



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Italianistica
ciclo XXXIV

**Le *Rime* (1529) di G. G. Trissino:
testo critico e commento**

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Daniele Baglioni

Supervisor

ch. prof. Tiziano Zanato

ch. prof. Riccardo Drusi

Dottorando

Francesco Davoli

Matricola 956463

INDICE

INTRODUZIONE	IX
CRONOLOGIA	XXVII
NOTA AL TESTO	XXXIII
1. GLI ESEMPLARI	XXXV
1.1. L'esemplare ideale	XXXV
1.1.1. <i>Formula collazionale</i>	XXXV
1.1.2. <i>Contenuto</i>	XXXV
1.1.3. <i>Formato</i>	XXXVI
1.1.4. <i>Segnatura</i>	XXXVIII
1.1.5. <i>Marca tipografica</i>	XL
1.1.6. <i>Carta e filigrana</i>	XLI
1.1.7. <i>Dimensioni</i>	XLIV
1.2. Esemplari superstiti	XLV
1.3. Elenco delle varianti	LII
1.3.1. <i>Varianti introdotte durante la tiratura</i>	LIV
1.3.2. <i>Varianti manoscritte</i>	LX
2. CRITERI DI TRASCRIZIONE	LXIII
2.1. Refusi corretti	LXVI
2.2. Adeguamenti alla prassi moderna o all' <i>usus</i> trissiniano	LXVI
2.3. Interpunzione	LXVIII
2.3.1. <i>Particella</i> che	LXX
2.3.2. <i>Vocativi</i>	LXXI

2.3.3. <i>Dittologie</i>	LXXIII
2.3.4. <i>Ulteriori aggiustamenti</i>	LXXIV
2.4. Altri interventi	LXXVI
2.4.1. <i>Maiuscole/minuscole</i>	LXXVI
2.4.2. <i>Paragrafatura</i>	LXXVII
3. NOTA LINGUISTICA	LXXIX
3.1. Grafia	LXXIX
3.2. Fonetica	LXXXIII
3.2.1. <i>Vocalismo tonico</i>	LXXXIV
3.2.2. <i>Vocalismo atono</i>	LXXXVII
3.2.3. <i>Consonantismo</i>	XCI
3.2.4. <i>Fenomeni generali</i>	XCVI
3.3. Morfologia	XCVIII
3.3.1. <i>L'articolo</i>	XCVIII
3.3.2. <i>Il nome</i>	XCVIII
3.3.3. <i>Il pronome</i>	C
3.3.4. <i>Il verbo</i>	CI
OPERE CITATE	CV
1. EDIZIONI DI RIFERIMENTO	CVII
2. STUDI CRITICI	CXXVII
RIME DEL TRISSINGO	I
COMMENTO	75
DEDICATORIA	77
I	81
II	87
III	93

IV	99
V	103
VI	107
VII	113
VIII	117
IX	123
X	127
XI	131
XII	137
XIII	143
XIV	167
XV	173
XVI	181
XVII	187
XVIII	191
XIX	197
XX	201
XXI	205
XXII	211
XXIII	217
XXIV	223
XXV	227
XXVI	233

XXVII	251
XXVIII	255
XXIX	261
XXX	267
XXXI	273
XXXII	299
XXXIII	305
XXXIV	315
XXXV	321
XXXVI	325
XXXVII	329
XXXVIII	335
XXXIX	339
XL	345
XLI	351
XLII	355
XLIII	361
XLIV	367
XLV	371
XLVI	397
XLVII	403
XLVIII	407
XLIX	411

L	413
LI	417
LII	423
LIII	427
LIV	435
LV	441
LVI	471
LVII	477
LVIII	481
LIX	487
LX	515
LXI	521
LXII	527
LXIII	533
LXIV	539
LXV	557
LXVI	577
LXVII	581
LXVIII	585
LXIX	589
LXX	599
LXXI	605
LXXII	609

LXXIII	621
LXXIV	625
LXXV	629
LXXVI	645
LXXVII	671
LXXVIII	689
LXXIX	727
INDICI E TAVOLE	743
1. INDICE DELLE VOCI NOTEVOLI	745
2. INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI	769
3. TAVOLA DI CONCORDANZA	773
4. TAVOLA METRICA	777

INTRODUZIONE

1. Il 10 maggio del 1529 moriva a Vicenza Luigi Da Porto. In quegli stessi giorni, sempre a Vicenza, Trissino attendeva alla stampa della terza edizione della *Sophonisba* e molto probabilmente a quella delle *Rime*, avviandosi verso la conclusione della sua seconda, imponente campagna editoriale.

Come noto, Trissino concentrò i suoi sforzi editoriali in tre momenti precisi, attento a non disperdere i propri materiali in pubblicazioni discontinue ma, al contrario, ad affidare alla stampa la diffusione di una precisa proposta insieme letteraria e linguistica – di volta in volta differente. La prima iniziativa editoriale, risalente a cinque anni prima e distribuita, come quella del 1529, nel corso di più mesi (cfr. Romei 2007a), aveva visto la stampa, nell'ordine, della *Canzone al Santissimo Clemente VII P. M.* (in due diverse edizioni: cfr. Romei 2007b), della *Sophonisba* (anch'essa in due edizioni, di luglio e settembre: cfr. Davoli 2020a), dell'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, di un foglio di dedica *Al Reveren. Mons. Giovan Mattheo Giberti vescovo di Verona, e datario del S. P.* che idealmente accompagnava l'*Oratione al Serenissimo Principe di Venetia* e i *Ritratti* dedicati a Isabella d'Este, e infine dell'*Epistola de la vita, che dee tenere una Donna vedova*. L'ultima campagna editoriale, a pochi anni dalla morte, sarebbe consistita nella pubblicazione dei tre tomi dell'*Italia liberata* (il primo nel maggio del 1547, il secondo e il terzo rispettivamente tra ottobre e novembre del 1548: da intendersi però come frutto di un impegno quasi del tutto continuativo, a coronamento della pluridecennale fatica della stesura) e della commedia dei *Simillimi* (ottobre 1548), a perfetta chiusura di un cerchio che aveva preso avvio dalla tragedia, con la *Sophonisba*, e aveva abbracciato ogni possibile genere. La finestra in cui si collocano anche le *Rime*, infine, fu certo la più programmatica, quella meglio organizzata sul piano dell'azione, con la controffensiva lanciata nei confronti di chi cinque anni prima aveva attaccato le enunciazioni linguistiche e soprattutto ortografiche; ma fu anche quella che probabilmente minò alle basi la stessa validità della proposta trissiniana, per essere tanto in contraddizione con quella presentata in precedenza. Le opere letterarie, quali la *Sophonisba* e le stesse *Rime* (ma si tengano presenti anche l'*Encomion ad Maximilianum Caesarem* e, almeno indirettamente, il *Praeservator Sanitatis*), furono di supporto a – e, insieme, supportate da – altre opere di carattere linguistico o più strettamente grammaticale

come il *Castellan* ω , la traduzione del *De vulgari eloquentia* (*De la volgare eloquentia*), una riedizione dell'*Epistola de le lettere* accompagnata questa volta dai *Dubbii grammaticali*, un foglio con l'*abc* e infine una più sistematica *Grammatichetta*, ai quali Trissino affidava la presentazione delle proprie posizioni sul piano teorico. Nei cinque anni intercorsi dalle ultime edizioni, tuttavia, il sistema ortografico non solo si era giovato di aggiunte e integrazioni, ma era mutato in maniera quasi radicale in ragione di una maggiore aderenza da parte di Trissino al valore di *o* aperta e *o* chiusa che l'omicron e l'omega avevano in greco – operazione certo meticolosa e filologicamente condivisibile per la sua correttezza formale, ma assai meno applicabile nella pratica a causa della sua minore 'comodità' d'impiego (cfr. Castelvechi 1986, p. XXII, nonché quanto ammesso da Trissino stesso nell'*Epistola* del 1529, § 6, e nei *Dubbii*, § 3).

Rispetto alla 'foggia' ortografica del 1524, dunque, quella del 1529 anzitutto proponeva la sostituzione della *o* (adesso impiegata per indicare *o* aperta) con l' ω (che passava a rappresentare la *o* chiusa). Quindi, nei *Dubbii*, vedeva l'aggiunta della distinzione fra *s* (sorda) e *f* (sonora) e l'introduzione dei nessi *sc* e *lj* (al posto dei precedenti *sc* e *gl*) per indicare rispettivamente la fricativa postalveolare sorda e la laterale palatale, nonché di *[c]k* per segnalare una pronuncia palatalizzata dell'occlusiva velare sorda. Di peso senz'altro minore, e legati più alla formazione classicistica di Trissino, sono invece altri aspetti quali la conservazione di alcune lettere « ω zi ω se» (*x*, *y*, *th*, *ph*, *b*), riservate dichiaratamente alle scrizioni etimologiche, grecizzanti o latineggianti.

Anche alla luce di quanto finora osservato, si dovrà tener conto del fatto che la pubblicazione della raccolta di rime nel 1529 – così come della *Sophonisba* nelle tre diverse edizioni – rispondeva innanzitutto alla volontà di promuovere un preciso sistema linguistico e ortografico; coincideva cioè con una messa in pratica di quelle asserzioni che in altre opere avevano trovato soltanto espressione teorica: con essa Trissino manifestava insomma una «volontà di partecipazione militante» (Guidolin 2010, p. 14) a un dibattito insieme letterario (per l'individuazione di modelli anche extrapetrarcheschi), linguistico (in direzione di una lingua 'italiana') e in fondo anche metrico (quanto alla selezione delle morfologie da impiegare e di quelle da escludere). La raccolta, del resto, così come la tragedia, circolava manoscritta già da più lustri (benché in altra forma) e la sua stampa non era quindi legata in prima istanza a una sua diffusione. Il che, naturalmente, non significa che l'operazione vada ridotta al semplice dato linguistico, quasi che le *Rime* fossero prive di una loro autonomia e consistenza sul piano letterario: al contrario, ciò deve essere considerato un presupposto perché si possano leggere in maniera adeguata diversi fenomeni (correttori, prima di tutto, ma poi anche rimici, lessicali, e così via) che altrimenti rischierebbero di essere interpretati quali elementi semplicemente accessori.

Dopo la stampa della *princeps*, le *Rime* in quanto raccolta unitaria non godettero di grande fortuna: se si esclude l'edizione più recente a cura di Amedeo Quondam (Trissino 1981b), il solo caso in cui la silloge è trasmessa nella sua interezza e integrità è rappresentato dall'edizione settecentesca (Trissino 1729c), che in vista del bicentenario dalle stampe del 1529 riproponeva in due tomi – l'uno dedicato alla poesia e l'altro alla prosa – l'intera produzione trissiniana, senza però l'impiego delle peculiarità ortografiche. Una tale mancanza di attenzioni sarà certo in parte conseguenza della sfortuna critica riservata all'*Italia liberata*, oltre che dell'impiego delle lettere greche; ma in parte dovrà imputarsi anche a una vitalità nella trasmissione delle rime in forma manoscritta. Come non mancava di sottolineare Quondam (1991, p. 161), infatti, nel primissimo Cinquecento la presenza trissiniana nelle raccolte miscellanee era non solo numericamente importante (per quantità sia di testimoni sia di testi trasmessi), ma anche posta sullo stesso piano di autori di primissimo rilievo quali ad esempio Sannazaro o Bembo – rispetto ai canzonieri dei quali, forse non a caso, quello trissiniano sarebbe stato pubblicato con un anno di anticipo. Per la maggior parte, il quadro della tradizione manoscritta è stato tracciato da Carla Mazzoleni (1979), che si è soffermata in particolare su due manufatti di estrema importanza per la storia delle rime del vicentino, in quanto testimoni l'uno della sua prima silloge lirica e l'altro della raccolta cronologicamente più vicina alla *princeps*: si tratta rispettivamente del ms. A 8 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (d'ora in poi MA1: il codice è consultabile al link <http://213.21.172.25/obo2da82802cafo7>) e del ms. G.B.o.4 della Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek di Jena (consultabile all'indirizzo https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00029047), cui la studiosa ha dedicato due distinti interventi (Mazzoleni 1987, 1996).

Il primo dei due manoscritti, un elegante membranaceo dei primi decenni del Cinquecento, si apre proprio con una silloge di rime di Trissino, seguita poi, nell'ordine, da testi di Sannazaro, Bembo, i due Buonaccorso da Montemagno, Cosimo Rucellai, Alamanni e Francesco Guidetti. Il codice è da ritenersi con buone probabilità esemplato nel contesto dell'esperienza oricellare dei primi anni Dieci, durante la quale Trissino aveva certo detenuto un ruolo preminente: celebre è, a tal proposito, il giudizio di Varchi (*Lezioni della poesia*, p. 718), che riferisce come i giovani del circolo fiorentino lo osservassero più «come maestro e superiore che come compagno o eguale». Un termine *post quem*, piuttosto alto, per la sua confezione (o quantomeno per l'allestimento dell'antologia poetica che esso trasmette) sarebbe quindi da fissare nell'estate del 1513, quando Trissino per la prima volta si recò in Toscana ed ebbe modo di frequentare gli Orti (e cfr. del resto anche l'introduzione alla sestina XXVI). Anche sulla base del motto che compare ad apertura del manoscritto, «Felicissima miserrima prosecuntur», Domenico Chiodo

(2012, pp. 66-67; ma vd. anche Chiodo 2009, pp. XI-XIV) posticipa il termine di quasi un decennio, ipotizzando che il volumetto sia stato allestito all'indomani del fallimento della congiura antimedicca (nel 1522) o più probabilmente in seguito alla morte di Cosimo Rucellai (1519), come omaggio all'amico scomparso: si tenga presente, in ogni caso, che le carte che aprono e chiudono il manoscritto non fanno parte dei fascicoli iniziale e finale e potrebbero perciò anche essere state aggiunte in un secondo momento rispetto al suo allestimento. Al di là di quale possa essere riconosciuta come precisa datazione per l'approntamento della silloge, ciò che importa è che, come dimostrato dalla Mazzoleni, l'ordinamento dei testi trissiniani ivi trasmessi è da ritenersi autoriale (e si trova peraltro riprodotto in diversi altri codici coevi). Si tratta, cioè, di un vero e proprio canzoniere, espressione *in nuce* di quello che sarebbe stato poi stampato nel 1529: in sede di commento, quindi, si è tenuto conto della struttura e insieme delle varianti testimoniate dal codice, al fine di riconoscere elementi di continuità o evidenti divergenze fra l'assetto definitivo del canzoniere trissiniano, la cui testimonianza è affidata alla *princeps*, e quello originario.

Il codice di Jena, invece, anch'esso membranaceo e quasi certamente di mano di quello stesso Ludovico degli Arrighi che nel 1524 si era occupato della stampa delle opere trissiniane, è da collocare entro il 1527 – presunta data della scomparsa del tipografo e calligrafo, forse durante il sacco di Roma – e sicuramente dopo la prima iniziativa editoriale (più probabilmente dopo l'estate: cfr. Davoli 2020a, p. 12 n. 28), dal momento che contiene la canzone a Clemente VII e soprattutto presenta già un testo adeguato alla riforma ortografica nella sua prima foggia. Il codice, assai vicino alla *princeps* per struttura, per lezioni e persino per modalità di *mise en page*, non è però certo una copia di servizio. Non solo la compostezza della scrittura, infatti, quanto soprattutto la ricchezza delle decorazioni contenute nelle prime carte, in cui compare fra l'altro una miniatura a tutta pagina (c. 1v: per una sua descrizione vd. Mazzoleni 1996, p. 310), attestano chiaramente che si tratta di un volume progettato per un importante personaggio. Difficile, tuttavia, risalire a una possibile identità dello stesso: l'ovale in cui era contenuto verisimilmente lo stemma del destinatario è infatti del tutto abraso, né sembra possibile ricavare ulteriori indizi dall'immagine rappresentata nella miniatura o dal motto greco che la sovrasta (su cui vd. *infra* la n. 22). Unico elemento certo è che già a questa altezza il volume si apriva con la dedicatoria al cardinale Niccolò Ridolfi (dal 1524 arcivescovo di Firenze e vescovo di Vicenza) che compare anche nella *princeps* e che qui è quasi del tutto cancellata – volutamente, si direbbe, a giudicare dal fatto che la macchia che copre il testo è limitata alla carta che contiene la dedicatoria; ma evidentemente non per iniziativa autoriale, dal momento che questa stessa dedicatoria sarebbe stata riproposta in forma immutata pochi anni dopo. Non compare invece, dopo la canzone a Clemente VII con cui il codice si chiude, quella indirizzata al cardinale, che nella

stampa ha il posto immediatamente successivo. Il manoscritto, in ogni caso, riveste una certa importanza perché testimonia la volontà da parte di Trissino di una (nuova) sistemazione della produzione lirica – quantomeno nella sua forma manoscritta, se non già in vista di una stampa –, accresciuta (e anzi quasi triplicata per numero di componimenti) rispetto alla silloge di oltre un decennio prima e ora riorganizzata secondo un mutato disegno complessivo.

2. È opportuno spendere qualche parola in più sul dedicatario, a maggior ragione per il fatto che ad apertura di altre opere trissiniane compaiono nomi ben più altisonanti, come ad esempio quello dei papi Leone X (nelle varie edizioni della *Sophonisba*) e Clemente VII (nell'*Epistola de le lettere*) o quello dell'imperatore Carlo V (nell'*Italia liberata*).

Nato nel 1501 da Contessina de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico, Niccolò Ridolfi era stato avviato ben presto alla carriera ecclesiastica, tanto che già nel 1517 aveva vestito la porpora cardinalizia, indubbiamente favorito in ciò dalla salita al soglio pontificio dello zio Giovanni, ovvero Leone X (per una serie di notizie biografiche più dettagliate su Ridolfi si vedano Byatt 1983, pp. 13-51, e Byatt 2016). La sua familiarità con Trissino avrà avuto inizio a Firenze – quando nel 1515 Niccolò aveva partecipato assieme al padre Piero, gonfaloniere di giustizia, alla cerimonia di accoglienza del papa in città (così Byatt 2016, p. 471), se non già durante il soggiorno del vicentino nel 1513 e la sua frequentazione degli Orti Oricellari – o forse a Roma, in corrispondenza della prima dimora di Trissino nell'Urbe nel 1514 – allorché il giovanissimo Ridolfi doveva essere allievo di Giano Lascaris, intimo amico di Trissino (tanto che i due costituivano, assieme a Giovanni Rucellai, un fraterno «Triumvirato»: Roscoe 1817, p. 178). Alla loro amicizia avrebbe certo giovato la più tarda assegnazione a Ridolfi del vescovado di Vicenza, nel 1524, al punto che secondo Morsolin (Nozze 1878a, p. 9) Trissino «ne divenne d'allora in poi il consigliere più intimo per ciò specialmente, che riguardava il governo della diocesi». Ma il legame doveva essere già saldo nel dicembre del 1518, se in una lettera indirizzata a Trissino il 28 di quel mese – la prima attestata, che testimonia tuttavia, oltre a una certa confidenza, un rapporto epistolare già avviato da tempo – il cardinale poteva scrivere di avere inteso «per le humanissime et amorevoli lettere di S. S. de XXV del passato [...] la grande affetion sua verso di sé per spatio di tempo, o per distantia di loco non scemarsi punto, anzi crescere maggiormente», pregandone il ritorno a Roma per contentare non solo lui ma «tutta l'Academia», che lo «desiderava» (Nozze 1878a, p. 11): un passo da cui si ricava, fra l'altro, l'esistenza già a quest'altezza di un circolo attivo a Roma attorno alla figura di Trissino, evidentemente un prodromo di quella «Achademia tragica, idest di Castello, in qua principalis est Trixinus ille tragicus» di cui avrebbe scritto Alessandro de' Pazzi in una celebre lettera del 7 maggio del 1524, alla vigilia della pubblicazione della *Sophonisba* (cfr. Castelvechi 1986, p. xx).

Le altre lettere scambiate entro la data di pubblicazione delle *Rime* – le missive del cardinale sono edite tutte in Nozze 1878a, mentre la sola responsiva trissiniana conservata è in Morsolin 1894, pp. 415-416, doc. LV – rivelano anzitutto una familiarità che si traduceva nello scambio di favori (per cui, ad esempio, Ridolfi chiedeva a Trissino di comunicare di persona «alchune cose» al neo-eletto doge Andrea Gritti, scrivendo al contempo a quest'ultimo, nel novembre del 1524, di accogliere l'amico con benevolenza: cfr. Nozze 1878a, pp. 11-12); ma offrono anche una panoramica, seppure scorciatissima, del costante confronto che doveva coinvolgere i due quanto a questioni letterarie e librerie. Esempio, a tal proposito, è l'epistola del 4 gennaio 1525 (in Nozze 1878a, pp. 12-13), di cui si riportano di seguito gli stralci più interessanti:

Hor quanto al libro del Martello non diciamo altro, se non che di tutto si rimettiamo a quello pare a Voi più convenirsi: conoscete il bisogno e non vi accade consiglio di alcuno. [...] li libri li accettiamo volentieri, come cosa da Noi sopra ogni altra desiderata [...] Né vi sarà grave veder da questi altri suoi Cugini, se ci fosse cosa per Noi, che volendoli vender, Voi potrete far l'eletta di quelli saranno al proposito, et Noi glieli pagheremo volentieri per quello Voi medesimi direte. Di scrittori se non ce n'è, patientia. Non di meno se vi capitasse qualch'uno secondo il bisogno nostro, vi piacerà insieme con M.^r Laschari intertenirlo a nostro nome, et venendo li calami ci saranno carissimi.

Anzitutto, Ridolfi fa riferimento a un «libro del Martello», vale a dire alla *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgare fiorentina* di Lodovico Martelli, priva di data ma stampata entro il dicembre dell'anno precedente (stando all'avvio della lettera in cui il cardinale ringrazia Trissino per la sua missiva del «XXI del passato», il *terminus ante quem* sarebbe da collocare proprio in prossimità di quella data: così anche Rajna 1893, p. 206, n. 2). Si tratta di uno di quegli scritti che Miguel da Silva (ambasciatore presso il pontefice del re di Portogallo e futuro dedicatario di un'altra operetta antitrissiniana, il *Polito*, nonché, qualche anno più tardi, del *Cortegiano*), in una lettera del 24 dicembre 1524 al cardinale Giovanni Salviati, aveva indicato genericamente con la comune etichetta di «magnum proventum omegomastigum», non lasciando di ricordare che «molti più ne sarebbero se [Ridolfi] eos non aperte oppugnaret»: il che contribuisce a denunciare una preoccupazione di Ridolfi nei confronti dell'amico e consente al contempo di ipotizzare la volontà di un suo intervento – di fatto poi non realizzatosi, evidentemente anche a seguito di quanto Trissino doveva avergli scritto nella missiva – verso l'iniziativa editoriale martelliana, a maggior ragione per il fatto che Martelli aveva dedicato l'operetta antitrissiniana proprio al cardinale.

Nel prosieguo della lettera, invece, dopo aver fatto menzione di alcuni libri che Trissino gli aveva fatto avere, Ridolfi chiede all'amico che gliene procuri altri; e insieme, rammaricatosi per il fatto che a questo non era riuscito di trovare copisti

disponibili, quasi incidentalmente esprime la speranza che prima o poi ne capiti qualcuno «secondo il bisogno» suo: tutte dichiarazioni che non fanno che confermare l'interesse bibliografico del cardinale e l'impegno in prima persona al fine di procacciarsi libri. Del resto, in un'altra epistola scritta il 17 giugno 1527 (cfr. Nozze 1878a, pp. 15-17, dove l'anno è erroneamente indicato come 1827), all'indomani quindi del Sacco di Roma, egli lamentava che dei propri beni non aveva «salvato cos'alcuna, salvo i libri Greci» (sulla biblioteca del cardinale vd. Muratore 2009).

3. Alla luce del profilo del cardinale finora delineato, è chiaro che la dedica di un volume come quello delle *Rime*, oltre che essere un segno di stima nei confronti di un amico potente, testimonia una certa familiarità d'intenti anche sul fronte letterario. La formazione classica – e l'amore per i classici, in particolare greci – comune a entrambi, cioè, è alla base della fondazione stessa di un progetto di canzoniere così diverso da un prodotto petrarchista 'medio', sebbene a prima vista non così distante dal punto di vista strutturale o lessicale: il classicismo oltranzista trissiniano, non disgiunto da una vena sperimentalistica mai esaurita, tenta insomma di proporre anche in ambito lirico quella commistione, apparentemente inconciliabile, tra forme antiche e forme nuove che era già stata collaudata nel contesto tragico e linguistico, e che più tardi sarebbe stata messa alla prova con il poema epico.

Si prenda in considerazione anzitutto il titolo della raccolta, che è genericamente "Rime", secondo quella che sarebbe divenuta in seguito una consuetudine ma che all'altezza della stampa trissiniana era una novità assoluta (cfr. Cannata Salamone 2001, pp. 422-423). La scelta non era naturalmente inconsapevole o casuale, ma si fondava su quanto Trissino andava contemporaneamente asserendo sul piano teorico nella *Poetica* (p. 44-45), che discendeva a sua volta in maniera implicita da un uso che del termine avevano fatto sia Dante (in *Le dolci rime d'amor* I e nel relativo commento di *Cv.* IV II 12: cfr. Davoli 2020b, pp. 130-131) che Petrarca (in *Rvf* 333 1):

La rima è quella che i Greci dimandanò *rithmò* [...]. Il *rithmò* [...] de la voce articolata è una rifonanzia che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, cōn ragione poste insieme e cōn ragione terminate; onde adviene che cōl variare de la quantità e qualità de le syllabe, e mutare la ragione del ponerle insieme, e terminarle, si varia anchora il *rithmò*, il quale nasce sempre da quelle sendò però diversò da lorò; [...] lji antiqui non piljavanò le rime per le desinenzie solevole, ma per quella che resulta da alcuni versi cōn certa ragione fatti e terminati et insieme posti et accordati.

Le *Rime* trissiniane, quindi, prima ancora che di componimenti constano dei singoli versi che concorrono a formarli, variamente intrecciati fra loro in forme più o meno

articolate. Sono, insomma, un momento di verifica per le proposizioni di carattere metrico (oltre che linguistico) enunciate sul piano teorico nel corso della *Poetica*, che si pone insieme come trattato descrittivo e prescrittivo, come serbatoio di precetti che il vicentino stesso è attento a esemplificare *a priori* per mezzo della propria produzione e insieme a osservare *a posteriori* (cfr. Afribo 2001, pp. 137-138), in una costante dialettica fra teoria e prassi all'interno della quale è spesso difficile distinguere cosa venga prima e cosa dopo.

Altro elemento determinante da valutare è senz'altro la stabilità strutturale dell'intera raccolta, il suo impianto macrotestuale e in definitiva la sua tenuta complessiva sul piano argomentativo – anche alla luce del rapporto con altri libri di rime che in quegli stessi anni si andavano producendo o pubblicando (cfr. a riguardo Danzi 1992, Gorni 1993, pp. 113-134 e Albonico 2006b), *in primis* quelli di Bembo e Sannazaro, a stampa appena un anno dopo. La determinazione, insomma, se le *Rime* costituiscano una semplice raccolta o piuttosto un canzoniere con una sua coerenza interna e un preciso sviluppo diegetico. L'interrogativo non è di semplice scioglimento, né può essere risolto con una risposta univoca, a maggior ragione se si tiene conto del fatto che a quest'altezza il Petrarca di Vellutello circolava a stampa da qualche anno e la struttura del Canzoniere nelle sue forme vulgate non era certo ritenuta di una solidità incontestabile (cfr. Cannata Salamone 2003). Tante, infatti, sono le contraddizioni interne e frequenti gli sbalzi cronologici da un testo a un altro, per ragioni non imputabili soltanto allo specifico ordinamento dei testi, ma dovute al fatto che – più semplicemente – molti dei componimenti che concorrono a formare la raccolta sono stati composti a distanza di anni e, soprattutto, in contesti disparati, talvolta addirittura legati a motivi encomiastici più che strettamente amorosi. Una tale commistione di destinatari e occasioni originariamente diversi, sebbene spesso rarefatti e non ben individuabili se non nei loro contorni essenziali, pure risulta visibile in filigrana, contribuendo a fornire un percorso di lettura complessiva non sempre e non del tutto lineare.

Si provi a ripercorrere la storia degli amori così come tracciata dalle *Rime* (cfr. a riguardo Quondam 1991, pp. 161-162, Danzi 1992, pp. 99-101 e ancora Danzi in Trissino 2001, pp. 272-273). Al sonetto proemiale, che è idealmente composto a chiusura dell'intera raccolta come invito indirizzato alle *Rime* stesse a far visita all'amata, segue subito il resoconto dell'intronizzazione della donna nel cuore dell'io (II). Si succedono quindi diversi testi genericamente di lode, culminanti nella canzone XIII (che segna un primo spartiacque tematico) e a loro volta raggruppabili in nuclei di minore estensione, in cui ad esempio le catene amorose sono giudicate positivamente (III-IV) o l'amore è descritto come sentimento pacifico (VI-VII). La sezione in lode è interrotta prima da tre testi di lontananza (IX-XI) e poi, soprattutto, da una serie di componimenti in cui si registra un improvviso incrudelirsi della

donna nei confronti dell'amante (XIV-XX); la speranza si riaccende nel momento in cui la donna rivolge nuovamente gli occhi verso l'io (XXI e, a distanza, XXVII-XXVIII), ma è subito disattesa da un nuovo allontanamento di lei (XXIII-XXVI) e quindi, definitivamente, dalla sua morte (XXXIII), preannunciata da una malattia (XXXII) e ancor prima dalla dipartita dell'amico Marcantonio Della Torre (XXX). Subito l'io, inerme, è vinto da una nuova fiamma amorosa (XXXIV) e si dice in balia di Amore (XXXV-XXXVI), che conduce lui a un totale struggimento (XXXIX-XL) ma non dimora affatto nella donna (XXXVIII). Mentre accusa la nuova donna di amare un altro uomo (XLI), l'io è a sua volta rimproverato dalla sua prima amata per l'infedeltà dimostrata (XLII). Presa coscienza della propria condizione (XLIII-XLIV), si distacca dalla nuova donna, crudele e infedele nei suoi confronti (XLV-XLVII), e, pur con qualche parentesi (XLIX e LIII), si avvia verso un processo di riappropriazione della ragione (XLVIII-LIV) che culmina nella canzone LV, da leggersi come indirizzata a un personaggio allegorico e non a una semplice donna. Il rinnovato uso della ragione non impedisce, tuttavia, che l'io si profonda nuovamente nelle lodi di una (terza?) donna, di cui è celebrato sia il luogo di provenienza, la città di Vicenza (LVI), che il genetliaco (LVII). Altre lodi per una donna (la stessa?) attraversano i testi successivi (LVIII-LX), essendo l'animo dell'io ricondotto nella prigionia amorosa (LXI). Questa volta, tuttavia, il servizio amoroso non lascia insensibile l'amata, che prima offre la propria mano all'amante perché la baci (LXII) e poi addirittura, dopo una serie di testi 'riepilogativi' che rendono conto delle dinamiche del nuovo innamoramento (LXIV e LXV, dove la donna è indicata con il *senhal* di «Cyllenia»), bacia a sua volta la mano di lui (LXVII), suscitando peraltro le gelosie della lingua (LXVIII). Di notte, infine, la donna ricompensa l'amante per la sua fedeltà, facendogli dono di sé stessa (LXIX) e promettendogli anch'essa fedeltà eterna (LXX). Il giuramento, tuttavia, è destinato a essere presto sciolto, dal momento che appena qualche testo dopo sopraggiunge la morte dell'amata (LXXV), che pone fine alla sezione propriamente amorosa. La raccolta prosegue poi con due canzoni encomiastiche, indirizzate a Clemente VII (LXXVI) e al cardinale Ridolfi (LXXVII), e con due egloghe che traducono altrettanti idilli di Teocrito, la prima delle quali funzionale a piangere la scomparsa dell'amico Cesare Trivulzio (LXXVIII).

Apparentemente, il canzoniere sembra dotato di una certa tenuta di fondo; tutt'al più, lo si potrebbe ripartire in due macro-sezioni dominate ciascuna da una figura femminile (entrambe destinate fatalmente a morire) e attraversate da una serie di testi centrali in cui l'io giunge a riappropriarsi momentaneamente della ragione e di conseguenza a ottenere la libertà dalle catene amorose – ma le donne potrebbero essere addirittura tre, se si ritiene che quella cantata nel finale del canzoniere (LVI-LXXV) non sia la stessa che trova posto nella porzione centrale (XXXIV-LII).

A loro volta, poi, le macro-sezioni potrebbero essere scomposte in ulteriori nuclei tematici ben definiti, più o meno estesi. In realtà, nel momento in cui il canzoniere viene ‘smontato’ e i singoli pezzi che lo compongono sono esaminati più da vicino, questa (apparente) coerenza interna risulta meno solida o si sgretola del tutto, rivelando una situazione ben più frammentaria, intricata, a causa di incongruenze che solo in prossimità della pubblicazione della *princeps* l'autore ha tentato di smussare, intervenendo però non sul testo dei vari componimenti ma solo sul loro ordinamento. E tanto più ciò vale se si tenta di legare la progressione diegetica rappresentata nelle *Rime* alle vicende biografiche trissiniane. Si pensi, ad esempio, a uno degli elementi che definiscono forse in maniera più distintiva la raccolta, vale a dire la duplice morte: se l'una potrebbe essere collegata a quella della prima moglie, Giovanna, avvenuta nel 1505, per l'altra non si potrebbe pensare né a Margherita Pio Sanseverino né alla seconda moglie, Bianca, dal momento che entrambe erano ancora vive nel 1529; e tuttavia, se si guarda al sonetto LVI, in cui si fa riferimento a Vicenza, la donna cantata nella sezione conclusiva della raccolta dovrebbe coincidere proprio con quest'ultima. Ma si veda anche, ad esempio, la presenza di un nome proprio, quello di Lucrezia, nella canzone XXXI, a denunciare l'originaria destinazione del testo per la duchessa di Ferrara; o la comparsa del nome di Cyllenia (*senhal* di Margherita Pio) soltanto in un punto molto avanzato del canzoniere, lontano dai testi effettivamente composti per questa e, soprattutto, dopo il sonetto LI, che dell'amore per lei dovrebbe sancire la definitiva conclusione. Del resto, è il sonetto proemiale stesso a essere indicativo di come la raccolta si sia costituita, a partire dalla forma-canzoniere originaria testimoniata da MA₁, per addizione di singoli testi o singoli nuclei tematici più che come definizione di un nuovo corpo in tutto coerente. Il componimento, infatti, a dispetto di un profondo rinnovamento strutturale dell'intero canzoniere – che un tempo si concludeva con il congiungimento amoroso fra amante e amata, laddove nella *princeps* è chiuso dalla morte della (seconda) donna amata – è rimasto immutato: il che lo pone in profonda contraddizione sia con il motivo del duplice innamoramento (di cui nel sonetto non si fa accenno alcuno) sia soprattutto con quello della dipartita dell'amata, inconciliabile con l'invio a lei delle proprie rime al fine di ottenere pietà. Anche per Trissino, in definitiva, sembra valere il giudizio che delle *Rime* di Bembo dava Gorni (1993, pp. 39-40), a proposito della presenza di Veronica Gambara accanto alle altre donne:

nessuna donna più monopolizza l'*inventio* [...]: il rapporto del poeta con la donna si dispone secondo un largo ventaglio di situazioni ed esperienze. La storia al grado lirico non è più, soltanto, storia psicologica di conflitti individuali o di contrarie tempore; è anche colloquio di società, con regole e con interlocutrici nuove, chiaro parametro di una reale “socializzazione” del genere lirico.

Al netto di tale consapevolezza, è invece pacifica all'interno della raccolta l'individuazione di un 'canzoniere' di carattere amoroso (I-LXXV) distinto e contrapposto – tematicamente, metricamente e persino tipograficamente – rispetto alla duplice appendice dei testi d'encomio ed eglogistici. Una tale separazione è in accordo, del resto, con la prassi che si riscontra in altri libri di rime contemporanei, come ad esempio in quello bembiano (per cui vd. in particolare Albonico 2006a, p. 162).

4. L'occasionalità di alcuni testi e la varietà di destinatari cui altri componimenti erano originariamente indirizzati non sono le sole ragioni per cui il canzoniere trissiniano risulta a un esame dettagliato così frammentario e così slegato dal dato biografico. La motivazione più profonda risiede piuttosto in quella che è probabilmente la peculiarità della scrittura trissiniana, almeno in ambito lirico, vale a dire la sua tendenza a servirsi della tradizione pregressa con modalità quasi centonarie, a ricorrere a riprese evidenti (di emistichi o talvolta di interi versi) quando non a veri e propri palinsesti, a riscritture che sembrano 'tradurre' il testo anche quando il sistema linguistico di partenza è il medesimo di quello di arrivo. Del resto, sarà in ragione di questa sua inclinazione, oltre che del ricorso a una lingua 'italiana' che attinge a piene mani da quella due-trecentesca e in generale extrapetrarchesca, che molte delle sue rime sono state nel corso del tempo attribuite ad autori di epoche per lo più antecedenti e Trissino accusato di plagio (cfr. almeno Spongano 1956, ma vd. anche l'introduzione alla canzone XIII e al sonetto XXXIX).

Una volta ripuliti delle errate attribuzioni tutti i testi che fino a qualche decennio fa erano erano più favorevolmente assegnati agli autori antichi che non al moderno Trissino – almeno fino a quando, con la valorizzazione del codice di Jena, non è stata riconosciuta una definitiva anteriorità del canzoniere trissiniano rispetto all'unico altro collettore di rime su cui si fondavano le false attribuzioni, vale a dire la *Giuntina di rime antiche* (cfr. Mazzoleni 1996) – fra le *Rime* si può riconoscere quasi una decina di testi che più o meno scopertamente ricalcano da vicino modelli volgari. Di questi, soltanto due guardano ai *Fragmenta* (e in un caso si tratta del sonetto proemiale). Tutti gli altri riprendono invece per lo più testi prepetrarcheschi: uno attribuito a Guittone, uno di Bonagiunta Orbicciani, uno di Guido Novello da Polenta e, soprattutto, quattro di Cino. Questo solo per limitarsi ai componimenti che Trissino 'riscrive', partendo spesso da un *incipit* identico o quasi, ricalcandone poi la struttura, quando non interi passaggi. A livello più microscopico, tuttavia, i richiami intertestuali si centuplicano; e se è vero che Petrarca, per la scelta di singoli sintagmi e di precise tessere lessicali, è l'autore quantitativamente preponderante (cfr. Bartuschat 2000, pp. 193-194), è anche vero che, su questo sfondo di immagini petrarchesche, risaltano ancor più le pur numerose riprese di autori altri. Quello volgare, d'altra parte, non è il solo dominio di testi dal quale Trissino attinge e che

traspone nelle proprie *Rime*: la presenza di modelli classici, sia latini sia greci, è anzi altrettanto evidente. Al di là delle palesi traduzioni degli idilli teocritei a fine raccolta e della – non altrettanto dichiarata – ode oraziana riprodotta nel serventese LIII, è da riconoscere almeno un'ulteriore traduzione, da Properzio, nella canzone LXXII. E anche in questo caso le riprese non si limitano a volgarizzamenti di interi testi, ma consistono talvolta nella riproduzione di immagini di estensione minore, come quella platonica con cui si chiude il sonetto XXV o quella oraziana ad apertura del sonetto LXX. E la spinta classicistica è attiva anche sul piano metrico: intanto, con le canzoni 'pindariche' (XXXI, LXV e LXXVII), che provano a riproporre l'alternanza fra strofe, antistrofe ed epodo propria della lirica corale greca; poi, col tentativo di riprodurre lo schema dell'ode oraziana per mezzo di un apposito metro (LIII), che pure non arriva certo a mimare la consistenza o la 'quantità' sillabica (lunga o breve) del testo latino – come invece nella più tarda sperimentazione barbara di un Tolomei – ma si limita a individuare dei corrispettivi già esistenti in ambito volgare; infine, soprattutto, nella progressiva dissoluzione delle forme canoniche, a partire dall'eliminazione della rima (LXXVII) e fino alla soppressione dell'intero sistema strofico (LXXVIII-LXXIX), con un grado di approssimazione sempre maggiore all'esametro, che sfocerà poi nell'uso continuativo dello sciolto nell'*Italia liberata*.

5. Conviene a questo punto soffermarsi ulteriormente sul dato metrico. Anzitutto, il metro come elemento strutturante della raccolta: già dal rapido attraversamento del canzoniere che si è offerto risultava evidente come alcuni snodi narrativi fossero marcati dalla presenza di canzoni: su tutte, la sestina XXXIII, coincidente con la morte della prima amata, e la canzone LXXV, in cui alla morte della donna si accompagna la chiusura dell'intero canzoniere; ma poi anche la canzone LV, con il 'pentimento' e la riappropriazione della ragione, secondo un movimento del resto già anticipato da un altro metro lungo, il serventese di forma 'regolare', in terza rima (XLV). Più disponibili a raggrupparsi in nuclei tematicamente ben definiti sono i sonetti, cui talvolta si aggrega anche qualche ballata. Sembrano invece quasi isolati rispetto ai testi che li circondano i due «mandriali» (XLIX e LX), così come il serventese di schema insolito (LIII) con cui è tradotta l'ode oraziana. Utile risulta anche una comparazione del dato quantitativo, specie se rapportata al modello petrarchesco: in quest'ultimo la maggioranza dei testi è costituita da sonetti, che occupano oltre l'86% del Canzoniere; nella raccolta trissiniana, invece, i sonetti, benché ancora in prima posizione, costituiscono poco più della metà dei componimenti complessivi (59,5% circa), seguiti dalle ballate (17,7%, contro appena l'1,9% petrarchesco), che per numero rimandano all'ampia presenza del metro nei canzonieri due-trecenteschi e rappresentano senz'altro una delle peculiarità del libro di rime trissiniano rispetto ad altre raccolte cinquecentesche (cfr. Gorni 1993, p. 86 e Bartuschat 2000, p. 189), e poi subito dalle canzoni (15,2% incluse le sestine, non

troppo dissimile dal 10,4% di Petrarca).

Si diceva, più sopra, del rapporto di ‘mutualità’ fra la prassi versificatoria e la teorizzazione offerta dalla *Poetica*, soprattutto sul piano metrico. La simbiosi fra i due aspetti è tale che nelle *Rime* si ritrovano soltanto le «forme di pœmi» esemplificate nel trattato (nell’ordine: sonetti, ballate, canzoni, madrigali e serventesi), con l’eccezione delle egloghe in endecasillabi sciolti; e, viceversa, nella *Poetica* non sono prese in esame forme metriche assenti nella personale produzione lirica (cfr. Bartuschat 2000, pp. 188-189). Le escursioni metriche, da valutare anzitutto rispetto alla produzione dei *Fragmenta*, devono perciò considerarsi sempre calcolate, attuate con consapevolezza e non in maniera accidentale. Si prendano in considerazione, ad esempio, le canzoni ‘pindariche’: la distanza rispetto al canone petrarchesco non è mai tale da far coincidere l’esperimento con una rottura insanabile nei confronti del modello; al contrario, Trissino è attento a coniugare l’elemento innovativo – di un’innovazione squisitamente classicistica – con forme metriche che, per quanto non sempre attestate direttamente in Petrarca, sono inquadrabili nell’alveo della tradizione.

Il sonetto è senz’altro la forma metrica più petrarchescamente ‘corretta’: per le fronti sono attestati solo schemi a rima incrociata, mentre le escursioni che si registrano nelle terzine non si allontanano mai in maniera rilevante, a livello percentuale, dal modello petrarchesco (cfr. Afribo 2001, pp. 146-147; ma si rimanda anche, per queste e per le successive osservazioni, a Davoli 2020c). Gli unici spostamenti di qualche rilievo sono la predilezione per lo schema CDE DCE (40% del totale dei sonetti; in Petrarca al terzo posto, con il 20%) anziché per il più regolare CDE CDE (27,7%; in Petrarca è il primo, con il 38%), un impiego esteso degli schemi CDE DEC e CDE EDC (rispettivamente in 4 e 2 sonetti, per un totale di oltre il 12% di attestazioni), che costituiscono degli *hapax* metrici in Petrarca, e il ricorso a una testura non petrarchesca, CDD CDD (che nella *Poetica* è esemplificata con un sonetto di Cino). È inoltre interessante il fatto che tre dei quattro sonetti introdotti nella raccolta nel passaggio dal codice di Jena alla *princeps* (XXXVIII, XLIV e XLVIII) abbiano rime ABBA ABBA CDE DCE, contribuendo quindi, a un’altezza cronologica assai vicina alla stampa, a rafforzare il peso di questo schema quale combinazione più frequente in Trissino.

La ballata, anche in ragione della sua presenza quantitativamente rilevante, tale da superare in numero persino le canzoni, è la forma per cui si registra il grado di maggiore sperimentalismo sul piano metrico. Scendono drasticamente di numero, infatti, gli schemi vicini a quelli petrarcheschi: dei sette schemi trissiniani (non tenendo conto dell’alternanza fra endecasillabo e settenario; in caso contrario se ne hanno in totale tredici per quattordici testi), soltanto tre sono petrarcheschi (per un totale di cinque testi: *Rvf* 11, 14, e 63; 149; 324). Gli altri, la cui giustificazione metrica è sempre ben fondata nella *Poetica* sulla base di attestazioni negli antichi

«buoni autori», si discostano dagli esempi dei *Fragmenta* ora per una ripresa monorima, ora per delle mutazioni che superano la ripresa nel numero di versi, ora per mutazioni a schema *abc abc* anziché *abc bac*. Vicino all'*usus* petrarchesco, e contro la tendenza delle ballate più antiche, è invece il monostrofismo, contraddetto soltanto dalla LXIX.

Piuttosto articolato è anche il profilo delle canzoni, per le quali Trissino, come si è accennato, a fronte di uno sperimentalismo marcato soprattutto sul piano dell'organizzazione strofica (con le canzoni pindariche) e di un ricorso a Petrarca che si limita in sostanza alla ripresa di una singola canzone (la 126, di cui è riprodotto lo schema nella XIII), dimostra di non distaccarsi troppo dalla tradizione quanto a testure rimiche impiegate. Anzitutto, nell'alternanza fra settenari ed endecasillabi si mantiene molto più vicino a Dante, dal momento che nessuno schema delle sue canzoni (a parte la XIII) supera i 4 settenari per stanza, più di uno contiene un eptasillabo soltanto e uno è addirittura oloendecasillabico, contro alcuni casi dei *Fragmenta* in cui il numero di settenari per strofa oscilla dai 6 ai 7. È desunto invece da Petrarca – e contro l'avvertimento di Dante, come si ricava dalla *Poetica* – l'avvio settenario che si ritrova nella canzone LIX (oltre che nella XIII), mentre è orientata verso l'uso dei «Siciliani» più che verso il modello petrarchesco l'assenza di una stanzetta di congedo (tranne che nei casi in cui è riconoscibile un modello metrico preciso: in XIII, LXIV, LLXXV e LXXVI). Per quanto riguarda le testure delle singole stanze, è da rilevare una tendenza opposta fra i piedi e le sirme: i primi si presentano in appena quattro forme (*ab ba*, *abc abc*, *abc bac* e *abbc baac*); le altre, al contrario, si articolano in modo assai più variegato, seppur nel frequente rispetto di una struttura di base data da un verso di *concatenatio* e da un distico baciato che costituisce la *combinatio*, fra i quali si trovano generalmente altre coppie di versi rimanti fra loro o, intervallata ad altri versi, una quartina a rime incrociate.

Assai più semplice risulta il confronto fra Trissino e Petrarca per quanto riguarda i madrigali: soltanto uno dei due del vicentino (il LX) riproduce uno schema già attestato nei *Fragmenta*, ricalcandone anche la struttura oloendecasillabica; l'altro (il XLIX), al contrario, stravolge la prassi petrarchesca nell'uso del solo endecasillabo, dal momento che consta quasi di soli settenari (secondo un uso che peraltro, stando alla *Poetica*, non è dei «buoni autori»). Profondamente diversi fra loro sono anche i due serventesi: il primo (XLV) coincide con un capitolo in terza rima; il secondo (LIII), anche in questo caso riconosciuto nella *Poetica* come esperimento privo di attestazioni negli «antiqui autori», è dato invece da una serie di quartine a rima (e consistenza versale) alternata, a mimare, come anticipato *supra*, un'ode oraziana. Gli endecasillabi sciolti delle due egloghe, infine, naturale 'evoluzione' di quelli impiegati già nella *Sophonisba*, differiscono da questi ultimi per non essere intervallati da sezioni metricamente più tradizionali, ma al contempo si differenziano anche

rispetto agli sciolti che più tardi avrebbero trovato posto nell'*Italia liberata* per il fatto di essere in parte attraversati da una serie di richiami fonici (assonanze, consonanze, addirittura ripetizione di parole identiche) che in qualche modo sopperiscono all'assenza di un'intelaiatura metrica più rigida.

6. Da ultimo, qualche considerazione si impone anche sul piano linguistico, che rappresenta un aspetto tanto centrale nella produzione trissiniana. Ci si limita in questa sede a dare conto di pochi elementi in comune o in disaccordo con la prassi petrarchesca, per mezzo di un paio di rilievi esemplificativi tratti dalle canzoni – il repertorio più ricco di *unica* –, demandando alla *Nota linguistica* e al commento ai singoli testi osservazioni più approfondite su specifiche forme.

Si guardi anzitutto ai rimanti, che costituiscono uno dei principali ingredienti del petrarchismo (Gorni 1993, p. 185). In qualche caso, intere serie rimiche risultano dedotte dalla *Commedia* più che dai *Fragmenta*: così, ad esempio, *lacci* : *impacci* : *facci* (XXXI 64, 67, 68) rimanda a *faccia* : *'mpaccia* (*Purg.* XI 73, 75), *viaggi*ω : *oltraggi*ω (XXXI 83, 84) all'identica *viaggio* : *oltraggio* (*Purg.* II 92, 94), *acrow* : *consacr*ω (LV 87, 88) a *sacro* : *acro* (*Purg.* XXXI 1, 3), *quelli* : *ribelli* (LXXVI 51, 52) all'identica *quelli* : *ribelli* (*Inf.* XXVIII 134, 136); ma si vedano anche rimanti come *Minerva* (LIX 77), *pargoletta* (LXV 50) o *pastore* (LXXVI 13), che, assenti nel Canzoniere, si trovano in punta di verso già nella *Commedia* (rispettivamente in *Purg.* XXX 68, in *Purg.* XXXI 59, e in *Purg.* XIX 107 e *Par.* IX 132). Talvolta, al contrario, rimanti *hapax* nelle *Rime* denunciano una dipendenza diretta da Petrarca: così ad esempio *s'offerse* : *scerse* (XIII 28, 31), che riprende *s'offerse* : *scerse* di *Rvf* 123 3, 7, *firmarse* : *arse* (LV 48, 51), che si rifa a *firmarse* : *arse* di *Rvf* 325 100, 103, o *incarn*ω : *indarn*ω (LXXII 20, 21), che compare già in *Rvf* 308 5, 8.

In parte distante da Petrarca è la selezione, per alcuni lemmi, di precise forme che si mantengono costanti nel corso della raccolta in quanto individuate da Trissino come maggiormente rappresentative della sua idea di lingua 'italiana', laddove nel Canzoniere si registra invece una maggiore polimorfia (cfr. a riguardo anche Quondam 1991, pp. 164-166): così, ad esempio, all'alternanza usuale in Petrarca fra gli allotropi "fero/fero" o "pensiero/pensero" si contrappone nelle *Rime* un impiego delle sole forme dittongate. In qualche circostanza è interessante notare come la neutralizzazione di una delle due forme avvenga solo in ambito lirico: così, ad esempio, la coppia "laude/lode" è attestata sia nella *Sophonisba* che nell'*Italia liberata*, laddove nel libro di rime si trova solo la forma meno latineggiante (con l'eccezione della rubrica della canzone LXXVI); ancora, l'opposizione "veggio/vedo", che si conserva intatta sia nella tragedia che nel poema, si riduce nella raccolta lirica alla sola forma con affricata.

In definitiva, anche sul piano linguistico (oltre che su quello metrico) il profilo trissiniano che emerge dalle *Rime* è, per usare le parole di Quondam (1991,

pp. 157-159), quello di un pittore che dipinge non un «ritratto» dominato dalla figura di Petrarca (come Bembo) né un «quadro di gruppo, un ritratto di famiglia» in cui spiccano i «lucidissimi occhi» di Petrarca e Dante (come la *Giuntina*), ma un quadro «prerinascentale» che «rifiuta la prospettiva, colloca i volti dei “buoni autori” sullo stesso piano, senza distinzione di antichità, di geografia, di lingua»: il favore che di tanto in tanto Trissino sembra attribuire a Petrarca rispetto ad altri autori dipende insomma non da una sua aprioristica superiorità o autorevolezza, ma da una preferenza che il vicentino gli accorda sulla base di ciò che di volta in volta asseconda di più il suo gusto personale.

*

Nel licenziare questo lavoro, desidero ringraziare tutti coloro che in vario modo e in diversa misura hanno contribuito alla sua realizzazione.

Anzitutto, il mio grazie va al professor Tiziano Zanato, che con interessamento ha seguito fin dall'inizio la stesura di queste pagine e con acribia ne ha sorvegliato il completamento, e al professor Riccardo Drusi, dai colloqui con il quale sono sempre uscito arricchito di spunti e nuove prospettive da cui osservare le opere trissiniane.

Una presenza costante in questi anni è stata quella del professor Franco Tomasi, che per primo mi ha indirizzato sulla strada lastricata di «omeghi» e «omicronni» e che con affettuosa premura e partecipazione sollecita mi ha accompagnato lungo il sentiero. Assieme a lui ringrazio gli amici italianisti – tra gli altri, Elisabetta, Ester, Giacomo; e più di tutti Marianna e Nicole, con le quali, oltre a condividere un rapporto di quotidiana conversazione, sono in debito di consigli e favori bibliografici – e tutti coloro che a Padova mi hanno fatto sentire come a casa; e ringrazio la Biblioteca padovana, che è stata letteralmente una casa negli ultimi anni.

I (troppo) pochi scambi con il professor Simone Albonico su questioni trissiniane sono stati illuminanti su certi punti: è a lui che devo le intuizioni più felici sulla struttura del canzoniere.

Al professor Andrea Comboni e alla professoressa Sabrina Stroppa va il mio grazie per i suggerimenti ricevuti in seguito alla loro attenta lettura: se questo lavoro contiene meno errori è soprattutto merito loro.

Le congiunture storiche degli ultimi anni sono state, per una porzione del tempo in cui questa tesi è stata scritta, se non altro particolari. Ringrazio quindi coloro che con la loro presenza costante e la loro compagnia hanno alleggerito il cammino: la mia famiglia, gli amici delle Due Sicilie, Gabriela e soprattutto Lara, le cui osservazioni sono disseminate per le pagine che seguono. Senza la loro continua ‘distrazione’ questa tesi sarebbe stata forse più ricca, ma la mia vita certamente più povera. Il mio grazie ultimo e più grande va alla persona che invece arricchisce ogni giorno anche la vita, il cui nome qui di necessità non si registra.

CRONOLOGIA

1478

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

1494

Il 19 novembre sposa Giovanna, figlia di Francesco da Trissino.

1505

Il 12 aprile la moglie muore, lasciando a Giovan Giorgio due figli, Francesco e Giulio. Nel luglio, Trissino si reca a Brescia, dove soggiorna presso Gianfrancesco Gambarà, marito di Alda Pio da Carpi e padre di Veronica.

1506

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

1509

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

1510-1511

Spostatosi sul Garda intorno ad agosto, a novembre è nuovamente a Milano da Calcondila. Il 10 aprile, intanto, l'amico Vincenzo Magrè (che sarebbe diventato poi uno dei protagonisti dei *Ritratti*) era morto di peste a Roma, mentre all'inizio dell'anno seguente sarà il maestro greco a morire.

1512

Prima di aprile è a Ferrara presso Lucrezia Borgia. Qui frequenta Antonio degli

CRONOLOGIA

Obizzi, marito della sorella Maddalena, e soprattutto Margherita Maloselli, moglie di Sigismondo Cantelmo. Nei primi mesi muore l'amico medico Marcantonio Della Torre (ricordato nel sonetto XXX) e poco dopo la sorella Maddalena.

1513

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

1514

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

1515

A partire da settembre è ambasciatore di Leone X presso l'imperatore Massimiliano; in ottobre è ad Augusta.

1516

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

1517-1518

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

1523

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

CRONOLOGIA

1524

A Roma, grazie alla collaborazione di Ludovico degli Arrighi, realizza la sua prima campagna editoriale. Al fine di svolgere incarichi assegnatigli dal pontefice, si sposta tra Venezia e Vicenza. Il 29 dicembre nasce il figlio Ciro.

1525-1526

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

1527

Muoiono Cesare Trivulzio, l'amico cantato nell'egloga LXXVIII, e Giovan Battista Della Torre, fratello di Marcantonio.

1529

Con l'ausilio del tipografo Tolomeo Ianiculo, ha luogo a Vicenza la seconda iniziativa editoriale trissiniana. A settembre, poco prima dell'incontro fra il papa e Carlo V, giunge a Bologna.

1530

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

1531-1536

È spesso a Venezia in rappresentanza di Vicenza, per opporsi ad aggravi fiscali imposti alla città e, più in generale, per difenderla in varie cause. Nel 1535 si separa dalla moglie Bianca.

1537

È completata la ristrutturazione della villa di Cricoli.

1538-1540

È a Padova (dove frequenta, fra gli altri, Sperone Speroni), ma viaggia spesso. Fra le varie città che tocca, nel marzo del 1538 è a Ferrara presso Ercole II d'Este. Il 21 settembre del 1540 muore la moglie Bianca. In questa circostanza si sposta a Murano, presso l'amico Marcantonio Da Mula.

1541

In estate è a Roma per far visita a Paolo III. A questi fa dono della traduzione in latino degli *Armonica* di Tolomeo, approntata da Niccolò Leoniceno per Leone X.

CRONOLOGIA

1543

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

1545-1547

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

1548

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

1550

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

NOTA AL TESTO

GLI ESEMPLARI

1.1. L'ESEMPLARE IDEALE¹

1.1.1. Formula collazionale

(4°-form) 8° aa-nn⁴, cc. [52].²

1.1.2. Contenuto³

aa1r: [occhietto]⁴ RIME DEL TRISSINΩ.

aa1v: [dedica] Al Reverendissimω Cardinal Ridωlphi | Giωvan Giorgiω Trissinω. | [inc.] Queste sōnω [expl.] che vi diletta.

aa2r-nn4r: RIME DIM. GIΩVAN | GIORGIΩ | TRISSINΩ. | [inc.] SΩNETTΩ. | sē 'L DURΩ SUON D'e | GRAVI MIEI SΩSPIRI [expl.] sōave mele.

¹ Il termine traduce quello inglese di “ideal copy”, sul cui concetto vd. Bowers 1962, p. 113: «The collational formula and the basic description of an edition should be that of an ideally perfect copy of the original issue», con l'avvertenza che, naturalmente, «‘Ideally perfect’ has no relation to freedom from textual errors, misprints, variant uncorrected formes, or to the quality of text in any way [...]. Instead it applies only to the physical details of the book as reflected within the states of an issue, and specifically to the number and state of the leaves, including the order and completeness of the contents printed on these leaves. Thus an *ideal copy* is a book which is complete in all its leaves as it ultimately left the printer's shop in perfect condition and in the complete state that he considered to represent the final and most perfect state of the book»: in tal senso, quasi nessuno degli esemplari consultati differisce dagli altri in maniera sostanziale (con l'eccezione di qualche copia mutila). Sull'argomento si vedano anche Tanselle 1980 (riedito in Tanselle 1987), Baldacchini 1982, pp. 71-74, Cochetti 1984 e Fahy 1985a (poi, ampliato, in Fahy 1988).

² Questo tipo di formula di collazione è suggerito da Bowers 1962, p. 194, che a sua volta riprende Greg 1934 (e cfr. Zappella 1996, p. 189, che in alternativa a “(4°-form) 8°” propone una formula come “8° doppio”): ma sul particolare tipo di formato di questa edizione trissiniana (così come delle altre vicentine) si veda *infra* il § 1.1.3.

³ Il testo è riportato in trascrizione diplomatica. Si indicano in tondo fra parentesi quadre gli elementi che restano solo presupposti, mentre in corsivo, sempre fra quadre, quelli che vengono esplicitati subito dopo. Per una descrizione puntuale del contenuto delle *Rime* si veda anche la relativa scheda in *Lyra* (<http://lyra.unil.ch/books/149>), con l'avvertenza che le ripartizioni interne lì segnalate (con l'individuazione di una sezione di canzoni encomiastiche e una di ecloghe distinte da quella del canzoniere amoroso in senso stretto) sono qui semplificate.

⁴ Sebbene il termine “occhietto” od “occhiello” designi propriamente un titolo abbreviato rispetto a quello presente nel frontespizio che si trova subito dopo, si è preferito impiegare questa dicitura piuttosto che quella di “frontespizio” proprio per sottolineare l'ariosità della pagina, che è occupata soltanto da questo titolo. Sull'argomento si veda anche Baldacchini 2004.

nn4^r: [registro].

nn4^r: [*colophon*] Stampata in Vicenza per Τωλωμεω Ianiculow, | De l'annow MDXXIX.
| Cwon la Prowhibiziowne cōme ne l'altre.

nn4^v: [marca tipografica].

1.1.3. *Formato*

Come si può desumere dalla formula di collazione, il formato delle *Rime* non è né un semplice in-4° né un semplice in-8°, né, in senso proprio, un formato misto, che si ottiene

quando vengono usati promiscuamente fogli normali e mezzi fogli di un formato più grande (doppio) [...]. I fascicoli di questi formati misti presentano la particolarità di essere costituiti da pagine tutte della stessa dimensione, ma che, derivando da fogli di forma semplici o doppi mediante un diverso numero di plicature, presentano filoni e filigrana nella posizione di formati diversi.⁵

Nel caso delle *Rime*, invece, plicature, filoni e filigrana sono fra loro coerenti all'interno dell'intera stampa e apparentemente concorrono, nella loro conformazione complessiva, a costituire un normale formato in-8°: i filoni, infatti, sono verticali (e le vergelle di conseguenza orizzontali), e la filigrana si trova nell'angolo tra il margine interno e il margine di testa (sebbene in molti casi leggermente spostata più verso il centro lungo l'asse orizzontale, e tagliata quindi all'incirca a metà anziché in quarti). Senonché le dimensioni degli esemplari delle *Rime*, così come di tutte le altre opere di piccolo formato stampate da Trissino a Vicenza nel corso del 1529, non corrispondono a quelle di un comune 8°, coincidendo invece con la misura degli in-4° (e anche tramite un semplice confronto visivo ci si rende conto di come la dimensione delle stampe arrighiane del 1524, tutte in-4°, sia sostanzialmente uguale a quella degli in-8° dello Ianiculo); per di più, la fascicolazione consta di soli duerni (4 carte, per un totale di 8 facciate) anziché di quaderni (8 carte e 16 facciate, come di norma per un 8°).⁶ Il fenomeno è ben descritto già da Bowers (1962, pp. 193-194):

Some books [...] have the chainlines vertical and the watermark at the inner top corner of the leaves (which by definition makes them octavos) but [...] are the size and shape of an ordinary quarto. [...] The explanation is that sheets were

⁵ Zappella 1996, p. 75.

⁶ Per un ottavo 'comune' che presenti fascicoli di 4 carte dovrebbe ipotizzarsi un taglio del foglio di partenza avvenuto prima dell'impressione (che però non pare essere ammissibile in tipografia); in alternativa, si potrebbe pensare a un ottavo con imposizione a mezzo foglio (per cui vd. Zappella 1996, pp. 110-117): in nessuno dei due casi, tuttavia, si spiegherebbero le dimensioni maggiori delle carte. Più normale, semmai, sarebbe stata l'evenienza opposta, ossia un formato in-4° che presentasse due duerni (e quindi due fogli di partenza) posti l'uno dentro l'altro dopo l'impressione, a formare un quaderno (è il caso del cosiddetto 4° in 8).

occasionally manufactured which were not simply twice the area of the ordinary sheets but were the shape of two ordinary sheets conjoined by their longer edges. As in the ordinary sheet, the chainlines were parallel to the shorter sides and the watermark was in the middle of one-half of the whole sheet. [...] The sheets were probably cut in two before being printed, since it is doubtful whether the old hand-press was sufficiently powerful to print a full sheet of this paper, even if the press had been made big enough. A folio made up from such sheets would be the size and shape of an ordinary 1°, a quarto of a 2°, an octavo of a 4°, and a sexto-decimo of an 8°. Since format is based on the full sheet, no matter what its size or shape, without regard for cutting before machining (cutting being treated as if it were a folding of the sheet), a book composed of this paper with a divided half folded once is actually a quarto, even though the size and shape of a folio. Correspondingly, if the divided half were folded twice, the book is actually an octavo with vertical chainlines and a watermark in the octavo position.⁷

In sostanza, i singoli fogli di partenza sono di misura doppia rispetto a un foglio comune, ma vengono tagliati in due prima dell'impressione, in modo da ottenere due mezzi fogli che per dimensioni corrispondono a due fogli normali. Considerando questo taglio iniziale non in quanto tale ma come se si trattasse di una piegatura, ne risulta virtualmente, nelle *Rime*, un totale di 3 piegature e quindi una disposizione di filigrane e filoni come nell'8°, benché le piegature effettive siano soltanto 2 e concorrano quindi a dar vita a un fascicolo di 4 carte con le dimensioni di un in-4°. I fogli *double size* erano evidentemente tagliati ancor prima di entrare in tipografia, e arrivavano quindi al torcoliere già in risme di mezzi fogli *double size*: questi li trattava quindi, dal punto di vista tipografico, come se fossero normali fogli, con l'impressione che era quella riservata a un comune in-4° (o in-2°, nel caso di alcune delle altre opere stampate nel corso del 1529). Ne consegue che per ogni (mezzo) foglio le forme di stampa erano due, una per la facciata esterna (su cui erano stampate le carte 1r, 2v, 3r e 4v) e una per la facciata interna (su cui erano invece stampate le carte 1v, 2r, 3v e 4r). Ed è ragionevole ritenere che si lavorasse con una forma di stampa (ossia con un lato di foglio, e quindi una metà di fascicolo) per volta, e che la singola forma si disfacesse solo una volta che si fosse ottenuto il numero di mezzi fascicoli desiderato, per poi passare alla composizione di una nuova forma e quindi alla stampa di un nuovo mezzo fascicolo.

Una situazione analoga a quella delle *Rime* si registra per tutte le altre opere stampate da Ianiculo in quell'anno. Sono infatti impiegati unicamente fogli *double size* nella *Poetica*,⁸ nella *Sophonisba*,⁹ nella *Grammaticchetta*,¹⁰ nel foglio volante

⁷ Con qualche minimo arrangiamento, il brano è riportato, tradotto, in Zappella 1996, pp. 70-74.

⁸ Formula collazionale: (2°-form) 4° a-s⁴, cc. 68, [4]. Un esame estensivo degli esemplari superstiti ha rivelato che il fascicolo s (che in molti casi manca del tutto) non è un un bifolio ma un duerno le cui carte 3 e 4 sono bianche (e perciò sono state spesso rimosse per essere riutilizzate).

⁹ Formula collazionale: (4°-form) 8° a-n⁴, cc. [52], identica a quella delle *Rime*.

¹⁰ Formula collazionale: (4°-form) 8° a-c⁸ d⁴, cc. [28].

dell'alfabeto (o *abc*)¹¹ e nell'*Encomion ad Maximilianum Caesarem*,¹² oltre che nel *Praeservator Sanitatis*,¹³ mentre di formato misto (con fogli di dimensioni normali impiegati nel formato in-folio e fogli *double size* utilizzati nel formato in-quarto) sono il *Castellano*,¹⁴ la *Vulgare Eloquenzia*¹⁵ e l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte* assieme ai *Dubbii grammaticali*¹⁶ – e per i formati misti si tenga presente che la Zappella (1996, p. 247 n. 31) osservava che «Gli unici tre casi riportati in *Short-title* sono edizioni vicentine di Tolomeo Gianicolo, tutte con data 1529». ¹⁷ Gli stock di carta utilizzati nella tipografia vicentina dello Ianiculo constano insomma per la maggior parte di fogli *double size* appositamente tagliati per essere poi adattati a stampe di dimensioni in-2° o in-4°.¹⁸

1.1.4. Segnatura

Altra peculiarità delle *Rime* dal punto di vista tipografico è la segnatura delle carte, costituita da una doppia lettera minuscola: particolarità condivisa con i *Dubbii* (per cui vd. *supra* la n. 16). Come già osservato in quel caso, la lettera ripetuta è solitamente segno del fatto che, nella fascicolatura, la prima serie di lettere singole è stata sfruttata per intero o che i nuovi fascicoli vogliono essere in qualche misura differenziati dai precedenti. Il che significa che le *Rime* sono stampate già con l'idea di seguire nella fascicolatura – e quindi, almeno virtualmente, nella rilegatura –

¹¹ Consta di un singolo mezzo foglio piegato, a costituire quindi propriamente un (2°-form) 4°.

¹² Formula collazionale: (4°-form) 8° A⁴, cc. [4].

¹³ Formula collazionale: (4°-form) 8° A-D⁴, cc. [16]. Sulla relazione fra Trissino e quest'opera – certo da lui quantomeno promossa e sovvenzionata – si veda G. Castellani 1992, pp. 178-180 e G. Castellani 1994, p. 5 n. 7.

¹⁴ Formula collazionale: 2° e (2°-form) 4° A-B⁸ C⁴, cc. [20]. Nella maggior parte degli esemplari consultati risultano tratti da fogli di dimensioni doppie i bifogli più interni dei fascicoli A e B (A4-5 e B4-5) e il bifoglio esterno del fascicolo C (C1-4).

¹⁵ Formula collazionale: 2° e (2°-form) 4° a-b⁸ c⁶ d⁴, cc. [26]. Sono generalmente di formato *double size* il bifoglio a1.8, il fascicolo b (talvolta con l'eccezione del bifoglio b1.8), l'intero fascicolo c e l'intero fascicolo d.

¹⁶ Formula collazionale: 2° e (2°-form) 4° A⁴ aa-bb⁴ cc⁶, cc. [18] (con cc5v e cc6r-v bianche). Che i *Dubbii* siano stati progettati per accompagnare, anche dal punto di vista tipografico, l'*Epistola* nella sua versione del 1529 lo si ricava da almeno due aspetti extratestuali: anzitutto, la segnatura dei fascicoli dei *Dubbii* presenta una doppia lettera (aa, bb, cc), di norma impiegata solo una volta che la prima serie alfabetica fosse stata esaurita o, come in questo caso, qualora i fascicoli in questione dovessero essere rilegati con quelli di un'altra opera ma, allo stesso tempo, tenuti in qualche modo distinti da quelli (e il fatto che le lettere doppie siano minuscole sottolinea, se necessario, che i *Dubbi* avrebbero dovuto seguire e non precedere l'*Epistola*, segnata invece con lettera singola maiuscola); inoltre, il *colophon* compare nei soli *Dubbii*, a c. cc5r, mentre il privilegio di stampa si trova nell'*Epistola*, a c. A1r, assieme alla marca tipografica (e sarebbe piuttosto insolito che i tre elementi dovessero tenersi distinti in due stampe separate).

¹⁷ Nello *Short-title Catalogue*, in effetti, sono indicati giustamente come misti i formati della traduzione del *De vulgari eloquentia* (a p. 208), e il *Castellano* e l'*Epistola de le lettere* (a p. 681); vi compare, però, anche la *Poetica* (*ibid.*), che in tutti gli esemplari che si sono consultati non presenta mai fogli diversi da quelli di formato doppio.

¹⁸ A proposito della carta utilizzata vd. più nel dettaglio il § 1.1.6 relativo alla filigrana.

un'altra delle opere vicentine del '29. Le possibilità, in questo senso, devono ridursi anzitutto ai soli libretti di simili dimensioni e quindi di uguale formato (in-8° doppio), ovvero alla *Sophonisba*, alla *Grammatichetta* e all'*Encomion ad Maximilianum Caesarem*, mentre si può escludere *a priori* il *Praeservator Sanitatis*, che, per quanto stampato per iniziativa editoriale trissiniana, non rientra senz'altro fra i testi con cui il vicentino voleva proporre un proprio modello linguistico-letterario. Fra le stampe rimanenti andrà forse messo da parte anche l'*Encomion*, sia per il fatto che non vi si ritrovano le innovazioni ortografiche impiegate nelle opere contemporanee, sia perché un testo del genere premesso alle *Rime* – per di più in latino – non sembrerebbe conciliarsi né con la dedica al cardinal Ridolfi né con la sezione di testi encomiastici posti in fondo alla raccolta. Restano quindi la tragedia e la *Grammatichetta*, fra le quali è certamente la prima quella che meglio si adatta ad accompagnare il canzoniere: sia perché per contenuto – letterario e non di teoria grammaticale – gli è senz'altro più affine, sia perché identica è la struttura fascicolare (in entrambi i casi 13 duerni, con segnatura a[a]-n[n]), sia soprattutto, infine, perché in tal modo anche la *Sophonisba* si fregia, sebbene indirettamente, della marca tipografica, che non compare nella tragedia ma che si trova al termine delle *Rime* (mentre, nel caso di una legatura con la *Grammatichetta*, si sarebbe presentata una doppia marca, all'inizio e alla fine della coppia di opere).¹⁹ E prova indiretta di questa ipotesi è forse anche il fatto che molti degli esemplari delle *Rime* ad oggi conservati si trovano rilegati proprio con la tragedia, e proprio in un ordine in cui quest'ultima opera precede l'altra – a testimonianza, almeno in qualche caso, di un'identica legatura originaria²⁰.

Da questa proposta dipende un'ulteriore importante considerazione: se le *Rime* sono state davvero concepite per accompagnare la *Sophonisba*, ne deriva che probabilmente anche la loro impressione è avvenuta quasi in contemporanea (se non poco dopo rispetto alla tragedia). Di conseguenza, la datazione della raccolta di rime sarebbe da spostare di qualche mese più in avanti rispetto a quella ipotetica di marzo con cui si era provato a colmare lo spazio rimasto vuoto tra la stampa dei *Dubbii* a febbraio e quella della *Poetica* in aprile:²¹ e ulteriori riconferme in tal senso

¹⁹ La marca compare in tutte le altre edizioni stampate dallo Ianiculo in quell'anno (compreso l'*abc*, che la esibisce al centro del folio), con l'eccezione del solo *Encomion*: quest'ultimo, peraltro, è privo anche del *colophon* e di una qualsiasi indicazione tipografica; ma non è insolito per un opuscolo del genere, dal momento che la *Canzone* per Clemente VII stampata dall'Arrighi nel 1524 era ugualmente sprovvista di qualunque informazione di questo tipo, laddove altre operette trissiniane a quella contemporanee (l'*Oratione* al doge, i *Ritratti* e l'*Epistola de la vita che dee tenere una Donna vedova*, oltre che la *Sophonisba*) riportavano invece almeno le informazioni tipografiche, quando non anche la datazione.

²⁰ Si veda anche Gamba 1828, p. 340 n. 1441: «[La *princeps* delle *Rime*] Ha il registro che comincia da *aa*, e termina a *nn* tutti duerni; e queste doppie lettere si sono poste perché suol trovarsi unita questa edizione alla *Sophonisba* [...], che ha il registro da *a* ad *n*».

²¹ Vd. Trovato 1986, p. 426 n. 39: «viene naturale di datare le *Rime* marzo: dopo l'*Epistola* coi

sembrerebbero provenire da un confronto fra i tipi di carta impiegata (per cui vd. *infra* il § I.1.6).

1.1.5. Marca tipografica

Si è già accennato alla marca tipografica che compare all'inizio o alla fine di quasi tutte le opere stampate nel corso del 1529, e che nelle *Rime* si ritrova sul verso dell'ultima carta (nn4v): si tratta di un'incisione di forma rettangolare, con cornice percorsa dal motto «ΠΑΝ ΤΟ | ΖΗΤΟΥΜΕΝΟΝ | ΑΛΩΤΟΝ» («πᾶν τὸ ζητούμενον ἄλωτόν», ovvero 'tutto ciò che si cerca è conseguibile'),²² al cui interno è raffigurato un albero con fusto biforcuto (forse un frassino, per la presenza di foglie lunghe e strette),²³ tra le fronde del quale è posto un vello e ai piedi del quale si trova un dragone di forma serpentina, con il corpo che si avvolge in due spire e una lingua triforcuta; ai lati dell'albero due gruppi di lettere puntate («T.» e «Ia.»)²⁴ rimandano al nome di Tolomeo Ianiculo. Per la verità, sarebbe opportuno parlare di marca editoriale più che tipografica: essa è infatti da associare senz'altro a Trissino e non allo Ianiculo,²⁵ dal momento che l'immagine ivi rappresentata costituisce,

Dubbi (febbraio) e prima di aprile, maggio e giugno, occupati rispettivamente dalla stampa della *Poetica*, della *Sofonisba* e della *Grammatichetta*; si rifà a questa ripartizione anche Montuori (in Trissino 2012, p. 444): «da marzo, apparvero opere letterarie e teoriche alternate: il primo canzoniere italiano a intitolarsi semplicemente le *Rime*, i primi quattro libri della *Poetica*, una nuova edizione ortopeizzata della *Sofonisba* e la *Grammatichetta*».

²² È una citazione quasi letterale dall'*Edipo re* di Sofocle: senonché nella tragedia la prima parte si presenta nella forma «τὸ δὲ ζητούμενον», scorcata del «πᾶν» iniziale (come in quello che sarà poi il motto trissiniano nelle più tarde edizioni dell'*Italia liberata* curate ancora dallo Ianiculo: cfr. G. Castellani 1992, p. 176 fig. 1d). Se si può immaginare che altre versioni del testo sofocleo sostituissero «πᾶν τὸ» a «τὸ δὲ» – ma si segnala che sia l'edizione aldina della tragedia del 1502 sia quella giuntina del 1522 presentano la seconda lezione – è da tenere però in considerazione il fatto che nel *Suda* (o *Lexicon Graecum*) stampato a Milano nel 1499 per le cure di Demetrio Calcondila (che proprio di lì a qualche anno sarebbe diventato maestro di greco di Trissino), sotto la voce «Ἀλωτόν» (c. Δ3r) è riportato il verso sofocleo così come compare nel motto trissiniano. E in quello stesso incunabolo si trova anche, sotto la voce «Νῆφε» (c. Z5v), una citazione da Epicarmo («νήφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν») da cui è desunto il motto «ΝΗΦΕΙΝ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΕΙΝ» che compare ad apertura del ms. di Jena (dove è posto, peraltro, sull'architrave di un tempio che ricorda molto quello che sarebbe poi stato utilizzato nelle stampe dell'*Italia liberata*).

²³ Per Morsolin (1894, p. 172) si tratta invece di un leccio. Ma chissà che non possa anche essere una pianta di alloro.

²⁴ In due delle edizioni vicentine del '29 (*Castellanω* ed *Epistola*) si trova invece una versione della marca con le iniziali «Pt.» per Ptolomeo: è variante del nome che non compare nei *colophon*, ma che è attestata sia nella prefazione del tipografo ai lettori nell'*Epistola* («PTOLOMEO») sia in quella di Trissino nei *Dubbi* («Pτωλωμεω»).

²⁵ Sebbene, infatti, compaia in qualche altra opera non trissiniana stampata dal tipografo, bisogna ritenere che anche in questi casi l'iniziativa della stampa (o quantomeno il suo finanziamento) provenisse dal vicentino: vd. G. Castellani 1994. Del resto, la rivisitazione della marca adoperata nella stampa di Ianiculo dell'*Italia liberata* nel 1548 «pur mantenendo gli stessi elementi iconografici, rende più riconoscibile l'immagine del vello d'oro ed elimina le iniziali del tipografo» (G. Castellani 1992, p. 181); e cfr. anche G. Castellani 2008, p. 196: «lo Zanetti [ovvero il tipografo che si celerebbe dietro lo pseudonimo dello Ianiculo: ma vd. ora Perotti 2021] non ebbe mai una propria marca».

accanto a quella delle tre bande d'oro merlate su fondo verde, una vera e propria impresa personale – oltre a rimandare al titolo che, da Giovan Giorgio in poi, designa il ramo specifico dei Trissino dal Vello d'Oro, quando che sia stata effettivamente ottenuto.²⁶ In quest'uso è dunque da riconoscere, una volta di più, quel «protagonismo trissiniano» e quella «sua costante tendenza all'eccessiva esibizione di sé» che Quondam (1991, p. 155) attribuiva al vicentino in ragione del suo impegno a voler costituire Vicenza – anche se in una parentesi temporale destinata a durare pochi mesi – quale nuovo centro tipografico e quindi culturale della penisola.

1.1.6. Carta e filigrana

Se nell'utilizzo di una marca che riproduce la propria impresa nobiliare è possibile riconoscere, da parte di Trissino, non solo un'istanza di autopromozione ma anche l'esercizio di un controllo totale – da editore vero e proprio prima ancora che da autore – sulle fasi di stampa nella loro interezza,²⁷ tanto più questi aspetti risaltano nel momento in cui si tenga conto che uno dei tipi di carta impiegati per le edizioni del '29 esibisce una filigrana in cui sono rappresentati quei medesimi elementi iconografici: una carta, cioè, la cui produzione è senz'altro da collegare a una iniziativa dello stesso Trissino. Alla base di un'operazione del genere stanno certamente non tanto ragioni di carattere economico – il costo minore di risme di carta autoprodotte rispetto a risme acquistate da terzi²⁸ – quanto, di nuovo, una

²⁶ La marca compare solo a partire dalle stampe del 1529. Nicolini (1864, p. 41) collega il titolo del “Vello d'Oro” (e il relativo stemma gentilizio dell'«aurei velleris insignia») a quelli di “conte palatino” e “cavaliere aurato” concessi a Trissino da Carlo V solo nel 1532; così sembra fare anche Morsolin 1894, pp. 172-173, dopo aver però sottolineato che Trissino «aveva inalberata fin dal 1529 la sua impresa, e fattala imprimere sul frontespizio de' libri»; Ruggieri (1622, p. xxiv) addirittura lo pospone alla presentazione all'imperatore del poema («postquam lectissimus eiusdem filius Cyrus, poema illud eidem Carolo V Patris nomine donarium consecravit, aurei velleris agalma, dimidiato in umbone, sui aviti stemmatis, Imperatoris auctoritate, et concessione appingi voluit»). Più prudentemente Castelli (1753, p. 44 n. 86) osserva che «Può essere bensì, che avendo egli avuto da Massimiliano il detto privilegio, confermato poi gli fosse da Carlo V».

²⁷ Cfr. G. Castellani 1992, pp. 181-182 n. 32 «La menzione dell'*Autore* [nel privilegio di stampa dei volumi stampati, ancora da Tolomeo Ianiculo, nel 1548] deve essere un fatto piuttosto eccezionale, giacché il privilegio del '500 (e anche dopo) è inteso a salvaguardare gli interessi commerciali dell'editore-libraio, e solo indirettamente quelli dello scrittore». Ma, nel caso trissiniano, le figure di editore e autore sembrano appunto fondersi, tanto che ancora Castellani (ivi, p. 182) afferma che «Il rapporto del Trissino con Arrighi e con Ianiculo è stato quello di un autore-editore coi suoi tipografi, responsabili soltanto della parte tecnica. Questo sia per le difficoltà particolari che presentava l'ortografia dei suoi testi, sia perché il Trissino [...] aveva le capacità e il gusto per dirigere con competenza sicura la realizzazione delle proprie opere. Inoltre egli doveva essere anche il responsabile della diffusione della maggior parte degli esemplari di tali opere». Anche per questo, evidentemente, Trissino si avvale nel '29 di un tipografo disposto a rinunciare al proprio nome e all'eventuale notorietà derivante dalle stampe vicentine per rimanere in ombra e adottare – in cambio del solo compenso economico – uno pseudonimo, così da ricavarne egli stesso, per contrasto, una maggiore visibilità.

²⁸ Si vedano gli accenni a spese per il costo della carta, ma in relazione alla stampa del primo volume dell'*Italia liberata*, in due lettere di Trissino al figlio Ciro citate in Morsolin 1894, p. 280 n. 3: «Dei ducati 70 d'oro ... ho dato cinquanta ducati a quelli, che mi danno la carta e dieci ali stampatori» (Roma,

volontà di autopromozione e di esibizione di sé.

La carta in questione consiste dunque di fogli *double size*, tagliati prima dell'impressione, con la filigrana non posta esattamente al centro di metà foglio ma leggermente spostata verso l'esterno in direzione del lato corto,²⁹ e privi di contromarca.

Nella maggior parte degli esemplari delle *Rime* consultati la carta con filigrana trissiniana compare in maniera sistematica nei fascicoli aa-ll (o in qualche caso aa-kk), per poi lasciare il posto, nei due (o tre) fascicoli finali, a un'altra carta, visibilmente diversa per colorazione e spessore (essendo molto più chiara e meno grezza, ma al contempo meno robusta, tanto che è assai più facile che il testo sia riconoscibile in trasparenza dal retro),³⁰ che presenta una filigrana con àncora e una contromarca in forma di "RS", e che è ugualmente ottenuta a partire da fogli *double size* (come dimostra il fatto che il formato di tutti i fascicoli delle *Rime*, e di conseguenza la posizione di filigrana e filoni, è il medesimo).³¹ Rispetto a questo quadro maggioritario si registrano tuttavia due macro-eccezioni. La prima, rappresentata da una decina di esemplari, vede la presenza della filigrana con àncora anche nel fascicolo hh oltre che in ll-nn (sempre, però, con una soluzione di continuità in corrispondenza dei fascicoli ii-kk, che presentano normalmente la filigrana con serpente). La seconda, coincidente con il solo esemplare BS (per cui vd. *infra* il § 1.2), è data invece dalla presenza nei fascicoli aa-ll di una carta con filigrana in forma di cappello cardinalizio e contromarca "B" che sostituisce la carta trissiniana,³² laddove nei fascicoli mm-nn ritorna regolarmente quella con àncora e contromarca "RS". L'impiego di questa diversa tipologia di carta (che sarà sfruttata poi anche per la stampa della *Grammatichetta*) è tanto più singolare per il fatto di essere limitato a un singolo esemplare, i cui fascicoli, peraltro, presentano delle varianti di stato che non si pongono né fra le primissime – erronee – né fra le seriori, ma si collocano in una

22 maggio 1547) e «Sono in debito da circa 30 scudi agli stampatori» (Roma, 16 luglio 1547).

²⁹ È questo il motivo per cui nel formato in-8° la filigrana non si trova divisa in quattro parti, in corrispondenza dell'angolo fra margine interno e superiore, ma risulta invece più centrale, tagliata a metà lungo il lato superiore.

