L'ottetto e il sestetto presentano un incipit molto simile, perché entrambi iniziano con il vocativo, anche se, mentre nella fronte si trova l'invocazione di un solo elemento (“nostra etade”, v.1), nella sirma avviene una duplicazione perché è presente sia “secolo d'oro” (v.9), sia “semplicità” (v.10). La contrapposizione tra la fronte e la sirma si può notare fin dai vocativi iniziali: alla “nostra etade” del primo verso, piena di vizi, viene contrapposto, all'inizio delle terzine, il “secolo d'oro”, il mitico passato in

cui gli uomini vivevano virtuosamente e in armonia tra di loro e con la natura. Si tratta della ripresa del celebre topos dell'età dell'oro e quindi qui "oro" ha un significato molto positivo, anche se generalmente questa parola, quando viene utilizzata da Piccolomini in un contesto morale, assume la connotazione negativa di "ricchezza" e "avidità", come si è visto nel sonetto XCV. Inoltre si può notare anche la contrapposizione tra "corrotta" (v.1), che si riferisce al tempo presente, e "pura" (v.9), che descrive la "semplicità del primo vitto umano" (v.10), la quale non è ancora stata contaminata dai vizi e dalla brama di potere e ricchezza. Si può notare un forte contrasto anche tra la fine della fronte e l'inizio della sirma: al v.8 si trova "nudronsi", mentre al v.10 si parla del "primo vitto umano"; nonostante entrambe le espressioni si riferiscano al cibo, il contesto è profondamente differente, perché il nutrimento nel primo caso è costituito dai vizi, mentre nel secondo è formato dalle semplici vivande che la terra produceva spontaneamente nell'età dell'oro. Il tema della corruzione del presente si declina in maniera diversa nelle due quartine: la prima è di impronta più generale e parla della "virtù" (v.2) personificata che si allontana dalla terra, mentre gli uomini sono in preda a molteplici vizi (tra cui vengono citati al v.3 l'inganno e la crudeltà), al punto che vengono additati a modello comportamenti che di norma sono da considerare riprovevoli, come si dice al v.4 ("beat'è QUel che in QUalche vizio escede"), in cui si può notare l'allitterazione della labiovelare *qu*. Nella seconda strofa, il tema viene declinato ponendo l'accento sui giovani ("i figli nostri", v.6), che sono ambiziosi (v.7) e violenti, come viene detto, con un'iperbole, ai vv.5-6 ("non son nati oggi pria che in man le spade/ prendan"); sono, inoltre, completamente privi di fedeltà (v.6), di pietà (v.7) e di comportamenti virtuosi ("buon costumi", v.8); in aggiunta, si può notare che nei vv.7-8 è presente l'allitterazione di *pie* ("PIEn di cieca ambizion, senza PIETade,/ nudronsi, e i buon costumi han sotto 'l PIEde"), che collega fonicamente le tre caratteristiche negative delineate in questi versi. La prima terzina evoca per contrasto l'età dell'oro, ("O Santo Secolo d'oro", v.9) e questa espressione è enfatizzata dall'allitterazione della *s*, la quale è presente anche al principio del verso successivo ("Simplicità del primo vitto umano", v.10). Purtroppo quell'originaria condizione felice del genere umano è terminata proprio a causa dell'uomo, come viene affermato nel parallelismo del v.11 ("che IL CIEL n'ha dato e NOSTRA COLPA 'l fura"), in cui viene nettamente delineato il contrasto tra il cielo personificato che dona felicità all'umanità e quest'ultima che se ne priva a causa dei propri vizi; si può notare inoltre che i due emistichi sono collegati anche dalla presenza della prima persona plurale (ad indicare il genere umano), che è costituita, rispettivamente, dal pronome personale *ne* e dall'aggettivo possessivo *nostro*. Nell'ultima terzina Piccolomini si rivolge al destinatario e ne loda la vita ritirata in campagna