³⁰ Il tipo di carta in questione è vicino per tipologia a quello che l'Arrighi aveva impiegato per le stampe del 1524, che G. Castellani (1992, p. 173), probabilmente in ragione del suo minore spessore, riteneva qualitativamente inferiore a quello adoperato da Ianiculo.

³¹ La filigrana è senz'altro da individuare con quella che Briquet (1907) riproduce al n. 506: lo conferma non solo la somiglianza dei disegni (e la presenza dell'uguale contromarca) ma anche la corrispondenza dell'area geografica (Vicenza) e della datazione (1528) rispetto al documento di riferimento.

³² Per la verità, considerato il fatto che la posizione della "B" rispetto ai filoni (e, in parte, la sua forma) muta leggermente tra un fascicolo e l'altro, si dovrà pensare ad almeno due distinte filigrane (e quindi due tipi di carta), per quanto quasi equivalenti fra loro: più che con quella riprodotta in Briquet 1907 n. 3471 (la cui presenza è attestata anche a Vicenza nel periodo 1528-37), le filigrane coincidono con quelle che si trovano in Piccard 1961-1997 ai nn. 32178 (attestata a Vicenza nel 1534) e 32179 (attestata, sempre a Vicenza, nel 1523).

fase di stampa intermedia;³³ e ancor più strano è il fatto che il tipografo abbia prestato una tale attenzione, una volta stampati i vari fascicoli, a fare in modo che fossero legati insieme fra loro solo i duerni costituiti dalla medesima tipologia di carta (per cui non si trovano filigrane col cappello assieme a filigrane trissiniane, e viceversa). Sembrerebbe insomma che, almeno in quest'ultimo caso, l'impiego del differente tipo di carta sia da ritenere deliberato, al fine di una volontaria distinzione di questo esemplare da tutti gli altri³⁴, e non dovuto a una semplice penuria, anche se momentanea, della carta con la filigrana trissiniana. Al contrario, proprio all'esaurimento delle scorte di carta trissiniana potrebbe essere imputato il cambio di filigrane che si registra in corrispondenza del fascicolo hh in alcuni esemplari e, in generale, nel passaggio dai fascicoli kk-ll ai successivi: si può forse immaginare che, stampando un fascicolo per volta, il tipografo sia arrivato al fascicolo kk ancora in grado di ricavare tutte le copie desiderate servendosi della carta col serpente; si sia poi dovuto accontentare, per il fascicolo ll, di stamparne solo una porzione con la carta trissiniana; sia dovuto quindi ricorrere, per i fascicoli ll rimanenti e per tutti i fascicoli successivi, alla nuova carta con àncora e contromarca. Del resto, non sembrano esservi ragioni di carattere variantistico che possano giustificare un'eventuale ristampa di fascicoli erronei con originaria carta trissiniana: le varianti di stato che si registrano nel corso del fascicolo hh, infatti, ricorrono indifferentemente negli esemplari con l'uno e con l'altro tipo di carta; così come, nel corso del fascicolo ll, sembrano essere stati impressi con la medesima forma (per la quale non si sono ritrovate varianti di stato) sia i fogli con filigrana serpentina che quelli con l'àncora.

Quanto alla disposizione, all'interno dei singoli esemplari, dei fascicoli con filigrana e di quelli che ne sono privi, anche ipotizzando che la risma di mezzi fogli (ossia di fogli *double size* già tagliati) da cui il torcoliere attingeva fossero impilati ordinatamente – in modo cioè che le due metà di uno stesso foglio fossero contigue l'una all'altra, e che quindi si alternassero un (mezzo) foglio con filigrana e uno senza (o, nel caso dell'àncora, con la contromarca) –, bisogna ritenere che, una volta impresse le due metà del foglio originario (con imposizione, ovviamente, della medesima forma di stampa su entrambe), queste venissero ammucciate in una o più pile di fogli secondo un ordine più o meno casuale. Poteva quindi darsi che, al momento della rilegatura, vi fossero due o più (mezzi) fogli consecutivi con filigrana, così come, all'opposto, due o più che ne fossero privi (o che avessero la contromarca). Si spiega in questo modo che, se in teoria a un fascicolo con filigrana ne dovrebbe seguire uno senza, non è insolito

³³ È da escludere che la stampa in questione sia una vera e propria edizione successiva, vale a dire esemplata con totale ricomposizione delle forme di stampa, perché vi si ritrovano degli errori tipografici che altrimenti sarebbero senz'altro scomparsi: tra gli altri, «amhre» per «ambre» a c. aa4^v r. 11, «hehb'io» per «hebb'io» a c. kk2^r r. 6 e «hel» per «bel» a c. mm4^r r. 5.

³⁴ Può forse avere un qualche significato il fatto che nell'esemplare in questione sia presente una postilla marginale autografa di Trissino, per cui vd. la nota a XXV 12-14.

che si abbiano esemplari in cui due o più fascicoli consecutivi presentano la filigrana e, viceversa, altri che ne sono privi (o che contengono la contromarca dell'ancora).

A partire dalla tipologia di carta usata è possibile anche avanzare qualche ipotesi per una più precisa datazione delle *Rime* (per cui vd. già *supra* il § 1.1.4). La carta col serpente, infatti, trova un impiego sistematico in tutti gli esemplari consultati della *Poetica*, stampata in aprile, ricorrendo nell'intero volume con l'eccezione soltanto del fascicolo e (o talvolta anche di f). Al contrario, nelle opere a stampa prima di quella data la filigrana trissiniana fa la sua comparsa in modo sporadico, ritrovandosi frammischiata con numerosi altri tipi di carta, secondo una distribuzione interna a sua volta più o meno prevedibile. D'altra parte, nelle opere stampate con certezza tra maggio e giugno (*Sophonisba*, *Praeservator Sanitatis* e *Grammatichetta*), la presenza della filigrana con serpente si fa via via più rada, segno che essa va incontro a una progressiva sostituzione – probabilmente, in questo caso, per ragioni di penuria della carta. Nella tragedia, infatti, stampata a maggio (dunque in ideale continuità con la *Poetica*), la carta trissiniana percorre quasi sempre nella loro interezza gli esemplari;³⁵ nel *Praeservator Sanitatis*, il quadro è piuttosto instabile, con esemplari che presentano un'alternanza tra fogli con ancora e contromarca “RS” e fogli con serpente, e altri in cui si trova invece il cappello cardinalizio; nella *Grammatichetta*, infine, che sulla base del *colophon* si può considerare l'ultima opera stampata da Trissino nel corso del 1529, la carta trissiniana sembra nuovamente scomparire del tutto, per lasciare spazio in maniera definitiva e assoluta alla filigrana del cappello cardinalizio. Rispetto a una situazione del genere, è chiaro che l'impressione delle *Rime* non possa collocarsi prima di maggio (quando ancora la carta col cappello cardinalizio e quella con ancora e contromarca “RS” non avevano probabilmente fatto il loro ingresso nella tipografia vicentina) e sia invece da fissare in una fase intermedia tra quella della *Sophonisba* da una parte e quella di *Praeservator Sanitatis* e *Grammatichetta* dall'altra, dunque presumibilmente nella seconda metà di maggio e, stando al *colophon* dell'opuscolo in latino, non oltre la fine di quel mese.³⁶

1.1.7. Dimensioni

Essendo la carta impiegata di tipo *double size*, la misura consueta degli esemplari delle *Rime* e delle altre opere trissiniane di uguale formato stampate nel 1529 è quella di un comune in-4°, paragonabile quindi alle edizioni già impresse nel 1524 a opera

³⁵ Una parziale eccezione è costituita dalla presenza, in fascicoli per lo più isolati di alcuni esemplari, di un tipo di carta assai simile a quello trissiniano ma con una filigrana in forma di ancora e senza contromarca, certamente diversa da quella che si incontra nel resto delle stampe del vicentino e molto vicina a quella che in Piccard 1961-1997 è schedata al n 119001.

³⁶ A maggio sarà da collocare anche la stampa dell'*abc*, per il quale sembra si faccia ricorso alla sola carta con serpente.

dell'Arrighi. In qualcuno degli esemplari consultati la rifilatura è tale da portare le dimensioni del volume ad avvicinarsi piuttosto a quelle di un 8°: si tratta però di operazioni da imputare non certo alla bottega tipografica – da cui si deve ritenere che i volumi uscissero con dei fascicoli fra loro omogenei per dimensioni – ma ai singoli possessori (o, più spesso, a chi in una fase più tarda raccolse i materiali in questione per riunirli in miscellanee, operando un conseguente adeguamento delle dimensioni dei volumi trissiniani, generalmente di formato più grande, a quelle dei volumi di formato minore).³⁷ Si hanno così esemplari le cui carte vanno dai 21,3 ai 16,8 cm in altezza (con una media che si attesta tra i 19,5 e i 20,5 cm) e dagli 11,5 ai 14,3 cm in larghezza (con una media di circa 13-13,5 cm). Su questa base, si dovrà immaginare che il mezzo foglio di partenza misurasse almeno 42,6 x 28,6 cm (all'incirca quelle di un moderno A3) e che il foglio *double size* nella sua interezza, prima cioè di essere tagliato in due, misurasse invece almeno 57,2 x 42,6 cm (come un foglio A2). Anche senza tener conto delle rifilature, che certamente già in sede di preparazione dei fogli avranno finito per ridurre le dimensioni degli stessi rispetto a quelle originarie, entrambe le misure corrispondono a quelle individuate da Briquet (1907, n 506) per i fogli con la filigrana dell'ancora e la contromarca "RS" (45 x 33 e 57 x 43). In assenza di dati ulteriori, si dovrà ritenere che anche le dimensioni di partenza dei fogli con filigrana in forma di serpente fossero a queste analoghe.³⁸

1.2. ESEMPLARI SUPERSTITI

Si elencano di seguito tutti gli esemplari delle *Rime* che è stato possibile rintracciare, ordinati alfabeticamente sulla base della sigla adottata per indicarli (che a sua volta è ricavata a partire dal nome della città, della relativa provincia o della biblioteca presso cui il singolo esemplare è conservato). Sono contrassegnati con un asterisco gli esemplari che non si sono esaminati autopticamente: sono stati inclusi fra quelli consultati anche gli esemplari visionati solo per mezzo di una digitalizzazione (nel qual caso manca l'indicazione delle dimensioni), dalla quale è possibile, il più delle volte, risalire alla tipologia di carta impiegata nei singoli fascicoli grazie alla diversa colorazione delle carte. Qualora con le *Rime* fossero legate altre opere, se ne indica autore, titolo, luogo di edizione, tipografo e anno; per le opere trissiniane si indica invece il solo titolo (nel caso della *Sophonisba*, quando non esplicitato, si tratta sempre dell'edizione del 1529; al contrario, se non indicato diversamente, l'*Epistola*

³⁷ Lo testimonia il fatto che spesso le postille che si trovano a margine di alcune opere trissiniane appaiono in parte tagliate, segno di una rifilatura successiva al momento in cui erano state apposte.

³⁸ Non aiutano purtroppo, in tal senso, le opere di formato maggiore stampate nel corso del 1529, in cui anzi la rifilatura è quasi sempre più invadente di quanto non lo sia nelle *Rime*, portando in qualche caso a esemplari dalle dimensioni solo di poco più grandi rispetto a quelli in-8° *double size*.

de le lettere è sempre quella del 1524). Segue fra parentesi, in entrambi i casi, la posizione occupata all'interno della miscellanea.

1) AL Casale Monferrato, Biblioteca Civica, 941.S.18

Singolo. Dimensioni: 20,5 x 13,0 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Una "X" all'altezza delle rubriche contrassegna i testi XLIV, XLVI, XLVII e LXXI. Nel margine esterno di c. ii1v, in corrispondenza di LXIV 21, si trova la postilla «bella», che integra il verso ipometro: vd. a proposito il § 1.3.2.

2) BAV₁ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Cappon.IV.530/5

Legato con: C. Tolomei, *Il Polito*, Roma, Arrighi, 1525 (1); A. Firenzuola, *Discacciamento de le nuove lettere*, Roma, Arrighi, 1524 (2); C. Tolomei, *Oratione de la pace*, Roma, Blado, 1534 (3); *Grammatichetta* (4). Dimensioni: 20,5 x 13,6 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.

3) BAV₂ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Cappon.V.695/2

Legato con: *Sophonisba* (1). Dimensioni: 16,8 x 11,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. L'esemplare è il più piccolo fra quelli consultati, con dimensioni che lo avvicinano a un formato in-8° comune, a causa di una rifilatura che ha asportato gran parte dei margini (tanto che a c. mm2v le rubriche laterali sono in parte tagliate e risultano non leggibili per intero).

4) BAV₃ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.De.Marinis.73/1

Legato con: P. Bembo, *Rime*, Venezia, Sabbio, 1530 (2); A. Mezzabarba, *Rime*, Venezia, Marcolini, 1536 (3). Dimensioni: 21,2 x 13,9 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

5) BAV₄ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Ferr.IV.4686

Singolo. Dimensioni: 20,6 x 13,8 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Nella Biblioteca Ariostea di Ferrara, con collocazione "858.3.TRI", è conservata una fotocoproduzione di questo esemplare con annotazioni di Amedeo Quondam in vista della sua edizione delle *Rime* trissiniane (Trissino 1981b).

6) BG Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cinq.3.1186

Singolo. Dimensioni: 20,7 x 14,1 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.

7) BL Belluno, Biblioteca Civica, Liceo.XVIII.B.15

Singolo. Mutilo della c. nn4: un cartiglio con parte del *colophon* originario («Stampata [...] l'altre») è stato attaccato in fondo a c. nn3v, subito sotto lo specchio di stampa. Dimensioni: 19,3 x 13,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Alle cc. ee4r e ff4v si trovano delle *maniculae*, in corrispondenza degli *incipit* dei testi XLI e XLIX.

8) Bn* Besançon, Bibliothèque Municipale, 242194

9) BO Bologna, Biblioteca Universitaria, A.6.G.5.23/2

Legato con: *Sophonisba*. Dimensioni: 19,7 x 12,8 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

10) BS Brescia, Biblioteca Queriniana, Cinq.E.89

Singolo. Dimensioni: 20,25 x 13,85 cm. Filigrane: aa-ll cappello cardinalizio, mm-nn àncora. Nel margine destro di c. cc4r, in corrispondenza del v. 14 del sonetto XXV, si trova una postilla autografa (per cui vd. la relativa nota nel commento); nel margine di c. ee3r, all'altezza del sonetto XXXIX, si

trova una nota di altra mano, quasi del tutto abrasa, che probabilmente segnalava il fatto che il testo in questione è trasmesso anche fra le rime di Guittone d'Arezzo e rimandava alla stampa antica corrispondente. Altra particolarità dell'esemplare è costituita dal fatto che nella forma di stampa interna del fascicolo dd e in quella interna del fascicolo ee si intravedono abbastanza chiaramente, lungo la linea verticale in cui sono posizionate le lettere sporgenti all'inizio delle partizioni metriche dei singoli componimenti, delle *blind impressions*³⁹ di altre lettere sporgenti, coincidenti con quelle che compaiono rispettivamente nella forma di stampa interna del fascicolo cc e in quella interna dello stesso fascicolo ee (in questo secondo caso, quindi, come se la prima impressione fosse avvenuta senza inchiostro e sia stata poi subito 'corretta', essendosi però prodotto, fra l'una e l'altra, un disallineamento del foglio).

11) Can* Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library, itp.1969

12) CmU* Cambridge (UK), University Library, F152.d.2.22

13) CmT* Cambridge (UK), Trinity College Library, Grylls.12.282

14) FIC Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Rari.e.55/4

Legato con: *Grammatichetta* (1); C. Tolomei, *Il Polito*, Roma, Arrighi, 1525 (2); *Ritratti* (3); *Sophonisba* (4). Dimensioni: 21 x 14,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link http://www.cinquecentine-crusca.org/scheda2.asp?es=o&radice=000215549_1.

15) FIF Firenze, Fondazione Biblioteche della Cassa di Risparmio di Firenze, Rid.A-B.362

Singolo. Dimensioni: 20,5 x 13,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

16) FIM Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.o.347/2

Legato con: *Epistola de le lettere* (1). Dimensioni: 20,3 x 13,2 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.

17) FIN1 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.15.4.103/2

Legato con: G. Mazza, *Tractato perutile et deletabile nominato Amatorium*, Napoli, Mayr, 1517 (1). Mutilo dell'intero fascicolo aa. Dimensioni: 20,8x14cm. Filigrane: aa mancante, bb-ll serpente, mm-nn àncora. Sul taglio del libro si legge «Amatorium e sonetti».

18) FIN2 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Rin.T.207/1

Legato con: *Sophonisba*, luglio 1524 (2); *Epistola de le lettere* (3); *Canzone* [var. B] (4); *Oratione* (5). Dimensioni: 20,3 x 14,3 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora. In corrispondenza degli *incipit* dei testi III, V, VI, XXXIX e XLI è presente un tratto di penna. La porzione finale dei versi 8-10 del son. II, che si era in parte cancellata, è stata integrata a penna, senza attenzione all'ortografia trissiniana.

19) FIN3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Rin.T.213

Singolo. Dimensioni: 17,7 x 12,6 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. L'esemplare è particolarmente rifilato lungo il margine superiore.

³⁹ Per un esempio di *blind impressions* in un'altra opera trissiniana stampata nel 1529, il volgarizzamento del *De vulgari*, vd. Turner 1982

- 20) Gn Genève, Fondation Barbier-Mueller, Tris.2
Singolo. Dimensioni: 19,2 x 13,5 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.
- 21) LI Livorno, Biblioteca Comunale Labronica F. D. Guerrazzi, 94.O.235/2
Legato con: A. Piccolomini, *Lettura fatta nell'Accademia degli Infiammati*, Bologna, Bonardo, 1541 (1); *Sophonisba* (3); *Praeservator Sanitatis* [mutilo: è presente il solo fascicolo B] (4). Dimensioni: 19,3 x 13,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.
- 22) Ln1 London, British Library, 72.e.13/3
Legato con: *Grammatichetta* (1); *Sophonisba* (2). Dimensioni: 20,0 x 13,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.
- 23) Ln2 London, British Library, 11422.ccc.27/1
Legato con: *Sophonisba* (2); *Grammatichetta* (3); *Epistola de le lettere* (4). Dimensioni: 21,1 x 13,5 cm. Filigrane. aa-ll serpente, mm-nn àncora.
- 24) Ly Lyon, Bibliothèque Municipale, B.493546/2
Legato con: *Sophonisba* (1). Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Numerazione progressiva in alto a destra sul *recto* di ogni carta, a partire da aa2r. Presenza di *marginalia* quasi completamente abrasa in corrispondenza dei testi II, VI, X, XII, XXXIX: si tratta di annotazioni di una mano sette-ottocentesca, come dimostra il fatto che quella apposta all'altezza del sonetto XXXIX, in parte leggibile, fa riferimento alla presenza di quel testo a p. 257 di una stampa del 1731 (*Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*, Venezia, Zane). Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link https://books.google.fr/books?id=-LoFqYBO-ZsC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true.
- 25) Md* Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/5849
- 26) MI Milano, Biblioteca Braidense, XX.16.30
Singolo. Dimensioni: 21 x 13,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. L'esemplare è ricco di postille, fra le quali si riconoscono almeno due diverse mani. Una prima pone un «sì» accanto ai componimenti III, IV, V, VI, XXV, XXXVII, XXXVIII, XLIII e XLIV, riporta a margine gli *explicit* dei vv. 6 e 7 del son. XXXVIII in una forma che non tiene conto delle innovazioni trissiniane («usirebbe fuori,» e «allhora»), scrive «bella» accanto alla rubrica della ballata LXIX e, probabilmente, è la stessa che traccia un segno trasversale in corrispondenza di alcuni versi (per lo più di carattere gnomico) dei componimenti IX, XXXVII, XXXVIII, LIX e LXIV. Una seconda scrive «dell'Ariosto» accanto alla rubrica della canzone XIII e traccia una «M» accanto alle rubriche di LXVII, LXVIII e LXXI. Una mano che sicuramente differisce dalla seconda e probabilmente anche dalla prima scrive invece, nel margine inferiore di c. kk2r, un rigo e mezzo di parole che sembrano essere una prova di penna.
- 27) Mn1 München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.it.60.0/1
Legato con: *Sophonisba*. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora.
- 28) Mn2 München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.it.364
Singolo. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.
- 29) MO Modena, Biblioteca Estense, 68.F.39/2
Legato con: *Sophonisba* (1) e *Grammatichetta* (3). Dimensioni: 20,7 x 13,7 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. A c. aa1r della *Sophonisba* è presente la nota di possesso «V[incento] Bad[alocchio] (bolognese vissuto nella seconda metà del '500).

30) NAC Napoli, Biblioteca Benedetto Croce, Bibl.Croce.6Aa.12

Singolo. Mutilo della c. nn4: la c. nn1 è incollata su un bifolio rilegato con il resto del fascicolo; sull'altra metà del bifolio è stato ricopiato per intero il contenuto della c. nn4r, in una bella grafia che riproduce perfettamente i caratteri della stampa (con un erroneo scambio di caratteri *o/ω* solo al r. 7). Dimensioni: 19,0 x 13,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. È presente un tratto di penna in corrispondenza degli *incipit* dei testi XXXVII, XLI e LX e una *manicula* in corrispondenza dell'*incipit* di LXXI. La «i» di «ciascun» in LXXI 12 è integrata a penna.

31) NAS Napoli, Biblioteca dell'Istituto italiano per gli studi storici, Nicolini.XVI.509

Singolo. Mutilo della c. aa1. Dimensioni: 17,5 x 12,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

32) NAU* Napoli, Biblioteca Universitaria, Z.B.408

33) OX1* Oxford, Bodleian Library, Holk.e.98/2

34) OX2* Oxford, Bodleian Library, Toynbee.1061/2

35) PDA Padova, Biblioteca Antoniana, R.I.28/2

Legato con: *Grammatichetta* (1), *Sophonisba* (3). Dimensioni: 19,8 x 12,8 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Sul *recto* del foglio di guardia a inizio volume è presente una nota in cui pare si possa leggere la data «Padoa 20 Nove(m)bre 1636», seguita forse da una cifra indicante il prezzo. Nel fascicolo ff delle *Rime*, alle cc. ff1v, ff2r, ff3v e ff4r, si trovano delle correzioni marginali (per le quali vd. il § seguente). L'ultimo verso delle cc. ff2v e ff3r è impresso solo parzialmente (forse a causa di una incompleta inchiostrazione).

36) PDC Padova, Biblioteca Civica, H.32910

Singolo. Dimensioni: 17,7 x 12,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Nota di possesso abrasa sotto il titolo del frontespizio.

37) PDS Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 500.Rossa.Sup.L.3.32/1

Legato con: *Sophonisba* (2). Dimensioni: 18,4 x 12,6 cm. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora. Sul frontespizio si trova una doppia nota di possesso: sopra il titolo si legge, cassato, «A dj 20 Settembre 1573. | In Padoa. | Questo Libro e di me Vincenzo fiolo d(e)l S.^r Pietro Cogollo Vince(n)tino | Qual hebbi in dono dall'Ecc.^{n^{te}} S.^r Zuane Piovene n(ost)ro, qua(n)do | andò q(ue)llo Aprile a star a Venetia»; sotto si legge invece «ex libris antonij Stratico» (abate vissuto a Padova tra la fine del '600 e la prima metà del '700 e rettore del collegio greco Cottunio, nonché autore di una traduzione dell'*Ecuba* di Euripide). Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link <https://lyra.unil.ch/books/149>.

38) PG1* Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ant.I.I.2876/6

39) PG2* Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ant.I.L.92/3

40) PR Parma, Biblioteca Palatina, GG.II.314/2

Legato con: *Sophonisba*. Dimensioni: 21,0 x 12,2 cm. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora. Tra la *Sophonisba* e le *Rime* si trova un bifolio in cui da una mano ottocentesca sono trasmesse alcune varianti della *Sophonisba* dette autografe (cfr. *infra* la n. 45); subito dopo le *Rime* la stessa mano trascrive invece alcune varianti per i sonetti I e III tratte da un manoscritto del XVI secolo.

41) Ps* Paris, Bibliothèque Mazarine, 10965-6

42) PV Pavia, Biblioteca Universitaria, Rari.A.74/1

Legato con: *Grammatichetta* (2). Dimensioni: 18,9 x 13,2 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Numerazione progressiva in alto a destra sul *recto* di ogni carta, a partire da aazr, e che prosegue nella *Grammatichetta* senza soluzione di continuità. In alto a c. gg1r si trovano, in fila, due tentativi di riprodurre una ω e tre di una ϵ . Sul *recto* della carta di guardia che precede le *Rime*, una mano trascrive i titoli delle opere contenute nel volume, rimandando alle relative descrizioni contenute alle pp. 238 e 466 della *Biblioteca Italiana* di Nicola Francesco Haym (nell'edizione stampata a Milano per i tipi di G. Galeazzi nel 1771, tomo 1).

43) RMA Roma, Biblioteca Angelica, Z.XXXIII.20/1

Legato con: *Grammatichetta* (2). Dimensioni: 20,8 x 13,6 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Il codice presenta diverse postille manoscritte di varia natura, per le quali si rimanda alla descrizione approfondita che se ne fornisce *infra* nel § 1.3.2.

44) RMC Roma, Biblioteca Casanatense, CC.M.IX.69

Singolo. Dimensioni: 20,5 x 13,7 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora. A c. aa1r nota di possesso di Alfonso Cambi Importuni (vissuto a Napoli a cavallo fra la prima e la seconda metà del '500). Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link https://books.google.it/books?id=OqhDKucZq3EC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

45) RML Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 96.E.3/3

Legato con: *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, 1562 (1); *Sophonisba* (2). Dimensioni: 21 x 14,3 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

46) RMN1 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 69.5.B.13.1

Singolo. Mutilo dei fascicoli mm-nn, al posto dei quali si trovano un fascicolo m della *Sophonisba* del 1529 e un fascicolo n della *Sophonisba* del settembre 1524. Dimensioni: 19,4 x 12,9 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn mancanti. Sul frontespizio, in alto, ormai quasi del tutto sbiadito, si legge «A di XVIII di 9bre 1596 si comprò questo | libro duo giulij da Don Hettore Pignatelli». Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link https://books.google.it/books?id=OdIUCTKVL7kC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

47) RMN2 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 69.6.E.1/2

Legato con: *Sophonisba* (1). Dimensioni: 20,7 x 13,5 cm. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora. Sul *verso* del foglio di guarda iniziale è elencata, dopo le *Rime*, anche la *Canzone* a Clemente VII, che però non risulta rilegata assieme a questo esemplare. A c. b1r della *Sophonisba*, sopra il titolo, nota di possesso di Carlo Severoli (abate e principe dell'Accademia degli Incolti nel 1700). A c. gg1r si trovano alcune sottolineature nel son. LI.

48) RMU Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, N.g.62/2

Legato con: *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, 1563 (1). Dimensioni: 20,6 x 14,0 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora. In basso a destra corre una numerazione ogni dieci carte. Una riproduzione digitale integrale è consultabile al link https://books.google.it/books?id=ikbV7vcNXd8C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

- 49) Rus* San Pietroburgo, National Library of Russia, 6.19.4.131
- 50) Sa* Santander, Biblioteca de Menéndez y Pelayo, 258/2
- 51) TN Trento, Biblioteca Diocesana Vigilantium, 2Y.113/2
 Legato con: *Sophonisba*. Dimensioni: 17,1 x 11,8 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. L'esemplare è il secondo più piccolo fra quelli consultati: anche in questo caso la rifilatura ha tagliato parte delle rubriche laterali di c. mm2v, che risultano pertanto non leggibili per intero.
- 52) TNR1 Rovereto, Biblioteca Civica, G.115.18
 Singolo. Mutilo della c. aa1 e del fascicolo cc. Dimensioni: 21,3 x 13,3 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Sul *recto* del foglio di guardia anteriore, nota «Edizione principe nodevole per le | Lettere greche addottatevi». Una linea trasversale si trova in corrispondenza di XLII 12 e LXXXVI 36 (con sottolineatura dell'emistichio iniziale).
- 53) TNR2 Rovereto, Biblioteca Civica, G.128.27/1
 Legato con: *Sophonisba* (2). Dimensioni: 19,0 x 12,8 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.
- 54) Usa1 Cambridge (MA), Houghton Library, Gen.IC5.T7388.529r
 Singolo. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora.
- 55) Usa2* New York, Public Library, KB.1529
- 56) Usa3* Wellesley (MA), Wellesley College, P665
- 57) VE1 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 57.D.109/2
 Legato con: *Sophonisba* (1). Dimensioni: 20,8 x 13,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Doppia numerazione in alto a destra: una a matita, ricorrente ogni dieci carte a partire dall'undicesima (ma inclusa anche l'ultima); l'altra a penna, che segna le carte 1, 2, 3, 4, 8, 9, 12, 14, 19, 20, 26, 27, 33, 37 e 38.
- 58) VE2 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 89.C.146
 Singolo. Dimensioni: 20,7 x 14,2 cm. Filigrane: aa-kk serpente, ll-nn àncora. In alto a destra corre una numerazione ogni dieci carte, a partire dall'undicesima (ma inclusa anche l'ultima).
- 59) VE3 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Dramm.62/3
 Legato con: *Sophonisba* luglio 1524 (1); *Sophonisba* (2); *Canzone*⁴⁰ (4). Dimensioni: 20,4 x 13,4 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Nota di possesso quasi del tutto abrasa sul frontespizio della *Sophonisba*.
- 60) VI1 Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, R.39/2
 Legato con: *Sophonisba*. Dimensioni: 20,3 x 13,5 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora. Nel margine inferiore di c. kk1r, rispondendo ai vv. 3-4 del son. LXVII, una mano più tarda scrive «Il Contrario ti dico con versi miei / Che no(n) la do(n)na il mondo di gra(n) fede / C'ho la mia più d'ogn'altra in beltà exiede [sic] / Per la rara beltà, virtù ch'è in lei».

⁴⁰ Inframmezzato alla *Canzone* si trova il bifolio di dedica a Giberti stampato pure nel 1524, secondo la seguente disposizione: c. A1 canzone, c. A1 dedica, cc. A2-A3 canzone, c. A2 dedica, c. A4 canzone.

61) VI2 Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, R.64

Singolo. Dimensioni: 19,4 x 12,8 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.

62) VIB Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, I.D.38

Singolo. Dimensioni: 20,5 x 14,3 cm. Filigrane: aa-ll serpente, mm-nn àncora.

63) VIS Schio, Biblioteca Civica, A.SH.29/2

Legato con: *Sophonisba* (1). Dimensioni: 19,9 x 12,9 cm. Filigrane: aa-gg serpente, hh àncora, ii-kk serpente, ll-nn àncora.

1.3. ELENCO DELLE VARIANTI

Si danno di seguito le varianti di stato individuate, riportate secondo la schematizzazione proposta in Fahy 1989. Come si è osservato *supra*, al § 1.1.3, dal momento che il volume delle *Rime* è di formato in-8° *double-size* e ha quindi tipograficamente tutte le caratteristiche di un in-4°, ogni suo fascicolo è ottenuto a partire da due forme di stampa, indicate come ‘esterna’ (cc. 1r, 2v, 3r, 4v) e ‘interna’ (1v, 2r, 3v, 4r). Poiché tutte le carte appartenenti a una singola forma di stampa venivano impresse simultaneamente, se fra due o più varianti trasmesse da carte diverse di una medesima forma di stampa ve ne fosse almeno una certamente erronea, si dovrebbero ritenere ‘erronee’ (ovvero ‘superate’ da lezioni di una forma di stampa seriore) anche tutte le altre varianti di quella forma. Fra gli errori ‘certi’ non sono però da intendere anche refusi imputabili a cause meccaniche, come una lettera capovolta o non ben visibile, che possono ricorrere in una forma di stato successiva – ovvero, in teoria, più corretta – per molteplici ragioni (ad esempio, un carattere saltato via durante la correzione della forma di stampa e rimesso a posto al contrario, oppure un carattere che per qualche motivo non è stato ben inchiostrato nella preparazione della forma prima della nuova impressione). Alla luce di quanto finora osservato, non è dato di trovare un esemplare in tutto corretto. Le forme di stampa, infatti, non venivano smontate fino a che tutte le copie desiderate per un singolo fascicolo (o meglio, per mezzo fascicolo) non fossero state completate; solo a quel punto, terminata cioè la tiratura per il dato (mezzo) fascicolo, si passava alla ricomposizione dei caratteri per ottenere una nuova forma di stampa, da cui si sarebbe ricavato il successivo (mezzo) fascicolo. Non solo, quindi, è possibile che, una volta rilegati fra loro, fascicoli ‘corretti’ ed ‘erronei’ venissero a trovarsi insieme in un unico esemplare: ma in molti casi, addirittura, a causa delle modalità stesse con cui i fogli erano impressi, all’interno di un singolo fascicolo è possibile riconoscere la convivenza di una forma di stampa ‘erronea’ con una ‘corretta’ (è il caso, ad esempio, del fascicolo mm, per cui vd. *infra* il relativo commento).

Sulla base del presupposto secondo cui Trissino, che tanto aveva investito in risorse per l’approntamento di caratteri che riproducessero il suo nuovo sistema

ortografico e di una carta la cui filigrana rappresentasse la propria impresa, non avrebbe potuto non mostrarsi interessato e direttamente coinvolto da vicino nelle vere e proprie fasi di stampa, si è proceduto a un'analisi quanto più possibile capillare degli esemplari delle *Rime* ad oggi conservati, in modo da rintracciare eventuali varianti di stato apportate nel corso del processo di impressione. La previsione si è rivelata corretta e l'idea di un Trissino attento a garantire una correttezza formale dei propri testi a stampa è stata in parte confermata: solo in parte, però, perché se è vero che spesso si incontrano varianti di stato che intervengono su erronee forme geminate o scempie oppure su *e* e *o* aperte o chiuse, è anche vero che il più delle volte le *stop-press corrections* si limitano all'aggiunta o alla sostituzione di segni di punteggiatura oppure alla correzione di banali refusi tipografici (relativi cioè all'inversione dei caratteri di stampa, a una loro non perfetta spaziatura o inchiostrazione, e così via), laddove oscillazioni o addirittura evidenti deviazioni rispetto al sistema ortografico formulato nelle opere teoriche rimangono intatte – che sia per svista o per deliberata incuria. La conferma che Trissino attendesse in prima persona alle fasi di stampa è testimoniata in maniera esplicita dal fascicolo di almeno un esemplare, PDA, che consiste in una vera e propria bozza di stampa: nella forma interna del fascicolo ff, infatti, si trovano a margine alcune correzioni a penna che, in tutti gli altri esemplari visionati, sono state poi introdotte direttamente nella stampa.⁴¹ Il fascicolo in questione – o meglio, la sua forma interna – sarà stato quindi probabilmente la prima copia in assoluto di ff a essere impressa. Difficile dire, invece, se esso sia finito rilegato come tutti gli altri fascicoli per una semplice svista o perché non si voleva lasciare andare sprecato neppure un foglio, come del resto era prassi in tipografia: in ogni caso, non si sono ritrovati altri casi del genere fra le copie consultate.

Gli esemplari sono stati fra loro collazionati autopticamente per mezzo di fogli lucidi (secondo il metodo descritto in Fahy 1985b) ricavati a partire da Ly, rivelatosi poi tra i più 'corretti' dal punto di vista delle varianti di stato. Le varianti individuate devono intendersi come introdotte durante la fase di impressione di una medesima forma di stampa (*stop-press corrections*), ovvero non apportate quando le forme di stampa erano state già ricomposte per l'impressione di fascicoli successivi (in quella che sarebbe stata a tutti gli effetti una nuova edizione), come dimostra il fatto che tra gli esemplari che trasmettono l'uno e l'altro stato di una forma non vi sono differenze di sorta all'infuori delle varianti stesse, e che anzi spesso si ripetono simili problemi di inchiostrazione o refusi. Per convenzione si sono riportate sempre per prime le forme di stampa esterne, che, contenendo la c. 1r, è ragionevole pensare che fossero composte e impresse prima delle altre (benché non vi siano prove effettive a

⁴¹ La natura delle varianti, che intervengono in questo caso quasi esclusivamente sull'interpunzione, porta a escludere che una tale minuzia sia da imputare a un generico correttore di bozze attivo in tipografia.

riguardo). Ogni variante è preceduta dall'indicazione della carta e del rigo alla quale si trova. Si sono poste a sinistra le forme di stampa 'originarie' e a destra quelle successive (che, almeno in teoria, dovrebbero essere le più corrette). Per comodità si sono di volta in volta riportate soltanto le sigle degli esemplari che trasmettono una variante di stato attestata da un minor numero di testimoni. Ciascuna forma di stampa è seguita da un breve commento che rende conto delle modifiche apportate.

Tutte le lezioni riportate a destra nel prospetto che segue – con l'eccezione, naturalmente, dei casi di parole male inchiostrate – sono state messe a testo senza ulteriori indicazioni, in quanto da ritenersi senz'altro seriori (e, in questa circostanza, migliori) rispetto alle altre.

1.3.1. *Varianti introdotte durante la tiratura*

aa forma esterna:

1r, occhietto	
TRISSIN	TRISSINΩ
BAV ₁	<i>alii</i>

Più che di vera e propria variante di stato, in assenza di ulteriori esemplari che testimonino la prima forma, potrebbe trattarsi di accidente materiale nel solo esemplare BAV₁.

aa forma interna:

1v, r. 8	
sarebbe;	sarebbe,
FIN ₃	<i>alii</i>

Anche in questo caso, come nel precedente, la variante potrebbe in realtà consistere in una semplice macchia di inchiostro a forma di punto venutasi a trovare esattamente al di sopra della virgola nell'esemplare FIN₃.

dd forma interna:

4r, r. 5	
vit'alma	vita alma
BG BS Mn ₁ Mn ₂ MO RMC RMN ₂	<i>alii</i>
RMU TNR ₂ VE ₁ VE ₂ VI ₂	
4r, r. 10	
d al suω	dal suω
VE ₂	<i>alii</i>

La correttezza della lezione senza apocope rispetto all'altra, in questo caso indecidibile *a priori* se non per un dato meramente quantitativo – dovendo immaginarsi che, individuata e corretta quasi subito la svista, gli esemplari 'erronei' siano rimasti quelli in minor numero –, è però confermata dalla testimonianza del ms. di Jena, che legge «vita alma», oltre che da almeno un altro esemplare postillato (per cui vd. *infra* il paragrafo seguente). La variante «d al», attestata da un solo esemplare, sembra invece da imputarsi a un guasto meccanico: evidentemente, a una forma di stampa che conteneva entrambe le varianti erronee (riprodotta in VE₂) ne è seguita una intermedia in cui si è corretta solo la seconda e quindi una definitiva con correzione anche del troncamento.

ee forma esterna:

1r, r. 16	Chi havea	Ch'i havea
	RML VE ₃	<i>alii</i>
2v, r. 3	l'ωmpedifce	lω impedifce
	RML VE ₃	<i>alii</i>
2v, r. 4	tolge	tolge;
	RML VE ₃	<i>alii</i>
2v, r. 6	sωccωrsω	sωccωrsω,
	RML VE ₃	<i>alii</i>
2v, r. 18	deh	dēh
	RML VE ₃	<i>alii</i>
3r, r. 21	pērω	pērω.
	RML VE ₃	<i>alii</i>
4v, r. 1	ſciωcheza	ſciωccheza
	RML VE ₃	<i>alii</i>
4v, r. 10	Nafcer	Nafcer
	RML VE ₃	<i>alii</i>

Modifiche volte in questo caso a correggere semplici errori di scansione delle parole, di punteggiatura o di forma (nell'uso erroneo sia delle lettere greche che di una consonante scempia). Un confronto con il resto della produzione trissiniana conferma del resto la correttezza di tutte le lezioni di destra.

ee forma interna:

2r, r. 4	tè n'andasti	te n'andasti
	BAV ₂ BAV ₄ NAC	<i>alii</i>
3v, r. 9	V veggìω	Ù veggìω
	BAV ₂ BAV ₄ NAC	<i>alii</i>
3v, r. 11	difiω	dif ω
	BAV ₄	<i>alii</i>

3 ^v , r. 16	
accerberi	acerbi
BAV ₂ BAV ₄ NAC	<i>alii</i>
3 ^v , r. 17	
M' ffligωn	M'affligωn
BAV ₄	<i>alii</i>
4 ^r , r. 12	
diri a	diria
BAV ₂ BAV ₄ NAC	<i>alii</i>
4 ^r , r. 19	
naſcesse	naſ esse
BAV ₁ BAV ₂ BAV ₃ BAV ₄ BO BS FIN ₁	<i>alii</i>
Ln ₁ Mn ₂ NAC NAS RMC RMU VI ₁	
VIS	

Anche in questo caso la maggior parte delle varianti consiste in una correzione di precedenti errori rispetto al sistema trissiniano: dal confronto tra le due forme si ricava peraltro che la scrittura corretta dell'aggettivo "acerbo" è, per Trissino, quella con consonante scempia. Un discorso a parte meritano i caratteri non perfettamente inchiostrati, da imputare a ragioni puramente meccaniche e non a effettive modifiche apportate alla forma di stampa, come dimostra la distribuzione nei vari esemplari,⁴² a ulteriore dimostrazione di come anche una forma di stampa 'corretta' possa non essere priva di accidenti di questo genere.

ff forma esterna:

3 ^r , r. 14	
E, ricercandω hor,	E ricercandω hor
<i>alii</i> [PDA E ricercandω, hor]	AL FIM FIN ₃ Ly PV RMA
3 ^r , r. 23	
farrassi	farassi
<i>alii</i>	AL FIM FIN ₃ Ly PV RMA
4 ^v , r. 15	
E se	E, se
PDA	<i>alii</i>

Complesso il caso in questione, che non trasmette lezioni di per sé del tutto erranee. Due elementi, tuttavia, aiutano a ricostruire la successione delle forme di stampa, consentendo di stabilire quale debba ritenersi quella definitiva: il primo è il fatto che a un eventuale «hor, quindi» si contrappone la scrittura senza virgola, al verso successivo, di «hor quindi» (e si segnala anche che in Trissino nella locuzione «hor quindi» non si trova mai la virgola); l'altro è che un futuro del tipo «farrassi», con vibrante geminata, non è altrove attestato nell'intera produzione trissiniana, laddove «farassi» registra altre sette occorrenze fra *Sophonisba* e *Italia liberata*. Per le varianti «E ricercandω, hor» e «E se», invece, che risultano attestate solo in PDA, bisognerà immaginare l'esistenza di una forma di stampa

⁴² Si tenga conto del fatto che, per quanto riguarda in particolare la lezione «naſcesse», in moltissimi esemplari (AL, BG, BL, FIF, FIM, FIN₂, Gn, Ln₂, MI, Mn₁, MO, PDA, PDS, PV, RMA, RML, RMN₁, RMN₂, TNR₁, Usa₁, VE₁, VE₃, VI₂, VIB) la «c» è visibile, ma nettamente sbiadita rispetto alle lettere circostanti.

ulteriore rispetto alle due testimoniate da tutti gli altri esemplari: questa potrebbe essere antecedente rispetto a entrambe (nel qual caso dovrebbe immaginarsi per il r. 14 di c. 3r una seriazione del tipo *E ricercandω, hor > E, ricercandω hor, > E ricercandω hor*) oppure intermedia fra l'una e l'altra (nel qual caso si avrebbe *E, ricercandω hor, > E ricercandω, hor > E ricercandω hor* ma anche, al r. 15 di c. 4v, un passaggio da *E, se a E se* e poi un nuovo ritorno alla forma con la virgola, con il risultato che questa seconda ipotesi appare a prima vista meno economica). D'altra parte, se si immagina che almeno in questo caso la forma interna del fascicolo sia stata impressa prima di quella esterna, si potrà ritenere che il mezzo foglio di PDA già usato come 'bozza' di stampa per la forma interna di ff sia stato tenuto da parte e impiegato per primo anche per l'impressione di quella esterna.

ff forma interna:

1v, r. 7	
frōnde.	frōnde,
PDA	<i>alii</i>
2r, r. 8	
accefe	accefe,
PDA	<i>alii</i>
3v, r. 2	
amarω.	amarω,
PDA	<i>alii</i>
3v, r. 4	
affanni.	affanni,
PDA	<i>alii</i>
3v, r. 15	
terra	terra.
PDA	<i>alii</i>
4r, r. 20	
ragiωn, (che	ragiωn, che
PDA	<i>alii</i>

Tutte le varianti attestate per questa forma – relative unicamente all'uso della punteggiatura – si trovano già corrette per mezzo di postille marginali nel solo esemplare che le trasmette (PDA). Addirittura, sono segnalati a margine dei caratteri non perfettamente impressi a causa di una non ottimale inchiostrazione: la «i» finale di «pensieri» a c. f1v, r. 13; la «a» di «mai» a c. f2r, r. 15; la locuzione «da ogni pensiero» a c. ff4r, r. 19.

hh forma esterna:

2v, r. 8	
vermilj a	vermilja
BAV ₃ BAV ₄ NAC PDA RMN ₂ TN VE ₁	<i>alii</i>
VE ₃	
2v, r. 14	
trabωcca	trabbωcca
BAV ₃ BAV ₄ NAC PDA RMN ₂ TN VE ₁	<i>alii</i>
VE ₃	

A un semplice errore di spaziatura si accompagna la correzione di una voce con consonante

NOTA AL TESTO

erroneamente scempia (come confermato peraltro dal resto della produzione trissiniana, dove a fronte di una sola ulteriore occorrenza di «trabωc-» se ne registrano altre tre con consonante geminata).

kk forma esterna:

3r, r. 21	
ciascun	c ascun
BS BAV _I M _{nI} PR RMU	<i>alii</i>
3r, r. 22	
Che star	Che star
BS BAV _I M _{nI} PR RMU	<i>alii</i>

Alla correzione di una deviazione dalla norma trissiniana (per cui la congiunzione “che” con valore comparativo presenta sempre la *e* aperta) segue in questo caso un qualche accidente di tipo meccanico nella parola del rigo subito sopra, per cui negli esemplari corretti la «i» di «ciascun» risulta non del tutto visibile.

kk forma interna:

2r, r. 21	
velωr	valωr
BG BS FIM FIN ₂ Gn Ly PDS RMC	<i>alii</i>
RMN ₂ VE ₂ VI ₂ VIS	
4r, r. 12	
ritωrnϙ	ritωrnω
BG BS FIM FIN ₂ Gn Ly PDS RMC	<i>alii</i>
RMN ₂ VE ₂ VI ₂ VIS	

Unico caso in cui le modifiche di un'intera forma consistano in una semplice correzione di refusi tipografici dovuti all'inversione di caratteri.

mm forma esterna:

2v, r. 7	
Thirse	Thyrse
BAV _I BG BS FIC FIM FIN ₃ MI M _{nI}	<i>alii</i>
NAS PDS PR PV RML RMU TNR _I VI ₂	
2v, r. 16	
Thir	Thyr
BAV _I BG BS FIC FIM FIN ₃ MI M _{nI}	<i>alii</i>
NAS PDS PR PV RML RMU TNR _I VI ₂	
2v, r. 17	
Sedendω	Sedendω
BAV _I BG BS FIC FIM FIN ₃ MI M _{nI}	<i>alii</i>
NAS PDS PR PV RML RMU TNR _I VI ₂	
3r, r. 16	

tornω	tornω
BAV ₁ BG BS FIC FIM FIN ₃ MI Mn ₁	<i>alii</i>
NAS PDS PR PV RML RMU TNR ₁ VI ₂	

La sequenza delle forme di stampa si ricava, in questo caso, dalla corretta scrizione del nome «Thyrse» nel resto dell'ecloga, oltre che dall'*usus* trissiniano che prevede sempre una *e* tonica aperta nei gerundi. Il fatto che un numero piuttosto elevato di esemplari presenti la forma di stampa scorretta dovrà essere imputato a una non immediata correzione delle bozze (o individuazione degli errori).

mm forma interna:

3 ^v , r. 4	
pescatωr	piscatωr
AL BAV ₂ BAV ₄ BL FIN ₂ Gn MO PDA	<i>alii</i>
PDC RMC RMN ₂ TNR ₂ Usa ₁ VE ₂ VI ₁	
VIB VIS	
4 ^r , r. 3	
Thir	Thyr
AL BAV ₂ BAV ₄ BL FIN ₂ Gn MO PDA	<i>alii</i>
PDC PDS RMC RMN ₂ TNR ₂ Usa ₁	
VE ₂ VI ₁ VIB VIS	
4 ^r , r. 20	
solli	colli
AL BAV ₂ BAV ₄ BL FIN ₂ Gn MO PDA	<i>alii</i>
PDC PDS RMC RMN ₂ TNR ₂ Usa ₁	
VE ₂ VI ₁ VIB VIS	

Anche in questo caso la correzione di due errori – l'uno evidente, non dando «solli» alcun senso; l'altro corretto già nella forma esterna del fascicolo mm – consente di stabilire che quella con innalzamento della *e* iniziale è la forma privilegiata da Trissino per il sostantivo “pescatore” (come confermato, del resto, dall'unica altra attestazione trissiniana, in *Rime* LXXIX 39, a fronte di nessuna occorrenza di «pescatωr-»). Da un incrocio fra gli esemplari che trasmettono le varianti di stato della forma interna erronea e quelli che riproducono la forma esterna erronea, si ricava che la maggior parte degli esemplari che presenta le lezioni corrette di una forma contiene quelle errate dell'altra.⁴³ La spiegazione a un fenomeno del genere va rintracciata evidentemente nelle modalità stesse con cui i fascicoli erano stampati: una volta che su una facciata dei singoli mezzi fogli era stata impressa la prima forma di stampa (indifferentemente quella esterna o interna del fascicolo), i mezzi fogli in questione erano lasciati ad asciugare e quindi disposti da parte a formare una pila; una volta che la tiratura per quella forma di stampa era completata si passava, dopo la ricomposizione dei caratteri, all'impressione con quella nuova (ovvero con l'altra metà del fascicolo); a questo punto, i mezzi fogli che venivano stampati per primi, e che quindi avrebbero contenuto le lezioni della forma di stampa ancora da correggere, coincidevano con quelli che si trovavano in cima alla pila, vale a dire gli ultimi su cui era stata impressa la forma di stampa precedente (contenente, in teoria, le varianti più corrette).

⁴³ Fanno eccezione gli esemplari BAV₃, BO, FIF, FIN₁, LI, Ln₁, Ln₂, Ly, Mn₂, NAC, RMA, TN, VE₁ e VE₃, che hanno le lezioni corrette sia dell'una che dell'altra forma di stampa. Al contrario, PDS contiene quasi soltanto varianti erronee, con la sola eccezione di «piscatωr»: testimonia quindi una fase intermedia della stampa della forma interna di mm, in cui si era evidentemente già individuato questo errore ma non ancora gli altri due.

1.3.2. *Varianti manoscritte*

Al di là di PDA, in cui le correzioni manoscritte sono funzionali a un'effettiva correzione delle forme di stampa e quindi all'introduzione delle lezioni corrette nelle successive impressioni, vi sono almeno due esemplari in cui si trovano delle postille che modificano o correggono il testo senza che però tali integrazioni siano recepite in vista dell'impressione di altri esemplari. Si tratta, cioè, di aggiunte o correzioni effettuate con ogni probabilità quando le forme di stampa erano già state disfatte e gli esemplari probabilmente ormai pronti a essere venduti, come dimostra il fatto che in almeno uno fra gli esemplari in questione le postille non sono concentrate in un singolo fascicolo né tantomeno limitate a una sola forma di stampa, ma si estendono (pur nella loro limitatezza) per buona parte del volume. Si tenga presente che una simile prassi correttoria – effettuata quando i libri erano già pronti per essere venduti – non era insolita: è testimoniata, anzi, non solo per edizioni aldine (cfr. ad esempio Bühler 1949) e per opere bembiane (cfr. Bühler 1951 o Castellani Pollidori 1976), ma anche per la *Grammatichetta* dello stesso Trissino, in alcune copie della quale ricorrono delle postille marginali (probabilmente autografe) identiche fra un esemplare e l'altro.⁴⁴

Il primo dei due esemplari, AL, presenta una singola variante manoscritta nel margine di c. ii1v (l'integrazione «bella» in corrispondenza del verso ipometro LXIV 21) che ha caratteristiche analoghe a quelle delle correzioni che si trovano negli esemplari della *Grammatichetta*. Difficile risulta però esprimersi sull'autografia della nota, sia per la sua limitata estensione sia per la sua realizzazione piuttosto calligrafica.

L'altro esemplare, RMA, testimonia una situazione assai più mossa. Contiene infatti correzioni di varia natura, tutte rispettose del sistema ortografico trissiniano, in parte riconducibili a varianti attestate già nella tradizione manoscritta delle rime trissiniane e in parte del tutto innovative. Se ne dà di seguito un elenco esaustivo, con indicazione della carta e del numero di rigo (se non specificato diversamente, la modifica è da intendersi apportata con abrasione del testo stampato e scrittura sullo spazio così rimasto vuoto): *onde* > *Talche* c. aa2v, r. 10; *occupò* > *occupò* c. aa2v, r. 14; *seppe* > *sepper* (aggiunta di *r* in interlinea) c. aa2v, r. 20; *i lieti pensier* > *i pensier*

⁴⁴ Degli esemplari consultati, quattro (conservati nella Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, nella British Library di Londra, nella Biblioteca Estense di Modena e nella Biblioteca Angelica di Roma) contengono i *marginalia* in questione. Si tratta di quattro correzioni in totale, tutte poste nel margine e concentrate nel fascicolo b, relative alla morfologia verbale (ad eccezione della prima, che corregge una svista): *la prima de l'indeterminato finisce in ii, e l'infinito in ire, come è sento, sente, sentii, ~~ode~~ ode, ~~udii~~ > sentire* (c. b2v); *nōi leggemō > e leggiamō* (c. b6r); *nōi sentimō > e sentiamō* (c. b7v); *nōi eravanō > m* (c. b8v). L'esemplare conservato nella Biblioteca Angelica, per la verità, trasmette rispetto agli altri anche una quinta postilla, a c. b3v, consistente nell'aggiunta di un titolo di paragrafo («Il tempo passato di poco») al r. 19, tra «si supplisce con quelli del passato di poco» e «Nel dem. e nel sing. io hò honorato». Non sono invece certamente autografe – né pare si possano ritenere correzioni di bozze – le rubriche dei personaggi (mancanti in alcuni esemplari) aggiunte alle cc. k1r, k3r e k4v della copia della *Sophonisba* del 1529 conservata a Trento.

d'amor (abrasione di *i liet* e aggiunta di *d'amor* in interlinea) c. aa4v, r. 4; *piace* > *piace*, c. bb4v, r. 3; *Donna* > *Donna*; c. bb4v, r. 4; *gonna* > *gonna*, c. bb4v, r. 5; *mancarsi* > *mancar|si* (da leggere evidentemente *mancar sì*) c. cc3r, r. 9; *vita alma* > *vita, alma* c. dd4r, r. 5; *alcun mai* > *gia_mai* c. dd4r, r. 6; *la Donna* > *la bella Donna* (aggiunta di *bella* in interlinea) c. ii1v, r. 12. Di queste, le lezioni «mancar sì», «giamai» e «bella Donna» sono trasmesse anche dal ms. di Jena, così come due su tre delle varianti concernenti la punteggiatura (nel manoscritto, nella seconda delle tre, si trova un punto al posto del punto e virgola); la lezione «pensier d'amor», non presente nel codice di Jena, è attestata invece in MA; la variante «Talche», infine, non è trasmessa né dall'uno né dall'altro manoscritto, così come del resto «occupò», che è una correzione possibile solo dopo la seconda riforma ortografica, del 1529 (laddove il ms. di Jena ha correttamente, in accordo con la prima foggia, la forma con *o* aperta). Anche per queste postille è difficile decidere sull'autografia o meno della mano, trattandosi di una scrittura posata. Più cautamente, si può avanzare l'ipotesi che si tratti di correzioni se non altro idiografe: spinge in tale direzione non solo la presenza di varianti innovative o attingenti a materiali difficilmente a disposizione di chiunque, quanto anche l'attenzione dimostrata, nel caso di «occupò», verso un fenomeno puramente ortografico. Tuttavia, sia l'unicità dell'esemplare (se si eccettua la sola variante in comune con AL)⁴⁵ sia la modalità con cui le correzioni sono state effettuate (non ben visibili a margine, come negli esemplari della *Grammaticetta*, ma nel corpo del testo, integrate grazie alla raschiatura del testo ritenuto erroneo) porterebbero a concludere che il manufatto non fosse destinato a un uso personale in vista di una futura revisione o riedizione dell'opera (dal momento che le varianti sarebbero state per questo scopo eccessivamente 'nascoste' all'interno del testo) e probabilmente neppure alla semplice vendita, ma fosse pensato forse come un dono per qualcuno: un esemplare 'elegante', quasi indistinguibile a prima vista da una comune stampa, ma latore delle varianti ritenute più corrette dall'autore a quell'altezza (sebbene in parte ripiegate su lezioni precedenti).

In ragione delle considerazioni finora espresse, la sola variante comune ai due

⁴⁵ Si segnala, però, che nell'esemplare PR, fra la *Sophonisba* e le *Rime*, si trova un bifolio con una nota di mano ottocentesca che recita: «I cangiamenti notati qui appresso si trovano di mano dell'autore in un esemplare di questa impressione vicentina [della *Sophonisba*], posseduto dal marchese Antaldo Antaldi di Pesaro, i quali furono comunicati a me dal colto ed erudito abate Iubarchi, che diligentemente li trascrisse dallo stesso originale. Anche nelle *Rime* fece l'autore alcune mutazioni, ma sì lievi e sì rade, che l'abate Iubarchi non si curò di trascriverle: solo egli notò che nella canzone "Ben mi credeva in tutto esser disciolto", la qual si legge al foglio ii, quel ver|so storpiato nella stampa "Quando la donna il volto gira" dee leggersi, secondo la correzione dell'autore, "Quando la bella donna il volto gira"». Ciò che importa in questa sede, al di là dell'esistenza di varianti sostanziali per la *Sophonisba* trasmesse con modalità analoghe a quelle della *Grammaticetta* – ammesso che si tratti di postille realmente autografe o in ogni caso da attribuire a una volontà d'autore –, è il fatto che per le *Rime* sia testimoniata l'esistenza di almeno un altro esemplare che presenta una situazione analoga a quella di RMA.

NOTA AL TESTO

esemplari (vale a dire l'integrazione di «bella» nell'ipometro LXIV 21) è stata introdotta nel testo critico senza ulteriori indicazioni in apparato. Di tutte le altre lezioni manoscritte trasmesse da RMA, che si è preferito non promuovere a testo (con l'eccezione della necessaria correzione dell'erroneo «occupò» e dei segni di punteggiatura, aggiunti così come compaiono nell'esemplare romano), si dà invece conto in maniera puntuale nel corso del commento.

CRITERI DI TRASCRIZIONE

La presente edizione riproduce il testo delle *Rime* trissiniane così come esso appare nella *princeps* vicentina del 1529. L'esemplare impiegato come base di collazione è Ly (Lyon, Bibliothèque Municipale, B.493546.2). Tuttavia, diversamente dall'ultima edizione moderna delle *Rime*, che si proponeva di «conservare tutte le oscillazioni nell'uso delle “nuove” lettere»,⁴⁶ a fondamento di questo lavoro sta la volontà di restituire un testo che sia il più vicino possibile all'ideale di riforma ortografica trissiniana e che sia perciò ripulito da qualsiasi traccia di indesiderata contraddizione con la stessa. Per tale ragione è stato necessario vagliare, nel corso della stampa, le oscillazioni tra più forme ortografiche o le vere e proprie incongruenze di carattere grafico-fonetico o morfologico rispetto al rinnovato sistema e più in generale all'intera proposta linguistica propugnata da Trissino. Si è reso in tal modo possibile stabilire quante di esse rispecchiassero un'incertezza riconducibile a usi di volta in volta divergenti nello stesso idioletto dell'autore (e pertanto, sebbene non giustificabili sul piano della correttezza formale, accettabili sulla base di un loro impiego 'storico') e quante invece fossero considerabili come semplici refusi (e dunque, spesso anche in ragione di una frequenza di attestazioni assai più bassa, facilmente correggibili). Considerata l'esiguità dei testi di cui consta la stampa delle *Rime*, tuttavia, la validità di un'operazione del genere poteva essere garantita solo da un ampliamento dell'analisi delle occorrenze ad altre opere del vicentino: si è fatto perciò uso in maniera estensiva e sistematica di quelle contemporanee alla pubblicazione del canzoniere, ovvero di tutte le stampe vicentine del 1529.⁴⁷ In misura lievemente minore, per ragioni di prudenza dettate dalla constatazione di avvenuti mutamenti nel sistema ortoepico in certi contesti, si è fatto ricorso alle due

⁴⁶ Cfr. la *Nota al testo* in Trissino 1981b, p. 189.

⁴⁷ Si tratta della *Sophonisba* (già stampata nel 1524 dall'Arrighi, ma in quest'occasione rivista per essere accordata alla seconda foggia della riforma ortografica), dell'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana* (anch'essa già a stampa nel '24 e in quest'occasione riproposta nella medesima veste grafica, ma con significativi tagli sul piano testuale e di conseguenza delle importanti ricadute nell'economia dell'intera riforma), dei *Dubbii grammaticali*, della *Poetica*, del *Castellano*, del volgarizzamento del *De Vulgari Eloquencia* (*De la volgare eloquenzia*), della *Grammaticchetta* e dell'*a b c*. Resta invece escluso dall'analisi il solo testo non volgare stampato in quell'occasione da Trissino, vale a dire l'*Encomion ad Maximilianum Cæsarem*.

opere più tarde;⁴⁸ saltuariamente, e per specifici nodi critici più che per puntuali raffronti, a quelle edite esclusivamente nel 1524.⁴⁹

La sottigliezza d'indagine con la quale ci si è apprestati a esaminare il testo della *princeps*, nonché le indecisioni sorte al momento di optare per una data forma piuttosto che per un'altra (e ciò anche di fronte a questioni comunemente risolvibili in maniera automatica con una certa celerità, come il trattamento degli accenti o l'univerbazione di alcune parole), sono da ricondurre alle specificità della riforma trissiniana, che ha imposto in molti casi un supplemento di riflessione sulle vie da percorrere in sede di edizione. Renzo Cremante, nel dare conto degli interventi sul testo della *Sophonisba*, rievocava una questione metodologica posta già da Contini:

lo zelo grafico non è separabile da un certo tipo di stile e [...] ciò vale al massimo per i riformatori [...], ad esempio il Trissino con le sue nuove lettere. Tuttavia nel caso del Trissino andrebbero rispettate le sole novità qualificanti o anche i dati coevi normalmente correggibili (indistinzione di u e v, uso delle maiuscole, punteggiatura ecc.)? Il problema sorge perché si tratta di autore abbastanza antico, staccato dalla continuità con le attuali convenzioni e appartenente a un altro tipo di cultura grafica. È questo iato, superato normalmente da un'automatica trascrizione fatta d'ufficio, che pone decisioni drammatiche quando qualche elemento del sistema perento, già allora contestato, stesse a cuore all'autore del testo da pubblicarsi.⁵⁰

In modo non dissimile, anche Danilo Romei si interrogava sulla liceità di interventi volti a un ammodernamento regolarizzante dell'intero sistema trissiniano e in particolare della sua punteggiatura.⁵¹ Pertanto, al fine di rendere conto nella maniera più puntuale possibile di ogni intervento operato sul testo, si è ritenuto opportuno ricondurre a tre distinte tipologie le modifiche apportate: 1) forme erronee (per lo

⁴⁸ *L'Italia liberata*, pubblicata tra il 1547 e il 1548, e i *Simillimi*, a stampa nel 1548.

⁴⁹ *L'Oratione al Serenissimo Principe di Venetia*, i *Ritratti*, *l'Epistola de la vita, che dee tenere una Donna vedova* e, in parte, *la Canzone a Clemente VII*.

⁵⁰ Contini 1986, pp. 16-17; la citazione è in parte riportata in Cremante 1988, p. 972. Ma cfr. ad esempio anche quanto sostenuto da Paolo Trovato nella sua recensione alle edizioni trissiniane di Richardson e Castelvechi (rispettivamente Trissino 1984 e Trissino 1986a-d): «In effetti, l'ammodernamento ad oltranza predicato nelle loro recensioni da alcuni anziani epigoni del Barbi, sordi a ogni invito a "caute storicizzazioni della grafia", riuscirebbe, in casi del genere, assolutamente fuorviante» (Trovato 1986, p. 415).

⁵¹ Qualche parere sulle forme che un'edizione dei testi trissiniani avrebbe dovuto assumere era già nelle recensioni ai lavori di Quondam e Castelvechi rispettivamente sulle *Rime* e sugli *Scritti linguistici*, poi riunite in Romei 2015, 22-25 e 26-29, mentre incentrato interamente ed esaustivamente sulla punteggiatura è Romei 1992. Si è invece valutato, ma scartato quasi fin da subito, il suggerimento di approntare un'edizione facsimilare della *princeps*, la quale avrebbe certo il vantaggio di non «sopprimere il sistema corsivo di primo Cinquecento che ne costituiva [*scil.* delle particolarità ortografiche] il *background* naturale e senza il quale il valore delle stesse proposte trissiniane risulta inevitabilmente travisato» (Romei 2015, p. 24), ma risulterebbe pleonastica (anche solo in un'eventuale riproduzione a fronte come quella di Trissino 2012), dal momento che l'immediata disponibilità di risorse in rete permette in ogni caso di avere accesso alla *facies* originaria della stampa senza che si debba sacrificare la pulizia del testo dell'edizione.

più sul piano fonetico, ma in qualche caso anche nella segmentazione delle parole) rispetto al sistema ortografico trissiniano, e dunque giudicate tali sulla base del confronto con esplicite dichiarazioni teoriche o con l'*usus* sincrono dell'autore; 2) veri e propri refusi, che non sollevano dubbi circa la loro ammissibilità o non ammissibilità nella riforma ortografica perché, semplicemente, non danno senso; 3) forme di per sé corrette nel *corpus* trissiniano – e spesso le sole attestate – che si è scelto di uniformare o di regolarizzare secondo l'uso corrente.

Le note d'apparato registrano il primo tipo di intervento, così che le forme non promosse a testo risultino individuabili in modo perspicuo e siano di conseguenza agilmente recuperabili. Sebbene non si avvalga del conforto diretto di testimoni manoscritti,⁵² un'iniziativa correttoria di questo genere, finalizzata all'individuazione e all'emendamento di refusi relativi all'impiego delle "nuove lettere" e fondata su confronti interni all'intero *corpus* delle stampe, è giustificata dal fatto di essere stata non solo autorizzata ma addirittura auspicata dallo stesso Trissino, che nell'*Errata corrigere* delle prime quattro divisioni della *Poetica*, accanto alla segnalazione di «errori di qualche momento», dichiarava che

Ij'errori di e, in cambio di ε, ε di o, in cambio di ω, ε de l'altre lettere nuove non vi sōno posti [...]; ma chi le distinzion loro saperà, per sestessō potrà agevolmente a i luoghi loro rimetterle [...] perchè le troverà corrette, e ben poste in altri luoghi de l'opera.⁵³

E, analogamente, nell'*Errata corrigere* iniziale dell'*Italia liberata*:

Lj'altri errori di poca importanza, come sōno di punti, di accenti, di ε in vece di e, over ω di o in vece di ω, et al ωppositō, ε così di dupplici, over di simplici consonanti, e simili, non si sōno notati, senon pochi; perciò, che questi tali non impediscono ne la lettura, ne il senso; là onde ogniuno lji potrà per semedefimō agevolmente correggere, e tanto più, che in alcuni luoghi de l'opera ve ne troverà molti, che staranno bene.⁵⁴

Le sostituzioni 'automatiche', al contrario, sono riprodotte unicamente nel presente capitolo, essendo frutto, come anticipato, di istanze regolarizzanti o di uniformazione alla prassi moderna più che di un'effettiva necessità di correzione; allo stesso modo sono trattati i refusi. Restano da parte le varianti di stato tratte dagli altri esemplari della *princeps* – quasi sempre di carattere fonetico o relative all'interpunzione – messe o meno a testo secondo quanto si può ricavare dal § 1.3.

⁵² L'unico codice di cui si sia fatto uso nella stesura del testo critico è il ms. di Jena.

⁵³ Si cita dalla *princeps* della *Poetica*, c. 51r, non essendo l'*Errata* riprodotto nell'edizione moderna del 1970. Anche Paolo Trovato si era espresso in termini simili: «Un'alternativa non troppo onerosa (almeno per le consonanti) al conservativismo assoluto – più sicura, allora, un'anastatica – sarebbe stata quella di spogliare i pochi autografi trissiniani noti [...] e, soprattutto, l'*Errata corrigere* della *Poetica*: così da poter distinguere con sicurezza per molti, se non per tutti i casi, l'usus del Trissino, le sue oscillazioni e le sue eventuali variazioni nel tempo dalle interferenze dei tipografi» (Trovato 1986, p. 425).

⁵⁴ *Italia liberata* vol. I, c. *8r (in corsivo sono indicati gli errori della *princeps* corretti). Simili le affermazioni che chiudono anche gli altri due tomi del poema.

2.1. REFUSI CORRETTI

Di seguito si riportano, in ordine di apparizione nelle *Rime*, refusi dovuti a un impiego di lettere, a una spaziatura o a una accentazione palesemente erronei (non solo rispetto al sistema ortografico trissiniano):

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| - ambre] amhre (VII 10); | - hebb'io] hehb'io (LXIX 8); |
| - lei la] leila (XXVIII 10); | - dilettω] dil ettω (LXIX 11); |
| - è] ε (XXXI 81); | - d'altr'huom] daltr'huom (LXX 10); |
| - chi l'altre] chil'altre (XLI 13); | - un'hōra] un hōra (LXXI 3); |
| - libertà] liberta (XLIII 4); | - ufcì] ufcì (LXXV 41); |
| - di pianger] dipianger (LV 60); | - Tu] Ta (LXXVIII 4); |
| - ε legghi] elegghi (LV 80); | - be] hel (LXXVIII 65); |
| - P'hwōratω] lhōnōratω (LVIII 4); | - Nuova] Nōova (LXXVIII 32); |
| - cōsì] cōsi (LVIII 7); | - Un'ape] Un ape (LXXIX 19); |
| - ωvunque] ωvnnque (LIX 68); | - E 'l] E'l (LXXIX 22). |
| - Un'altra] Vnaltra (LXI 2); | |
| - D'un] Dun (LXVIII 1); | |

2.2. ADEGUAMENTI ALLA PRASSI MODERNA O ALL'USUS TRISSINIANO

Sono di seguito elencati, in ordine alfabetico, tutti gli interventi miranti a regolarizzare il testo secondo la prassi moderna o a uniformare occorrenze tra loro difformi nel corso della stampa (senza però che alcuna delle forme di partenza costituisca una devianza dalle norme ortografiche trissiniane). In generale: si sono rese secondo l'uso corrente le interiezioni e alcune preposizioni articolate tronche, la cui diversa rappresentazione nella *princeps* (con apostrofo spostato, come in «d'e» o «n'e») è un fatto puramente tipografico; si sono aggiunti degli apostrofi a segnalare forme tronche (e si sono mantenuti quelli di casi come «un'huom», che sono normali in Trissino); sono state indicate le dieresi; si è regolato l'uso degli accenti, aggiungendoli o eliminandoli in qualche caso (come in «getterommi» o in «starommi», dove l'apertura della *o* denuncia già la natura tonica della vocale)⁵⁵ e trasformando in gravi tutti gli acuti;⁵⁶ si è invece mantenuta intatta la distinzione tra

⁵⁵ A riconferma dell'assunto, si è verificato che tutte le altre forme in «-ommi» presenti nel *corpus* del vicentino – comprese le altre tre nelle *Rime* – sono prive di accento.

⁵⁶ Dal momento che il sistema ortografico trissiniano dispone già di una distinzione tra vocali chiuse e aperte, l'opposizione accento grave/acuto è superflua (e sulla diffidenza per gli accenti cfr. del resto *Epistola*, pp. 6-7). Si è pertanto deciso di mantenere soltanto il primo, che, con l'eccezione di *Poetica*, p. 51 (dove l'accento grave è impiegato per indicare le sillabe toniche e il grave per le atone), compare in misura nettamente maggiore, molto spesso anche su vocali chiuse. La sola evidente eccezione, che si è

le congiunzioni «ε» ed «ετ», che Trissino impiega rispettivamente davanti a consonante e a vocale, così come si è conservata l'*b* etimologica. Con una certa riluttanza si è ripristinata a testo la forma non accentata di «mε», «tε» e «sε», anche per analogia ad altri monosillabi come «nε»: si segnala però che, benché l'oscillazione «mè/mε», «tè/tε» e «sè/sε» sia di per sé abbastanza equilibrata in Trissino (pur con una leggera prevalenza della grafia con l'accento), nelle *Rime* compaiono in totale solo due «sε», un «mε» e nessun «tε», contro addirittura 50 «mè», 26 «tè» e 18 «sè». Nel caso in cui le modifiche interessassero solo alcune delle attestazioni di una medesima forma, sono stati indicati tra parentesi i luoghi in cui si è intervenuto, in modo che, per sottrazione, si possano ricavare i punti in cui il testo si presentava già nella forma 'corretta'; se non specificato, le correzioni sono da intendersi effettuate su tutte le occorrenze. A sinistra la forma a testo:

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| - a'] a [=ai]; | - di fuore] difuore; |
| - Ah] Hah; | - dὀρω] dὀρω (LI 14); |
| - ah] hai; | - dὀρω] dὀρω (XXI 9; XXVI 20; |
| - be'] be [=bei]; | XXVII 2; XXXIII 3; XXXIX 9; |
| - benchè] benche (XXXVIII 3; LXV | XLV 48; LII 11; LIII 8; LVIII 14); |
| 36; LXIX 23; LXXV 22; LXXVIII | - ε'] ε [=ε i]; |
| 45; LXXIX 72); ⁵⁷ | - e'] e [=ei]; |
| - chè] che [causale]; | - fa'] fa [=fai] (XXXII 12; LXV 7); |
| - da'] da [=dai]; | - Fa'] Fa [=fai] (LXXVI 50); |
| - de'] d'e [=dei]; | - fra'] fra [=fra i]; |
| - di] di (IV 3; XVIII 3; LV 73); | - fu] fù; |
| - Di'] Di [=dici]; | - già] gia; ⁵⁸ |
| - diε'] diε [=diēde] (LXXV 3); | - giù] giu (XXIX 2; XXXI 64; |
| - diε'] diε [=diēdi] (LXXVIII 58); | XXXIII 16; XXXVIII 12; LXXIX |

ugualmente provveduto a uniformare, è costituita da «dὀρω», che compare 9 volte nelle *Rime* contro nessuna occorrenza di «dὀρω». Per le medesime ragioni il *che* causale è stato uniformato a «chè» e non a «ché».

⁵⁷ La congiunzione, che originariamente in Trissino si trovava nella forma non univerbata «ben che» – a tal proposito si vedano le tendenze correttive fra la prima e la seconda stampa della *Sophonisba* del 1524, per cui ci si permette di rimandare a Davoli 2020a, p. 17 –, è senz'altro da leggersi come provvista di una doppia accentazione (allo stesso modo di quanto avviene per gli avverbi in «-mente»). Pertanto, pur a fronte di un impiego più frequente della grafia «benche», si è optato per il ripristino dell'accento. Analogo è il caso di «perche/perchè», per il quale tuttavia la forma accentata è in netta maggioranza sull'altra, con quasi il doppio delle attestazioni.

⁵⁸ Benché la forma non accentata sia quasi esclusiva in Trissino (e la sola attestata nelle *Rime*) e benché non vi sia rischio di confusione con il verbo «gire», che in Trissino si trova sempre come «giva» e mai come «gia», si è optato per mantenere la forma accentata in modo da fugare qualsiasi possibile ambiguità.

⁵⁹ Anche in questo caso, così come per «già/gia», si è preferito restaurare la forma accentata, nonostante l'altra sia più frequente (circa il triplo di occorrenze in più nell'intero *corpus*, quasi il doppio nelle *Rime*).

- 15);⁵⁹
- getterommi] getteròmmi;
 - ha'] ha [=hai];
 - hàmmela] hámmela;
 - ho] hò (solo LXIV 56 trasmetteva la forma non accentata: in tutti gli altri 15 casi si è provveduto ad adeguare);
 - 'i] i [=li];
 - i'] i [=iω];
 - mē] mè (la sola occorrenza già priva di accento era a LXIX 23);
 - mωrmωrìω] mωrmωríω;
 - 'Nanzi] Nanzi [=inanzi];
 - ne'] n'è [=nei];
 - no] nò;
 - nω 'l] nω'l;
 - Oh] O;
 - ohimè] hoimè;
 - perchè] perche (XLV 22, 24, 25 e 76; LXI 9; LXVIII 3; LXXIX 9 e 36);
 - più] piu;⁶⁰
 - può] puo (XXXVII 6; XLV 67; LV 3, 6 e 48; LVI 4; LIX 27; LXI 5; LXV 54; LXXIII 12; LXXVII 27);⁶¹
 - que'] que [=quei];
 - sa] sà (LXIV 59; LXXVII 50);⁶²
 - sē] sè (le sole due occorrenze già prive di accento erano a LIX 98 e LXXV 3);
 - sē'] sē [=sei];
 - sì] si [avverbio] (in questo caso la prassi trissiniana prevede un uso prevalente della forma non accentata; soltanto 4 attestazioni erano già provviste di accento: XXVI 8, LV 14, LXXVIII 53 e LXXIX 71);
 - so] sò;⁶³
 - starommi] starómmi;
 - tē] tè;
 - tra'] tra [=tra i];
 - ufcìω] ufcíω;
 - vo] vò [=vado].

2.3. INTERPUNZIONE

Sul sistema di punteggiatura trissiniano si è soffermato in maniera diffusa, come già accennato, Danilo Romei (1992), sebbene con un'attenzione rivolta in modo particolare all'edizione ventiquattrana dell'*Epistola*. In essa lo studioso già rilevava il grado di ingerenza piuttosto elevato esercitato dall'autore nei confronti dello stampatore per quanto riguarda il processo di approntamento e di correzione del testo in tipografia; e ciò anche in ragione del fatto che «l'Arrighi stampatore, come lo scrittore, lavorava solo – o per lo più – su commissione: [...] l'autore [...] per ciò

⁵⁹ Nelle *Rime* compare solo la forma non accentata, che qui si abbandona per ragioni di uniformità.

⁶¹ Nelle *Rime* si contano 11 «puo» contro 5 «può», mentre nel *corpus* complessivo le attestazioni della seconda forma sono più del doppio dell'altra. Non tanto per adesione all'uso moderno, dunque, quanto soprattutto per un recupero della consuetudine trissiniana si è deciso di ripristinare la forma accentata.

⁶² Allo stesso modo che per «ho/ha», le forme accentate sono quasi le uniche attestate nella prima persona singolare, mentre registrano pochissime occorrenze nella terza.

⁶³ La forma accentata è maggioritaria in Trissino ed è la sola attestata nelle *Rime*.

conservava un potere contrattuale (di decisione e di controllo) determinante» (ivi, pp. 119-120).

Il sistema interpuntivo trissiniano, come giustamente notato da Romei, risulta costituito da tre segni che esprimono altrettanti gradi di gerarchizzazione: la virgola, il punto e virgola e il punto (cui si aggiungono poi la parentesi e il punto interrogativo, con prerogative del tutto simili a quelle che detengono nella prassi moderna), che «traducono in forme grafiche moderne la tripartizione teorizzata dai grammatici antichi in *distinctio*, *media distinctio*, *subdistinctio*, con un'esatta corrispondenza con le unità sintattiche da essa definite: *periodos*, *colon*, *comma*» (ivi, p. 130). Tuttavia, a fronte di un apparato di segni sovrapponibile nella sostanza a quello dell'uso moderno (pur con l'assenza dei due punti, annullati e allo stesso tempo riassorbiti dal punto e virgola), resta peculiare la funzione di cui tali segni di rivestono, che è

essenzialmente demarcativa e gerarchizzante, e solo in linea secondaria pausativa [...]. Non indica necessariamente l'intensità della pausa [...]. Non segue la logica del parlato, ma rigorosamente quella dello scritto. La sua punteggiatura procede da un'analisi retorico-grammaticale del discorso [...]: il sistema trissiniano è governato da una logica diversa dal nostro; quello che conta è che funziona con una coerenza notevole (ivi, p. 131).

Tale coerenza è poi in effetti verificata, da Romei, nelle successive pagine del suo saggio, che si possono riassumere come segue. La virgola è impiegata per separare gli elementi di una enumerazione o anche solo di una dittologia (in presenza di congiunzioni come *ε*), nonché un *primum* da un *secundum comparationis* (*più ..., che ...*), e si trova quasi sempre prima di infinitive causali e finali, di gerundio e di «connettivi espliciti, congiunzioni e pronomi e avverbi congiuntivi» (p. 134), mentre è di norma assente prima di subordinate costituite da un verbo in forma nominale (participio o infinito) e soprattutto fra due connettivi consecutivi (ad es. *che se*, *ε se*, *ε quando*) o fra connettivo e gerundio. Il punto e virgola, il cui impiego è più sfuggente e maggiormente soggetto di volta in volta alle specificità del periodare, si trova invece più frequentemente della virgola prima del *ma* e di alcune altre congiunzioni (soprattutto *cioè*), nonché prima di pronomi relativi composti (come *la quale*: ma non prima del *che*, preceduto sempre da una semplice virgola).

Una siffatta classificazione resta sostanzialmente valida anche per le *Rime*, pur nella consapevolezza che, trattandosi di testo poetico, non è raro che la sintassi talvolta sia più piana e meno articolata e che la trama interpuntiva venga di conseguenza semplificandosi, non raggiungendo quasi mai gli eccessi subordinativi della prosa (come quello che pure si trova nel lunghissimo periodo centrale della dedicatoria); talvolta, inoltre, si ha l'impressione che la punteggiatura non appaia all'autore così necessaria come nella prosa per il fatto che a segnalare pause intonative o suddivisioni sintattiche risulti sufficiente la spezzatura del verso.

Proprio alla luce di una tale regolarità, e nella volontà di restituire un profilo interpuntivo che fosse non tanto rispondente alla prassi moderna quanto il più coerente possibile con il sistema trissiniano, nell'allestimento della presente edizione si è optato per intervenire per eccesso piuttosto che per difetto, mantenendo inalterata, laddove possibile, la punteggiatura originaria. Di eventuali integrazioni o lievi modifiche, attuate nei casi in cui la comprensione del testo ne risultasse agevolata senza che perciò fosse eccessivamente intaccato il sistema trissiniano, si rende conto nei paragrafi successivi; diverso, invece, il trattamento dei segni d'interpunzione palesemente erronei già nella stessa prassi trissiniana, le cui correzioni sono riprodotte direttamente nelle note d'apparato.⁶⁴ Si sono infine operate in maniera automatica, senza renderne conto in questa sede, minime limature come la sostituzione, ove necessario, dei punti e virgola con i due punti o del punto fermo con il punto esclamativo, o ancora l'aggiunta delle virgolette in presenza di discorsi diretti (che nella *princeps* sono quasi sempre introdotti da un semplice punto e virgola seguito da maiuscola).

2.3.1. *Particella che*

La punteggiatura che accompagna la particella *che* all'interno delle *Rime* risulta dipendere in maniera regolare dalla funzione svolta dalla particella stessa oltre che dalla sua posizione relativa rispetto agli altri costituenti del periodo. Anzitutto, salve pochissime eccezioni e a differenza dei casi in cui la particella svolge qualsiasi altra funzione, il *che* con valore causale è sempre preceduto da un punto e virgola: e ciò aiuta a disambiguare diversi luoghi in cui alla congiunzione si sarebbe potuto altrimenti assegnare più di un valore, permettendo da un lato di considerare come non causale un *che* preceduto da una semplice virgola e dall'altro di ritenere invece che tale congiunzione dopo un punto e virgola introduca con buone probabilità una causale.⁶⁵ Resta, tuttavia, qualche margine di indecisione. È difficile, ad esempio, dire con certezza se il *che* di XIII 76 e quello di LXXVI 98, preceduti rispettivamente da una virgola e da un punto e virgola, debbano avere valore consecutivo o non piuttosto causale,⁶⁶ o se quello di XXXI 28, preceduto da virgola, introduca una causale o un'esplicativa:⁶⁷ per questi esempi si è preferito pertanto non intervenire

⁶⁴ Determinante, in questi casi, è stato anche il confronto con il ms. di Jena. Già la Mazzoleni (1996, pp. 317-318), infatti, aveva segnalato delle divergenze fra l'interpunzione del codice e quella della stampa, annoverando fra le altre cose soprattutto una certa negligenza, nella *princeps*, nel riprodurre i punti di domanda.

⁶⁵ Ad esempio, proprio grazie alla punteggiatura, risulta più semplice riconoscere alla congiunzione una funzione relativa (anziché causale) e causale (anziché relativa) rispettivamente in XVI 13 e in LV 70.

⁶⁶ Nel secondo caso il punto e virgola si ritrova anche nel codice di Jena (lasciando quindi propendere per un valore causale), ma non nelle due stampe della *Canzone* del 1524, dove si ha invece una virgola che spingerebbe a ritenere la proposizione una consecutiva.

⁶⁷ In questo caso nel ms. di Jena è assente qualsiasi segno di punteggiatura

sulla punteggiatura e mantenere invece a testo una veste più conservativa, riservando alla sede di commento la discussione di eventuali ricadute sul piano interpretativo. In tutti gli altri casi – quando cioè il valore della congiunzione fosse senz'altro causale – le virgole che comparivano prima del *che* sono state sostituite con un punto e virgola (così in I 13, XIX 2, XXIX 5, XXXI 38,⁶⁸ LXXV 28⁶⁹ e LXXIX 1);⁷⁰ un punto e virgola è stato pure aggiunto laddove non vi fosse alcun segno di interpunzione (in XIII 15 e LXXVIII 159), mentre sono rimasti naturalmente invariati sia il punto fermo (in XXXI 53) sia il punto interrogativo (in XLV 91).

Per quanto riguarda il pronome relativo, resta valida l'osservazione di Romei, secondo cui il semplice *che* si trova quasi esclusivamente dopo una virgola.⁷¹ Una situazione analoga si registra anche per le ulteriori funzioni svolte dalla congiunzione, con una prevalenza quasi totale per la virgola rispetto sia al punto e virgola che alla completa assenza di punteggiatura. La tendenza a impiegare la virgola, in ogni caso, non sembra essere una norma tanto stringente quanto quella a utilizzare il punto e virgola per la congiunzione causale.⁷² In qualche circostanza, quindi, non si è avvertita la necessità di livellare le divergenze, mentre nei seguenti casi si è intervenuto sostituendo con una virgola un punto e virgola che precedesse un *che* consecutivo: IV 6 e 13, VIII 6,⁷³ LXIV 16,⁷⁴ LXXVIII 4.

2.3.2. *Vocativi*

Contrariamente all'uso moderno, i vocativi quasi mai sono delimitati da una virgola. Di seguito si riportano, in ordine di apparizione nel testo, i *loci* in cui si è intervenuto di conseguenza:

⁶⁸ Qui la presenza della virgola potrebbe essere dovuta al fatto che al v. 36 si trova un «Tale» (che risponde al «Qual» del v. 33) e che la congiunzione sia stata quindi erroneamente considerata come consecutiva a una rilettera veloce.

⁶⁹ Il punto e virgola si trova già nel ms. di Jena.

⁷⁰ Nell'ultimo caso il valore della congiunzione, di per sé equivoco, deve considerarsi causale anche sulla scorta di un passo della *Poetica* in cui sono riportati i primi versi dell'egloga con qualche variante che ne rende meglio intelligibile il senso complessivo: si veda a questo proposito il commento *ad locum*.

⁷¹ Le pochissime deroghe sono facilmente giustificabili: nella dedicatoria («di Signore, che ha [...]; e che è [...]») il pronome dà avvio a una proposizione coordinata a una precedente relativa, ed è peraltro preceduto da un'altra congiunzione; in XIV 9 («cuor mio, tu che») segue un altro pronome che a sua volta si trova subito dopo una virgola; in LXXVIII 53 («una gabbuza tesse; / Di che s'allegra») corrisponde, di fatto, a un nesso relativo, così come assimilabili a nessi relativi sono i *che* (conclusivi dei rispettivi componimenti) di XLIV 14 e LXXIX 80. Diverso il caso di LIX 26 («belleza, che ne con parole»), dove, in presenza di quello che è un semplice pronome relativo, si è provveduto a sostituire il punto e virgola con una virgola.

⁷² È quanto traspare soprattutto dai casi in cui si trovano accostati due monosillabi, per cui, ad esempio, accanto a forme come «par, che», «so, che» o «Ah, che» convivono «par che», «So che», «Ah che».

⁷³ A prescindere dalla funzione che si assegni alla proposizione del v. 7 – relativa o consecutiva – il segno interpuntivo più appropriato resta la semplice virgola.

⁷⁴ Il punto e virgola è già nel ms. di Jena.

- pωssete,] pωssete (I 7);
- ocki, Donna,] ocki Donna (III 2);
- sveljassi, Amωre,] sveljassi Amωre (V 1);
- Madonna,] Madonna (IX 12);
- tu,] tu (XI 10);
- vωi, Donna,] vωi Donna (XII 10);
- So, Canzωnetta mia,] So Canzωnetta mia (XIII 79);
- Però,] Però (XIV 9);
- ripωfate,] ripωfate (XV 1);
- giustamente, Amωr,] giustamente Amωr (XVI 1);
- pωtesse,] pωtesse (XVII 1);
- Donna,] Donna (XVII 2);
- Donna,] Donna (XVIII 1);
- difamarvi,] difamarvi (XIX 1);
- Donna,] Donna (XX 1);
- Ωve, mijsera,] Ωve mijsera (XXIII 9);
- tu,] tu (XXVI 1);
- pensier, leggiadra Donna,] pensier leggiadra Donna (XXVI 25);
- Però, Canzωn,] Però Canzωn (XXXI 88);
- tu, Re de le stelle, eternω Padre,] tu Re de le stelle eternω Padre (XXXII 9);
- vita,] vita] (XXXIII 17);
- cuor,] cuor (XXXIV 10);
- lafciasti, Amωre,] lafciasti Amωre (XXXV 2);
- Ite,] Ite (XXXVII 1);
- ripensω, Donna,] ripensω Donna (XLI 1);
- anchωra,] anchωra (XLV 58);
- Donna,] Donna (XLV 59);
- Ite, miei versi,] Ite miei versi (L 1);
- ho, bella Donna,] ho bella Donna (LI 9);
- Madonna,] Madonna (LII 1);
- ver,] ver (LIII 17);
- Tωrnami, Donna,] Tωrnami Donna (LV 69);
- gentil,] gentil (LV 76);
- Mωstra,] Mωstra (LV 86);
- Godi, Vicenza,] Godi Vicenza (LVI 12);
- Signωra,] Signωra (LIX 1);
- vωi,] vωi (LIX 10);
- stanca,] stanca (LXI 1);
- legami,] legami (LXIV 2);
- Amωr,] Amωr (LXIV 27);
- fa',] fa' (LXV 7);
- vuoi,] vuoi (LXV 19);
- ringraziω, Amωr,] ringraziω Amωr (LXV 81);
- Però,] Però (LXV 85);
- vωi, Donna,] vωi Donna (LXVI 2);
- miω,] miω (LXVI 6);
- Donna,] Donna (LXVI 7);
- miei,] miei (LXVII 1);
- tu, mia manω,] tu mia manω (LXVII 5);
- Però,] Però (LXVIII 9);
- maghe,] maghe (LXXII 11);
- Donna,] Donna (LXXII 12);
- vωi, dωlci acque, ε vωi, frōnduti faggi,] vωi dωlci acque, ε vωi frōnduti faggi (LXXII 19);
- Donna,] Donna (LXXIV 1);
- Dunque,] Dunque (LXXV 49);
- Dunque,] Dunque (LXXVI 40);
- dunque, Signωr,] dunque Signωr (LXXVI 66);
- mai, Canzωne,] mai Canzωne (LXXVI 92);
- miω,] miω (LXXVI 95);

- tu, Re de le stelle,] tu Re de le stelle (LXXVII 67)
- Pastωr,] Pastωr (LXXVIII 6);
- tu, miω carω Battω,] tu miω carω Battω (LXXVIII 10);
- tu, miω Thyrse,] tu miω Thyrse (LXXVIII 18);
- principiω, Mufe,] principiω Mufe (LXXVIII 63);
- principiω, Mufe,] principiω Mufe (LXXVIII 67);
- alhωr, leggiadre Nyphe,] alhωr leggiadre Nyphe (LXXVIII 68);
- principiω, Mufe,] principiω Mufe (LXXVIII 77);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 81);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 85);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 89);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 94);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 102);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 108);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 111);
- vωi,] vωi (LXXVIII 115);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 121);
- selvagge,] selvagge (LXXVIII 122);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 125);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 132);
- vien, Signōre,] vien Signōre (LXXVIII 136);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 139);
- terra,] terra (LXXVIII 140);
- Reggete, Mufe,] Reggete Mufe (LXXVIII 144);
- vωi, cari Bifωlci, ε vωi, Pastωri,] vωi cari Bifωlci, ε vωi Pastωri, (LXXVIII 145);
- fine, o Mufe,] fine o Mufe (LXXVIII 150);
- fine, o Mufe,] fine o Mufe (LXXVIII 153);
- Kiudete, Mufe,] Kiudete Mufe (LXXVIII 158);
- Benedetta, Pastωr,] Benedetta Pastωr (LXXVIII 163);
- qui,] qui (LXXVIII 169);
- cantω,] cantω (LXXVIII 170);
- Pafci, Titirω miω,] Pafci Titirω miω (LXXIX 4);
- Amarille,] Amarille (LXXIX 8).

2.3.3. Dittologie

Pur tenendo conto del fatto che, in Trissino, la norma è quella di separare per mezzo di una virgola membri tenuti insieme da congiunzioni coordinanti, senza alcuna gradazione a seconda che si tratti di proposizioni, interi sintagmi o semplici aggettivi, si è optato (con poche eccezioni, per lo più in circostanze in cui si trovasse un elenco di molti membri dislocati su più versi) per una soppressione del segno di interpunzione in presenza di una dittologia, mantenendolo invece negli altri casi.

Si offre un elenco esaustivo dei versi in cui si è intervenuto con una sostituzione del

tipo ‘ $x, \varepsilon(t) y$ ’ > ‘ $x \varepsilon(t) y$ ’: dedicatoria 12; I 2, 6 e 14; III 5; IV 1 e 6; VI 6; VII 1 e 12; VIII 10; IX 1, 5 e 8; X 2, 3, 5 e 7; XI 1 e 12; XIII 25, 42, 73 e 78; XIV 2, 4 e 6; XVII 2; XVIII 6 e 14; XXI 1 e 7; XXII 1, 5 e 14; XXIII 10; XXIV 1; XXV 11; XXVI 2, 5, 6, 10, 13, 23, 36 e 37; XXVII 9; XXVIII 6, 7 e 13; XXIX 3 e 9; XXXI 32, 72 e 81; XXXIII 2, 20 e 25; XXXVI 1 e 9; XXXVIII 5 e 7; XXXIX 8; XL 2, 4, 9-10 e 10; XLII 1; XLIII 4; XLIV 8; XLV 21, 22, 25, 29, 30, 39, 46, 62, 63 e 68; XLVI 2 e 14; XLVII 2, 9 e 12; XLVIII 8; XLIX 8; L 9; LII 9 e 11; LIII rubrica, 22 e 24; LIV 6; LV 7, 20, 33, 34, 68, 71 e 80; LVI 2, 8, 10 e 13; LVII 12; LVIII 2, 8 e 10; LIX 4, 8, 9, 11, 21, 32, 43, 48, 53, 56, 58, 59, 60, 62, 98, 101; LX 8; LXII 2 e 4; LXIII 4; LXIV 16, 38, 44, 53 e 54; LXV 30, 48, 54, 56, 64, 69 e 71; LXVI 3; LXVII 1; LXVIII 1; LXIX 13; LXX 7; LXXI 2, 7 e 13; LXXII 1 (entrambe le occorrenze), 13, 17 e 23; LXXIII 4; LXXIV 6; LXXV 6, 17, 30 e 48; LXXVI 3, 6, 8, 13, 18, 29, 31, 34, 46, 48, 49, 61, 65, 67, 71, 87 e 93; LXXVII 1, 4, 6, 13, 21, 23, 26, 28, 33, 36, 40, 54, 62, 71, 77; LXXVIII 23, 73, 74, 80, 82, 82-83, 87, 91, 98, 104, 107, 111, 114, 118, 119, 122, 128, 135, 154, 156, 165; LXXIX 3, 12, 22, 26, 28, 34, 54 e 67.

Similmente, le sostituzioni ‘ $x, n\varepsilon y$ ’ > ‘ $x n\varepsilon y$ ’: III 14; VIII 14; XXVI 33; LI 3; LIX 25 e 26; LXIV 50 e 67; LXIX 29.

Infine, quelle ‘ $x, o(d) y$ ’ > ‘ $x o(d) y$ ’: VIII 5; XIII 7 e 61; XVIII 1; XXXI 67; XLV 80; LV 58; LIX 42 e 87; LXII 12; LXV 4; LXIX 25; LXX 9; LXXII 11; LXXVII 44, 45 e 51; LXXIX 59.

2.3.4. *Ulteriori aggiustamenti*

Si rende conto di seguito di altri interventi sulla punteggiatura. Si tratta per lo più di modifiche volte a un generale alleggerimento (con l’eccezione dei casi in cui si sono delimitate delle interiezioni), la cui tenuta nel sistema trissiniano è spesso suffragata da un *usus* già attestato nel codice di Jena:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| – havei] havei, (II 7); | – dispoljω,] dispoljω; (XVI 5); |
| – modω,] modω (V 9); | – Ma,] Ma (XVI 7); |
| – Lassω,] Lassω (V 10); | – troppω, ohimè] troppω ohimè (XVI 13); |
| – se, lassω,] se lassω (VII 8); | – aspreza,] aspreza; (XVII 7); |
| – Donna] Donna, (IX 2); | – Ma,] Ma (XVII 9); |
| – ripensandω] ripensandω, (IX 7); | – odiω] odiω, (XVII 11); |
| – questa] questa, (IX 14); | – giωire] giωire, (XIX 7); |
| – fede.] fede, (X 11); | – sωnω] sωnω, (XIX 12); |
| – sōle] sōle, (XIII 7); | – Amōre,] Amōre; (XX 1); |
| – Idiω,] Idiω (XIII 17); | – Ma,] Ma (XX 5); |
| – credutω] credutω, (XIII 54); | – mirω,] mirω (XX 5); |
| – sentire,] sentire) (XIII 55); | |

CRITERI DI TRASCRIZIONE

- sωspirω,] sωspirω; (XX 9);
- sωrde;] sωrde, (XXII 11);
- Quandω, lassω,] Quandω lassω (XXIII 1);
- veder] veder, (XXIII 3);
- salda] salda, (XXIII 13);
- possω, ohimè,] possω ohimè (XXIV 4);
- Ma, lassω,] Ma lassω (XXVI 19);
- quel] quel (XXVI 29);
- meljω] meljω, (XXVI 31);
- amai,] amai (XXVIII 5);
- Medicina,] Medicina; (XXX 6);
- pratω] pratω, (XXXI 33);
- giù,] giù (XXXI 64);
- vada,] vada; (XXXI 80);
- Fωrtuna] Fωrtuna, (XXXI 83);
- mai] mai, (XXXI 84);
- raccolte,] raccolte (XXXI 88);
- morte] morte, (XXXIII 7);
- in suspir,] in suspir (XXXIII 19);
- volge,] volge; (XXXVI 9);
- vωi, deh,] vωi deh (XXXVII 11);
- Ma, lassω,] Ma lassω (XXXVIII 9);
- amarω,] amarω; (XL 2);
- Eccω] Eccω, (XLI 13);
- piacer,] piacer (XLII 8);
- persi,] persi; (XLIV 5);
- sωccωrse,] sωccωrse; (XLIV 6);
- lacrime,] lacrime (XLIV 10);
- venti,] venti (XLV 17);
- Ma,] Ma (XLV 40);
- che,] che (XLV 46);
- in mε] in mε, (XLV 49);
- biasmerete] biasmerete, (XLV 87);
- defire,] defire; (XLV 88);
- Lassω,] Lassω (XLVI 9);
- bene,] bene (XLVIII 5);
- terrenω;] terrenω. (XLVIII 11);
- vōlere] vōlere, (LI 6);
- via;] via, (LI 11);
- Hor, lassω,] Hor lassω (LIV 12);
- dilungatω, ohimè,] dilungatω ohimè (LV 59);
- Parna[ω] Parna[ω, (LVIII 2);
- frōndi;] frōndi, (LVIII 7);
- raccolse] raccolse, (LIX 32);
- cōndusse,] cōndusse (LIX 37);
- vederle] vederle, (LIX 50);
- muove,] muove (LIX 72);
- grazia] grazia, (LIX 95);
- martire,] martire. (LXII 13);
- ardente;] ardente (LXIV 6);
- accefe,] accefe (LXV 34);
- virtù] virtù, (LXV 48);
- Cōncordi] Cōncordi, (LXV 49);
- giōvenile] giōvenile, (LXV 70);
- sbigōttita] sbigōttita, (LXIX 18);
- fare, è] fare è, (LXIX 22);
- valωr,] valωr (LXIX 23);
- poi,] poi (LXXIV 7);
- Signωr] Signωr, (LXXV 38);
- dimōstri;] dimōstri. (LXXV 46);
- acciò] acciò, (LXXVI 38);
- lωr] lωr, (LXXVI 51);
- certω] certω, (LXXVI 69);
- mani,] mani; (LXXVI 77);
- fama] fama, (LXXVII 38);
- genti] genti, (LXXVII 39);
- lui,] lui (LXXVII 50);
- Dura,] Dura (LXXVIII 88);
- mōrrò,] mōrrò; (LXXIX 40).

2.4. ALTRI INTERVENTI

2.4.1. *Maiuscole/minuscole*

Al di là delle maiuscole a inizio di ogni verso, che si sono mantenute, e di quelle dopo punto interrogativo⁷⁵ e all'inizio del discorso diretto, che si sono ripristinate, si è proceduto a un adeguamento di maiuscole/minuscole secondo l'uso moderno. In particolare: sono stati resi in maiuscolo sostantivi indicanti personificazioni allegoriche, la *Donna* amata, *Diω* o il *Cielω*, oltre che nomi geografici; si sono conservate le maiuscole anche per gli elementi invocati dall'io nel sonetto XI, mentre, sull'esempio della sestina XXXIII, si sono ridotte a minuscole le parole rima della sestina XXVI (con l'eccezione di «Donna» nei casi in cui il sostantivo designasse l'amata e, naturalmente, di «Arnω»: che sono, del resto, le sole parole-rima in maiuscolo anche nel ms. di Jena). Si fornisce di seguito un elenco esaustivo, in ordine alfabetico, degli interventi effettuati, con l'indicazione fra parentesi dei versi corrispondenti:

- | | |
|--|---|
| – Alpe] alpe (LXXVIII 65); | – ciel] Ciel (XIII 67; LIX 40; LXV 43); |
| – alpestre] Alpestre (XI 1); | – cielω] Cielω (XXXI 4); |
| – Amωr] amωr (VII 11; VIII 7; LXXI 9; LXXIX 23); | – colle] Colle (XIII 61); |
| – angeli] Angeli (XXXI 70); | – dea] Dea (LVI 13); |
| – ape] Ape (LIX 91); | – diω] Diω (LXIX 12); |
| – apiω] Apiω (LXXIX 34); | – dolja] Dolja (XXXIII 26); |
| – appennini] Appennini (XXVI 10); | – Donna] donna (II 1; IX 2); |
| – aspidi] Aspidi (LXXVIII 79); | – donna] Donna (XLII 12; LX 2 e 3; LXIV 42 e 50; LXVII 3; LXIX 13); |
| – Bifωlci] bifωlci (LXXVIII 154); | – Fattωr] fattωr (XLII 3); |
| – boschi] Boschi (XXVI 2); | – Fattωre] fattωre (LXXVIII 152); |
| – bruna] Bruna (LXXIX 51); | – fōnte] Fōnte (XXVI 1); |
| – capra] Capra (LXXVIII 159); | – Fōrtuna] fōrtuna (XLV 25); |
| – capretta] Capretta (LXXVIII 27); | – Gange] gange (LXXVII 37); |
| – capretti] Capretti (LXXVIII 28); | – Hiberω] hiberω (LXXVII 37); |
| – caprω] Caprω (LXXIX 6); | – idioma] Idioma (LXXVI 85); |
| – cerva] Cerva (LIX 79); | – kiarω] Kiarω (XXXII 14); |
| – cedri] Cedri (LXIII 3); | – leωna] Leωna (LXXIX 25); |
| – Ciel] ciel (III 7; VIII 11; XLII 5; XLIV 25; L 10; LXIV 51; LXXV 42 e 52); | – leωni] Leωni (LXXVIII 79); |
| | – luna] Luna (III 11); |

⁷⁵ Nelle *Rime* il punto interrogativo all'interno di verso è seguito sempre da lettera minuscola. Dopo un punto fermo si ha invece solo un caso in cui non vi sia una maiuscola (LXV 55).

- lupi] Lupi (LXXVIII 78);
- lymphel] Lymphel (LIX 11);
- Medicina] medicina (XXX 6);
- mirti] Mirti (LXIII 3);
- Morte] morte (XXV 11; XXXIII 33);
- narranzi] Narranzi (LXIII 3);
- Natura] natura (LXV 54);
- ostru] Ostru (XIV 2);
- olive] Olive (LXIII 3);
- orizonte] Orizonte (LXIX 9);
- oriente] Oriente (LXIX 39);
- Padre] padre (XXXII 9; LXXVII 67);
- papaveru] Papaveru (LXXIX 43);
- paradisu] Paradisu (LIX 83);
- Pastori] pastori (LXXVIII 154);
- perle] Perle (LIX 8 e 46);
- persa] Persa (LXXIX 34);
- spiaggia] Piaggia (XIII 61);
- pianeta] Pianeta (XXXV 5);
- pin] Pin (LXXIX 57);
- pini] Pini (LXXVIII 1);
- pioggia] Pioggia (XXXI 67);
- regnu] Regnu (LIX 82);
- riccheze] Riccheze (LXV 61);
- rime] Rime (dedicatoria 14; LIX 7);
- rofe] Rofe (LIX 8);
- signoru] Signoru (LXXV 38 e 49);
- signore] Signore (LXIX 27; LXXV 9)
- Sole] sole (XIII 3; XXXII 2);
- sol(e)] Sol(e) (III 11; XXI 10; XXIX 11; XXXI 67; XLV 97; LV 33 e 71; LVI 5; LVII 13; LIX 86; LXIV 13; LXIX 9, 14 e 39);
- sottu] Sottu (LXXVIII *rubr.*);
- stella] Stella (XXXI 5);
- taza] Taza (LXXVIII 167);
- Terra] terra (XIII 68);
- tigre] Tigre (LXXVIII 79);
- turcu] Turcu (LXXVI 72);
- trophel] Trophel (XXX 14);
- valle] Valle (XIII 61);
- vicariu] Vicariu (LXXVI 16 e 41; LXXVII 48).

2.4.2. Paragrafatura

Le sporgenze e i rientri della *princeps* sono riprodotti fedelmente. In particolare, si fa notare che fino alla canzone LXXV il solo espediente tipografico impiegato per segnalare l'inizio delle partizioni metriche di ogni componimento (siano esse quartine, terzine, piedi, sirme e così via) è la sporgenza della prima lettera del verso; nelle canzoni LXXVI e LXXVII il sistema di sporgenze è duplice, con una a maggiore distanza dal testo che indica l'avvio di strofa e le altre, più ravvicinate al testo, in corrispondenza delle partizioni interne delle varie strofe; nell'ecloga LXXVIII, ai due tipi di sporgenza, impiegati rispettivamente all'inizio dell'intero componimento e per segnalare l'avvicinarsi dei due protagonisti nel dialogo da loro portato avanti, si aggiunge la rientranza, adoperata per i versi di *refrain*; nell'ecloga LXXIX, infine, alla sporgenza più distanziata, usata per marcare l'avvio di componimento, si accompagnano di nuovo sia le sporgenze più ravvicinate al testo, con cui si indicano l'inizio e la fine del canto poetico di Batto, sia le rientranze, con cui sono tenute distinte le lasse interne.

NOTA AL TESTO

In tal senso, i soli interventi sul testo sono consistiti nell'aggiunta di uno spazio bianco a separare fra loro le strofe delle canzoni, le terzine del serventese XLV, le quartine del serventese LIII e le replicazioni della ballata pluristrofica LXIX.

NOTA LINGUISTICA

Si offre di seguito uno *specimen* del linguaggio lirico trissiniano, quale traspare dalle *Rime*, analizzato a partire dalle voci più caratterizzanti sotto il profilo grafico, fonetico e morfologico,⁷⁶ in particolare quando queste si discostino dallo ‘standard’ della lingua poetica costituito per lo più dal modello petrarchesco che in quegli stessi anni Venti del Cinquecento Bembo andava proponendo. In tale prospettiva, le osservazioni che seguono si propongono di essere non una dettagliata descrizione degli usi trissiniani o una ricostruzione del suo profilo linguistico, ma per lo più un elenco ragionato di quelle forme che costituiscono delle specificità del canzoniere e si oppongono in quanto tali a una prassi linguistica meno strettamente ‘lirica’ – e quindi in *primis* alle occorrenze nel resto delle opere trissiniane, sia in versi che in prosa – o più semplicemente alla tradizione poetica antecedente e coeva.

3.1. GRAFIA

Si riportano in questa sezione per lo più dei residui latineggianti o grecizzanti la cui validità è da limitare all’ambito della grafia e certo non da estendere a quello della pronuncia. Del resto, Trissino stesso nei *Dubbî grammaticali*, § 36, si sofferma sulle cinque lettere «ωziωse», vale a dire «*x, y, th, ph e h*», che «si ufanoω sōλω ne le parole greche o dal grecoω dedute» (la seconda, la terza e la quarta) o «ne le parole sì greche cōme latine o dal latinω dedute» (la prima e l’ultima); e implicitamente riconosce un valore simile agli scontri consonantici in cui non si realizza assimilazione quando afferma che «il scrivere le parole pure latine secōndoω la prōnunia latina è forse non mancōω necessariω che cōnvenevōle» (ivi, § 54).

1) Mantenimento di *x* etimologica:

exangue (XI 12): l’aggettivo compare solo un’altra volta nella produzione trissiniana, nell’*Italia liberata*, in questa medesima forma. Si segnala che nei *Dubbî*, § 40, Trissino riconosce che le «parole che haveanoω lō *x* nel latinω» sono state trasposte talvolta con «lō elementω del *s* kiarω duplicatω, cioè dui *ss*» e talvolta con «quellω del *f* ωttufω»; in un caso come questo, quindi, bisognerà immaginare una

⁷⁶ Più puntuali osservazioni sintattiche si troveranno invece nelle singole note di commento.

pronuncia del tipo «εfangue», prossima alla realizzazione che della *x* si faceva nell'Italia settentrionale e in particolare in area veneta,⁷⁷ o meno probabilmente – perché in una forma più vicina a quella «che in Toscana [...] si scrive ε si pronunzia» – «essangue» (cfr. a proposito anche la n. 85 di Castelveccchi in *Dubbi*, pp. 109-110).

excellente (LXXVII 49) ed *excellenzia* (LVII 4): di gran lunga maggioritaria rispetto alla forma con affricata postalveolare geminata anche nel resto della produzione, con oltre una sessantina di occorrenze totali contro appena quattro.

excelse (XLV 45): oltre 170 attestazioni contro appena una di «eccelsi».

exciede (XLI 13 e LXVII 3): il verbo in Trissino si trova solo in questa forma in tutte e quattro le sue occorrenze.

exempiω (XIII 26, XXXI 53 e LVI 9): Trissino conosce la sola forma con *x* intervocalica. Come per «exangue», anche in questo caso si dovrà immaginare una realizzazione del tipo «εfempiω» o «essempiω».

expressa (LXXV 35) ed *expressω* (XXVII 12): la forma in «ex-» si alterna in maniera regolare con quella con «es-» nelle *Rime* (due occorrenze ciascuna: cfr. XIII 18 «espressω» e XVII 5 «espresse»), mentre nel resto degli scritti trissiniani c'è una lieve predilezione per quest'ultima.

extenderannω (LXXVI 23): il verbo ricorre altrove solo in questa forma.

extingue (LXXVI 24) ed *extintω* (LXXVIII 62): a fronte di una cinquantina di occorrenze totali di «estin-», il verbo ricorre nella forma latineggiante in soli sei casi.

extreme (VII 14, XXV 7, XLIX 7 e LXXVIII 148): si registra un certo equilibrio tra la forma con *-x-* e quella con *-s-*. Se, infatti, la prima è la sola attestata nelle *Rime*, nel resto delle opere si contano rispettivamente 39 e 47 occorrenze.

ii) Mantenimento di *y* etimologica:⁷⁸

Cyllenia (LXV 43): in Trissino il nome compare sempre in questa scrizione, e in qualche caso nell'*Italia liberata* addirittura nella forma con nasale geminata («Cyllennia»).

lymphe (LIX 11): Si trova sempre in questa forma in Trissino.

Nymphe (LIX 8): la forma è la sola attestata in Trissino.

Thyrse (LXXVIII rubriche e vv. 18 e 64): la correttezza di questa forma è ribadita dagli aggiustamenti che intervengono in fase di stampa per correggere l'erroneo «Thirse» o «Thir.» (per cui vd. *supra* il § 1.3.1).

⁷⁷ Si veda del resto *Dubbi*, § 38 «Considerandω adunque lω elementω del *x* grecω ε latinω lω vederemω, cōme tutti i grammatici dicōnō, esser duplice, cioè cōpostω di *c* et *s*. E chiunque le parole scritte cōn essō propriamente leggerà questō kiaramente cōnōfcerà. Ma noi italiani, che la muta avanti *s* non pronunziamō, havemō parimente la pronunzia di essō *c* avanti *s* da le nostre parole rimossa, in vece de la quale ufiamō lω elementω del *f* ωttufω, cioè il *f*; perciò che la pronunzia del *xa*, che in *Xanthω* si truova, non è altro che quella del *fa* che in *cafa* e *rofa* si sente; e parimente quella del *xe*, che in *Xenophonte* e *Xerse* vulgarmente risuona, è la medesima che in *profa*, *paefe* e *spofe* si dice».

⁷⁸ Nei *Dubbi*, § 41, Trissino scrive che l'*y* «a noi non risuona altro che *i*, avegna che la pronunzia di essō appressō l'antiqui greci e latini fusse di *u* tenue».

III) Mantenimento dei digrammi *ch*, *ph* e *th* etimologici:⁷⁹

Alphesibea (LXXIX 68).

cholera (LXXVIII 17): sempre in questa forma anche nelle altre due attestazioni al di fuori dalle *Rime*. Al nesso va senz'altro assegnato solo un valore grafico (nella volontà di riprodurre la forma etimologica del sostantivo), con una pronuncia di semplice occlusiva velare (senza aspirazione): cfr. del resto la trattazione riservata al fonema in *Dubbí*, § 30.

Cissetha (LXXVIII 169).

Citherea (LXXIX 71).

Daphne (LXXVIII rubr. e vv. 19, 71, 87, 113, 129, 130, 146, 147, 155)

Iphiclō (LXXIX 66).

Lyceō (LXXVIII 134).

lymphe (LIX 11): sempre in questa forma in Trissino.

Nympha (LXXVIII vv. 86 e 141 e LXXIX 28) e *Nymphe* (LIX 8 e LXXVIII vv. 68 e 156).

Pylō (LXXIX 65).

Ridolphi (dedicatoria rubr. e LXXVIII rubr.) e *Ridolphō* (LXXVII vv. 18 e 72): anche nell'unica ulteriore attestazione al di fuori delle *Rime*, in *Castellano*, § 224, il nome del cardinale compare in questa stessa forma.

sylvestri (LXXVIII vv. 20 e 161): l'aggettivo è in questa forma solo nelle *Rime*; altrove si trova con *-i*.

thesorō (LV 39).

trōphēi (XXX 14): la forma è la sola impiegata da Trissino anche nell'*Italia liberata* (in X 698 e in XXV 822).

Thyrse (LXXVIII rubriche e vv. 18 e 64).

IV) Mantenimento di *h* etimologica:⁸⁰

si trovano sempre nella scrizione con *h-* le varie forme del verbo "avere" e le voci «habit-», «harmōnia», «hedera», «herb-», «herbetta», «hermi», «Hiberō», «h[i]er[i]», «Hippomene», «hirsuta», «hōnest-», «hōnest-», «hōnōr-», «hōr-» e «hor[a]» (con valore rispettivamente di sostantivo e di avverbio; e con i derivati «anchōr[a]», «al[l]hōr[a]», «ognihōr» o «ogn'hōr[a]» e «talhōr[a]»), «human*», «humeri», «Humida», «humil-», «humōr-» e «h[u]om-». Presentano *h-* anche le interiezioni come «hah», «hai» e «hoimè».

⁷⁹ Cfr. *Dubbí*, § 41 «il *ph* mostra quel medefimō elementō che fa *lō f*. Et il *th* significa quellō che fa il *t*».

⁸⁰ In *Dubbí*, § 36 Trissino osserva che *h* «non è lettera ma è segnō di fiatō overō aspirazione che a la syllaba s'attribuiva, il quale fiatō sendō ne la nostra pronunzia mancatō parimente la nota di lui vien ad essere superflua et ωziōsa» (e similmente al § 41).

v) Nessi consonantici:

admirō (LIX 20): la forma latineggiante si alterna regolarmente in Trissino a quella con assimilazione regressiva della nasale (che non è però attestata nelle *Rime*).

advien (XXXI 68): numericamente è forma ben più attestata di quella con assimilazione (che compare solo al di fuori delle *Rime*).

adversa (XXXV 1 e LXXVIII vv. 103 e 115): un paio di occorrenze con assimilazione si contano al di fuori del canzoniere, ma in forte minoranza rispetto alla forma latineggiante.

volutà (LXXVI 25): anche altrove sempre in questa forma.

vi) Mantenimento di *-i-* dopo affricata postalveolare seguita da vocale palatale:

conciēdi (LXXIX 29): a differenza delle altre voci interessate dal fenomeno, il verbo si trova nel resto delle attestazioni trissiniane molto più spesso nella forma senza *-i-* (oltre trenta casi) che in quella che ne è provvista (meno di venti casi, e solo con *ε* tonica).

exciede (XLI 13 e LXVII 3): sempre in questa forma, anche nelle due attestazioni esterne alle *Rime*.

leggieri (XXVIII 7): l'aggettivo e l'avverbio da esso derivato conoscono solo questa forma nelle oltre cinquanta occorrenze fra le varie opere trissiniane.

quercie (LXXVIII 23): sempre con *-i-* anche nelle tre ulteriori attestazioni al di fuori delle *Rime* (tutte nell'*Italia liberata*).

vii) Plurale in *-ii* (anziché in *-i*) dei nomi in *-io*:

nelle *Rime* il solo caso di mantenimento della *-i-* tematica accanto a quella della desinenza è «defiderii» (LV 54). In generale, in Trissino, si ha una certa oscillazione tra i due esiti, ma quello in *-ii* sembra prevalere soprattutto in prosa ed essere invece minoritario in versi.

viii) Mancato passaggio *s > f* prima di consonante sonora:

nelle *Rime* sono esclusive le scrizioni del tipo «biasm-», «disd-», «medesm-», «risg-», «sb-», «sd-», «sg-», «sm-», «sn-» e «sv-», che dovrebbero invece presentare fricativa alveolare sonora (*f*). La mancata sonorizzazione deve essere evidentemente considerata un fenomeno relativo alla sola scrittura, da attribuire forse al fatto che Trissino non riteneva necessario distinguere con due grafemi quello che nella pronuncia poteva avere in ogni caso la sola realizzazione sonora. Si tenga del resto presente il passo dei *Dubbí*, § 51, in cui i due segni sembrano appunto essere considerati sullo stesso piano – nella scrittura – quando posti davanti a consonante: «E ne le semivocali lo *s* overo il *f* si prepone a tutte le consonanti, dal *r*, *z*, *ç* infuori, come è *slanciō*, *sjacidō*, *smaniō*, *snodō*, *sbanditō*, *sceleratō*, *sdrucciōlō*, *sfavillō*, *schivō*, *sgannō*, *sghembō*, *skiavō*, *spersō*, *squamma*, *statō*, *sveltō* e simili». Si segnala, tuttavia, che tale tendenza subirà qualche modifica nelle opere più tarde: a

fronte di una netta prevalenza di *s*- a inizio parola, la presenza di *-f-* intervocalica si farà infatti sempre più costante (così in «biafm-», «medefm-» e «rifg-»,⁸¹ che nell'*Italia liberata* sono preponderanti). Un discorso a parte merita il mantenimento di *s* sorda intervocalica nelle parole composte con prefisso (come ad esempio «risanω» e «risωlvo», citate nell'*Epistola*, p. 5): in questi casi, infatti, il dato non è meramente grafico, ma – come osservato già da Castelvechi – riproduce una realizzazione «conforme [...] all'attuale pronuncia della sibilante da parte degli italiani settentrionali» (Trissino 1986c, p. 102 n. 56).

ix) Forme non univerbate:

a cantω (LXXV 23): nelle *Rime* si trova nella forma univerbata (la sola registrata nella *Grammatichetta*, § 84), che è però minoritaria rispetto all'altra, con quindici occorrenze contro dieci (delle quali cinque con occlusiva geminata e cinque con scempia).

a dietrω (LXXV 7): con pochissime eccezioni (tutte con dentale scempia), la forma non univerbata è quella prevalente.

di rimpettω (LXXVIII 21): nella *Grammatichetta*, § 84, è riportata la sola forma univerbata, che però compare soltanto un'altra volta in Trissino (nell'*Italia liberata*) a fronte di nove occorrenze di quella non univerbata.

[i]n tantω (LXXVIII 12): l'avverbio conta solo un'occorrenza nel canzoniere e una nella tragedia, sempre in forma non univerbata.

3.2. FONETICA

L'ambito fonetico, e il trattamento delle vocali in particolare, è senz'altro il terreno su cui viene messo alla prova in misura maggiore l'equilibrio tra latino e volgare: tra le tendenze che spingono in direzione del secondo – e non sempre verso una norma toscana o fiorentina, anzi talvolta in aperto contrasto con essa⁸² – si segnala ad esempio il dittongamento quasi sistematico in presenza di sillaba tonica (per cui non si incontrano mai forme come «cor[e]» o «sol[e]», ma sempre «cuor[e]» e «suol[e]»); d'altra parte, soprattutto nei casi di innalzamento vocalico in protonia si registra il più alto tasso di forme latineggianti.⁸³ A tali punte di accostamento al latino rispondono però, per la maggior parte, dei fenomeni consonantici in cui si

⁸¹ In particolare, nell'*Errata corrige* del primo tomo dell'*Italia liberata*, a c. *8r, si trova «rifguardandω» come correzione di «riguardandω».

⁸² Si vedano a proposito le dichiarazioni di *Epistola*, p. 7.

⁸³ Il passaggio da voci che dal punto di vista vocalico si accostano maggiormente al volgare a quelle che recuperano le forme latine era in parte già avvenuto in Trissino fra la prima e la seconda edizione della *Sophonisba* nel 1524: si rimanda a Davoli 2020a, in particolare alle pp. 15-16, per un elenco esemplificativo di alcune di queste modifiche.

fanno invece evidenti gli influssi dialettali e talvolta ancor più stridenti le deviazioni dal canone petrarchesco.

3.2.1. *Vocalismo tonico*

x) Dittongamento *e/ic*:

altieri (XLV 24) e *altierω* (LXIV 20): nelle *Rime* si ha perfetto equilibrio tra le forme con e senza dittongo, mentre nel complesso prevalgono le seconde con oltre cinquanta occorrenze contro tredici.

brievi (XXXIII 16): quella dittongata è la sola attestata in Trissino quando la *e* è tonica.

hier (LXXIX 47): questa forma (maggiormente latineggiante) e quella priva del dittongamento ricorrono in Trissino con una distribuzione piuttosto bilanciata (nonostante nella *Grammaticetta*, § 86, sia registrato soltanto «*hier*»). Nelle *Rime* compaiono una volta ciascuna (cfr. «*heri*» in LXXI 1).

inquieta (XXXV 9): il lemma conta quest'unica occorrenza in Trissino. In generale l'aggettivo "quieto" oscilla tra le due forme, mentre il sostantivo «*quiete*» conosce solo quella con dittongazione e il verbo "acquietare" solo quella senza. Nelle *Rime* prevale però nettamente quest'ultima.

Lieva (LXXVII 94): con l'eccezione solo di *It. lib.* XIV 117 («*Lēvala*»), il verbo si trova sempre nella forma dittongata quando la *e* è accentata.

Niega (LXVIII 4): la *e* tonica è sempre soggetta al dittongamento in tutte le occorrenze del verbo.

spier (XLII 7): l'allotropo con vocale tonica dittongata è in netta inferiorità numerica (cinque occorrenze in totale, di cui quattro nell'*Italia liberata*, contro oltre settanta di «*spēr-*»), ma è l'unica attestata in tutti i casi in cui il verbo compare nella forma apocopata.

xi) Dittongamento *o/uo*:

homω (LXXVIII 119) e *homini* (dedicatoria, r. 8): nelle *Rime* la forma priva di dittongazione è in larga minoranza, con queste due attestazioni soltanto contro dodici. Nel resto della produzione, tuttavia, il quadro è più equilibrato, con circa 170 occorrenze della versione dittongata contro circa 130 di quella non dittongata (ma una quasi perfetta parità tra le due nel plurale *e*, al contrario, una netta preferenza accordata alla forma apocopata «*huom*», con oltre cento attestazioni). Si tenga presente, del resto, che nell'*Epistola* del 1524 Trissino aveva manifestato la propria predilezione per la forma priva di dittongo in quanto meno vicina all'«uso fiorentino» e più prossima invece all'«uso cortigiano» (p. 7).

locω (XXIII 1): al di fuori delle *Rime* l'allotropo non dittongato (sempre con velare sorda) è rappresentato piuttosto bene, con una cinquantina di attestazioni (circa un terzo di quelle con dittongamento).

Mōvean (X 6) e *mōverà* (LXXVI 70): in Trissino il verbo si presenta sempre nella forma con *o* chiusa e senza dittongamento quando la sillaba iniziale è atona; viceversa, sempre con *o* aperta e con dittongamento quando è tonica.

pruova (XIII 58 e LXXIX 41) e *pruove* (XIV 8): nelle *Rime* compare la sola forma dittongata quando la *o* è tonica, mentre nel resto delle opere si conta anche qualche attestazione di «prov-».

scuopre (LV 10): la vocale tonica è anche altrove sempre dittongata, con l'eccezione solo di *It. lib.* VIII 511 («scopra»).

sonar (LXXVIII 12 e 13): la forma priva di dittongamento è la sola attestata in Trissino quando la *o* è atona.

tuor (XXXII 14 e in XLV 57) e *tuormi* (XVIII 2): la forma dittongata conta un discreto numero di attestazioni in Trissino, soprattutto all'infinito, benché nel complesso risulti di gran lunga inferiore rispetto a quella con *o* tonica priva di dittongamento.

vota (LIX 101) e *votō* (XLI 8): contro la tendenza trissiniana al dittongamento, in questo caso è la forma che ne è priva a prevalere nettamente (con una decina di occorrenze in totale contro una soltanto); e questo stesso sostantivo è fra gli esempi che Trissino adduce nei *Dubbi grammaticali* (§ 12) per mostrare il funzionamento dell'opposizione fra *ō* e *o* («come in *votō* nome, che vuol dir 'promessa che si fa a Dio', et in *votō* verbō, che vuol dir 'vacuō'»).

xii) Conservazione del dittongo latino:

audita (LXXV 36): la forma latineggiante è attestata in Trissino solo qui (oltre che nell'*incipit* ciniano «Audite la cagiōn de' miei sōspiri» riportato nella *Poetica*, p. 84).

augelletti (XXII 9): nelle *Rime* la forma con dittongamento iniziale e quella che ne è priva contano un'occorrenza ciascuna; un certo equilibrio si registra anche nel resto delle opere (ma si tenga presente che le forme inizianti per *u-* si presentano sia con affricata sorda scempia sia – in netta minoranza – con affricata sorda geminata e con affricata sonora scempia).

laude (LXXVII rubr.): nelle *Rime* la forma dittongata compare solo in un contesto prosastico e per di più limitato a una rubrica, contro nove occorrenze di «lod-»; nel resto della produzione trissiniana, al contrario, quest'ultima forma ricorre in totale in ventinove casi, a fronte di ben cinquanta di «laud-».

ristaura (XXII 8 e LIX 71): in Trissino la forma con dittongamento è sostituita da quella con *o* tonica in quattro casi soltanto (contro undici totali in cui compare invece *-au-*); al contrario, quando la vocale è atona compare sempre la forma con *-ō-* (e infatti nelle *Rime* alle due attestazioni di «ristaura» rispondono quelle di «ristōrarlō» e «ristōrarsi»).

xiii) Assenza di anafonesi:

lōngω (XI 9 e XIII 77): è forma abbastanza diffusa in Trissino, ma decisamente minoritaria rispetto a quella anafonetica (nelle *Rime*, queste due sole occorrenze contro dodici; in totale, circa cinquanta attestazioni contro oltre il triplo).

mōnger (LXXVIII 160): le uniche ulteriori occorrenze del verbo in Trissino sono quelle ai vv. 29 e 169 della medesima canzone, nella forma con anafonesi (rispettivamente «si munge» e «mungila»).

pōntω (XXXI 4): su oltre cinquanta occorrenze del lemma in Trissino (di cui quattro complessive nelle *Rime*), «pōntω» ricorre soltanto quattro volte. Interessa notare che una di queste si trova nell'*incipit* della canzone pseudo-dantesca riportata nella *Poetica* (p. 92), per la quale però, negli esemplari consultati che trasmettono il testo, si è riscontrata la sola forma «punto»: la variante dovrà quindi forse imputarsi a Trissino stesso.

xiv) Alternanza *e/i*:

lece (LXXVIII 13): *unicum* (in direzione dialettale) contro quella che sembra essere una norma nel mantenimento della *-i-* latina (in totale quattro occorrenze di «lice», di cui una in *Rime* LXXV 40, in punta di verso), quantomeno quando la vocale è tonica (mentre si registrano nove occorrenze complessive di «leci-» contro appena tre di «lici-»).

xv) Alternanza *o/u*:

fusse (XLI 5 e LIX 36) e *fusser* (XVII 6): il congiuntivo di “essere” con chiusura della vocale tonica (per cui vd. anche Rohlfs 1968, § 560) non è insolito in Trissino, benché decisamente minoritario rispetto a quello con *-ω-*, che solo nelle *Rime* conta quattordici occorrenze.

bumeri (LIX 59): sempre nella forma con innalzamento della vocale tonica.

nui (XXXI 29 e LXIV 26): compare solo in posizione rimica e solo nelle *Rime*. Se ne fa menzione però anche nei *Dubbi*, § 49, e nella *Poetica*, p. 47, tra gli esempi di parole in cui si realizza una «mutazione» da *ω* a *u*.

risurgω (LV 88): l'alternanza tra le due forme nelle *Rime* – l'altra è in L 14 («risurige») – si ritrova anche nel resto della produzione trissiniana, dove si registrano altre due occorrenze della prima e tre della seconda.

vui (XVII 2, XXV 10 e XXXI 25): come «nui», è impiegato solo in punta di verso in funzione rimica (vd. a proposito anche la nota a XVII 2); e infatti nel resto delle opere trissiniane, dove la rima viene meno, la forma con innalzamento vocalico scompare.

vulgω (LIV 8): prevalente in Trissino sulla forma con *-ω-* tonica (in totale quattordici occorrenze contro quattro). Nei *Dubbi grammaticali* (§ 54) è detta preferibile all'altra in quanto «più al latinω s'accosta».

3.2.2. *Vocalismo atono*

xvi) Apertura di *e*- atona:

è sistematica o quasi l'apertura di *e* in *ε* a inizio di parola in atonia. Nelle *Rime* il fenomeno si registra nelle seguenti voci: «effett-», «elett-», «Endimiōne», «equale», «errōr[e]», «espress-», «essendōmi», «estivi», «Europa», «ex-»;⁸⁴ fanno eccezione soltanto «envolja», «enfiate» ed «entrar».

xvii) Passaggio *e > a* davanti a vibrante alveolare in protonia:

guidardōn (LXIII 14 e LXIV 56): è la sola forma attestata in tutta la produzione (ma si tenga conto che, delle nove occorrenze totali, cinque sono citazioni di testi altrui nella *Poetica*). Nel *Castellano*, § 167, il lemma è elencato fra «i vocabōli [...] che non sōnō fiōrentini».

saria (XVI 13, XLV 94, LIII 12 e LXXVI 64): nella *Grammatichetta* (§ 48) è registrata solo la forma “seria”, ma nella prassi è attestata ampiamente anche la forma “saria”, tanto che nelle *Rime* è quella preponderante, contro appena un'occorrenza di «serianō» (XLIX 6).

zuccarō (LXXVIII 165): compare soltanto un'altra volta in Trissino, nei *Dubbi* (§ 53), in questa stessa forma.

xviii) Alternanza *e/i*:

dilicate (LIX 11) e *dilicata* (LIX 76 e LXXIX 54): nelle *Rime* compare solo questa forma, che anche nel resto delle opere è quella quasi esclusiva (una sola attestazione di «delicate» nell'*Italia liberata*).

discrivō (LIX 100): è questo il solo caso in Trissino in cui il verbo si presenta con innalzamento della vocale in protonia, contro una ventina di casi di «descri-».

deliberatō (XVIII 9): il verbo compare altrove sempre in questa forma, con l'eccezione soltanto di *It. lib.* XVII 608 («dilaterò»).

defcendesti (LIV 14): la forma conta in totale quattro occorrenze in Trissino, contro oltre una settantina di occorrenze di «difc-» (e una netta predominanza nelle stesse *Rime*).

distinō (LV 58): il sostantivo è altrove sempre nella forma senza innalzamento vocalico (ma nella *Sophonisba* compare per due volte il verbo «distina»).

e (LVI 13): nelle *Rime* l'articolo si trova in questa forma soltanto qui, forse per dissimulazione rispetto al plurale egualmente in *-i* del precedente «tutti». In totale in Trissino si contano oltre una cinquantina di attestazioni di «tutti e» (ma vi sono anche casi di «quanti e», «stati e», ecc.), contro quasi il doppio di «tutti i».

envolja (LXV 6): su tre attestazioni totali, solo qui il verbo si trova in questa forma (ma vd. a riguardo il relativo commento).

⁸⁴ Si veda anche la *Nota linguistica* di Castelvocchi in Trissino 1986e, a p. 188, con l'elenco di occorrenze lì fornito.

firmare (LIX 28), *firmarse* (LV 48 e LVI 4), *firmate* (XXXVII 2) e *firmatō* (LV 22): la forma latineggiante si incontra abbastanza spesso in Trissino e nelle *Rime* è quasi esclusiva per il verbo, con la sola eccezione di XIII 65 («Fermarsi»).

ginockia (LV 76): la voce si ritrova in questa forma solo in *Soph.* 490 (e al v. 1597 si ha «'nginockiata»); altrove in Trissino sia il sostantivo che il verbo da esso derivato compaiono sempre con *e* protonica (cfr. in *Rime* XV 12 «'ngenockiati»).

giōvenil (LXXVIII 45) e *giōvenile* (LXV 70): è la forma maggioritaria in Trissino rispetto a «giōvinil-» (che conta tre sole attestazioni, nell'*Italia liberata*);⁸⁵ ma si tenga presente che quattro occorrenze su otto coincidono con la citazione nella *Poetica* di *Rvf* 13.

gitterommi (LXXIX 78): al v. 38 della stessa ecloga LXXIX compare «gitterommi». Su un totale di oltre settanta occorrenze del verbo (di cui più di sessanta in cui la prima sillaba è atona), la forma con innalzamento vocalico ricorre altrove soltanto in *Soph.* 1627 («gittarne») e in un testo di Rinaldo d'Aquino (ma da Trissino attribuito a «Messer Ruggieri», come nel ms. Banco Rari 217) citato nella *Poetica*, p. 142 («gittato»).

intratō (LXIX 39): nelle *Rime* il verbo compare solo altre due volte, entrambe con *e-* (in un caso tonica e in uno atona). Nel resto della produzione trissiniana le due forme sono ampiamente rappresentate, sebbene quella senza innalzamento risulti in ogni caso di gran lunga prevalente.

legnaggio (LXXVII 69): in Trissino è attestata questa forma soltanto (per un totale di quattro occorrenze).

nimica (XVI 3 e XLIII 10) e *nimici* (LXXVI 64 e LXXVIII 99): con oltre duecento occorrenze (comprese quelle con prostesi della *i*), la forma con innalzamento in protonia è quasi esclusiva in Trissino, contro appena quattro casi di «nemic-», tutti nell'*Italia liberata*.

piscator (LXXVIII 42 e LXXIX 39): uniche due attestazioni del lemma nell'intera produzione trissiniana. La correttezza di questa forma è confermata dalle correzioni introdotte in fase di stampa (per cui vd. *supra* il § 1.3.1).

quindecì (LXXVI 55): la forma del numerale con *e* postonica, di origine padana, è quasi esclusiva nella produzione trissiniana (dieci occorrenze totali, di cui una soltanto nella forma «quindici»).

ria (LXXVI 44) e *riō* (X 7): nelle opere trissiniane si registra un perfetto equilibrio tra questa forma e quella in «re-», come confermato anche nelle *Rime*, dove l'una e l'altra contano due occorrenze ciascuna.

Tefin (LXXVIII 91): nelle *Rime* si trova la forma dialettale soltanto, ma nel resto delle opere si ha una quasi perfetta alternanza fra questa (quattro occorrenze in totale) e quella latineggiante «Ticin[ō]» (cinque occorrenze).

⁸⁵ Si vedano però anche, nelle *Rime*, LXXVIII vv. 36 «giōvinettō» e 170 «giōvine».

virginetta (LXXIX 60): l'innalzamento ricorre solo in protonia (in un'altra occorrenza del sostantivo, sempre nella forma di vezzeggiativo, e nell'unica attestazione di «virginità»); quando la prima sillaba è tonica si ha invece sempre «vergin-».

xix) Pronomi enclitici in *-e*:

si schedano a parte alcune attestazioni isolate di pronomi enclitici che, quasi sempre per ragioni rimiche, presentano un passaggio *-i > -e*. Nelle *Rime* si trovano «contemplarte» (LV 67), «firmarse» (LV 48 e LVI 4), «lafciarte» (LXI 10) e «porgime» (LXXVIII 159); solo quest'ultimo compare all'interno di verso.

xx) Alternanza *o/u*:

murmurante (LXXIX 19) e *murmurar* (LX 8): l'allotropo con innalzamento vocalico conta in totale poco più della metà delle attestazioni dell'altro (sette contro dodici), mentre l'equilibrio è maggiore nelle *Rime*, dove il secondo compare tre volte.

suave (XXXIII 39): a fronte di una sola occorrenza di questa forma, quella senza innalzamento vocalico conta ben ventinove occorrenze nelle *Rime*. Una tale sproporzione va considerata tuttavia come una tendenza propria del solo canzoniere, dal momento che nel resto della produzione compaiono in totale circa trenta occorrenze della prima forma e poco più di settanta della seconda (che diventano circa una quarantina se si escludono quelle delle *Rime*).

suggettω (LXIV 15): unica forma attestata in Trissino.

suspefa (LXIV 24): in questa veste è *hapax* nelle *Rime*, dove compare invece «σωspefω» in due circostanze (XXXI 38 e LXXVI 95); nel resto della produzione prevale, al contrario, la forma con innalzamento, con più del doppio di occorrenze.

suspir (XXXIII 19) e *suspira* (LXXV 8): nelle *Rime* l'allotropo senza innalzamento in protonia compare ben ventuno volte; anche nelle altre opere trissiniane è prevalente, con oltre novanta occorrenze contro poco più di trenta.

sustanzie (LXX 4): sempre nella forma latineggiante in Trissino.

xxi) Mancata labializzazione della vocale in protonia:

devea (XXXIV 1, LVII 14 e LXXV 27), *deverebbe* (XXX 9) e *devereste* (XLI 10): nelle *Rime* la forma con avvenuta labializzazione compare in due casi soltanto (XLIV 5 «dovev'io» e LIX 9 «dovessenω»). Nel resto della produzione trissiniana si ha una distribuzione più equilibrata fra le due forme, pur con una prevalenza della prima.

dimandate (dedicatoria, r. 10) e *dimandarvi* (X 14): è questa, con un paio d'eccezioni soltanto, l'unica forma attestata in Trissino.

dimane (LXXIX 16): questa forma dell'avverbio è leggermente maggioritaria rispetto a quella con labializzazione, che in ogni caso non compare nelle *Rime*.

similja (LVI 2) e *similjante* (II 2): sempre in questa forma in Trissino.

xxii) Vocalismo finale:

anchω (LXXVIII 42) e *ancω* (XIII 4): le due forme in *-ω* (delle quali la prima è nel resto delle opere nettamente maggioritaria, con oltre novanta occorrenze contro una ventina appena) sono preponderanti rispetto ad «anche» (ventuno attestazioni, quasi tutte in prosa). Entrambe le realizzazioni sono riprodotte sia nei *Dubbî*, § 49, tra gli esempi di «mutazione» vocalica, sia nella *Grammatichetta*, § 87, nell'elenco delle congiunzioni copulative.

contra (L 7, LV 83 e LXXVI 51): nella *Grammatichetta* (§ 84) sono registrati sia «*cōntra*» che «*cōntrω*». Trissino, tuttavia, ricorre alla seconda forma soltanto in un caso nell'*Italia liberata* (nella locuzione «*cōntrω a*»), oltre che in un verso dantesco riportato nella *Poetica*.

diece (LXXIX 14): la desinenza dell'aggettivo non è concordata di volta in volta con quella del sostantivo cui si riferisce, come sembrerebbe da quest'unica occorrenza nelle *Rime* (e come pure accade per altri numerali). Non solo, infatti, nel resto della produzione il suo comportamento è altalenante, con sostantivi maschili accompagnati dalla forma «diece» e altri femminili cui si accorda «dieci»; ma, soprattutto, nella *Grammatichetta* (§ 16) Trissino specifica che «[i numerali] da *tre* [...] finω a *mille* non hannω distinziōne di genere».

dimane (LXXIX 16): l'avverbio – sia nella forma con labializzazione che in quella che ne è priva – termina sempre per *-e* oppure, più spesso, si trova troncato (che è la sola forma con cui è registrato nella *Grammatichetta*, § 86).

fuori (LXXVIII 90): nelle *Rime*, su 23 apparizioni del lemma, a fronte della comparsa singola di «fuori» (a fine verso ma non in rima), si trovano 11 «fuor» (sempre all'interno del verso), 7 «fuore» e 4 «fuora» (questi ultimi due sempre in rima). Una situazione analoga si osserva nella *Sophonisba*, dove su 22 attestazioni complessive del lemma, in 4 casi si ha la forma «fuori» (3 volte all'interno del verso, 1 in punta di verso ma senza legami rimici), in 9 «fuor» (sempre all'interno del verso, prediletta in questa posizione, evidentemente, per ragioni prosodiche), in 8 «fuore» (sempre a fine verso e in rima, con le sole eccezioni dei vv. 1024 e 1670), in una «fuora» (in rima). Tutte e tre le terminazioni vocaliche sono riportate nella *Grammatichetta* (§ 84), mentre in *Dubbî* § 49 è esemplificata la «mutazione» vocalica di «fuora» in «fuori».

inante (LV 49): unico caso in cui il lemma termini con *-e* anziché con *-i* (tanto più che in quasi tutti gli altri casi si ha la forma con affricata alveolare), per ragioni unicamente rimiche.

lunge (X 9, XXVI 3, XLVIII 6 e LV 56): la forma con *-i* non si trova mai in Trissino. Per operare un confronto, si tenga presente che anche in Petrarca l'avverbio compare soltanto con terminazione in *-e*, laddove nella *Commedia* «lunge» ricorre solo due volte e «lungi» nove.

3.2.3. *Consonantismo*

xxiii) Sonorizzazione:

-ade: il suffisso si trova nelle *Rime* sempre nella forma con dentale sorda, tranne che nella quarta stanza della canzone LV (*maestade* : *beltade*) e nella quinta stanza della canzone LXV (*humiltade* : *beltade*). Il suffisso in *-ude* conta invece soltanto due attestazioni nelle opere trissiniane (ma entrambe in testi altrui citati nella *Poetica*).

grida (LXXVI 95): unica attestazione nelle *Rime* del verbo, che nel resto della produzione trissiniana è in netta minoranza rispetto alla forma con velare sorda iniziale (con un'ottantina di occorrenze contro poco più di trenta).

Imperador (LXXVII 18): nelle altre opere, e in particolare nell'*Italia liberata*, prevale di gran lunga la forma del sostantivo con dentale sonora, con oltre 130 occorrenze contro appena una dozzina.

luoghi (LXXVIII 135) e *luogω* (LXXV 39): le forme con occlusiva sorda e sonora hanno una distribuzione quasi equivalente nel complesso (con la prima che è però leggermente in maggioranza se si considera anche l'allotropo non dittongato e più latineggiante «locω»). Nelle *Rime* un tale equilibrio è ben rappresentato, dal momento che accanto alle due occorrenze dell'allotropo con velare sonorizzata se ne registrano una di «locω» (XXIII 1) e tre di «luocω» (XXXI 74, LX 1 e LXIX 25). Nella *Sophonisba*, invece, compare solo la prima forma.

xxiv) Palatalizzazione:

aggiacciω (LV 71): la forma «ghiacci-» non compare mai in Trissino. Si segnala, anzi, che nel riprodurre *Rvf* 59 6 nella *Poetica* (p. 116) Trissino trascrive l'originario «ghiaccio» nella forma «giaccio».

basciarω (LXVII 12), *basciarsi* (LXII 10) e *basciω* (LXXIX vv. 30 e 31): in Trissino è la sola forma attestata (che appartiene del resto già alla tradizione trecentesca, essendo sia in Dante che in Petrarca).

Bifolci (LXXVIII vv. 145 e 154): il plurale si presenta nella forma con mancata velarizzazione dell'affricata postalveolare anche nell'unica ulteriore occorrenza trissiniana, nell'*Italia liberata*.

divegnω (LI 8) e *tegnω* (LI 5): uniche occorrenze dei due verbi con esito palatale. Evidentemente il ricorso a queste forme è giustificato solo da necessità rimiche.

lji (II 9, ecc.): la forma palatalizzata del pronome è quella maggioritaria; ma nelle *Rime* si trovano anche quattro occorrenze di «li» con questo stesso valore (XVII 8, LXXV 17, LXXVI 33 e LXXVIII 17); nell'enclitico, addirittura, è invece quest'ultima forma a prevalere (cfr. dedica r. 5 «farli», XI 3 «kiuderli» e XLVIII 14 «darli», contro soltanto dedica r. 10 «mandarljele»).

picciωl (XIX 12): le undici attestazioni della forma non palatalizzata sono tutte in prosa tranne in un caso soltanto nell'*Italia liberata* («piccωletta»); in generale prevale la forma con palatalizzazione.

tolja (LXXV 39): il congiuntivo presente vede alternarsi in Trissino questa forma (che nelle *Rime* è esclusiva) con quella priva di palatalizzazione («tolga»). Se non si considerano le due citazioni di testi altrui nella *Poetica*, le due forme contano quattro occorrenze ciascuna.

xxv) Assibilazione:

Tefin (LXXVIII 91).

xxvi) Passaggio *c > z*:

narranzi (LXIII 3): esito di area veneta, dallo spagnolo *naranja* (cfr. *GDLI*, vol. XI, p. 177, *ad vocem*). Altrove il lemma conserva l'affricata alveolare in altre tre attestazioni sulle cinque complessive (due nell'*Italia liberata* e una nella canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto*, in Tomasi 2020, pp. 104-105, al v. 8 «aranzi»). Si tenga presente, però, che il codice di Jena leggeva qui «narranci».

giudiziω (LXV 11): la forma semidotta del sostantivo si alterna regolarmente con quella con affricata postalveolare, che è però esclusiva della prosa. Nelle *Rime* quest'ultima compare infatti nella dedica (r. 11 «giudiciω»).

straziar (LXXIX 32): è probabilmente da considerare ipercorrettismo rispetto a “stracciare” (che compare soltanto un'altra volta in Trissino, in *Soph.* 1679-1680 «Corse piangendω, e cōn le man si straccia / I capelli e le guance»). Altrove, infatti, “strazio” vale sempre ‘strage’, mentre nel contesto in cui compare nelle *Rime* il verbo ha chiaramente il significato di ‘fare a brandelli’.

xxvii) Passaggio *lj > lg*:

disciolge (XLVIII 1).

tolge (XXXVI 10).

xxviii) Passaggio *m > n*:

spene (III 4 e XLVIII 8): unici due casi in cui si registra questa forma su un totale di sette attestazioni del sostantivo nelle *Rime*. Se si escludono le citazioni di testi altrui nella *Poetica*, si tratta delle sole due occorrenze nell'intera produzione trissiniana (per cui il loro impiego sarà dovuto a ragioni meramente rimiche).

xxix) Passaggio *ſc > s*:

soljesse (LXIX 5): il dissolvimento del nesso fricativo postalveolare in sibilante (da un originario *«ſciωljesse»), ben attestato in area veneta, si registra solo qui nelle *Rime* (su quattro attestazioni complessive nel canzoniere del verbo “sciogliere” e dieci di “disciogliere”) ma è presente anche nel resto della produzione trissiniana (vd. Vitale 2010, pp. 137-138).

xxx) Mancato passaggio *t > z*:

inante (LV 49) e *inanti* (XXI 8): la forma con dentale resiste solo nelle due occorrenze delle *Rime* e solo per necessità rimiche.

xxx1) Passaggio *v > b*:

riserba (LXIV 26): la sola ulteriore attestazione trissiniana con occlusiva bilabiale è in *It. lib.* XIX 1005 («riserbasse»), mentre altrove si ha sempre la forma con fricativa labiodentale. Al contrario, il verbo privo del prefisso «ri-» è attestato nelle *Rime* nella sola variante con occlusiva bilabiale (laddove nel resto della produzione trissiniana l'equilibrio tra le due è maggiore).

xxxII) Esito dei nessi B + J e D + J:

cangia (III 14), *cangiar* (XX 10) e *cangiω* (XL 13): è la forma prevalente del verbo in Trissino (con quasi trenta occorrenze contro nove appena), nonché la sola attestata nelle *Rime*.

deggia (XXXIX 14): nelle *Rime* accanto a questa forma si trova un'unica attestazione di «dèbbia». La forma con affricata postalveolare sonora conta una decina di occorrenze nell'*Italia liberata*, ma non è altrove attestata in Trissino; si segnala, inoltre, che nella quasi totalità delle occorrenze compare con *e* tonica chiusa, laddove la forma con occlusiva bilabiale presenta sempre *ε* quando la vocale è accentata.

haggiω (XIII 57 e 70, e XLV 10): se si eccettuano due delle citazioni di testi altrui contenute nella *Poetica*, nelle opere trissiniane questa forma compare solo per la 1^a persona singolare del presente indicativo. L'allotropo (che Trissino pare impiegare per lo più per ragioni prosodiche) nel *Castellano*, § 167, è menzionato come evidente esempio di forma siciliana ormai assorbita nel fiorentino di Dante e Petrarca.

veggiω (XXVI 39, ecc.): per la 1^a persona singolare del presente indicativo è questa la sola forma attestata nelle *Rime* (anche nel composto «m'avegg'io», in XLIII 5), nonché quella preponderante nella produzione trissiniana (sebbene in generale la forma più rappresentata sia quella con dentale).

xxxIII) Esito di -ARIUS:

quasi sempre, in Trissino, la desinenza si risolve in *-arω*: nelle *Rime*, ad esempio, si hanno «Caprarω» e «parω»; ma, al contrario, è conservata la forma latineggiante in tutte le occorrenze di «vicariω» (LXXVI vv. 16 e 41, e LXXVII 48).

xxxIV) Assimilazione regressiva:

cōnviemmi (LXV 2): da un originario *«cōnviemmi».

Dèstammi (XXXI 15): da un originario *«Dèstanmi».

dorrà (XLV 81): da una virtuale forma *«dōlrà».

xxxv) Consonanti scempie e geminate:

apò (I 11 e XXXI 76): la preposizione, variante di “appo” e derivata dal latino *apud*, in Trissino si trova sempre nella forma ossitona con consonante scempia.

abbandona (LXXIX 72): unica occorrenza nel canzoniere in cui il verbo si presenti nella forma con oclusiva geminata (la quale è invece predominante nel resto della produzione trissiniana, con oltre il doppio delle attestazioni).

aggualja (LXXVIII 75) e *agualji* (LV 33): le due forme sono piuttosto equilibrate anche nel resto delle opere, dove si contano in totale cinque occorrenze di quella con geminata e tre di quella con scempia.

Allbor (XXXIV 9) e *allbora* (XXXVIII 7): nelle *Rime* la forma con laterale alveolare geminata è in netta minoranza rispetto a quella con consonante scempia (dieci occorrenze); la medesima situazione, del resto, si ripresenta nel resto della produzione trissiniana, con oltre 250 occorrenze contro poco più di una cinquantina.

avegg[iω] (XLIII 5) e *avid[i]* (LXXIX 41): il verbo, che non compare altrove nelle *Rime*, conta in totale in Trissino sei attestazioni con fricativa labiodentale geminata e cinque con scempia.

callore (XXXVIII 4) e *calore* (XX 14): le due occorrenze nelle *Rime* sono le sole nell'intera produzione trissiniana.

camino (X 9, ecc.): in Trissino sia il sostantivo sia il verbo da esso derivato si trovano – come in parte già in Petrarca – sempre con consonante scempia. Rilevante è che anche nell'*incipit* della *Commedia* riportato nella *Poetica* (pp. 50 e 64) il lemma compaia in questa forma.

comercio (LIX 80): su sei occorrenze complessive, soltanto una presenta la nasale geminata (ma nella forma «*commerziω*», in *It. lib. V* 425).

corali (LIX 47) e *coralli* (XIII 42): si tratta delle uniche due attestazioni del sostantivo in Trissino. Si tenga presente che nel caso dell'allotropo con la laterale scempia il sostantivo si trova in posizione rimica.

difetti (LXV 57) e *diffettω* (LIV 12): l'equilibrio tra le due forme che si registra nelle *Rime* si ritrova anche nel resto delle opere, con due occorrenze in totale della prima contro tre dell'altra.

facea (LXXIX 41) e *facevan* (X 4): nelle *Rime* la forma con affricata geminata non conta ulteriori occorrenze, mentre nel resto della produzione trissiniana è attestata anche per il congiuntivo imperfetto (ma sempre in netta minoranza rispetto a quella con la consonante scempia).

fumo (LIV 6): al di fuori delle *Rime* compare assai più spesso la forma con nasale geminata.

giamai (IV 9, ecc.): l'avverbio si trova sempre in forma univerbata e con nasale scempia, sia nelle otto occorrenze delle *Rime* sia nel resto della produzione.

inalza (LXXVIII 74): compare una sola volta nelle *Rime*, ma anche nelle altre opere ricorre sempre con nasale scempia.

inan- (XII 5, ecc.): sia nella forma con occlusiva dentale che in quella con affricata alveolare nelle *Rime* la nasale è sempre scempia, secondo una tendenza che si ritrova anche nel resto delle opere con pochissime eccezioni (solo tre casi di «innanzi», tutti nell'*Italia liberata*).

intolerabil (XXIX 3): al di fuori delle *Rime* si trova un solo «tollerabili» (in prosa) contro altri tre casi di «intolerabil[e]».

labri (XIV 5): la forma con occlusiva scempia compare solo qui nelle *Rime*, ma nel resto della produzione conta qualche attestazione, soprattutto in prosa.

narranzi (LXIII 3): equilibrata la situazione nelle opere trissiniane, dove in totale compare in due casi la forma con vibrante scempia (tre se si considera anche *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto*, in Tomasi 2020, pp. 104-105, al v. 8) e in due quella con la geminata.

ramenti (XIV 11) e *ramentω* (LV 62): quella con nasale scempia è la sola forma attestata in Trissino.

Sappi (LXXV 25 e LXXIX 49): la forma del congiuntivo con occlusiva bilabiale geminata è quasi esclusiva in Trissino. Su circa quaranta occorrenze complessive, la forma con occlusiva scempia compare soltanto in *It. lib.* IV 661 «Sapiate prima; come quella fonte».

sbigottite (LVI 8) e *sbigottita* (LXIX 18): gli allotropi con dentale scempia si alternano liberamente a quelli con geminata, tanto che nella *Poetica* due delle citazioni dell'*incipit* di un sonetto cavalcantiano (*Rime* VII) presentano l'una forma e due l'altra.

Trabbocca (LIX 51): su sei occorrenze del verbo nell'intera produzione trissiniana, una soltanto presenta bilabiale scempia, nella *Sophonisba* (mentre nell'*Italia liberata* si ha addirittura un caso di «trabboccare»).

trappassandω (LXXIX 20), *trappassare* (LXXVII 53), *Trappasse* (LV 30) e *trappassava* (LXV 28): forma nettamente prevalente in Trissino (e l'unica attestata nelle *Rime*). Rara nel resto della tradizione lirica – un esempio piuttosto isolato è in *Rvf* 88 2 «et de la vita il trappassar sì corto» – ma attestata soprattutto in area settentrionale.

ucelli (LXXII 23): il lemma compare in Trissino altre sette volte con affricata sorda scempia, mentre con affricata sorda geminata si trova in un caso soltanto. Si tenga presente, tuttavia, che nell'*Errata corrige* con cui si apre il I tomo dell'*Italia liberata*, a c. *8r, è riportata la correzione «ucellω» > «uccellω» in riferimento alla lezione di IX 342 «quel volante ucellω» (a fronte però di altre due occorrenze, in quello stesso tomo, della forma «ucell-», per le quali non è fornita in maniera esplicita alcuna correzione).

vidd[i] (IX 2) e *vidde* (LXV 52): la forma del verbo con oclusiva geminata, che compare altre sei volte nell'*Italia liberata*, è già in Dante (in *Inf.* VII 20, peraltro in posizione rimica), mentre è del tutto assente in Petrarca.

3.2.4. Fenomeni generali

xxxvi) Aferesi e prostesi:

adunque (dedica, r. 13, ecc.): nelle *Rime* questa forma (cinque occorrenze in totale) si alterna piuttosto regolarmente con «dunque» (sette occorrenze), che è però la sola che compare ad avvio di verso, per ragioni evidentemente prosodiche; d'altra parte la forma prostetica è sempre in sinalefe, per cui sembra essere impiegata per motivi prevalentemente stilistici.

istessa (LXII 9 e LXXV 19) e *istessω* (XXVII 10): forma minoritaria nelle *Rime*, dove la variante non prostetica conta sedici occorrenze; nel resto della produzione si registra invece un sostanziale equilibrio, con una settantina di occorrenze per ciascuna delle due.

lufignuol (LXXVIII 166): unica occorrenza del termine in Trissino, con mantenimento della vibrante iniziale come nel latino *luscinia*.

narranzi (LXIII 3): la forma con *n-* (comune all'originario *naranjo* spagnolo) compare solo qui in Trissino sulle quattro occorrenze complessive del lemma (cinque se si considera anche la canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto*, in Tomasi 2020, pp. 104-105, al v. 8 «aranzi»), per ragioni evidentemente metriche, al fine di evitare la dialefe.

Nanzi (XXXII 14) compare qualche altra volta nel resto della produzione trissiniana e non sempre la sua presenza è giustificabile per ragioni prosodiche.

scuri (LVIII 11): unica attestazione del lemma nelle *Rime*, sebbene in generale Trissino preferisca di gran lunga la variante priva di aferesi «ωscur-».

Sendω (XVI 3): la forma aferetica del gerundio è ben attestata in Trissino (una cinquantina di occorrenze contro poco più di un centinaio di «essendω»), soprattutto a inizio verso, per ragioni chiaramente prosodiche.

xxxvii) Sincope ed epentesi:

aita (X 12, XVI 14 e LXV 18) e *aitarmi* (LV 81): la forma sincopata è nettamente minoritaria in Trissino, ma conta un numero maggiore di occorrenze nelle *Rime* rispetto ai soli «ajutω» (LV 15) e «ajutinω» (LXXVIII 162).

biasmandω (XLV 63) e *biasmerete* (XLV 87): la forma non sincopata è impiegata solo in prosa.

carcω (LXXIII 12 e LXXVIII 93), ma anche *incarcω* (LXXIII 9): quasi trenta occorrenze in Trissino, contro quattro della forma non sincopata.

cōnspersa (XXXV 14): la forma con *-n-* è nelle *Rime* in perfetto equilibrio con quella che ne è priva (*cōnspersi*, in XLIV 8). Nel complesso, in Trissino, prevale la

prima, con cinque occorrenze totali contro tre: ma l'oscillazione è tale che un medesimo verso formulare nell'*Italia liberata* si ritrova una volta nell'una e una volta nell'altra forma («Di velutω rōfin cōspersω d'orω» in VI 986 e «Di velutω rōfin cōspersω d'orω» XVIII 81).

cōspettω (III 9 e LIV 11): con otto occorrenze totali, è la sola forma attestata in Trissino.

cōnstrusse (XLVIII 2): il verbo non compare nell'*Italia liberata*, ma in tutte le altre attestazioni si trova sempre con la nasale interconsonantica.

dei (LXVII 5): la sincope della fricativa labiodentale è frequentissima in Trissino per questo verbo (soprattutto in prosa, dove la forma «dēe» è attestata in misura assai maggiore rispetto all'altra).

dōminω (XLVIII 13): la forma senza *-i-* è prevalente in Trissino, con quattro attestazioni totali contro una soltanto di «dōminiω».

dōrrà (XLV 81): unica attestazione della forma sincopata, contro le due di XXXIX 11 («dōlerà») e XLV 90 («dōlerete»).

havrebbe (V 8) e *havrian* (VIII 7): il futuro e il condizionale del verbo "avere" si trovano quasi sempre nella forma con caduta della fricativa labiodentale (nelle *Rime* diciotto occorrenze; in totale quasi trecento contro meno di venti di «havr-»).

humilemente (XV 13 e XXXVII 4): la forma con anaptissi è quella maggioritaria in Trissino (undici casi contro tre), per ragioni prevalentemente prosodiche.

merti (LIX 85) e *mertω* (XLV 12): in Trissino la forma sincopata del sostantivo è esclusiva della poesia, mentre in prosa si trova sia questa sia, in misura decisamente maggiore, la forma estesa.

mōrrei (XVIII 7) e *mōrrò* (LXXIX 40): con pochissime eccezioni, la forma sincopata è l'unica impiegata da Trissino per il futuro e il condizionale del verbo (nonché l'unica nelle *Rime*).

offerirō (LXXVIII 160): il predicato ricorre in Trissino sempre nella forma non sincopata, più vicina a quella latina.

ogn'hōr (XX 5, ecc.) e *ognihōr* (XVIII 13, ecc.): già la Mazzoleni (1996, p. 313 n. 9) notava come nel medesimo verso (LXXVII 77) si trovino «per la stessa parola la scrizione unita e la forma separata con elisione» (in entrambi i casi con una realizzazione bisillabica dal punto di vista metrico). Le due forme, che nelle *Rime* si alternano con un equilibrio quasi perfetto, in generale non sembrano comparire con una distribuzione dettata da particolari fattori.

opra (XXXI 45, LIX 101) e *opre* (LV 11, LIX 77, LXXVI 37 e LXXVII 35): nelle *Rime* si trova la sola forma sincopata del sostantivo, che in generale prevale sull'altra anche nel resto degli scritti trissiniani, sebbene con uno scarto minore.

parangōn (LV 40): unica attestazione in Trissino del sostantivo.

poria (IX 14 e XLVIII 10): la forma con sincope della dentale e con vibrante scempia è quella maggiormente attestata in Trissino per il condizionale in *-ia*. Nelle *Rime* compare in un caso anche «Pωtria» (LXXVII 62).

reali (LV 32): la forma con sincope dell'occlusiva velare è rarissima in Trissino, ritrovandosi solo in un passo – peraltro molto simile – dell'*Italia liberata*, oltre che nella citazione di *Rvf* 248 10 nei *Ritratti*, p. 28. Altrove si ha sempre «regal*».

ruina (XXV 5, XLVII 2 e LXXVI 76) e *ruinate* (LXXVIII 100): la forma latineggiante con mancata epentesi della fricativa è la sola impiegata da Trissino, sia in versi che in prosa.

spiritω (XIV 14): unica attestazione nelle *Rime* della forma senza sincope (contro sette di «spirt-»); nel resto della produzione, dove è allo stesso modo minoritaria, ricorre quasi sempre in prosa, mentre quella sincopata solo in versi.

xxxviii) Apocope:

si rimanda alla trattazione dettagliata del fenomeno offerta nella *Poetica*, alle pp. 59-60, dove peraltro è classificata come «rimωzione» anche la caduta della laterale alveolare nei plurali in *-i* (che nelle *Rime* si registra, ad esempio, in «animai», «quai» e «tai»).

3.3. MORFOLOGIA

3.3.1. L'articolo

xxxix) La forma debole dell'articolo determinativo davanti a *s-* implicata è quella di gran lunga prevalente in Trissino, secondo un uso tipicamente settentrionale (e contro la norma formulata da Bembo in *Prose* III IX «È il vero che quando la voce incomincia dalla *S*, dinanzi ad alcun'altra consonante posta [...], *Lo* e non *Il* è richiesto, così nel verso come nelle prose; ché non si dirà *Il spirito Il stormento*, ma *Lo spirito Lo stormento*»; e vd. anche la nota di Castelvocchi in Trissino 1986a, p. 118 n. 122). Così, ad esempio, si ha «l splendωr» (XXXI 39), «il splendωr» (XXXVIII 14), «nel statω» (LIV 1), ecc.; e al plurale «i spirti» (XXIII 5) e così via. Per l'articolo indeterminativo l'unica occorrenza è invece quella di XII 11 «un statω». La sola eccezione, nelle *Rime*, è costituita da «lω sprωn» (LI 8; ma cfr. «i sprōni» in XXXVI 4), dove la forma forte è impiegata per ragioni prosodiche.

3.3.2. Il nome

xl) Metaplasmo di declinazione:

ale (XXIX 6): unica occorrenza del sostantivo nelle *Rime*. Altrove in Trissino questa forma del plurale e quella con *-i* si alternano con una certa regolarità, senza che possano individuarsi specifiche tendenze.

fronde (XLV 14) e *frondi* (XXII 5, LVIII 7 e LXXVII 28): è forse significativo che nelle *Rime* solo la prima delle due forme si trovi in punta di verso e sia sfruttata per la funzione rimica; nel resto della produzione risulta la variante meno impiegata. L'alternanza fra i due allotropi è menzionata nei *Dubbi* (§ 49) a proposito della «mutazione» di *a* in *e*.

Garamanta (LXXVII 45): la terminazione in *-a* non è altrove attestata in Trissino. Si tenga presente che nell'*Inamoramento de Orlando* con il nome di "Garamanta" è designata la regione abitata da quel popolo.

loda (XXXI 29) e *lode* (I 3, XIII 74 e XXXI 38): la forma metaplastica nelle *Rime* si alterna regolarmente a quella normale, sia al singolare (in LXV 70 «[la] lode») che al plurale (in XXXI 8 e in LXXVI 60 «lodi»), sia all'interno che in punta di verso, con perfetta intercambiabilità quanto al senso.

martire (XIX 6, LIII 10, LXII 13 e LXXIV 2): il singolare in *-e* è il solo che compaia in Trissino (se si escludono due citazioni di testi altrui nella *Poetica* nei quali si trova invece «martirω»).

Persa (LXXVII 44): la terminazione in *-a* non è attestata altrove in Trissino per la forma del singolare maschile; al contrario, in *It. lib.* IX 459 si legge «Quellω è il gran persω, nominatω Cyrω».

vesta (VIII 10 e LXXIX 37): la forma metaplastica del sostantivo è quasi esclusiva in Trissino, sia al singolare che al plurale (fa eccezione solo «ricche vesti» in *It. lib.* I 824).

XLI) Metaplasmo di genere:

dui (VI 14, LV 53, LIX 47, LXXVI 47, LXXVIII 28 e LXXIX 50): il numerale si trova sempre concordato con il sostantivo cui si riferisce, sia nelle *Rime* che nel resto delle opere. Cfr. a proposito *Grammatichetta*, § 16: «I numerali ωνω di dui [si corregge tramite confronto con la *princeps* l'edizione moderna, che qui legge «due»] generi come lj'epitheti: *unω una, dui due ε duω ε dua*» (ma queste ultimissime forme contano una manciata di occorrenze ciascuna, accanto ad altre come «dωi» e «duoi»).

fonte (XXVI 1, LVIII 4, LIX 12): mentre al plurale il sostantivo è sempre femminile in Trissino, al singolare si trova accordato sia al femminile che al maschile, spesso per esigenze prosodiche più che per sostanziali differenze di significato.

XLII) Desinenza *-e* per il plurale di sostantivi femminili di III classe:

Alpe (LXXVIII 65): unica attestazione del lemma nelle *Rime*, ma in una forma di plurale che altrove è nettamente maggioritaria rispetto a quella in *-i*. Che si tratti di un femminile plurale e non singolare è confermato ad esempio da *It. lib.* XI 323 «han passate l'alpe» o XXV 892-893 «Ch'iw vuò passare arditamente l'alpe, / E con esse acquitar l'Italia tutta».

[*le*] *carne* (XLV 46): unica attestazione del plurale nelle *Rime*, laddove nell'*Italia liberata* si trovano casi di plurale sia in *-e* che in *-i*. Al singolare, invece, Trissino non conosce la forma “carna”, che pure è attestata in antico.

XLIII) Desinenza *-e* o *-i* (anziché *-a*) per il plurale di sostantivi neutri:

labri (XIV 5) e *labbri* (LXXVIII 33): il plurale in *-i* è forma piuttosto rara in Trissino (quattro attestazioni in totale fra casi con consonante scempia e geminata, contro più di venti occorrenze con plurale in *-a*). Il suo impiego sembra rispondere prevalentemente a ragioni rimiche.

osse (XLV 46 e LXXVI 72): forma nettamente minoritaria di plurale (al di fuori delle *Rime* ricorre soltanto una volta nel *Castellanω* e in una citazione di *Purg.* VII 6 nella *Poetica*), impiegata evidentemente solo per necessità rimiche.

pωmi (LXXIX 62): questa forma del plurale compare in totale due volte in Trissino (qui e in *It. lib.* XXIV 20 «Tra le prime latuche, ε i pωmi estremi»), così come quella in *-a* (in *Rime* LXXIX 14 e nell'*Epistola*, a p. 3 «*mele* quando vuol dir “le poma”»). Non sembra che la differente desinenza sia da collegare a un'alternanza fra i significati di ‘mela’/‘frutto’.

XLIV) Desinenza *-e* per il plurale di aggettivi di II classe accordati con un sostantivo femminile:

[*Montagne*] *alpestre* (XI 1).

giωvine [*caprette*] (LXXVIII 170).

3.3.3. *Il pronome*

XLV) Fra le peculiarità nell'impiego dei pronomi si segnala il ricorso alla forma ‘ambigenere’ «*li*» (o «*li*») indifferentemente per il maschile e il femminile (accanto a «*le*»), e in un caso, al contrario, alla forma «*le*» (LXXV 36) – se non si tratta di un refuso – per il maschile (cfr. Vitale 2010, pp. 156-159).⁸⁶ L'aggettivo e il pronome possessivo di 3^a persona “suo” ha spesso significato plurale (‘loro’), come in latino: così in X 3, XXI 2, XXXI 58, XLIV 4, LV 55 e LXV 49. Infine, “ella” si trova impiegato in funzione di complemento indiretto (al posto di “lei”) in LIX 29 «in ella» e in LXXI vv. 4 «senz'ella» e 13 «cōn ella», secondo un uso non insolito in antico.⁸⁷

⁸⁶ Rohlfs (1968, § 457) segnala che lo «sviluppo normale di illi in posizione proclitica dovrebbe essere nel toscano *li* per entrambi i generi» e aggiunge poi che l'«uso di *gli* per entrambi i generi è caratteristico del toscano».

⁸⁷ Vd. ad esempio *Par.* VIII 13 «Io non m'accorsi del salire in ella», nonché l'indicazione fornita da Bembo in *Prose* III xvii «Egli si par bene, Giuliano, che la natura di queste voci porti che *Ella* solamente al primo caso si dia, e *Lei* agli altri [...]; ma sì come si vede, e voi diceste ancora, [...] nei poeti si truova alle volte *Ella* posta negli altri casi».