(riprendendo così il tema della villa, presente anche nei sonetti XIV-XVI, XXII, XXVIII e C⁸²), che ricorda parzialmente l'armonia dell'età dell'oro descritta nella strofa precedente. La sirma viene quindi costruita sull'analogia tra un passato mitico e un'oasi virtuosa che, nel presente, riesce a sottrarsi al dilagare dei vizi; questo rapporto tra le due partizioni viene sottolineato anche dall'allitterazione della lettera *f* che svolge la funzione di cerniera tra di esse (“che il ciel n’ha dato e nostra colpa ’l Fura./ Felice te”, vv.11-12). Si può notare, tuttavia, che l’ultima strofa, che verte sulla lode del destinatario del componimento, rappresenta uno scarto rispetto all’impostazione del resto del sonetto, in cui è centrale invece la condizione generale dell’uomo e il poeta si fa portavoce dei propri simili utilizzando la prima persona plurale. A proposito di ciò è importante osservare che in ciascuna delle prime tre partizioni viene utilizzato l’aggettivo possessivo *nostro*, il quale si trova nel verso incipitario (“O misera e corrotta NOSTRA etade”), nel v.6 (“prendan i figli NOSTRI, e senza fede”) e nel v.11 (“che il ciel n’ha dato e NOSTRA colpa ’l fura”); si può notare, inoltre, che questa parola si trova in testa alla prima quartina, ma poi perde progressivamente posizione e infatti si colloca nel secondo verso della seconda strofa e nell’ultimo della prima terzina; questa graduale emarginazione si conclude con l’ultima partizione in cui *nostro* scompare del tutto, per lasciare posto al pronome *tu*, con cui si apre, non a caso, la seconda terzina (“Felice TE, che in lieta villa aprica”, v.12).

È interessante notare che sono centrati sul tema dell’avarizia ben 4 dei 7 sonetti di argomento filosofico-morale in cui è presente “oro”, a ulteriore dimostrazione di come questa parola venga spesso connotata negativamente da Piccolomini come attaccamento ai beni terreni. Un esempio di ciò si può vedere nel sonetto XXVII:

Già del breve camin di questa vita,
da van desio d’aver sempre affannato,
tal part’hai, se ben guardi, oggi passato
che poco andrai che tosto fia compita;

già non sostien tua carne fiacca e trita
l’oro con gran sudor sempr’adunato,
né perch’ora ’l bisogno sia mancato
sta men d’acquistar più tua voglia ardita.

⁸² Cfr. A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015, p. 145.

Non vedi tu che su la sponda sei
dove l'or tuo Caronte a l'altra riva
portar non vuol, ma te sol nudo e lieve?

Dà, dunque, e spende, e del gran peso priva
le vecchie spalle; e quattro passi o sei
ch'ancor puoi far, fagli men tristo e greve.

Questa poesia ha lo schema ABBA ABBA CDE DCE; si può notare che è presente la consonanza tra le rime A (-ita) e B (-ato) e fra D (-iva) ed E (-eve) e si trova l'assonanza tra A (-ita) e D (-iva); inoltre C costituisce un caso di rima equivoca, perché *sei* al v.9 è una voce del verbo essere, mentre al v.13 è un aggettivo numerale. È importante osservare che “oro” è presente sia al v.6, sia al v.10 e in entrambi i casi questa parola indica le ricchezze terrene, che il destinatario del componimento ha accumulato lungo tutto il corso della vita e da cui non riesce a separarsi, a causa della sua avarizia. Il sonetto presenta un'articolazione interna: nella fronte viene riepilogata la vita dell'avarico, inutilmente impiegata nell'accumulo dei beni terreni, e non a caso ciascuna quartina inizia con “già”, per sottolineare la grande quantità di tempo che è stata sprecata; nella sirma invece il poeta volge lo sguardo alla morte poco lontana del destinatario (nella prima terzina) e quindi lo consiglia su come vivere serenamente gli ultimi anni (nell'ultima strofa). Quindi, oltre all'avarizia, trova spazio anche il tema della brevità della vita, che viene esplicitato sia all'inizio sia alla fine del componimento con la stessa metafora del cammino: “Già del breve camin di questa vita” (v.1) e “quattro passi o sei” (v.13); a proposito di quest'ultima locuzione va osservato che i due aggettivi numerali sono utilizzati per indicare una quantità modesta e si noti inoltre che questo elemento stilistico gode di una discreta fortuna nel corpus di Piccolomini, perché è presente in altri 3 sonetti (“inanzi quattro o sei/ ti stanno” ai vv.12-13 di XC, “quattr'anni o sei” al v.10 di XCIII e “quattro volte e sei” al v.12 di XCVIII); un'espressione simile si trova anche in Petrarca, al v.53 della canzone 206 (“tre volte e quattro e sei”). La prima quartina è dedicata soprattutto ad illustrare il fatto che il destinatario ha consumato gran parte del poco tempo che era a sua disposizione, ma, in questo discorso, viene inserito al v.2 il tema dell'avarizia, che è fortemente intrecciato al primo anche grazie all'allitterazione della *v* nei primi due versi, specialmente nella zona a cavallo di essi (“Già del breVe camin di questa Vita,/ da Van desio d'aVer sempre affannato”). Nella seconda quartina, invece, è centrale l'avidità del destinatario, che viene definita “tua voglia ardità” al v.8 e che causa inevitabilmente l'accumulo di molte ricchezze, anche se a prezzo di grossi sacrifici (“l'oro con gran Sudor

Sempr'adunato", v.6), come viene efficacemente sottolineato dall'allitterazione della *s*, che collega "sudor" e "sempre", ad indicare la lunga durata dello sforzo; a proposito di ciò si noti che "sudor" è una metonimia per indicare la fatica, colta nel suo aspetto più crudo e materiale. Anche nel v.5 Piccolomini utilizza una metonimia molto fisica ("tua carne fiacca e trita"), riferendosi al corpo umano per mezzo della materia di cui è composto; in questo modo viene evidenziata la miseria e la debolezza della condizione umana, a cui il destinatario del sonetto pensa vanamente di sottrarsi accumulando denaro. Questa espressione non è molto consueta nella tradizione e infatti gli aggettivi "fiacco" e "trito" non si trovano accostati né nel *Canzoniere*, né nella *Commedia*, né nella *Vita Nova* o nelle *Rime* dantesche; nel corpus petrarchesco, tuttavia, si trovano due distinti sintagmi (entrambi riferite al corpo) che sono confluiti nell'espressione usata da Piccolomini: al v.27 della sestina 22 è presente "lassando il corpo che fia trita terra", nel v.9 del sonetto 74 c'è "e che' pie' miei non son fiaccati e lassi". Nella *Commedia* è presente l'aggettivo "trito" e il verbo "fiaccare", ma non sono riferiti al corpo umano. Nella *Vita Nova* e nelle *Rime* dantesche, invece, "fiacco" e "trito" sono completamente assenti. Un'espressione simile compare al v.13 ("le vecchie spalle"), anche se qui per indicare il corpo si utilizza una sineddoche, la quale, pur delineando la fragilità portata dalla vecchiaia, pone meno in evidenza la materialità del corpo. Si può notare inoltre che nella lirica è spesso ripetuto il pronome *tu* e il possessivo *tuo*; in questo modo il destinatario viene frequentemente chiamato in causa, sia per condannarne i vizi (come accade nella seconda quartina), sia per spingerlo a riflettere sulla propria condizione, nella speranza che cambi il suo comportamento (e ciò avviene nella prima terzina). In questa strofa il poeta, con un'iperbole, rappresenta l'avarò come se fosse già morto e si trovasse sulla riva dell'Acheronte, in attesa di essere trasportato negli inferi ("Non vedi tu che Su la Sponda Sei", v.9) e si può notare che la tragicità della situazione è amplificata anche per mezzo dell'allitterazione della *s*. La seconda terzina rappresenta la logica conseguenza della strofa precedente: se con la morte si perdono le proprie ricchezze, allora al destinatario del componimento non resta altro che essere generoso, come lo esorta a fare Piccolomini, condividendo con gli altri le proprie sostanze ("Dà, Dunque, e **s**penDe, e Del gran **p**eso **p**ri~~v~~a/ le vecchie **s**palle", vv.12-13) e ciò viene sottolineato anche tramite l'allitterazione della *d* e della *p*; si può notare, inoltre, che la locuzione "gran peso" indica non solo l'enorme quantità di oro che egli possiede, ma anche un impedimento spirituale, perché l'accumulo smodato di ricchezza non permette di giungere alla beatitudine eterna. Il sonetto si conclude con l'invito, rivolto all'avarò, a vivere serenamente i suoi ultimi giorni, senza più l'ossessione del denaro ("e quattro passi o sei/ ch'ancor puoi far, fagli men tristo e greve", vv.13-14) e si può notare

che è presente il poliptoto del verbo fare; inoltre “greve” è in rima con “lieve” (v.11) e entrambe le parole, pur avendo significato opposto, rimandano (come “gran peso” del v.12) all’idea che la ricchezza, se non è messa a disposizione del prossimo, costituisce un peso per l’anima e le impedisce di avvicinarsi a Dio.