3.3.4. *Il verbo*

XLVI) Indicativo presente 3^a plur. in *-ono* > *-eno*:

benché sia minoritaria nelle *Rime* (attestata solo in XIII 23 «Penden ω » e in XLV vv. 14 «Caden ω » e 18 «Caden»), la desinenza in «-en[ω]» invece che «- ω n[ω]» per la seconda e la terza coniugazione è quella prevalente in Trissino; ed è anzi presentata come forma regolare nella *Grammatichetta*, §§ 38 («leggen ω ») e 42 («senten ω »), pur con la precisazione che in casi del genere si possono avere «diverse terminazi ω ni» (cfr. § 67: «*l ω e si muta in ω ne le terze pers ω ne plurali del dim ω strativ ω del pres ω nte de la sec ω nda e terza c ω ngiugazi ω ne [...]: scriven ω , scriv ω n ω ; senten ω , sent ω n ω »).*

XLVII) Indicativo futuro 3^a plur. in *-emo* > *-eno*:

la forma con nasale alveolare anziché bilabiale è la sola attestata nelle *Rime* (mentre è decisamente minoritaria nelle altre opere). Si vedano «andren» in XVI 9 (soltanto un'ulteriore attestazione del verbo al futuro con nasale alveolare, in *It. lib.* II 953, contro nove con bilabiale), «faren» in LXIII 7, «haren» in I 8 e XVI 10, «Tr ω veren» in L 10 (due attestazioni totali contro sette occorrenze con nasale bilabiale, di cui sei in prosa) e «vedren» in XLIII 4 e LXVIII 8 (anche «vedrem» conta in totale due occorrenze, entrambe nell'*Italia liberata*).

XLVIII) Indicativo futuro *fien[o]/fian[o]*:

le due forme si alternano con un certo equilibrio nelle *Rime*, con la prima che conta quattro occorrenze (XXVIII 14, XXXI 45, XLIV 14 e LXXV 19) e la seconda tre (LXV vv. 41 e 45 e LXXVIII 143); nel resto della produzione, però, la seconda prevale nettamente, con quasi il triplo di occorrenze. Stupisce, inoltre, l'utilizzo della grafia con *-e-*, che lascerebbe intendere che nella pronuncia sia quest'ultima a dover essere accentata e non la *i*.

XLIX) Indicativo perfetto sigmatico e debole:

le forme si alternano liberamente nelle *Rime*, per lo più a seconda delle necessità prosodiche. Si vedano ad esempio « ω nstrusse» in XLVIII 2, «havei» in II 7 (che compare anche nel prospetto del passato «indeterminat ω » offerto nella *Grammatichetta*, p. 156), «persi» in XLIV 5 (ma in LXXVIII 151 si ha «perdè»; e un'attestazione dell'una e dell'altra forma si ritrova in *It. lib.* XVIII 660 «perse» e VII 769 «perder ω ») e «volse» [= volle] in XI 7, ecc. (unica forma di passato remoto impiegata da Trissino).

L) Indicativo perfetto 3^a sing. in *-ì* > *-ìo*:

è forma funzionale alla rima nel caso di «apriω» (IX 6) e «dipartiω» (IX 3);⁸⁸ compare invece a inizio verso nel caso di «Cωpriω» (XXXI 2). Si tratta, in ogni caso, di una forma descritta anche nella *Grammatichetta*, § 45.

LI) Indicativo perfetto 3^a plur. in *-arono* > *-aro*:

nelle *Rime* si trovano sempre in posizione rimica «bafciarω» (LXVII 12), «guidarω» (XLVI 8), «lafciarω» (III 2), «legarω» (XLVI 5), «ωrnarω» (LXV 51); ma vd. anche «ferω» [= fecero] in XLV 5 (soltanto altre due volte in Trissino, in *It. lib.* XI 880 e XVIII 381) e «fωrω» [= furono] in VIII 12, XXXI 44 e in LXV 44 (sempre in posizione rimica, al contrario di «furω» che compare anche all'interno di verso; altrove in Trissino è forma minoritaria).

LII) Indicativo perfetto 3^a plur. in *-ero* > *-eno*:

forma prediletta da Trissino, anche a norma di *Grammatichetta* (§ 41 «lessenω») – pur con l'ammissione che vi possano essere forme alternative, sia in «-ωνω» (come «scrissenω, scrissωnω», al § 67) che in «-erω» (come «scrissenω ε scrisserω», al § 68). Nel *Castellano*, § 167, si fa menzione, al contrario, di «disserω ε scrisserω» come esempi di «fωrmazioni siciliane». Nelle *Rime* si trovano «piansenω» in LXXVIII 78 e «Piansenla» in quella stessa ecloga al v. 80.

LIII) Congiuntivo presente 3^a sing. *-i* > *-e*:

nella *Grammatichetta* (§§ 27-28) è questa la principale forma registrata per la prima coniugazione. Nelle *Rime* la desinenza in *-e* si ritrova in «arrive» (XXXII 13), «cωnsume» (XXVII 11), «prive» (XXXII 10 e LXIII 6), «spavente» (LXII 14) e «Trappasse» (LV 30).

LIV) Congiuntivo presente 2^a-3^a sing. in *-a* > *-i*:

esito regolare a norma di *Grammatichetta* (cfr. §§ 38, 43, 46, 52). Nelle *Rime* compaiono «tu facci» (LXI 12; ma l'uscita in *-i* della 2^a sing. non ricorre altrove in Trissino per il verbo “fare”), «[Diω] facci» (XXXI 68, in posizione rimica) e «[tu] volji» (IX 10 e XIII 5).

LV) Congiuntivo imperfetto 1^a sing. in *-i* > *-e*:

esito normale – e unico impiegato nelle *Rime* – giusta le indicazioni fornite nella *Grammatichetta* (cfr. il § 29 per la prima coniugazione, il 40 per la seconda, il 44 per la terza, il 48 per il verbo “essere” e il 54 per “avere”), dove però è anche ammesso l'esito in *-i* (cfr. § 66: «Lω *e* si muta in *i* [...] ne la prima singulare [...] del defiderativω ε sωggiuntivω del passatω nōn cōmpitω di tutte le cōngiugazioni: *Diωvolese*

⁸⁸ Cfr. la nota *ad locum* a proposito di questa occorrenza, che potrebbe anche essere intesa come una 1^a singolare.

ch'io amasse et amassi, leggesse e leggessi, sentisse e sentissi). Nelle *Rime* si trovano «credesse» (LI 4), «havesse» (XVII 4), «facesse» (LXIX 10), «parlasse» (LXXV 19), «ricevesse» (LXXII 26), «soljesse» (LXIX 5), «sperasse» (XXVI 7) e «vulesse» (LIII 18).

LVl) Congiuntivo imperfetto 3^a plur. in *-ero* > *-eno*:

nonostante nel corso della *Grammatichetta* sia esemplificata solo la desinenza *-eno*,⁸⁹ nelle *Rime* questa si trova soltanto in LIX 9 («dovessenω»). Nel resto della produzione trissiniana si ha una distribuzione più o meno bilanciata tra l'una e l'altra forma, senza che si registri una netta preferenza in una direzione.

LVII) Condizionale presente in *-ia*:

nel *Castellano*, § 167, la forma è inclusa fra le «formazioni [...] lombarde»; e nella *Grammatichetta* è esemplificata come allotropo 'italiano' in quanto contrapposto al toscano in *-ei* (§ 29, e vd. la nota di Castelvechi *ad locum*; cfr. inoltre Vitale 2010, pp. 181-183 e n. 655). Nelle *Rime* questa forma è minoritaria, ma ben attestata: si vedano «allegrerian» (XXVI 14), «diria» (XLI 12), «Farian» (LXV 69), «harianω» (XLIV 12), «havrian» (VIII 7), «leggeria» (LXIX 6), «pωria» (IX 14 e XLVIII 10), «Pωtria» (LXXVII 62), «sapria» (LXXII 17), «saria» (XVI 13, XLV 94, LIII 12 e LXXVI 64), «serianω» (XLIX 6), «spereria» (LXXVII 65; ma in XIX 3 «spererei»), «Trarrian» (XXVI 16) e «vedrian» (XXVI 17).

LVIII) Participi deboli:

Accanto a casi in cui nelle stesse *Rime* si registra un'alternanza tra forme forti e deboli di participio (ad esempio, «pers-» e «perdut-» o «ref-» e «rendut-») o in cui un participio che ricorre nella sola forma forte nel canzoniere è attestato anche in quella debole in altre opere (ad esempio, «mωstr-» per «mωstrat-» o «tωcca» per «tωccat-»), ve ne sono altri in cui in tutta la produzione si trova soltanto la prima forma (ad esempio «vissω» o «destω»).

⁸⁹ Al § 68, tuttavia, è ammesso che «Ne le [...] terze persone plurali de l'indeterminatω e del non cōmpitω lω n si muta in r, e dicesi, [...] *amasserω, scrivesserω, sentisserω* [...]. E questω è secondω la lingua siciliana e puljeje».

OPERE CITATE

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

ALAMANNI, LUIGI

- 1841 *L'Avarchide*, Venezia, G. Antonelli.
- 1859 *Versi e prose*, edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, con un discorso intorno all'Alamanni e al suo secolo, Firenze, Le Monnier, 2 voll.
- 1997 *Tragedia di Antigone*, testo e note a cura di Francesco Spera, Torino, Edizioni Res.

ALBERTI, LEON BATTISTA

- 1975 *Rime*, in Id., *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 1-107.

ALFANI, GIANNI

- 1969 *Gianni Alfani*, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, pp. 331-350.

ALIGHIERI, DANTE

- 1824 *Due sonetti inediti tratti dal codice 186 della Biblioteca Pubblica di Perugia ridotti a miglior lezione*, a cura di Giovan Battista Vermiglioli, Perugia, Baduel.
- 1975 *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, con una sua nota introduttiva sul testo della Commedia, Torino, G. Einaudi.
- 1995 *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi.
- 2011a *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni e Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, pp. 1065-1547.
- 2011b *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni e Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, pp. 3-744.

ALIGHIERI, DANTE

- 2011c *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni e Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, pp. 745-1063.
- 2014 *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, canzoni a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa e Gabriella Albanese, Milano, A. Mondadori, pp. 3-805.

ANONIMI SICILIANI

- 2008 *Anonimi siciliani*, a cura di Mario Pagano e Margherita Spampinato Beretta, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 795-1025.

ANONIMI SICULO-TOSCANI

- 2008 *Anonimi siculo-toscani*, a cura di Aniello Fratta e Riccardo Gualdo, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III: *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, A. Mondadori, pp. 597-1118.

ANTONIO DA TEMPO

- 1977 *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

ANTONIO DI MEGLIO

- 1975 *Antonio di Meglio*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 57-141.

ARETINO, PIETRO

- 1997a *Canzone in laude del Datario*, in Id., *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno, vol. I, pp. 97-102.
- 1997b *Esortazione de la pace tra l'Imperadore e il Re di Francia*, in Id., *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno, vol. I, pp. 91-96.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

- 1997c *Laude di Clemente VII*, in Id., *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno, vol. 1, pp. 85-90.
- 1997d *Lettere*, t. I: *Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno.
- 1997e *Opera nova*, in Id., *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno, vol. 1, pp. 37-84.

ARIOSTO, LUDOVICO

- 1954 *Le Rime*, in *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 107-237.
- 2002 *Satire*, a cura di Alfredo D'Orto, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-U. Guanda.
- 2007 *I Suppositi (in prosa)*, in Id., *Commedie*, vol. 1: *La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, a cura di Luigina Stefani, con una nota di Giovanni Falaschi, Perugia, Morlacchi, pp. 185-265.
- 2016 *Orlando Furioso: secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, G. Einaudi, 2 voll.

BANDELLO, MATTEO

- 1989 *Rime*, edizione commentata a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini.

BARDUCCI, OTTAVANTE

- 1973 *Ottavante Barducci*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, vol. 1, pp. 201-208.

BARTOLINO DA PADOVA

- 1970 *Bartolino da Padova*, in *Poesie musicali del Trecento*, a cura di Giuseppe Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 239-265.

BECCARI, ANTONIO

- 1972 *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, introduzione, testo e commento di Laura Bellucci, Bologna, Pàtron.

BECCUTI, FRANCESCO (COPPETTA)

- 1912 *Francesco Coppetta Beccuti*, in Giovanni Guidiccioni e Francesco Coppetta Beccuti, *Rime*, a cura di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, pp. 91-327.

BEMBO, PIETRO

- 1966a *Gli Asolani*, in Id., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, 2^a ed., Torino, UTET, pp. 311-504.
- 1966b *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, 2^a ed., Torino, UTET, pp. 71-309.

BEMBO, PIETRO

- 2008 *Le Rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, vol. I.
 2020 *Stanze*, a cura di Amelia Juri, Roma, Salerno.

BIANCO, MONICA

- 1992 *Le rime*, tesi di laurea mag., Università degli Studi di Padova.

BOCCACCIO, GIOVANNI

- 1963 *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, edizione critica per cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, Sansoni.
 1969 *Filocolo*, in Id., *Opere minori in volgare*, vol. I: *Filocolo*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli.
 1974 *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, in Id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. III: *Amorosa visione, Ninfale fiesolano, Trattatello in laude di Dante*, a cura di Vittore Branca, Armando Balduino e Pier Giorgio Ricci, Milano, A. Mondadori, pp. 1-272.
 1985 *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, A. Mondadori.
 1990 *Filostrato*, a cura di Luigi Surdich, con la collaborazione di Elenda D'Anzieri e Federica Ferro, Milano, Mursia.
 2013a *Ninfale fiesolano*, a cura di Daniele Piccini, Milano, BUR.
 2013b *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Loporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
 2015 *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by Edvige Agostinelli and William Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
 2016 *Caccia di Diana*, a cura di Irene Iocca, Roma, Salerno.

BOIARDO, MATTEO MARIA

- 1999 *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tisconi Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tisconi Benvenuti, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 2 voll.
 2012 *Amorum Libri Tres*, a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2 voll.
 2015 *Pastorale*, a cura di Cristina Montagnani, in Id., *Pastorale. Carte de triumph*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tisconi Benvenuti, Novara, Interlinea, pp. 9-270.

BONAGIUNTA ORBICCIANI DA LUCCA

- 2012 *Rime*, edizione critica e commento a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.

BONFADIO, IACOPO

- 1978 *Le lettere e una scrittura burlesca*, edizione critica con introduzione e commento di Aulo Greco, Roma, Bonacci.

BOTRICO DA REGGIO

- 1954 *Botrico da Reggio*, in Domenico De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, pp. 225-228.

BRACCESI, ALESSANDRO

- 1983 *Soneti e canzone*, edizione critica a cura di Franca Magnani, Parma, Studium Parmense.

BUONACCORSO DA MONTEMAGNO IL GIOVANE

- 1970 *Buonaccorso da Montemagno il giovane*, in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento di Raffaele Spongano, Bologna, Pàtron, pp. 3-75.

BUONACCORSO DA MONTEMAGNO IL VECCHIO

- 1970 *Buonaccorso da Montemagno il vecchio*, in *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento di Raffaele Spongano, Bologna, Pàtron, pp. 77-92.

BUONARROTI, MICHELANGELO

- 2016a *Frammenti e abbozzi*, in Id., *Rime e Lettere*, introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, pp. 373-480.
- 2016b *Rime liriche e amorose*, in Id., *Rime e Lettere*, introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, pp. 131-253.
- 2016c *Silloge*, in Id., *Rime e Lettere*, introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, pp. 131-253.

CAPPELLANO, ANDREA

- 1964 *De Amore. Libri tres*, recensuit Emil Trojel, editio altera, München, Eidos Verlag.

CAPPELLO, BERNARDO

- 2018 *Le Rime di Bernardo Cappello. Edizione critica*, a cura di Irene Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

CASTIGLIONE, BALDASSARRE

- 2015 *Rime*, in Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 11-89.

CATULLO, GAIO VALERIO

- 2007 *Catullo*, in *Poesia d'amore latina*, a cura di Paolo Fedeli, Milano, A. Mondadori, pp. 3-155.

CAVALCANTI, GUIDO

- 1986 *Rime: con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, G. Einaudi.

CECCO D'ASCOLI (=FRANCESCO STABILI)

- 2011 *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Milano, La vita felice.

CERCHIA VENETA DEL BEMBO

- 2001 *Cerchia veneta del Bembo*, a cura di Guglielmo Gorni, in *Poeti del Cinquecento*, vol. 1: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 226-267.

CHARITEO (= BENEDETTO GARETH DETTO IL CHARITEO)

- 1892a *Endimione*, in Id., *Le Rime secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, pp. 7-257.
- 1892b *Strammotti di Chariteo*, in Id., *Le Rime secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, pp. 441-455.

CHiodo, DOMENICO

- 2009 *Introduzione*, in Cosimo Rucellai, Luigi Alamanni, Francesco Guidetti, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Edizioni Res, pp. v-xxxvii.

CHiodo, DOMENICO e ROSSANA SODANO

- 2012 *Le muse sediziose: un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Angeli.

CICERONE, MARCO TULLIO

- 1996 *Tuscolane*, introduzione di Emanuele Narducci, traduzione e note di Lucia Zuccoli Clerici, Milano, BUR.

CINO DA PISTOIA

- 1813 *Poesie di messer Cino da Pistoia*, novellamente date in luce e corredate di note ed illustrazioni da Sebastiano Ciampi, Pisa, Capurro.
- 1925 *Le rime*, a cura di Guido Zaccagnini, Genève, Leo S. Olschki.
- 1969 *Cino da Pistoia*, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, pp. 421-923.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

COLONNA, VITTORIA

- 1982a *Rime amorose*, in Ead., *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, pp. 1-49.
1982b *Rime epistolari*, in Ead., *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, pp. 201-219.
1982c *Rime spirituali*, in Ead., *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, pp. 83-174.

COMEDIO VENUTI

- 1975 *Comedio Venuti*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 665-753.

CORREGGIO, NICCOLÒ DA

- 1969a *Rime*, in Id., *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, pp. 105-435.
1969b *Rime extravaganti*, in Id., *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, pp. 437-467.

DA PORTO, LUIGI

- 1983 *Rime*, a cura di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, Vicenza, Neri Pozza.

DANTE DA MAIANO

- 1969 *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier.

DAVANZATI, CHIARO

- 1965 *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

DE JENARO, PIETRO JACOPO

- 1956 *Rime e lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

DELLA CASA, GIOVANNI

- 2014 *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, edizione rivista e aggiornata.

DOLCE, LODOVICO

- 1988 *Marianna*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I: *La Tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 729-877.

FEDERICO II

- 2008 *Federico II*, a cura di Stefano Rapisarda, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 437-494.

FIRENZUOLA, AGNOLO

- 1958 *Rime amorose e di vario argomento*, in Id., *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, pp. 857-944.

FRANCO, VERONICA

- 1995a *Sonetti*, in Ead., *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, pp. 169-178.
 1995b *Terze rime*, in Ead., *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, pp. 47-167.

FRESCOBALDI, DINO

- 1969 *Dino Frescobaldi*, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, pp. 351-419.

FRESCOBALDI, MATTEO

- 1996 *Rime*, edizione critica a cura di Giuseppe Renzo Ambrogio, Firenze, Le Lettere.

GALLI, ANGELO

- 1987 *Canzoniere*, edizione critica a cura di Giorgio Nonni, Urbino, Accademia Raffaello.

GALLO, FILENIO

- 1973 *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Leo S. Olschki.

GIACOMO DA LENTINI

- 2008 *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I: *Giacomo da Lentini*, a cura di Roberto Antonelli, Milano, A. Mondadori.

GIRALDI, GIOVAN BATTISTA (CINZIO)

- 1548 *Le fiamme*, Venezia, G. Giolito.
 1557 *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini.
 1988 *Egle*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I: *La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 881-967.

GIRARDO DA CASTELFIORENTINO

- 1954 *Girardo da Castelfiorentino*, in Domenico De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, pp. 201-207.

GIUSTO DE' CONTI

- 1933 *Il Canzoniere*, prima edizione completa a cura di Leonardo Vitetti, Lanciano, Carabba, 2 voll.

GRAZIOLI, ANDREA

- 1576 *Discorso di peste*, Venezia, presso Girolamo Polo.

GREGORIO D'AREZZO

- 2017 *Rime*, introduzione, edizione critica e commento a cura di Silvia Finazzi, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

GUICCIARDINI, FRANCESCO

- 1981 *Opere*, voll. II-III: *Storia d'Italia*, a cura di Emanuella Scarano, Torino, UTET.

GUIDICIONI, GIOVANNI

- 2006 *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

GUIDO NOVELLO DA POLENTA

- 1954 *Guido Novello da Polenta*, in Domenico De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, pp. 210-223.

GUINIZZELLI, GUIDO

- 2002 *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, G. Einaudi.

GUITTONE D'AREZZO

- 1940 *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza.

IACOPONE DA TODI

- 2015 *Laudi*, in Id., *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo [Anastatica dell'edizione Firenze, Le Monnier, 1953], pp. 1-401.

LAPO GIANNI

- 1969 *Lapo Gianni*, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, pp. 265-329.

LORENZO DE' MEDICI

- 1991 *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Leo S. Olschki, vol. II.
- 1992a *Altre rime*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, vol. II, pp. 1095-1109.
- 1992b *Canzoni a ballo*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, vol. II, pp. 705-749.
- 1992c *Corinto*, in Id., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, G. Einaudi, pp. 135-52.
- 1992d *De summo Bono*, in Id., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, G. Einaudi, pp. 255-309.
- 1992e *La Nencia da Barberino*, in Id., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, G. Einaudi, pp. 153-174.

LUCREZIO, TITO CARO

- 2003 *De Rerum Natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, traduzione di Renata Raccanelli, note di Carlo Santini, Torino, Einaudi.

MACHIARELLI, NICCOLÒ

- 2001 *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno, 2 voll.
- 2012 *L'Asino*, a cura di Antonio Corsaro, in Id., *Opere letterarie*, vol. II: *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di Antonio Corsaro, Paola Cosentino, Emanuele Cutinelli-Rèndina, Filippo Grazzini, Nicoletta Marcelli, coordinamento di Francesco Bausi, Roma, Salerno, pp. 129-193.

MAESTRO RINUCCINO

- 1981 *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di Stefano Carrai, Firenze, Accademia della Crusca.

MAESTRO TORRIGIANO

- 2008 *Maestro Torrigiano*, a cura di Sergio Lubello, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III: *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, A. Mondadori, pp. 409-438.

MAGNO, CELIO

- 1600 *Rime*, in *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venezia, presso Andrea Muschio, pp. 1-166.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

MANTELLI DI CANOBIO, GIOVANNI (TARTAGLIA) DE'

- 1985 *Versi d'amore. Edizione critica del Codice Grey 7.b.5 della South African Library di Cape Town*, a cura di Nelia Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

MARINO, GIOVAN BATTISTA

- 2013 *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, BUR.

MARTELLI, LODOVICO

- 1984 *Risposta alla Epistola del Trissino*, in *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, a cura di Brian Richardson, Exeter, University of Exeter, pp. 37-65.

MAZZEO DI RICCO

- 2008 *Mazzeo di Ricco*, a cura di Fortunata Latella, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 659-714.

MELAMPO

- 1780 *Ex palpitatione divinatio*, in *Scriptores physiognomoniae veteres*, a cura di Johan Georg Friedrich Franz & alii, Altenburg, G. E. Richter, pp. 451-500.

MEZZABARBA, ANTONIO

- 2010 *Rime*, a cura di Claudia Perelli Cippo, introduzione di Domenico Chiodo, Torino, Edizioni Res.

MOCATI, BARTOLOMEO

- 2008 *Bartolomeo Mocati*, a cura di Sergio Lubello, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III: *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, A. Mondadori, pp. 197-207.

MOLZA, FRANCESCO MARIA

- 1808 *Poesie*, colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani.

MONTE ANDREA DA FIORENZA

- 1979 *Le Rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca.

MOSTACCI, IACOPO

- 2008 *Iacopo Mostacci*, a cura di Aniello Fratta, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 377-435.

MUZIO, GIROLAMO

- 1970 *Dell'arte poetica [1551]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, vol. I, pp. 163-209.

MUZZARELLI, GIOVANNI

- 1983 *Rime*, edizione critica a cura di Giuseppina Hannüss Palazzini, Mantova, Gianluigi Arcari.

NANNINI, REMIGIO

- 1997 *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Edizioni Res.

NERI DE' VISDOMINI

- 2008 *Neri de' Visdomini*, a cura di Sergio Lubello, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. III: *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, A. Mondadori, pp. 45-95.

NICOLÒ DE' ROSSI

- 1974 *Canzoniere*, in Furio Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. I: *Introduzione, testo e glossario. Presentazione di Gianfranco Folena*, Padova, Antenore, pp. 1-251.

OMERO

- 2007 *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, saggi introduttivi di Guido Paduano e Maria Serena Mirto, Milano, A. Mondadori.

ONESTO DA BOLOGNA

- 1974 *Le rime di Onesto da Bologna*, a cura di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni.

ORAZIO, QUINTO FLACCO

- 2007 *Odi*, traduzione di Luca Canali, in Id., *Tutte le opere*, introduzione di Niall Rudd, traduzioni di Luca Canali e di Marco Beck, commento e note di Maria Pellegrini e di Marco Beck, Milano, A. Mondadori, pp. 3-363.

OVIDIO, PUBLIO NASONE

- 1988 *I Fasti. Testo latino e traduzione in versi italiani di Ferruccio Bernini*, Bologna, Zanichelli.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

- 1991 *Tristia*, introduzione di Davide Giordano, traduzione di Renato Mazzanti, note e commenti di Marielle Bonvicini, Milano, Garzanti.
- 1994 *Amores*, a cura di Fabio Varieschi, Milano, A. Mondadori.
- 2007 *Le metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, Milano, A. Mondadori.

PETRARCA, FRANCESCO

- 1951 *Epystole*, in Id., *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi e Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 705-805.
- 1996a *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori.
- 1996b *Il codice Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, pp. 755-889.
- 1996c *Triumphs*, a cura di Vinicio Pacca, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, pp. 3-626.
- 1997a *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, Firenze, Le Lettere, 4 voll. [Anastatica dell'edizione Firenze, Sansoni, 1968].
- 1997b *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di Angelo Solerti, introduzione di Vittore Branca, postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere [Anastatica dell'edizione Firenze, Sansoni, 1909].
- 1998 *L'Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa, corredata di un ritratto e cinque tavole fuori testo, Firenze, Le Lettere [Anastatica dell'edizione Firenze, Sansoni, 1926].

PIERO DELLA VIGNA

- 2008 *Piero della Vigna*, a cura di Gabriella Macciocca, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 263-322.

PIGNA, GIOVAN BATTISTA

- 1965 *Il ben divino*, inedito a cura di Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

PIGNA, GIOVAN BATTISTA

- 1991 *Gli amori*, in Id., *Gli amori*, e Orazio Magnanini, *Discorso sopra «Gli amori»*, edizione critica a cura di David Nolan, con la revisione di Alan Bullock, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 1-162.

POLIZIANO, ANGELO

- 1986 *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca.
- 1988 *Fabula di Orfeo*, in Id., *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, pp. 137-164.
- 2016 *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Università degli Studi, Centro internazionale di studi umanistici.

PORFIRIONE, POMPONIO

- 1967 *Pomponi Porfyronis commentum in Horatium Flaccum*, recensuit Alfred Holder, Hildesheim, G. Olms.

PROPERZIO, SESTO AURELIO

- 2007 *Properzio*, in *Poesia d'amore latina*, a cura di Paolo Fedeli, Milano, A. Mondadori, pp. 157-385.

PUCCI, ANTONIO

- 1969 *Rime*, in *Rimatori del Trecento*, a cura di Giuseppe Corsi, Torino, UTET, pp. 808-900.

QUIRINI, GIOVANNI

- 2002 *Rime*, edizione critica con commento a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore.

RIME DIVERSE

- 2001 *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, Edizioni Res.

RINALDO D'AQUINO

- 2008 *Rinaldo d'Aquino*, a cura di Annalisa Comes, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 137-232.

RINUCCINI, CINO

- 1995 *Rime*, edizione critica a cura di Giovanna Balbi, Firenze, Le Lettere.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

ROTA, BERARDINO

- 2000a *Rime*, in Id., *Rime*, a cura di Luca Milite, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-U. Guanda, pp. 1-549.
- 2000b *Rime rifiutate*, in Id., *Rime*, a cura di Luca Milite, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-U. Guanda, pp. 551-624.

RUCELLAI, GIOVANNI

- 1988 *Rosmunda*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I: *La Tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 163-257.

RUGGERONE DA PALERMO

- 2008 *Ruggerone da Palermo*, a cura di Corrado Calenda, in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II: *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, A. Mondadori, pp. 495-512.

RUSTICO FILIPPI

- 1971 *Sonetti*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi.

SACCHETTI, FRANCO

- 1990 *Il libro delle Rime*, edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze-Melbourne, Leo S. Olschki-University of Western Australia Press.

SANDOVAL DI CASTRO, DIEGO

- 2007 *Rime*, in Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno, pp. 61-141.

SANNAZARO, IACOPO

- 1961a *Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, pp. 221-254.
- 1961b *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, pp. 133-220.
- 2013 *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci.

SAVIOZZO (= SIMONE SERDINI DA SIENA DETTO IL SAVIOZZO)

- 1965 *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

SENECA, LUCIO ANNEO

- 2007 *Lettere morali a Lucilio*, a cura di Fernando Solinas, prefazione di Carlo Carena, Milano, A. Mondadori.

SERAFINO AQUILANO

- 1967 *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila: Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, von Barbara Bauer-Formiconi, München-Allach, Wilhelm Fink.
- 2005a *Capitoli*, in Id., *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, pp. 353-420.
- 2005b *Epistole*, in Id., *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, pp. 319-351.
- 2005c *Sonetti*, in Id., *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, pp. 79-237.

SERCAMBI, GIOVANNI

- 1892 *Le Croniche*, a cura di Salvatore Bongi, Lucca, Tipografia Giusti, 3 voll.

SFORZA, ALESSANDRO

- 1973 *Il Canzoniere*, a cura di Luciana Cocito, Milano, Marzorati.

SINIBALDO DA PERUGIA

- 2008 *L'«Ippolito e Fedra»*, in Daniele Piccini, *Sinibaldo da Perugia. Un poeta del Trecento e la sua opera*, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, pp. 1-281.

SONETTI E CANZONI

- 1977 *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Le Lettere, 2 voll.

SOTER, JOHANNES

- 1528 *Epigrammata graeca veterum elegantissima*, Colonia, s. e.

STAMPA, GASPARA

- 1954 *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano, BUR.

STROZZI, GIOVAN BATTISTA (IL GIOVANE)

- 1909 *Madrigali*, Strasburgo, J. H. E. Heitz.

STROZZI, GIOVAN BATTISTA (IL VECCHIO)

- 1975 *Madrigali inediti*, a cura di Marco Ariani, Urbino, Argalia.

TANSILLO, LUIGI

- 2011 *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2 voll.

TASSO, BERNARDO

- 1995 *Rime*, vol. I: *I tre libri degli Amori*, testo e note a cura di Domenico Chiodo, Torino, Edizioni Res.

TASSO, TORQUATO

- 1875 *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 111-134.
- 1934 *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 2 voll.
- 1999 *Il re Torrismondo*, in Id., *Aminta, Il re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, pp. 149-356.
- 2009 *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR.
- 2015 *Aminta*, introduzione e note di Marco Corradini, prefazione di Guido Baldassarri, Milano, BUR.
- 2016 *Rime*, I.II: *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, edizione critica a cura di Vania De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

TEBALDEO, ANTONIO

- 1992a *Rime della vulgata*, a cura di Tania Basile, Modena, Panini, voll. II.1-II.2.
- 1992b *Rime dubbie*, in *Rime estravaganti*, a cura di Jean-Jacques Marchand, vol. III.2: *Altre rime estravaganti. Stanze. Abbozzi autografi. Rime dubbie*, Modena, Panini, pp. 1087-1194.
- 1992c *Rime estravaganti*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Modena, Panini, voll. III.1-III.2.

TIBULLO, ALBIO

- 2007 *Tibullo e Corpus Tibullianum*, in *Poesia d'amore latina*, a cura di Paolo Fedeli, Milano, A. Mondadori, pp. 387-509.

TRISSINO, GIOVAN GIORGIO

- 1547 *La Italia liberata da' Gotthi del Trissino*, vol. I, Roma, Valerio e Luigi Dorico.
- 1548a *La Italia liberata da' Gotthi del Trissino*, vol. II, Venezia, Tolomeo Ianiculo.
- 1548b *La Italia liberata da' Gotthi del Trissino*, vol. III, Venezia, Tolomeo Ianiculo.
- 1729a *Altre rime*, in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, vol. I: *Poesie*, Verona, Jacopo Vallarsi, pp. 377-384.

TRISSINO, GIOVAN GIORGIO

- 1729b *Pharmaceutria. De morte Batti*, in *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, vol. I: *Poesie*, Verona, Jacopo Vallarsi, pp. 393-398.
- 1729c *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, Vicenza, Jacopo Vallarsi, 2 voll.
- 1950 *Scritti scelti*, a cura di Attilio Scarpa, Vicenza, G. Stocchiero.
- 1970a *La Poetica (I-IV) [1529]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, vol. I, pp. 21-158.
- 1970b *La quinta e la sesta divisione della Poetica [ca. 1549]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, vol. II, pp. 5-90.
- 1981a *I Ritratti del Trissino*, in Willi Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp. 19-28.
- 1981b *Rime. 1529*, a cura di Amedeo Quondam, nota metrica di Gabriella Milan, Vicenza, Neri Pozza.
- 1984 *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, a cura di Brian Richardson, Exeter, University of Exeter, pp. 1-8.
- 1986a *I Dubbi grammaticali*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno, pp. 83-125.
- 1986b *Il Castellano*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno, pp. 17-82.
- 1986c *L'Epistola*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno, pp. 1-16.
- 1986d *La Grammatichetta*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno, pp. 129-171.
- 1986e *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno.
- 1988 *La Sophonisba*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I: *La Tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 1-162.
- 2001 *Giovan Giorgio Trissino*, in *Poeti del Cinquecento*, vol. I: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 269-288.
- 2012 *De la volgare eloquenzia di Dante. Volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino*, a cura di Francesco Montuori, in Dante Alighieri, *Le Opere*, vol. III: *De Vulgari Eloquenzia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno, pp. 441-596.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

UBERTI, FAZIO DEGLI

2013 *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS.

VALENZIANO, LUCA

1984 *La Centuria*, in Id., *Opere volgari*, edizione critica a cura di Maria Pia Mussini Sacchi, introduzione di Ugo Rozzo, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello e la Cultura rinascimentale.

VARCHI, BENEDETTO

1859a *Due egloghe in versi sciolti*, in Id., *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, vol. II, pp. 1011-1016.

1859b *Lezioni della poesia*, in Id., *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, vol. II, pp. 694-733.

1859c *Sonetti spirituali*, in Id., *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, vol. II, pp. 978-1001.

VIRGILIO, PUBLIO MARONE

2000 *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia, Milano, BUR.

2007 *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, A. Mondadori.

2012 *Le Bucoliche*, introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina, Roma, Carocci.

VISCONTI, BRUZIO

2007 *Le rime*, edizione critica a cura di Daniele Piccini, Firenze, Accademia della Crusca.

STUDI CRITICI

AFRIBO, ANDREA

- 2001 *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Firenze, F. Cesati.
- 2003 *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, pp. 531-618.

ALBONICO, SIMONE

- 1990 *Il Ruginoso Stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli.
- 2006a *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in Id., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-27.
- 2006b *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, in Id., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 29-62.

ANTONELLI, ROBERTO

- 1977 *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. Le canzoni*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII, pp. 20-126.
- 1984 *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

AUERBACH, ERICH

- 1999 *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in Id., *Studi su Dante*, 14^a ed., Milano, Feltrinelli, pp. 273-308.

BALDACCHINI, LORENZO

- 1982 *Il libro antico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- 2004 *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano, Sylvestre Bonnard.

BANFI, LUIGI

- 1959 *Nota sul manoscritto ambrosiano O 110 sup. (Geri Gianfigliuzzi e il Petrarca)*, «Lettere Italiane», XI, 2, pp. 228-234.

BARTOLOMEO, BEATRICE

- 1997 *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico*, «Lettere Italiane», XLIX, 4, pp. 600-623.

BARTUSCHAT, JOHANNES

- 2000 *Fra Petrarca e gli antichi: le Rime e la Poetica di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Ravenna, Longo, pp. 179-200.

BAUSI, FRANCESCO e MARIO MARTELLI

- 1993 *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

BEER, MARINA

- 1996 *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i "Ritratti" di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino*, in Ead., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, pp. 135-161.

BELTRAMI, PIETRO

- 2002 *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

BERISSO, MARCO

- 2000 (a cura di), *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-U. Guanda.

BERRA, CLAUDIA

- 1995 *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia.

BEVILACQUA, SUSANNA

- 2013 *La lancia di Peleo: vitalità di un tópos*, «Carte Romanze», I, 2, pp. 149-177.

BIADENE, LEANDRO

- 1889 *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, «Studj di Filologia Romanza», IV, pp. 1-234.

BOWERS, FREDSON

- 1962 *Principles of Bibliographical Description*, New York, Russell & Russell.

BOZZETTI, CESARE

- 1985 *Notizie sulle rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, vol. I, pp. 83-118.

BRAMBILLA AGENO, FRANCA

- 1964 *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi.

BRIQUET, CHARLES-MOÏSE

- 1907 *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris [etc.], Picard [etc.], 4 voll.

BRUGNOLO, FURIO

- 2002 *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen - das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Anne Amend-Söchting, Kirsten Dickhaut, Walburga Hülk, Klaudia Knabel, Gabriele Vickermann, in Zusammenarbeit mit Bernard Ribémont, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp. 57-67.

BÜHLER, CURT FERDINAND

- 1949 *Stop-Press and Manuscript Corrections in the Aldine Edition of Benedetti's Diaria de bello Carolino*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», XLIII, 4, pp. 365-373.
- 1951 *Manuscript Corrections in the Aldine Edition of Bembo's De Aetna*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», XLV, 2, pp. 136-142.

BYATT, LUCINDA

- 1983 *"Una suprema magnificenza": Niccolò Ridolfi, a Florentine Cardinal in Sixteenth-century Rome*, tesi di dott., European University Institute, Department of History e Civilization.
- 2016 *Ridolfi Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII: *Renzi-Robortello*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 471-475.

CANNATA SALAMONE, NADIA

- 2001 *Dal "ritmo" al "canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV, 2, pp. 397-429.
- 2003 *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», VI, 1, pp. 155-176.

CAPOVILLA, GUIDO

- 1977 *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV, pp. 238-260.
- 1983 *I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, «Lectura Petrarce», III, pp. 5-40.

CARRAI, STEFANO e MARCO SANTAGATA

1993 *La Lirica di Corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli.

CASTELLANI, ARRIGO

2000 *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1: *Introduzione*, Bologna, Il Mulino.

CASTELLANI, GIORDANO

1992 *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, «La Bibliofilia», XCIV, 2, pp. 171-185.

1994 *Da Bartolomeo Zanetti a Tolomeo Ianiculo via Guillaume Pellicier*, «La Bibliofilia», XCVI, 1, pp. 1-13.

2008 *Identikit del tipografo bresciano Bartolomeo Zanetti*, in *Il libro fra autore e lettore*, atti della terza Giornata di studi Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna (Brescia, Università Cattolica, 21 novembre 2006), a cura di Valentina Grohovaz, Roccafranca, La compagnia della stampa, pp. 191-202.

CASTELLANI POLLIDORI, ORNELLA

1976 *Sulla data di pubblicazione delle «Prose della volgar lingua»*, «Archivio Glottologico Italiano», LXXI, pp. 101-107.

CASTELLI, PIERFILIPPO

1753 *La vita di Giovangiorgio Trissino, oratore, e poeta*, Venezia, per Giovanni Radici.

CASTELVECCHI, ALBERTO

1986 *Introduzione*, in Giovan Giorgio Trissino, *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvechi, Roma, Salerno, pp. XIII-LVII.

CASTELVETRO, LUDOVICO

1582 *Le rime del Petrarca brevemente sposte per Ludovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de' Sedabonis.

COCHETTI, MARIA

1984 *La «copia ideale»: un concetto chiave della bibliografia analitica*, «Il Bibliotecario», 2, pp. 13-21.

COMBONI, ANDREA

1999 *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, textes edités et présentés par Dominique Billy, postface de Marc Dominicy, Parigi-Montréal, L'Harmattan, pp. 71-83.

2004 *La fortuna delle sestine*, «Quaderni petrarcheschi», XI, pp. 73-88.

CONTINI, GIANFRANCO

1986 *Breviario di Ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi.

1995 *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, R. Ricciardi [1^a edizione 1960].

2007 *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in Id., *Frammenti di filologia romanza: scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, vol. I, pp. 205-234.

CORTI, MARIA

1952 *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, «Cultura Neolatina», XII, pp. 185-223.

CREMANTE, RENZO

1988 *Nota ai testi*, in *Teatro del Cinquecento*, vol. I: *La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 969-1003.

CRIMI, GIUSEPPE

2020 *Per l'elezione di Leone X: sei componimenti da un ignoto opuscolo in volgare*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 61-77.

DAL CENGIO, MARTINA

2020 *Le rime di Dante e il Cinquecento lirico. Primi sondaggi intorno alle strategie di riuso testuale*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di Laura Banella e Franco Tomasi, Roma, Carocci, pp. 99-121.

DANZI, MASSIMO

1992 *Petrarca e la forma «canzoniere» fra Quattro e Cinquecento*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di Emilio Manzotti, Brescia, La Scuola, pp. 73-115.

2017 *Gli alberi e il «libro»*. *Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, «Italique», XX, pp. 119-148.

2018 *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del Petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 199-219.

DAVOLI, FRANCESCO

- 2020a «*Revista con diligentia, e corretta*». *Prassi correttoria e normalizzazione ortografica fra la prima e la seconda stampa della Canzone e della Sophonisba di Trissino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», v, pp. 5-20.
- 2020b *Oltre la Giuntina di rime antiche: Dante lirico in G. G. Trissino*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di Laura Banella e Franco Tomasi, Roma, Carocci, pp. 123-137.
- 2020c *Schemi petrarcheschi in G. G. Trissino fra Poetica e prassi versificatoria*, «Petrarchesca», VIII, pp. 121-133.

DI GIROLAMO, COSTANZO

- 1983 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.

DILEMMI, GIORGIO

- 2006 «*Giovin pianta in morbido terreno*». *Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti*, in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 23-42.

DONNINI, ANDREA

- 2008 *Nota ai testi*, in Pietro Bembo, *Le Rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, vol. II, pp. 541-1061.

ERSPAMER, FRANCESCO

- 1987 *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», IV, pp. 109-114.

FAHY, CONOR

- 1985a *Il concetto di 'esemplare ideale'*, in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, I seminario internazionale (Roma 23-26 marzo 1983), a cura di Giovanni Crapulli, Roma, pp. 49-60.
- 1985b *Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione*, «La Bibliofilia», LXXXVII, I, pp. 65-68.
- 1988 *Il concetto di 'esemplare ideale'*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, pp. 89-103.
- 1989 *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero.

FATINI, GIUSEPPE

- 1910 *Per un'edizione critica delle «Rime» di Ludovico Ariosto*, «Rassegna critica della letteratura italiana», XV, pp. 19-54.

FAVA, DOMENICO

- 1901 *Gli epigrammi di Platone. Testo, varianti, versione, preceduti da uno studio sull'autenticità di essi*, Milano, Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.

FENZI, ENRICO

- 1991 R. V. F. CXXVI, "Chiare fresche et dolci acque", «Italianistica», xx, 3, pp. 455-486.
 2006 *Tra Isabella e Lucrezia: Niccolò da Correggio*, in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 43-74.

FORNI, GIORGIO

- 2001 *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini.

FRASCA, GABRIELE

- 1992 *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis.

FRATI, LODOVICO

- 1893 *Gano di Lapo da Colle e le sue rime*, «Il Propugnatore», vi, pp. 192-226.
 1913 (a cura di), *Le rime del Codice Isoldiano (Bologna Univ. 1739)*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
 1918 (a cura di), *Rime inedite del Cinquecento*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 2 voll.

GAMBA, BARTOLOMMEO

- 1828 *Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia, Tip. Alvisopoli.

GHIAZZA, SILVANA e MARISA NAPOLI

- 2007 *Le figure retoriche: parola e immagine*, Bologna, Zanichelli.

GIUNTA, CLAUDIO

- 1994 *Restauri minimi al testo dei «Trionfi»*, «Studi di filologia italiana», lII, pp. 5-36.

GORNI, GUGLIELMO

- 1981 *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Leo S. Olschki.
 1987 *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, «Lectura Petrarce», viI, pp. 201-218.

GORNI, GUGLIELMO

- 1989 *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle Rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini e Ennio Sandal, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 37-57.
- 1993 *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.
- 2008 *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento di Guglielmo Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, F. Cesati.

GOW, ANDREW SYDENHAM FARRAR

- 1951 *Notes on Noses*, «The Journal of Hellenic Studies», LXXI, pp. 81-84.

GREG, WALTER WILSON

- 1934 *A formulary of collation*, «The Library», XIV, pp. 365-382.

GRIFFITH, THOMAS GWYNFOR

- 1986 *Theory and Practice in the Writings of Giangiorgio Trissino*, «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», 69, pp. 139-165.

GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA

- 1973 *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 77-115.

GUIDOLIN, GAIA

- 2010 *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

HAUVETTE, HENRI

- 1903 *Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette.

HERRERA MONTERO, RAFAEL

- 1997 *Los ojos del cielo: de AP 7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barabona de Soto*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos», 13, pp. 141-152.

JENNI, ADOLFO

- 1945 *La sestina lirica*, Berna, H. Lang & Cie.

KOLSKY, STEPHEN

- 1984 *Images of Isabella d'Este*, «Italian Studies», XXXIX, pp. 47-62.

LUZIO, ALESSANDRO e RODOLFO RENIER

- 1885 *Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», v, pp. 408-432.
- 2005 *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Simone Albonico, introduzione di Giovanni Agosti, indici e apparati a cura di Alessandro Della Casa & alii, Milano, Sylvestre Bonnard.

MAFFEI, SCIPIONE

- 1729 (a cura di), *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, vol. I: *Poesie*, Verona, Jacopo Vallarsi.

MALATESTI, MALATESTA

- 1981 *Rime*, edizione critica a cura di Domizia Trolli, Parma, Studium Parmense.

MANZI, ANDREA

- 2014 *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, tesi di dott., Università degli Studi di Napoli Federico II.

MARCELLI, NICOLETTA

- 2017 *Le Egloghe di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 249-273.

MARCHI, RENATO

- 1983 *Rime volgari di Lancino Curti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, pp. 33-52.

MARINI, PAOLO

- 2006 *Un autografo dell'Esortazione de la pace tra l'imperadore e il re di Francia di Pietro Aretino*, «Filologia e critica», xxxi, pp. 88-105.

MAZZOLENI, CARLA

- 1979 *Canzoniere e Rime disperse di G. Giorgio Trissino*, tesi di laurea mag., Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pavia.
- 1996 *L'ultimo manoscritto delle «Rime» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza e Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 309-344.

MIGNANI, RIGO

- 1974 *Un canzoniere italiano inedito del secolo XIV (Beinecke Phillipps 8826)*, Firenze, s. e.

MORSOLIN, BERNARDO

- 1878 *Giangiorgio Trissino o Monografia di un letterato nel secolo XVI*, Vicenza, Tip. Gir. Burato.
 1894 *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, 2^a ed., Firenze, Le Monnier.

MUNGER, ROBERT S.

- 1949 *Guaiacum, the Holy Wood from the New World*, «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», IV, 2, pp. 196-229.

MURATORE, DAVIDE

- 2009 *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2 voll.

MURESU, GABRIELE

- 1987 *Dante tra ragione e intelletto («Par.» II)*, «La Rassegna della letteratura italiana», XCI, 1, pp. 5-23.

MUSSAFIA, ADOLFO

- 1886 *Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli*, in *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier, pp. 255-261.

NICOLINI, GIOVAN BATTISTA

- 1864 *Giangiorgio Trissino: 1478-1550*, Vicenza, Tip. Longo.

NOZZE

- 1878a *Nozze Lampertico-Piovene. Lettere del cardinale Niccolò Ridolfi vescovo di Vicenza a Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Tip. Burato.
 1878b *Nozze Lampertico-Piovene. Lettere di Vincenzo Magré a Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Tip. Paroni.
 1882 *Nozze Valeri-Curti. Lettere di Giovanni, Palla e Cosimo Rucellai a Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Tip. Paroni.

PAGNOTTA, LINDA

- 1995 *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, R. Ricciardi.

PATOTA, GIUSEPPE

- 1984 *Ricerche sull'imperativo con pronome atono*, «Studi linguistici italiani», x, 2, pp. 173-246.

PEDRAZZOLI, AUGUSTO

- 1890 *La Marchesa Isabella d'Este Gonzaga a diporto sul lago di Garda colla sua Corte*, «Archivio storico lombardo», XVII, pp. 866-878.

PELEGRINI, FLAMINIO

- 1913 *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XXI, pp. 12-30.

PEROTTI, DIEGO

- 2021 *Bartolomeo Zanetti alias Tolomeo Ianiculo: un vero caso di pseudonimia?*, «Tipofilologia», XIV, pp. 31-105.

PERUGI, MAURIZIO

- 1998 *Il motivo della «passada folor» e la sua diffusione nella poesia provenzale d'Italia e nel Petrarca*, in *La palinodia*, atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991), a cura di Gianfelice Peron, premessa di Gianfranco Folena, a cura di Esedra, Padova, pp. 61-69.

PESENTI, GIOVANNI

- 1915 *Un'ode di Orazio imitata dal Trissino*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XXIII, p. 16.

PICCARD, GERHARD

- 1961-1997 *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Stuttgart, W. Kohlhammer.

PINI, CARLO

- 1893 *Studio intorno al sirventese italiano*, Lecco, Tip. Del Commercio Dei Fratelli Grassi.

POZZI, GIOVANNI

- 1979 *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere Italiane», XXXI, 1, pp. 3-30.

PROCACCIOLI, PAOLO

- 2020 *L'Aretino in raso nero: un Aretino altro?*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 107-119.

PROSPERI, ADRIANO

- 1982 *Clemente VII*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVI: *Cironi-Collegno*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 237-259.

QUONDAM, AMEDEO

- 1980 *La poesia duplicata: imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, pp. 67-109.
- 1991 *1529: le Rime di Giovan Giorgio Trissino*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, pp. 153-179.

RAJNA, PIO

- 1893 *La data del Dialogo intorno alla lingua di Niccolò Machiavelli*, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 5^a ser., vol. II, Roma, Tipografia dell'Accademia, pp. 203-222.

RESIDORI, MATTEO

- 2011 *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini, pp. 19-49.

RIZZO, SILVIA

- 2016 *Poliziano, Puella e Anus*, «Italia Medioevale e Umanistica», LVII, pp. 187-227.

ROBERTIS, DOMENICO DE

- 1954 *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher.

ROHLFS, GERHARD

- 1968 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II: *Morfologia*, traduzione di Temistocle Franceschi, Torino, G. Einaudi.
- 1969 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III: *Sintassi e formazione delle parole*, traduzione di Temistocle Franceschi e Maria Caciagli Fancelli, Torino, G. Einaudi.

ROMEI, DANILO

- 1992 *La punteggiatura nell'uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 19-21 maggio 1988), a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio e Luca Toschi, Roma, Bulzoni, pp. 111-189.
- 2007a *Catalogo abbreviato delle edizioni tipografiche di Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino (1524-1527)*, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/bibliogr/pdf/romei/arrighi/catalweb.pdf>.

2007b *Ludovico degli Arrighi tipografo dello "stile clementino" (1524-1527)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), a cura di Herald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, pp. 131-147.

2015 *Minima letteraria*, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/minima.pdf>.

ROSCOE, WILLIAM

1817 *Vita e pontificato di Leone X*, vol. x, Milano, Tip. Sonzogno e comp.

RUGGIERI, FRANCESCO

1622 *Trutina Delpholudicri tabellariatus Traiani Boccacini*, Monaco, Nicolaus Henricus.

SAPEGNO, MARIA SERENA

2003 *TU, VOI: a chi si parla?*, «Critica del testo», VI, 1, pp. 93-102.

SASSO, GENNARO

1987 *De aeternitate mundi ("Discorsi", II 5)*, in Id., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, vol. 1, pp. 167-399.

SCARPA, ATTILIO

1934 *G. G. Trissino poeta d'amore*, Venezia, Libreria Emiliana.

SERIANNI, LUCA

2010 *Sulle similitudini della Commedia*, «L'Alighieri», xxxv, pp. 25-43.

SEVERI, ANDREA

2007 *Uno schema metrico di sonetto (ABBA ABBA CDE EDC) nell'amicizia fra Dante e Cavalcanti*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXV, 2, pp. 13-30.

SHAPIRO, MARIANNE

1980 *Hieroglyph of time: the Petrarchan sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

SHORT-TITLE CATALOGUE

1958 *Short-title Catalogue of Books Printed in Italy and of Italian Books Printed in Other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, British Museum.

SOLDANI, ARNALDO

- 2003 *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, pp. 383-504.
- 2009a *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca*, in *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 107-204.
- 2009b *Sintassi e partizioni metriche del sonetto di Petrarca*, in *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 3-106.

SOLIMENA, ADRIANA

- 1980 *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.
- 2000 *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

SPONGANO, RAFFAELE

- 1956 *Sei sonetti di Buonaccorso da Montemagno da restituire a G. Giorgio Trissino*, «La Rassegna della letteratura italiana», LX, pp. 299-305.

TANSELLE, G. THOMAS

- 1980 *The Concept of Ideal Copy*, «Studies in Bibliography», xxxiii, pp. 18-53.
- 1987 *Il concetto di esemplare ideale*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Il Mulino, pp. 73-105.

TOMASI, FRANCO

- 2020 *Trissino e l'esperienza dei papati medicei*, in *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 79-105.

TONELLI, NATASCIA

- 1999 *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Leo S. Olschki.

TROVATO, PAOLO

- 1986 *[Recensione]*, «Rivista di letteratura italiana», IV, pp. 413-430.

TURNER, JOHN R.

- 1982 *The printing of Trissino's De la volgare eloquenzia*, «The Library», IV, 3, pp. 307-313.

VAGNI, GIACOMO

- 2020 in *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 35-59.

VASOLI, CESARE

- 2006 *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Torino, N. Aragno.

VITALE, MAURIZIO

- 2010 *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'«Italia liberata da' Gotthi»*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

ZANATO, TIZIANO

- 1977 *San Francesco, Pier delle Vigne e Francesca da Rimini nei Rerum vulgarium fragmenta*, «Filologia e critica», II, 2, pp. 177-216.
2019 *Antonia, o del «pensier fole»*, «Griseldaonline», XVIII, 1, pp. 103-119.

ZAPPELLA, GIUSEPPINA

- 1996 *Manuale del libro antico. Guida allo studio e alla catalogazione*, Milano, Editrice Bibliografica.

ZULIANI, LUCA

- 2007 «Vedestu» o «vedestù»? *L'accentazione delle forme allocutive contratte nel toscano antico*, «Lingua e stile», XLII, 1, pp. 3-12.

RIME DEL TRISSINO

Al Reverendissimω Cardinal Ridωlphi
Giowan Giorgiω Trissinω

[aa1v]

Queste sōnō, Signōr miō Reverendissimō, quelle mie poche ciance, che V. S. m'ha più volte rikieste; la maggiōr parte de le quali furōnō per me ne la mia prima giōvineza cōmposte; ne la quale età iō era da l'amōrōsi stimuli fieramente traffittō. Et avegna, che forse più hōnōrevole cofa mi sarebbe, il tenere i testimoni de le mie passioni nascōsti, che il farli palefi; tuttavia sapendō, che lō amare, nōn sōlamente è cōncessō
 5 a i giōvani, ma in essi, cōme ōrnatōre de la giōventù, e risveljatōre de le ōcculte virtù, alcuna volta si ricerca; e vedendō anchōra, che mōlte de le mie rime eranō già uscite in manō de l'homini, e che alcune di lorō pareanō a V. S. essere qualche cofa, le ho senza timōre d'infamia raccolte, et a lei audacemente inviate; cōsiderandō appressō,
 10 che essendōmi state dimandate da V. S. nōn possō fallare a mandarleje, e seguire il giudiciō suō; il quale a ciascun'altrō, ch'iō cōnōsca, prepongō; per essere di Signōre, che ha raccoltō la excellenzia d'ogni virtù; e che è le delizie e l'ōrnatō de l'età nostra. Harete adunque, Signōr miō carō, queste mie poche rime; e priegō Idiō, che esse vi sianō tantō grate, quantō è gratō a me il pōter far cofa, che vi diletta.

3 Et] 3 5 nascōsti] nascosti 11 prepongō] prepōngō

RIME DI M. GIOVAN GIORGIO TRISSINO

[aa2r]

I

Sonetto.

S e 'l durō suon de' gravi miei sospiri,
 Che già raccolti; e se le vaghe e liete
 Lode di lei, che 'n voi dipinte havete;
 Se la dolce pietà d'altrui martiri 4

P onnō haver forza, che 'n pietōsi giri
 Si volgan l'jocki; onde soavi e quiete
 Voci n'attenda; allegre andar possete,
 Rime; chè forse haren nostri defiri. 8

M a ben avanti a quell'angelic'alma
 V'appresentate sì pietōse in vista,
 Che si degni apò lei darvi ricetto; 11

E se d'alcun mio detto ella s'attrista,
 Iscusi noi; chè sottō sì gran salma
 S'offusca la ragione e l'intelletto. 14

II

Sonetto.

[aa2v]

L a bella Donna, che 'n virtù d'Amore
 Mi vinse al gioco similjante a lei,
 Novellamente ha dentro a l'jocki miei
 Ritrovata la via di gire al cuore. 4

Ū nd'ei superbō del soverkiō honore,
 Che 'n lui si degni d'habitar cōstei
 Divina in terra, ogni pensier c'havei
 D'indi mandò subitamente fuore; 8

Ū nde l'albergō in libertà lji refe,
 Sì come a Donna simile cōviensi,
 Qual ho dinanzi a l'jocki, ovunque 'i giro. 11

E cōn la forza del piacer, che accefe
 Si rattō, et occupò tutt'i miei sensi,
 Mi mena quasi a l'ultimō sospirō. 14

I 6 quiete] quiete

II 7 havei] havei 9 libertà] libertà 13 occupò] occupò

III

Sonnetto.

[aa3r]

Q uandō meçō ripensō al sōmmō bene,
 Che i bei vostr'ocki, Donna, in me lafciarō
 Quel dì, che per i miei dentrō passarō
 Al cuore, e seppe transformarlō in spene; 4
 C ōnōscō alhōr, che i lacci e le catene
 Per mia vera salute mi mandarō
 Spirti amici del Ciel, però che imparō
 L'eterna vita in quell'hōre serene; 8
 C hē, standō nel divin vostrō cōnspectō,
 Cōsì sentō da voi farmi beatō,
 Cōme luna dal sōl riceve lume; 11
 E quinci voltō a Diō cōn l'intellettō,
 Difcernō il ben di quel sōave statō,
 Che qualità nōn cangia ne cōstume. 14

IV

Sonnetto.

L' alta bellezza e le virtù perfette,
 Che 'n voi (sì cōme in propriō albergō) pōse
 Natura, da quel dì, che si dispōse
 Farvi sōpra de l'altre al mōndō elette, 4
 H annō sì le mie volje a se ristrette
 Sōavemente, che le salde e ascōse
 Catene appregiō, e tantō men nōjōse
 Esser le sentō a me, quantō più strette. 8
 N e fu di libertā giamai sì lietō
 Afflittō prigionier, cōme sōn iō
 Di questi nuovi miei dōlci legami. 11
 E ripensandō cōme il servir miō
 Nōn v'è nōjōfō, un tal piacer ne miētō,
 Che fa ch'iō spreghi 'l mōndō, e voi sōl'ami. 14

IV 7 appregiō] appreggiō 13 miētō] miētō

RIME

V

[aa3v]

Ballata.

S e tu sveljassi, Amore,
 In me l'ardir, come tu fai la volja,
 E 'l sapermi doler, come la dolja;
 H arei speranza, che discioltω il nodω
 De la fredda paura, 5
 A quell'anima pura
 Saprei narrar qualcun de' miei martiri,
 I n guifa, ch'ella havrebbe forse cura
 Di me; ma a questω modω,
 Lassω, dentrω mi rodω; 10
 Ne pur s'accorge, che per lei sospiri;
 S alvω, ch'ella non miri,
 Si come in lucid'ambra inclusa folja,
 Il miω dōlor, senza ch'a lei mi dolja.

VI

Sonnetto.

D olci pensier, che da sì dolci lumi
 Conducete nel cuor tanta dolceza,
 Ch'io temω, l'alma ne' martiri aveza,
 In difusatω ben non si consumi; 4
 N on v'accorgete, come bei costumi,
 Gentil parlare et immortal bellezza
 N'alzin da terra? E tantω quell'alteza
 Distrugga il cuor, quantω l'ingegnω allumi? 8 [aa4r]
 S ì v'accorgete pur; ma in tale ardore
 La bella Donna mia dappoi si mostra,
 Che fa per un di voi nascerne mille. 11
 C rescete adunque; e sia la gloria nostra
 Di qui a mill'anni; chè in un tempω Amore
 Divise in dui tutte le sue faville. 14

V 3 dolja;] dolja.

VI *rubr.* Sonnetto] Sonnetto 1 pensier] pensier 4 consumi;] consumi.

VII

Ballata.

A mōr, Madonna et iō
 Siamō d'accordō insieme;
 E quinci il fruttō vien del nostrō seme.
 A mōr vuol, ch'i' ami lei sōpr'ogni cofa;
 Madonna sen cōntenta; 5
 E la mia volja intenta
 Ad altrō mai nōn fu, poi ch'i' mi prefi.
 E se, lassō, talhōr pur mi tōrmenta
 Qualche fiamma amōrōsa,
 Veggiōla sī pietōsa, 10
 Che cōn le man d'Amōr mi sōnō reſi
 P ensier dōlci e cōrteſi,
 Cōn una ferma speme,
 D'esser cōncordi infin a l'hōre extreme.

[aa4v]

VIII

Sonettō.

S ott'un vel d'or cōn leggiadretti nodi
 Eranō insieme i be' capelli avolti,
 Quandō i lieti pensier quasi difciolti
 Si raffisserō al cuor cōn fermi kiodi. 4
 N e cōn tanta dōlceza o cōn tai modi
 Fur sī belj'ocki mai ver mē rivolti,
 Che havrian, d'Amōr quai più ribelli, accolti;
 Tal che tempō nōn fia, ch'indi mi snodi. 8
 A la nuova belleza, e l'ōrnamētō
 Di perle e d'ambre al collō, e vësta d'orō,
 Facean parer cōstēi dal Ciel difceſa. 11
 T utte queste, cagiōn del miō mal fōrō;
 Anzi del bēn; perchē dōlōr nōn sentō;
 Chē sī dōlce servir nē duol nē peſa. 14

 VII 5 sen] sen' 12 cōrteſi] cōrtesi

VIII 11 difceſa] difceſa

RIME

IX

Sonnetto.

L a bella frōnte cōlorita e bianca
 De la mia Donna impallidir vidd'io
 Il giōrnō, che da lei mi dipartio,
 Cōme a chi cofa dilettevol manca; 4
 D apoi cōn vōce pargōletta e stanca
 Le dōlci labbra sī sōave aprio,
 Che sōlō in quelle ripensandō ωbliō
 Quant'è la vita in mē gravōfa e manca. 8 [bb1r]
 I l suon, che nacque fuor di quelle rofe,
 Dicea: «Ti priegō almen, che volji amarmi,
 Poi che Fōrtuna al miō difir s'ōppōfe». 11
 «Q uestō», diss'io, «Madonna, addimandarmi
 Uopō nōn è; chè tutte l'altre cofe
 Salvō che questa il Ciel pōria vietarmi». 14

X

Sonnetto.

L j'ocki sōavi al cui gōvernō Amōre
 Cōmmise i miei pensieri e 'l viver miō,
 Che già cōl lume suō leggiadrō e piō
 Mi facevan sōave ogni dōlōre, 4
 L' ostrō e le perle, che cōn tantō ωdōre
 Mōvean leggiadre parōlette, ond'io
 Trōvai cōnfortō al miō statō asprō e riō,
 Onde sōlea giōir fra tantō ardōre, 8
 M i sōnō hor lunge; e nel caminō amarō
 Fu sōl cōnfortō a la mia stanca vita
 La rimembranza de la vostra fede. 11
 A nima pellegrina, ogn'altra aita
 È nulla a mē, senōn l'esservi carō;
 Nē saprei dimandarvi altra mercede. 14

IX 6 dōlci] dōlce 11 Poi che] Poichè 14 vietarmi] vietarmi

X 1 Lj'ocki] Ljocki 5 perle] perle

[bb1v]

XI

Sonnetto.

V allì, Selve, Montagne alpestre et Acque,
 Ben potete il mio corpo ritardare,
 E kiuderli il camin di ritornare
 Al save terren, dove che 'l nacque; 4
 L' alma sciolta da lui, come a Dio piacque,
 A mal grado di voi saprà volare
 A quella, a cui la volse il Ciel donare
 Serva, dal dì, che meco in culla giacque. 8
 Lungo, nivoso, altissimo Appennino,
 Che fendi Italia, e tu, bel fiume d'Arno,
 Che mormorando corri a lui vicino, 11
 Quanta forza nel corpo exangue e scarno
 Havete? Ma nel spirito, ch'è divino,
 Ogni vostro poter s'addopra indarno. 14

XII

Sonnetto.

[bb2r]

Quando 'l piacer, che 'l difiat bene
 Spesso ne la memoria mi rinfresca,
 Torna talhora a ricercar de l'esca
 Dolce, dond'ei mi prese, hor mi ritiene, 4
 Seco mi tira, e come inanzi viene
 A' bei vostri occhi, tanto si rinvessa
 L'anima in quel girar, ch'io temo ch'esca
 Di me, qual prigionier fuor di catene. 8
 Però seguendo il natural costume
 Di cercar vita, a voi, Donna, mi tolgo;
 Ma truovo un stato poi peggior, che morte. 11
 Onde tardi pentito mi raccolgo;
 Ne haver potrei più graziosa sorte,
 Che di morir dinanzi a sì bel lume. 14

 XII 3 de l'esca] del'esca 14 morir] morir

XIII

Canzone.

A mōr, da che 'l ti piace,
 Che la mia lingua parle
 De la sōla beltà del miō bel Sōle;
 Q uestō ancō a mē nōn spiace,
 Pur che tu volji darle 5
 A tant'altō subjettō, alte parole,
 C he accōmpagnate o sōle
 Possinō andar vōlandō
 Per bōcca de le genti,
 E cōn sōavi accenti 10
 Mille belle virtù di lei narrandō
 Faccian per ogni cuore
 Nasc̄er qualche difiō di farle hōnōre.

S ai ben, che nōn poss'io [bb2v]
 Parlarne per mē stessō; 15
 Chè la mia mente pur nōn la cōmprende;
 P erch'ella è cōme Idiō,
 Da tuttō 'l mōndō espressō,
 Ma nōn intefō, e sōl sē stessō intende;
 I l suō bel nōme pende 20
 Prima dal suō bel visō,
 E dai celesti lumi
 Pendenō i suoi cōstumi;
 Tal, che scefa qua giù dal paradisō
 A tempō iniquō et empiō 25
 Fa di sē stessa a sē medesma exēmpiō.

Q uandō, che a lj'ocki miei
 Prima cōstei s'ōfferse,
 Cōme stella, ch'appare a meçō 'l giōrnō,
 S tupidō alhōr mi fēi; 30
 Perchè la vista scerse
 Cofa qua giù da fare il Cielō adōrnō.
 B enedettō il sōggiōrnō,
 Ch'io facciō in questa vita,

[bb_{3r}]

Ove, s'hebbi mai noja, 35
 Tutta è cōversa in gioja,
 Vedendō al mōndō una beltà cōmpita;
 Ne la quale iō cōprendō
 Quell'ampie grazie, che nel Cielō attendō.

P oi che quell'harmōnia 40
 Giù nel miō cuor difcese,
 Ch'ufciō fra 'l mēçō di cōralli e perle,
 D entr'a la anima mia
 Cōsì forte s'apprese,
 Che le note di lei mi par vederle, 45
 N òn che 'n l'ōreckie haverle.
 Oh fōrtunatō padre,
 Che seminò tal fruttō,
 E tu, che l'hai prōduttō,
 Beata al mōndō sōpra ognialtra madre; 50
 E più beata assai
 Se quel, ch'iō scorgō in lei, vedesti mai.

A nchōr dirò più avante,
 Pur che 'l mi sia credutō
 (Ma chi nō 'l crede possa il ver sentire), 55
 S ottō le care piante
 Più volte haggiō vedutō
 L'herba lafciva a pruova indi fiōrire,
 [bb_{3v}]
 V istō ho dōve il ferire
 De' suoi belj'ocki arriva 60
 In valle, in piaggia o in colle,
 Rider l'herbetta molle,
 E di mille cōlor farsi ogni riva,
 L'aere kiarirsi, e 'l ventō
 Fermarsi al suon di sue parole attentō. 65

B en sì cōme a rispettō
 De l'ampiō ciel stellatō
 La Terra è nulla, o veramente centrō,
 C òsì del miō cōncettō
 Quel, ch'haggiō fuor mandatō, 70
 È propriō nulla a par di quel, ch'i' ho dentrō;

35 noja] nōja 40 Poi che] Poichè 60 suoi] suoi 65 suon] suon

RIME

V eggio ben, ch'i' non entro
 Nel mar largo e profondo
 Di sue infinite lode;
 Chè l'animo non gode 75
 Gir tanto inanzi, che paventa il fondo;
 Però lungo le rive
 Va raccogliendo ciò, che parla e scrive.

S o, Canzonetta mia, c'harai vergogna
 Gir così nuda fuore; 80
 Ma vanne pur, poi che ti manda Amore.

XIV

[bb4r]

Sonnetto.

L' aura gentil, che sospirando muove
 L'avorio e l'ostro, che i pensier m'invessa,
 Con soave spirar non più rinfresca
 I desir caldi e mai non volti altroue; 4

Quando se da' bei labri anchor non piove
 L'ufata grazia e le parole, ch'esca
 Fur di mia vita, ne l'età più fresca
 Convien, che morte lacrimando pruove. 8

Però, cuor mio, tu che con lei dimori,
 Io ti consiglio, quando è più serena,
 Che lji ramenti il duol, che ne consuma; 11

Forse ella per oblio ci dà tal pena;
 C'haver diletto de lji altrui dolori
 In spirito gentil non si costuma. 14

XV

Sonnetto.

Deh riposate, o caldi miei sospiri,
 Già per guidar più lacrime di fuore
 Far non potete, che i bell'occhi Amore

XIV 9 dimori] dimori 12 ella] ella dà] da

XV 1 riposate] riposate

[bb4v]

Ver me pietōfi una sōl volta giri; 4
 M a ben sperandō, che pietà respiri
 Per lacrimar, private il cuor d'humōre
 Tantō, che postō fra sōverkiō ardōre
 Arroge pena a tutti i miei martiri. 8
 S ì ch'io vi priegō, per minōr mia dolja
 Restate dentrō, o se pur ir vi piace,
 Itene almenō infin a la mia Donna; 11
 E 'ngenōckiati al lembō de la gōnna,
 A lei kiedete humilmente pace;
 E che i belj'ocki suoi render mi volja. 14

XVI

Sonnetto.

S e giustamente, Amōr, di te mi doljō,
 So che 'l cōnōsci homai, senza che 'l dica,
 Sendō tu quel, che in questa mia nimica
 Di pari, e la beltà crefci, e l'ōrgoljō; 4
 I ω pur mai d'humiltà nōn mi dispoljō,
 Sperandō farla a le mie pene amica;
 Ma, lassō, ella di queste si nutrica;
 Et iō per lei gradir tutte le voljō. 8
 N ē forse mōltō andren cōn questi modi,
 Che pace haren per forza di martiri,
 Senōn in questa, almenō in altra vita; 11
 Ō nde anchōr fia, nōn vò dir, che sōspiri,
 Che saria troppō, ohimè, ma che nōn lodi
 Di nōn havermi datō alcuna aita. 14

4 Ver] Ver pietōfi] pietōsi 6 humōre] humore 12 E'ngenōckiati] E'ngenōckiati 13 kiedete]
 kiedete 14 E] E

XVI 4 beltà] beltà 8 Et] Et

XVII

[cc1r]

Sonetto.

S e la pietà di me vincer potesse,
 Donna, il cuor vostro e l'alta sua durezza,
 Sì come vinse il mio vostra bellezza,
 E donna fu d'ogni pensier ch'ì avesse, 4
 I' cercherei, che le mie pene espresse
 Vi fusser tutte, acciò che lor cōteza,
 Tanto toljesse al cuor di quella aspreza,
 Quanto più noto il mio dolor li fesse. 8
 M a, lassò, in voi così l'orgoglio abonda,
 E sì v'annoja di piacere altrui,
 Che havete in odio chi per voi sospira, 11
 Ond'io, che bramò non offender vui,
 Cercò, che 'l dolor mio vi si nasconda;
 Ch'ogni pena è minor de la vostr'ira. 14

XVIII

Sonetto.

D onna, se per disdegni o per durezza
 Forse sperate tuormi il bel difio,
 Che nacque in me quel dì, ch'entr'al cuor mio
 Giunse la vostra angelica bellezza; 4
 S appiate, ch'ella m'ha con tal dolceza
 Disposto il cuore et ogni senso, ch'io
 Prima morrei, che mai porre in oblio
 Quel ben, che più di se l'anima apprezza. 8 [cc1v]
 P ur se ha deliberato il pensier vostro
 D'ufare aspreze sol, perch'io non v'ami,
 Ben forse mi darete acerba morte; 11
 N e perciò scioglierete i miei legami;
 Anzi li stringerete ognihor più forte;
 Chè così vuole Amore e 'l destin nostro. 14

 XVII 12 offender] offender

XIX

Ballata.

C osì potess'io tantω difamarvi,
 Donna, quantω ch'io v'amω;
 Ch'io spererei vedervi, cōm'io bramω,
 Tranquilla, ne ver me sempre turbarvi.
 ω nde sarei felice, 5
 Ne d'alcun vostrω ωrgoljω harei martire,
 E 'l vedervi giōire
 Sarebbe fin d'ogn'altrω miω tōrmentω;
 M a sī ferma radice
 Ha fattω Amōre in me, che nōn può gire 10
 Altrōve, e le vostr'ire
 Lji sōnō cōme a fiamma un picciōl ventō;
 E quinci arrobe male al mal, ch'i' sentō;
 Ch'io so ciò, che v'è gratω,
 Ne possω farlō; e in quel c'havea pensatō 15
 D'esservi carω, hor mi cōnviēn nōjarvi.

[cc2r]

XX

Ballata.

D onna, se 'n vōi potesse tantω Amōre,
 Over tantω pietà, quantω belleza,
 Forse che alhōr dōlceza
 Tanta sarebbe in me, quant'hor dōlōre.
 M a, lassω, iō scorgω ogn'hōr, quand'io vi mirō, 5
 Qualche nuova beltate, ond'io ne sentō
 Nafcer nōvella fiamma a la mia dolja;
 N e però per quantunque miω tōrmentω
 Vidi un sōl vostrω minimω sōspirō,
 Ne un segnō di cangiar l'ufata volja; 10
 E pur nōn priēgω anchōr, che mi disciolja
 Per tante ωffeje Amōr da questω nodō,
 Ma che cōn qualche modō
 Svelji in me pazienza, in vōi calōre.

RIME

XXI

Sonnetto.

A more e la virtù de l'j'ocki santi
 Ridotti al primo suo felice stato
 M'hanno un soave lume al cuor mandato,
 Che kiude il passo a i dolci pianti; 4
 Ond'ho rivolti i miei sospiri in canti, [cc2v]
 L'amorosa paura, il cuor turbato
 In speme e gioja, al mio parer più grato
 A que' bel'j'ocki, ch'io non era inanti. 8
 E come suol d'opra notturna pioggia
 L'erba allegrarsi a l'apparir del sole,
 Così fatt'hanno tutti i miei pensieri. 11
 O h sola de le cose al mondo sole,
 Beata, e può beare ovunque appoggia
 Il dolce lampeggiar de i bianchi e neri. 14

XXII

Sonnetto.

O dolce valle, ove tra l'erbe e ' fiori
 Talhor Madonna sospirando siede;
 Terra beata, ove s'afferma il piede,
 Che ti fa respirar di tanti odori; 4
 Ombröse frondi e mormoranti humori,
 Da cui l'ombra si muove, e l'aura fiede,
 Ch'al bel soggiornar ogni mio ben possiede,
 E lo ristaura ne l'estivi ardori; 8
 V aghi augelletti, che tra' folti rami
 S'ascolta il vostro dilettevol canto
 Da quelle wreckie al mio lamento sorde; 11
 Deh per pietà del mio continuo pianto [cc3r]
 Pregate lei, ch'almanco si ricorde
 Quanto sian duri et aspri i miei legami. 14

 XXI *rubr.* Sonnetto] Sonnetto

XXII 7 Ch'al] Cha'l

XXIII

Sonnetto.

Q uandō, lassō, risguardō al carō locō,
 Ōve sōlea pōfar la Donna mia,
 Ne più vi sperō di veder chi pria
 Tutte le pene mie vōlgeva in giocō, 4
 S entō i spirti mancarsi a pocō a pocō,
 Che l'anima dōlente andrebbe via,
 S'un pietōso pensier per quella via
 Nōn s'avacciassi a raffrenarla un pocō. 8
 «Ō ve, misera, vai? Che sai s'anchōra»,
 Dice, «vedrai più che mai bella e calda
 Quella, che 'l tuo destinō hora t'ascōnde?» 11
 O h felice quel dì, felice l'hōra,
 Che tōrnandō cōl piè più che mai salda
 De' nostri ocki dōlenti afsciugghi l'ōnde. 14

XXIV

Ballata.

B ella e gentil Signōra,
 Che cō i belj'ocki mi rubaste il cuore,
 Deh prendavi pietà del miō dōlore.
 [cc3v] P oi che nōn possō, ohimè, per mia sciagura
 Tōccar la bella manō, 5
 Et udir quel parlar di paradisō,
 D eh lasciatemi haver tanta ventura,
 Che almancō di lōntanō
 Pasca la vista mia del vostrō visō;
 C h è quel sōave risō 10
 Cōl lampeggiar de lj'ocki haran valōre
 Di ritenere in vita un'huom, che muore.

RIME

XXV

Sonnetto.

Donna, che a' miei sospiri alcuna volta
 Risguardavate, sospirando insieme,
 Qual, chi del male altrui le pesa, e teme
 Parlar, però che libertà l'è tolta; 4
 Hor che Fortuna a mia ruina volta
 M'ha fin di veder voi rotta la speme,
 Deh date orecchie a queste voci extreme,
 Se l'antica pietà non è difciolta: 8
 Ingannate l'altrui non giusto celo
 Tanto, ch'io veda una sol volta vui,
 Prima che Amore e Morte mi consumi. 11
 Almen potess'io trasferirmi al Cielo
 Morendo, e tutto trasformarmi in lui, [cc4r]
 Per mirarvi dappoi con mille lumi. 14

XXVI

Canzone Sestina.

Salubre fonte, e tu, rinkiufa valle,
 Cinta di boschi e di fioriti colli,
 Non molto lunge dal bel fiume d'Arno,
 Quanto divisò ohimè da la mia Donna
 Mi ritenete; onde per campi e selve 5
 La kiamo sempre, et in sospiri e in rime.
 E s'io sperasse pur, che le mie rime
 S'alzasser sì, che fuor di questa valle
 Potesser gire in quelle care selve
 Fra il bel Benaco e l'appennini colli, 10
 Ù si pofa talhor la bella Donna,
 Che mi fa men gradir la riva d'Arno,
 Tante ne scriverai, che Serkiò et Arno
 S'allegrieran de le mie nuove rime;
 E forse alcun pensier di quella Donna 15

 XXVI 2 boschi] Boschi 11 Ù] V

Trarrian per forza in quest'amena valle;
 Per lω qual se vedrian ridere i colli,
 E l'animai far festa per le selve.

[cc4v]

M a, lassω, i' vo per le piū fōlte selve
 Cōntandω i dī, dōpω ch'io giunsi ad Arnω; 20
 Ne sperω, che a passar tant'alti colli
 Possin levarsi mai sī grevi rime;
 E però poche ε da restare in valle
 Ne cantω, ε nōn da gir dinanzi a donna.

V er'è, che 'l miω pensier, leggiadra Donna, 25
 Spessω figura ne le ωmbrose selve
 Sī fīfω, ch'io mi credω in qualche valle
 Trōvarmi secω; ε poi cōme ωnda in Arnω
 L'altr'ōnda caccia, cōsī quel le rime,
 Che l'han kiamata indarnω per li colli. 30

D eh cōme fōra meljω in aspri colli
 Viver lōntanω a quella dura Donna,
 Che giamai nōn pregiō piantω ne rime;
 E nōn è fiera piū ritrōfa in selve
 Di lei, ne pefce alcun piū sōrdω in Arnω; 35
 E pur mecω la bramω in poggio ε in valle.

E nel pensar di lei le valle ε i colli
 Mi scordω, et Arnω insieme, ε ognialtra donna,
 Ne veggio selve, ne cōnoscω rime.

[dd1r]

XXVII*Sonetta.*

I l lampeggiar de' belj'ocki sereni,
 Nōn scōrdati di nōi dōpω mōlt'anni,
 M'abbalja sī, che 'n l'jamōrōfi affanni
 Tirar mi sentω, ωvunque il Ciel mi meni; 4
 M a truovω lōr di tal dōlceza pieni,
 Et haver secω sī sōavi inganni,
 Che nullω affannω mai par che m'affanni,

30 indarnω] in darnω 37 pensar] penfar 39 cōnoscω] cōnoscω
 XXVII 3 l'jamōrōfi] ljamōrōfi

RIME

E nullω intoppω il miω giωire affreni; 8
 C ωsì d'un vagω, bellω e dωlce lume
 Nafce 'l miω fuocω, ε poi da quel istessω
 Vien il rimediω, ch'ei nωn mi cōnsume. 11
 C he possω adunque mai temer, se expressω
 Cōnωscω esser in lei questω cōstume,
 Di far la piaga, ε risanarla appressω? 14

XXVIII

Sonetto.

Q uesta Donna gentil, che sempremai
 Hebbe le kiavi in man de' miei pensieri,
 Vuol, che novellamente anchora i' sperì
 D'uscir per lei de lj'amōrōsi guai; 4
 Ω nde ωltre il vijω bel, che tantω amai,
 Sì dōlci segni leggiadretti ε veri
 Veggìω, che i spirti miei prōnti ε leggiēri
 Al dipartir, sōn raffrenati homai. 8 [ddIv]
 S ì ch'ìω tōrnω cōntentω al primω ardōre
 Vedendω spenta in lei la crudeltate,
 E ne' belj'ocki suoi sedersi Amōre. 11
 Q uantω s'adōrneran l'alta beltate,
 I be' cōstumi ε l'unicω valōre
 Se fien fregiati intōrnω di pietate. 14

XXIX

Sonetto.

Q uantω ognihōr pensω, più la mente ingōmbra
 Nuovω pensierω, ε giù nel cuor prōfōndω
 Mena sì grave ε intōlerabil pōndω,
 Che d'ogni suω piacer l'anima sgōmbra. 4
 C rudel Amōr, crudel; chè sōttω l'ōmbra
 De l'ale tue sperai viver giōcōndω;
 Ma pianta fui, che in un terren fecōndω

14 appressω?] appressω.
 XXVIII 8 homai] hōmai

Uggia mortal in sul fiorire adombra. 8
 Ond'io per selve e per deserti campi
 Vo sospirando, e consumando il giorno,
 Senza riposo, infin che 'l sol s'ascende. 11
 Poi come vien la notte a pianger tornò,
 Così mi guida Amor, perch'io non scampi;
 Et io lassò pur vivo, e non so donde. 14

[dd₂r]

XXX

Sonetto.

Cefare mio, poi che comun dolore
 De l'amicò passatò a l'altra vita
 Di pari insieme a lacrimar c'invita,
 Piangiamò adunque, e disfoghamò il cuore; 4
 Chè piangerà con noi priva d'honore
 L'afflitta Medicina, anzi sbandita
 Di questa età con l'anima gradita,
 Piangeran le virtù, e forse Amore. 8
 Pianger devrebbe anchor l'humana gente,
 Però che Marc'Antonìo intenta havea
 Ogni sua cura per difender lei. 11
 Sòlo Morte s'allegra, che 'l teme,
 Com'huom, che di sue spolje apertamente
 Havea dritti già mille trophèi. 14

XXXI

Canzone.

Quella virtù, che del bel vostro velo
 Copriò l'alma più bella,
 Che kiudesserò mai terrene membra,
 Mosse in così beatò ponto il cielo,
 Ch'ogni benigna stella 5
 Per honorarvi il suo valore assempra,

Onde alcuna di lor sempre rimembra
 Le vostre lodi a l'intelletti humani, [dd2v]
 E spronalji a cantar di voi sovente;
 Altre di nuovo ben v'ornan la mente 10
 Sì, che fannò dal segnò andar lontani
 Quelli pensieri vani,
 Che speran dir di voi perfettamente.
 Queste una volja ardente
 Dèstammi al cuore (ε forse troppò altera) 15
 Di pòrmi anch'io fra sì leggiadra skiera;

Et esser un di quei, che 'l vostro nome,
 Le virtù vostre rare,
 E l'honesta beltà pinganò in carte;
 Ne mi spaventa, s'io non veggiò, còme 20
 Pòter di voi parlare
 Cofa non detta in più lodata parte.

Quest'è la meravilja, quest'è l'arte,
 Che oprò Natura in farvi al mondo sola,
 Che quantò scrive più ciascun di vui, 25
 Tantò più resta da notare altrui.
 Quinci anchor prendò ardir, che mi consòla,
 Ch'io non posso parola
 D'alcuna loda ritrovar fra nui,
 Che, còme il mondo ha in lui 30
 Ciascuna cofa, ε fuor di questò è nulla,
 Non fosse in voi dal latte ε da la culla. [dd3r]

Qual se per coljer fiori entr'un bel pratò
 Vergine arrivi in la stagion miljore,
 De la bella abbondanza ingombra 'l cuore, 35
 Ne sa discernere poi qual più l'è gratò,
 Tale hor mi ritrov'io per questò latò
 Campò di lode al cominciar sospesò;
 Chè 'l splendore del marito al mondo intesò
 Per maggior voci dietro a se ne svia; 40
 Così la gloria vostra, la ricchezza,
 L'ingegno, la bellezza;
 Ma dice meco poi la mente mia:

 XXXI 7 rimembra] rimembra 19 beltà] beltà 33 fiori] fiori

«Quelle virtù, che in altra mai non fôrò,
Fienò a quest'opra assai miljor lavôrò». 45

P oi segue: «Pensa, da che 'l mōndō nacque
(S'ei ben, cōme alcun volse,
Dal divinō vōler nacque ab eternō)

M ai tante grazie insieme non accolse
Natura, ne le piacque 50

[dd_{3v}]

D'un sōl corpō terren pōrle al gōvernō,
C om'hora in questa; forse perchè eternō
Di lei ne resti a tuttō 'l mōndō exempiō.
Chè se l'altra Lucrezia anchōr s'hōnōra,
A questa (cōme sia del viver fuora) 55

Sperō vedere fra' mōrtali un tempio,
Ove che in ogni scempiō
Harannō i buoni il suō ricōrsō anchōra.
Oh felice quell'hōra,
Che pōtrà far, che 'l secōl nostrō sia 60
Pien di quelle virtù, ch'ella difia.

L' anima, ch'è da Diō mandata in terra,
Sed ella non è colta,
Mentr'è qua giù, ne li terrestri lacci,

N e fra sì dure vie s'è mai rivolta 65
Dal camin, che non erra,
Per sōle o pioggia, over per altri impacci,

C om'elj'advien, che Diō tōrnar la facci
Al primō dōlce suō liētō sōggiōrnō,
Lj'angeli santi incōntrō a lei ne vannō, 70

[dd_{4r}]

E de i fiōr de là su ghirlande fannō,
Ch'a le sue mani et a le tempie intōrnō
Pongōnō, e in seggiō adōrnō
Vicinō al suō Fattōr luocō le dannō;
Ivi del nostrō ingannō 75
Mercede apò il Signōr, di nōi pietōfa,
Facile ottien, cōme novella spōfa.

E se per questa vita alma terrena
Seppe alcun mai trōvar la vera strada,

46 segue] segue 49 non] non 55 questa] questa 56 mōrtali] mortali 71 là su] la su
74 Fattōr] Fattor

RIME

N e la qual drittò a quel bel fin si vada, 80
 Fra sterpi e bronchi, onde la selva è piena,
 F u l'alma di costei, che per serena
 Fortuna non tardò dal suo viaggio,
 Ne si rivolse mai per nullò oltraggio,
 Che le facesse». Et altre cose molte 85
 Mecò ragiona, ch'io non so ritrarle,
 E pur vuol, ch'io ne parlo.
 Però, Canzon, con queste, c'hai raccolte,
 Prima n'andrai, e s'io ti veggio grata
 Sarai da due sorelle accompagnata. 90

XXXII

Sonetto.

D eh qual fierò destin, qual cruda stella
 Contende a l'occhi miei quel vivo Sole,
 Et a l'orecchie vieta le parole
 Di quella dolce angelica favella? 4 [dd4v]
 A hi ch'una ardente febbre questa bella
 Mia Donna afflige, onde si langue e duole
 Tal, che ne piange il Cielò; e Amor non vuole
 Oprar più l'arcò, ne ferir senz'ella. 8
 M a tu, Re de le stelle, eterno Padre,
 Non consentir, ch'a tortò altrui ne prive
 Del maggior nostrò bene, e del più caro; 11
 E fa' che 'n bracciò de l'antica madre
 Ogni mortal primieramente arrive,
 'Nanzi, ch'al mondò tuor lume sì kiarò. 14

85 Et] 3

XXXII 3 Et] 3 4 favella?] favella. 6 afflige] affligge

XXXIII

Canzone Sestina.

I pensier vaghi, i riposati giorni,
 Le dolci notti e la tranquilla vita,
 Ch'incominchiava haver d'opra le pene,
 Col grave dipartir de la mia Donna
 Sono spariti, anzi conversi in dolja, 5
 Che gir farammi anchor giovane a morte.

T roppo, ohimè lassò, ad immatura morte
 È giuntò il mio riposo in pochi giorni;
 Ond'io vo lacrimandò, e non per dolja
 Di lei, ch'è certò in più beata vita, 10
 Ma per pietà di me, che senza Donna
 Sì cara vivò in sì gravose pene.

[ee1r]

I o non curò però men dure pene;
 Ma gravi sì, ch'io mi conduca a morte,
 Per gir a stare in Ciel con la mia Donna; 15
 Con cui vissi qua giù sì brevi giorni;
 E vivò hor tantò; ah! miserabil vita,
 Perché non fuggi inanzi a sì gran dolja?

D i suspir in suspir, di dolja in dolja
 Vo, rimembrandò le passate pene 20
 E la futura mia noiosa vita;
 E solo aspettò di fuggir per morte
 I pensier gravi, i faticosi giorni,
 Le amare notti, senza la mia Donna.

S aggia, accorta, leggiadra e bella Donna 25
 Mi venne in sorte, ad allentar la dolja,
 Ch'ì' havea ne i vaghi miei fioriti giorni;
 Et hor, che 'l fin venia di quelle pene,
 Che nacquer meco, hàmmela tolta morte;
 Onde per morte ho dolerosa vita. 30

M a tu, che sei, vivendò in l'altra vita,
 Fatta vicina a la maggior tua Donna,
 Priegala per mercè, che mandi Morte,

XXXIII 1 pensier] pensier 8 giorni] giorni 18 dolja?] dolja. 27 ne i] nei

A trarmi fuor di questa acerba dolja, [eeɪv]
 In cui m'ha postω; acciò che senza pene 35
 Possa giōire in quei beati giōrni.

C hè in questi giōrni amari, in queste pene,
 In questa dolja il miω mōrir fia, Donna,
 Un suave tōrnar da morte a vita.

XXXIV

Sonnetto.

L a bella Donna, che devea piljarmi,
 Sedeva sola, o in compagnia d'Amōre,
 Armata di virtù dentrō, ma fuore
 Havea cōn secō ogni beltà senz'armi; 4

I' la mirava, e non pōtea pensarmi,
 Che avesse in sè nascōstō altrō valōre
 Per dannō miω, fin che non giunse al cuore
 L'alta virtù, d'ōnde sentei legarmi. 8

A llhōr, cōme indi non pōtei far motō,
 Dissi: «Ahi miferō cor, tu sei prigiōne;
 E fattō hai bene a non t'haver difesō; 11

M a servendō ogni tempō, ogni stagiōne,
 Ogni giōrnō, ogni puntō, a lei divotō
 Forse carō le fia d'haverti prefō». 14

XXXV

Ballata.

[eezr]

E t in lieta fōrtuna, et in adversa
 Non mi lasciasti, Amōre,
 Da indi in qua, che te n'andasti al cuore,
 E la mia prima libertà fu persa.

M entre dava favōre ogni pianeta 5
 Al viver miω, ti vidi vōlentieri
 Pōr qualche acerbō in quel sōave statō.

34 acerba] accerba

XXXIV 5 pensarmi] penfarmi 6 nascōstō] nascostō 8 sentei] sentei 9 pōtei] pōtei

XXXV 1 adversa] adverfa

H or che sōn volti i dōlci miei pensieri
 Tutti in amarō, a che in questa inquiēta
 Vita sōlō cōn mecō sei restatō? 10
 T u, che nōn ti vōlea, nōn m'hai lafciatō.
 Cōsì vuol mia ventura,
 Per fare ogni mia pena anchōr più dura
 Se de l'j'affanni tuoi sarā cōnspersa.

XXXVI

Ballata.

S ì mi dstringe Amōre e la mia Donna,
 Ch'io nōn ardiscō amarla
 Cōme vōrrei, nē possō abandōnarla.
 L' unō sempre mi sta cō i sprōni al fiancō
 Arrōtati al difire, e mi sōspinge; 5
 L'altra cōl frenō indietrō mi rivolge.
 E quantō la pietà, ch'Amōr dipinge
 Ne' suoi bel'j'ocki, fa l'andar più francō,
 Tantō l'alteza lō impedifce e volge.
 C ōsì ciō, che l'un dà, l'altrō lō tolge; 10
 E s'io pensō pregarla
 Per miō sōccōrō, dubitō turbarla.

[eezv]

XXXVII

Ballata.

I te, pietōfi miei sōspiri ardenti,
 Nōn vi firmate mai, fin che trōvate
 Il più bel vōltō de la nostra etate.
 D itelji humilmente: «Un, che v'adora,
 Ci manda a vōi piangendō; chè più mōltō 5
 In vita nōn può star senza mercede;
 I l difiō l'arde, et il timōr l'accora;
 Ma leggetelji il mal dentr'al suō vōltō,
 Se 'l vostrō durō cuore a nōi nōn crede;

XXXVI 4 cō i] cōi 10 dà] da

XXXVII 2 fin che] finche 3 bel] bel 9 Se 'l] S'el nōi] noi

RIME

P erò sōccōrsō lacrimandō kiede 10
 Per nōn mōrire; ε vōi, deh, nōn tardate;
 Chè suol pocō giōvar lenta pietate».

XXXVIII

Sonetto.

S' Amōr cōsì vi stesse in meçō 'l cuore,
 Cōme ne' be' vostr'ocki si dimora,
 Forse che lui, benchè gelatō, anchōra [ee3r]
 Farebbe intepidir cōl suō callōre; 4
 Ō nde la diffidenza et il timōre,
 Che alberga in mē, se n'uscirebbe fuora;
 E la speme ε l'ardir, che langue, allhōra
 Ripiljeria l'ufatō suō vigōre. 8
 M a, lassō, Amōr giamai nōn si diparte
 Da i vostri ocki divini, ond'elji accende
 La face sua, che tuttō 'l mōndō infiamma. 11
 H or, poi che giù nel cuor nōn vi discende,
 Cercate almen, che sì hōnōrata parte
 Veggia il splendōr de l'amōrōfa fiamma. 14

XXXIX

Sonetto.

Q uantō più mi distrugge il miō pensierō,
 Che la dureza altrui prōdusse al mōndō,
 Tant'ognihōr, lassō, in lui più mi prōfōndō,
 E cōl fuggir de la speranza sperō; 4
 I' parlō mēcō, ε ricōnōscō in verō,
 Che mancherò sōttō sì grave pōndō;
 Ma 'l miō fermō difiō tant'è giōcōndō,

XXXVIII 1 stesse] stesse meçō] mezo 2 dimora] dimōra 3 Forse] Fōrse 12 poi che] poiche

XXXIX 1 pensierō] penfierō 5 ricōnōscō] ricōnōfco

[ee3v]

Ch'i' abbracciò e seguò la cagion, ch'io però. 8
 B en forse alcun verrà dòpò qualch'annò,
 Il qual leggendò i miei sospiri in rima
 Si dolerà de la mia dura sorte; 11
 E chi sa, che còlei, che hor non mi stima,
 Vistò con il miò mal giuntò il suo dannò,
 Non deggia lacrimar de la mia morte. 14

XL

Ballata.

D i giornò in giornò mi conduce Amore
 In vita via peggiore e statò amarò,
 Ù veggio ognihor più kiarò
 La speranza men ferma e 'l duol peggiore.
 Q uel tantò in me nutritò altò difiò, 5
 Che trasser l'ocki miei
 Dal visò di còlei,
 La qual di se medesma ogn'hòr l'involja,
 M' arde in tal guifa, e 'l durò servir miò
 E l'atti acerbi e rei 10
 M'affligon sì, ch'io harei
 L'esser un marmò per minor mia dolja;
 E pur non cangio l'inescata volja,
 E non allentò un sol de' miei martiri;
 Chè cresconò i defiri, 15
 Quantò più la pietate appar minore.

[ee4r]

XLI

Sonetto.

Q uandò ripensò, Donna, a quellò ardore,
 Ch'io v'ho più volte ne la fronte lettò,
 Sentò nascermi al cuor tantò diletto,
 Ch'esser mi par di me stessò peggiore; 4

8 seguò] seguò

XL 1 giornò] giornò giornò] giornò 8 La qual] Laqual 9 e] e 10 E l'atti] El'atti 13 E] E
inescata] inescata

RIME

E se non fusse pur, che 'l vostro cuore
Temò, che ad altro amor doni ricetto,
Sarei felice, qual senza sospetto
Huom colmo di piacer, voto d'errore. 8

Ma voi, sì come siete al mondo sola,
Così devreste haver sola una fede,
E sola ad un amor disposta l'alma; 11

Chè si diria di voi questa parola:
«Ecco chi l'altre di bellezza exciede,
E di sincera fè porta la palma». 14

XLII

Sonetto.

A nima santa, che ne' giorni gai
E nel più vago fior de l'anni tuoi
Tornando al tuo Fattor privasti noi
Del più bel corpo, che nascesse mai, 4

Se le cose mondane in Ciel tu sai,
Quanto de l'error mio d'oler ti puoi;
Ma spier, che 'l tutto conoscedo poi,
De la sciocchezza mia pietate harai; 8 [ee4v]

E dirai forse: «Ecco il soverchio ardore,
Che hebbe costui per me là giufo in terra,
Come l'ha ricondotto a nuova guerra? 11

Raw in donna si truova un fido amore.
E s'alcuno il trovò, sa poi quant'erra,
Se la seconda fiamma in lui si serra». 14

XLIII

Sonetto.

Dolci pensier, che da radice amara
Nascer vi sento, et occuparmi il cuore,
Se, come spero, in voi cresce il vigore,
Vedren pur libertà soave e cara. 4

XLII 13 Ecco] Ecco

XLII 10 là giufo] la giufo 14 serra] serra

XLIII 2 et] &

G ià per voi m'avegg'io quant'ω s'impara
 Ne le cose dubbiose, e quel dolore,
 Che conoscer mi fa, che cosa è amore,
 Come che tardi, a mia morte ripara. 8
 S i ch'io ringrazio i sdegni e la durezza
 Di questa Donna, anzi nimica mia,
 Ch'a mal mio grado mi ritorna in vita. 11
 E se nel cominciare di questa via
 Sent'ω giungermi al cuor tanta dolcezza,
 Hor che fia dunque al fin de la salita? 14

[ffir]

XLIV

Sonetto.

D eh foss'io morto il dì, che l'ocki apersi
 Ne la vostra beltà, ch'al cuor mi corse,
 E tutti i miei pensier dietro a se torse,
 Fatti dal dritto suo camin diversi; 4
 Che dovev'io sperar, quando 'l cuor persi,
 E quando la ragion non mi soccorse,
 Ma convenne per forza sottoporse
 A i sensi acuti e di difio cospersi? 8
 S' io fosse morto alhor, quanti tormenti,
 Quante lacrime, ohimè, quanti dispregi
 Harei fuggito, che m'affligon tanto. 11
 E forse hariano havuto honesti fregi
 Il suon de' miei più fortunati accenti;
 Che hor fien corrotti dal continuo piant'ω. 14

XLV

Serventese.

L' alta speranza, che mandaste al cuore
 Co i be' vostr'ocki, e quei pensier soavi,
 Che in me poneste con le man d'Amore, 3

14 salita?] salita.

XLIV 8 A i] Ai cospersi?] cospersi.

XLV 2 Co i] Cōi

- T utti lj'affanni miei parer men gravi
 Mi ferω un tempω, sì sωavemente
 Sepperω del miω cuor volger le kiavi. 6
- H or ch'ìω nōn veggio in vōi più quell'ardente
 Di s'ìω d'ogni miω ben, ch'ìω vidi apertω [ff1v]
 Mentre, che haveste a me volta la mente, 9
- T uttω quel, ch'i' haggiω mai per vōi sōffertω,
 Vo rimembrandω; et honne dōppiω affannω,
 Vistω a tantω servir sì durω mertω. 12
- C ōme talhōr a l'inveckir de l'annω
 Cadenω a l'arbωscel tutte le frōnde,
 Che dal ventω percosse a terra vannω; 15
- O cōme a nave in meçω le salse ωnde,
 Ch'è cōmbattuta dal furōr de' venti,
 Caden le vele pria, ch'ella s'affōnde; 18
- C ōsì i miei beni, i miei defiri ardenti,
 Le mie dolci speranze, i miei pensieri
 Sōnω caduti e pocω men che spenti. 21
- D eh perchè sōn sì nubilōfi e fieri
 Quei lumi, che mi fur tantω sereni?
 Perchè sōn fatti ωltra misura altieri? 24
- F orse perchè Fōrtuna e 'l Ciel mi meni
 Per viva forza a disperata morte,
 E kiuda lj'ocki miei di pianger pieni. 27
- O gniun si specki in la mia dura sorte;
 Ne creda a finte lacrime e sōspiri,
 Ne a sguardi lieti e parōlette accorte; 30 [ff2r]
- C hē quandω haver pietà de' suoi martiri
 più crederà, la trōverà più kiufa,
 E fatta ribellante a' suoi defiri. 33
- M entre la fiamma mia fu sì rinkiufa,
 Che a' bei vostr'ocki sōli era palese,
 Fu la vostra pietà quasi diskiufa; 36

- C h è tantω ardωr sōpra l'ardωr m'accefe,
Ch'io nōn so cōme vissi; ε ogn'hōr crefcea,
Vedendōvi sī bella ε sī cōrtefe. 39
- M a, lassō, quandō fermō esser credea,
Si levò un ventō subitō, che svelse
Da le radici tuttō il bēn, ch'i' havea. 42
- D i che quantō 'l cuor pianse, che vi scelse
Per la più rara mai, ch'al mōndō fōsse,
Dical, chi spera ne le cofe excelse. 45
- P ur quel dōlor, che, per le carne ε l'osse
Sparsō, m'havea di gran stupōre ωppressō,
Dōpō nōn mōltō tempō mi riscosse; 48
- E ritōrnatō in mē dissi a mē stessō:
«Cōnōfci homai, che la tua Donna ha toltō
A tē il suō cuore, ε in altrō amōr l'ha messō. 51
- [ff2v] V edi, cōme ti cēla il suō bel vōltō.
Vedi, che più nōn cura del tuō bene.
Vedi ogni suō pensier da tē difcioltō». 54
- D' onde s'accrescōn tantō le mie pene
Adhōr adhōr, che cōnverrà, ch'io mora;
Ch'altrō nōn mi può tuor queste catene. 57
- B ench'io sperō di ciò vedervi anchōra,
Donna, pentire, ε forse sōspirandō
Meljō disposta lacrimar talhōra. 60
- E t a la vostra etate risguardandō
A l'altrui tortō ε a la mia ferma fede,
Gir Fōrtuna et Amōr spessō biasmandō. 63
- P oi meritata al fin de la mercede,
Che date a mē, vedrete cōme inganna
Sē stessa, chi ingannare altrui si crede; 66
- N ε si può lamentar se nōn cōndanna
Sē del medesmō errore; ε del suō fallō
E de l'altrui in un tempō s'affanna. 69

44 rara mai,] rara, mai 52 Vedi] Vēdi 55 accrescōn] accrefcōn 57 può] puō 58 Bench'io]
Bench'io

- A lmen potess'io far sì duro il callò
 Al mio dolor, ch'io mi restasse in vita
 Tanto, ch'io vi trovasse in questo ballò; 72
- C hè, com'alma, che a Dio si rimarita,
 Lieta se n'usciria di carcer tetro
 La mia, vedendò voi così pentita; 75 [ff₃r]
- M a, perchè il viver nostrò è, come un vetro,
 Frale, e più assai, s'elji è dintornò lesò,
 Non vi sarò; chè già la morte ho dietro. 78
- Ò nde sopporterete il vostro peso
 Senza piljar di mè tema o vergogna;
 Ben forse vi dorrà d'havermi offeso. 81
- E come quel, che ha perso, e indarno agogna
 Ciò, che ha perduto, e pur col pensier quivi
 Ritorna spesso, e fa come huom, che sogna; 84
- C osì non mi trovandò esser tra' vivi
 Forse alhor loderete il mio servire,
 E biasmerete chi di lui vi privi; 87
- E ricercandò hor quinci col desire,
 Hor quindi ristorarlo, e non possendò,
 Vi dolerete assai del mio morire. 90
- M' a che più indarno homai parole spendò?
 Chè, s'io v'ho speso il tempo di tant'anni
 Senza far nulla, ove la speme intendò? 93
- U til saria, per ch'altri non v'inganni;
 Ma voi non dandò fede a le parole
 Convien, che 'l dolor vostro vi disganni; 96
- I l che farassi col girar del sole.

74 se n'usciria] sen'usciria 79 peso] pesò 80 Senza] Senza 82 E] E

[ff_{3v}]

XLVI

Sonnetto.

D onna crudel, che cōn diletto amarō,
 Cōn fallaci lusinghe e cōn inganni
 M'havete postō in sī gravōsi affanni,
 Ch'io vadō a morte senz'alcun riparō; 4

P oi che i belj'ocki vostri mi legarō
 Nel miljor tempō de i miei floridi anni,
 Di martiri in martir, di danni in danni
 Sempre, cōme a lor piacque, mi guidarō. 8

L assō, cōsì, cōme in cōntinua guerra
 Per vōi sōn vissō, per vōi stessa hor io
 Sarò cōndottō in un riposō eternō, 11

S e questō anchōr nōl turba, ch'io discernō
 Che 'l miō mōrir v'è infamia, et io disfio
 Farvi immōrtale e glōriōsa in terra. 14

XLVII

Sonnetto.[ff_{4r}]

D onna crudel, che già gran tempō havete
 La mia ruina e morte ricercata,
 Eccō, ch'io morō; e sarà rintuzata
 La vostra del miō mal sī lunga sete. 4

B en forse anchōr di ciò vi pentirete
 Dicendō: «Certō e perfida, et ingrata
 Fui troppō a questō, che m'ha tantō amata»;
 Et alhor del miō mal pietate harete. 8

M a nulla fia; ch'io sarò pōlve et ombra;
 E nōn pōssendō vōi cōrregger questō,
 Quella pietà si vōlgerà in dōlore; 11

Ō nde 'l cuor vōstrō fia languidō e mestō;
 Chè 'l vel, che l'intelletto hora v'adombra,
 Cōn la mia morte harà difcioltō Amōre. 14

XLVI 4 vadō] vadi; riparō;] riparō 5 Poi che] Poiche 8 a lor] alor 10 hor] hōr 11 riposō]
 riposō

XLVII 8 Et] & 10 vōi] voi

XLVIII

Sonetto.

P oi che sdegnò disciolge le catene,
 Che bellezza costrusse, e Amore avinse,
 E da la dura man, che le distrinse
 Troppo aspramente, libertà mi viene, 4
 T orni la mente al suo verace bene,
 Da cui nostra follia lunge la spinse
 Per un pensier, che dentro al cuor dipinse
 Gioja non vera e mal fondata spene; 8
 E t ella poi con sì beata scorta
 Forse potrà guidarne a quel cammino,
 Che parte noi da ogni pensier terreno; 11
 E la ragione, che poco men che morta
 Stata è alcun tempo, et in altrui dominò,
 Preporre a i sensi, e darli in mano il freno. 14

XLIX

Mandriale.

[ff4v]

C ome di voi più bella
 Non è, non fu, né fia
 Donna mortal giamai,
 Così la fiamma mia
 È senza parò anch'ella; 5
 Ma più seriano assai
 Queste due cose extreme,
 Se fosser note e ben d'accordo insieme.

 XLVIII 14 a i] ai

XLIX 8 insieme] insieme

L

Sonnetto.

I te, miei versi, ne le fiamme accefe,
 Ardasi la memoria de i sōspiri,
 Poi che da la cagiōn de' miei martiri
 Le vostre note mai nōn furō intefe; 4
 E, se le mie fatiche indarnō spefe
 Sōn state un tempō dietrō a van defiri,
 Ringraziō hor lei, che cōntra me s'adiri,
 E mi faccia hor gradir quel, che m'ōffeje. 8
 C hē forse anchōr tra le dureze e i sdegni
 Trōveren quel camin, ch'al Ciel ne scorge,
 Che d'hōnōratō fin ci farà degni. 11
 E tal, che di se stessa hor nōn s'accorge,
 Vedrà dapoi per meçō de i disdegni,
 Che nōn speratō fin spessō risōrge. 14

[gg1r]

LI

Sonnetto.

S ì cōme i miei pensier tutti ad un segnō
 Guidava Amōr cōl vostrō altō difiō,
 Tal che mai nōn pensai ne mai vols'io
 Cōfa, ch'io mi credesse esservi a sdegnō; 4
 H or ei mi fa, che sì diversō tegnō
 Dal vostrō asprō vōlere il pensier mio,
 Che indietrō vo cōme caval restiō,
 E piū durō a lō sprōn sempre divegnō. 8
 S eguitō ho, bella Donna, il tuō sentierō
 piū di sett'anni, e me n'andava a morte,
 S'io nōn vōlgeva i passi ad altra via; 11
 S ottō altra fōrma Amōr m'apparve, il verō,
 E mōstrommi il camin da gir piū forte
 A vita, che vivrà dōpō la mia. 14

L 10 ch'al] cha'l

LI 1 pensier] pensier 6 vōlere] volere 12 m'apparve,] m'apparve

RIME

LII

Ballata.

M adonna, i pensier miei
 Sòn còsì volti a voi, còme mai furò;
 Ma di seguirvi più non m'assicurò.
E i fu sì periljòsò il miò viaggìo,
 Mentre ch'ìo vi seguia, 5
 Che meravilja è, ch'ìo n'ufcissi vivò;
H or più verace Amòr m'ha mostrò un raggiò
 Dietrò a lò qual s'invia [gg1v]
 Il cuor di tema e di speranza privò;
T al che, se mai v'arrivò 10
 Dòpò lungò camin spinòsò e durò,
 Vi troverete lieta, et iò sicurò.

LIII

Serventese.
Amante e Donna.

A. M entre, che a voi non spiacqui,
 Ne da' belj'ocki havea sì cruda guerra,
 A me medesmo piacqui;
 E 'l più lieto vivea, che fosse in terra. 4

D. M entre, che al nostro amore
 Ti vidi impallidir senz'altr'inganni,
 Tal me ne scorse honore,
 Che poteva durar dòpò mill'anni. 8

A. A mòr còn nuova fiamma
 Priva di quellò ardente asprò martire
 Còsì dolce m'infiamma,
 Che lieve mi saria per lei morire. 12

D. N ovellamente anch'ìo
 Sòn presa d'un amor leggiadro, in cui
 È tutto il pensier miò,
 Tal, ch'ìo non dotterei morir per lui. 16 [gg2r]

- A. D itemi il ver, Madonna:
 Che fareste di me, quand'io vòlesse
 Lafciar quest'altra Donna,
 E tuttò in vostra libertà mi desse? 20
- D. S e ben instabil sei,
 E se questi ha belleze alme e divine,
 Pur vòlentier vòrrei
 Far tecò la mia vita e la mia fine. 24

LIV

Sonetto.

M entre nel statò miò, d'ove ch'io nacqui,
 Vivea, senza curar cosa terrena,
 Era la vita mia tantò serena,
 Che alcuna volta a me medesmò piacqui; 4

H or, poi che d'altra vita mi còmpiacqui,
 La qual di fumò e d'arroganza è piena,
 Veggio, che quella era un'alteza amena,
 Quandò al parer del vulgò in terra giacqui. 8

D ice la mente mia: «Tu pur eri usò
 Di prenderti per scorta l'intelletto,
 E gir còn lui quasi al divin cònspetto; 11

H or, lassò, in terra stai pien di diffetto;
 Deh sali, sali ritornandò in giufò,
 Perchè tu descendesti andandò in sufò». 14

[gg2v]

LV

Canzone.

D onna gentil, che dal cònsiljò eternò
 Fosti mandata qui tra noi, per darne
 Tuttò quel ben, che può dal Ciel venire,
 A te rivolgò il miò parlare internò;
 Perchè la voce ne l'humana carne 5
 Legata non può gir dietrò al defire;

LIV 3 Era] Era 14 in sufò] insufò

RIME

E benchè Amore et ei mi sforze a dire
 Con parole interrotte il mio dolore,
 Non le ascoltar, ma guarda entr'al mio cuore,
 Dove suona un parlar, che non si scuopre; 10
 Ivi udirai lodar le tue bell'opre,
 E l'alte grazie a te date dal Cielo;
 Et udirai, come il corporeo velo
 M'intrica sì, ch'io ho 'l buon camin perduto;
 Ne 'l posso ritrovar senza 'l tu' ajuto. 15

D onna gentil, che di virtù divina,
 D'inaudita bellezza il mondo adorni,
 Rivolta l'occhi al mio doljoso stato;
 Mira il tuo servo, in che sentier camina 20
 Labile e torto; drizalo, che 'l torni
 A quel primo camin, che havea lasciato;
 Vedi, ch'a te si volge, et ha firmato
 Nel viso tuo tutta la sua speranza;
 E quell'altro suo viver, che l'avanza, 25
 Spera, che anchor per te faccia alcun frutto.
 Ben si conosce al mondo esser prodotto
 Solo per servirti; onde a te sola è volto;
 Allumalo co' i raggi del bel volto;
 Sì che sicur sotto 'l terrestre mondo
 Trappasse la caligine del mondo. 30

D onna gentil, de l'altre donne Donna,
 Di costumi reali alto ricetto,
 Che agualji e vinci di karezza il sole;
 Tu sei l'appoggio saldo e la colonna 35
 D'ogni casto pensier, d'ogni diletto,
 D'ogni ben, che nel mondo haver si suole;
 Chi ascolta l'onorate tue parole,
 E nota il grave sentimento loro,
 S'empie d'un tal piacer, che ogni theforo
 Giudica vile al parangon di quelle. 40
 Co'fa alcuna non è sotto le stelle,
 Ne sopra forse, al tuo saper celata;
 Ch'una parte di te sempre è beata;

LV 7 E] E 14 ho 'l buon] ho buon 28 co' i] coi

Perch'è simile a Diω, da cui dipende;
E l'altra anchora a quel caminω intende. 45

D onna gentil, quelle tue luci sante
Giri cōn sì mirabil maestade,
Che humana vista in lor nōn può firmarse;
Ogni bassω pensier le fugge inante;
Beatω è quel, che ver la tua beltade 50
Rivolse l'j'ocki, e più cōlui, che n'arse.

N e giamai ventω alcun sì tostω sparse
Humida nebbia, cōme i dui belj'ocki
Fannω sparire i defiderii sciocchi,
Ovunque il raggion di sua luce aggiunge. 55
Tantω infelice è l'huom, quantω è più lunge
Da la tua vista. Et iω, ch'era vicinω,
Miferω; qual mia cōlpa o qual distinω
M'ha dilungatω, ohimè, sì lungω spaziω?
Di che nōn sarò mai di pianger saziω. 60

[gg4r]

D onna gentil, quantω dōlor m'ingōmbra,
Quandω meco medesmo mi ramentω,
Che mai volgesse l'j'ocki in altra parte;
S' iω mi vivea sottω la tua dōlce ombra 65
Da' miei prim'anni, harei forse il cōntentω,
Che d'ogni humana cura ne diparte;

T antω diletto ha l'huom nel cōntemplarte,
Che ognialtra cosa e se medesmo ωblia.
Tornami, Donna, a la smarrita via;
Habbi pietà di me; chè in questω corpω 70
Sottω 'l più ardente soale agghiaccio e torpω;
Nōn ti celar più tempω a l'j'ocki miei;
Chè s'iω ti veggio un dì, quant'iω vorrei,
Cofa nōn fia, che poi di te mi privi,
Fin ch'iω sarò nel numerω de i vivi. 75

D onna gentil, cōn le ginockia chine,
Cōn le man giunte a te porgω i miei prieghi,
Cōme a cōlei, che sola può bearmi.
B en veggio a me vicin l'ultimω fine;
Chè nōn so che, par che m'ωffuschi e legghi, 80

RIME

E meni a morte, ch'io non posso aitarmi.
 Ne l'occhi tuoi veggio riposte l'armi
 Da far contra di questo ogni difesa;
 Muovile adunque, se d'un huom ti pesa,
 Ch'ingiustamente sia condottto a morte; 85
 Mostra, Donna gentil, quanto sei forte; [gg4v]
 Come usi, quando vuoi, l'amaro e l'acero;
 Chè, se per te risurgo, io ti consacro
 La lingua, e 'l stile, e l'animo, e l'ingegno;
 Ne mai mi partirò fuor del tuo regno. 90

LVI

Sonetto.

Questa vera beltà, che in terra apparse,
 Sola, senza similia e senza pare,
 Quando talhor a noi si vuol mostrare,
 Ockio mortale in lei non può firmarse; 4
 Come nel sol; chè tra le kiome sparse,
 E la fronte, e le rose ardente appare;
 E con le dolci parolette care
 Fa l'alme a un tempo sbigottite et arse. 8
 Oh miracolo humano, oh vivo esempio
 Di beltà, d'honestate e di costumi,
 Che alteramente il secol nostro honora. 11
 Godi, Vicenza, in te d'havere il tempio
 Di questa dea; chè 'l fior di tutti e lumi
 E 'l diletto del mondo in lui dimora. 14

LVII

Sonetto.

A venturoso dì, che col secondo
 Favore de la divina alma bontate
 Producesti l'esempio di beltate,
 Che di rara eccellenza adorna il mondo; 4 [hh1r]

90 regno.] regno,
 LVI 14 dimora] dimora

Sempre honōratō a me, sempre giōcōndō
 Verrai, sia pure in qual si volja etate;
 Tal giōgō nacque a la mia libertate,
 E sī sōave, ch'īō nōn sentō il pōndō. 8
 In tē ne fu dal Ciel mandatō in terra
 L'albergō di virtū, cōn tal valōre,
 Ch'ogni cofa terrestre a lui s'inchina; 11
 In tē fuggì del mōndō invidia e guerra,
 E 'l sōl più che mai liētō apparve fuore,
 Perchè nafcer devea cofa divina. 14

LVIII

Sonetto.

[hh1v]

S acre sōrelle, che d'intōrnō al mōnte
 Parnafō allegre e festeggiandō andate,
 E, cōme a vōi diletta, dispensate
 Il bel liquor de l'hōnōratō fōnte, 4
 C ingetemi di laurō homai la frōnte;
 Avegna che da me nōn meritate
 Sien cōsì care frōndi; e poi mi date
 Parole dolci, leggiadrette e cōnte; 8
 S ì che possanō fare al mōndō note
 Le gran virtuti e i be' lumi lucenti
 Di questa Donna involta in scuri panni, 11
 E celebrarla in sī sōavi note,
 Che possan gir per bōcca de le genti
 Di tempō in tempō infin dōpō mill'anni. 14

LIX

Canzone.

G entil Signora, i' voljo
 Per consiljo d'Amor poner'in carte
 La vostr'alma beltà, che 'l mondo honora;
 E se l'ingegno e l'arte
 Così sapesser, com'io la raccoljo 5
 Dentr'al mio petto, dimostrarla fuora,
 Io crederèi, che le mie rime anchora
 Fra perle e rose in bocca de le Nympe
 Si dovessen udir mill'anni e mille;
 Ma voi, Donne gentil, che le tranquille 10
 Kiare, soavi e delicate lympe
 Del fonte di Parnaso in guardia havete,
 Date a la mia gran sete
 Qualche poco liquore, acciò che in tutto
 Non sia diverso a la speranza il frutto. 15

S o che tropp'alto aspirò [hh2r]
 A voler celebrar quella beltate,
 Che stancherebbe il vostro antico padre;
 Ma s'a la volontà
 Mancheran forze, almen fia bel, ch'i' admirò 20
 E lodò cose al mondo alte e leggiadre.
 Felice petto, e fortunata madre,
 La qual nutrì quest'honorato Sole,
 Che l'altro di lassù vince d'assai!
 Non fu nel mondo ne sarà più mai 25
 Simil bellezza, che ne con parole
 Ne con arte ad alcun si può mostrare;
 Ma chi potrà firmare
 Per poco spazio la sua vista in ella
 Dirà, che non fu mai cosa sì bella. 30

Non è, non è mortale
 La grazia e la beltà, che 'n lei raccolse
 Quella virtù del Ciel, che la produsse.
 Or mai non si tolse

D'alcuna vena a le sue kiome equale; 35
 Ne credω mai, che cōsì nerω fusse
 G uajacω, che da l'India si cōndusse,
 [hh2v] Nuovω rimediω a l'insanabil piaghe,
 Cōme le belle cilja; ε sì lucenti
 Nōn sōnω in ciel seren due stelle ardenti, 40
 Cōme sōn di cōstēi le luci vaghe;
 Ne gilji o neve han biancω sì perfettω
 Cōm'ella ha 'l vifω ε 'l pettω;
 In cui qualche rōsseza vi si pofa,
 Che pare in latte una vermilja rofa. 45

U n ωrdine di pērle,
 Che si ritruovi star fra dui cōrali,
 Sōnω i bei denti ε la purpurea bōcca;
 E nel sorrider tali
 Queste cofe divengōn, ch'a vederle 50
 Smifuratω piacere in nōi trabbōcca.

A h, che de le mille una nōn si tōcca
 Per me di sue belleze alme ε divine!
 O kiarissimω Sōl de l'età nostra,
 Quantω transcende la bellezza vostra 55
 L'altre belleze eterne ε pellegrine;
 Quanta grazia del Cielω in vōi si spande;
 E l'esser dritta ε grande,
 Lj'humeri larghi ε quellω andar celeste
 [hh3r] Di quanta gloria ε majestà vi veste. 60

M a tuttω 'l restω è nulla,
 Ad udir le parole hōneste ε belle,
 E cōtemplar lj'angelici cōstumi;
 E sentir, che di quelle
 Ogni affannata mente si trastulla, 65
 E 'l mōndω di dōlceza si cōsumi.

E cōme suol cōn lj'hōnōrati lumi
 Far un dōlce serenω ωvunque 'i gira,
 Cōsì cōn le sōavi parōlette
 Acqueta ogni dōlōre, ε l'imperfette 70
 Menti ristaura, et a ben far le inspira;
 Ma quandω le sue labbra al cantω muove,

- Tanta dolceza piove
 Dal Ciel, che l'aere si rallegra, e 'l ventō
 A sì dolce harmōnia s'afferma intentō. 75
- L a dilicata manō
 Dimōstra anchor ne l'opre di Minerva
 Quantō sia rarō il suō leggiadrō ingegnō.
- N e solitaria cerva
 Fugge il cōmerciō human tantō lontānō, 80
 Quantō a lei non s'accosta ira ne sdegnō.
- O Donna scesa dal celeste regnō [hh3v]
 Per far fede tra noi del paradīsō,
 Mōltō m'increfce, che 'l miō dir non giunga
 A i vostri merti; anzi da lor s'allunga; 85
 Chè men si vede il sol, quantō più fīsō
 Si guarda in lui. Ma numerar le arene
 O le stelle serene
 Prima pōtrebbe alcun, che dir l'immense
 Grazie, che 'l Cielō in voi par che dispense. 90
- Q ual ape mattutina
 Vola di fiore in fior per la dolceza,
 Che nel suō nuovō mel poner difia,
- T al per ogni bellezza,
 Per ogni grazia de la mia divina 95
 Donna, sen vola ogn'hōr la mente mia;
- M a tantō ivi s'invesca, che s'oblīa
 Di se stessa e di dir ciò, ch'ella nota;
 Et iō, che a quel, che dice, non arrivō
 Cōn l'intellettō, assai mancō il discrivō; 100
 Wnde l'opra riman cōnfufa e vota.
 Però pōnerò frenō al miō difire.
 E quel, ch'iō restō a dire
 Di quest'alma gentil, dirallō il mōndō, [hh4r]
 Che de la sua beltà si fa giōcōndō. 105

LX

Mandriale.

S ol, che circōndi ogni habitatō luocō,
Vedestu al mōndō mai sì bella donna?
Sì bella donna no; ma questō è pocō.
V edestu mai cōprir terrestre gōnna
Cōn tanta leggiadria, tanti cōstumi, 5
Tanta hōnestà, cōme in cōstei s'indonna?
N on; ch'al dōlce apparir de i santi lumi
S'acqueta il ventō e 'l murmurar de i fiumi.

LXI

Ballata.

A nima stanca, poscia ch'io ti guidō
Un'altra volta in la prigione antica,
Cerca di farti amica
La bellissima Donna a cui ti fidō.
A mōr ti può ben cōn minōr martiri 5
Tener qualch'annō in servitù men dura,
Perch'ei da te la libertà diparte;
M a non può far cōntenti i tuoi defiri
Altrō che questa, perchè ha lei la cura
De la prigione, ove 'l cōnvien lasciarte. 10
P erò rivolgi tue fatiche in parte,
Che faccia gratō a lei ciò, che tu facci;
E fra' suoi dōlci lacci
Le mōstri un servō eternamente fidō.

[hh4v]

LXI 10 cōnvien] cōnvien 12 ciò] ciō 13 E] E

LXII

Sonetto.

Quella hōnōrata man, ch'entr'al miō cuore
 Semina, pianta ε svelle ogni pensierō,
 Vi piantò, là dal cōltivar primierō,
 Timōre ardente ε paventōfō ardōre; 4
 Ōnd'iō temendō nōn mōstrar di fuore
 L'accefa fiamma, andai celandō il verō;
 E fra' boschi, lōntan da ogni sentierō,
 Sfōgai talhōr piangendō il miō dōlōre. 8
 Hor quella istessa man sī dōlcemente
 Lafciò basciarsi a mē, che allenta il frenō
 In qualche parte al miō gelatō ardire; 11
 Ōnde cōn vōce o cōn inkiōstrō almenō
 Le narrerò l'acerbō miō martire,
 Pur che 'l bel guardō poi nōn mi spavente. 14

LXIII

Sonetto.

Voi, che l'albergō haveste in l'ōnde kiare
 Del bel Benacō, intōrnō le cui rive
 Lauri, cedri, narranzi, mirti, ōlive [iir']
 Han l'ōmbre fōlte ε le belleze rare, 4
 Quantō carō vi fia (se ben vi pare,
 Che 'l Ciel di quella vita altra vi prive,
 Che v'era dōlce in meçō l'acque vive)
 D'essere aggiunti in quelle man sī care, 8
 Che vi fannō in altrui far la vendetta
 De i vostri ōltraggi, ε cōn più salda rete
 Privar di libertà, chi nōn v'ōffeje; 11
 Ma se cōsì benigni altrui sarete,
 Cōme fu il Cielō a voi, quantō s'aspetta
 Ne' vostri nodi guidardōn cōrteje. 14

 LXII 7 E] ε boschi] bofchi 13 acerbō] accerbō

LXIII 8 aggiunti] aggiunte

LXIV

Canzone.

B en mi credeva in tutt'ω esser difciolt'ω
 Da' tuoi legami, Am'ore,
 Che distrett'ω m'havean s' lungamente;
 H or s'ωn in l'or, pi' che mai f'osse, involt'ω;
 E sent'ω, che 'l mi'ω cuore 5
 È circ'ondat'ω d'una fiamma ardente;
 O nd' i'ω volg'ω la mente
 Spesse fi'ate al mi'ω am'or'ωf'ω stat'ω,
 E dic'ω: «Hor sia l'odat'ω
 [ii1v] Quell'ω ardente leggiadr'ω alt'ω difire, 10
 Ch' a Donna s' gentil mi fa servire,
 Che vince di belleza ogn'altra bella,
 C'ome di luce il s'ol vince ogni stella».

T anta allegrezza nel mi'ω cuore ab'onda,
 Vedend'ωmi suggett'ω 15
 A c'os' degn'ω ε graz' i'ωf'ω imper'ω,
 C he n'ωn p'ofa giamai, sen'ωn c'ome 'onda,
 E sempre il bell'ω aspett'ω
 Rapporta hor quinci hor quindi entr'ω al pensier'ω;
 M a pi' si face altier'ω, 20
 Quand'ω la bella Donna il v'olt'ω gira;
 Ch'è ogniun ver lei rimira,
 C'ome ver c'ofa, che è dal Ciel difcefa;
 Et ella in se raccolta tien suspefa
 La vista sua, ne vuol degnarne altrui; 25
 Ch'è s' perfett'ω ben riserba a nui.

A m'or, il temp'ω, che di te fui priv'ω,
 Veramente n'ωn vissi;
 Perch' i'ω stava c'ome huom, che è fuor di vita;
 C h'è quel, che è senz' am'or, già n'ωn è viv'ω. 30
 Però di te n'ωn scrissi,
 [ii2r] Ne feci c'ofa mai m'olt'ω gradita.
 T u s' c'olui, ch' invita
 Lj'ingegni humani a gl'or' i'ωse imprefe.

RIME

- Tu gentil, tu cōrtefe 35
 Sai fare ogniun, che sta ne la tua cōrte.
 Timidω, riverente, arditω, forte,
 Prudente, largω, facile e giocōndω
 Fai chi ti serve; ωnde s'adorna il mōndω.
- O gni gioja d'amōr tantω è piū cara, 40
 Quantω è piū la beltate,
 E 'l valor de la donna, ωnde discende;
 Cōme il fruttω de l'arbōr, che ha piū rara
 Dōlceza e piū bōntate,
 Se da l'aprica sua cima si prende. 45
- Cōsì il miω ben transcende
 Ogni amōrōsō ben, che al mōndω sia,
 Perchè la Donna mia
 Ogni cofa mōrtal vince d'assai.
 Nōn fu mai donna ne sarà piū mai 50
 Simile a questa, che nel Ciel fu eletta
 Per dimōstrar qua giù cofa perfetta.
- Dunque è ragion, ch'io mi rallegri e cante,
 Dapoi ch'io servω et amō [ii2v]
 Tant'altamente, e ch'io mi veggio amare; 55
- H o pur havutω il guidardōne avante
 Ch'io serva, ωnd'io nōn bramω
 Altrω, che sempre a tal serviziω stare;
- C h'è sola sa dōnare
 Sōmmω diletto, senz'alcuna noja. 60
 E quella è vera gioja,
 Che vien senza dōlor dietrō al difiō.
 Nōn è statω mōrtal simile al miω;
 Sempre è tranquillω, e mai nōn vede guerra;
 ωnde 'l piū lietω sōn, che viva in terra. 65
- S o ch'io nōn parlω a piēnō
 De la beltà ne del valor, ch'è in lei;
 Ch'è i pochi detti miei
 Raccoltω hannω di lōrō a pena l'ōmbra.
 Ma se 'l ver mai, che 'l miω parlare adōmbra, 70
 Farassi in altra guifa manifestω,

47 ben] ben 52 qua giù] quagiù 64 guerra] guerra

Qualcun dirà: «Questa canzōn m'ha destō».

LXV

Canzone.

[ii₃r]

P er quella strada, ove il piacer mi scorge,
 Seguir cōnviemmi un'altra volta Amōre,
 Che de l'havuta libertà mi spolja.

Q ual grazia, qual destinō o qual errore
 Nuovō pensierō a la mia mente porge, 5
 Che 'n nuova servitù cōsì l'envolja?

D eh fa', Signōr, che quel, che mi dispolja
 De l'ufata mia forza, il mōndō intenda,
 E quel, che accrefce tantō il tuō potere;
 Acciò che anchōr di questō miō volere 10
 Qualche accortō giudiziō mi difenda;
 E le mie parti prenda;
 Mōstrandō, ch'io lasciai, nē per sciwoccheza
 Quel viver primō, nē per tua fiereza.

M a perch'io ritrovai cofa fra noi 15
 Tal, che dolce mi fu (quell'altra vita
 Lasciandō) entrar ne l'amōrōsa cōrte.

E di questa dirò; s'alcuna aita
 Al frale ingegnō miō porger tu vuoi,
 Amōre, e farlo a tanta imprefa forte. 20

D al dì, che libertà mi refe morte,
 Quantō amara tu 'l sai, fin'a quest'hōra
 Vissimi del miō statō assai cōntentō;
 E benchè Italia piena di tōrmentō
 Fōsse, nel quale anchōr trista dimora, 25
 Io de la patria fuora,
 Privō di qualche ben de la fōrtuna,
 Pur trappassava senza noja alcuna.

Q uandō una Donna, che dal Ciel difcefe,
 Cui simil nōn vedran mill'anni e mille, 30
 Le già spente faville

LXV 14 fiereza] fiereza 28 alcuna.] alcuna

Incōminciò destar sōavemente;
 E cōn le sante sue luci tranquille
 A pocō a pocō nel miō pettō accefe
 (Che cōm'esca la prefe) 35
 Troppō sōave fiamma, benchè ardente.
 Q uesta seppe cōsì volger la mente
 Nostra in pensar di lei, ch'altrō pensierō
 Nōn vuole, e nōn vorrà mentre ch'io viva;
 Di questa, o parli, o scriva, 40
 Fian tutti i detti miei; tal ch'io mi sperō
 In rime, piene almen di ardente çelō,
 Alzar la mia Cyllenia fin al cielō.

 P erchè di quante mai nel mōndō fōrō,
 E sōnō, e fian, si può sōla cōstei 45
 Veramente kiamar Donna perfetta.
 L' alta bellezza, che s'adōrna in lei, [ii4r']
 Le grazie e le virtù s'hannō fra lorō
 Cōncordi questa per su' albergō eletta,
 F in da quel dì, che in culla pargōletta 50
 Giacque; e crefcendō poi cōsì l'ōrnarō,
 Che nōn si vidde mai sottō la luna
 Coſa più rara; e ben sōlō in quest'una
 Si può dir, che Natura e Diō mōstrarō
 Tutte lor forze. Oh carō 55
 Dōnō del Cielō e di que' spirti eletti,
 Per supplire a lj'humani altri difetti!

 E per dir quel, che ognialtra coſa avanza,
 Nōn credō, che vedesse il mōndō mai
 In tal favor del Ciel tanta humiltade; 60
 I l sangue, le riccheze, e l'altre assai
 Grazie divine, e quell'alma sembianza,
 Che vince essa bellezza di beltade,
 Q uantō più sōnō in lei perfette e rade,
 Tantō è d'haverle in se mancō superba. 65
 Oh se la voce il miō vōler seguisse,
 E se la stanca man, che questō scrisse,
 Sapesse dikiarir ciò, che 'l cuor serba,

32 destar] de star 35 esca] esca 38 pensar] penfar

[ii4v]

Farian parere acerba
 E giuvenile ogni descritta lode 70
 Da quanti ingegni il mondo admira et ode.
 D unque da più bel Sol, ch'io non descrivo,
 Tanto furor abballati l'occhi miei,
 Che vinto mi rendei
 A quel Signor, che un tempo havea lasciato; 75
 I l qual tanto è gentil, ch'io non potrei
 Viver, s'io fosse di servirlo privo;
 Chè solamente vivo
 Di que' bell'occhi, che mi fan beato.
 Così mi truovo in un felice stato. 80
 Ond'io ringrazio, Amor, la tua virtute,
 Che m'ha condottò in servitù sì cara;
 E datò a la più rara
 Donna del mondo in man la mia salute.
 Però, Canzon, quand'io sarò ripreso, 85
 Di', che si guardi al nodo, ond'io son preso.

LXVI

Ballata.

[kk1r]

Un pensier vago ne la mente kiudo,
 Che di voi, Donna, muove
 Parole dolci, leggiadrette e nuove.
 S ovante in meco il cuor, dov'ei ragiona, 5
 Dice del bel difio,
 Che in ogni spirto mio,
 Donna, poneste co le man d'Amore.
 E mi riprende poi d'un grande errore,
 Che a voi piangendo invio
 I miei sospiri; e ch'io 10
 Non temo di nojar vostra persona;
 Chè mai pietà di me non l'abbandona;
 E, pur che via ritruove,
 Non gira l'occhi suoi lucenti altrove.

 74 rendei] rendei

RIME

LXVII

Sonnetto.

C ari, lieti e felici versi miei,
 Cercate fare a tutto 'l mondo fede,
 Che la mia Donna ognialtra donna exciede,
 Per la rara virtù, che alberga in lei. 4

N e tu, mia mano, già stancar ti dei
 (Poi che raccolta n'hai tanta mercede
 Che a pena l'alma a se medesima il crede)
 Di scriver sempre in honorar costei. 8

T u pur sei giunta a sì sublime honore,
 Ch'ì' te n'invidio; e benchè 'l mi sia caro
 Sopra ogni cosa, quasi mi vergogno;
 Chè due labbra divine ti basciarò. 11 [kkIv]

O nuovo segno, o smisurato amore!
 Ei fu pur vero; e so, ch'io non mi sogno. 14

LXVIII

Sonnetto.

D' un caro, dolce e prezioso dono
 Sentò nascere in me nuova contenta;
 Perchè la lingua, al suo parere offesa,
 Niega a la man del fallo altrui perdona; 4

E dice: «Dunque a me, ch'io ti ragiono
 Ciò, che tu scrivi, ne sarà contenta
 L'alta mercè, che tu sola n'hai presa?
 Hor vedren, che farai, s'io t'abandonò». 8

P erò, Donna gentil, s'havete volja,
 Ch'io sparga il vostro nome in le mie carte,
 Contentatene anchor quest'altra parte;

C h'è se la lingua irata si diparte 12
 Dal voler primo per soverchia dolja,
 La man d'ogni sua forza si dispolja.

 LXVII 10 benchè] ben che

LXIX

Ballata replicata.

A mōr, dāpoi che tu nōn mi cōnsenti,
 Ch'īō dica il nodō, ōnde tu m'hai legatō,
 Nōn vō tacere il miō felice statō.
 [kk2r]

B ench'ei di tal diletto il cuor m'ingombra,
 Che, perch'īō nōn soljesse mai la lingua, 5
 Si leggeria ne la mia lieta fronte;
 P ur la mente difia, che si distingua
 Il dolce ben, che hebb'īō ne la grand'ōmbra,
 Mentre 'l sol poſa sottō l'ōriçonte;
 O h s'īō facesse le belleze cōnte, 10
 Per cui tantō diletto al cuor m'è natō,
 Sarei tenutō un diō, nōn che beatō.

L a più leggiadra e la più bella donna,
 Che mai vedesse in alcun tempō il sōle,
 Assai più cara a me de la mia vita, 15
 C ōme a chi de l'altrui dōlor le duole,
 Alhōr, che quāfi ogni animale assōnna,
 A se kiamommi, e 'n vista sbigōttita
 D isse «La rara tua fede m'invita
 A farti un dōn, che forse ti fia gratō; 20
 Se tantō l'hai, cōme tu mōstri, amatō.

I l dōn, ch'īō ti vō fare, è ch'īō ti dōnō
 Me stessa; il cui valōr, benchè sia pocō,
 Prendil, perch'īō nōn ho cofa maggiōre.
 [kk2v] E in questō o in altrō più felice luocō, 25
 Ōv'īō mi truovi, hor che tua serva sōnō
 Dispōnerai di me cōme signōre».

A lhōr mi nacque una dolceza al cuore,
 Ch'īō nōn pōtea parlar ne trarre il fiatō,
 Pensandō a l'altō ben, che m'era datō. 30

P ur iō dissi a la fin: «Madonna, Iddiō
 Pienamente per me grazie vi renda
 Di questa nuova mia divina alteza.
 A mōr mi stringe, che tal dōnō iō prenda,
 Se ben è troppō; e a vōi mi dōni anch'īō; 35

RIME

Dōnō inēquale a dōn di tal grandeza».

E dettō questō, cōn maggiōr dōlceza

D'unō in altrō piacer sī fui guidatō,

Che 'l sōl quafi era in ōriente intratō.

LXX

Sōnettō.

N el bel seren tra le minōri stelle

La sōrella del Sōl già rilucea,

Quandō la Donna, che nel cuor m'havea,

Vōlgendō lj'ocki a le sustanzie belle, 4

E sōspirandō, «Iō giurō a tē per quelle

Sante luci, ch'iō scorgō», mi dicea,

«Che sarò sempre tua, se l'empia ε rea [kk₃r]

Morte l'alma dal cuor nōn mi divelle. 8

N ε mai pensier, nōn che parola od attō,

Ch'iō faccia, fia d'altr'huom, che al mōndō sia;

Chè d'ubidire a te troppō m'aggrada». 11

«S ia benedettō Amōr, che a vōi m'ha fattō»,

Diss'iō, «servire, ε la speranza mia,

Che volse i pensier miei per quella strada». 14

LXXI

Sōnettō.

L assō mē, ch'iō nōn hebbi heri nōvella

De la dōlce et amata mia Signōra;

Wōnd'iō mi struggō; ε parmi essere un'hōra

Lunga mill'anni, cōm'iō sōn senz'ella. 4

A mōr ben ne l'ōreckie mi favella,

E dice: «Questa tua, che 'l mōndō hōnōra,

T'ama ε disfia, ε di tē pensa ogn'hōra;

E tantō è più fedel, quant'è più bella». 8

Wōnde questō d'Amōr dōlce cōnfortō

Mi piace ben; ma pur quantō più m'ama,

LXXI 8 fedel] fedel bella.] bella

Tant' il star senza lei mi par più torto; 11
 C' h'è ciascun mio pensiero altro non brama,
 Che star sempre con ella vivo e morto,
 Spregiando ogn'altra gloriosa fama. 14

[kk3v]

LXXII

Canzone.

D'eferte piagge e boschi ombrosi et hermi,
 Ove persona mai passar non suole,
 Hor allargando il freno a le parole
 Posso sicuramente in voi dolermi.
 Ma donde l'occhi lacrimosi e infermi 5
 Daran principio a i lor gravosi pianti?
 Oh fortunati amanti,
 Che senza mai provar sdegni ne inganni
 Amor vi resse infin a l'ultim'anni!
 Qual mio destino, o qual commesso errore, 10
 O qual forza d'incanti o d'arti maghe,
 Donna, vi muta? E l'alte luci vaghe
 Fa di lacrime nuove e di dolore?
 Ad altra donna già non volsi il cuore,
 Ne volgerò giamai mentre ch'io viva; 15
 E questa ombrosa riva
 Nel sapria dir; ch'ogni suo tronco et herba
 De la mia fiamma anchor memoria serba.
 Ma voi, dolci acque, e voi, fronduti faggi,
 Ne la cui scorza il suo bel nome incarno, 20
 Deh per pietà pregate lei, che indarno
 Non adombri col pianto sì bei raggi;
 E pesci, ucelli et animai selvaggi
 Sian testimon di tutti i pensier nostri;
 E qualcun le dimostri, 25
 Che, perch'io ricevesse anchor più torto,
 Non sarò d'altra mai vivo ne morto.

[kk4r]

LXXII 1 ombrosi] ombrosi 5 lacrimosi] lacrimosi infermi] infermi. 6 gravosi] gravosi
 24 testimon] testimon 25 qualcun] qualchun

LXXIII

Sonetto.

D olci pensieri, che continuamente
 Gite volando a la mia Donna intorno,
 E tutto quel che 'n lei si truova adorno
 Per voi si nota e scolpe ne la mente, 4
 Quando porrete fine a questo ardente
 Vostro difio, di star la notte e 'l giorno
 Intenti in lei? Quando faren ritorno
 Nel viver, ch'io vivea primieramente? 8
 Sì che, libero alhor da tale incarco,
 Possa considerare quella vaghezza,
 La qual non spinge qualità ne tempo. 11
 Lasso, che può sottrarmi a questo carico?
 Se ogn'hor scorgete in lei nuova bellezza,
 Et io più godò, quanto in voi m'attempò. 14

LXXIV

Ballata.

Donna, il vostro partire
 Mi dà tanto martire,
 Ch'io mi sento morire. [kk4v]
 Oh sventurata sorte!
 Mentre foste con noi, 5
 Hebbi di sì gran ben pena e tormento;
 Et il partirvi, poi,
 Mi priva del contento,
 Ch'i' ho di vedervi, ond'io ne vado a morte;
 Ma l'alma, ogn'hor più forte 10
 Nel suo fedel servire,
 Vi vuol sempre seguire.

LXXIV 1 vostro] vostro 2 dà] da 4 O(h)] O sventurata] suenturata sorte] sorte 11 fedel]
 fedel

LXXV

Canzone.

L a bella Donna a cui donaste il cuore,
 La qual fu sì cōrtese,
 Che per sì carō dōn vi diè' se stessa,
 Hor, che novellamente al Ciēlō è gita,
 Sciolta da quella spolja, 5
 Che fu rifugiō e Sōl de l'j'ocki vostri,
 Si volge a diētrō; e sente il durō piantō,
 Che si fa in terra, onde suspira, e dice:

«È questō il lacrimar del miō signōre?
 Queste parole accefe 10
 Sōn pur la vōce, che nel cuor m'è impressa?
 Elji si lagna de la mia partita,
 La qual par, che disciolja
 Tuttō quel ben, che havea da l'j'ocki nostri.
 Certō m'incresce del suō pianger, tantō, 15
 Che talhōr nōn mi lascia esser felice.

[Ilir]

P er mē li parli e lō cōnforti Amōre;
 Le cui parole intefe
 Forse fien più, che s'io parlasse istessa;
 E dicali: "Signōr, quell'altra vita 20
 Del suō vōler nōn spolja
 La cara Donna tua, benchè nō 'l mōstri;
 Senōn dimori al suō bel vifō a cantō,
 Pur hai dentr'al suō cuor ferma radice.

S appi, cōm'ella giunse a l'ultim'hōre, 25
 In cui le membra ωffefe
 Devea lasciare, e la sua spolja ωpressa,
 Nōn ti vedendō si restò smarrita;
 Chè cōn più fredda volja
 Giva, e men lieta a li superni kiostri. 30
 Quest'unicō difiō turbolla alquantō;
 Poi fece cōme quel, che si ridice.

LXXV 5 Sciolta] Sciolta 9 È] E 23 a cantō] acantō 25 Sappi] Sapi giunse] giunfe

RIME

E disse: ‘Forse per minor dolore
 Il Cielω a lui cōntefe
 Veder cōn l’ocki la mia morte expressa; 35
 Chè men grave le fia l’haverla audita. [IIIv]
 Ma tu (perchè la dolja
 Del tuω signōr cōl tuω giōir nōn giostri,
 E tolja il Cielω a te luogω sī santω)
 Nōn difiar quel, che veder nōn lice’. 40

P oi dettō questō, l’alma uscì di fuore,
 Tōrnandō al suō paeſe
 Cōn la beltà, che ’l Ciel l’havea cōncessa;
 E quell’altra mōrtal fu qui cōmpita; 45
 Qual fiōr da la sua folja
 Sveltō, che ’l bel cōlōr più nōn dimōstri;
 Cōsì depōſe il suō terrestre mantō,
 E lafcìō il mōndō miſerō e infelice”».

D unque, signōr, se per lō vostrō ardōre
 Il suō mōrir v’ōffefe 50
 Tantō, che ’l pianger vostrō unqua nōn cessa,
 Pensate cōme ella è nel Ciel gradita;
 E se deſir v’involja
 Di sua bellezza, oprate i cari inkiostri,
 E celebrate lei cōn dōlce cantō, 55
 Che fu sōla fra nōi vera Fenice.

T antō fia bellō il celebrarla, quantō
 Il sempre lacrimarla si disdice.

LXXVI

CANZON DEL TRIS.
A PAPA CLEMENTE VII.

[ll2r]

S ignor, che fosti eternamente eletto
 Nel consilio divin, per il governo
 De la sua stanca e travagliata Nave,
 Hor, che novellamente quell'eterno
 Pensiero è giunto al difatto effetto, 5
 Et hai del mondo l'una e l'altra chiave,
 Se ben ti truovi in questo secolo grave,
 Pien di discordie e di spietate offese,
 Non star di porti a l'honorate imprese,
 Per torre il giogo a tutto l'Oriente; 10
 Ch'a l'alto suo Clemente
 Ha riservato il Ciel sì largo honore,
 Per fare un sol'ovile e un sol pastore.

C h'è chi ben mira, da che volse Iddio
 Col proprio sangue liberare il mondo, 15
 E poi lasciare un suo vicario in terra,
 Vedrà, ch'a maggior huom non diede il mondo
 Di governare il Gregge amato e pio,
 Mentre, che la mundana mandra il serra.

[ll2v]

Questi hor tranquillò in pace, et hor in guerra 20
 Vittoriosò, sì saprà guidarlo,
 Che sarà fortunato; onde a lodarlo
 S'extenderanno anchor tutte le lingue;
 Et e' (come huom ch'extingue
 Ogn'altra voluptà) fia solo intento 25
 Ad haver cura del commesso armento.

Q ual altro hebbe giamai terrestre impero,
 Che avesse le virtù simili a questo,
 Feroci in guerra e mansuete in pace?
 Non fu il più giusto mai, ne 'l più modesto, 30
 Ne 'l più giocondo insieme e 'l più severo,
 Ne 'l più prudente anchor, ne 'l più verace.
 Ogni ben operar tanto li piace,

LXXVI *rubr.* CLEMENTE] CLEMENTE 4 Hor] Hor 10 Oriente] Oriente 14 volse] volse
 18 Gregge] Greggie 20 hor] hor hor] hor

Che giornō ε notte ad altrō mai nōn pensa.
 E però Diō, che sua virtute immensa 35
 Nel principiō del mōndō antivedette,
 Volse l'opre più elette
 A lui serbare; acciō che 'l mōndō tuttō
 Si possa rallegrar di sī bel fruttō.

D unque, Signōr, poi che ne l'altō sēggiō 40
 Per vicariō di Diō seder ti truovi,
 Et hai la cura de la gente humana, [113r]
 Muovi 'l prōfōndō tuō cōnsiljō, muovi,
 E da la scabbia ria, ch'ognihōr fa peggīō,
 L'infetta gente, ε misera, risana; 45
 Poi la grave discordia ε l'inhumana
 Volja de i dui gran Re, sī d'ira accefi,
 Che afflige Italia et altri bē' paefi,
 Mitiga ε spegni, cōn la tua grandeza.
 Fa', che la lōr fiereza, 50
 E l'odiō lōr, si sparga cōntra quelli,
 Ch'al nōme di Iesù furōn ribelli.

C hē veramente la metà del sangue,
 Il qual s'è trattō fuor de i nostri petti,
 Per travaljare Italia in quindecī anni, 55
 Se fōsse sparsō in far salubri effetti
 A l'infelice Grēcia, ch'ognihōr langue
 In servitù, sarebbe fuor d'affanni.
 E 'l tempō, che s'è spefō in nostri danni,
 Sarebbe andatō in mille belle lodi; 60
 E fōra in nostre man Belgradō ε Rodi,
 Et altre terre assai, che habbiam perdute;
 E la nostra virtute
 Si saria mōstra almen cōn tai nimici, [113v]
 Che 'n vita ε morte ne faria felici. 65

P rendi dunque, Signōr, la bella imprefa,
 Che t'ha serbatō il Ciel mill'anni ε mille,
 Per la più glōriōfa, che mai fōsse;
 E certō al suon de l'hōnōrate squille

36 antivedette] antivedette 44 ognihōr] ognihor 69 suon] suon

Si mōverà l'Europa in tua difesa, 70
 E farà l'armi insanguinate e rosse
 Del turco sangue; e pria vorrà, che l'osse
 Restin di là, che la vittoria resti.
 Non è da dubitar, che Dio non presti
 Ogni favor a quel, che ti destina. 75
 Parmi, che la ruina
 De' Turchi posta sia ne le tue mani,
 E 'l tor la Grecia da le man de' cani.

Veggio ne la mia mente il grave scempio
 Di quelle genti; e con vittoria grande 80
 Tornarsi lieto il mio Signore in Roma.
 Veggio, che fiori ogniun d'intorno spande;
 Veggio le spolje opime andare al tempio;
 Veggio a molti di lauro ornar la kioma;
 Veggio legarsi in verso ogn'idioma, 85
 Per celebrar sì gloriosi fatti;
 Veggio narrar sin le parole e l'atti,
 Che si fer combattendo in quella parte;
 Io veggio empier le carte
 Del nome di Clemente; e veggio anchora 90
 Che 'n terra come Dio ciascun l'adora.

S e mai, Canzone, a quelle mani arrivi,
 Che kiuder ponno e disserrare il Cielo,
 Lieva da la tua faccia il bianco velo,
 E grida: «Signor mio, non star sospeso; 95
 Ma pilja quest'opere,
 Poi ch'a tanta vittoria il Ciel ti kiama;
 Che lascerai nel mondo eterna fama».

LXXVII

Canzone in laude del Card. Ridolphi.

V aghi, superbi e venerandi colli
 Ove habitò quell'honorata gente,
 Che hebbe il governo in man de l'universo,

91 adora] adora

RIME

Lafciate il grave e dolōrōso piantō,
 Che per la morte di quei kiari spirti 5
 È dimōratō in vōi mōlti e mōlt'anni, [ll4v]
 E lieti risguardate a quantō bene
 Vi serba il Cielō, e cōme siete albergō
 Del piū leggiadrō ingegnō,
 Del piū carō Signōr, ch'al mōndō sia; 10
 Il qual, se la fōrtuna
 Sarà cōmpagna de la sua virtute,
 Vi farà piū che mai famōsi e grandi.

Q uestō carō Signōr di cui ragiōnō,
 Che 'n vōi nutritō da le prime fasce 15
 Ha coltō il fiōr d'ogni virtù terrena,
 Nōn farà cōme quel, da cui si nōma,
 Ridōlphō Imperadōr, che mai nōn volse
 Sanar le piaghe, che hannō Italia morta.
 Anzi pien del valor, che 'l Ciel lj'ha datō, 20
 Et ei cōntinuamente ōrna et accrefce,
 Farà cofe sì belle,
 Che Italia ne sarà lieta e superba;
 Ne curerà d'affanni;
 Chè le virtù, che sōn senza fatica 25
 Nōn han sì kiarō e sì vivace hōnōre.

E s'alcun può cōn la prudenzia humana
 Cōnoscer per i fiōri e per le frōndi, [mm1r]
 Qual debbia essere il fruttō,
 Che l'arbōr prōdurrà viciniō al vernō, 30
 Ben cōnoscer pōtrà dal grande ardire
 Di quest'almō Signōre, e dal prōfōndō
 Cōnsiljō e da la mente
 Di lui, d'ogni virtù fōndatō albergō,
 Che quindi nascerannō opre sì rade, 35
 Sì glōriōse e degne,
 Che saran note da l'Hiberō al Gange;
 Ōnd'elji adōrnō d'una eterna fama
 Per bōcca de le genti
 Girà volandō anchōr mill'anni e mille. 40

N è il Decimω Leωn, che fu sì grande,
 Che tutta quanta Europa ne ragiōna,
 E la Francia superba anchōr ne teme,
 E credω che nōn sia ne Persa od Indω,
 Ne Garamanta o di più strana parte, 45
 Ch'a la memoria sua nōn rēnda hōnōre,
 Ne il buon Clemente, ch'al fraternω pefω
 Per vicariω di Diω successe in terra,
 Et è tantω eccellente,
 [mm1v] Che nōn si sa qual sia maggiōr in lui, 50
 La bōntate o 'l valōre,
 Lj'ingōmbreran quell'hōnōrata via
 Da trappassare ogni excellenzia humana.

A nzi la gloria e la grandezza lorω
 Sarannω eterni lumi a quel caminω, 55
 E lō faran d'ogni vil nebbia sgōmbrω.
 Oh se fia mai, che la Magiōn di Diω,
 De la quale hora è Cardine, si ponga
 Per ristōrarsi alquantω in le sue braccia!
 Questi, hor seguendω le paterne piante, 60
 Et hor per miljōr via salendω al mōnte,
 Pōtria di sterpi e brōnchi
 Purgar sì fattamente ogni sentierω,
 E far mōrir le belve,
 Che 'l mōndω spereria, che 'l secōl d'orω 65
 S'havesse a riveder sottω 'l suω regnō.

M a tu, Re de le stelle, eternω Padre,
 Che cōl tuω sangue liberasti 'l mōndω,
 Et a l'human legnaggio
 Dōnasti in Ciel tant'hōnōrata sede, 70
 Cōngiungi la fōrtuna alta e serena
 [mm2r] A le virtù del carω tuω Ridōlphω;
 Poi che t'hōnōra tantω,
 Poi che è sostegnω anch'ei de la tua spōfa;
 E rivōlgendω i tuoi celesti lumi 75
 Al suω statω gentile,
 Fallω ognihōr più tranquillω e ogn'hōr più lietω.

62 sterpi] sterpi 74 spōfa] spōfa

RIME

Quant'ō fia bel, che un tu'ō leale amic'ō
Salisca d'hōra in hōra
D'un bene in l'alt'ō, e d'una in altra gioja.

80

LXXVIII

ECLŪGA DEL TRISSINO

*Ne la quale Thyrese Pastore invitatō da Battō Caprarō
piange la morte di Cesare Trivulziō
sottō nome di Daphne Bifolcō.*

[mm2v]

Thyrse. S ōave è 'l fiskiō de i frōnduti pini
Mossi dal ventō ne l'ardōr del giōrnō,
Ma piū sōave è 'l suon de le tue canne.
Tu suoni cōsì ben, che 'l primō hōnōre
Si dōna a Pan, e a tē si dà il secōndō. 5

Battō. Pastōr, piū dōlce è 'l tuō cantar sōave,
Che 'l mōrmōrìō, che fan di pietra in pietra
L'acque, che scēndōn da i sassōfi colli.
Tu canti equale a le celesti Mufe.

Thyr. Vuoi tu, per diō, vuoi tu, miō carō Battō, 10
Sedēndō a l'ōmbra in questō herbōsō clivō
Sōnar, che 'n tantō pascērō 'l tuō gregge?

Bat. Nōn mi lece sōnar cōsì tra 'l giōrnō;
Ch'io temō Pan, che da la caccia stancō
Suole in quest'hōra propria ripōfarsi. 15
Tu sai cōm'elji è acerbō, e cōme sempre
La cholera li siēde in cima il nafō.
Ma tu, miō Thyrese, canta il durō fatō
Del nostrō Daphne, e l'immatura morte.
Tu sei pur carō a le sylvestri Mufe. 20
Sediam sottō quest'ōlmō, di rimpettō
A la fōntana, ove ripostō vedi
Quel seggiō pastōrale e quelle quercie.
E se tu canterai, cōme cantasti
La morte di cōlei, che dal suō amante 25
Mōrì lōntana in su la riva d'Arnō,
I' ti vō dare una capretta bianca,
Che suol far sempre dui capretti al partō,
E si munge dapoi tre volte al giōrnō;
Darotti appressō una superba taza 30
Di cedrō, adōrna di sōave cera,
Nuova, ch'anchōr ha in se l'ōdōr del tōrnō;

[mm3r]

LXXVIII *rubr.* TRISSINO] TRISSINO 2 giōrnō] giōrnō 5 dà] da 28 dui] due 29 giōrnō]
giōrnō

Questa ha du'orecki; a questa i labbri cinge
 Hedera sparia di fioretti d'oro;
 Dentro ha scolpita una leggiadra donna, 35
 Che d'ogni lato ha un giovinetto amante;
 E l'un con l'altro per amor contendente;
 Ella di ciò non cura, anzi ridente
 Hor guarda l'un, et hor si volge a l'altro; [mm3v]
 Onde ciascun d'ardente amore accese 40
 Si strugge dentro, e si consuma indarno.
 Evvi anche un piscatore d'oro costoro,
 Che getta in mare una profonda rete,
 E poi l'accoglie; e tanto s'affatica
 Con forza giovenil, benchè sia vecchio, 45
 Ch'enfiata ha sopra il col tutte le vene.
 Poco lontano a lui siede un fanciullo,
 Che guarda l'uve in una amena vigna;
 E due volpi vi sono, e l'una intende
 A i frutti, e l'altra insidia a quella tasca 50
 Sua pastorale, ove ha riposto il pane;
 Ma quel di giunchi una gabbiuzza tesse;
 Di che s'allegra sì, che non riguarda
 La tasca, e meno a le commesse piante.
 Di sotto poi circa il ben posto fondo 55
 V'ha molte folje di civile acanto.
 Questa mi diede un greco, il qual per nave
 L'havea recata, et io l'ho die' una capra,
 Per premio, et un grassissimo capretto.
 Questa tocca non ho con le mie labbra, 60
 Ma riposta la serbo, e a te darolla, [mm4r]
 Se tu vuoi celebrar l'estinto amico.
 Thyr. Date principio, Muse, al mesto canto.
 Il vostro Thyse, ch'in Italia alberga,
 Vicino a l'Alpe, in su 'l bel fiume d'Agno, 65
 Lega le voci sue dolenti in versi.
 Date principio, Muse, al mesto canto.
 Ove eravate allora, leggiadre Nymphie,
 Sopra il Parnaso, o su l'amato Pindo,
 O presso al Tebro, o ne la riva d'Arno, 70

42 d'oro] dorò 68 allora] alhor

Quandω Daphne prōvò l'ultima sera?
 Certω nōn eravate in quel terrenω,
 Ōve la Brenta ε 'l Bacchiljōn se insala,
 Ne dōve Venda ε Ruvōlōn se inalza,
 Ne là dōve Benacω al mar s'aggualja; 75
 Chè sareste venute al suω languire.

Date principiω, Muſe, al meſtω cantω.
 La morte di cōſtui piansenω i lupi,
 Et i leōni, ε lj'aspidi, ε le tigre;
 Piansenla i boschi, le campagne ε i colli. 80

[mm4v]

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.
 I mesti tori ε le juvenche afflitte
 E le triste vitelle eran distefe
 Dinanzi a i piedi suoi piangendω forte. 85

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.
 Venne dal cielω una pietōſa Nympħa,
 E disse: «Daphne a me diletto ε caro,
 Dura, dura fu troppω la tua sorte».

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.
 «Poi che Marte crudel ti spinse fuori 90
 Del nidω bel, che tra 'l Tefinω ε l'Adda
 Kiudeva i tuoi sì fōrtunati armenti,
 Fu sempre il viver tuω carcω d'affanni».

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.
 «Qual è quel mal, che nōn prōvasti poi? 95
 Qual è quel mal, che ti laſciasse alquantω
 Gōdere in libertà de la tua vita?

La madre ε l'un fratel vedesti morti,
 E l'altrω prefω in man de' suoi nimici,
 Le cafe ruinate, arse le mandre, 100
 Lj'armenti in prēda, ε tutti i paschi sangue».

[nn1r]

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.
 «Ma nōn però la tua fōrtuna adversa
 Puntω dal drittω ε buon camin ti torse;
 Chè quandω fōsti infermω, ε talhōr privω 105
 Di vista in tutto, sempre havesti cura
 De' miei precetti ε del percossω armentω».

Reggete, Muſe, questω amarω cantω.

75 là] la 90 crudel] crudel 98 fratel] fratel 105 talhōr] talhor

«Et iω, poi che nōn possō altrō dōnarti,
 Nē ti possō tener più tempō in vita, 110
 Harò cura di tē mill'anni e mille».

Reggete, Muse, questō amarō cantō.
 Daphne vōlgendō al cielō ambe le luci
 Disse cōn vōce intrepida e virile:
 «Fōrtuna adversa, e vōi, feroci mali, 115
 Che circondatō la mia vita havete,
 Prendete pur di lei l'ultime spolje;
 Chè gran gloria vi fia, se armati e forti
 Vincete un homō difarmatō e infermō;
 A mē fia grazia uscir di tanti affanni». 120

Reggete, Muse, questō amarō cantō.
 «O ωrsi, o lupi, o fiere aspre e selvagge,
 State cōn diō; vōi più nōn m'udirete
 Per queste selve numerar lj'armenti».

Reggete, Muse, questō amarō cantō. 125
 «O fōnti, o fiumi, che fōndete l'ōnde
 Nel superbō Adrian, seguite in pace
 Il vostrō eternō e fōrtunatō cōrsō.
 Daphne, che qui pascea lj'afflitti armenti,
 Daphne, che 'n vōi li cōnduceva a bere, 130
 Hor si diparte di partenza eterna».

Reggete, Muse, questō amarō cantō.
 «O Pan, se sōpra il Menalō dimori,
 O sōpra il gran Lyceō, deh lascia alquantō
 Quei cari luoghi e quelle amate selve; 135
 E vien, Signōre, a prender la sampogna
 D'olce, che tu dōnasti al tuō fedele,
 Et e' per suō destin l'ufò sì radō».

Reggete, Muse, questō amarō cantō.
 «E tu, che se' dal ciel venuta in terra 140
 Nympha gentil, da lui m'impetra grazia,
 Che liberō, ch'iō sia da questi lupi,
 Nōn mi fian kiufe le sue belle mandre».

Reggete Muse questō amarō cantō.
 «Ma vōi, cari Bifōlci, e vōi, Pastōri, 145
 Nōn vi scōrdate il vostrō amatō Daphne,

[nniv]

114 intrepida] intrepida 133 dimori] dimori

Daphne, ch'amava voi più che se stesso;
 Ch'io vi prometto in queste voci extreme,
 Che sarò vostro anchor d'opra la morte».

[nn2r] Pònete fine, o Muse, al mesto canto. 150
 Questo diss'elji, e poi perdè la voce;
 E refe l'alma al suo Fattore eterno.
 Pònete fine, o Muse, al mesto canto.
 Così tra' suoi Pastori e ' suoi Bifolci
 Morì contento il mansuetto Daphne, 155
 Carò a le Muse et a sett'altre Nymphè.
 E forse il miglior huom, che fosse in terra.
 Kiudete, Muse, questo amaro canto.
 Dammi la capra, e porgime la taza;
 Ch'io vò m'onger del latte, et offerirlo 160
 Subitamente a le sylvestri Muse;
 Acciò che anchora ajutinò il mio canto.

Bat. Benedetta, Pastor, questa tua bocca,
 Piena fòss'ella di soave mele,
 Di zucarò e di latte; tu pur canti, 165
 Come fa il lufignuol, che 'l giorno sente.
 Ecco la taza, guarda, s'ella è bella,
 Guarda, se l'odor suo ti par soave.
 Vien qui, Cissetha, mungila a tuo modo;
 State da canto, giovine caprette; 170
 Non scherzate, che 'l capro non vi monti.

[nn2v]

LXXIX

ECLŌGA SECŌNDA.

Battò Caprarò.

I o vado per cantare ad Amarille;
 Chè le mie capre sopra il monte sono,
 E Titiro le pasce e le governa.
 Pasci, Titiro mio, le mie caprette,
 E poi menale a bere a la fontana, 5
 E guarda ben, che 'l capro non t'offenda;
 Chè suol cōzar con le rugose corna.

149 d'opra] doprà 151 perdè] perdè

LXXIX *rubr.* ECLŌGA] ECLOGA

O grazïωfa mia bella Amarille,
 Perchè nων poni fuor de la spelωnca
 La testa, ε kiami il tuω fedele amante? 10
 Certω in odiω tu m'hai, certω ti pajω
 Barbatω ε simω; tu sarai cagiωne,
 Che cων le proprie man mi darò morte.

Eccω iω ti portω diece belle pωma,
 Le quali ho tolte giù da quella pianta, 15
 Che tu mi cωmandasti; ε poi dimane
 Iω te ne recherò de l'altre anchωra.

Deh guarda il miω dωlōre. Almen fōss' iω
 Un'ape murmurante; ch' iω verrei
 Ne la cara spelωnca, trappassandω 20
 L'hedera verde, che la porta ingωmbra,
 E 'l filice, ωve dormi ε ti nascōndi. [nn3r]

Hor iω cωνωscω Amωr, quant'elji è grave.
 Certω la madre sua tra dure selve
 Nutrillω, ε dielli latte di leωna. 25
 Ah che 'l m'infiamma le midōlle ε lj'ossi!

O bel guardω gentile, o cuor di sassω,
 O Nympha, c'ha' le cilja adωrne ε nere,
 Accetta il tuω Caprarω; a lui cōnciedi
 Tantω de l'amωr tuω, che 'l pilji un bafciω; 30
 Ch'un bafciω anchωr senz'altrω è gran diletto.

Tu mi farai straziar questa ghirlanda,
 La qual ti serbω; et è cōntesta tutta
 D'apiω, di persa ε di vermilje rofe.

O mia fiera ventura, ωve m'hai postω? 35
 Perchè nων s'ode il suon di miei lamenti?
 Iω mi dispωljerò l'hirsuta vesta,
 E getterommi in mar da quella riva,
 Dōnde Olpiω piscatωr cōntempla i tōni;
 E s' iω mōrrò, so, che n'harai diletto. 40

Ben m'avid' iω, quandω faccea la pruova,
 Se tu m'amavi, che la folja mai
 Del papaverω miω nων refe suonω;
 Ma sōpra il pugνω queta si difciolse.
 Dissemi anchωr l'antica Parabata, 45 [nn3v]

10 fedele] fedele 37 dispωljerò] dispωljerò 40 mōrrò] mōrrò

Che cōl cribrō indōvina, e mai nōn erra,
 Spigōlandō l'altr'hier, che di buon cuore
 T'amō ben iō; ma tu nōn m'ami puntō.

Sappi, ch'iō tengō una capretta bianca,
 Che suol far sempre dui capretti al partō, 50
 Questa ti serbō; e Ritaca la bruna
 Filja d'Amermō spessō me la kiede
 Cōn mōlti prieghi; et a la fine haralla;
 Chè tu sei troppō dilicata e schiva.

L'ockiō destrō mi salta; iō credō certō, 55
 Che tostō la vedrò, però starommi
 Appoggiatō a quel pin cantandō a l'ōmbra;
 E forse quivi guarderammi; ch'ella
 Nōn ha di ferrō o di diamante il cuore.

Quandō la bella virginetta volse 60
 Hippomene gentil piljar per mōlje,
 Cōn certi pōmi in man si diede al cōrsō;
 Ma cōme furōn d'Atalanta scorti,
 Rattō s'accese di prōfondō amōre.

Quandō Melampō hebbe cōndōttō in Pylō 65
 I buoi d'Iphiclō, il suō fratel Biante
 Gōdeō l'amata e graziōsa donna,
 Madre de la prudente Alphejībea.

Pascendō poi ne' mōnti il vagō Adōne
 Le peccōrelle sue, d'ardente amōre 70
 Accese sì la bella Citherea,
 Che, benchè mortō sia, nōn l'abbandōna.

I' tengō anchōr beatō Endimione,
 Che dōrmì per amōr sì lungō sonnō.

Beatō Iasiōn, che tantō fece, 75
 Quantō nōn deve udir gente prōfana.

Duolmi la testa; e tu di ciò nōn curi.

Iō nōn canterò più; ma gitterommi
 Distefō in terra, e darò pastō a i lupi;
 Ch'a te sarà cōme sōave mele. 80

[nn4r]

COMMENTO

DEDICATORIA

È nel nome del cardinale Niccolò Ridolfi che si apre il canzoniere trissiniano, allo stesso modo di come si chiude, quantomeno nella sezione più propriamente lirica, prima delle escursioni eglogistiche – non di una chiusa in senso assoluto si tratta, dunque, né di una conclusione della silloge più propriamente amorosa, rispetto alla quale la canzone LXXVII indirizzata al cardinale costituisce, assieme a quella per papa Clemente VII che subito la precede, un'appendice encomiastica tenuta ben separata anche dal punto di vista tipografico.

Per qualche informazione biografica sul cardinale e sul suo rapporto con Trissino si rimanda *supra* all'*Introduzione*. Qui ci si limita a osservare come, se è vero che il canzoniere è dedicato a una persona certo dotta, è piuttosto a un amico (per quanto di rango elevato) che Trissino si rivolge nella dedicatoria: è stato lui a richiedergli «più volte» questi componimenti e ad aver mostrato interesse verso di essi, ritenendoli «qualche cosa»; sarà lui a poterli giudicare, dopo averglieli «dimandati». La confidenza insita in queste poche affermazioni spicca ancor più per contrasto con un'altra dedicatoria a Ridolfi, quella della *Risposta* di Martelli, in cui a giustificare il ricorso al nome del cardinale soccorre esclusivamente il desiderio dell'autore di palesargli il proprio asservimento; ma si contraddistingue anche rispetto alle dediche di altre opere del vicentino, come ad esempio quella de *La volgare eloquenzia* (in cui sotto il nome di Giovambattista Doria, che si dice «servo» del cardinale Ippolito de' Medici, offre a quest'ultimo il proprio volgarizzamento) o quella dei *Simillimi* al cardinale Alessandro Farnese, oltre che naturalmente quelle della *Sophonisba* a Leone X, dell'*Epistola de le lettere* a Clemente VII e dell'*Italia liberata* all'imperatore Carlo V.