Conclusioni

È interessante notare il fatto che Piccolomini non si limita a recuperare il filone amoroso della tradizione petrarchesca, ma inserisce in esso degli elementi più marcatamente erotici e ciò è dovuto anche all’influenza di Orazio, come si è visto nella sirma del sonetto XXIII, nella quale è molto forte l’imitazione della seconda satira del primo libro. Nel componimento del poeta senese, infatti, mentre la descrizione fisica della donna si avvicina molto al ritratto canonico di stampo petrarchesco, per quanto riguarda le caratteristiche spirituali, invece, è forte la distanza con la tradizione italiana, perché la figura femminile ideale deve concedersi senza troppi indugi (“non difficil”) all’autore, in analogia con il dettato oraziano; allo stesso modo la descrizione dell’amplesso amoroso nella seconda terzina è quasi la traduzione letterale di un passo della medesima satira. Piccolomini introduce in questo modo la dimensione sessuale nel campo della lirica, seguendo il modello del poeta venosino, ma questa apertura avviene con cautela, perché la poesia di Orazio viene sì ripresa, ma viene anche depotenziata, con la censura delle parti più erotiche. La maggior sensualità de *I cento sonetti* non deriva solamente dall’imitazione del grande poeta latino, come si è potuto osservare nel componimento LXVI, in cui è presente l’espressione “la man presa e palpata”, che raffigura il contatto con il corpo dell’amata, cosa non così comune nella tradizione petrarchesca. La forte carica erotica di questo sintagma è dovuta soprattutto alla fisicità e sensualità di un termine come “palpata”, che, tra l’altro, costituisce un hapax nella tradizione lirica; a ciò contribuisce inoltre l’allitterazione della *p* che collega fortemente “presa” e “palpata”. Questa espressione denota una certa originalità, anche se forse è comunque presente, in una certa misura, l’influenza della poesia latina, caratterizzata da un erotismo più esibito rispetto alla lirica italiana.

Come si è avuto modo di osservare, Piccolomini utilizza “oro” in modo più libero e vario rispetto al *Canzoniere* ed estende l’uso di questa parola oltre l’ambito della poesia amorosa, in cui si trovano, infatti, solo 5 casi su 13. Anche in questi 5 sonetti, tuttavia, la parola non viene più utilizzata per indicare i capelli della donna amata, come accadeva nel *Canzoniere*, ma al massimo quelli del sole, vale a dire i suoi raggi, come avviene in II. 3. Negli altri casi questo termine assume significati abbastanza generici e slegati dall’ambito amoroso; è abbastanza

notevole, inoltre, che nel sonetto XCV “oro” sia utilizzato con una connotazione chiaramente morale (indica infatti il desiderio di accumulare ricchezza), anche se il componimento è un compianto funebre per una giovane donna. Ciò non deve stupire, perché questo termine è spesso utilizzato con questo significato e non è un caso che compaia nella maggioranza delle volte (7 su 13) proprio in poesie di argomento filosofico-morale, che costituiscono l’aspetto più originale de *I cento sonetti*; come ulteriore conferma, si può notare che questa parola compare in ben 4 componimenti che trattano, nello specifico, il tema dell’avarizia. Oltre a ciò è importante sottolineare anche l’originalità dell’espressione “tua carne fiacca e trita” (sonetto XXVII), che combina assieme due distinte tessere petrarchesche e viene usata per indicare la fragilità del corpo umano.

Bibliografia

Letteratura primaria

A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Genève 2015.

ORAZIO, *Satire*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2006.

F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli e S. Cremonini, Bur Rizzoli, Milano 2012.

Letteratura secondaria

A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2002.

Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte" Libro primo*, in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 43-76.

P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011.

P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1966.

L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Le lettere, Firenze 1977.

F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Accademia senese degli Intronati, Siena 1960.

G. COEN, *Rimario del Canzoniere di Francesco Petrarca*, G. Barbera editore, Firenze 1890.

A. QUONDAM, *Il naso di Laura*, Panini, Modena 1991.

A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismo*, Bulzoni, Roma 1999.

E. REFINI, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concento». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in *«Italique»*, X, 2007, pp. 17-57.

A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava*, M. Pacini Fazzi, Lucca 1999.

A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Antenore, Roma 2003, pp. 383-504.

F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale: 1540-1570*, Antenore, Roma 2012.

P. TROVATO, *Dante in Petrarca*, Leo S. Olschki, Firenze 1979.