Non sono scontate neppure le modalità con cui Trissino indirizza la raccolta a Ridolfi, che sembrano quasi proprie di una produzione manoscritta prima ancora che di quella a stampa: al fatto che alcune delle rime siano dette già da tempo «uscite in mano de l'homini» – dichiarazione tramite cui pare sia deprecata una loro diffusione sparsa più che una non sorvegliata circolazione in forma manoscritta – viene contrapposta non una dichiarata volontà di stampa dell'opera ma solo un'operazione di raccolta del materiale; compaiono, inoltre, i verbi “inviare” e “mandare” con riferimento al dedicatario, che paiono quasi doversi intendere nel

senso di un'effettiva consegna materiale di un manufatto al cardinale più che di una generica offerta dell'opera. L'impressione è confermata dal fatto che la dedicatoria accompagna le *Rime* (in una forma non dissimile) anche nell'antecedente manoscritto più prossimo all'edizione del 1529, vale a dire il ms. di Jena: il che è rilevante non solo perché il manufatto in questione è vicino sia contenutisticamente sia formalmente alla *facies* della *princeps*, quanto soprattutto perché si tratta non di un codice spoglio che raccolga i testi e li riorganizzi in vista della stampa ma di un ricco manoscritto di dedica progettato per essere funzionale in sé stesso.

In ciò il caso delle *Rime* si avvicina molto a quello della *Sophonisba*, che allo stesso modo era stata esemplata in forma manoscritta diversi anni prima di uscire a stampa, e, in quel caso, certamente presentata al suo dedicatario (si vedano a tal proposito le lettere a Trissino di Giovanni Rucellai e di Giovanni Salviati edite rispettivamente in Roscoe 1817, pp. 176-179, n XIV e in Maffei 1729, pp. XVI-XVII), come dimostra se non altro il fatto che la dedica è a Leone X nonostante la pubblicazione sia avvenuta tre anni dopo la sua morte: il più recente testimone manoscritto noto che preceda la *princeps*, e a questa vicinissimo per il testo tradito, è il codice Add. 26873 della British Library di Londra, anch'esso copia di lusso – esemplato dall'Arrighi e «databile al 1518» secondo la Mazzoleni (1996, p. 337) – che, sebbene a oggi non conservi una dedicatoria, presumibilmente ne era fornito (vd. Davoli 2020a, pp. 8-9 e nn. 17-18). Sono invece assai più esplicite a proposito di una destinazione a stampa le dedicatorie di alcune altre opere: così, ad esempio, già nell'*Epistola de le lettere* del 1524 Trissino contrapponeva i testi in cui aveva «cominciato a mandare in luce queste lettere nuove» a quelli «non [...] anchora [...] publicati» (p. 3), mentre più tardi avrebbe dichiarato di aver «voluto pubblicare» il volgarizzamento del *De vulgari eloquentia* in nome della sua «grandissima utilità» (p. 467).

Un ultimo confronto con le altre dedicatorie trissiniane si impone a proposito della logica di retrodatazione che interessa alcune di esse: l'*Epistola* del '24 (e poi quella del '29) non solo si apre con un accenno ai «molt'anni» (p. 3) impiegati nella riflessione sul rapporto fra la «pronuntia italiana» e la sua scrittura, ma contiene anche un rimando alla *Grammatichetta* e alla *Poetica*, che, benché ancora inedite, vengono additate come prova di una pratica di lungo corso nell'impiego delle nuove lettere (quasi che Trissino volesse fornire una retrodatazione rispetto alla stampa del '24 che gli garantisse un primato nella questione ortografica: cfr. Castelvechchi 1986, p. xxxiv). Similmente, al momento di «mandare» la *Sophonisba* al pontefice, il vicentino afferma di averne ultimato la stesura da «già molti giorni» (p. 29). Un rinvio analogo a un percorso compositivo lungo e lontano nel tempo caratterizza proprio la dedicatoria delle *Rime*: i testi che le costituiscono sono detti composti per lo più nella «prima giovinezza» e, come già ricordato, è ribadito che molti di essi

avevano da tempo conosciuto un'ampia circolazione, quale in effetti testimoniano le numerose raccolte manoscritte che trasmettono diversi componimenti trissiniani accanto a testi di contemporanei.

1. *ciance*: 'parole vane', quindi 'componimenti da poco, futili', secondo un *topos* tipico dei testi incipitari. Il termine è già dantesco e petrarchesco (per cui vd. almeno *Rvf* 359 41 «et queste dolci tue fallaci ciance», con riferimento implicito ai componimenti amorosi), e con un analogo significato negativo è impiegato più volte anche nell'*Italia liberata*; in questo caso, però, non è da escludere un sotteso rinvio alle "nugae" catulliane, dal momento che nel prosieguo della dedicatoria pare di poter scorgere altri agganci testuali con il primo dei suoi *Carmina*. A un simile ridimensionamento della propria opera Trissino ricorre sia nel poema sia nella *Sophonisba*, che nelle due dedicatorie sono definiti «picciol[ω] donω» (in dichiarato contrasto, però, con la grandezza dei rispettivi dedicatari, l'imperatore e il pontefice: cfr. *It. lib.* vol. I, c. *5r «picciolω dicω, quantω a V. Maestà, ma quantω a me grandissimω»), laddove testi come la traduzione del *De vulgari* o la *Poetica* si vedono riconosciuti una maggiore importanza in ragione della loro insita utilità.

2. *ne la ... giovinezza*: nonostante sia topica la presa di distanza da componimenti che, in quanto amorosi, sono appropriati all'età della giovinezza (secondo quanto esplicitamente dichiarato più avanti) e si disdicono invece a un uomo maturo, quale era Trissino – ormai ultracinquantenne – al momento della stampa delle *Rime*, in questa circostanza resta valido il dato storico che vede un'effettiva composizione assai alta dei testi qui raccolti. Cfr. per contrasto *Rvf* 1 3 («in sul mio primo giovanile errore»), dove l'innamoramento, per quanto circoscritto all'età della giovinezza, è considerato ugualmente uno sviamento.

3. *stimuli*: propriamente, il bastone appuntito utilizzato per spronare animali da lavoro come i buoi. Amore non solo tiene aggiogato l'amante, quindi, ma lo sprona a muoversi secondo la propria volontà, opponendosi con la forza a qualsiasi tentativo di recalcitranza. *fieramente*: 'ferocemente', con un'intensità che supera quella ordinaria.

5-6. *concessω ... giovani*: sulla *convenientia* di alcune cose rispetto ad altre a seconda dell'età cfr. *Cv.* I 1 17 «Ché altro si conviene e dire e operare a una etade che ad altra; per che certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra». *risveljatore ... virtù*: principio già cortese e poi soprattutto stilnovistico secondo cui l'amore costituisce motivo di nobilitazione per l'amante.

7-8. *uscite ... homini*: nelle dediche a Ginevra Malatesta e a Ippolita Pallavicini Bernardo Tasso scrive similmente di aver mandato «in man degli uomini» i libri I e III dei suoi *Amori*.

8. *alcune ... cofa*: si fa più esplicito il rimando al carme incipitario di Catullo, con ripresa quasi esatta dei vv. 3-4 «namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas».

9. *infamia*: quella che sarebbe derivata da una pubblicazione di rime amorose a un'età così attempata, se non fosse stato appunto per la loro composizione giovanile, per la loro ampia circolazione e soprattutto per il riconoscimento di un qualche valore loro attribuito da Ridolfi.

10. *essendomi ... V. S.*: ennesimo accenno a un'esplicita richiesta della silloge da parte di Ridolfi, come già ai righi 1-2 («che V. S. m'ha più volte rikieste»).

10-11. *nōn ... suō*: Trissino, cioè, sa di non commettere errore inviando al cardinale le proprie rime perché segue in ciò il giudizio di lui, che è già stato di approvazione.

12. *virtù ... ornamentō*: si riprendono, in chiasmo, i due elementi che al rigo 6 sono detti essere effetti dell'amore nei giovani e che Ridolfi possiede al massimo grado. *le delizie*: al plurale secondo la forma latina *deliciae*, come anche in *It. lib.* IX 988-990 «Questi [= Massimiliano I] sarà sì valōrōso in guerra, / Sì liberale, e sì benignō in pace, / Che le delizie fia di quella etade» e XIV 318-320 «Ma tu cōrtese, et hōnōratō Achille, / Che sei la gentileza de la cōrte, / E le delizie de la nostra etade».

13. *Harete ... rime*: potrebbe essere un richiamo della chiusa di Catullo 1 8-9 «Quare habe tibi quidquid hoc libelli / quaecumque».

I

Sonetto incipitario e proemiale, con funzione insieme di sintesi e di introduzione rispetto all'intera storia amorosa «dipinta» nella raccolta. A dispetto del suo ruolo, esso è in ogni caso presente già in alcune delle sillogi antologiche di primo Cinquecento (tra le quali MA₁) e dunque non è stato composto in vista della pubblicazione a stampa (ma sulle contraddizioni in rapporto al resto del canzoniere vd. l'*Introduzione*). Già la Mazzoleni (1987, p. 133), se da un lato riconosceva a questo sonetto, «sul piano lessicale», una strettissima aderenza a Petrarca e in particolare a *Rvf* 1, superiore anche a quella dimostrata da Bembo nel suo testo proemiale, dall'altro sottolineava come «proprio in ragione di questa adesione formale, tanto più forte risulta lo scarto rispetto al modello petrarchesco che si attua nell'assenza del motivo di pentimento religioso e morale» (sul rapporto, in generale, fra sonetto incipitario di un canzoniere e sonetto proemiale dei *Fragmenta* vd. Erspamer 1987). Lo scostamento dal modello, in effetti, si realizza su più piani e gli elementi di continuità non restano che pochi richiami lessicali svuotati di ogni contenuto.

Anzitutto, se il “voi” petrarchesco è riferito a un ideale pubblico di lettori (o meglio, di ascoltatori), quello di Trissino si richiude invece sul canzoniere stesso, con un'apostrofe che coinvolge le rime, secondo modalità proprie soprattutto dei congedi di canzone. Secondariamente, come ricordato già dalla Mazzoleni, è assente l'idea di un qualsiasi pentimento, maturato in seguito a una presa di coscienza rispetto alla vanità delle vicende amorose: al contrario, il sonetto riassume le tematiche e rilancia i contenuti dell'intera silloge nel momento stesso in cui la donna amata viene indicata come destinataria primaria per l'invio del canzoniere. Infine, e come naturale conseguenza degli altri due elementi, l'io non assegna a sé stesso e alla propria esperienza amorosa un valore esemplare, una funzione modellizzante (come avviene ad esempio, oltre che in Petrarca, nel sonetto proemiale di Bembo, in cui è detto che gli amanti, guardando al suo «duro exempio», potranno abbandonare i «van desi» volgendosi «a buon fine»): del resto già nella dedica si era giustificata l'attività amorosa come confacente all'età giovanile (di contro alla visione di errore, per quanto appunto consumatosi in età non matura, che ne fornisce Petrarca) e dunque non condannabile *a priori*; anzi, non solo giustificata («è concess») ma, con

retractatio, addirittura elevata a un qualcosa da perseguire deliberatamente come fonte di crescita nelle virtù. Muta, insomma, il fine per cui le rime vengono raccolte: non più confessione del proprio pentimento o manifestazione del proprio dolore, ma speranza che la donna possa accogliere benevolmente (o quantomeno pietosamente) l'amante; manca, in definitiva, un'apertura verso l'esterno che coinvolga il lettore come figura attiva, e il sonetto si riduce a un dialogo a due fra l'io e i suoi componimenti, salva l'evocazione nel finale – seppure *in absentia* – di un terzo personaggio, la donna amata.

Retoricamente, da segnalare l'iniziale *accumulatio* asindetica di congiunzioni ipotetiche, a loro volta intervallate da proposizioni relative, che trovano il loro comune verbo reggente solo al di là della prima quartina e che si risolvono finalmente nel verbo della principale soltanto alla fine della seconda: è la tipologia di legame interstrofico che Soldani 2009b (e già Soldani 2003) scheda come *Posticipazione della principale rispetto al taglio metrico* (p. 17; e vd. anche l'esempio petrarchesco di p. 52, *Rvf* 279 1-8, che condivide con il sonetto trissiniano l'avvio per mezzo di congiunzione ipotetica). In particolare, nella prima quartina le due protasi iniziali occupano esattamente un verso e mezzo ciascuna (nel primo caso con perfetta divisione fra reggente nel verso intero e relativa nell'emistichio; nel secondo con leggera sfasatura ed *enjambement*), mentre la terza è confinata nel verso finale; isolato in posizione fortemente rilevata è anche il vocativo che designa l'interlocutore dell'io, posto ad apertura dell'ultimo verso della seconda quartina. Ne risulta una fronte mossa rispetto a quella che sarebbe una più comune disposizione di protasi e apodosi, a chiudere rispettivamente la prima e la seconda quartina in maniera simmetrica, come per esempio in Sannazaro, *SeC* I 1-8; una costruzione simile, con posticipazione della principale dopo una serie di dipendenti rette a loro volta da una protasi, si ha invece in *Rvf* 286 1-6.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, ulteriore elemento di rottura rispetto al componimento incipitario dei *Fragmenta*, che nelle terzine ha rime CDE CDE (così come il sonetto di apertura delle *Rime* di Bembo, ma contrariamente a quello dei *Sonetti e Canzoni* di Sannazaro, con rime CDE DEC). Lo schema è quello maggiormente attestato nelle *Rime* (19 sonetti, vale a dire il 40% circa), mentre in Petrarca si trova solo al terzo posto. È inclusiva la rima *alma* : *salma*. È invece certamente involontaria la rima interna fra *dettω* (v. 12) e *ricettω* : *intellettω*.

1. *Se ... sospiri*: è richiamato naturalmente *Rvf* 1 1-2 «il suono / di quei sospiri», rispetto a cui i due sostantivi risultano fortemente connotati in senso negativo; ma Trissino potrebbe qui essere debitore soprattutto di *Rvf* 23 13 «rimbombi il suon de' miei gravi sospiri». Il verso torna poi quasi identico in B. Tasso, *Rime* I CXXIV 1 «Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti», sonetto che peraltro a partire dalla seconda

edizione degli *Amori*, quella del 1534 (di tre anni posteriore rispetto alla *princeps*), diventa il testo proemiale dell'intera raccolta. *duro suon*: 'difficile ad ascoltarsi', non per l'oscurità del dettato ma per l'afflizione che esso provoca; quindi, per traslato, 'doloroso, penoso'. Il sintagma ritorna, oltre che nel passo appena citato di B. Tasso, anche in *Rime* II CVI 97 «Turbar col duro suon de' suoi sospiri» e III XXIII 11. *gravi ... sospiri*: i sospiri causati dal dolore dovuto all'indifferenza della donna; e, per metonimia, le stesse rime d'amore. In Trissino il sostantivo si trova assai spesso in rima con *martiri* e *defiri* (su 8 impieghi complessivi della rima in *-iri* nel canzoniere, in 3 casi ritorna la serie completa, mentre negli altri 5 si trovano sempre almeno due dei sostantivi), secondo un uso già dantesco e poi fecondissimo in Petrarca.

2. *raccolsi*: in quella che un tempo costituiva la silloge manoscritta e che ora si configura come canzoniere a stampa (come enunciato fin dalla dedica: «le ho senza timore d'infamia raccolte»). Nel momento in cui Trissino si rivolge alle proprie rime in queste quartine, dunque, sul piano narrativo l'esperienza amorosa si è idealmente conclusa e i testi stessi risultano essere stati già ultimati e raccolti (e organizzati secondo una precisa forma). Anche Boiardo nel suo sonetto proemiale rimanda a una simile operazione: «Così raccolto ho ciò che il pensier fole / meco parlava a l'amorosa vita, / quando con voce or leta or sbigotita / formava sospirando le parole» (*Amorum Libri* I 15-8). *vaghe ... liete*: letteralmente sono le lodi a essere piacevoli e gioiose, ma per ipallage si può intendere che i due aggettivi (impiegati spesso in coppia da Boccaccio) siano riferiti alla donna stessa, che è causa di quegli effetti.

3. *di lei*: si fa riferimento alla donna amata (che qui compare per la prima volta nel canzoniere, peraltro evocata in modo indiretto) come a qualcuno di già noto, tanto da poter essere designato con il semplice pronome – e non deve stupire, se si tiene conto che l'io non si sta rivolgendo al lettore ma sta dialogando con le proprie rime, che ben conoscono l'oggetto del discorso. Né pare possibile attribuire al pronome un valore dimostrativo ('quella che'), dal momento che «lei, che» in Trissino non ha mai questa funzione. *n voi ... havete*: 'di cui voi portate traccia come se qualcuno ve le avesse dipinte addosso'. Soltanto al v. 8 risulterà chiaro che il *voi* si riferisce alle rime.

4. *dolce ... martiri*: muta il punto d'osservazione e cambia il soggetto della protasi, coincidente non più con le rime bensì con la pietà che la donna potrebbe manifestare nei confronti dell'amante (*altrui*), *dolce* perché ne allevierebbe le sofferenze; e si tenga presente che "pietà" è una delle parole chiave del sonetto proemiale dei *Fragmenta* (cfr. *Rvf* 18 «spero trovar pietà»). Il sintagma in *incipit* di verso è già in Boiardo, *Amorum Libri* II 59 14 «dolce pietade».

5. *Ponnō*: l'uso del periodo ipotetico della realtà suggerisce che quanto qui proposto non è un desiderio irrealizzabile, ma una speranza che Trissino coltiva ancora concretamente. Si confronti questo periodo con quello della sestina XXVI che occupa i vv. 7-18, molto simile sia per contenuto sia per costruzione (con protasi

che si sdipana per un'intera stanza e apodosi che si incontra solo in quella successiva), dove però l'impraticabilità del proposito è resa manifesta proprio dall'uso del congiuntivo. *pietosi giri*: sintagma già petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 131 6, dove si ritrova la medesima serie di rimanti e anche qualche altro appiglio testuale (ad es. «trarrei per forza» al v. 3 simile al «ponno haver forza» di v. 5 o «degli altrui martiri» al v. 7 come qui «d'altrui martiri» al v. 4).

6. *soavi... quete*: cfr. *Rvf* 181 7-8 «Le note non fur mai [...] / [...] sì soavi et quete». La coppia risponde, con perfetta simmetria, a *vaghe, e liete* del v. 2; come in quel caso, anche qui il sostantivo cui sono riferiti i due attributi si trova aggettato all'inizio del verso successivo in forte *enjambement*.

7. *Voci n'attenda*: *constructio ad sensum* (*attenda* per *attendan*) con lo scopo di garantire la sinalefe con l'*allegre* che segue. *allegre ... passete*: le rime sono non solo lasciate libere di circolare, ma addirittura invitate a farlo con gaiezza.

8. *Rime*: come precisa lo stesso Trissino nella *Poetica* (p. 45) – rifacendosi in ciò a una distinzione operata già da Dante in *Cv.* IV II 12 – con questo termine vanno intese non «le definenzie sole de i versi», secondo quanto ritenuto comunemente dai suoi contemporanei, ma più in generale i «versi con certa ragione fatti e terminati et insieme posti et accordati», vale a dire i componimenti nella loro interezza (con tanto di rimando autorevole all'*incipit* della dantesca *Le dolci rime*). *ché ... desiri*: 'perché forse i nostri desideri troveranno finalmente realizzazione'.

9. *Ma ben*: lo stacco rispetto alla fronte è apparentemente identico a quello di *Rvf* 1 9. In quel caso, però, si attua una totale opposizione rispetto a quanto precede (la pietà e il perdono che l'io spera di ottenere dai lettori che abbiano fatto come lui esperienza di Amore contro il dileggio del "popolo" e la conseguente vergogna), mentre qui si ha semmai un'ulteriore specificazione di quanto appena detto: le rime sono lasciate libere di muoversi, ma per presentarsi innanzitutto al cospetto della donna amata. *avanti*: più che con un valore temporale ('ma prima presentatevi da quell'anima angelica') è da intendere con funzione locativa ('ma presentatevi davanti a quell'anima angelica'), come in *It. lib.* XXIII 595 «E s'appresenti avanti a questo palco»; del resto, il rafforzativo *ben* è sufficiente da solo a esprimere l'idea di una preminenza dell'azione rispetto a ogni altra. *quell'angelic'alma*: «quella angelica alma» è già in *Rvf* 239 32.

10. *V'appresentate*: imperativo, con proclisi del pronome atono secondo l'uso antico (vd. Mussafia 1886, soprattutto alle pp. 257-258; sulla permanenza del fenomeno nel Cinquecento vd. invece Patota 1984, pp. 202-215, e in particolare p. 214, dove è fornito un prospetto del comportamento trissiniano nella *Sophonisba*). *pietose*: con aspetto dimesso, atto a suscitare pietà. L'aggettivo ribadisce, con figura etimologica, la «pietà» del v. 4.

11. *apò*: variante di 'appo' (derivata dal latino *apud*). *ricetto*: letteralmente

‘dimora, rifugio’, quindi ‘benevola accoglienza’.

12-14. *E ... intelletto*: l'intera clausola – specie nel primo verso quanto all'aderenza lessicale e nel secondo quanto all'articolazione sintattica – ricorda molto quella di Tebaldeo, *Rime della vulgata* 2 12-14 «e se in te, come gli è, fia alcun difetto / imputi Amor, ché in sé non ha alcuna arte / chiunque a la legge sua si fa sugetto» (in cui si noti anche l'identità della rima in *-etto*, pur in assenza di uguali rimanti).

13. *salma*: più che a un generico rimando al corpo, che platonicamente appesantisca l'animo impedendogli la massima libertà di espressione, bisogna qui pensare al complesso delle qualità della donna, di entità spropositata rispetto alla mente dell'io, che vorrebbe lodarle.

14. *S'offusca*: il verbo non è comune nella tradizione lirica, specie nel significato di appannamento della mente; ma con un significato assai simile si trova in Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* IV III 3650-3651 «Che la grossezza delli umani sensi / Offusca la virtù dell'intelletto». Un'immagine simile torna anche in *Rime* XLVII 13 «Che 'l vel, che l'intelletto hora v'adombra». *ragione ... intelletto*: i due termini sono contrapposti già nella filosofia classica e poi soprattutto nella scolastica, e sono tenuti ben distinti anche, ad esempio, da Dante in *Cv.* III XIII 5 «lo 'ntelletto e la ragione». Sulla questione si veda Muresu 1987 e si consideri il brano ivi citato di S. Tommaso, *Summa theol.* I LIX 1. Lunghi dall'essere sinonimi, quindi, ragione e intelletto sono qui disposti secondo un'esatta gradazione da una facoltà inferiore a una superiore: la *salma* è tale da offuscare non solo la ragione, che coglie la realtà gradualmente e in forma discorsiva, ma anche l'intelletto, che invece dovrebbe individuare le verità in modo immediato, intuitivo.

quello dei *trionfi*, in cui la donna avrebbe avuto la meglio in partita e con cui potrebbe identificarsi perché essa stessa trionfatrice in amore.

3. *Novellamente*: se si intendesse l'avverbio nel senso di 'ancora una volta', 'di nuovo', se ne dovrebbe concludere che già in passato la donna è entrata nel cuore dell'amante e si realizzerebbe quindi un cortocircuito con l'idea che quello qui narrato è l'inizio della vicenda amorosa. Benché l'incongruenza non sarebbe in effetti così straordinaria considerando che il sonetto è stato adattato a occupare questa posizione nel canzoniere solo in un secondo momento – pur senza modifiche di sostanza –, è possibile forse risolvere coerentemente intendendo l'avverbio con il significato di 'or ora, appena' o di 'finalmente'. Del resto, il termine non potrebbe che avere questo valore ad esempio in LXXV 4 «Hor, che novellamente al Cielω è gita» (a proposito della morte della donna) o in LXXVI 4-5 «Hor, che novellamente quell'eternω / Pensierω è giuntω al difiatω effettω» (a proposito dell'elezione a papa di Clemente VII). Nel commentare in questo senso il medesimo avverbio, che compare nell'*incipit* del sonetto ciniano indirizzato a Dante *Novellamente Amor mi giura e dice*, Giunta (Alighieri 2011b, p. 438) osserva che si tratta di «un modo d'avvio ben diffuso, per celebrare l'amore nuovo, sia fra i trovatori [...]; sia fra i trovieri [...]; sia fra i duecentisti italiani». Diversamente la Mazzoleni (1987, p. 126), secondo cui «l'avverbio "novellamente", rilevato nella prima quartina dagli artifici della sospensione della principale e dell'inversione, segna il rinnovarsi dell'intesa, ribadita nel verso seguente».

3-4. *ha ... cuore*: 'ha individuato nei miei occhi il varco per accedere al mio cuore' o, ancora meglio, 'ha trovato il modo di entrare nel mio cuore per mezzo dei miei occhi', assegnando a *dentrω a lj'ocki* un valore di moto per luogo come nel v. 2 del sonetto di Cino (e come confermato da *Rime* III 2-4 «Che i bei vostr'ocki Donna in me lasciarω / Quel dì, che per i miei dentrω passarω / Al cuore»); ovvero, fuor di metafora, 'si è lasciata guardare tanto che la sua immagine si è impressa nel mio cuore'. Cfr. Cavalcanti, *Rime* XIII 1 «Voi che per li occhi mi passaste 'l core» e XXIV 9-10 «sì dolce sguardo / d'entro degli occhi mi passò lo core». Ma la rappresentazione è tipica, nella lirica (soprattutto cortese), della fenomenologia dell'innamoramento, che prevede l'ingresso della donna (o dei raggi dei suoi occhi) nel cuore per mezzo della vista, secondo la nota definizione di Andrea Cappellano, *De Amore* I 1 per cui «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus [...]. Nam quum aliquis videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde»; e sul rapporto tra vista e innamoramento vd. anche *Cv.* II IX 5.

4. *Ritrovata*: alla luce di quanto osservato a proposito dell'avverbio *Novellamente* del verso precedente, si può assegnare al verbo un semplice valore rafforzativo (e non reiterativo) piuttosto che immaginare che la strada per il cuore sia

stata già percorsa dai raggi degli occhi della donna e sia quindi nota. Non è però da escludere che si rimandi al fatto che l'amata ha riaperto una via già percorsa in passato da altre donne ma da tempo non più 'battuta'. *la via ... cuore*: cfr. *Rvf* 3 10 «[...] la via per gli occhi al core». Si osservi che, mentre nel sonetto ciniano la donna si insedia nella mente e da lì si volge a parlare con il cuore, qui, invece, senza passare per il filtro della ragione, accede direttamente al cuore e vi prende alloggio.

5. *superbω ... scoverkiω*: si noti l'allitterazione e la parziale assonanza (*SupERbω ... SωvERkiω*). L'onore tributato al cuore è 'sovabbondante' in senso negativo, quasi con una sfumatura sarcastica, in quanto spropositato rispetto a quello che esso avrebbe meritato (dove l'insuperbimento). *che ... cōstei*: proposizione dichiarativa con cui si specifica quale sia il *scoverkiω hōncōre*.

6. *d'habitar*: 'di prendere fissa dimora', insediandovisi.

7-8. *ogni ... fuore*: cfr. *Rvf* 72 42-44 «così de lo mio core, / quando tanta dolcezza in lui discende, / ogni altra cosa, ogni pensier va fore».

7. *Divina in terra*: creatura terrena ma dotata delle prerogative della divinità. Cfr. *It. lib.* XIV 130-131 «Se tu questω farai; giōvani, e veki / T'hōncōreran, cōme divinω in terra». *havei*: 'ebbi'.

8. *D'indi*: forse meglio con valore locativo (riferito al «lui» del v. 6, ossia 'da dentro il cuore') che temporale ('da quel momento'), come invece l'«Ωnde» del verso successivo.

9. *Ωnde*: ad apertura di terzina, così come un altro «Ωnde» era a inizio di quartina al v. 5. Si segnala, tuttavia, che nell'esemplare RMA il testo è abraso e corretto con «Talche» (cfr. il § 1.3.2). *l'albergω ... rese*: 'le concesse quella dimora (ossia il cuore stesso)'. Si 'rende in libertà', però, qualcuno (o qualcosa) che si era fatto prigioniero (cfr. ad es. *Orl. Fur.* XXXVI 6 7-8 «che questi sette re che tu tien presi, / in libertà mi sian subito resi» o Franco, *Terze rime* VIII 104 «d'indegno laccio in libertà mi renda»): è insomma come se il cuore fosse appartenuto a Trissino indebitamente, mentre ora è restituito alla donna, che ne era la degna proprietaria e che ne riprende legittimamente il controllo (per cui sarebbe più corretto parafrasare 'le restituì il possesso'). Per *albergω* cfr. *Rvf* 84 «là onde [= nel cuore] anchor come in suo albergo vène [sogg. Amore]». *lji*: 'le'.

10-11. *Sì ... girω*: da leggere 'così come si conviene a una tal donna, quale è quella che ho costantemente davanti agli occhi, ovunque li giri' piuttosto che 'così come si conviene a una donna del genere, la quale ho sempre ecc.'.

11. *ho ... girω*: la donna, impressa nei pensieri (o meglio, nel cuore) dell'io, viene raffigurata in qualsiasi luogo questi posi gli occhi. È immagine ricorrente nei *Fragmenta*, per cui si vedano almeno *Rvf* 30 4-6 «e 'l suo parlare e 'l bel viso, et le chiome / mi piacquen sì ch'i' l'ò dinanzi agli occhi, / ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva», 96 5-6 «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et

veggio ove ch'io miri» e 158 1-3 «Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri / per quietar la vaghezza che gli spinge / trovo chi bella donna ivi depinge»; cfr. anche Dante, *Amor, tu vedi ben* 41-42 «ch'io la veggio in pietra / o in ogn'altro ov'io volga la luce». *ovunque 'i giro*: 'dovunque li rivolga'. Per sintagmi analoghi vd. *Rvf* 116 14 «ovunque io sguardo» o 125 66 «Ovunque gli occhi volgo».

12. *forza del piacer*: è sintagma ciniano, per cui vd. Cino XXXVIII 38-39 «per forza / del suo piacere» e LXXXIII 11 «la dolce forza del piacer ch'è in lei»; in entrambi i casi Marti parafrasa *piacer* con 'bellezza', secondo il valore che aveva il provenzalismo in antico. Dopo la parentesi della seconda quartina e della prima terzina in cui il soggetto era diventato il cuore, in quest'ultima terzina l'attenzione si sposta di nuovo interamente sulla donna. *accese*: regge i *sensi* del verso successivo ('la donna, con il piacere irresistibile suscitato dalla sua bellezza, infiammò e occupò rapidamente tutti i miei sensi'); meno probabile, invece, che il verbo valga 'si accese' e che il soggetto della proposizione successiva sia ancora il «cuore» ('il cuore, a causa di quel piacere suscitato dalla donna che si è impossessato della mia mente come un incendio improvviso, mi conduce alla morte'). Cfr. Gianni Alfani II 14-15 «tanto l'accese / d'una fiamma del su' piacer» e *Rvf* 241 4 «di bel piacer m'avea la mente accesa», ma anche Sannazaro, *Arcadia* XIIe 180 «e del foco già spento i sensi avampino». La bellezza della donna, 'accendendo i sensi', pone in atto la predisposizione ad amare che nell'amante già esisteva *in potentia*.

12. *Sì rattò*: in *rejet* rispetto al verbo cui si riferisce, a sottolineare la fulmineità dell'azione. Il sintagma si ritrova a inizio di verso anche in *Tr. Temp.* 2. *et occupò*: 'invase', ma anche 'impegnò, privandoli della possibilità di compiere ogni altra operazione'; in epifrasi rispetto ad «accese». In *Rvf* 257 7 si ha «li occupati sensi»; cfr. anche *Rime* XLIII 1-2 «Dolci pensier, che da radice amara / Nascer vi sentò, et occuparmi il cuore».

14. *quasi*: l'io è tenuto in vita per poco, così come già nel sonetto di Cino (v. 14 «a pena»). *ultimò sospirò*: cfr. Cino, *Le rime* (ed. Zaccagnini) XXXIII 12-14 «e dice: "O occhi, pel vostro mirare / mi veggio tormentare / tanto, ch'io sento l'ultimo sospiro"».

III

Il testo, che nel codice MA₁ era in seconda posizione e imprimeva quindi l'avvio al canzoniere sul piano narrativo subito dopo le premesse del componimento incipitario, costituisce un dittico tematicamente abbastanza coeso con il sonetto IV (come del resto già nella raccolta primitiva), con cui condivide l'immagine delle catene amorose intese come elemento positivo; ma presenta punti di contatto pure con il sonetto II, a partire ad esempio dall'innamoramento che nasce tramite la visione dell'amata, la cui rappresentazione penetra nel cuore per mezzo degli occhi. In particolare, l'apparente contraddittorietà con il finale di quest'ultimo testo – che si conclude presentando l'amante quasi in fin di vita a causa della micidiale bellezza dell'amata, laddove questa è qui riconosciuta quale fonte di beatitudine e addirittura di elevazione a Dio – va piuttosto considerata come uno sviluppo naturale, ossia una progressiva presa di coscienza da parte dell'io della vera natura dell'amore che lo lega alla donna.

La Mazzoleni (1987, p. 112), attentissima al rapporto intertestuale fra i tre sonetti, insiste anche sulle consonanze nella strutturazione retorica del discorso:

Se in tutte e tre le rime identico risulta il modo di agganciare, tramite la congiunzione *e*, la seconda terzina [fenomeno che contraddistingue peraltro anche il sonetto I], le rime III e IV sono più strettamente ravvicinabili per lo sviluppo molto simile di tutto il sonetto, con uno stesso andamento per i primi cinque versi, con soggetto e verbo dislocati tra primo e quinto verso, separati da subordinate dello stesso tipo e introdotte dagli stessi moduli (il *che* pronome relativo in apertura del v. 2, e la formula di III, 3: «quel dì, che» riecheggiata in IV, 3: «da quel dì, che») e con la stessa quasi perfettamente parallela distribuzione degli enjambements, che si danno, entro la prima quartina di entrambi i sonetti, tra i vv. 2-3 e 3-4, sempre con il verbo in fine di verso, e ritornano ancora (pur se meno forte è quello di III, 5-6) a legare nella seconda quartina i vv. 5-6, 6-7, 7-8, e in IV continuano poi, senza più riscontro, nella prima terzina e tra primo e secondo verso della seconda. Parallela appare anche la posizione della similitudine, ad occupare la prima terzina, e ancora, oltre la già notata identica articolazione del v. 12 al resto della rima, si veda il *che* in apertura del verso ultimo che si presenta in entrambe le rime con accenti di quarta, sesta, decima, e forte cesura anche semantica dopo la settima sillaba.

Come ricordato nell'introduzione del componimento precedente, l'ingresso della donna nel cuore dell'io non è riportato da questi 'in presa diretta' ma ripercorso mentalmente nel momento in cui il ricordo ne riaffiora nel presente, peraltro in modo quasi incidentale. Di conseguenza, la presenza di lei nel suo animo è una realtà consolidatasi già da tempo, di cui ora sono osservati gli effetti, in questo caso benefici: il solo cospetto della donna, infatti, è sufficiente a ispirare sentimenti nobilitanti e addirittura a elevare l'amante fino a renderlo beato finanche sulla terra.

Sintatticamente, il periodo è ripartito con equilibrio fra le suddivisioni metriche, con le quartine aperte rispettivamente da una temporale e dalla principale che la regge; la prima terzina, ampliando la principale, in cui si attua la presa di coscienza da parte dell'io del felice stato in cui si trova, consiste invece in una causale che ha la funzione di manifestarne le ragioni; l'altra terzina, occupata da un nuovo periodo (e non da una causale coordinata per polisindeto alla precedente), descrive le conseguenze degli effetti salutariferi della visione della donna. Si noti, inoltre, la predominanza di presenti indicativi alla prima persona singolare, tutti pertinenti a un medesimo campo semantico (quando non sinonimi): *ripensω* (v. 1), *Comωscω* (v. 5), *imparω* (v. 7), *sentω* (v. 10), *Discernω* (v. 13).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Le prime tre rime B sono in perfetta assonanza (e sono tutte passati remoti alla terza persona plurale). Si segnala inoltre che le rime B (-arω) e D (-atω), in assonanza fra loro, riprendono le rime A e C del sonetto 3 dei *Fragmenta*, con il rimante *statω* che è in comune fra i due testi (e, anche in Petrarca, tre su quattro dei rimanti in -aro sono verbi al passato remoto).

1. *Quandω... bene*: un simile avvio in *It. lib.* I 5 14 «Quandω meco, ripensω quel, che ha dettω» e in *Rime* XLI 1 «Quandω ripensω Donna a quellω ardωre» (che nel ms. It. IX 203 della Bibl. Marciana di Venezia è addirittura «Quando meco ripenso a quello ardore»); ma si veda anche *Rvf* 201 3-4 «ch'al sommo del mio ben quasi era aggiunto / pensando meco». *meco*: 'fra me e me'. *ripensω*: come in «Ritrωvata» di II 4, il prefisso potrebbe avere qui un valore rafforzativo più che iterativo (quindi non 'quando torno con la mente', ma 'quando penso con attenzione, rimuginando'). *sommωbene*: cfr. *Rvf* 13 9-10 «Da lei ti vèn l'amoroso pensiero, / che mentre 'l segui al sommo ben t'invia». Il sommo bene, che tradizionalmente coincide con Dio, è invece associato in questo caso al senso di beatitudine che la donna ha instillato nell'amante al momento dell'ingresso nel suo cuore; beatitudine che è figura, quasi *per speculum*, di quella eterna, cui l'io può per il momento accedere solo attraverso questa via indiretta, mediata.

2. *bei vostr'ocki*: sintagma frequentissimo nella tradizione lirica e nelle stesse *Rime*, dove ritorna in XII 6, XXXVIII 2 e XLV 2 e 35. L'avvio di verso è ripreso quasi letteralmente da *Rvf* 3 4 «ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro». *lasciarω*:

‘impressero’. Cfr. Cavalcanti, *Rime* XXX^a 23-25 «’L tuo colpo, che nel cor si vede, / fu tratto d’occhi di troppo valore, / che dentro vi lasciaro uno splendore». Si noti che, propriamente, sono gli occhi della donna – e non la sua figura – ad aver infuso nel cuore dell’amante il nuovo sentimento, secondo la fenomenologia dell’innamoramento delineata da Dante in *Cv.* II IX 5: «e però veramente l’occhio l’altro occhio non può guardare, sì che esso non sia veduto da lui; ché, sì come quello che mira riceve la forma nella pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma se ne va in quello ch’ello mira; e molte volte, nel dirizzare di questa linea, scocca l’arco di colui al quale ogni arme è leggiere».

3. *Quel dì*: cfr. *Rvf* 144 6 «nel dì ch’io presi l’amoroso incarco».

3-4. *passarω ... cuore*: il forte *enjambement* riproduce la repentinità con cui lo sguardo della donna accede al cuore dell’amante attraverso gli occhi. Sono ripresi quasi letteralmente i vv. 3-4 del son. II: «ha dentro a l’ocki miei / Ritrovata la via di gire al cuore» (e vd. il relativo commento per ulteriori rimandi); ma cfr. pure, per la costruzione del periodo (anche con riferimento ai versi precedenti), *Rvf* 116 1-4 «Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei / nel dì che volentier chiusi gli avrei».

4. *seppe*: ‘fu in grado di’. È il cuore stesso, infatti, che trasforma il *sommω bene* che gli occhi della donna hanno instillato dentro di lui nella speranza di un amore contraccambiato. MA₁ ha invece la lezione «seppen», con quella che sembra una banalizzazione – mantenimento del medesimo soggetto della coordinata (gli «ocki») al fine di evitare un brusco cambio. Similmente, l’esemplare RMA presenta l’aggiunta interlineare di una «r» subito dopo «seppe» (per cui cfr. il § 1.3.2), con il recupero di una lezione che, dal poco che si riesce a scorgere a dispetto del cattivo stato di conservazione, sembra essere comune anche al codice di Jena.

5. *Conoscω alωr*: ‘riconosco, comprendo’. Un simile avvio di quartina è in *Rvf* 123 5 «Conobbi allor». *lacci ... catene*: i vincoli d’Amore, che prima prende al laccio l’amante come un cacciatore la preda e poi lo tiene legato come un prigioniero. La dittologia è cara a Lorenzo de’ Medici, che la impiega quattro volte nel suo *Canzoniere* (XXIII 3, LVIII 29, LXVII 48 e LXXIII 12). In *Rime* IV si ritrovano le *catene* (v. 7), mentre i *lacci* diventano lì *legami* (v. 11).

6. *Per ... salute*: ‘per la mia salvezza effettiva’, cioè quella eterna (ma quasi con valore esclamativo: ‘davvero per la mia salvezza!’, sottintendendo ‘e non per arrecarmi qualche danno’).

7. *Spiriti ... Ciel*: vale ‘anime beate’. In MA₁ al posto di «del» si trovava «dal» – similmente a Dante, *Amor che nella mente* 42 «un spirito da ciel» e già a Cavalcanti, *Rime* XXIII 9 «Dal ciel si mosse un spirito» –, con uno spostamento del senso complessivo (‘spiriti a me amici mi mandarono dal Cielo i lacci e le catene’); l’uso della preposizione “del” con un’analogha funzione di moto da luogo non sarebbe

peraltro di per sé insolito, ma in Trissino il sintagma sembra avere sempre un valore genitivo. In *Tr. Cupid.* II 11 si trova «spirito amico», mentre in *Rvf* 289 2 «ch'ebbe qui 'l ciel sì amico et sì cortese». *però che*: 'dal momento che'. *imparò*: in questo caso, 'apprendo, conosco' in seguito a meditazione e contemplazione.

8. *quell'hore serene*: i momenti in cui l'io «ripensa al *σωμμω bene*». Cfr. *Rvf* 319 3 «poche hore serene» (come qui, in rima con *spene e bene*).

9. *divin ... conspetto*: cfr. LIV 11 «quasi al divin *conspetto*» e Bembo, *Stanze* 14 5-6 «al vostro / divin cospetto», ma anche Cino XXI 5 «lo qual venuto nel vostro cospetto».

10. *sento ... farmi*: espressioni analoghe impiegate per introdurre gli effetti metamorfici operati dalla donna sull'amante sono ad esempio in *Rvf* 135 57-60 «ma se l'oro / e i rai veggio apparir del vivo sole, / tutto dentro et di for sento cangiarme, / et ghiaccio farme» (con l'immagine del sole, come in questo caso) e in Tebaldeo, *Rime dubbie* 11 9-10 «Ad ora ad ora sento per vui farmi, / qual Ethna, tuto in un ardente foco».

11. *luna ... lume*: indirettamente, per influsso di una virtù proveniente dall'esterno. Il concetto della predisposizione *in potentia* dell'amante ad accogliere gli effetti benèfici della donna è tipicamente stilnovistico, a partire almeno dal manifesto guinizzelliano *Al cor gentil rempaira sempre amore*, ma per cui si veda anche *Cv.* III XIV 3 «discendendo la loro virtù nelle pazienti cose, recano quelle a loro similitudine tanto quanto possibili sono a venire ad essa. Onde vedemo lo sole che, discendendo lo raggio suo qua giù, reduce le cose a sua similitudine di lume quanto esse per loro disposizione possono dalla (sua) vertude lume ricevere»; si noti, però, che in questo caso è la luna e non un corpo terrestre a essere illuminato dal sole. Il verso si ripete identico in *It. lib.* XXIV 1216; e cfr. per contrasto l'*adynaton* di *Rvf* 237 17 «et la sua luce avrà 'l sol da la luna». Si segnala inoltre la forte allitterazione tra *LUna* e *LUME*.

12. *quinci*: letteralmente 'da questa cosa', ovvero dallo stato beato di cui la donna lo rende partecipe. L'espressione «*voltò a Diò*», che generalmente vale 'convertitosi' – cfr. ad es. Sannazaro, *SeC* CI 139-140 «Sappi, crudel, se non purghi 'l tuo fallo / se non ti volgi a Dio» –, qui significa invece il passaggio del pensiero dell'io dalla contemplazione della donna alla contemplazione di Dio (secondo un processo che, logicamente, eleva dalla meraviglia per il creato a quella per il creatore), dall'esperienza di un momentaneo stato di beatitudine (il *σωμμω bene* che dalla donna deriva) alla meditazione sulla beatitudine eterna (il *ben* ultraterreno pregustato). *intellettò*: sul fatto che sia l'intelletto (e non la ragione) a essere indicato come facoltà con cui contemplare Dio si veda il commento a I 14. Cfr. anche *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto*, canzone trissiniana trasmessa dal ms. Fondo Castiglioni 8/3 della Biblioteca Braidense di Milano, ff. 13-16 (edita modernamente

in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 43 «Prima con gli occhi a Dio volgo la mente».

13. *Discernō ... statō*: ‘scorgo (con l’intelletto) e in parte comprendo quale sia lo stato di beatitudine che attende le anime del Cielo’. *quel soave statō*: lo stesso sintagma è in XXXV 7.

14. *qualità ... costume*: ‘che è eternamente identico a sé stesso, senza avere in esso la possibilità di alcun mutamento’. Per l’esattezza, le *qualità* sono le proprietà di un ente che la filosofia scolastica distingueva in quattro specie: *habitus* e *dispositiones*, *potentia* e *impotentia*, *passiones* o *patibiles qualitates*, *formae* o *figurae*; in tal senso, *costume* non è che un sinonimo. Un concetto simile si trova in LXXIII 10-11 «quella vaghezza, / La qual non spinge qualità ne tempo», ma cfr. anche *Inf.* VI 9 «regola e qualità mai non l’è nova» e, per contrasto, *Rvf* 207 55 «che mi fecer cangiar vita et costume»; una dittologia analoga è pure in *Iac* I 17 «descendens a Patre luminum apud quem non est transmutatio nec vicissitudinis obumbratio». *cangia*: ‘cambia’, ‘muta’.

IV

Testo strettamente legato al precedente – per cui si rimanda alla relativa introduzione – e in parte anche al sonetto II, come già segnalato dalla Mazzoleni (1987, p. 112). Torna il motivo della prigionia amorosa, interpretata anche in questo caso come una condizione felice, senza però implicazioni trascendentali (come in III) e anzi con la celebrazione di una servitù d'amore che coinvolge unicamente la donna ed esclude l'io dal consorzio con ogni altro uomo. Si tratta, come nel sonetto antecedente, di una meditazione su uno stato che non è appena intervenuto, ma che era già in essere (come denunciato da «ripensandω» al v. 12, che richiama peraltro il «ripensω» di III 1).

Non è da escludere che il testo in questione guardi esplicitamente alla ballata 20 del I degli *Amorum Libri* boiardeschi, con cui condivide non solo l'avvio su un sintagma pressappoco sovrapponibile («L'alta beltà»), quanto soprattutto l'immagine del prigioniero liberato la cui gioia non è paragonabile a quella dell'amante sottomesso alla donna e per lei posto in catene (vv. 4-7 «Né più lieto di noaglia esce e di stento, / sciolto da' laci, il misero captivo, / quanto io, di poter privo / e posto in forza altrui, lieto me sento», come qui ai vv. 9-11) e poi ancora la contentezza che deriva dalla servitù amorosa (v. 3 «ne la mia servitù me fa beato», come ai vv. 12-13) e la simile chiusa sull'atto della riflessione (v. 12 «E così quando io penso», come al v. 12 «E ripensandω»).

Dal punto di vista sintattico, ancora una volta le due quartine sono strettamente legate secondo un rapporto di subordinazione + reggenza, con il soggetto della principale che apre la strofa iniziale e, ampliato da una relativa, trova solo all'inizio della seconda stanza il predicato, a sua volta rilanciato da una doppia consecutiva (cfr. a tal proposito la categoria *Periodi aperti da Sn+relativa* in Soldani 2009b, pp. 18-19, e le osservazioni alle pp. 52-54, in particolare in merito al fatto che «semanticamente, quando compare in *incipit* di poesia, la prolessi della relativa consente di fissare “il tema dell'intero testo” [la citazione è da Tonelli 1999, p. 111]»). Il tutto è tenuto insieme ancor più saldamente – quasi a riprodurre il movimento involupante delle catene che si stringono intorno all'amante – da una serie di inarcature che attraversano il testo nella sua interezza (giungendo a estremi quali «pωfe / Natura» ai vv. 2-3 o «ascωfe / catene» ai vv. 6-7).

Interessante la divergenza di attribuzioni del componimento in alcuni dei

testimoni manoscritti (di cui è offerto un quadro sintetico in Donnini 2008, pp. 563-564). Presente nella silloge trissiniana di MA₁, infatti, esso si ritrova, sempre appaiato al son. III, nel ms. 1250 della Bibl. Universitaria di Bologna, c. 175r, in una sezione che porta il nome di Bembo (riprodotta in Frati 1918, pp. 37-40); nei mss. It. IX 202 e 203 della Bibl. Marciana di Venezia (rispettivamente alle cc. 89r e 9v-10r) è trasmesso sotto il nome di Nicolò Dolfin, non più abbinato al son. III (che nel cod. 203 inaugura a c. 151v una serie di testi correttamente assegnati a Trissino) ma preceduto e seguito dai medesimi testi (*Zaphir, Perle, Rubin, Topati od oro e Gli occhi soavi, ove gioioso i' vivo*); nel ms. Marciano It. IX 213, cc. 17v-18r, è attribuito a Vincenzo Querini.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE. Derivative (e ricche) le rime *poſe* : *diſpoſe* e *ristrette* : *strette*, inclusive *io* : *miſo* e *legami* : *ami*.

1. *L'alta bellezza*: in MA₁ si legge «L'alte belleze». Il sintagma, che è attestato nei *Fragmenta* sia al plurale sia al singolare sia nella forma «alta beltà» (come nell'*incipit* boiardesco citato *supra*), torna identico in LXV 47, dove dà avvio peraltro a uno sviluppo tematico assai simile (vv. 47-51): «L'alta bellezza, che s'adorna in lei, / Le grazie e le virtù s'hanno fra loro / Concordi questa per su' albergo eletta, / Fin da quel dì, che in culla parvuletta / Giacque». Si noti inoltre il chiasmo con il sintagma che segue. *virtù perfette*: in coppia con la bellezza in Franco, *Terze rime* VII 68-69 «rara del corpo e singolar beltate / con la virtù perfetta de la mente». Bellezza e virtù si trovano già nell'*incipit* del son. II, «La bella Donna, che 'n virtù d'Amore».

2. *si ... albergo*: 'così come nella loro propria dimora', con «proprio» da intendere riferito non a «Natura» ma a «belleza» e «virtù», con il valore di 'a loro più appropriato'; «proprio albergo» è in *Rvf* 126 19 e 318 7. L'idea di un luogo specificamente destinato alla donna in virtù di suoi meriti intrinseci è già in *Rime* II 9-10 «Onde l'albergo in libertà lji refe, / Si come a Donna simile conviventi». Oltre che nel già menzionato LXV 49, la donna è detta «albergo di virtù» in LVII 10; ma cfr. anche LXVII 3-4 «Che la mia Donna ognialtra donna exciede, / Per la rara virtù, che alberga in lei» e LXXVII 34 «d'ogni virtù fondato albergo», *It. lib.* VII 899-900 «che siete albergo / D'ogni rara virtù» e Sannazaro, *SeC* LXX 1 «O di rara virtù gran tempo albergo» e C 69 «Et ei, che di virtù fo albergo».

3. *Natura*: è individuata quale artefice della perfezione della donna anche in XXXI vv. 23-24 «Quest'è la meraviglia, quest'è l'arte, / Che oprò Natura in farvi al mondo sola» e 49-50 «Mai tante grazie insieme non accolse / Natura», e, accanto a Dio, in LXV 53-55. Fra i tanti analoghi rimandi petrarcheschi si veda almeno *Rvf* 199 3-4 «ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel», dove compare lo stesso verbo qui impiegato. *da quel dì*: il giorno della nascita, come in LXV 50-51. Si noti la simultaneità dell'agire di Natura (enfaticizzata dalla posizione in punta di

verso di *pōse* : *dispōse*), che decide di elevare la donna sopra ogni altra e nel medesimo istante la riveste di tutte le qualità necessarie allo scopo.

4. *sōpra ... elēte*: superiore (per bellezza e virtù) alle più eccellenti donne che esistano al mondo.

5. *Hannō ... ristrette*: per il concetto cfr. XLIV 2-3 «la vostra beltà, ch' al cuor mi corse, / E tutti i miei pensier dietro a se torse». *a se ristrette*: da intendere forse 'avvinte a loro' (cioè alla bellezza e alle virtù) più che 'in sé stesse' (nel senso di legate, incapaci di agire liberamente).

6. *Sōavemente*: si precisa che i legami (le *catene* del verso successivo), per quanto serrino strettamente le *volje*, non sono però causa di dolore. Per l'impiego dell'avverbio in un contesto analogo cfr. *Rvf* 197 9-11 «dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio, / che sì soavemente lega et stringe / l'alma». *ascōse*: non solo e non tanto 'non visibili', quanto soprattutto 'tenute nascoste', secondo quel principio di segretezza che caratterizza l'amore cortese e che ha lo scopo di tenere la relazione al riparo dai maldicenti.

7. *nōjōse*: 'moleste, dolorose'.

9-11. *Nē ... legami*: «giamai» è da intendersi riferito a «sì lieto» e non a «fu» (che quindi ha valore di predicato nominale e non verbale), per cui il senso è 'Un afflitto prigioniero non fu mai tanto felice della libertà come io lo sono di queste mie nuove soavi catene' (e non 'Non ci fu mai un afflitto prigioniero tanto felice della libertà ecc.'). Oltre al rimando boiardesco menzionato nell'introduzione, si vedano *Rvf* 332 37 «Nesun visse già mai più di me lieto» e il più tardo Tansillo, *Rime* 29 1-2 «Nessun de libertà visse mai lieto, / quant'io di servitù, donna, vivea». Si noti inoltre la bipartizione della terzina in due segmenti del tipo $1\frac{1}{2} + \frac{1}{2}1$, occupati rispettivamente da comparante e comparato, con disposizione chiasmica della serie genitivo + nome e ulteriore complicazione dovuta al duplice *enjambement* forte.

9. *libertà*: come segnalato dalla Mazzoleni (1987, p. 112 n 19), fra i diversi punti di contatto del presente sonetto con il II vi è la ripetizione di questo sostantivo nella stessa posizione (il v. 9).

10. *Afflittō prigiōnier*: cfr. *Rvf* 76 8-9 «in libertà ritorno sospirando. / Et come vero prigioniero afflittō». Il sostantivo, in questa forma (anziché «prigion[e]» o «pregion[e]»), conosce pochissime occorrenze nella tradizione lirica, specie trecentesca; nelle *Rime* trissiniane conta invece due attestazioni – oltre alla presente, quella di XII 8 «qual prigiōnier fuor di catene» – contro una soltanto di *prigiōne* nel significato di 'prigioniero', in XXXIV 10 (laddove nell'*Italia liberata* prevale nettamente quest'ultima).

11. *questi ... legami*: da segnalare l'aggettivazione sovrabbondante, che con i suoi quattro membri arriva a occupare il verso quasi nella sua interezza. *nuovi*: forse accanto al valore di 'novelli, recenti' si può in questo caso riconoscere all'aggettivo

quello di ‘insoliti, straordinari’, in ragione della lietezza di cui sono forieri i legami – anziché di afflizione, come sarebbe normale.

13. *nōjωfω*: il servizio dell’amante non è fonte di danno alcuno per la donna, allo stesso modo di come ai vv. 7-8 le catene amorose sono dette non arrecare fastidio a quello («men nōjωfe»). L’aggettivo, nel contesto specifico, ha anche il significato di ‘apportatore di biasimo, di discredito’, per cui si veda ad esempio *Vita Nova* 5 13 «e però questa gentilissima, la quale è contraria di tutte le noie, non degnò di salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa». *mietω*: ‘ricavo’; se il servizio della donna corrisponde al lavoro della semina, il piacere è il frutto che se ne ottiene. Per un utilizzo molto simile, ma in una costruzione in litote, si veda Bembo, *Rime* 80 21-22 «però che sempre non consente Amore / ch’un huom per ben servir mieta dolore» (e si tenga presente che la canzone era già a stampa negli *Asolani* del 1505).

14. *spregi l mōndω*: per contrasto rispetto a quanto enunciato al v. 7 («[le] Catene appregiω»). Non si tratta di un *contemptus mundi* in senso assoluto, ma di un rifiuto di ogni bene (o forse, più semplicemente, di ogni altra donna) all’infuori dell’amata, ritenuta a tutto e a tutti superiore. Cfr. *Rvf* 72 68 «dispregiator di quanto ’l mondo brama» e soprattutto 280 14 «preghi ch’i’ spezzi ’l mondo e i suoi dolci hami», di cui il verso trissiniano sembra essere una puntuale riscrittura.

V

Subito dopo aver esaltato la propria prigionia amorosa, l'io dichiara ora di essere incapace di esternare il dolore causatogli da Amore e di manifestare quindi all'amata di propri sentimenti. Il testo, che costituisce la prima ballata che si incontra nella *princeps*, occupava una posizione assai più avanzata in MA₁, dove risultava incastonata in una serie ben compatta di sei componimenti incentrati sulla durezza della donna (posizionati oltre la metà della silloge, da quello che era il quindicesimo fino al ventesimo testo) inaugurata dalla canzone *Io vo' cangiar l'usato mio costume*, poi eliminata in vista della redazione definitiva e assente infatti già nel ms. di Jena. I numerosi agganci intertestuali (per cui vd. Mazzoleni 1987, pp. 119-124), in parte ancora rintracciabili nel gruppo di componimenti rimasti coesi anche nella *princeps* (XV, XVI, XVII e XIX, cui si sono aggiunti successivamente XVIII e XX, di argomento affine), con la soppressione della canzone e poi soprattutto con l'anticipazione della ballata sono divenuti di fatto irriconoscibili in quest'ultima, che risulta così dotata di una certa autonomia rispetto ai testi circostanti.

Nella *princeps* la ripresa è chiusa da un punto fermo. Se la pausa forte tra le due partizioni metriche fosse voluta – e del resto una tale separazione, volta a tenere ben distinto il tema, enunciato nella ripresa, dal suo svolgimento, sviluppato nelle mutazioni, sembra essere la norma nelle ballate trissiniane – si potrebbe intendere la prima proposizione come una principale con sfumatura ottativa ('Magari svegliassi, Amore, ...!') anziché come una protasi, e riconoscere una maggiore indipendenza sintattica a quanto segue ('Avrei allora speranza ...'). Il dubbio non è indebito, dal momento che è Trissino stesso a ricordare, nella *Poetica* (p. 119), che «lji antiqui cantōri [...], δωρω le mutazioni e la volta, cioè finita di cantare la ballata, ricantavano la riprefa; [...] e per questo anchora in essa termina non solamente la costruzione, ma il senso»; e, più avanti (p. 157), che nelle ballate «sempre si ufa di fare che nel fine de le loro riprefe non solamente la costruzione termini, ma anchora la sentenza si kiuda».

Nel trattato, inoltre, la ballata in questione è evocata indirettamente allorché Trissino ammette la possibilità che le mutazioni non siano necessariamente «eguali di versi o minori de le riprefe», ma che, ad esempio, si abbiano «riprefe di terzetti e [...] mutazioni di quaternarii» come si può vedere «in alcune *sue* ballate» (*Poetica*,

pp. 118-119). Neanche questo è un dato di secondaria importanza: su un totale di tre ballate (V, VII e LXVI) che si contraddistinguono per una tale peculiarità metrica (non attestata, ad esempio, nei *Fragmenta*), due compaiono già in MA₁ e appartengono quindi a una fase di stesura senz'altro più giovanile – mentre la terza, seppure innovativa sul piano metrico, riprende da vicino un testo di Guido Novello da Polenta: si veda a proposito l'introduzione a LXVI –; il che, al contempo, significa che la *Poetica* poteva avvalersi di simili materiali a un'altezza cronologica che precedeva di molto il momento della sua effettiva stampa (o anche solo la semplice menzione del trattato che si trova nell'*Epistola* del '24: cfr. Trissino 1984, p. 3).

Si tenga presente, peraltro, che il numero di 14 versi avvicina la ballata alla forma del sonetto, come Trissino stesso suggeriva implicitamente in un altro passo della *Poetica* (p. 107), mettendo a confronto i due tipi di componimento: «L'ordine poi de le ballate varia da quello dei sonetti in questo modo: che i sonetti hanno nel primo luogo la loro combinazione di quaternarii integra e congiunta, cioè le base; dietro a le quali vien l'altra combinazione di terzetti, cioè le volte; ma le ballate hanno nel primo luogo la metà de la prima loro combinazione, la quale si chiama ripresa; dietro a la quale subito vien la seconda loro combinazione integra e congiunta, la quale si chiama mutazioni; dopo le quali seguita l'altra metà de la prima combinazione, la quale si dimanda volta».

Ballata «meçana», giusta la classificazione della *Poetica*, di rime yZZ AbbC BaaC cZZ (schema uguale a quello di VII, ma con un endecasillabo anziché un settenario nel secondo e nel penultimo verso). Mutazioni di questo tipo non si trovano registrate in Pagnotta 1995. È irrelata la prima rima del componimento, mentre è equivoca *dolja* : *dolja* (impiegate rispettivamente come sostantivo e come predicato) e paronomastica *paura* : *pura*. Sono inoltre consonanti fra loro le rime Y (-ore), B (-ura) e C (-iri).

1. *Se ... Amore*: l'avvio con la congiunzione ipotetica è condiviso, oltre che con il testo incipitario delle *Rime*, anche con i sonetti XVI e XVII, con i quali – come accennato nell'introduzione – la ballata costituiva una serie piuttosto salda. Il verso richiama, sebbene con rovesciamento di senso, Dante, *Perché-tti vedi giovinetta e bella* 2 «tanto che svegli nella mente Amore».

2-3. *ardir ... dolja*: costruzione in parallelismo, che contrappone la forza d'animo necessaria a dichiarare il proprio sentire e la capacità di rendere manifesto il proprio dolore rispettivamente con il desiderio amoroso e la sofferenza interiore.

2. *volja*: propriamente la volontà, destata da Amore e da lui indirizzata verso la donna.

4. *Harei speranza*: un attacco di verso identico è in *It. lib. XIX* 142. *disciolto il nodo*: non si tratta in questo caso del laccio con cui Amore prende e tiene legato l'amante, bensì di un groppo (dovuto al timore, come si precisa al verso successivo)

che impedisce all'io di esprimersi liberamente. La situazione rimanda a quella descritta in *Rvf* 73 79-84 «solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua quando / l'umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i' prenderei baldanza / di dir parole in quel punto sì nove / che farian lagrimar chi le 'ntendesse».

5. *fredda paura*: cfr. *Rvf* 264 127-128 «ò 'l cor via più freddo / de la paura che gelata neve», ma anche 182 2 «gelata paura». L'aggettivo si trova spesso accostato a "paura", "timore" o simili, a indicare – per ipallage, come in questo caso – il gelarsi del sangue (cfr. ad es. Virgilio, *Aen.* III 29-30 «Mihi frigidus horror / membra quatit, gelidusque coit formidine sanguis»).

6. *anima pura*: è *iunctura* dantesca, che compare in *Amor che nella mente* 30; e si veda la prosa di *Cv.* III VI 11-12 per le conseguenti implicazioni secondo cui la bellezza dell'anima, che è dono diretto di Dio, si può inferire a partire dalle bellezze del corpo, di cui essa è insieme forma e *cagione*.

7. *Saprei ... martiri*: 'Saprei palesare almeno in parte la mia sofferenza amorosa'. Cfr. LXII 13 «Le narrerò l'acerbo miò martire». Per la rima *martiri* : *sospiri* vd. la nota a I 1.

8-9. *In guisa ... me*: la seconda mutazione, come di norma nelle ballate trissiniane, risulta saldamente legata alla precedente dal punto di vista sintattico. In questo caso, in particolare, lo sconfinamento del periodo al di là dei limiti della prima mutazione fa sì che le due partizioni risultino fra loro sbilanciate.

9. *a ... modo*: ossia 'con la stessa intensità con la quale vorrei parteciparle, esternamente, il mio dolore', con quella forza che sarebbe necessaria a smuovere la donna e a farle provare pietà per il proprio stato.

10. *dentro mi rodo*: cfr. *Rvf* 103 7 «rode sé dentro», dove è detto propriamente dell'orsa.

11. *Ne ... sospiri*: 'E quella (nonostante io mi consumi interiormente) non si accorge neppure che i miei sospiri sono dovuti proprio a lei', oppure, meno probabilmente, 'neanche si accorge del fatto che, a causa sua, io emetta dei sospiri'. Il verso è quasi un calco di *Rvf* 163 14 «né le dispiaccia che per lei sospiri», ma per l'emistichio iniziale vd. anche *Rime* VI 9 «Sì v'accorgete pur». *sospiri*: i sospiri sembrano essere l'unica forma attraverso cui il dolore dell'io si comunica esteriormente.

12-14. *Salvo ... dolor*: quanto è espresso nella volta non è una condizione che, seppure difficilmente, appare realizzabile ('non si accorge del mio dolore, fintanto che non mira dentro di me'), ma un vero e proprio *adynaton* ('non vede il mio dolore, a meno che non le sia dato di penetrare con lo sguardo il velo corporeo; la qual cosa è però impossibile'). In tal senso la scena si pone come rovesciamento di *Rvf* 95 9-11 «Poi che vostro vedere in me risplende, / come raggio di sol traluce in vetro, / basti dunque il desio senza ch'io dica».

13. *Sì ... folja*: ‘allo stesso modo di come (si osserva) una foglia avvolta da ambra traslucida’. L’immagine è trasportata di peso in *It. libr.* IX 972-974 «Ma quel celeste messaggier, che vide / Cōme folja, che è kiufa in lucid’ambra, / Il dubbioso pensier di quel Barōne». L’idea dell’ambra attraversata dalla luce si trova del resto già in *Par.* XXIX 25-26 «E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio respande», mentre sue modulazioni si hanno ad esempio in *Tr. Etern.* 34 «Passa il penser sì come sole in vetro» o in *Rvf* 37 57 «Certo cristallo o vetro / non mostrò mai di fore / nascosto altro colore, / che l’alma sconsolata assai non mostri / più chiari i pensier’ nostri» (e vd. ulteriori rimandi nel commento di Santagata *ad locum*: Petrarca 1996a, p. 206), da cui probabilmente deriva anche la simile formula che Graziosa Maggi (moglie di Lodovico Pio), utilizza in calce a una lettera indirizzata a Trissino il 20 aprile 1512 (Morsolin 1894, p. 385, doc. XII), esprimendo l’augurio «che questi nostri peccati fusseno de cristali». Vd. anche Bembo, *Rime* 7 5-8 «havess’io al men d’un bel cristallo il core, / che quel ch’i’ taccio, et madonna non vede, / de l’interno mio mal, senza altra fede / a’ suoi begli occhi tralucesse fore». *lucid’ambra*: il sintagma si ritrova in Ariosto, *Rime* son. XXXVIII 4. *inclusa*: latinismo che vale propriamente ‘chiusa all’interno’. Il verbo è *hapax* in Trissino. Si noti inoltre il gioco di riprese foniche tra *INLUcid(A)* e *INcLUfA*.

14. *dolcor ... dolja*: la figura etimologica ricalca, con parallelismo perfetto, quella che chiudeva la ripresa al v. 3.

VI

Dopo la brevissima parentesi, costituita dal testo precedente, sull'incapacità di esternare la sofferenza amorosa, che rimane quindi repressa nel proprio intimo, riaffiora il tema del potere nobilitante e rinvigorente della sola presenza della donna – e anzi del solo pensiero a lei rivolto –, in un testo che in MA₁ era contiguo ai sonetti III e IV. In verità, l'inserimento della ballata V fra questi ultimi e il sonetto in questione finisce per rendere più coerente l'idea di una storia d'amore *in fieri*, raccontata nel suo svolgimento, rendendo ad esempio maggiormente verisimile l'accenno a quella frequentazione assidua di *martiri* (che qui si trova al v. 3) che sulla base dei soli sonetti precedenti sarebbe altrimenti risultata del tutto sottintesa. Nel presente sonetto, inoltre, si registra un'espansione tematica che troverà poi ampliamento nella successiva ballata: nelle terzine, infatti, si fa riferimento, per la prima volta nel canzoniere, a un «ardore» (v. 9) dell'amata, che sembra quindi ricambiare l'amore per l'io.

Se nei testi II e III era l'amata che, per mezzo del raggio degli occhi, penetrava nel cuore dell'io per stabilirvisi, in questo caso sono invece i pensieri di quest'ultimo che fanno come da scorta allo sguardo della donna – o meglio, alla sensazione di dolcezza da quello prodotta, e dunque al suo ricordo – introducendolo nell'animo. Risultato di un tale movimento è non solo un gaudio mai prima provato, e anzi tanto in contrasto con lo stato d'animo abituale da rischiare di arrecare danno all'amante che lo accoglie impreparato (certamente con riutilizzo della tematica esposta nelle terzine di *Rvf* 258), quanto soprattutto un'elevazione che è spirituale e insieme quasi fisica (cfr. v. 7). Il doppio interrogativo, puramente retorico, che l'io rivolge ai propri pensieri trova posto interamente nella seconda quartina, con la prima che è invece aperta da un vocativo poi subito espanso fino a un terzo grado di subordinazione. A fornire risposta al duplice quesito è, nella prima terzina, l'io stesso, che, preso atto delle conseguenze della bellezza della donna su di sé, nella terzina finale invita i propri pensieri a moltiplicarsi.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE. È derivativa la rima *lumi* : *allumi*, desinenziale *dolceza* : *belleza* : *alteza*, paronomastica *consumi* : *costumi*, assonante *ardore* : *Amore*.

1. *Dolci pensier*: si tratta, naturalmente, dei pensieri amorosi. Il sintagma è ampiamente attestato nella tradizione lirica (vd. almeno *Rvf* 37 36, 153 5 e 317 11, ma anche Dante, *Io son venuto al punto della rota* 37 e *Inf.* V 113), ma assai raramente si trova in *incipit* di verso, tanto più di componimento: si veda però Lorenzo, *Canzoniere* XLVIII 1 «Dolci pensier', non vi partite ancora!». Nelle *Rime* un avvio identico, con tanto di analogia espansione del vocativo per mezzo di relativa, è in XLIII 1-2 «Dolci pensier, che da radice amara / Nafcer vi sentω, et occuparmi il cuore» e in LXXIII 1-2 «Dolci pensieri, che cōtinuamente / Gite vōlandω a la mia Donna intōrnω» (quest'ultimo simile anche più in generale per lo sviluppo tematico); cfr. inoltre XXXV 8-9 «Hor che sōn volti i dolci miei pensieri / Tutti in amarω». La ripetizione dell'aggettivo in uno stesso verso si ritrova in Tansillo, *Rime* 38 4 «Dolci pensieri a dolci fin condotti». *dolci lumi*: gli occhi dell'amata sono designati con questa *iunctura* (sempre in punta di verso e in rima con *costumi*) in *Rvf* 261 13. Per una tale insistenza sull'aggettivo (rafforzata, al verso successivo, da *dolceza*) cfr. *Rvf* 205 1-4 e *Tr. Mortis* II 82-83.

2. *Conducete ... dolceza*: è come se i pensieri dell'io, contemplando mentalmente gli occhi dell'amata, distillassero tutta la dolcezza che in essi è contenuta per infonderla poi nel cuore. L'immagine della dolcezza che invade il cuore ritorna in XLIII 13 «Sentω giungermi al cuor tanta dolceza»; ma vd. anche *It. lib.* III 963 «Ωnde lji nacque al cuor tanta dolceza» e *Rvf* 72 42-43 «così de lo mio core, / quando tanta dolcezza in lui discende». *tanta dolceza*: per l'utilizzo del sintagma in relazione agli occhi della donna vd. *Rime* VIII 5-6 «Ne cōn tanta dolceza o cōn tai modi / Fur sì belj'ocki mai ver me rivolti» e LIX 73, *Rvf* 141 6 «degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza» (in rima, come qui, con *avezza*) e 198 13-14 «da ta' due luci è l'intellecō offeso, / et di tanta dolcezza oppresso e stanco» (rispetto a cui si ha però un rovesciamento situazionale, dal momento che nel sonetto trissiniano *l'ingegnō* non è prostrato ma semmai potenziato dalla vista delle bellezze della donna: cfr. v. 8), e Lorenzo, *Canzoniere* LX 64-65 «Tanta dolcezza han porto / al cor quelli occhi». Cfr. infine anche Dante, *Sì lungiamente m'è tenuto Amore* 7-8 «allor sente la frale anima mia / tanta dolcezza, che 'l viso ne smore».

3-4. *l'alma ... cōsumi*: è la riproposizione di una situazione già petrarchesca, per cui si veda *Rvf* 258 9-14 «L'alma, nudrita sempre in doglia e 'n pene / (quanto è 'l poder d'una prescritta usanza!) / contra 'l doppio piacer sì 'nferma fue, / ch'al gusto sol del disusato bene, / tremando or di paura or di speranza, / d'abandonarme fu spesso entra due». La contrapposizione fra un'abitudinaria condizione di prosperità e il sopraggiungere di uno stato di infelicità è del resto espressa con termini analoghi anche in *Soph.* 219-221 «Et hora, lassa, al dōminare aveza, / La servitù le pareria sì amara / Ch'assai più tostω elegera 'l mōrire» e in *It. lib.* XIII 838-841 «Et anchō i cittadin, ch'erano avezi / A bagni, et a delitie di giardini, / Cōme sōn rivi, pelagheti,

e fonti, / Mancandō quelle, haran mōltō dōlōre».

3. *Ch'io temo*: il timore che l'anima (o il cuore) non riesca a sostenere la gioia prodotta dall'amata si ha anche in XII 5-8 «cōme inanzi viene / A' bei vostr'ocki, tantō si rinvessa / L'anima in quel giwir, ch'io temō ch'ēscā / Di mē», in Dante, *Color d'amore e di pietà sembianti* 7-8 «sì che per voi mi ven cosa alla mente, / ch'io temo forte non lo cor si schianti» e in *Rvf* 107 3-4 «ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno / distruga 'l cor che triegua non à mai». *alma ... aveza*: cfr. Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza* 76-77 «tanto Amor m'avezza / con un martiro» e soprattutto Boiardo, *Amorum Libri* I 60 7-8 «la anima aveza a stare in quello ardore / che dentro la consuma a poco a poco» (con ripresa anche di *ardore*), con un avvio che risale già ad Alberti, *Rime* XVII 74 «Ma l'alma che s'avezza». Potrebbe essere invece un riutilizzo trissiniano quello di Girdali (*Le fiamme*, c. 22v, vv. 1-2): «Al duolo, al pianto, al gran martir sì avezza / È la stanca alma».

4. *difufatō ben*: sintagma petrarchesco, del già citato *Rvf* 258 12. L'aggettivo non è altrimenti attestato in Trissino. *consumi*: il verbo era già in *Rvf* 258 5 «che pur il rimembrar par mi consumi» (: *costumi*); vd. anche *Rvf* 240 13 «il mio volto il consuma» (: *alluma*).

5. *Non v'accorgete*: la medesima espressione introduce un interrogativo retorico anche in *Soph.* 1069-1070 «Nōn v'accorgete anchor che simil guerra / Saria vostra ruina manifesta?» (per cui già Cremante, nel commento *ad locum*, in Trissino 1988, p. 103, rimanda a *Purg.* X 124 «Non v'accorgete voi che noi siam vermi» e a *Rvf* 128 65 «Né v'accorgete anchor per tante prove»); ma è un modulo piuttosto diffuso nella lirica.

5-6. *bei ... parlare*: 'gli atteggiamenti onesti, il modo di parlare distinto (o le nobili parole)'. Sono alcune delle generiche qualità – tipicamente stilnovistiche e cortigiane – attribuite all'amata, per cui si veda ad esempio Pucci, *Rime* 42 99-100 «del suo gentil parlare / e d'ogni suo addorno e bel costume». In *Rime* XXVIII 13 si ritrova «be' cōstumi», mentre «gentil parlare» è ad esempio in Dante, *Due donne in cima della mente mia* 12 (e cfr. il commento *ad locum* in Alighieri 2011b, p. 293 per ulteriori rimandi) e «gentil parlar» in *Rvf* 351 5. Una formulazione retoricamente simile è in *Rvf* 248 9-10 «Vedrā, s'arriva a tempo, ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume».

6. *immortal bellezza*: più che costituire un rimando alla bellezza dell'anima (così come in *Tr. Etern.* 134), l'aggettivo significherà qui semplicemente 'tale da non sfiorire mai, da non essere vinta neppure dal trascorrere del tempo'.

7. *N'alzin da terra*: è forse non solo quell'elevarsi che da una contemplazione delle bellezze terrene passa stilnovisticamente a quella delle entità celesti, ma anche la rappresentazione visiva degli effetti della gioia sull'io (quasi un innalzamento 'al settimo cielo'). Per l'espressione cfr. *Rvf* 359 39 «Quanto era meglio alzar da terra l'ali» (ma anche *Rvf* 81 14 e 360 29). Non è da escludere neppure un'interferenza

con Virgilio, *Georg.* III 8-9 «temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo». *E tantō*: retto ancora dal «come» di v. 5. *quell'alteza*: 'quello stato sublime in cui mi trovo dopo aver contemplato le bellezze della donna'.

8. *Distrugga il cuor*: il cuore, incapace di tollerare una visione tanto beatifica come quella dell'amata, viene straziato (facendo avverare il timore espresso al v. 4). L'espressione è già in *Sophonisba* 1543; vd. inoltre Cavalcanti, *Rime* XVI 11, Dante, *Non v'accorgete voi d'un che si more* 10 («lo cor di pianger tutto li si strugge», ma con variante «distrugge») e *Rvf* 56 1 e 107 4. *ingegnō allumi*: le bellezze dell'amata 'illuminano' l'ingegno dell'io perché lo elevano e lo conducono alla visione delle bellezze ultraterrene, similmente a quanto avveniva già nelle terzine finali del son. III. Ma probabilmente in questo caso si fa riferimento anche all'ispirazione poetica che viene vivificata e alimentata (attraverso il continuo fiorire e rinnovarsi delle materie di canto) dalla contemplazione della donna: del resto, l'*ingegnō* nelle *Rime* (ma non solo, naturalmente) coincide non tanto con l'intelletto quanto con quella facoltà innata che soggiace alla composizione poetica o artistica in generale (e che in tal senso si contrappone all'*arte*, ovvero all'insieme di competenze acquisite tramite lo studio e una pratica costante: cfr. ad es. LIX 4), come anche in LIX 89 o in LXV 19. I costituenti del sintagma potrebbero provenire da *Rvf* 240 9-10 «Voi, con quel cor, che di sì chiaro ingegno, / di sì alta vertute il cielo alluma» (: *consuma*), pur con uno sfruttamento del solo materiale lessicale, scompagnato da un parallelo recupero del contenuto; cfr. inoltre, per contrasto, *Rvf* 248 13 «l'ingegno offeso dal soverchio lume». Il verbo "allumare" torna, nelle *Rime*, in LV 28 «Alluma l'occhio i raggi del bel vultō» (e rimandi).

9. *Sì ... pur*: 'Certo che ve ne accorgete!'. Risponde, con parallelismo perfetto, al «Non v'accorgete» del v. 5. *in ... ardore*: 'pervasa da una così grande passione amorosa'. La donna, cioè, mostra di ricambiare i sentimenti dell'io.

10. *La ... mostra*: riecheggia Cavalcanti, *Rime* XLIX^a 1 «La bella donna dove Amor si mostra».

11. *Che ... mille*: 'che per ciascuno di voi (pensieri) ne produce mille', ovvero 'che vi moltiplica a dismisura'. Sono i pensieri suscitati dalla presa di consapevolezza che il proprio amore è ricambiato. Cfr. il son. *Spento era già l'ardor, et rotto il laccio* di Geri Gianfigliuzzi (per cui vd. Banfi 1959), vv. 9-10 «Sento i primi pensieri a mille a mille / rinascere dentro».

12. *Crescete*: non 'diventate più grandi' (a indicare cioè uno sviluppo, dopo la 'nascita' del verso precedente), ma 'moltiplicatevi' (quasi con eco biblica di *Gn* 1 22 «crescite et multiplicamini»). L'imperativo registra una sorta di resa da parte dell'io: seppure a rischio di un disfacimento dell'animo e del cuore (vv. 3-4 e 8), egli non si preoccupa ormai più che migliaia di pensieri affollino la sua mente, conscio del fatto che anche nel cuore dell'amata si alimenta la fiamma amorosa. *gloria nostra*: la

crescita della gloria personale (e dunque poetica) è evidentemente da correlare al potenziamento dell'ingegno dell'io (v. 8); «nostra» sarà allora da intendere come *pluralis maiestatis* (o, al più, starà a designare insieme soggetto poetante e pensieri) e non come riferito all'io e alla donna. In MA₁ si registra la variante «vostra» (a indicare, quindi, la gloria dei soli pensieri), che per la Mazzoleni (1987, p. 114 n. 20) è da considerare però «variante di tradizione»; del resto, «nostra» è anche nel ms. di Jena. Il sintagma compare in clausola di verso anche in *Rvf* 192 1 (: *mostra*), oltre che in *It. lib* XVIII 1059 e XIX 647.

13. *di ... anni*: l'*enjambement* provvede già ad amplificare la durata della *gloria*. Cfr. *Purg.* XIV 65 «lasciala tal, che di qui a mille anni». *in un tempō*: 'contemporaneamente', 'nello stesso momento', come in XLV 69. Cfr. anche LVI 8 «a un tempō».

14. *divise in dui*: 'suddivise fra due (persone), distribuendone a ciascuna in egual misura'. In tal senso sembra doversi interpretare il numerale (sottintendendo cioè 'me e la mia amata'), e non come rimando ai due occhi della donna (come ad esempio in *Rvf* 258 1 «Vive faville uscian de' duo bei lumi»). La forma «due» in Trissino è impiegata solo come femminile, per cui è senz'altro da scartare questa variante, trasmessa da MA₁. *faville*: le scintille atte a suscitare e ad alimentare le fiamme della passione amorosa.

VII

Ballata strettamente legata, sul piano tematico, al sonetto che precede: nota la Mazzoleni (1987, p. 114) che «il motivo dell'accordo fra amante e amata, che si dispiega fin dai primi versi e per tutta la ballata, è anticipato nella seconda terzina del sonetto VI nell'immagine di amore che ha ugualmente acceso i cuori dei due». La continuità contenutistica fra i componimenti è ribadita con forza ancora maggiore che in MA₁, dal momento che lì interveniva a separare i due testi il sonetto *Gli occhi miei lassi avezi a quella via*, non affine per argomento, poi eliminato e già assente nel codice di Jena.

È questa la sola ballata in cui il nesso sintattico fra la seconda mutazione e la volta è tanto stringente da concretizzarsi in un *enjambement* con frantumazione di frase semplice, laddove solitamente ad aprire la partizione finale si trova una congiunzione con valore conclusivo/riepilogativo (cfr. ad esempio XX 11, XXXVI 10, XXXVII 10, XL 13, LXI 11).

A proposito della menzione indiretta del componimento nella *Poetica* si veda l'introduzione alla ballata V.

Ballata mezzana di rime yzZ AbbC BaaC czZ, di 14 versi come la V e col medesimo schema di questa tranne che per la misura eptasillabica anziché endecasillabica della rima centrale di ripresa e volta. Come per la ballata V, la peculiarità delle mutazioni di estensione maggiore della ripresa la allontana dagli esempi petrarcheschi, tra i quali non si registrano casi simili. Costituita di sole vocali la rima X (-iω), consonanti fra loro le rime A (-ofa/-ωfa) e C (-efi), ricca *contenta* : *intenta*, inclusiva *presfi* : *refsi*, desinenziale *amωrωfa* : *pietωfa*.

1. *Amωr... iω*: cfr. *Rvf* 229 10 «Amor, madonna, il mondo et mia fortuna», ma anche 223 8 «con Amor, con madonna et meco garro». Il terzetto compare anche nelle *Rime* di Remigio Nannini, *Selva sesta* 56 «Ch'Amor, Madonna, et io te 'l chieggio insieme». Cfr. infine anche Cino LIV 1-3 «Deh! com' sarebbe dolce compagnia / se questa donna e Amore e Pietate / fossero insieme in perfetta amistate» e, fra le *Rime* trissiniane, XXXVI 1 «Sì mi distringe Amωre e la mia Donna» e in parte anche LI 1-2 «Sì cōme i miei pensier tutti ad un segnω / Guidava Amωr cōl vostrω altω difiω».

Madonna: letteralmente, 'la mia signora'. Sostituisce la semplice «donna» per lo più per ragioni metriche.

2. *Siamω ... insieme*: 'viviamo gli uni in conformità del volere e dei sentimenti degli altri', come in XLIX 8 «Se fōsser note e ben d'accordω insieme».

3. *quinci*: 'di qui', ovvero dall'*accordω*, con valore anaforico. *fruttω ... seme*: il *seme* è, appunto, la concordia fra i tre personaggi, mentre il *fruttω* che ne deriva è ciò che sarà esplicitato nel prosieguo del testo. Cfr. *Rvf* 71 102-103 «onde s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme». Un verso simile si legge in Giraldi, *Egle* 1279 «Sì che 'l frutto accogliàn del nostro seme» (: *insieme*), ma l'immagine è piuttosto diffusa nella lirica.

4. *Amor ... lei*: si veda l'anonima canzone siculo-toscana *Biasmar vo', che m'à mestieri* (= Anonimi siculo-toscani 13, trasmessa dal Vat. lat. 3793) 19-20 «Amor vuole, ed io il consento / ch'io la mia donna ami assai»; e cfr. anche Giraldi, *Il verdeggiar di queste nove fronde (Le fiamme, c. 7r)* 5-6 «quelle bionde / Chiome, ch'Amor vuol, che sol ami, e honori». Nel corso della prima mutazione sono ripresi gli attanti che compaiono nel primo verso, con i primi due che occupano periodi da un verso ciascuno e il terzo (l'io) che si dispiega invece per due versi: una costruzione analoga, con presentazione cioè di tre personaggi nel verso incipitario di componimento e loro ripresa nel corso della seconda quartina, è in *Rvf* 124 ai vv. 1 «Amor, Fortuna et la mia mente» e 5-7 «Amor mi strugge 'l cor, Fortuna il priva / d'ogni conforto, onde la mente stolta / s'adira et piange». *sopr'ogni cosa*: cfr. LXVII 10-11 «benchè 'l mi sia carω / Sωpra ogni cosa».

5. *sen contenta*: 'se ne compiace'.

6-7. *E ... fu*: 'e il mio desiderio non ebbe mai nient'altro come suo oggetto'.

6. *intenta*: letteralmente 'rivolta con attenzione, con concentrazione'. Si noti l'allontanamento da «Ad altrω» ottenuto per mezzo di *enjambement*.

7. *Ad ... mai*: per questo modulo cfr. LXXVI 34 «ad altrω mai non pensa». *poi ... presi*: 'da quando io mi sono innamorato (di lei)' (letteralmente 'da quando mi presi del suo amore'). In MA₁ si registra la variante «m'accesi», che, se non è banalizzazione della tradizione manoscritta, costituisce comunque una lezione meno artificiosa della *difficilior* «mi presi», la quale rivela invece una ricerca arcaizzante di sapore duecentesco che rimanda a casi come Davanzati, *Rime* VI 12 «così di voi mi presi innamorando» o Dante da Maiano, *Rime* XXXVI 11 «mi presi oltre poder di vostra amanza». Cfr. pure la canzone rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume*, vv. 11-12 «cortese / parve in sul cominciar quando mi prese».

8-9. *se ... amorωsa*: 'e sebbene il fuoco d'amore di tanto in tanto mi affligga'. Cfr., oltre a XXXVIII 14 «amωrωsa fiamma», Matteo Frescobaldi, *Rime* VII 12-14 «Ver è ch'alcuna volta par ch'i' senta / una fiamma d'Amor tant'amorosa, / che per troppa dolcezza mi tormenta» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 274 37 «e se fiamma amorosa

ti tormenta» (: *contenta*). Vd. inoltre *Rvf* 304 2 «e 'n fiamma amorosa arse», tenendo presente anche che Tasso nella sua *Lezione* (p. 128) riporta questo verso come esempio di *gravitas* generata dal «concorso di vocali» (ovvero dalla sinalefe, peraltro fra vocali uguali): fenomeno cui Trissino pare indulgere ampiamente nelle *Rime*.

10. *Veggiola*: 'la vedo', con rispetto della legge Tobler-Mussafia (forse ricercato, se è autoriale la variante «la veggio» che si trova in MA₁). Il pronome è da riferirsi probabilmente alla donna più che alla «fiamma» del verso precedente.

11. *con ... Amore*: è Amore stesso, cioè, a mutare lo stato d'animo dell'io, sostituendo con i pensieri *dolci e cortesi* i tormenti amorosi. L'espressione è cara a Trissino, che la reimpiega anche in XLV 1-2 «quei pensier soavi, / Che in me pōneste cōn le man d'Amore» e in LXVI 5-7 «Dice del bel difiō, / Che in ogni spirtō miō, / Donna, pōneste cō le man d'Amore», e discende forse da Guido Novello da Polenta IV 5-7 «e' dice che nel mezo del meo core / ha un desio, che la vostra persona / entro vel pose co le man d'Amore». *refi*: 'restituiti'.

12. *Pensier dolci*: richiama «Dolci pensier» di VI 1.

13. *Cōn ... speme*: 'con una speranza salda', cataforico rispetto al verso finale. Cfr. *Purg.* III 66 «e tu ferma la spene, dolce figlio» e, per contrasto, *Rime* XL 4 «La speranza men ferma».

14. *D'esser*: con valore dichiarativo. *cōncordi*: riprende il «d'accordō» di v. 2, con significato analogo. *infin ... extreme*: 'fino agli ultimissimi momenti della nostra vita'. Per la clausola cfr. *Rvf* 295 5 «Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme» (: *inseme* : *speme*), ma soprattutto 140 13 «se non star seco infin a l'ora extrema?».

VIII

Sonetto che, più che raccontare il primo innamoramento, rievoca l'attimo in cui l'io sperimenta un ritorno di fiamma, proprio nel momento in cui sembrava essere ormai al riparo dalle scintille d'Amore. Il quadretto della prima quartina ricorda vagamente le scene di visione dell'amata al bagno (per cui vd. ad esempio *Rvf* 52) – sebbene in questo caso nessun accenno si faccia alle bellezze della donna all'infuori di quello ai suoi capelli –, mentre nel complesso, con l'aggiunta del dettaglio degli ornamenti descritti nella prima terzina (sia la veste aurea sia, soprattutto, la collana *Di perle e d'ambre*), viene tratteggiato un ritratto che avvicina la donna qui rappresentata a raffigurazioni pittoriche come quella de *La Velata* di Raffaello. La costruzione del periodo per mezzo del *cum inversum*, con i primi due versi di carattere descrittivo su cui si innesta lo snodo dell'azione aperto dal «quando» a inizio di v. 3, ricorda invece le quartine iniziali di *Rvf* 3 (rispetto a cui, però, qui il verbo della prima proposizione si incontra soltanto nel secondo verso anziché ad avvio di componimento) o 257.

In MA₁, dove occupava una posizione quasi di chiusura essendo il terzultimo testo della silloge, il componimento era saldamente legato attraverso richiami intertestuali a un altro sonetto, poi rifiutato, *Scosse eran le catene, e' lacci sciolti* (per il quale si veda Mazzoleni 1987, p. 125): non solo, infatti, vi si trovavano già anticipati il tema di una rinnovata servitù amorosa dopo un periodo di libertà, quello degli occhi della donna rivolti verso l'amante e quello della veste d'oro (per i quali vd. *infra* il commento), ma era possibile individuarvi anche precisi richiami rimici (le rime B ripetono le rime A del sonetto rifiutato, con ripresa di due rimanti identici, *rivolti* e *accolti*, e la trasformazione di *sciolti* in *disciolti*).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE. Sono assonanti fra loro le rime A e B e la rima *avolti* : *accolti*, è derivativa la rima *nodi* : *snodi* e ricca *avolti* : *rivolti*.

1-2. *Sott'un ... avolti*: 'I bei capelli (della mia donna) erano tenuti insieme sotto un velo dorato, raccolti in graziosi nodi'. I due versi sono senz'altro debitori di *Rvf* 52 5-6 «posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda» e 90 1-2 «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avvolgea»; ma vd. anche 196 7-10 «et le chiome or avvolte in perle e 'n gemme, / allora sciolte, et sovra òr

terso bionde: / le quali ella spargea sì dolcemente, / et raccogliea con sì leggiadri modi» (: *nodi* : *snodi*) e *Tr. Cupid.* III 135 «le chiome accolte in oro [...]».

1. *Scott'un ... d'or*: si tratta, propriamente, del velo con cui la donna copriva e sotto cui raccoglieva i capelli. Cfr. per contrasto *Purg.* XXX 31-32 «sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve». Si noti che in questo caso è il velo a essere d'oro e non i capelli della donna (ed è, questa, una peculiarità del sonetto trissiniano rispetto alle fonti o a casi come, ad esempio, quello di Tasso, *Gerusalemme conquistata* XII 101 1-4 «La chioma allor su l'aurea testa accolta, / con un bel nodo ella repente sciolse, / che lunghissima in giù cadendo e folta, / d'un velo d'oro il molle avorio involse»); vd. anche, per un possibile aggancio quantomeno fonico, *Rvf* 323 14 «d'òr la vela [della nave]». Un'immagine analoga si ritrova anche nei *Ritratti*, p. 23 «e questi [capegli] tutti erano raccolti da una rete di seta di color tanè, con maestrevole artificio lavorata, i groppi de la quale mi pareano essere di finissimo oro». *nodi*: associato alla capigliatura può significare anche 'ricci' o 'ciocche', ma qui varrà in senso stretto 'intrecci (artefatti) di capelli'.

2. *be' capelli*: sintagma già petrarchesco, per cui cfr. *Rvf* 348 2.

3. *Quando*: il *cum inversum* fa sì che si registri il momento esatto, puntuale – durante tutto il tempo in cui i capelli della donna vengono osservati (e nella contrapposizione, quindi, fra l'aspetto imperfettivo di «Eranω» e quello aoristico di «Si raffisserω») – in cui i pensieri dell'io tornano ad avere come oggetto unicamente l'amata. *lieti pensier*: 'i miei vaghi pensieri', ovvero 'privi di preoccupazioni, non tormentati', benché ancora in minima parte improntati ad amore (come suggerisce del resto la lezione di MA₁ «i pensier d'amor», ripristinata anche dalla mano che interviene sull'esemplare RMA, per cui vd. il § 1.3.2). Cfr. *Rvf* 305 4 «[la mia vita] da sì lieti pensieri a pianger volta». *quasi disciolti*: 'quasi liberi, ormai, di vagare per conto proprio', lontano da ogni desiderio amoroso. Del binomio petrarchesco fra capelli raccolti e capelli sciolti rimane, in Trissino, soltanto il primo elemento, cui viene contrapposto lo stato di libertà – ma solo momentaneo – dei pensieri. Cfr. *Scosse eran le catene* 1-2 «Scosse eran le catene, e' lacci sciolti, / ch'amor posti m'havea» e *Rime XLV* 54 «Vedi ogni suω pensier da te discioltω».

4. *Si raffisserω*: 'si fissarono', 'si conficcarono'. Il verbo è *hapax* in Trissino e conta in generale pochissime attestazioni in altri autori, sia in prosa che in poesia. Si noti che il tema della rinnovata prigionia amorosa occupa due intere terzine in *Scosse eran le catene*, mentre qui è riassunto nei soli versi 3-4. *fermi kiodi*: l'aggettivo richiama il vicino VII 13 «Cωn una ferma speme». Anche in questo caso il sostantivo è di uso piuttosto raro nella tradizione lirica (e quasi inedito in Petrarca: nei *Fragmenta* compare solo una volta *chiovi*, in 45 9), soprattutto in punta di verso. Cfr. però Beccari XXX 76 «e viver presso lei ho fermo el chiodo» e i versi 1-3 del son. LXXIVa di Mantelli di Canobio «Amor con sì tenace e fermo chiodo / m'ha affisso

dentro <'l> cor el vago aspetto / de madonna».

5-7. *Ne... accolti*: 'E mai degli occhi così belli – che avrebbero raccolto a sé anche i più ostili ad Amore – furono rivolti verso di me con tanta dolcezza o con un tale atteggiamento'.

5. *tanta dolceza*: vd. VI 2 e relativo commento. *tai modi*: sottinteso 'benevoli, pietosi'.

6. *belj'ocki*: il sintagma si incontra altre 12 volte solo nelle *Rime*, in XIII 60, in XV 3 e 14, in XXI 8, in XXIV 2, in XXVII 1, in XXVIII 11, in XXXVI 8, in XLVI 5, in LIII 2, in LV 53 e in LXV 79. *mai... rivolti*: cfr. Bembo, *Rime* 29 6-7 «più pia che mai / ver' me volgendo de' begli occhi i rai» e Serafino Aquilano, *Sonetti* 56 4 «non so perché mai più ver me [toe luci] fur volte». Ma il movimento degli occhi dell'amata che si volgono a guardare l'io era già in *Scosse eran le catene* 8 «con due lumi celesti a me rivolti».

7. *Che*: è preferibile intendere la particella come pronome relativo riferito a «belj'ocki» (o al più come congiunzione retta da «sì») anziché come congiunzione atta a introdurre una consecutiva correlata a «tanta [...] tai» del v. 5. Si deve infatti immaginare che il potere di vincere anche i più ostinati oppositori di Amore non risieda nel modo in cui gli occhi guardano qualcuno ma siano ad essi intrinseci. *d'Amor... accolti*: rielaborazione di *Rvf* 348 6-7 «[conquiso] avrian quai più rebelli / fur d'Amor mai»; vd. anche Valenziano, *Centuria* 47 11 «ch'avrian vinto d'amor quei più ribelli».

8. *Tal... snodi*: il secondo emistichio è quasi identico a quello di *Rvf* 196 14 «che Morte sola fia ch'indi lo snodi»; ma cfr. pure *Rvf* 197 7 «né posso dal bel nodo omai dar crollo». *Tal che*: da intendere come locuzione autonoma con valore riassuntivo, senza cioè che «Tal» debba necessariamente riferirsi a uno specifico elemento dei versi precedenti. *tempo non fia*: 'non verrà mai un tempo (in cui ...)', ossia 'non succederà mai'. Cfr. Sacchetti, *Rime* CLXVII «Poi ch'Amor vuole, tempo non è né fia / né fu già mai, che io disciolto sia». *indi*: dal nodo generato dagli occhi dell'amata e, per estensione, dall'amore stesso per la donna. *snodi*: il verbo compare solo un'altra volta in versi in Trissino, nell'*Italia liberata*, in riferimento alla lingua libera di proferire parola.

9-11. *A... discesa*: se non vi è qui un errore – «A» per «E»: ma non sembrerebbe, dal momento che sia in MA₁ sia nel codice di Jena la lezione resta la medesima –, il senso dovrebbe essere 'E sia la collana di perle e ambre sia la veste d'oro facevano sembrare costei, dotata di una tale inusitata bellezza, discesa dal Cielo' oppure, riferendo «A la nuova bellezza» direttamente a «ornamenti» e forse intendendo come retto da quest'ultimo anche «vesta d'oro», 'E l'ornamento alla nuova bellezza, sia quello di perle e ambre al collo sia quello della veste d'oro, ecc.'.

9. *nuova*: 'straordinaria'. In questo caso, però, non è da escludere che si possa

intendere anche ‘diversa dalle volte precedenti’, ‘inusuale’, in quanto il cuore dell’io registra l’innamoramento proprio nel momento in cui la donna si mostra con specifiche modalità (vv. 1-2 e 5-6); e del resto questo sembra essere il significato dell’aggettivo anche in XX 6 e in LXXIII 13. *ornamento*: Trissino utilizza questo termine per tradurre l’«exornatio» di *Dve* II 1 9, dove si specifica che si tratta di «unω aggiungere qualche cōnvenevole cosa a la cosa che si orna» (*De la volgare eloquenzia*, p. 519), ovvero un abbellimento ulteriore di qualcosa che già in sé possiede bellezza.

10. *perle ... ambre*: la realistica rappresentazione della collana di perle e di ambre che indossa la donna non trova risposdenze nella tradizione lirica antecedente, dove i due materiali sono quasi sempre impiegati come figuranti per indicare rispettivamente i denti (o il viso) e i capelli (eventualmente con l’aggiunta dell’oro) dell’amata, per cui vd. ad esempio *Rvf* 46 1, 181 2 o 197 8 (e cfr. a riguardo lo sferzante sarcasmo di Aretino, *Lettere* I 280 149-151 «E intendendo che avevano rubato ad ogni ora perle, oro, rubini, ostro, zaffiri, ambre, e coralli, dissi: “Costoro son molto mal vestiti, avendo fatto sì gran furti”», lettera in cui peraltro è fatto il nome dello stesso Trissino fra i poeti incontrati in sogno in Parnaso). Una qualche vaga assonanza sembra potersi riconoscere nel madrigale *Per simigliarti il bel sempre sereno* di Giovan Battista Strozzi il Giovane, vv. 5-9 «E ’l grembo apre, e ’l seno / D’ambre, e d’oro, e di perle il chiaro fiume; / O mio terrestre nume / Cinto del più bel velo, / Che mai spiegasse in queste rive il Cielo». E cfr. anche la descrizione che si trova in *Ritratti*, p. 23 «et al collo haveva un filo di grossissime, equali, e splendidissime perle». Il secondo dei due sostantivi richiama inoltre, a poca distanza, la «lucid’ambra» di V 13. *vesta d’oro*: come il *vel* (v. 1) che copre il capo della donna, così anche l’intera sua veste è riccamente adorna d’oro. Similmente, in *Scosse eran le catene* 7 si parla di «un picciol piè sotto gli aurati panni»; vd. inoltre la formula «cōronata di rofe in vesta d’oro», riferita all’Aurora (ed evidente riadattamento del noto verso omerico), che compare ben quattro volte nell’*Italia liberata* (II 816, V 662, XIII 674 e XXVI 264), e Correggio, *Rime* 391 1-4 «Tutto quel che costei veste, oro o argento, / lume e splendor da sue bellezze prende; / se perle o gemme ha intorno, in lor risplende / tanto, che essa è di sé el primo ornamento». Cfr. inoltre, ancora, *Ritratti* p. 23 «ma indosso haveva una bella, e ricca robba di velluto nero, carica di alcune fibie d’oro».

11. *dal ... discesa*: cfr. Boccaccio, *Caccia di Diana* XVIII 16-17 «Il viso suo angelica bellezza / dal ciel discesa veramente pare» e Petrarca, *Rime disperse* CLXXXVIII 3-4 «questa donna, che sì propria pare / Dal ciel discesa angelica figura!». Una clausola identica è in *Rime* LXIV 23 e in LXV 29 («dal Ciel discesa»), e si trova assai spesso anche in versi formulari dell’*Italia liberata*, in riferimento ai fulmini o agli angeli.

12. *Tutte ... cagion*: tutto quanto finora espresso, ovvero la bellezza dei capelli (prima quartina), quella degli occhi (seconda quartina) e quella della collana e della veste (prima terzina). Si è mantenuta a testo la virgola, che l'autore reputava evidentemente qui necessaria perché non si corresse il rischio di assegnare a «queste» funzione attributiva rispetto a «cagion», che ha invece valore predicativo. Cfr. Boiardo, *Amorum Libri* I 33 43 «Queste cagionì furono al mio fallire», II 4 11 «né quella che è del mal prima cagione» e III 3 1 «Prima cagione a l'ultimo mio male», ma anche Giusto de' Conti CXXIX 1 «Gli occhi, che fur cagion pria del mio male»; cfr. infine, per contrasto, *Purg.* XVII 99 «esser non può cagion di mal diletto». *forō*: 'furono'.

13. *Anzi ... ben*: *correctio* tipica del parlato, per cui cfr. Ariosto, *I Suppositi* Atto I, Scena I (p. 191) «NUTRICE: Or serò stata io cagione di tutto il male! | POLINESTA: Anzi di tutto il bene». Trissino vi ricorre spesso nelle *Rime*: vd. XXX 6, XXXIII 5, XLIII 10, LIX 85. Ingiustamente aspro il giudizio di Griffith (1986, p. 147) riguardo a questi versi: «There is a world of difference between describing love as both a great joy and a great pain (as some Petrarchists do) and stating (as Trissino does) that it is a *mal* which is really a *ben* because it is neither a pain nor a burden. This merely convinces us that the poet's passions, described elsewhere in the collection, are trivial». *dolor ... sentō*: cfr. Dante da Maiano, *Rime* XVII 13 «che non è mal dond'eo senta dolore».

14. *ne ... pesa*: non solo il servizio amoroso non è causa di sofferenza, ma addirittura non comporta quasi alcuna fatica. La coppia di verbi si trova già, invertita, in *Rvf* 268 14 «e so che del mio mal ti pesa et dole».

IX

Si inaugura con questo testo una breve serie di componimenti di lontananza, costituita nella *princeps* dai sonetti IX, X e XI, ma che in MA₁ aveva come proprio centro focale la sestina XXVI – qui separata e spostata molto in avanti – e si arricchiva con la ballata *Quand'io penso al mio stato*, poi rifiutata, in cui la donna nuovamente chiedeva all'io di prometterle la propria fedeltà, così come nel presente nel sonetto: già la Mazzoleni (1987, p. 117) osservava che «con il motivo della partenza il sonetto IX anticipa le rime X, XXVI, XI, in cui la sestina si inserisce fra i due sonetti a costituire un gruppo di rime *de lohn* che verrà poi distinto». Considerato questo stretto rapporto originario con la sestina e la presenza cronologicamente alta, nella tradizione manoscritta, di tutte queste rime, si può ipotizzare che l'intero gruppo sia stato composto nello stesso frangente, ovvero intorno all'estate del 1513, durante il soggiorno di Trissino in Toscana (per questa ipotesi di datazione si veda *infra* l'introduzione alla sestina XXVI).

Dopo l'accenno, nelle prime due quartine, al motivo dell'imminente partenza dell'io e allo stato di turbamento dell'amata che ne consegue, nelle terzine si registra un breve scambio di battute in cui lo stato d'animo e i sentimenti della donna sono manifestati con estrema limpidezza e schiettezza, così come avverrà poi nuovamente soltanto intorno alla fine del canzoniere amoroso, nella ballata LXIX e nel sonetto LXX. La rappresentazione dell'impallidire dell'amata ricorda, quantomeno nella prima quartina, l'analoga situazione del commiato petrarchesco da Laura in *Rvf* 123.

Una scena di dolore per la partenza di Trissino – benché cronologicamente più tarda e consumatasi *in absentia* –, riguardante peraltro proprio Margherita Pio Sanseverino, ovvero la Cyllenia che presumibilmente è cantata in queste rime (vd. ancora l'introduzione a XXVI), si legge nella lettera che quest'ultima gli indirizza il 10 aprile del 1514 (Morsolin 1894, p. 394, doc. XXV, con firma «Quella che voria che 'l dolersi de la partita vostra li giovasse»):

Io pensava, M. Giangiorgio mio, che, senza dire adio al partire vostro, meno mi dovessi dolere assai essa partita; ma trovo essermi inganata multo; però che non solo mi son privata del vostro da nui licentiarvi, ma di quello poco rivedervi anchora: per il che ha cresuto dispiaceri a dispiaceri: ma per ricompensa di questo mi è parso scrivere queste puoche parole, per ricordarvi atendere la promessa de scrivere spesso et de nuy tenere memoria.

Sonetto su 4 rime, di schema ABBA ABBA CDC DCD (terzo per numero di occorrenze nelle *Rime*, con 6 testi in totale, laddove nei *Fragmenta* è il secondo con 114 sonetti, quasi alla pari con il primo). Anche dal punto di vista metrico il testo si lega ai componimenti vicini: lo schema, infatti, è uguale a quello di XI; le rime B, invece, sono costituite di sole vocali (-i ω) esattamente come in X (ed è condiviso il rimante i ω). È inoltre inclusiva la rima i ω : *diparti ω* : *apri ω* : *obli ω* , equivoca la rima *manca* (verbo) : *manca* (aggettivo) e assonante *amarmi* : *addimandarmi*.

1. *La ... bianca*: ‘Il bel volto dal colore candido ma temperato col rosso’, come anche in LIX 42-45 «Ne gilji o neve han bianc ω sì perfett ω / C ω m’ella ha ’l vif ω e ’l pett ω ; / In cui qualche rosseza vi si po ω a, / Che pare in latte una vermija ro ω a» e come, ad esempio, in Cino CIV 13-14 «poi che ’n oscuro, di stato gioioso, / si mutâr li color’ vermigli e bianchi». Se però la designazione del viso dell’amata come bianco e vermiglio è topica, la precisa coppia aggettivale (il primo elemento della quale è *hapax* in Trissino) proviene da Guido delle Colonne 5 47 (di cui nella *Poetica*, p. 87, sono riportati i piedi della prima stanza) «O colorita e blanca». Cfr. inoltre Boccaccio, *Amorosa visione* XXVIII 25-27 «Il chiaro viso [di Didone] bello e colorito / mirando Enea con benigno aspetto / tornava bianco spesso e scolorito».

2. *impallidir ... i ω* : il viso, che benché velato di vermiglio è già di per sé bianco, di fronte all’idea della partenza dell’amante diviene smorto, offuscandosi cioè con un pallore che non contribuisce più alla naturale bellezza ma è invece sinonimo di imbruttimento. Sebbene gli elementi costitutivi del verso derivino da *Rvf* 123 vv. 1-2 «Quel vago impallidir che ’l dolce riso / d’un amorosa nebbia ricoperse» e 8 «ma vidil’io», si noti qui la loro redistribuzione al fine di generare un’insistenza fonica sulla *i* (*ImpallIdIr vIdd’I ω*). Il verbo torna in LIII 5-6 «al nostr ω am ω re / Ti vidi impallidir».

3. *Il ... che*: espressioni simili in III 3 «Quel dî, che», IV 3 «da quel dî, che» e XVIII 3 «quel dî, ch[e]». *mi diparti ω* : cfr. Giacomo da Lentini DI 15 «lo giorno ch’eo da voi mi dipartivi» e in parte anche Guittone, *Rime* 210 2 «lo giorno che da me gioia partio». Se si intende ‘nel giorno in cui io mi separai da lei, partendo’, bisogna ammettere che questa specifica forma della coniugazione compare soltanto qui in Trissino e non è supportata dalla trattazione della *Grammatichetta* (§ 45), dove a «sent ω » è assegnato il solo valore di terza persona singolare – ma come prima persona è forma non insolita in antico: vd. ad esempio Federico II 4 8 «alorché mi partio» (citato in *Poetica*, p. 131) o *Vita Nova* I 13 e IO IO (e cfr. Rohlfs 1968, § 571: «Di provenienza meridionale è l’-io alla terza singolare [...] esteso erroneamente [...] anche alla prima persona») –; in alternativa, si potrebbe intendere come soggetto della frase «Il giorn ω » (‘nel giorno che mi separò da lei’).

4. *Come ... manca*: (la vidi impallidire) come avviene a colui al quale venisse a mancare qualcosa a cui era affezionato’, probabilmente con l’idea di un

allontanamento improvviso, consapevole o meno (ossia dovuto al distacco o a uno smarrimento). Si tratta di uno pseudo-paragone, ovvero di una similitudine in cui «il figurato è il medesimo soggetto poetante o un sentimento da lui provato» (Serianni 2010, p. 31) e corrisponde quindi al figurante stesso.

5. *voce ... stanca*: la coppia aggettivale è probabilmente da intendere, in endiadi, ‘voce timida e priva di ogni forza, come quella di una bambina’. Per il primo dei due attributi, più che i casi in cui esso ricorre in Dante (con funzione però di sostantivo), si veda Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 87 6 «si fuggia paürosa e pargoletta»; nelle *Rime* trissiniane torna anche in LXV 50. Il sintagma «voce stanca» (: *bianca*) è invece in Boiardo, *Amorum Libri* I 51 10; ma la scena richiama forse anche Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I III 62 6-8 «E con voce angosciosa e molto stanca, [: *manca*] / Rivolto a Feragù, disse: “Un sol dono / Voglio da te, dapoi che morto sono”».

6. *Le ... apriω*: un verso quasi identico torna in *It. lib.* VI 345 «Le dolci labbra in tal parole aperse», che è una modulazione alternativa di un verso quasi formulare nel poema (cfr. I 609 «E le labbra in tal parole aperse» e 883 «E le sue labbra in tal parole aperse», II 67 «Aperse le sue labbra in tal parole», e XI 178 «Però le labbra in tai parole aperse» e 495 «Ωnde le labbra in tai parole aperse»). Per la coppia «dolci [...] soave» cfr. *Rvf* 284 8 «sì dolce in vista et sì soave in voce», oltre che 23 64. *dolci labbra*: sebbene la forma metaplastica «dolce» per il plurale femminile non sia priva di attestazioni in antico (vd. ad esempio *Orl. Fur.* XXXIII 36 1 «sì belle e dolce labbia»), l’aggettivo è stato qui corretto in «dolci» perché in Trissino è questa la sola forma attestata per i plurali, sia maschili che femminili. *sì soave*: con valore avverbiale (‘così soavemente’), come ad esempio in *Rvf* 311 1, in Rinuccini, *Rime* XXXII 7 o in Buonaccorso da Montemagno il Giovane 16 13.

7. *Che ... ripensandω*: ‘che anche soltanto a ripensare a quelle’. Frequente nella tradizione lirica, con questo stesso significato, la locuzione «che, sol pensando ...»: si vedano almeno Sannazaro, *Arcadia* XIIe 308-309 «ché sol pensando udir quel suo dolce organo / par che mi spolpe, snerve e mi disicore» e *SeC* LXVII 3-4 «che, sol pensando al portamento adorno, / contento di tal vita esser potrei», e Bembo, *Stanze* 44 4 «Che sol pensando in voi tempri ogni noia?»; più vicino al verso trissiniano è invece il madrigale di Strozzi il Giovane *Sott’un bel verde in grembo a’ fiori, e l’erba* vv. 4-5 «Oh dolce suon, cui ripensando solo / Di tanta gioia l’anima s’ingombra». Vd. inoltre *Rvf* 196 11 «che ripensando anchor trema la mente».

7-8. *obliω ... manca*: ‘dimentico del tutto quanto la mia vita sia colma di affanni e di privazioni’ (o anche ‘dolorosa’, a seconda che a «manca» si assegni il significato di ‘manchevole’ o quello di ‘sinistra, infausta’). Si noti l’*enjambement* che visibilmente separa il verbo da ciò che viene dimenticato. È possibile che agisca ancora, a distanza, il modello di Guido delle Colonne 5, vv. 55-57 «ma, sol ch’io tegna menti / vostra

gaia persona, / obbrio la morte, tal forza mi dona»; ma cfr. anche *Rvf* 325 45 «che me stesso e 'l mio mal posi in oblio» e Bembo, *Rime* 151 12-14 «Tacer devrei; ma chi nel manco lato / mi sta la man sì dolce al core imprime, / che, per membrar del vostro, oblio 'l mio stato».

8. *vita ... manca*: per «vita [...] gravωsa» vd. *Rvf* 37 2 «la gravosa mia vita». Insolito è invece l'impiego di «manca» come attributo di «vita»; generalmente, infatti, nei non pochi casi in cui i due termini si trovano associati, il primo è un predicato: possibilità che qui è da escludere e per ragioni stilistiche (la rima risultante sarebbe non più equivoca ma identica) e per ragioni sintattiche (laddove una costruzione del tipo *«Quantω la vita è in me gravωsa ε manca», quasi equivalente sul piano metrico, avrebbe permesso una tale interpretazione).

9. *Il ... rofe*: 'Il suono che scaturì da quelle labbra, simili a rose, e che ne venne fuori'. Topico l'accostamento delle labbra alle rose, per cui vd. anche LIX 8 «Fra perle ε rofe in bocca de le Nympe» e, tra i *Fragmenta*, quantomeno 131 9-10, 157 12-13 e 200 10-11.

10. *Dicea*: si noti che, grammaticalmente, è il *suon* di v. 9 ad articolare le parole, non la donna. *Ti ... almen*: in contrapposizione con quanto espresso al v. 11, ovvero 'se è proprio necessario che tu parta, così come vuole la mia sorte, che si oppone al mio volere (che, cioè, tu rimanga), ti prego almeno ...'. La fonte di un tale attacco sembra doversi individuare in Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 192 2 e 420 2; vd. inoltre *It. lib.* XXIII 524 «Ti priegω almen, che mi cōnciēdi grazia».

11. *Poi ... s'oppωse*: cfr. *It. lib.* XI 521 «Ma la fōrtuna al suω pensier s'oppωse» e soprattutto Boccaccio, *Filostrato* IV 30 2-4 «O misera Fortuna, / che t'ho io fatto, ch'ad ogni disire / mio sì t'oppon?».

12. *Questω ... iω*: nell'*Italia liberata* torna assai spesso a inizio verso il modulo «Questω diss'elji» (o con soggetto simile), vero e proprio emistichio formulare impiegato al termine di un discorso diretto (similmente a quanto avviene in *Rime* LXXVIII 151).

12-13. *addimandarmi ... è*: 'non c'è bisogno di chiedermelo' (anche se il verbo significa più propriamente 'implorare', 'richiedere pregando').

13-14. *chè ... vietarmi*: 'perché il Cielo potrebbe vietarmi ogni altra cosa eccetto questa (che, cioè, io continui ad amarvi)'. Notare il forte *enjambement*.

14. *vietarmi*: in punta di verso anche in *It. lib.* XI 637-639 «Che l'empio Capitan puo ben vietarmi / Che spωsa non mi sia, ma non puo tormi, / Ch'io non l'ωsservi sempre, ε sempre adori».

X

Il ciclo di testi *de lobn*, inaugurato dal componimento precedente, prosegue con un sonetto incentrato per intero sulla lontananza dall'amata (o meglio, dai suoi occhi e dalla sua bocca, il cui ricordo occupa rispettivamente la prima e la seconda quartina) e sulla fiducia che l'amante ripone nella fedeltà della donna: se nel sonetto IX era raccontato il momento della partenza e del distacco, qui è invece già in atto la separazione, con le conseguenti ripercussioni negative sull'animo dell'io.

Dal punto di vista sintattico, è riproposta l'articolazione del periodo già sfruttata nel sonetto IV (per cui vd. la relativa introduzione, e in particolare il rimando a Soldani 2009b quanto alla categoria di *Periodi aperti da Sn+relativa*), esasperata però a tal punto che il verbo della principale si incontra soltanto ad attacco di terzine, quasi a rappresentare icasticamente l'idea della distanza fra l'io e le parti del corpo della donna descritte, che divengono in tal modo l'argomento principale delle quartine.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, diverso quindi per schema dal testo che nella raccolta precede. Con esso, tuttavia, il componimento condivide le rime B di sole vocali (-iω) e il rimante iω (mentre i rimanti *Amore*, *dolore* e *ardore* erano anche nella ballata rifiutata *Quand'io penso al mio stato*, che in MA₁ era posta fra X e XI: cfr. Mazzoleni 1987, p. 118). Sono assonanti fra loro le rime *Amore* : *ardore* e *dolore* : *ardore*, è inclusiva *miω* : *piω* : *iω* : *riω* e sono paronomastiche *Amore* e *amarω*.

1-2. *Lj'ocki ... miω*: 'Occhi soavi, ai quali Amore ha affidato in governo sia i miei pensieri sia la mia stessa vita'. Il sintagma «occhi soavi» è precipuamente petrarchesco: connesso ai pensieri dell'io o alla sua vita si trova già in *Rvf* 37 34-36 «quei begli occhi soavi / che portaron le chiavi / de' miei dolci pensier', mentre a Dio piacque», 207 14 «Li occhi soavi ond'io soglio aver vita» e 253 10-11 «Et se talor da' belli occhi soavi, / ove mia vita e 'l mio pensiero alberga»; ma vd. anche *Rvf* 73 63. In *incipit* di sonetto è anche in Sannazaro, *SeC* XXXI 1 «Gli occhi soavi ove 'l mio cor sospira».

1. *al ... gōvernω*: un modulo simile torna in *It. lib.* XXVII 1-2 «Vergini sacre, al cui gōvernω è postω / Parnafω, et Helicon, et Aganippe». Vd. inoltre *Rvf* 80 8-9 «L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita».

2. *Commise*: il verbo ha il significato di 'affidare (in custodia)' anche in LXXVI 26 «Ad haver cura del cōmmissω armentω» e LXXVIII 54 «le cōmmesse piante».

i ... pensieri: sul rapporto tra occhi della donna e pensieri dell'io vd. VI 1-2, dove questi ultimi sono detti trarre *dolceza* dai primi e infonderla nel cuore dell'amante.

3. *già*: 'un tempo', ovvero prima della partenza e del conseguente distacco; è in contrapposizione all'«hor» di v. 9. *lume suω*: 'loro lume' (riferito a «ocki»), con utilizzo alla latina del possessivo e significato quindi plurale, come di norma in Trissino (cfr. anche XXI 1-2, XXXI 58, XLIV 3-4, LV 55 e LXV 47-49). *leggiadrω ε πιω*: 'nobile e pietoso'. Cfr. *Rvf* 207 9 «del bel lume leggiadro».

4. *swave ... dolore*: espressione pressoché identica in Poliziano, *Rime* XCIX 4 «che mi parria suave ogni dolore».

5. *L'ostrω ... perle*: 'le labbra (di un rosso simile a quello della porpora) e i denti'. Più che *Rvf* 347 4 («et d'altro ornata che di perle o d'ostro»), in cui i sostantivi si riferiscono agli ornamenti delle vesti della donna, si tenga presente 192 5-6 «vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra / l'abito electo», dove essi rimandano, come qui, alle bellezze fisiche. A proposito dei due figuranti, Quondam (1991, p. 163) notava che, pur non costituendo «elementi innovativi per quanto riguarda la serie dei colori dominanti, estendono però l'arco dei comparanti [...] in termini rilevanti, per la sinestesia che l'immagine produce». Affine è l'altra occorrenza nelle *Rime* (nonché l'unica altra in cui «ostrω» in Trissino valga 'porpora' e non invece 'austro'), in XIV 1-2 «L' aura gentil, che sωspirandω muove / L'avoriω ε l'ostrω». *ωdore*: in XXII 4 è l'orma stampata dalle piante della donna sul terreno all'origine del profumo; qui, invece, l'aria che fuoriesce dalle sue labbra in seguito all'emissione della voce. Nei *Fragmenta* l'aggettivo è associato solitamente al lauro (vd. ad esempio *Rvf* 327 1-2 o 337 1-5).

6. *Movean ... parolette*: le parole sono *leggiadre* come *leggiadrω* era già il lume degli occhi al v. 3. Cfr. Guido Novello da Polenta IV 1-3 «Un penser ne la mente mia se chiude / che de voi, donna, move / parole dolce e lezadrette e nove», da cui probabilmente deriva sia la scelta del verbo che quella della coppia di aggettivo e sostantivo (per la quale vd. anche *Rvf* 193 10 «[quella voce] suona in parole sì leggiadre et care»). Quest'ultima, più che costituire un rimando generico a parole di consolazione della donna, si riferisce evidentemente alla prima terzina del sonetto IX, contribuendo a rinsaldare i legami fra i due testi e la loro reciproca dipendenza. Un'immagine simile è anche in *Rvf* 109 9-11 «L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira» e, amplificata, nella descrizione di Alcina in *Orl. Fur.* VII 13 1-6 «Sotto quel [*scil.* il naso] sta, quasi fra due vallette, / la bocca sparsa di natio ginabro; / quivi duo filze son di perle elette, / che chiude et apre un bello e dolce labro: / quindi escon le cortesi parolette / da render molle ogni cor rozo e scabro». *parolette*: il diminutivo è caro a Trissino, che vi ricorre anche – con costante *variatio* dell'aggettivo – in XLV 30 («parolette accorte»), LVI 7 («dolci parolette care») e LIX 69 («swavi

paròlette»). Al di fuori delle *Rime* ritorna anche in *It. lib.* V 338 e XIV 355, con un significato però quasi spregiativo ('parole di poco conto'). *ond'io*: 'da cui', o anche 'nelle quali'.

7. *miω... riω*: lo stato dell'innamoramento, come si deduce dal verso seguente; le parole della donna, quindi, e in particolare la richiesta di fedeltà, consolano l'amante, che in tal modo viene a sapere che il suo amore è ricambiato e sa perciò di non soffrire invano. Si noti l'assonanza (*stAtω Asprω*, peraltro con analogica cancellazione in sinalefe delle due *ω*), ribadita dal contraccanto di 7^a8^a, cui risponde agli estremi una sorta di rima interna (*miω : riω*). La coppia «aspro e rio» è già in *Rvf* 34 5 «tempo aspro et rio» (dove si riferisce però alle cattive condizioni meteorologiche), ma vd. anche 262 7 «è tal vita aspra et ria»; cfr. inoltre 71 22 «mio dolce stato rio» (: *mio*) e 345 5 «'l mio stato rio».

8. *giwir... ardore*: l'«*Ωnde*» sembra dipendere da «*cōnfortω*» (o, al massimo, fungere da congiunzione con valore conclusivo) e non da «paròlette» (come farebbe se fosse coordinato all'«*ond'io*» del v. 6: del resto in MA₁ si aveva qui «dove»), con il significato quindi di 'e per questo conforto ero solito vivere nella gioia, pur trovandomi in realtà immerso nell'ardore della passione'. Cfr. *Rvf* 19 5-6 «col desio folle che spera / gioir forse nel foco».

9. *Mi ... lunge*: cfr. *Rvf* 164 14 «tanto da la salute mia son lunge» e 227 9-10 «et or m'accorgo / ch'i' ne son lunge». *caminω*: non il cammino della vita bensì, più banalmente, la strada percorsa da Trissino nel suo viaggio lontano dall'amata.

10. *cōnfortω... vita*: in parallelismo con il v. 7, anche sul piano accentuativo (e con parziale ripresa fonica fra *AL MIω STAtω* e *A La MIa STAnca*); «stanca», inoltre, richiama sia lo stesso aggettivo che si trova in IX 5, riferito però alla voce dell'amata, sia la condizione di «vita [...] gravωsa ε manca» dell'io in IX 8. Se, quindi, un tempo erano state le parole della donna a consolare l'amante, ora a confortarlo e a tenerlo in vita è solo la sua promessa di fedeltà: sono dunque evidentemente richiamate ancora una volta, in forma indiretta, le parole pronunciate dall'amata in IX 10-11. Una clausola identica è in *Rvf* 327 3 «lume et riposo di mia stanca vita» (: *aita*), ma per immagini analoghe vd. anche 127 60-61 «ch'i' non avesse i begli occhi davanti / ove la stanca mia vita s'appoggia» e 359 1-2 «Quando il soave mio fido conforto / per dar riposo a la mia vita stanca», e Comedio Venuti XLV 4 «sommio conforto a questa stanca vita». Un'immagine non dissimile, sempre generata dalla lontananza, è, infine, in *Rvf* 37 7-8 «sol una spene / è stato infin a qui cagion ch'io viva».

11. *La rimembranza*: provenzalismo, assai diffuso nella tradizione lirica (e soprattutto nei siciliani e in Chiaro Davanzati), per 'ricordo'. Vd. anche Dante, *Lo meo servente core* 3-4 «e Mercé d'altro lato / di me vi rechi alcuna rimembranza» (in cui compare anche quella che qui è la *mercede* del v. 14: ma sulla probabile non conoscenza di questo testo da parte di Trissino cfr. Davoli 2020b, pp. 133-134 e n.

32). Per impieghi più tardi si veda invece, ad esempio, Bernardo Tasso, *Amori* I CIII 35-36 «e sol di rimembranza / Mi vivea degli amati e chiari rai».

12. *Anima pellegrina*: considerato il contesto, dovrebbe avere qui il senso di ‘anima a me lontana’ piuttosto che quello di ‘anima straordinaria’ (o ‘di straordinaria bellezza’). Cfr. Cino LXI 1 «L’anima mia che si va peregrina» (con cui la coincidenza è ancora maggiore in MA₁, dove si legge appunto «peregrina» invece che «pellegrina»).

12-13. *ogn'altra ... carω*: ‘qualsiasi altro atto che voi facciate nell’intento di soccorrere il mio animo afflitto, all’infuori del ricordarvi di me e del conservarvi benevola nei miei confronti, vale nulla per me’. Cfr. *Rvf* 179 12-13 «ch’i’ veggio esclusa / ogni altra aita» e *Soph.* 1130-1133 «una sì dura imprefa, / Contra cui sarà nulla ogni altra aita, / Se tua pietà infinita / Non la soccorre», ma anche *Rime* XIII 71 «È propriω nulla» e LIX «Ma tuttω ’l restω è nulla». Il sintagma in clausola torna in XIX 15-16 «ε in quel c’havea pensatω / D’esservi carω».

14. *Ne ... mercede*: ‘né sarei in grado di chiedervi un’altra forma di pietà, più alta di questa’ (ma è anche possibile che qui «mercede» valga invece ‘dono’, ‘ricompensa’, come in XLV 64 e in LXVII 6). Cfr. *Rvf* 49 6 «per dimandar mercede».

XI

Si chiude nella *princeps*, con questo sonetto, il ciclo di testi *de lobn* inaugurato da IX, salva poi la ricomparsa del tema – ma a distanza e in maniera ormai isolata – nella sestina XXVI. Il legame fra questo componimento e la sestina, non solo sul piano tematico quanto soprattutto su quello lessicale, è assai più forte che con i precedenti, tanto che Morsolin (1894, p. 107) non esitava a individuare implicitamente un'identità nella cronologia di composizione dei due testi, sebbene dal punto di vista documentario l'ipotesi di datazione sia formulabile con certezza solo per la sestina (si veda a proposito l'introduzione a XXVI) e a considerarli di fatto una sorta di dittico.

Ancora distante dall'amata, l'io invoca gli elementi naturali del paesaggio che lo circonda, che sembrano ostacolargli la via del ritorno, asserendo che, se anche al corpo sarà impedito di rivedere l'amata, l'anima potrà fare a lei ritorno: viene così confermata la dichiarazione di fedeltà con cui si chiudeva il sonetto IX, secondo cui niente o nessuno avrebbe mai potuto intralciare l'amore che l'io porta alla donna.

Il sonetto, come notava già la Mazzoleni (1987, p. 119), risulta architettato su una bipartizione simmetrica fra quartine e terzine, essendo

costruito su una doppia invocazione (prima quartina e prima terzina con i vv. 12 e 13) agli elementi naturali che si fanno simbolo del distacco fisico del poeta dalla donna, cui fa simmetricamente seguito, ugualmente replicata (seconda quartina e parte della seconda terzina), l'affermazione della forza del sentimento.

Se in parallelismo è la struttura complessiva, variano però le modalità attraverso cui i vocativi si presentano: al v. 1, infatti, si ha una lunga serie di sostantivi; al v. 9 un'altrettanto estesa serie di aggettivi riferiti a un unico sostantivo; al v. 10, infine, un sintagma costituito da due aggettivi e un sostantivo soltanto.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD, come il IX. Sono inclusive le rime *acque* : *nacque* : *piacque* : *giacque* e *Arn*ω : *scarn*ω : *indarn*ω, e sono desinenziali le rime B; sono consonanti fra loro *ritardare* e *ritornare* ed è assonante la rima *vicin*ω : *divin*ω. Il rimante *Arn*ω, inoltre, è condiviso con la sestina XXVI.

1. *Valli ... acque*: verso di ispirazione senz'altro petrarchesca, che di fatto riscrive *Rvf* 35 9-10 «che monti et piagge / et fiumi et selve», ma per cui cfr. anche 71 37

«O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi», 142 25 «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi» e 360 50 «monti, valli, paludi et mari et fiumi», e *Tr. Cupid.* III 114 «fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi». Gli elementi naturali ‘allontanano’ l’amata dall’io anche in *Rvf* 37 vv. 41-43 «Quante montagne et acque, / quanto mar, quanti fiumi / m’ascondon que’ duo lumi» e 104 «[le varie bellezze della donna] mi celan questi luoghi alpestri et ferì». Un riscontro più esteso può ritrovarsi in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 338 1-7 «Lasso, quante acque, monti, valli e sassi / son tra noi dui! Quando serà ch’io sia / al tuo conspetto? Aihmè, mai più non fia: / veggio Morte serrarmi inanzi i passi. / Il spirto, che ha pietà dei membri lassi / e che teco albergar sempre desia, / vanne e vien, non curando alpestre via», dove si registra già la contrapposizione fra il corpo cui è vietato il ritorno dall’amata e lo spirito che è invece libero di muoversi valicando anche le vie più inaccessibili; per contrasto vd. anche *Rime della vulgata* 143 7-8 «Passato ho monti alpestri, valle et acque, / sol per vederte, dolce e bel paese». Già la Mazzoleni (1987, p. 118) notava che «delle sei parole rima della sestina [...] due ritornano esattamente nell’incipit del sonetto XI [...], che porta implicito il riferimento a “Colli” ed “Arnò”». *Montagne alpestre*: dal momento che il luogo di composizione coincide con la Toscana, questo sintagma non si oppone all’*altissimò Appenninò* di v. 9 (e agli *appennini colli* di XXVI 10), ma vi corrisponde perfettamente. L’aggettivo, quindi, vale genericamente ‘impervie’, a sottolineare la difficoltà che comporterebbe il loro attraversamento per far ritorno dalla donna amata, ed è usato per designare non le Alpi bensì gli Appennini – e, se il territorio in cui l’io si trova deve essere individuato con Bagni di Lucca (vd. l’introduzione a XXVI), si tratterà forse dell’Appennino tosco-emiliano o tosco-romagnolo più che delle Alpi Apuane –, come del resto già in *Purg.* XIV 33 «l’alpestro monte ond’è tronco Peloro».

2. *Ben*: è avvio di verso assai frequente in Trissino, come notava già la Mazzoleni (1996, p. 319 n. 16); qui ha valore rafforzativo (‘certo, potete anche ...’). *il ... ritardare*: ‘ostacolare il mio corpo, trattenendolo lontano dalla donna più a lungo di quanto vorrei’, così come al v. 12.

3. *kiuderli il camin*: ‘impedirgli la via (del ritorno)’. Rafforza il concetto espresso nel verso precedente: l’asprezza del terreno circostante potrà anche ritardare, per il corpo, il rientro in patria; anzi, potrà addirittura impedirlo completamente. Per l’espressione vd. *Rvf* 14 5-7 «Morte pò chiuder sola a’ miei pensieri / l’amoroso camin che gli conduce / al dolce porto de la lor salute» e 130 1 «Poi che ’l camin m’è chiuso di Mercede», ma anche *Scoph.* 83 «Ch’ad ogni altrò pensier kiufer la via». Il sostantivo era già in X 9, sempre a indicare la strada che separa l’io dall’amata; cfr. anche XXI 4 «kiude il passò» e rimandi.

3-4. *ritornare ... terren*: l’andamento cantilenante impresso dalla struttura simmetrica dei vv. 2 e 3 è in parte scardinato dall’aggiunta, in questo secondo caso, di

un complemento oggetto in *enjambement*, che impedisce alla costruzione sintattica di coincidere perfettamente con il limite del verso. *dove ... nacque*: se davvero il periodo di composizione coincide con quello della sestina XXVI, il terreno natio cui qui si fa riferimento non indica nello specifico la città di Vicenza, che a questa altezza cronologica era formalmente preclusa all'esule Trissino – e cfr. a tal proposito anche LXV 26 –, quanto il territorio del Vicentino o più in generale l'Italia nord-orientale, distinta dall'area toscana in cui in quel momento egli si trovava. Del resto, anche in LXXVIII 72-75 («*Ἐρῶ νῶν ἐραυατὴν ἐν τῷ τερρῶν, / Ὡυὲ τὴν Βρῆντᾶ εἰς τὴν Βακχίλῳν σὲ ἰνσᾶ, / Νῆ δὼυὲ Βῆνδᾶ εἰς Ρυυῶλῶν σὲ ἰνᾶλζᾶ, / Νῆ λᾶ δὼυὲ Βῆνᾶτῶν ἀλὸς τῆς θᾶλῆς*») il valore da attribuire a *τερρῶν* sembra ugualmente generico, a designare l'area veneta; e in *It. lib. IX* 33, dove il verso è riproposto quasi identico («*Ἀλὸς τῆς θᾶλῆς τερρῶν δὼυὲ, χὲρῶν ἰνσᾶ*»), pare indicare addirittura l'Italia intera. Vd. anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 11 8 «sacro terren, dove mia donna nacque» (: *piacque* : *acque*) e Sannazaro, *SeC* LXXXII 5-8 «non è questo il terren, dove al ciel piacque / mostrarsi tanto a noi largo e cortese? / non è questo il superbo alto paese, / onde il gran Federigo al mondo nacque».

5. *L'alma sciolta*: il sintagma è in *Rvf* 214 39. E in *Soph.* 2032 «anima discolta» è riferito a Sofonisba appena morta. La contrapposizione che qui si registra fra corpo e anima tra la prima e la seconda quartina si ritrova anche nelle terzine del sonetto già menzionato di Sannazaro, *SeC* LXXXII 9-14 «Dolce, antico, diletto e patrio nido, / dunque era pur nel fato acerbo e crudo / ch'io non gittasse in te l'ultimo strido? / Ma l'alma, che a gran forza affreno e chiudo, / col mio doppio sostegno amato e fido / ti lascio, e parto sol col corpo ignudo»; ma cfr. anche *Rime* LXXIV 10-12 «Ma l'alma, ogn'hor più forte / Nel suo fedel servire, / Vi vuol sempre seguire». *come ... piacque*: da riferirsi probabilmente a quanto segue, intendendo cioè 'l'anima, sciolta dal corpo, tornerà dalla donna, come Dio volle' (e non 'l'anima, sciolta dal corpo così come Dio aveva stabilito'). Cfr. *Rvf* 37 36 «mentre a Dio piacque» (: *acque*) e la ripresa bembiana, identica all'emistichio trissiniano, in *Stanze* 24 2 «come a Dio piacque» (: *nacque* : *acque*).

6. *A ... voi*: non solo 'contro la vostra volontà', ma anche, in senso etimologico, 'con vostro dispiacere', perché viene in tal modo vanificato lo sforzo degli elementi naturali. La locuzione è fecondissima nell'*Italia liberata*.

6-7. *volare... quella*: tematicamente vicini sono i vv. 5-8 di Sannazaro, *SeC* LXVII «Se non che l'alma poi, per veder lei, / desiosa pur corre al suo soggiorno, / e per volar a' bei piacer dintorno, / lascia qui morti i spirti afflitti e rei».

7. *volve*: 'volle'.

8. *Serva*: con funzione predicativa rispetto al «la» del verso precedente, a sua volta riferito ad «alma» di v. 5. Cfr. Sannazaro, *SeC* XLI 22-23 «dal dì che ad arder venne / l'anima serva in questo carcer fosco». *dal ... giacque*: 'dal giorno in cui

giacque accanto a me (o meglio, fu associata al mio corpo) nella culla'. L'anima dell'amante, cioè, è stata dal Cielo (e quindi da Dio) costituita serva della donna fin dal momento della nascita: per cui, se si deve immaginare che l'io sia maggiore d'età dell'amata, si tratta di vera e propria predestinazione, di una condizione che precede il concepimento della donna stessa. Similmente, in altri testi, la bellezza e le virtù divengono compagne della donna fin dall'esatto momento della nascita e non un istante dopo: vd. ad esempio XXXI 28-32 «Ch'io non posso parola / D'alcuna loda ritrovar fra nui, / Che, come il mondo ha in lui / Ciascuna cosa, e fuor di questo è nulla, / Non fosse in voi dal latte e da la culla» e LXV 47-51 «L'alta bellezza, che s'adorna in lei, / Le grazie e le virtù s'hanno fra loro / Concordi questa per su' albergò eletta, / Fin da quel dì, che in culla pargoletta / Giacque», dove compare l'identica immagine della *culla*. Cfr. anche *Rvf* 72 52-54 «et credo da le fasce et da la culla / al mio imperfecto, a la Fortuna adversa / questo rimedio provedesse il cielo» e 174 3 «cuna, dove nato giacqui» (: *nacqui* : *piacqui*), e, in riferimento alla donna, ancora Tebaldeo, *Rime della vulgata* 143 3 «Sei tu il terren dove in la culla giacque» e Sannazaro, *SeC* LXXXII 4 «e dove in culla giacque».

9. *L'ongò ... Appenninò*: coincide con «l'Appennini Colli» di XXVI 10. Sebbene qui gli Appennini siano designati come catena che attraversa l'intera penisola italiana, l'apostrofe sarà da considerarsi rivolta nello specifico al solo tratto dell'Appennino tosco-emiliano (o romagnolo), fra cui peraltro si trovano tra le più alte vette dell'intera Toscana. Due dei tre aggettivi tornano nell'egloga *Admeto secondo* di Alamanni (*Versi e prose*, vol. II, pp. 5-15), vv. 59-60 «Onde il nivoso altissimo Appennino / A divider l'Italia il corso prende».

10. *che ... Italia*: 'che dividi in due l'Italia', così come in *Rvf* 146 13-14 «il bel paese / ch'Appennin parte». Un sintagma ancor più simile, e riferito specificamente all'Appennino toscano (come si ricava dalla prosa che precede il componimento nell'unico codice che lo trasmette), si ritrova in Pigna, *Il ben divino* CXXXII 1 «Alpestre dorso, che l'Italia fendi». *bel ... Arnò*: identica locuzione in XXVI 3 e molto simile in LXXVIII 65 «bel fiume d'Arnò». Già presente in Dante (*Inf.* XXIII 95 «sopra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa»), da cui arriva poi in Boiardo, *Amorum Libri* III 20 2 «il bel fiume de Arno», è fecondissima in Alamanni, di cui si veda almeno l'Egloga prima (*Versi e prose*, vol. I, pp. 13-17) ai vv. 131-132 «Voi chiari fonti, e tu bel fiume d'Arno / Che bagni e parti il nido ov'io son nato».

11. *mormorandò*: verbo comunemente impiegato per indicare il rumore prodotto da acque correnti. Nelle *Rime* si ritrova in contesti analoghi in XXII 5 «mormoranti humori», in LX 8 «e 'l murmurar de i fiumi» e in LXXVIII 7-8 «Che 'l mormorò, che fan di pietra in pietra / L'acque, che scendon da i sassosi colli»; ma cfr. anche *It. lib.* III 524-526 «un canaletto / Non molto largo, di purissim'acqua, / Che mormorandò già fra l'herba verde» e XII 691-692 «un

fiume, / Che murmurandω turbidω, ε veloce»; e ai vv. 5-6 di un testo anonimo menzionato nella *Poetica* (p. 155) si legge «Qui sōn dui vaghi ε limpidi ruscelli / Che murmurandω van di sassω in sassω». Nei *Fragmenta* il verbo si trova quasi sempre associato alle acque valchiusane: così in 176 10-11, 219 3, 237 27, 279 3 e 323 37-39. *cōrri*: ‘scorri’, come in *It. lib.* XV 368 «lω fiume, che lji cōrre accantω». *a lui vicinω*: è così suffragata l’impressione che nel sonetto si parli proprio dell’Appennino tosco-romagnolo, da cui l’Arno nasce, o del tosco-emiliano, *vicinω* al quale esso scorre.

12. *corpω... scarnω*: ‘corpo privo di forza, come dimostrano il suo pallore e il suo essere macilento’ (o, in endiadi, ‘molto debole per la magrezza’). La locuzione potrebbe forse indicare uno specifico momento della malattia di Trissino – proprio la ragione per la quale si sarebbe recato a Bagni di Lucca: vd. Morsolin 1894, pp. 53-57 –, oltre che considerarsi un riferimento generico alla fragilità del corpo in contrapposizione alla fortezza dello spirito che è invece esaltata nei versi successivi. Entrambi gli aggettivi conoscono una diffusione piuttosto tarda, non essendo presenti, ad esempio, né in Dante né in Petrarca (sebbene in *Rvf* 308 4 compaia il verbo «scarno», peraltro già accostato alla serie rimica *Arno : indarno : incarno*). La locuzione nella sua interezza si trova in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 295 160 «Sotterra pur il corpo exangue e scarno» (: *indarno : Arno*), mentre «corpω exangue» torna ad esempio in *It. lib.* VII 1032 (dove costituisce l’unica altra attestazione trissiniana dell’aggettivo) e conosce in generale un ampio impiego nei poemi epico-cavallereschi. Cfr. anche Tebaldeo, *Rime estravaganti* 673 100-102 «Taccio la strana e longa infirmitade / ove incorse il mio corpo exangue e stanco / per voler soportar tua crudeltade.

13. *nel spirtω*: all’interno del verso occupa la medesima posizione di «nel corpω» (v. 12), sotto accento di 6^a. Non pare si debba scorgere differenza fra lo *spirtω* e l’*alma* (v. 5), dal momento che i due sostantivi in Trissino tendono a coincidere in quanto opposti al corpo, indicando genericamente sia l’alito di vita sia l’insieme delle facoltà intellettive. *divinω*: in *Purg.* XVII 55 «divino spirito» è impiegato per designare un angelo. In questo caso bisognerà intendere l’aggettivo non nel senso di ‘creato da Dio’, dal momento che tale è anche il corpo, ma forse come ‘soprannaturale’, contrapposto cioè a ciò che è terreno e capace di contrastare qualsiasi impedimento che provenga dalla materia – così come anche, ad esempio, in Vittoria Colonna, *Rime amorose* 29 1-4 «Cara unōn, con che mirabil modo / per nostra pace t’ha ordinata il Cielo, / che lo spirtō divino e ’l mortal velo / leghi un soave ed amoroso nodo!». Richiama, del resto, «cōme a Diω piacque» del v. 5.

14. *s’addopra indarnω*: ‘tutte le vostre forze si affaticano vanamente, senza ottenere i risultati sperati’. Un verso simile è in *It. lib.* IX 697 «Ωnde s’adopra ogni lωr forza indarnω».

XII

Racchiuso fra il ciclo di testi *de lobn* e la prima canzone della raccolta, in cui saranno celebrati gli effetti benèfici e beatifici della donna non più solo sull'io ma sull'intera Natura, il sonetto XII si presenta come una pausa contemplativa, non narrativamente movimentata come i testi che subito precedono e invece assai vicina per temi e per immagini ai sonetti 'estatici' III, IV e VI. Al primo, infatti, rimanda soprattutto l'*incipit* con identiche tessere lessicali ad attacco e in punta di verso (rispettivamente «Quandω» e «bene»), oltre che una analoga architettura sintattica, con una proposizione temporale che occupa per intero la prima quartina e inizio della principale che coincide con l'avvio della seconda quartina; al secondo rinvia l'immagine del *prigionièr* (qui al v. 8, lì al v. 10) e delle *catene* (v. 8, e v. 7); all'ultimo il motivo di un annichilente *excessus mentis*, «del piacere, tanto grande da poter essere anche distruttivo, che deriva dalla visione degli occhi della donna, ritornando i "dolci lumi" di VI, 1 come "esca dolce" e "bel lume" di XII, 3-4 e 14» (Mazzoleni 1987, p. 116). Originale rispetto ai testi precedenti è, però, lo scarto che si realizza nelle terzine, dove l'io dichiara inizialmente di volersi sottrarre al potere distruttivo degli occhi della donna privandosi di tale visione, salvo poi – resosi conto che uno stato del genere, privo di un bene così grande, sarebbe «peggiωr, che morte» (v. 11) – tornare a questa pentito e disposto a contemplare lo sguardo dell'amata anche a costo di un proprio totale disfacimento.

Particolarmente fitta appare la sintassi della fronte (e soprattutto della prima quartina), complicata dall'inserzione di due relative, da inarcature e da più predicati inanellati per asindeto fra quarto e quinto verso: sembra essere ricalcata, e complicata, la costruzione sintattica di *Rvf* 147 1-8, che ugualmente si avvia con un modulo del tipo "Quando" + sogg. (in entrambi i casi un sostantivo bisillabico troncato) + relativa, presenta il verbo della temporale ad attacco di v. 3 (seguito in un caso da «ad or ad or», nell'altro da «talhωra») e quello della principale ad avvio della seconda quartina, per proseguire poi con una coordinata. Simile è anche l'attacco della prima terzina, introdotta in entrambi i casi da una congiunzione conclusiva («Onde» in Petrarca, «Però» in Trissino); e la medesima avversativa («Ma») chiude la partizione nelle *Rime*, mentre nei *Fragmenta* è dislocata nell'ultima terzina.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DEC: lo schema registra ben quattro

attestazioni in Trissino, contro una soltanto in Petrarca (*Rvf* 95). Sulla base dei repertori di Solimena (1980, 2000) e Antonelli (1984), fra Due e Trecento risulta impiegato soltanto da Cino XIX e XXXI (mentre erronea è l'indicazione di Onesto, *Rime* XVIII, che presenta in realtà una fronte ABBAABBABA); ma nel Quattrocento conta, fra le altre, 2 attestazioni in Giusto de' Conti e 9 in Boiardo (cfr. a proposito l'introduzione di Zanato a Boiardo, *Amorum Libri* I 16, a p. 139), mentre è più diffuso nel Cinquecento, tornando ad esempio ben 15 volte nelle *Rime* di Bembo. Lo schema delle terzine non è fra quelli esemplificati nella *Poetica*, dal momento che Trissino lo include fra le combinazioni di ternari che «rarissime volte si truovano ufate» (p. 101) e che sono perciò passate sotto silenzio: ed è questo il solo caso, assieme a CDE EDC, di schema che sia sottaciuto nella trattatistica nonostante abbia almeno una attestazione nelle *Rime*. È consonante la rima *rinfrasca* : *rinvesca*, mentre, oltre che inclusiva rispetto a quest'ultima, è equivoca la rima *esca* (sostantivo) : *esca* (verbo), come denunciato del resto già dall'alternanza fra vocale chiusa/aperta.

1-4. *Quando ... tira*: si costruisca 'Il piacere, che nasce spesso nella mia mente dal ricordo di quel bene da me tanto desiderato (ossia la donna amata), mi tira con sé ogniqualvolta torni, di tanto in tanto, a cercare quella dolce esca con la quale un tempo mi catturò e ancora oggi mi tiene in suo potere', ovvero, fuor di metafora, 'Ogni volta che nasce in me il ricordo di voi, donna, sono spinto a contemplarvi, finendo per mirare di continuo quegli aspetti della vostra bellezza che mi fecero innamorare di voi'. Cfr. *Rvf* 147 1-6 «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, / et con un duro fren, mi mena et regge / trapassa ad or ad or l'usata legge / per fare in parte i miei spiriti contenti, / trova chi le paure et gli ardimenti / del cor profondo ne la fronte legge».

1. *piacer*: cfr. II 12-13 «E con la forza del piacer, che accefe / Sì rattò, et occupò tutt'i miei sensi». Qui il sostantivo è da intendere senz'altro in senso proprio e non, come in antico, col significato di 'bellezza'; in particolare, se corrisponde al *voler* di *Rvf* 147 1, sarà da identificare con la passione, con il desiderio in quanto contrapposto alla ragione. Cfr. anche *Cv*. III x 2, dove si parla della «cosa desiderata» così come qui del *difiato bene*: «quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più sé unisce alla parte concupiscibile e più abbandona la ragione». *che ... bene*: difficile stabilire in maniera univoca se il pronome relativo svolga la funzione di soggetto o di complemento oggetto (forse con voluta anfibologia). Dando per assunto che il *difiato bene* coincide con la donna amata, nel primo caso bisognerebbe intendere che è il piacere a suscitare il pensiero di quella, mentre nell'altro che è lei stessa a generare il piacere – il quale poi a sua volta, in un circolo in cui causa ed effetto si rovesciano, spinge l'io a contemplare le bellezze della donna.

2. *ne ... rinfrasca*: letteralmente 'mi rinvigorisce, mi rinverdisce nella memoria',

ovvero ‘mi risveglia nella mente, rendendomene vivo e attuale il ricordo’, come in *Inf.* XIII 53 «tua fama rinfreschi» (: *inveschi*) o in Bandello, *Rime* XLIII 11 «che la dolce memoria ognor rinfresca» (: *invesca*) – ma si noti che, a differenza di quest’ultimo esempio, qui «memoria» non è complemento oggetto. Cfr. anche *Rvf* 175 13 «che la memoria ad ognor fresca et salda».

3. *torna talhora*: si noti l’allitterazione e la ripresa quasi paronomastica, che nel verso successivo è riproposta – nella medesima posizione e coinvolgendo sempre una dentale iniziale – nell’assonanza *DŌlcE DŌnd(E)*. *ricercar*: il verbo è associato al ricordo in *Tr. Fame* Ia 14-15 «e tu, Memoria, il mio stile accompagni, / che ’mprende a ricercar diversi liti». Attestato è l’uso intransitivo del verbo, seguito dalla preposizione “di” come in questo caso (con una sfumatura quasi partitiva): in Trissino si alternano entrambi, sebbene il transitivo sia più comune. *esca*: qui non indica il materiale infiammabile che prende fuoco tramite il focile (come ad esempio in LXV 35), ma l’insieme di sostanze utilizzate per attirare e catturare gli animali. Fuor di metafora, si tratta delle bellezze della donna, e forse in particolare dei suoi occhi (cfr. v. 6; ma vd. anche XIV 5-7 «Ōnde se da’ bei labri anchor non piove / L’ufata grazia e le parole, ch’esca / Fur di mia vita»). Si veda Petrarca, *Rime disperse* LXXXVII 1-3 «La vaga luce che conforta il viso, / Dov’io fui già più tempo preso a l’esca, / Più volte al suo piacer stretto m’invesca» (: *rinfresca*).

4. *dolce*: in forte inarcatura, tanto più che in questo caso il rapporto fra sostantivo e aggettivo non è cataforico ma anaforico (secondo la distinzione di Soldani 2009a, p. 111; ma vd. anche Guidolin 2010, p. 152 n. 62), e la presenza di quest’ultimo risulta perciò ancor più inaspettata. In combinazione con “esca” si trova, ad esempio, in Buonaccorso da Montemagno il Giovane 1 14 «dolce esca» (: *rinfresca*), dove indica però quella combustibile. *dond’ei ... ritiene*: ‘con la quale un tempo mi catturò e con la quale ancora oggi mi tiene imprigionato’. Il pronome personale dovrebbe riferirsi a «piacer», non a «difiatō bene». Cfr. *Rvf* 198 10 «i nodi ond’io son preso» e soprattutto 270 54-56 «la lingua, ov’erano a tutt’ore / disposti gli ami ov’io fui preso, et l’esca / ch’i’ bramo sempre».

5. *Seco mi tira*: ‘fa sì che il mio pensiero lo segua’, forse proprio con l’idea del pesce che, preso all’amo (qui *l’esca*), viene tirato, così come in *Purg.* XIV 145-146 «Ma voi prendete l’esca, sì che l’amo / de l’antico avversario a sé vi tira». Lo stesso verbo associato al piacere è in *Rvf* 211 2 «Piacer mi tira»; e si veda anche Boccaccio, *Rime* XLVII 1-5 «Sì dolcemente a’ sua lacci m’adesca / Amor con gli occhi vaghi di costei, / che, quanto più m’allontano da lei, / più vi tira ’l desio et più l’invesca: / per ch’io non veggio come mai me n’esca» e *Amorosa visione* XLV 43-45 «Adunque seguitando il mio volere, / dovunque era costei, così tirato / pareo ch’io fossi dal suo bel piacere».

5-6. *ε ... ocki*: ‘e non appena giunge di fronte ai vostri occhi’. Sembrerebbe che l’azione qui descritta si svolga nel pensiero dell’io e non nella realtà. Il *piacer*, quindi,

contemplando mentalmente le varie bellezze della donna, arriva a un certo punto a raffigurarsi gli occhi, e su questi si sofferma in modo particolare, impegnando in tale operazione tutta la mente dell'amante. Si registra qui, fra predicato e complemento oggetto, un altro forte *enjambement* – il primo di tre che attraversano la seconda quartina –, peraltro complicato da anastrofe.

6. *bei ... ocki*: per la locuzione cfr. III 2 e rimandi. Una certa consonanza tematica è in *Rvf* 165 7-8 «da' begli occhi un piacer sì caldo piove / ch'i non curo altro ben né bramo altr'ésca» (: *fresca* : *esca* : *invesca*). *si rinvessa*: 'resta nuovamente impigliata nel vischio', ovvero 'per l'ennesima volta è attratta con estrema intensità'. Il verbo è presente già in Petrarca, in *Rvf* 55 16-17 «che quand'ò più speranza che 'l còr n'ésca, / allor più nel bel viso mi rinvessa [sogg. Amor]» (ballata in cui si ritrovano anche le altre rime della serie), e torna ad esempio in Bembo, *Rime* 93 1-5 «Se ne la prima voglia mi rinvessa / l'anima desiosa, et pur un poco / per levarmi da lei l'ale non stende, / meraviglia non è, di sì dolc'ésca / movono le faville et nasce il foco».

7. *in ... giwir*: nella gioia prodotta dalla contemplazione degli occhi della donna.

7-8. *esca ... me*: ulteriore *enjambement*, che in questo caso contribuisce quasi a rappresentare visivamente l'*excessus mentis*. Un'inarcatura molto simile per contesto è in LIX 97-98 «Ma tant'ò ivi s'invesca [la mente mia], che s'òblia / Di se stessa». Cfr. anche *Purg.* VIII 15 «che fece me a me uscir di mente».

8. *qual ... catene*: la metafora non è gratuita, dal momento che il corpo è in effetti un vero e proprio carcere per l'anima, la quale nella contemplazione della donna trova finalmente il modo di liberarsi, seppure solo momentaneamente. *prigionier*: per questa forma vd. la nota a IV 10.

9-10. *Però ... tolgw*: 'Perciò, seguendo l'istinto naturale di preservare la mia vita, mi privo della vostra vista (che è per me fatale)' o, più letteralmente, 'vi privo, donna, della mia persona'. Cfr. *Par.* XXI 34 «E come, per lo natural costume» (: *lume*).

11. *Ma ... morte*: 'ma (lontano da voi) il mio stato risulta peggiore che se fossi morto', come in Dante da Maiano, *Rime* XXXVIII 12-14 «e s'io non son con voi, dolce mia amanza, / son peggio che di morte sofferente: / cotale è per voi, bella, lo meo stato» o in Cino XLVIII 2-4 «donna gentil, de la vostra rivera, / contro lo mio volere, m'alungai, / e 'l dimorar peggio che morte m'era». Ma il motivo della condizione dell'io che – per la lontananza, l'innamoramento o altro – appare peggiore della morte è tipico. Si vedano anche, nell'*Italia liberata*, III 950 «Per pr'ovar dolja poi peggior, che morte» e XVI 221 «Saria d'olor poc'ò min'òr, che morte».

12. *Wnde ... raccolgw*: 'Per cui, anche se con un pentimento tardivo, mi riaccosto alla donna'. *tardi pentito*: tardi perché nel frattempo si era distaccato dalla contemplazione della donna, avendo perso quindi per un certo lasso di tempo tutta la gioia che ne deriva. Il sintagma è petrarchesco, per cui vd. *Tr. Cupid.* III 71.

13. *Nè... sorte*: 'E non potrei avere una sorte più gradita'.

14. *Che... lume*: il verso è in parallelo con quello che chiudeva la prima terzina; se lì l'io, privo della vista della donna, riconosceva di trovarsi in uno stato peggiore della morte, qui invece dichiara che gli sarebbe dolce il morire contemplando i suoi occhi. Cfr. LIII 11-12 «Còsì dolce m'infiama, / Che lieve mi saria per lei morire», ma anche Bandello, *Rime* LXXIII 11 «'nanzi a' vostr'occhi bramo di morire». *dinanzi... lume*: riprende i vv. 5-6 «inanzi [...] / a' bei vostr'ocki». Il *lume* coincide con gli occhi della donna, o meglio con la luce angelica che da essi promana, come già in X 3 e come poi in XXI 3 e in XXVII 9.

XIII

La prima canzone della raccolta, nonché l'unica (assieme alla sestina XXVI) presente già in MA₁ – e perciò fra le prime composte da Trissino –, è incentrata interamente sulle lodi della donna e presenta fittissimi punti di contatto con i *Ritratti*, l'operetta in cui il vicentino aveva tessuto sperticati elogi di Isabella d'Este. Sebbene andato a stampa solo nel 1524, durante la prima iniziativa editoriale garantita dalla collaborazione con l'Arrighi, il libretto era già pronto nella primavera del 1514, quando era stato presentato alla marchesa tramite lettere e grazie anche alla mediazione di Margherita Cantelmo. Il primo contatto epistolare fra Trissino e Isabella, del resto, doveva essere avvenuto solo pochi mesi prima – al 7 dicembre 1513 risale la prima missiva del vicentino conservata, e la responsiva della marchesa è di tre giorni dopo: cfr. Morsolin 1894, p. 61 e pp. 390-391, docc. XIX-XX –; ma già il 17 marzo del 1514 Margherita Cantelmo, in viaggio verso Salò con Isabella, gli scriveva che questa aspettava di vedere alcune «rime et lo retratto», cui Trissino doveva aver accennato in altre lettere (Morsolin 1894, p. 391, doc. XXI). Senonché, il 20 marzo, Trissino annunciava alla marchesa la sua volontà di partire per Roma e, scusandosi, per non poterla raggiungere, le inviava intanto «un libretto de le *sue* laude contesto» (vale a dire i *Ritratti*) accompagnato da «alcuni *suoi* versi» che avrebbero fatto la «excusatione» di quell'operetta (Morsolin 1894, p. 392, doc. XXII). Che con «versi» Trissino intendesse propriamente dei componimenti poetici – e non, come pure talvolta era possibile negli scambi epistolari (ma non solo), 'poche righe' o 'poche parole' – sembra essere confermato dal fatto che lo stesso termine è reimpiegato sia da Isabella nella sua responsiva del 24 marzo (Morsolin 1894, pp. 392-393, doc. XXIII: «La lettera, versi et operetta vostra») sia da Trissino nella lettera del 28 che a quella fa seguito (Morsolin 1894, p. 393, doc. XXIV: «Che le lettere, il libro e i versi miei [...] sieno stati così grati a V. Exc.»). Meno perspicua, però, risulta l'individuazione dei «versi» in questione, ammesso che si faccia riferimento a testi conservati.

L'ipotesi che si tratti dell'*Elegia* latina composta per Isabella, pur suffragata dal fatto che la sua stesura è da collocare temporalmente in questo periodo – come prova il rimando all'esilio che dura ormai quattro anni (vv. 55-56 «Sedibus eiectum patriis, aliasque per urbes / Errantem iam me quarta fatigat hiems») – e dall'accenno a un

dono (v. 8: «Sit [mihi] satis ingenii munera parva mei»), non tiene conto del fatto che argomento principale del componimento è la misera situazione di lontananza dalla patria alla quale è costretto Trissino e non le lodi di Isabella né tantomeno la «excusatione» dei *Ritratti* (benché in effetti vi siano alcuni punti di contatto con l'operetta). D'altra parte, se la canzone XIII presenta numerose affinità con il libretto, e soprattutto con la sezione dell'elogio delle bellezze fisiche, altri elementi invitano a una certa prudenza nell'identificare con il testo in questione i «versi» inviati alla marchesa: anzitutto, quando, nel dicembre del 1521, Trissino invia la canzone LIX a Isabella, non manca di designarla esplicitamente con tale nome (Morsolin 1894, pp. 411-412, doc. XLVIII; ma cfr. anche sia la responsiva della marchesa sia un'altra epistola a Mario Equicola in cui Trissino fa accenno all'invio del testo impiegando la medesima parola, in Morsolin 1894, pp. 412-413, docc. XLIX-L); ancora, in quella canzone per riferirsi alla marchesa Trissino ricorre al “voi” (allo stesso modo che nella canzone XXXI, indirizzata a Lucrezia Borgia), mentre qui egli parla della donna in terza persona, come di norma nei testi che hanno come soggetto la donna amata; infine, proprio i molti riferimenti all'ambito amoroso – a partire dall'*incipit*, in cui è addirittura Amore a essere chiamato in causa quale diretto ispiratore del canto – spingono a ritenere quantomeno sconveniente la dedica di questo testo a Isabella. Più prudentemente, allora, si può avanzare l'ipotesi che, se non altro, la canzone e l'operetta appartengano a momenti vicini di composizione e che l'una abbia finito per influenzare l'altra o viceversa.

Il testo si apre con un'invocazione proemiale (che è allo stesso tempo richiesta d'aiuto) ad Amore, perché fornisca all'io parole atte a esprimersi propriamente sul conto della donna e conformi alla di lei magnificenza: peculiare è la 'colata monopériodale' occupante l'intera strofa, «il solo caso di stanza a sintassi continua in una canzone di argomento amoroso presente nella raccolta del poeta vicentino» (Guidolin 2010, p. 129, e vd. anche p. 131 per l'ipotesi di una relazione fra questo fenomeno e un'analogia tendenza già registrata in Petrarca ad avvio di canzone), che comunque non complica eccessivamente l'articolazione del pensiero, dal momento che la subordinazione non oltrepassa il secondo grado e il periodo è puntellato da una serie di parallelismi (cfr. ancora Guidolin 2010, p. 131). Nella seconda stanza, in parte è ampliato il tema dell'insufficienza della mente (e di conseguenza dell'espressione) a rappresentare ciò che la trascende, in parte si passa già al motivo della *laudatio* vera e propria, con il riconoscimento alla donna di un'origine celeste. Il tema encomiastico è sviluppato poi dalla terza stanza, in cui sono descritti gli effetti generati nell'io dall'epifania della donna. Nella quarta strofa dal senso della vista si passa a quello dell'udito, con una lode delle sue doti canore; e il legame con la stanza precedente è ribadito sia dal ripetersi della medesima struttura sintattica nei piedi (temporale, introdotta rispettivamente da «Quando» al v. 27 e da «Poi che» al v.

40, e principale dislocata nel secondo piede) sia da un simile sviluppo tematico nelle due sirme, dove l'io loda rispettivamente la propria nascita, che gli ha consentito di godere della visione della donna, e i genitori della donna stessa. Nella penultima stanza, gli effetti della donna sono valutati non più in relazione a sé ma nei confronti della Natura intera, rispetto alla quale ella riveste funzioni topicamente benefiche e vivificanti: la strofa in questo caso è ben scandita da tre principali che delimitano con precisione assoluta la ripartizione interna (primo piede, secondo piede, sirma). Infine, nell'ultima strofa è ripreso il motivo – dichiarato già in avvio di componimento – dell'impossibilità di adeguare la parola alla “profondità” dell'oggetto che essa dovrebbe rappresentare.

Si segnala che la canzone risulta anche trasmessa (nella tradizione a stampa, ma non in quella manoscritta) sotto la paternità di Ludovico Ariosto, quasi certamente perché, trascritta di suo pugno fra le proprie carte, deve essere poi di lì confluita fra le sue rime a stampa: sulla questione si vedano almeno Fatini 1910, pp. 27-28 e Bozzetti 1985, pp. 86-87.

Canzone di 6 stanze di 13 versi ciascuna, di rime abC abC cdeeDff, e congedo Dff. Lo schema è identico a quello di *Rvf* 126, uno fra i più imitati entro il Cinquecento (Gorni 2008, pp. 138-146 ne registra 86 riprese) e impiegato da Trissino anche nella strofe e nell'antistrofe del primo stasimo della *Sophonisba* (vv. 596-681): e non sarà un caso che una fra le prime prove trissiniane di canzone sia la più conservativa dal punto di vista metrico. Nonostante l'abbondanza di rime con doppia consonante, il testo non è caratterizzato da un'eccessiva asprezza, trattandosi per lo più di esiti desinenziali in nasale più occlusiva. Nella prima stanza sono assonanti fra loro le rime A (-ace) e B (-arle) e le rime C (-ole/-ole) e F (-ore/-ore), e in aggiunta *piace* (v. 1), *parle* (v. 2) e *parole* (v. 6) sono allitteranti (e fra queste ultime due vi è anche figura etimologica); è derivativa la rima *piace* : *spiace* ed equivoca *sole* (sostantivo) : *sole* (aggettivo). Nella seconda stanza sono inclusive *iω* : *Idiω* ed *empiω* : *exempiω*. Nella terza è derivativa *giornω* : *soggiornω* e sono fortemente allitteranti fra loro i rimanti *compita* e *comprendω*. Nella quarta sono assonanti tra loro le rime B (-efe) e C (-erle/erle), mentre A (-ia) e F (-ai) presentano un'inversione vocalica che porta al costituirsi di due rimanti “anagrammati” (*mia* e *mai*); sono inoltre allitteranti *madre* e *mai*. Nella quinta si richiamano a distanza, ancora una volta, le rime A (-ante) e F (-entω), qui legate da un rapporto di consonanza; assonante, invece, è la rima *credutω* : *vedutω*, paronomastica *fiorire* : *ferire* e inclusiva *arriva* : *riva*. Infine, nella sesta strofa si registra un'insistita permanenza in sede rimica dell'occlusiva dentale, declinata nelle varie forme di sorda geminata, sorda scempia, sorda accompagnata da altra consonante, sonora accompagnata da altra consonante e sonora scempia; sono inoltre inclusive *centrω* : *dentrω* : *entrω* e *rive* : *scrive*, ed è derivativa *profondω* : *fondω*.

[1] 1. *Amor ... piace*: ‘Amore, dal momento che vuoi’, con ripetizione pleonastica del soggetto ($[e]l[ji]$ = ciò), normale in antico. Se sono svariati gli attacchi con una invocazione ad Amore – e si veda *in primis* LXIX 1-3 «Amor, dappoi che tu non mi consenti, / Ch’io dica il nodò, onde tu m’hai legatò, / Non vò tacere il mio felice statò» –, legami più stringenti si possono individuare con alcune canzoni duecentesche e trecentesche presenti alla mente di Trissino. Anzitutto, l’*incipit* di Federico II 3 1-4, che Trissino certamente leggeva in un codice affine al Banco Rari 217 della Bibl. Nazionale Centrale di Firenze che lo conserva (cfr. Contini 2007, p. 207 e Antonelli 1984, pp. xxxiii-xxxiv n. 72) e di cui nella *Poetica* (p. 130) riporta proprio i due piedi della prima stanza: «Poi che ti piace, Amore, / Che èo deggia trovare [= ‘cantare’, ‘poetare’], / Faronde mia possanza / Ch’è vengia a compimentò». Ma si vedano anche Rinaldo d’Aquino 5 1-2 «Amor, che m’è n’ comando, / vuol ch’io deggia cantare» (e, per gli sviluppi tematici, 3 1-12 «Poi li piace ch’avanzi suo valore / di novello cantare, / unde allegranza n’aggio con paura, / per ch’io non son sì sapio laudatore / ch’io sapesse avanzare / lo suo gran presio fino oltra misura, / e la grand’abondanza / e lo gran bene, ch’eo ne trovo a dire, / mi ne fa soffrettoso / così son dubitoso, / quando vegno a giausire, / sì nde perdo savere e rimembranza»), Nicolò de’ Rossi, *Canzoniere* 241 1 «Da ch’el ti piace, Amor, ch’eo returni» e Matteo Frescobaldi, *Rime* III 1 «Amor, dacché ti piace pur ch’io dica». Si noti a questo punto che nei *Fragmenta* il verbo “piacere” non si trova mai riferito ad Amore in proposizioni analoghe a quella dell’*incipit* trissiniano; si veda però, quantomeno per l’*ordo verborum*, l’avvio di un’altra canzone petrarchesca con inizio di piede settenario, *Rvf* 73 1-6 «Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell’accesa voglia / che m’è sforzato a sospirar mai sempre, / Amor, ch’a ciò m’invoglia, / sia la mia scorta, e ’n signimi ’l camino, / et col desio le mie rime contempre». Inoltre, per l’immagine di Amore che spinge (e quasi costringe) l’amante a parlare, vd. *Rvf* 125 14-16 «Però ch’Amor mi sforza / et di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude» e soprattutto Dante, *Amor, da che convien* 1-6 «Amor, da che convien pur ch’io mi doglia / perché la gente m’oda, / e mostri me d’ogni vertute spento, / dammi savere a pianger come voglia, / sì che ’l duol che si snoda / portin le mie parole com’io ’l sento». Infine, una possibile ripresa dell’*incipit* trissiniano – ma, al di là dell’avvio e dell’identità di schema metrico, una consonanza tematica più ampia si riscontra anche nelle successive stanze – potrebbe essere attiva già in Cappello 24 1-6 «Amor, poic’hai desio / ch’io di costei ragioni / et l’alto suo valore al mondo sopra / questo ancho è voler mio, / pur ch’ella mi perdoni / se fia vinto il mio stil da sì degna opra», in cui si noti l’uguale attacco con causale, l’opposizione fra «ti piace» e «non spiace» ai vv. 1 e 3 in Trissino che si trasforma in Cappello (nella stessa posizione) in quella fra «hai desio» e «è voler mio», con il v. 5 introdotto dalla medesima congiunzione condizionale.

2. *che ... parole*: cfr. *Vita Nova* 10 13 «Allora dico che la mia lingua parlò», *Inf.* II 72 «amor mi mosse, che mi fa parlare» e *Rvf* 309 6 «Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse». Gorni (1981, p. 21) in margine a Dante annota che «dal nodo della lingua [...] alla “gloria della lingua” [...] non si arriva per virtù individuale, ma per grazia del dio d'Amore, per opera paziente di “notaro” dell'ispirazione interna».

3. *De ... sole*: come in *Rvf* 248 2-3 «costei / ch'è sola un sol» e 326 10 «un più bel sol», ma anche in Giusto de' Conti XXI 3 «Che di bellezza avanza il primo Sole» e XCVII 27 «Che è sola agli occhi miei verace sole». Si noti la figura etimologica (*beltà ... bel*) incrociata con la paronomasia (*sola ... Sole*) e complicata dalla «antimetabole per chiasmo semantico», ossia dalla struttura per cui «fra le due parti che compongono il chiasmo si ha ripetizione parallela a livello morfosintattico [...] e ripetizione speculare a livello semantico» (Ghiazza-Napoli 2007, p. 63). Un analogo gioco paronomastico si ha in *Rvf* 188 1-2 «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno»; ma vd. anche *Rime* XXI «Oh sola de le cose al mondo sole».

4. *Quest'io ... spiace*: 'ciò non dispiace neppure a me', con risposta simmetrica, in punta di verso, al predicato del v. 1. *anc'io*: 'anche'.

5-6. *Pur ... parole*: 'purché, per cantare un soggetto tanto alto, tu voglia fornire alla lingua parole altrettanto alte'. Simmetricamente all'ultimo verso del primo piede, anche qui, sul finire del secondo, si trova una coppia di sintagmi costituiti da aggettivo + sostantivo e in questo caso legati per mezzo di poliptoto («alto [...] alte»). Per invocazioni analoghe vd. *Rvf* 325 5-7 «Come poss'io, se non m'insegna, Amore, / con parole mortali aguagliar l'opre / divine» e 354 5-6 «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale».

6. *alt'io ... parole*: per il primo sintagma vd. *Rvf* 332 24 «alto sogetto a le mie basse rime» ma anche Giusto de' Conti XXXV 28 «alto subietto»; l'altro si ritrova invece in *Rvf* 204 4 «alte parole».

7. *accompagnate o sole*: cfr. *Rvf* 222 1 «accompagnate et sole» (: *sòle* : *sole*). Piuttosto che pensare a un improbabile accompagnamento di carattere musicale o alla presenza di altre *parole* che accompagnino la canzone (sulla base, in questo caso, dell'unica altra attestazione del verbo nella raccolta, nel congedo di XXXI, vv. 88-90 «Però, Canz'one, c'hai queste, c'hai raccolte, / Prima n'andrai, e s'io ti veggio grata / Sarai da due sorelle accompagnata»), si può credere che a fare da scorta alle parole debba essere Amore stesso – intendendo quindi 'accompagnate da te' –, così come in XXXIV 2 «Sedeva sola, o in compagnia d'Amore», e forse con un rimando a Dante, *Ballata, i' vo'* 5-14 «Tu vai, ballata, sì cortesemente, / che senza compagnia / dovresti in tutte parti avere ardire; / ma se tu vuoi andar sicuramente, / ritrova l'Amor pria, / ché forse non è buon senza lui gire; / però che quella che ti dêe audire, / sì com'io credo, è ver' di me adirata: / se tu di lui non fosse accompagnata, / leggermente ti faria disnore». *sole*: la rima equivoca contribuisce a legare la sirma

con i piedi. Nei *Fragmenta* “sole” (che complessivamente conta 132 occorrenze) compare in sede rimica in 34 testi, e precisamente nella metà dei casi dà luogo a fenomeni di *aequivocatio*: fra questi 17 testi, in 6 casi si realizza – come qui – rima equivoca fra sostantivo e aggettivo (*Rvf* 37 81 : 87, 156 2 : 6, 158 10 : 14, 165 12 : 14, 218 9 : 13, 225 2 : 3), in 8 fra sostantivo e verbo (*Rvf* 28 48 : 52, 73 12 : 15, 127 23 : 24, 141 1 : 5, 162 2 : 7, 270 46 : 51, 275 1 : 8, 352 2 : 7), in 1 fra aggettivo e verbo (*Rvf* 18 11 : 14) e in 2 fra tutti e tre (*Rvf* 135 47 : 48 : 55 : 58 e 222 1 : 4 : 5). Del resto, una rima equivoca che comprenda anche il verbo non sarebbe possibile in Trissino, che contempla la sola forma dittongata di “solere”.

8-9. *volandω ... genti*: cfr. Virgilio, *Georg.* III 9 «virum volitare per ora» e l'epitaffio pseudo-enniano citato in Cicerone, *Tuscolane* I xv 34 «volito vivos per ora virum», già mediati da Petrarca in *Le familiari* X vi 1 «per ora doctissimorum hominum celoque volitare». L'espressione, qui messa in risalto dal ricorso all'*enjambement*, è cara a Trissino, che la reimpiega in *Rime* LVIII 13 «Che possan gir per bōcca de le genti», LIX 7-9 «Iω crederēi, che le mie rime anchora / Fra perle e rofe in bōcca de le Nympe / Si dōvessenω udir» e LXXVII 39-40 «Per bōcca de le genti / Girà volandω», in *It. lib.* XI 421-422 «che le mie lodi / Vωlassen per la bōcca de le genti» e, soprattutto, nei *Ritratti*, p. 27 «che il nome suo in versi, et in prose consecrato rimanga; e di qui a mille, e mill'anni in bocca de le genti dimori». Si veda inoltre il v. 98 dell'*Encomion ad Maximilianum Caesarem* a c. A4r «Atque per ora virum volitare».

10. *sōavi accenti*: riferito alla voce della donna è già in *Rvf* 283 6.

11. *mille ... virtù*: la cifra ritorna costantemente nel canzoniere per designazioni iperboliche (quasi sempre abbinata ad “anni”, specie nel sintagma «mill'anni e mille»); si veda soprattutto LXXVI 60 «mille belle lodi».

12-13. *per ... disio*: cfr. Dante, *Amor e 'l cor gentil* 10-11 «che dentro al core / nasce un disio» e *Negli occhi porta* 9-10 «Ogne dolcezza, ogne pensiero umile / nasce nel core».

13. *farle hōnōre*: lo stesso sintagma si ritrova ancora in Dante, *Negli occhi porta* 8; ma cfr. pure *Rvf* 5 7, 111 3 e 325 2-4 «core, / che vorria far honore / a la sua donna».

[II] 14. *Sai ben*: prosegue l'allocuzione ad Amore, con un attacco di stanza che ricorda quello di *Rvf* 125 53 «Ben sai che» o 127 99.

15. *Per me stessω*: ‘da me’, ‘con le mie sole forze’, come in *Rvf* 125 36-37 «a voler poi ritrarla / per me non basto» o anche in *Par.* XXVIII 27 «ché io per me indarno a ciò contemplo», in Dante, *Amor che nella mente* 7-8 «[l'anima] dice: “Oh me lassa! ch'io non son possente / di dir quel ch'odo della donna mia!”» e nella ballata CLXXXIV di Cino (riportata per intero nella *Poetica*, p. 120), ai vv. 21-24 «che 'l verace colore / chiarir non si poria per mie parole. / Amor, come si vole, / dil tu per me là 'v'io son servitore». Cfr. anche *Rime* LXXV 17 «Per me li parli e lō

conforti Amore».

16. *Chè ... comprende*: 'perché il mio intelletto non è in grado di conoscerla appieno'. È topica l'idea dell'impossibilità delle facoltà intellettive dell'amante di penetrare a fondo la perfezione dell'amata: vd. ad esempio Dante, *Amor che nella mente* 11 «ciò che lo mio intelletto non comprende» (: *intende*) e *Vita Nova* 30 6 «io no'llo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale nella qualità di costei in grado che lo mio intellecto nol può comprendere», Giusto de' Conti VIII 12 «Io nol so dir, che nol comprendo lasso» e Boiardo, *Amorum Libri* I 15 16-17 «Porgime aita, Amor, se non comprende / il debil mio pensier la nobiltade»; l'espressione si ritrova anche nei *Ritratti*, p. 23 «che apena si puo con la mente comprendere».

17-19. *Perch'ella ... intende*: 'perché ella è come Dio, il cui nome è proferito da tutto il mondo, ma la cui essenza non è intesa, poiché Egli solo può avere piena comprensione di sé stesso', ovvero 'perché tutti parlano di lei, ma nessuno ne conosce pienamente le virtù e le bellezze, così come di Dio'.

17. *Perch'ella ... Idiω*: un'espressione molto simile è in LV 44 «Perch'è simile a Diω, da cui dipende» (e si noti che qui, al v. 20, si ha «pende»).

18. *tuttω 'l mωndω*: vale genericamente 'tutti', come in Dante, *Ai faus ris* 40 «par tout le monde» (= dappertutto), e in maniera simile al valore che ha "(u)om(o)" in antico.

19. *ε ... intende*: l'immagine di Dio che solo è in grado di comprendere sé stesso deriva probabilmente da *Par.* XXXIII 124-126 «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!», ma cfr. anche *Par.* XXVII 112-114 «colui che 'l cinge solamente intende» (: *comprende*). Per la singolarità della donna, si veda invece *Rvf* 160 4 «che sol se stessa, et nulla altra, simiglia» (in cui è già presente la serie allitterante), verso riprodotto testualmente in *Ritratti* p. 27.

20-21. *Il ... viſω*: 'il suo bel nome discende dal (ovvero, è in strettissima correlazione con il) suo bel viso'. Si noti come, proprio nel momento in cui viene apparentemente negata la possibilità di un qualsiasi tipo di *descriptio*, di fatto abbia inizio l'elogio.

20. *suω ... nωme*: per il sintagma cfr. LXXII 20 e *Rvf* 187 13. È superfluo voler tentare di riconoscere il nome in questione, dal momento che non vengono forniti dati oggettivi per desumerlo dal testo. È questo un nodo che potrebbe sciogliersi facilmente se si pensasse che la donna qui cantata coincida con Isabella d'Este, dal momento che nei *Ritratti* (p. 23) Trissino fa dire a Vincenzo Magrè che «bellissimo nome è questo, il quale la sorte, o la divinatione paterna le pose; perciò che Isa ne la lingua Greca (come sapete) suona, quanto ne la nostra equale; tal che così composto altro non dice, che equalmente, et in ogni parte bella». Altra ipotesi, considerando che già a quest'altezza la donna cantata nella raccolta dovrebbe coincidere con la Cyllenia che compare esplicitamente in LXV 43 (per cui si veda il commento *ad*

locum, ma anche l'introduzione alla sestina XXVI) e quindi con Margherita Pio Sanseverino, è che qui si faccia riferimento proprio al nome di quest'ultima o al suo *senbal*, istituendosi perciò forse un rapporto tra la *margarita* (ovvero la perla) e il viso altrettanto splendente della donna (ed eventualmente anche un voluto gioco fra il "pendere" del nome e quello della pietra preziosa al collo) o tra la bellezza del suo volto e quella della naiade Cyllene. In definitiva, però, ciò che conta ai fini della lode non è tanto la portata fonica (eventualmente nobilitante) del nome, ma il fatto che esso venga associato *naturaliter* alla bellezza della donna, che sia qualcosa di indissolubilmente e aprioristicamente (cfr. il «Prima» del v. 21) a lei legato, secondo l'adagio latino per cui «nomina consequentia rerum» (e in *Vita Nova* 6 4: «li nomi seguitano le nominate cose»). *pende*: 'dipende'; non si può però escludere un rimando all'idea di 'fare da pendaglio' (valore, questo, che sarebbe messo in risalto dall'*enjambement*), come se il *bel nome* e i *costumi* fungessero da monili atti a ornare ulteriormente la persona che li indossa e fossero a loro volta ingentiliti per il fatto stesso di essere accostati a una figura tanto nobile. Il verbo si registra nella sola canzone XIII e trova riscontro, con un'accezione simile, in *Tr. Mortis* I 53 «Altro so che n'avrà più di me doglia, / la cui salute dal mio viver pende» e in *Tr. Fame* III 70 «Un di Pergamo il segue, e in lui pende / l'arte guasta fra noi» (seppure in questo caso con una diversa costruzione), in Boiardo, *Amorum Libri* III 50 6 «fuor che te sola, da cui vivo e pendo» (probabilmente già recupero del modello petrarchesco) e in Bembo, *Prose* III XXXVII «o veramente questo modo di dire si pon dopo alcun'altra cosa detta, da cui esso pende e senza la quale star non può». Ma, soprattutto, si veda Maestro Torrigiano 1 6 «e da la forma par che 'l nome penda».

21. *suω ... vifω*: in fortissima correlazione con «suω bel nome» del verso precedente. Il sintagma è presente in Cino XV 2 e largamente attestato in Petrarca (*Rvf* 125 47, 127 14, 129 29, 162 10, 218 3, 268 34, 287 14, 308 8); ritorna identico anche in *Rime* LXXV 23, ma vd. pure XXVIII 5 «il vifω bel».

22-23. *E... costumi*: "lume" vale altrove in Trissino quasi sempre 'occhio' o 'luce degli occhi' – e cfr. soprattutto LXXVII 75 «E rivolgendω i tuoi celesti lumi», ma anche «celeste lume» (: *costume*) sia in *Rvf* 230 1 che in *Tr. Cupid.* III 137. Qui, però, piuttosto che intendere 'E nei suoi occhi angelici si intravede già una natura altrettanto celestiale', bisognerà pensare che ci si riferisca ai 'lumi' del cielo, e che l'espressione valga quindi 'è il suo agire dipende dalla virtù che discende dalle stelle' (e cfr. *Rime* XXXI 1-6). Si noti inoltre il perfetto chiasmo sintattico che vede contrapposti, nei versi 20-24, soggetto + verbo + complemento indiretto a complemento indiretto + verbo (che è il medesimo) + soggetto.

24. *Tal... paradifω*: come in LIX 82-83 «O Donna scea dal celeste regnω / Per far fede tra noi del paradifω». Cfr. anche VIII 11 «Facean parer cōstei dal Ciel difcefa», LXIV 23 «cofa, che è dal Ciel difcefa» e LXV 29 «una Donna, che dal Ciel difcefe»,

Purg. I 53 «donna scese del ciel», *Rvf* 77 5-6 «in paradiso / onde questa gentil donna si parte», 106 2 «[Nova angeletta] scese dal cielo», 126 55 «Costei per fermo nacque in paradiso» e 348 8 «la persona fatta in paradiso», Giusto de' Conti XXI 35 «Che scesa giù dal cielo», Tebaldeo, *Rime estravaganti* 700 37 «Però scesa dal ciel, donna elegante», Bembo, *Rime* 2 6 «donna scesa dal ciel» e ancora Cappello, *Rime* 24 38 «donna dal ciel discesa».

25. *A ... empiω*: si noti la forte paronomasia fra *tEMPΩ* ed *EMPiΩ*. La donna è stata destinata a vivere il proprio tempo sulla Terra in un momento storico negativo, di decadenza di costumi, similmente a quello che Forese Donati prospettava a Dante, prevedendo che Nella sarebbe stata «in bene operare [...] soletta» (*Purg.* XXIII 93, e cfr. qui il v. 26). Si veda anche, per contrasto, Giusto de' Conti XXI 46-48 «Perché alla più fiorita / Et più perfetta etade / Il tempo la rivolse». *iniquω et empiω*: cfr. *It. lib.* XXVII 932 «membra inique, et empie». Il primo dei due aggettivi è *hapax* nelle *Rime* e compare soltanto due volte anche in Petrarca, in entrambi i casi nei *Triumph* (di cui si veda almeno l'occorrenza in *Tr. Cupid.* III 146 «o stella iniqua!»).

26. *Fa ... medesma*: variazione dell'immagine del v. 19. Un'espressione simile è riferita alla Vergine Maria in *Rvf* 366 53 «Vergine sola al mondo senza exempio». Per l'andamento allitterante cfr. invece *Rvf* I 111 «di me medesimo meco mi vergogno» e 34 14 «et far de le sue braccia a se stessa ombra», ma anche *Inf.* XXVIII 124 «Di sé faccia a sé stesso lucerna»; per ulteriori rimandi nelle *Rime* vd. invece la nota a XLV 49. *exempiω*: vd. LVI 9-11 «oh vivω exempio / Di beltà, d'honestate e di costumi, / Che alteramente il secol nostrω honora».

[III] 27-28. *Quandω ... s'offerse*: 'Quando costei per la prima volta si mostrò ai miei occhi'. Cfr. Dante, *Vita Nova* 2 1 «quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente» e Bandello, *Rime* CIII 61-62 «Dico che 'l giorno quando / i' qui la vidi prima».

28. *Prima*: in posizione incipitaria come al v. 21. Non è da escludere che l'avverbio debba essere inteso anche in opposizione al «Poi che» di v. 40 ('Quando ella si mostrò, per prima cosa, alla mia vista ...; quando poi anche la sua voce si manifestò alle mie orecchie e al mio cuore ...'). *s'offerse*: cfr. *Rvf* 123 3 «al cor s'offerse» (: *scerse*).

29. *Come ... giornω*: la visione, oltre a essere folgorante per la sua immediatezza, è straordinaria in ragione della peculiare natura di colei che appare, tale da poter essere paragonata solo a un altrettanto inconsueto fenomeno astronomico, quasi un *adynaton*, una stella che si rende visibile in pieno giorno, come prospettato in *Rvf* 22 38 «e 'l giorno andrà pien di minute stelle». Per un attacco simile, ma con un'immagine di segno opposto, vd. *Rvf* 129 45 «come stella che 'l sol copre d'un raggio». *a ... giornω*: cfr. *Rvf* 54 10 «a mezzo 'l giorno», ma anche Bembo, *Rime* 81 116 «quasi un sole a mezzo 'l die».

30. *Stupidω ... fei*: 'divenni allora completamente attonito', 'rimasi intontito'.

L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*, e in Trissino si ritrova solo in *It. lib.* III 295 «Rimase come stupida» e XVI 602 «Fra sè rimase stupidω, e suspesω»; è già presente in *Purg.* XXVI 67-68 «Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta» e, riferito a Dante stesso, in *Purg.* IV 58-59 «io stava / stupido tutto». In *incipit* di verso e in un contesto simile si ritrova pure nel sonetto di Cosmico con cui si apre la raccolta del Marciano *it.* IX 152 (per cui vd. Bartolomeo 1997, p. 617), ai vv. 1-5 «Da poi che agionsi al loco onde m'aparse / dona dal ciel dissesa, in corpo umano, / con volto signoril, dolce e soprano, / le chiome soto un vel colte anodarse, / stupido il cor rimase». *albor*: 'in quel preciso istante'. Si lega saldamente al «Quandω» con cui si apre la strofa, a indicare la simultaneità di visione e stupore.

31-32. *Perchè ... adornω*: 'Perché la mia vista scorse distintamente, quaggiù sulla terra, qualcosa che avrebbe dovuto adornare il Cielo'.

31. *scerse*: il verbo è *hapax* nella raccolta, e nella produzione trissiniana solo qui compare privo del prefisso "-dis", così come in *Rvf* 123 7 «ch'altri non scerse» (passo da cui è forse ripresa, implicitamente, l'idea di un pieno riconoscimento della natura celeste della donna che appartiene al solo io).

32. *qua giù*: cfr. Dante, *Se 'l viso mio a la terra si china* 5-8 «perché la biltà vostra, peregrina / qua giù fra noi, soverchia mia natura, / tanto che quando io per aventura / vi miro, tutta mia virtù ruina». *fare ... adornω*: per immagini simili vd. *Rvf* 268 27-28 «perché cosa sì bella / devea 'l ciel adornar di sua presenza», ma anche 309 3-4 «che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornarne i suoi stellanti chiostrì» e 337 13-14 «allor che Dio per adornarne il cielo / la si ritolse». Per il solo sintagma «cielω adornω» vd. inoltre *Purg.* XXX 24 «e l'altro ciel di bel sereno addorno» e *Par.* I 63 «il ciel d'un altro sole addorno».

33-34. *Benedettω ... vita*: 'sia benedetta la mia permanenza, pur temporanea, in questa vita'. Un simile atteggiamento di gratitudine è in *Rvf* 72 23-24 «ringratiando Natura e 'l dì ch'io nacqui, / che reservato m'anno a tanto bene».

33. *Benedettω il scoggiornω*: calco fonico quasi perfetto di *Rvf* 61 1 «Benedetto sia 'l giorno»; ma vd. anche *Rvf* 119 81-82 «et benedetto il giorno / ch'à di voi il mondo adorno» (in cui si ritrova «adorno», come qui al verso precedente).

35-36. *Ove ... gioja*: 'nella quale (vita) qualsiasi dolore io abbia potuto patire si è ormai trasformato del tutto in motivo di gioia'. L'eventuale *noja* non è che un prezzo irrisorio a fronte della grazia ricevuta, quella cioè di poter vivere nella stessa epoca della donna amata e di avere l'opportunità di contemplarla. Un concetto simile è in LIV 40-42: «Ogni gioja d'amor tantω è più cara, / Quantω è più la beltate, / E 'l valor de la donna, onde discende».

37. *Vedendω ... compita*: 'dal momento che ho la possibilità di vedere, ora che sono nel mondo, una bellezza perfetta'. *compita*: letteralmente 'compiuta', e quindi non ulteriormente perfettibile. Lo stesso aggettivo accostato alla bellezza della donna

è in Guido Novello da Polenta VII 5 «Ed era sì compita de beltate» e, nelle *Rime* trissiniane, si ritrova in LXXV 44 «E quell'altra [beltà] mōrtal fu qui cōmpita».

38-39. *Ne ... attendō*: 'in cui con l'intelletto già contemplo e ho cognizione di quelle abbondanti grazie che aspetto di ritrovare (dopo la morte) in Cielo'.

38. *comprendō*: ritorna, in rima, il verbo già utilizzato al v. 16 (e che, nelle *Rime*, non trova attestazioni al di fuori di questa canzone).

39. *ampie grazie*: il sintagma sarà reimpiegato in *It. lib. XXI* 440 «Rendō ampie grazie al tuō valore eternō». Per l'uso dell'attributo associato alla grazia derivante dalla donna, cfr. Bembo, *Rime* 41 6-8 «come è sol beato / a cui per gratia il contemprarla è dato, / et essa è d'ogni affanno ampia mercede». *Cielō*: riprende il v. 32, con una sorta di movimento circolare mediato dalla donna, che, discesa dal Cielo sulla terra, eleva l'anima prospettandole già un ritorno nella sua patria celeste.

[IV] 40. *Poi che*: 'dal preciso istante in cui', ma forse anche a indicare un rapporto di posteriorità delle percezioni uditive rispetto all'apparizione alla vista (cfr. la nota al v. 28). *harmōnia*: si fa qui propriamente riferimento al canto della donna, come risulta dall'unica altra attestazione del termine nel canzoniere, in LIX 72-75 «Ma quandō le sue labbra al cantō muove, / Tanta dōlceza piove / Dal Ciel, che l'aere si rallegra, ε 'l ventō / A sì dōlce harmōnia s'afferma intentō». Nei *Ritratti*, p. 24, si descrive il canto di Isabella in termini analoghi quanto a iperbolicità: «Ma, quando poi questa alcuna volta canta, e specialmente nel liuto, ben credo, che Orpheo et Amphione [...] sarebbeno, udedo costei, rimasi stupefatti di meraviglia; e non dubito, che il serbare diligentissimamente l'harmonia, in guisa che in niuna cosa il rithmo si varchi, ma a tempo con elevatione, e depressione misurare il canto, e tenerlo con lo liuto concorde, e ad un tratto accordare la lingua, e l'una, e l'altra mano, con le inflexioni de i canti, niuno di loro havrebbe così bene saputo fare». Si veda anche il passo dell'*Italia liberata* in cui, fra alcune *ancelle*, che sono figura delle sette arti liberali, si descrive quella preposta alla musica: «La terza a l'harmonia, parte di voci, / Parte di corde, ε flabili instrumenti» (XXIV 535-536). Per l'immagine dell'armonia prodotta dalla voce che attraversa i denti, cfr. invece Giusto de' Conti VII 5-6 «Et l'armonia, che tra sì bianche et monde / Perle risuona angeliche parole».

41. *Giù ... difcese*: cfr. XXXVIII 12 «Hor, poi che giù nel cuor non vi difcende».

42. *mēxō*: nella stessa posizione di piede (e quasi nella stessa posizione del verso) che occupava a v. 29, a ribadire la simetria fra le due stanze. *coralli ε perle*: 'labbra e denti'. Cfr. ancora *Ritratti*, p. 25 «tale è questo cantare, quale per tali labri, e tali denti [...] vi parrebbe, che fossi convenevole di uscire». I due figuranti sono cari a Trissino, che nel canzoniere li ripropone in coppia in LIX 46-48 «Un ordine di perle, / Che si ritruovi star fra dui corali, / Sōnō i bei denti ε la purpurea bocca»; e del resto, a conferma di un eclettismo, da parte del vicentino, rispetto a una topica già costituita e assestata si vedano i *loci* in cui egli introduce, per mezzo di metafora,

denti e labbra: IX 9 «'l suon, che nacque fuor di quelle rose», X 5-6 «L'οστρω ε le perle, che con tantω ωδωρε / Mωvean leggiadre parωlette» e LIX 8 «Fra perle ε rose in bωcca de le Nymphε». Si tenga infatti presente che, se le perle sono metafora tradizionale per indicare i denti, alle labbra viene solitamente accostata l'immagine delle rose o dei rubini (cfr. a tal proposito Pozzi 1979, p. 11 «Perla [...] inizia la sua fortuna col Petrarca, mentre corallo non compare se non tardi, non prima del quattrocento, ed in sede esclusivamente lirica»). Un primo impiego della metafora dei coralli in volgare – mentre in latino compare ad esempio nel carme *Puella* di Poliziano (per cui vd. Rizzo 2016) ai vv. 43-44 «Labella quid coraliis / rubore praenitentia» – è forse quello di Giusto de' Conti CLXIV 5-6 «Dolci coralli et perle, onde escon molti / Dolci sospiri, e 'l parlar dolce e[t] adorno» e CLXV 11 «par ch'escan dalle labbra di corallo»; ma se ne ha poi attestazione in Comedio Venuti XCIX 7 «e i labbra fin corallo», in Lorenzo, *Nencia* 4 1 «Le labbra rosse paion de corallo», in Boiardo, *Amorum Libri* I 18 1-2 «De avorio e d'oro e de corali è ordita / la navicella che mia vita porta», in De Jennaro, *Rime e lettere* CXII «e fine perle tra coralli asconde» e CXIII 12-13 «Tu con la bucca e toe sante parole, / che fuor coralli e dentro perle asconde», in Correggio, *Rime* 179 9 «I labri son coralli e i denti perle», in *Orl. Fur.* X 98 3-4 «che da coralli e perle preziose / faceano i dolci accenti venir mozzi» e negli *Asolani* di Bembo, II xxxii «mirando ne' coralli e nelle perle, di cui sono men preziose tutte le gemme degli orientali tesori, sentirne uscir quelle voci». Numerosi anche i riutilizzi più tardi nelle *Rime* di Cappello, per cui si vedano almeno 18 3 «le bianche perle fra coralli ardenti», 24 53-55 «Et più quand'ei la vede / sorridendo talhora / partir i bei coralli», 78 9 «et dal parlar, che fra coralli et perle» e 181 5 «fra duo coralli perle bianche et folte».

43. *Dentr'a la anima*: si noti il «concorso delle vocali» (Tasso, *Lezione* p. 127; e cfr. la nota a *Rime* VII 8-9), in una sinalefe che aumenta sensibilmente il tempo d'esecuzione del verso. Per gli effetti della voce della donna sull'animo dell'io cfr. Dante, *Amor che nella mente* 5-7 «Lo suo parlar sì dolcemente sona, / che l'anima ch'ascolta e che lo sente / dice: "Oh me lassa!"».

44. *Così ... s'apprese*: il verbo, che nelle *Rime* è *hapax* ma nell'*Italia liberata* si trova riferito al fuoco che s'appiglia o a persone che si aggrappano, è qui desunto probabilmente da *Inf.* V 100 «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (: *discende*; e a riprova della possibile dipendenza dal luogo dantesco si consideri che «apprende» e «discende» sono abbinati, nella *Commedia*, soltanto in questo caso su undici serie rimiche in cui compare almeno uno dei due termini), sotto l'ulteriore attrazione, sia per l'utilizzo della forma al passato remoto sia per la riproposizione di «così forte», del vicino v. 104 «mi prese del costui piacer sì forte». Cfr. anche Guinizzelli, *Rime* V 11 «Foco d'amore in gentil cor s'apprende».

45. *Che ... vederle*: 'che le note di quell'armonia mi pare addirittura di poterle

vedere', con scoperta sinestesia; sul concetto di "vedere" le parole cfr. Boiardo, *Amorum Libri* III 19 5 «che tolto m'ha Fortuna il rivederle [*scil.* le parole del v. 2]» e relativa nota. *note*: il termine torna in L 4 «Le vostre note mai non furō intefe» e in LVIII 12 «E celebrarla in sì sōavi note», riferito però in entrambi i casi al canto poetico. Un ulteriore impiego del sostantivo in Trissino è in *It. lib.* I 976 «E le sagaci note de lji augelli».

46. *Nōn ... haverle*: 'e non solo sentirle risuonare nelle mie orecchie'. Quella della permanenza del suono delle parole (o, come qui, del canto) è un'immagine più volte sfruttata da Trissino: anzitutto, si ritrova nei *Ritratti*, p. 24 «e questo tono tenerissimamente intrando ne le orecchie altrui genera un certo dolce rimbombo in esse; il quale, anchora che sia cessata la voce, dentro però suavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolceze piene di persuasione ne l'anima rimanere»; ma poi anche in *Soph.* 1711 «Parmi che ne l'ōreckie mi risuone» e in *It. lib.* III 152-153 «ε sempre havendō / Dentr'a le oreckie il suō parlar sōave». Cfr. anche *Rvf* 352 3-4 «et formavi i sospiri et le parole, / vive ch'ancor mi sonan ne la mente». Si noti come la sensazione uditiva 'permanga' anche sul piano della sintassi (e del suo rapporto col metro), dal momento che il periodo, che avrebbe potuto fermarsi prima della sirma, scavalca invece il limite dei piedi discendendo nel verso di *concatenatio* (cfr. a riguardo Guidolin 2010, p. 195).

47. *Oh ... padre*: ricalca formule come quelle di *Rvf* 119 81 «beato il padre» o di *Par.* XII 79 «Oh padre suo veramente Felice!», con un esito simile a quello che si trova anche nei *Ritratti*, p. 23 «o fortunatissimo Padre, e felicissima Madre». Per il modulo esclamativo vd. la nota a LXII 7-9.

48. *Che ... fruttō*: 'che piantò un seme destinato a generare un tale frutto'. Cfr. VII 3 «E quinci il fruttō vien del nostrō seme».

49. *E ... prōduttō*: 'e tu che lo hai fatto nascere'.

50. *Beata ... madre*: la lode della madre tornerà in LIX 22-23 «Felice pettō, ε fōrtunata madre, / La qual nutrì quest'hōnōratō Sōle», ma vd. anche *It. lib.* I 241 «Beato il ventre, u' foste ascoso» (evidentemente con richiamo di *Inf.* VIII 45 «benedetta colei che 'n te s'incinse» e quindi, indirettamente, di *Lc* 11 27 «beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti») e *Soph.* 1715 «Sōpr'ogni madre già beata ε lieta». Per la formula «Beata [...] sōpra» cfr. invece *Rvf* 70 18 «o me beato sopra gli altri amanti!».

51-52. *E ... mai*: 'ma molto più beata se hai mai visto quelle qualità che io scorgo in lei'. La *correctio* si genera forse dal passo biblico citato alla nota precedente, in cui al versetto che segue (*Lc* 11 28) si legge «quippini beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt». Un'immagine molto simile, in cui le bellezze visibili a tutti sono poste in relazione con quelle interiori, è in *Ritratti* p. 23 «Ma ben, disse il Bembo, più equalmente bella la giudichereste, se tutto quello, che ha costei di bello in se vi fosse

manifesto; perciò che [...] e beni de l'anima non sapete; la bellezza de la quale è in lei di gran lunga maggiore, e più divina di quella del corpo». Per l'idea dell'io capace di guardare nell'animo della donna, dove la vista altrui non arriva, cfr. anche *Rvf* 150 11 «piange dove mirando altri nol vede» e, con un avvio di verso quasi identico a quello trissiniano, Alamanni, *Inno sesto* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 102-105) vv. 105-106 «Se quel che scorgo io solo / Scorgesse il cieco mondo».

[V] 53-55. *Anchor ... sentire*: 'parlerò ancora oltre, purché ciò che dico mi sia creduto (ma chi non vi presta fede possa percepire che è la verità)'. Una tale premessa risulta necessaria all'io, che sta per descrivere dei veri e propri *mirabilia*.

54. *Pur ... creduto*: si veda, anche in relazione ai versi che seguono, *Rvf* 129 40-42 «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto»; ma sulla difficoltà di dare credito a quanto si sta per enunciare cfr. anche *Tr. Mortis* II 122 «pur ch'i' 'l credessi» e *Rvf* 23 156 «Vero dirò (forse e' parrà menzogna)», 76 7 «chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?» (sempre in una parentetica) e 203 v. 1 «et altri non me 'l crede» e v. 4 «ella non par che 'l creda».

55. *possa ... sentire*: quasi in opposizione semantica al precedente «crede», come se a una cieca fiducia nelle parole dell'io si contrapponesse la personale verifica di quelle, per cui cfr. *Rvf* 247 8 «et chi nol crede, venga egli a vedella». Una clausola identica è in Cavalcanti, *Rime* XXVII^b 4 «sì chi lo nega possa 'l ver sentire!».

56-58. *Scottò... fiorire*: 'diverse volte ho visto l'erba, lasciva, subito coprirsi di fiori proprio lì dove un istante prima erano state le care piante dei piedi (della donna)'. Cfr., per l'intero passo, *Rvf* 165 1-4 «Come 'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move, / virtù che 'ntorno i fiori apra et rinove, / de le tenere piante sue par ch'esca» e, marginalmente, *Rvf* 325 83-84 «et l'erba / con le palme o coi pie' [facea] fresca et superba», Giusto de' Conti VIII 10-11 «il dolce passo / Che germina viole ovunque move», Bembo *Rime* 114 4 «et con le piante l'herba infiora» e Bandello, *Rime* CIII 134-135 «e più felice l'erba, / che del bel piede alcun vestigio serba».

56. *le ... piante*: un sintagma identico è già in *Inf.* XXIII 148 («dietro a le poste de le care piante»), in riferimento però a Virgilio. Per espressioni simili cfr. anche *It. lib.* IV 51 «Cōn le sue belle, e delicate piante» e XXIII 1067 «Tantō vicinō a le sue belle piante», e *Rvf* 204 8 «l'amate piante» e 320 9 «le soavi piante».

57. *Più ... veduto*: per la formula, identica in *It. lib.* VII 411 «piu volte haggio veduto», si veda *Rvf* 281 12-13 «or l'ò veduto su per l'erba fresca / calcare i fior' com'una donna viva», oltre al già citato *Rvf* 129 40-42.

58. *lasciva*: l'aggettivo è usato qui con funzione predicativa ('in modo quasi lascivo' o addirittura 'cupida di unirsi a lei'). L'accostamento all'*herba* risulta senz'altro raro: tradizionalmente, infatti, l'attributo era semmai associato al vento che 'scherza' con i fiori (per cui cfr. ad esempio Correggio, *Rime* 361 5 «e Zefiro lascivo or va tra' fiori» o Poliziano, *Stanze* I 70 6-8 «sott'esso aprico un lieto pratel siede, / u'

scherzando tra ' fior lascive aurette / fan dolcemente tremolar l'erbette). Ma qui Trissino guarda quasi certamente al modello oraziano di *Odi* I 36 20 «lascivis hederis ambitiosior»; e si veda soprattutto il commento che ne offre Porfirione, nel *Commentum in Horatium Flaccum, ad locum* «Ambitiosa ab ambitu lacertorum, id est, amplexu Damalis dicta est, quae ob hoc hederæ comparata est, quia et illa arbores solet ambire, id est circumdare. Hederas autem lascivas dixit, quia quasi ludentes vag[a]e serpunt». L'immagine riprodotta, insomma, è quella di un'erba che, dotata di una propria volontà, si dimostra festante e proclive a fiorire, desiderosa di prolungare quanto più possibile il contatto con le *piante* della donna. L'attributo ritornerà in contesti molto simili in Alamanni, *La coltivazione* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 185-320) V 614-615 «Mille lascive erbette a queste [margherite] in cerchio / Faccian corona», in Cappello, *Rime* 246 52 «Ecco d'herbe et di fior lascivi i prati» e in Marino, *Adone* XV 26 1-6 «Là dove il vago passo o fermi o mova / ogni erba ride, ogni arboscel s'indora; / ringermoglia la terra e si rinnova / e quanto può le care piante onora; / spunta di rose amorosette a prova / schiera lasciva e le bell'orme infiora» (dove, oltre a una complessiva ripresa del motivo degli effetti vivificanti della donna sulla Natura, si ripete anche la locuzione «a pruova»). *a pruova*: 'dando prova di sé', 'sforzandosi di dare il meglio', quasi come se ogni singolo filo d'erba facesse a gara con gli altri per produrre i fiori più pregevoli; ma, anche, con un'idea di immeditezza, di corsa contro il tempo, per cui cfr. *Inf.* VIII 114 «che ciascun dentro a pruova si ricorse». *fiorire*: cfr. *Tr. Fame* III 18 «ed un al cui passar l'erba fioriva», Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I III 69 3-4 «Parea che l'herba a lei fiorisse intorno / E de amor ragionasse quella riva», Cappello, *Rime* 32 38-39 «et dove dal bel piede / calcata l'herba più fiorir si vede» e Rota, *Rime rifiutate* XL 6-7 «intorno al piè fioriva / la terra innamorata». Si veda inoltre It. lib. III 604-605 «Poi si cōlcar ne la minuta herbetta, / La quale allegra lji fioria d'intornō».

59-62. *Vistō ... colle*: 'ho visto la soffice erbetta rallegrarsi ogni volta che il suo sguardo si fermava su valli, su pendii o su colli'. Se, in questi versi, muta il tipo di interazione instaurata dalla donna con la Natura – al tocco dei piedi si sostituisce il raggio degli occhi –, la descrizione degli effetti è in realtà una vera e propria *amplificatio* dell'immagine precedente: e d'altro canto l'*herbetta* e la *riva*, così come il loro rispettivo *ridere* e farsi *di mille cōlor*, non sono altro che esemplificazioni (o quasi metonimie, secondo un processo di specificazione che dal generale procede verso il particolare) dell'*herba* che fiorisce di v. 58 (cfr. Guidolin 2010, p. 168). E si noti come anche dal punto di vista sintattico la costruzione indicativo (alla prima persona singolare) + infinito + complemento oggetto dei vv. 59-63 non faccia che riprodurre quella dei vv. 57-58 (in parte invertita ma identica nei membri che la costituiscono, con ripresa, pur nel polimorfismo, del verbo "vedere"); a sua volta, la struttura complemento oggetto + infinito dei vv. 62-63 riecheggia nella porzione

conclusiva della sirma (v. 64 e vv. 64-65), con una nuova inversione (infinito + complemento oggetto) che genera un perfetto bilanciamento chiastico. Per analoghe situazioni in cui lo sguardo della donna, novella Flora, è in grado di risvegliare la Natura tutta, vd. *Rvf* 325 85 «et [facea] fiorir coi belli occhi le campagne», Lorenzo, *Canzoniere* CIX 1-4 «Ove madonna volge li occhi belli, / senza altro sol la mia leggiadra Flora / fa germinar la terra e mandar fora / mille varii color' di fior' novelli» e Boiardo, *Amorum Libri* I 6 12-13 «Al suo dolce guardare, al dolce riso / l'erba vien verde e colorito il fiore» (con quella stessa coppia della viridità dell'erba e della policromia dei fiori che si ritrova anche in I 15 41 «la verde erbetta e il colorito fiore»); ma cfr. anche Bandello, *Rime* CIII 132-133 «Lieti e riposti nidi, / u' de' begli occhi il lume sì rilusse».

59. *ferire*: propriamente 'colpire'; quindi, figuratamente, 'raggiungere', con il significato di 'dovunque giunga il suo sguardo'. Cfr. Dante, *E' m'incresce di me* 7 «entro 'n quel cor che ' belli occhi feriro». Se in Petrarca il verbo si trova prevalentemente associato ad Amore e agli strali da lui impiegati, nella *Commedia*, invece, per quattro volte è utilizzato nel descrivere la traiettoria dei raggi solari: in *Purg.* IV 57 «da sinistra n'eravam feriti», XV 7 «E i raggi ne ferien» e XXVI 4 «feriami il sole» e in *Par.* II 33 «quasi adamante che lo sol ferisse». Cfr. anche *Rvf* 125 68 «pensando: Qui percosse il vago lume».

60. *suoi ... occhi*: un sintagma identico si ritrova in XXXVI 8 e in *It. lib.* VIII 918 e XXIII 95; e cfr. almeno *Purg.* XXVII 106 «suoi belli occhi», *Rvf* 150 4 e 300 14 «suoi begli occhi», e Cino LXXVII 3 «suo' belli occhi».

61. *In ... colle*: enumerazione in *climax* ascendente (con l'idea di un progressivo aumento di altitudine), che però vale genericamente 'su qualsiasi tipo di terreno', quindi 'ovunque'. I tre sostantivi sono già, seppure in ordine diverso, in *Rvf* 303 6 «valli chiuse, alti colli et piagge apriche».

62. *Rider l'herbetta*: la metafora, che ha qui il significato di 'mostrare la propria bellezza', 'verdeggiare', trova impieghi analoghi in XXI 10 «L'herba allegarsi» e XXVI 17 «se vedrian ridere i colli» e già in *Par.* XXX 77 «'l rider de l'erbe» e in *Rvf* 239 31 «Ridon or per le piagge herbette et fiori» e 310 5 «Ridono i prati». *molle*: 'tenera', 'soffice', ma forse anche 'molle perché umida' e quindi 'rorida', così come in *It. lib.* IV 144-145 «'l terrenω, / Che sia da l'acque madefattω, e molle» e in parte anche in *Rvf* 243 8 «segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle» (: *colle*). Sebbene il sintagma sia consueto in latino (per cui vd. ad esempio Virgilio, *Buc.* III 55 «in molli consedimus herba»), per il suo impiego con la forma vezzeggiativa del sostantivo cfr. Boiardo, *Amorum Libri* I 39 10 «la molle erbetta».

63. *di ... color*: cfr. *Rvf* 192 9 «L'erbetta verde e i fior' di color' mille», *Tr. Cupid.* I 27 «di color mille» e Bandello, *Rime* CIII 106-111 «L'erbette al vivo caldo / di que' begli occhi ardenti / di mille fior' vestiro allor la piaggia, / che tutta di smeraldo / pareo,

che bei lucenti / rubin, zaffiri e perle per dentr'aggia». *riva*: vale qui 'tratto di terreno', come in LXXII 16 «questa ombra riva».

64. *L'aere kiarirsi*: difficile stabilire in maniera univoca se il rischiaramento del cielo sia da considerarsi ancora un effetto dello sguardo o non già una conseguenza prodotta dalla voce (nel qual caso «attento», al verso successivo, sarebbe da riferire *ad sensum* sia ad «aere» che a «vento»). In favore della prima interpretazione cfr. *Rvf* 108 3-4 «ver' me volgendo quelle luci sante / che fanno intorno a sé l'aere sereno», Boiardo, *Amorum Libri* I 6 12-14 «Al suo dolce guardare [...] il ciel se raserena» e Bandello, *Rime* CIII 91-93 «Ella volgendo gli occhi / (ma chi dir puote come?) / rasserena l'aria d'ognintorno»; a sostegno della seconda ipotesi, invece, si veda anzitutto LIX 72-75 «Ma quando le sue labbra al canto muove, / Tanta dolcezza piove / Dal Ciel, che l'aere si rallegra, e 'l vento / A sì dolce harmonia s'afferma intento» (in cui i due elementi naturali appaiono distintamente accomunati), ma poi anche *Rvf* 109 9-11 «L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira», 156 12-14 «ed era il cielo a l'armonia sì intento / che non se vedea in ramo mover foglia / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento» e in parte 113 10-11 «l'aura dolce et pura / ch'acqueta l'aere, et mette i tuoni in bando». Inoltre, dal punto di vista dell'organizzazione sintattica, accomunando gli elementi del distico finale verrebbe a crearsi un forte parallelismo tra i suoi due membri (soggetto + infinito riflessivo) e un chiasmo nella disposizione fra questi e l'altra coppia nei vv. 62-63. *kiarirsi*: *hapax* nella raccolta. Per utilizzi analoghi vd. Cavalcanti, *Rime* IV 2 «che fa tremar di chiaritate l'aere» e Cappello, *Rime* 32 33-34 «ov'ella che mi sface / rende hor più chiaro il cielo», ma anche *Rvf* 310 5 «e 'l ciel si rasserena».

64-65. *e... Fermarsi*: come in *Rvf* 325 86-87 «et acquetar i venti et le tempeste / con voci anchor non preste». Si noti il calibrato uso dell'*enjambement*, che, separando il verbo dal sostantivo cui si riferisce, interrompe di fatto l'azione, riproducendo concretamente il placarsi del *vento*.

65. *al... attento*: come nella IV stanza il canto della donna lasciava *stupido* l'io, così qui è addirittura il vento a fermarsi al solo suono delle sue parole. Oltre al già ricordato *Rvf* 109 10 e a *Rvf* 73 14 e 270 52 «suon de le parole» (ma «suon de le parole» è già in *Inf.* VIII 95 e XIX 123), si vedano Bembo, *Rime* 150 11 «et [chi vi mira] ferma al suon de le parole il piede», Sannazaro, *SeC* XXXII 5-6 «tal ch'io, ch'era con l'alma attento e fiso / agli atti onesti, al suon de le parole», e *It. lib.* XIX 480 «intenta al suon de le parole» e XXIV 360-361 «et io suspesi il piede, / Mossò dal dolce suon de le parole». Per «attento» legato a sensazioni uditive, cfr. almeno *Purg.* II 118-119 «Noi eravamo tutti fissi e attenti / a le sue note», IX 139 «Io mi rivolsi attento al primo tuono» e XXVII 55-56 «Guidavaci una voce che cantava / di là; e noi, attenti pur a lei».

[VI] 66-68. *Ben ... centrō*: ‘proprio come, in confronto all’ampia volta del cielo stellato, la Terra è un nulla, o tutt’al più un semplice punto al centro’. Cfr., per un movimento simile, *Inf.* II 83-84 «scender qua giuso in questo centro / de l’ampio loco» (unico caso nella *Commedia* in cui si ritrovano contemporaneamente i rimanti *centro*, *dentro* ed *entro*), e soprattutto Boccaccio, *Teseida* XI 2 2-6 «et vide il poco / globo terreno [...] / et ogni cosa da nulla stimare / ad respecto del cielo».

66. *a rispetto*: ‘in comparazione’

67. *ampio ciel*: è la volta celeste che, secondo la cosmologia aristotelico-tolemaica, avvolge completamente la Terra. L’aggettivo indica quindi un’estensione smisurata, incommensurabile. Cfr. *Purg.* XXVI 62-63 «sì che ’l ciel v’alberghi / ch’è pien d’amore e più ampio si spazia», *Par.* XXVIII 64 «Li cerchi corporai [*scil.* le sfere celesti del mondo sensibile] sono ampi e arti» e Uberti, *Rime* XXIII 61-62 «dell’ampio giro / dell’empireo ciel». *stellatō*: *hapax* nelle *Rime*, compare altrove in Trissino solo nell’*Italia liberata* (II 1), riferito al *mantō* della Notte. Si trova in attestazione unica anche nei *Fragmenta* (164 3, dove è attribuito di «carro») e nella *Commedia* (*Purg.* XI 36 «stellate ruote»). Ma, sebbene il valore paia essere qui genericamente denotativo (come anche, ad esempio, in Boccaccio, *Filostrato* VII 11 7 «infine, essendo il ciel tutto stellato», *Ninfale fiesolano* 37 4-5 «’l cielo stellato / già si faceva» e *Teseida* XII 75 3 «et essendo già il ciel tutto stellato», o come in Boiardo, *Amorum Libri* III 33 4 «ciel stellato»), non è da escludere che il sintagma debba intendersi propriamente come ‘Cielo delle stelle fisse’, vale a dire il Cielo che nel sistema tolemaico rappresentava il punto più distante dalla Terra, trovandosi subito prima dell’Empireo e del Primo Mobile o Cristallino: e in tale direzione spingerebbe le presenza, in *Vita Nova* 1 3, dell’identica locuzione «lo Cielo stellato».

68. *o veramente: correctio* col significato di ‘e anzi, a dire il vero’, ‘o piuttosto’. *centrō*: il sostantivo indica propriamente il punto centrale di una circonferenza. Con un significato simile torna più volte nelle descrizioni ‘topografiche’ della *Commedia*, in riferimento alla Terra (in *Par.* XXVIII 51), all’inferno che è centro della Terra e di conseguenza dell’intero universo (in *Inf.* II 83, XVI 63 e XXXIV 107), al centro di un asse di simmetria (in *Purg.* IV 42 e XIII 14 e in *Par.* XXI 80), al centro della circonferenza (in *Par.* X 65, XIII 51 e XIV 1); e per la sfumatura ‘geometrica’ del termine cfr. *Vita Nova* 5 11 «Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes». In Trissino compare soltanto un’altra volta, in *It. lib.* XVI 146-147 «Piu lunge è la paura, che ’l Bωote / Da l’ōmbilicō, o centrō de la terra». Come ‘punto al centro’ va inteso in questo caso, dal momento che la Terra si trova, secondo la dottrina tolemaica, fissa al centro di un universo che le si sviluppa intorno e che, come una sfera, la ingloba. Allo stesso tempo, però, ricollegandosi al *nulla* del primo emistichio, l’immagine del punto sottolinea anche la pochezza,

l'inconsistenza, quasi la mancanza di estensione che la Terra possiede se rapportata all'immensità delle regioni eteree che la circondano; cfr. a questo proposito *Par.* XXVIII 49-51 «ma nel mondo sensibile si puote / veder le volte tanto più divine, / quant'elle son dal centro più remote».

69-71. *Così ... dentro*: 'allo stesso modo, la piccola porzione della mia percezione (della donna) che sono riuscito a mandar fuori è davvero un nulla rispetto all'immensità che è dentro di me'. Per *loci* in cui compaia già una comparazione tra il pensiero e l'incapacità di esprimerlo pienamente cfr., oltre a LIX 4-6 «E se l'ingegno e l'arte / Così sapesser, com'io la raccoljo / Dentr'al mio petto, dimostrarla fuori», *Par.* XXXIII 121-123 «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco'» e *Rvf* 95 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo» e 127 99-100 «Ben sai, canzon, che quant'io parlo è nulla / al celato amoroso mio pensiero», ma anche Bandello, *Rime* CIII 25-6 «ché se dimostro fora / fosse come colà, u' tu l'informe» e Cappello, *Rime* 250 1-5 «S'a l'alto et bel concetto, / mia grave et cara salma, / de le rare excellentie in voi cosparte, / dar potessi ricetta, / qual io l'ho dentro a l'alma». Si noti come, a rappresentare quasi visivamente la distanza tra il *concetto* espresso e quello (enormemente più complesso) racchiuso nell'interiorità, si attui una sorta di sospensione e tensione del periodo, che si scioglie, risolvendosi nel verbo della principale, soltanto nell'ultimo verso del secondo piede; e lo strettissimo parallelismo fra i due piedi è evidenziato dalla ripresa di «a rispetto» (v. 66), «è nulla» (v. 68) e «centro» (v. 68) rispettivamente in «a par», «È [...] nulla» e «dentro» (v. 71), pur nello stravolgimento del rapporto fra i concetti di 'ciò che è esterno' e 'ciò che è interno' (si veda a proposito la puntuale analisi di Guidolin 2010, pp. 119-120 e n. 20).

69. *concetto*: è questa, in Trissino, l'unica attestazione del sostantivo in versi, che è *hapax* anche nei *Fragmenta* (in 78 1). Vale 'pensiero formatosi dopo una fase di osservazione o riflessione (e quindi dotato di un certo grado di accuratezza)', in questo caso già di per sé non perfettamente compiuto, ma limitato al poco che l'io è riuscito a percepire e a comprendere sulla vera natura della donna. Altre attestazioni sono in *Inf.* XXXII 4 «io premerei di mio concetto il suco» e in *Par.* XV 41-42 «ché 'l suo concetto / al segno d'i mortal si soprapuose», XXIV 60 «faccia li miei concetti bene espressi», XXIX 132 «né concetto mortal che tanto vada» e il già citato XXXIII 121-123.

70. *fuor mandato*: cfr. Cavalcanti, *Rime* VI 2-3 «come non mandate / fuor della mente parole» e *Soph.* 1452-1453 «tanti gemiti e sospiri, / Che affettuosamente manda fuore» e 1529 «e ne mandi fuor voci meschine».

71. *È ... dentro*: cfr. Cino LXVI 9-10 «Perch'è neente ciò ch'è 'n la mia faccia / a rispetto di quel che dentro porto», *Rvf* 72 48 «a quel ch'i' sento è nulla» e *It. lib.*

XXI 76 «Ch'al par di quellω il pωter nostrω è nulla».

72-76. *Veggiω ... fōndω*: 'mi rendo conto di non riuscire a inoltrarmi nel mare esteso e profondo delle lodi infinite che le spetterebbero, perché il mio animo, temendo di affondare, non desidera spingersi tanto innanzi da prendere il largo'. Cfr., per contrasto, *Par.* II 13-14 «metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio».

72. *Veggio ben*: la locuzione è ben attestata in punti di svolta del discorso, come in questo caso (e in Trissino ritorna in *incipit* di verso in *It. lib.* XI 496 «Iω veggio ben»). Un attacco analogo è in *Rvf* 29 50-52 «So io ben ch'a voler chiuder in versi / suo laudi, fōra stanco / chi più degna la mano a scriver porse».

73. *Nel ... profōndω*: si noti l'*enjambement* rispetto al predicato, che accentua l'idea della volontà di non "entrare". La metafora è topica, a indicare insieme la sconfinatezza e l'estrema profondità dell'argomento trattato (in questo caso le qualità della donna). Si tenga presente che nella *Commedia* l'immagine dell'abisso imperscrutabile è associata diverse volte a Dio (vd. almeno *Par.* XXI 94-95 «lo abisso / de l'eterno statuto» e VII 94-95 «l'abisso / de l'eterno consiglio»), che qui era stato posto in relazione diretta con la donna al v. 17 («Perch'ella è cōme Idiω»). La coppia aggettivale, inoltre, è già in *Inf.* XVIII 5 «un pozzo assai largo e profondo», ma l'intero sintagma è modulazione di *Inf.* XXVI 100 «alto mare aperto» (e non sembra casuale che a essere riecheggiato sia proprio il canto di Ulisse, punito per non essere riuscito a negare al proprio ingegno un'esperienza che andava al di là delle sue capacità: al contrario, l'io poetico riconosce qui la propria limitatezza rispetto a un argomento non alla sua portata e decide perciò saggiamente di non arrischiarsi imbarcandosi in un'impresa folle); cfr. inoltre *Purg.* VIII 70 «larghe onde».

74. *Di... lode*: dovrebbe trattarsi di un genitivo oggettivo, con il significato quindi di 'lodi a lei destinate', a meno che non si intenda il sostantivo con il significato di 'motivi di lode' ovvero 'pregi', 'virtù', come in *Rvf* 215 7 «le degne lode» e soprattutto in 308 9 «Le lode mai non d'altra, et proprie sue».

75. *l'animω... gode*: si veda per contrasto *Par.* X 124-125 «dentro vi gode [: lode] / l'anima». La rima *lode : gode* compare anche in *Rvf* 128 109-111 (unico caso di rima in *-ode* nei *Fragmenta* e unica attestazione, in assoluto, di «gode»).

76. *che*: benché apparentemente in relazione con il «tantω» che precede, la congiunzione sembra introdurre qui una causale piuttosto che una consecutiva (per cui non si dovrà intendere 'non vuole andare così avanti da giungere in un punto in cui tema il fondo' ma, più semplicemente, 'non vuole andare più avanti di così perché teme il fondo'); ma non è da escludere neanche un valore relativo, da collegare, a distanza, ad «animω» del verso precedente ('l'animo, che teme il fondo, non vuole procedere oltre': ipotesi con cui, in ogni caso, rimarrebbe valida la sfumatura causale). *paventa il fōndω*: cfr. *Rvf* 71 2 «et l'ingegno paventa a l'alta impresa» (dove l'*impresa* è la celebrazione degli occhi di Laura). Quello in punta di verso sarà più

probabilmente un aggettivo ('tème di andare a largo, dove l'acqua è profonda') che un sostantivo ('tème di spingersi a largo, per paura di andare a fondo').

77-78. *Però ... scrive*: 'perciò (il mio animo) parla e scrive soltanto dei motivi di lode che si possono raccogliere lungo le rive dell'immenso mare'. L'intero passo riprende *Tr. Mortis* II 58-60 «E' cerca il mare, e tutte le sue rive, / e sempre un stil, ovunque fusse, tenne: / sol di lei pensa, o di lei parla o scrive».

77. *longo le rive*: a differenza che nel v. 63, in questo caso il sostantivo è da intendersi nel senso proprio di 'tratto costiero' (per cui cfr. ad esempio *It. lib. XXIV* 290-291 «Et andate a man destra per la riva / Di quel prōfōndō, ε paventōσω lagō»). Si fa riferimento, insomma, alle sole virtù più appariscenti della donna, allo strato più esterno e superficiale di quel mare rappresentato dai suoi infiniti pregi. Una contrapposizione simile tra rive e mare aperto è in *Par. II* 4-5 «tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago».

78. *raccoljendo*: l'immagine che ne deriva è quasi quella di un piccolo peschereccio che si limiti a gettare le reti nel tratto di mare più prossimo alla terraferma, senza mai discostarsene troppo e avventurarsi prendendo il largo. Il verbo, tuttavia, ha anche il significato di 'riunire', 'comporre', 'mettere insieme', suggerendo quindi, allo stesso tempo, un'idea sia di raccolta che di lavorazione: cfr. del resto I 2 «Se 'l durō suon de' gravi miei sōspiri, / Che già raccolsi», e poi anche XXXI 88-89 «Però, Canzōn, cōn queste [virtù], c'hai raccolte, / Prima n'andrai», LIX 5 «cōm'io la [= la beltà] raccoljō / Dentr'al miō pettō» e LXIV 68-69 «Chè i pochi detti miei / Raccoltō hannō di lorō [= la beltà e il valore] a pena l'ōmbra». *parla e scrive*: "parlare" utilizzato transitivamente, con il significato di 'dire', è regolare in italiano antico (cfr. Brambilla Ageno 1964, p. 47) e ammesso nella lingua letteraria. Si vedano ad esempio *Inf. IV* 104 «parlando cose» e *Rvf* 23 120 «parlo cose», 332 18 «or non parl'io, né penso, altro che pianto» e 360 68 «'l vero parlo», oltre che *Rime XXXI* 21-22 «Pōter di vōi parlare / Cōfa nōn detta in più lōdata parte». Per la coppia di verbi vd. invece *Rime LXV* 40 «Di questa, o parli, o scriva» e *Rvf* 151 14 «quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo», 204 2 «et parli et scrivi», 309 11 «che d'amor parli o scriva» e 339 9 «quant'io di lei parlai né scrissi»; per la contrapposizione fra parola pronunciata e parola scritta, vd. inoltre LXII 12 «cōn vōce o cōn inkiōstrō almenō»

[**Congedo**] 79-80. *So ... fuore*: 'Canzonetta mia, so che proverai vergogna a partire di qui e a mostrarti così povera di ornamenti'. Già in *Rvf* 125-126 la particolarità dell'orditura metrica (anomala per la preminenza dei settenari sugli endecasillabi, e dunque poco grave e anzi quasi *rozza*) aveva condotto Petrarca ad apostrofare la propria Canzone intimandole di non allontanarsi dai boschi; Trissino, a differenza di diversi altri autori che ripropongono il medesimo metro ma che non sfruttano il congedo in questo senso, rivela piena consapevolezza di tale fragilità

strutturale: innanzitutto nell'impiego del vezzeggiativo *Canzonetta*, ma poi anche nella connotazione di questa come *nuda* e nell'evocazione dell'idea di una *vergogna* che essa possa provare al momento di *gir [...] fuore*. Pure, egli non rinuncia – tenuto conto, in fondo, dell'*imprimatur* concesso da Amore o, si direbbe meglio, dell'aiuto da lui fornito – a inviare la Canzone, ribadendone in questo modo l'irrinunciabile ruolo nel veicolare il messaggio poetico, sebbene non espresso nella sua compiutezza e non sufficientemente elaborato. La “canzonetta” è invitata a non allontanarsi dall'io anche in Cino CVI 43-45 «O canzonetta mia, tu starai meco / a ciò ch'eo pianga teco, / ched eo non so là 've tu possa andare»; ma cfr. anche Bandello, *Rime* CIII 151-153 «Ciò che tu parli a par del vero è nulla, / però sì rozza e ignuda / meglio è, canzon, tra l'erbe ch'io ti chiuda».

79. *Canzonetta*: il sostantivo, *hapax* in Trissino, non si ritrova né in Dante né in Petrarca; registra invece numerose attestazioni nei poeti del Duecento, dove sembra però avere semplice valore vezzeggiativo, senza essere associata a contesti metrici particolari. Si veda a questo proposito Brugnolo 2002, pp. 58-59 «canzonetta: un termine che la critica più recente tende sempre più ad assumere con un valore tecnico preciso [...]. In realtà, una verifica attenta e sistematica delle effettive attestazioni di canzonetta presso i Siciliani (e oltre) mostra che la parola serviva a definire – o meglio ad apostrofare, nella sede canonica del congedo destinato all'“invio” del componimento –, accanto a componimenti inquadrabili nella tipologia di cui sopra [*scil.* caratterizzati da maggiore *levitas*, per argomento o per metro impiegato], anche componimenti interamente o prevalentemente endecasillabici (o comunque misti di endecasillabi e settenari) e di tonalità tutt'altro che “mediocre e cantabile”»; e più avanti, alle pp. 63-64: «Chiaro Davanzati [...] usa otto volte (cioè in otto componimenti) canzone e altrettante volte canzonetta senza la minima connotazione distintiva». D'altra parte si tenga presente che il termine «cantilenam», da Dante impiegato in *Dve* II VIII 8 per designare testi opposti a quelli di «tragica coniugatio», è da Trissino trasposto in forma immutata nel suo volgarizzamento («cantilena»). Per congedi in cui il sostantivo si trovi in relazione con Amore vd. Piero della Vigna 4 55-57 «Canzonetta piagente, / poi ch'Amore lo comanda, / non tardare e vanne a la più fina» e Bonagiunta, *Rime* canz. D. III vv. 34-36 «Canzonetta mia, gioiosa / per lo ben ch'Amor ti manda, / pàrtiti e va'nde».

80. *Gir ... fuore*: per l'espressione cfr. XXVI 8-9 «sì, che fuor di questa valle / Potesse gire». Non essendosi data, nel corso della canzone, alcuna determinazione spaziale, *fuore* sarà qui da intendersi come 'lontano dall'io', e quindi 'tra la gente' o quantomeno 'in presenza della donna'. Cfr. anche Dante, *E' m'incresce di me* 51 «Vanne, misera, fuor, vattene omai!». «Gir» è in *incipit* di verso come al v. 76. *nuda*: *hapax* nelle *Rime*, ha qui valore prettamente tecnico ('priva degli adeguati adornamenti', quasi 'rozza'), come in Dante, *Se Lippo amico* 13-15 «Lo qual ti guido

RIME XIII

esta pulcella nuda / che vien dirieto a me sì vergognosa / ch'atorno gir non osa» o in *Rvf* 125 16 «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude»; cfr. inoltre *Rvf* 7 10 «Povera e nuda vai, Philosophia».

81. *Amore*: si ripete, in *Ringkomposition*, la parola con cui si apre la canzone, e si suggella così in modo inequivocabile l'intervento di Amore nell'ispirazione poetica.

XIV

Proprio dopo una canzone in cui più che in ogni altro dei precedenti componimenti è stata lodata la donna nelle sue bellezze sia interiori sia esteriori, si dà avvio con questo sonetto a un ciclo di testi incentrati sulla sua crudeltà. In questo che è il primo della serie – la quale in MA₁ risultava invece aperta dalla canzone *Io vo' cangiar l'usato mio costume* – non si hanno ancora, per la verità, rimandi espliciti alla durezza dell'amata, e anzi la *pena* (v. 12) da lei suscitata nel cuore dell'io è giustificata perché interpretata come involontaria, come semplice distrazione, dimenticanza (*l'oblio* di v. 12): il piacere che la donna eventualmente provasse per il dolore dell'amante, infatti, mal si concilierebbe con la sua *gentil* natura (v. 14). Del resto, lo stesso avvio di componimento appare piuttosto pacato rispetto ai testi successivi, e solo a partire dal v. 3 si rivela il mutato atteggiamento della donna, con cui è improvvisamente rovesciata l'immagine che viene proposta nei primi due versi, in apparenza ancora volta alla lode delle sue bellezze.

La posizione relativa del testo rispetto agli altri componimenti non muta eccessivamente nel passaggio da MA₁ alla *princeps*, dal momento che già in origine esso seguiva (così come ora è seguito da) i sonetti XVII, XV e XVI e la ballata XIX (fra i quali si intromettevano però anche la ballata V e il sonetto XLVIII). Semmai, è interessante notare che mentre lì si trovava a chiusura del ciclo, seguito poi dal sonetto II con cui era sancita una nuova intronizzazione della donna nel cuore dell'io (e più in generale una visione nuovamente positiva del sentimento amoroso), qui al contrario apre quella stessa serie di testi, in un'ottica di *climax* ascendente di durezza dell'amata (e in coincidenza, peraltro, con un punto di svolta anche metricamente rilevato in quanto delimitato da una canzone).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, uguale a quello dei vicini XVI e XVII. Ragioni rimiche legano invece questo testo al sonetto XII, con cui ha in comune non solo la rima B (*-esca*) ma anche gli stessi rimanti *rinfrasca* ed *esca* (e parzialmente *rinvesca*, che qui diventa *invesca*). È inclusiva la rima *invesca* : *rinfrasca* : *esca* : *fresca*, derivativa *rinfrasca* : *fresca*, consonante *piove* : *pruove*, allitterante *dimori* : *dolori* e paronomastica *consuma* : *costuma*; le rime B (*-esca*) e D (*-ena*), inoltre, sono assonanti tra loro.

1-4. *L'aura ... altroue*: due le possibili interpretazioni del brano, a seconda che si assegni al «che» di v. 1 il valore di soggetto o di complemento oggetto (nel qual caso sarebbero soggetto della relativa, con verbo al singolare per sillessi, «L'avoriω e l'ostrω»). Nella prima circostanza il senso sarebbe 'Quella soave aria che soffiando dolcemente muove la bocca (ovvero i denti e le labbra) della donna, che cattura i miei pensieri, non rinfresca più con quel suo soave spirare i miei desideri ardenti e mai rivolti verso altra donna', come ad esempio in *Rvf* 131 9-10 «et le rose vermiglie infra la neve / mover da l'òra, et scoprìr l'avorio»; altrimenti, si dovrebbe intendere 'Quell'aria, mossa dallo spirare della bocca della donna (ossia dai suoi denti e dalle sue labbra), che cattura i miei pensieri, non rinfresca più ...', con un rapporto di causa-effetto simile a quello di *Inf.* IV 26-27 «non avea pianto mai che di sospir, / che l'aura eterna facevan tremare». Allo stesso modo, anche il «che» del v. 2 potrebbe interpretarsi come riferito a «L'avoriω e l'ostrω» (concordati con un verbo di nuovo al singolare perché intesi, per *constructio ad sensum*, come 'bocca' o perché, considerati separatamente, sono essi stessi al singolare) anziché all'«aura»: e, sebbene paia logicamente più probabile che a «invescare» i pensieri siano qui le parole e non la bocca in sé, per motivi metrico-sintattici (ovvero sia perché risulta più facile collegare questa relativa al sintagma che subito precede piuttosto che considerarla legata per asindeto alla più distante «aura», sia per il fatto che, in tal modo, risulterebbe isolata in un unico verso una locuzione ben più compatta) sembra da preferire la prima interpretazione. Resta in ogni caso immutato, fuor di metafora, il significato complessivo: 'la donna amata ha smesso di rivolgermi la parola e di quietare così la mia fiamma amorosa'. Per l'immagine dell'intera quartina si veda *Rvf* 327 1-4 «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra / del dolce lauro et sua vista fiorita, / lume et riposo di mia stanca vita, / tolt' à colei che tutto 'l mondo sgombra», ma anche il sonetto *Aura gentil* di Alamanni (*Versi e prose*, vol. I, p. 119), vv. 1-8 «Aura gentil, che mormorando vieni / A temprarne il calor del lungo giorno, / E l'aër vago rimuovendo intorno / Lietamente rinfreschi e rassereni; / Come contra 'l tuo stile, empia, sostieni / Ch'io sol non senta il dolce tuo ritorno? / Ch'io solo in fiamma con doglioso scorno / Sempre la vita mia piangendo meni?» e in parte Tebaldeo, *Rime estravaganti* 314 3-4 «Ma più mi strugge e più me infiamma alhora / quando soavemente ella sospira».

1. *L'aura gentil*: il fiato che fuoriesce dalla bocca della donna nel momento in cui questa produce parole. Identico avvio di componimento in *Rvf* 194 1; ma vd. anche, per locuzioni del tipo «aura» + aggettivo + «che» + gerundio, *Rvf* 196 1-2 «L'aura serena che fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme» e 246 1-2 «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine / soavemente sospirando move» (in cui la clausola del secondo verso è identica al secondo emistichio trissiniano), e Correggio, *Rime* 361 76 «l'aura suave murmurando move». *sωspirandω*: se riferito all'*aura*,

vale ‘spirando’, ‘mormorando’, come nel già citato *Rvf* 246 2, senza che si abbia quindi alcuna connotazione di afflizione.

2. *L’avorio e l’ostro*: cfr. X 5-9 «L’ostro e le perle, che con tanto odore / Mōvean leggiadre parolette, ond’io / Trōvai confortō al mio statō aspro e rio, / Onde solea giwir fra tanto ardore / Mi sōno hor lunge», con cui è condivisa non solo la metafora con cui si indicano le labbra, ma anche più in generale l’intera situazione, con il ricordo delle parole che da quelle labbra e da quei denti sono prodotte e che nel presente l’io non può più ascoltare. I due figuranti si trovano in coppia già in Boiardo, *Amorum Libri* III 19 8-11 «Quando vedrò più mai lo avorio a l’ostro / nel suave silenzio ricoprire? / Ligiadre parolete, il tacer vostro / contro a mia voglia a lamentar me invita» (rispetto a cui sembra possibile cogliere anche qualche assonanza più generale, seppure con la fondamentale differenza che, mentre lì era Fortuna ad aver privato l’io della possibilità di “rivedere” le parole dell’amata, qui è la donna stessa a non permetterlo) e compaiono tre volte anche nelle *Rime* di Gaspara Stampa (in LXIII 7, CXVII 5 e CCLXVI 1). *m’invesca*: letteralmente ‘mi impiglia con il vischio’. Il verbo, che nella forma iterativa era già in XII 6 e che tornerà invece identico in LIX 97, in Trissino non compare all’infuori delle *Rime*. Cfr. *Rvf* 211 10-11 «dolci parole ai be’ rami m’àn giunto / ove soavemente il cor s’invesca» (: *esca*) e 270 58 «ché ’l mio volere altrove non s’invesca» (: *ésca*).

3. *soave spirar*: riprende, quasi in paronomasia, il «*sōspirandō*» del v. 1. Si noti inoltre l’allitterazione, che contribuisce a riprodurre il sibilo dell’aria. Cfr. *Rvf* 286 1 «Se quell’aura soave de’ sospiri». *rinfrasca*: regge il complemento oggetto in *enjambement* al verso successivo, analogamente a *Rvf* 270 49-50 «Lasso, se ragionando si rinfresca [: *ésca*] / quell’ardente desio» (sebbene in quest’ultimo caso il verbo valga ‘si rinvigorisce’, mentre nel sonetto trissiniano, al contrario, ‘attenua’). Il fiato della donna, insomma, segno delle parole da lei prodotte, è metaforicamente una fresca brezza che anziché alimentare il desiderio lo tiene a bada, impedendogli di scaldarsi tanto da portare alla consumazione dell’io stesso.

4. *desir caldi*: il desiderio amoroso. Cfr. *Rvf* 286 5 «or che caldi desiri» e 236 5 «Solea frenare il mio caldo desire»; ma un sintagma simile era già in *Par.* XXI 51 «caldo disio». *mai ... altrove*: ‘e mai rivolti verso qualcosa (o qualcuno) che non fosse lei soltanto’. Dichiarazione di fedeltà con cui l’io implicitamente riconosce di non avere colpe presso la donna e allo stesso tempo ribadisce l’irragionevole mutare dell’atteggiamento di lei nei suoi confronti. Una clausola quasi identica è in *Rvf* 192 6 «l’abito electo, et mai non visto altrove».

5-6. *labri ... grazia*: cfr. Bandello, *Rime* CXXIV 21-22 «ed oda quanta in quelle labbra piove / grazia il parlar umanamente grave».

5. *anchor ... piove*: ‘non ricomincia a piovere ancora una volta’, ‘di nuovo’ (sottinteso ‘come faceva un tempo’).

6. *L'usata grazia*: soggetto di «piove», in una posizione fortemente inarcata che quasi ne raffigura lo stillare, come in *Par.* III 89-90 «*etsi* la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove» (: *move*) o in Saviozzo, *Rime* LXX 18-19 «ma vedo ben che se dal ciel non piove / la grazia che l'om brama, indarno spera». Per il senso complessivo dell'intera quartina vd. anche *Rvf* 166 12-14 «Così sventura over colpa mi priva / d'ogni buon fructo, se l'eterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove». *le parole*: assieme al sintagma che precede (rispetto al quale si pone quasi in epifrasi) forma una coppia che ancora una volta regge, *ad sensum*, un predicato al singolare. L'intera locuzione, per la verità, sembra doversi leggere quasi in endiadi, nel significato di 'la grazia contenuta in quelle parole che mi erano usualmente rivolte'.

6-7. *parole ... vita*: 'che attirarono e presero la mia vita come l'esca una preda'. Cfr. *Rvf* 270 54-56 «la lingua, ov'erano a tutt'ore / disposti gli ami ov'io fui preso, et l'esca / ch'i' bramo sempre». La proposizione relativa è riferibile sia all'intero emistichio che precede sia alle sole *parole*.

7. *ne ... fresca*: cfr. per contrasto *Rvf* 55 2 «l'età men fresca» (: *rinfresca*).

8. *Convien*: 'è di necessità', ovvero 'accadrà senz'altro'. *che ... pruove*: 'che io muoia a furia di piangere' (meglio che 'mentre piango') ovvero, sciogliendo la metonimia, 'di dolore'. Cfr. *Rvf* 126 14-16 «S'egli è pur mio destino, / e 'l cielo in ciò s'adopra, / ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda» (e in parte anche 127 104-105 «ché ben m'avria già morto / la lontananza del mio cor piangendo», richiamato anche da «cuor miω» del verso successivo), Boccaccio, *Rime* LVI 12-13 «et prima nelle lagrime, ch'io spargo, / morendo adempierò le voglie tue», Tebaldeo, *Rime dubbie* 73 147 «ché, senza morte, io moro lacrimando», Bandello, *Rime* XLIV «sì che di doglia lagrimando i' mora» e il sonetto *Io pur me ne vo innanzi* di Alamanni (*Versi e prose*, vol. II, p. 408), v. 14 «Come è cagion che lagrimando io mora»; per l'impiego insieme di "convenire" e di "provare morte" cfr. inoltre Cino CLV 2 «convien provar naturalmente morte», e, fra le *Rime*, XLV 56 «che converrà, ch'io mora».

9. *Però*: 'Perciò', ovvero per far sì che la donna torni a rivolgere all'io la parola, impedendo in tal modo la sua morte. *cuor ... dimori*: 'tu che abiti stabilmente presso di lei', secondo un'immagine topica che indica una condizione solitamente successiva a uno spontaneo dono del proprio cuore alla donna da parte dell'amante; nel canzoniere trissiniano, tuttavia, tale dono non è mai descritto in maniera esplicita, restando invece assunto come dato sottinteso e acquisito, come dimostra, oltre che il passo in questione, anche LXXV 1 «La bella Donna a cui donaste il cuore». Per *loci* simili in cui compare lo stesso verbo vd. almeno Tebaldeo, *Rime della vulgata* 39 1 «Se il mio cor lasso che con te dimora» e 117 11 «al mio cor, che cum vui sempre dimora», e Bembo, *Rime* 26 28 «meco il cor vostro e 'l mio con voi dimora». Si noti che, fino a questo momento, i riferimenti alla donna nel sonetto erano stati sempre

indiretti (al suo fiato al v. 1, alla sua bocca al v. 2, alle sue labbra al v. 5) e solo adesso si concretizzano in un «lei».

10. *ti consiljō*: dalla vita dell'io dipende anche quella del cuore stesso, ed è quindi nel suo interesse prodigarsi perché quegli viva. *quandō ... serena*: letteralmente 'quando è priva di ogni turbamento', dunque 'quando è bendisposta nei nostri confronti'. È insomma avanzata implicitamente l'ipotesi che il mutato atteggiamento della donna sia da ricondurre a un suo sdegno, evidentemente suscitato a sua volta da una qualche colpa dell'io. Per l'aggettivo cfr. XXVII 1-2 «Il lampeggiar de' belj'ocki sereni, / Nōn scōrdati di nōi dōpō molt'anni» e, per contrasto, XLV 22-23 «Dēh perchè sōn sì nubilōfi e fieri / Quei lumi, che mi fur tantō sereni?».

11. *lji*: 'le'. Per l'utilizzo di questa forma come clitico femminile vd. II 9 e il relativo commento. *il... consuma*: è quello stesso dolore che spinge al continuo «lagrimare» del v. 8; il plurale «ne» ('ci') è da riferire insieme all'io e al suo cuore. Cfr. Petrarca, *Rime disperse* CII 12 «Torna il dolor che mi consuma e strugge».

12. *per obliō*: 'per dimenticanza', ossia non volontariamente ma senza che se ne renda neppure conto, per disattenzione. Cfr. Mantelli di Canobio XIII 29 «Poi che sta fiamma per oblio spegnesti».

13-14. *C'haver ... costumi*: 'perché provare diletto per le pene altrui non è cosa che si addica a un animo nobile', come è quello della donna amata.

13. *diletto ... dolori*: cfr. *Rvf* 174 9-10 «Ma tu prendi a diletto i dolor' miei: / ella non già» e, per contrasto, Giusto de' Conti XXXV 88 «La qual prende a diletto i dolor miei».

14. *In ... gentil*: «Spirito gentil» è in *Rvf* 53 1, mentre in 7 13 si ha «gentile spirto»; riscontri più puntuali del sintagma si trovano invece in Dante, *Amor che nella mente* 64 «spirito gentile» e in Cino XVII 4 «spirito gentil». Si noti, inoltre, che «gentil» riprende, in *Ringkomposition*, lo stesso aggettivo che compariva al v. 1. *nōn si costuma*: 'non è secondo il normale costume', 'è inusuale' e quindi, in quanto sconveniente, 'non si addice'. Cfr. Davanzati, *Rime* VI 60-61 «ch' a l'albero là dove più costuma / sì si consuma». Più in generale, per l'idea di crudeltà non confacente alla donna, vd. Guittone, *Rime* XLIX 133-134 «figura mansueta non conface / orgoglio asprezza e odio alcun tenere» e Davanzati, *Rime* XXXVI 45-46 «se 'n voi regna ferezza / parmi contra natura».

XV

Il “sospirare” che nel sonetto precedente era quello prodotto dalla donna amata – ricordato ormai solo *in absentia* –, si trasforma qui nei *sospiri* dell’io, con un salto logico che coincide anche con un salto temporale: rispetto al momento della storia amorosa di cui si rendeva conto in XIV, allorché la morte attraverso il «lacrimare» (v. 8) sembrava essere solo una prospettiva ancora lontana dal realizzarsi, si registra invece qui uno stato di sofferenza reiterato e accresciuto di istante in istante. I legami fra i due testi coinvolgono soprattutto l’organizzazione complessiva, così che, dopo aver presentato nelle quartine l’immagine dei sospiri, nella prima terzina di entrambi l’io chiede a degli ‘ambasciatori’ – il cuore, che già dimora con la donna, in XIV; i sospiri stessi in XV – di intercedere presso l’amata, per ottenere che gli venga rivolta di nuovo la parola in un caso e lo sguardo nell’altro. Ma qualche ripresa si registra anche sul piano lessicale, che a sua volta lega il sonetto XV a quello seguente e che lo legava ancor più strettamente alla canzone *Io vo’ cangiar l’usato mio costume* che in MA₁ dava avvio al ciclo di testi incentrati sulla durezza della donna (per cui vd. Mazzoleni 1987, pp. 119-120 e p. 123).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC. Lo schema, che nel canzoniere compare solo un’altra volta, nel sonetto XLVI, è *bapax* in Petrarca (essendo utilizzato solo in *Rvf* 93, come segnalato giustamente dalla *Poetica*, p. 83), ma è invece frequente in Cavalcanti (cfr. Cavalcanti 1986, p. 16: «schema di massima attestazione [...] 10 esempi su 36 sonetti») e in Dante (13 attestazioni di cui 7 nella *Vita Nova*), ed è in generale abbastanza diffuso fra gli stilnovisti (cfr. Biadene 1889, pp. 38-39 e soprattutto Solimena 1980, pp. 57-64; e, sull’impiego cavalcantiano e dantesco di questo schema, si vedano anche le osservazioni di Severi 2007); conta attestazioni sporadiche pure nel Quattrocento (si ritrova ad esempio in Boiardo, *Amorum Libri* III 15; e si vedano anche gli schemi riportati in Carrai-Santagata 1993, pp. 69-78). Sono consonanti fra loro le rime A (-*iri*) e B (-*ore/-ore*) e assonanti le rime C (-*olja*) ed E (-*onna/-onna*). Sono ricche le rime *sospiri* : *respiri* e *Amore* : *humore* (che è anche paronomastica), mentre è assonante *Amore* : *ardore* (e parzialmente anche *fuore* : *humore*) e paronomastica *piace* : *pace*. I rimanti *dolja* e *volja* saranno ripresi, nel medesimo ordine, nella rima A del sonetto XVI (*dolja* e *volja*), così come due rimanti di quella che qui è la rima A, ovvero *sospiri* e *martiri*, costituiranno lì la rima

D. Si segnala, inoltre, che rispetto a uno dei sonetti cavalcantiani che presentano questo stesso schema metrico, vale a dire *Rime XV*, si registra un'identità non solo delle rime A (-iri) e B (-ore) ma anche dei rimanti *sospiri*, *martiri* e *Amore* – oltre che una vaga rispondenza tematica.

1. *Deh*: identico avvio, con apostrofe però agli *spiriti* anziché come qui ai *sospiri*, è in Cavalcanti, *Rime VI 1* «Deh, spirti miei, quando mi vedete». L'interiezione a inizio di componimento si ritrova, nelle *Rime trissiniane*, anche in XXXII e in XLIV, ma compare poi altre dieci volte sempre ad attacco di verso. Cfr. inoltre Cino XXII 1-2 «Deh, ascoltate come 'l mio sospiro / piangendo va da madonna e da Amore» e LXXXVIII 1 (che condivide con il sonetto trissiniano anche lo schema metrico) «Deh, non mi domandar perché sospiri» (: *disiri* : *martiri*). *riposate*: 'placate il vostro affanno', 'smettete di affaticarvi tanto'. Cfr. per contrasto XXXVIII 1 «Ite, pietosi miei sospiri ardenti», ballata con cui Trissino sembra volersi ricollegare – *a posteriori*, essendo quel componimento assente da MA₁ – proprio al presente sonetto, quasi che la scena lì rappresentata sia una continuazione della situazione descritta qui; ma vd. anche Buonaccorso da Montemagno il Vecchio IV 1 «Fuggite, sospir lenti, al tristo core». *caldi ... sospiri*: caldi perché ardenti di passione, così come i *caldi sospiri* di *Rvf 153 1* e i *desir caldi* di *Rime XIV 4* (ma anche i già menzionati *sospiri ardenti* di XXXVII 1). Per l'ennesima volta l'io rivolge un'apostrofe diretta non alla donna (o ad Amore) ma a una personificazione di entità inanimate, così come già nei sonetti I (alle proprie rime), VI (ai propri pensieri) e XI (agli elementi naturali che lo separano dall'amata).

2-4. *Già ... giri*: 'pur guidando un maggior numero di lacrime fuori dal mio corpo, non riuscirete a fare in modo che Amore volga anche solo una volta i begli occhi verso di me in atteggiamento pietoso'. Per l'accoppiamento delle lacrime ai sospiri vd. *Rvf 17 1-2* «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri» (: *giri* : *martiri*). Il tema dell'intera quartina, inoltre, ricorda Buonaccorso da Montemagno il Vecchio IV 1-4 «Fuggite, sospir lenti, al tristo core, / ch'amando spera e che morir si vede, / privo di que' begli occhi, onde merzede / non spero più, ché nol consente Amore».

2. *Già ... guidar*: 'nonostante conduciate', con valore concessivo e con «Già» che ha funzione puramente rafforzativa. *di fuore*: 'fuori dagli occhi' o, per dir meglio, 'fuori dal corpo (attraverso gli occhi)'; le lacrime, infatti, si formano già all'interno dell'organismo a partire dall'*humore* del v. 6. Cfr. almeno Dante, *Vita Nova* 25 2 «questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori delli miei occhi per la sua vista», *Purg. XXXI* «fuori sgorgando lagrime e sospiri» e *Rvf 155 13-14* «ancor torna sovente a trarne fore / lagrime rare et sospir' lunghi et gravi».

3. *i ... ocki*: considerando l'aggettivo impiegato (per cui vd. VIII 6 e relativi rimandi), si fa riferimento certamente agli occhi della donna e non a quelli di Amore;

e infatti lo stesso sintagma, a designare senz'altro l'amata, torna al v. 14. L'io, insomma, si lamenterebbe del fatto che i sospiri non riescono a intercedere presso Amore così che questi, a sua volta, faccia volgere gli occhi della donna verso di lui (con il verbo «giri» di v. 4 che avrà quindi valore causativo). Del resto, Amore può «girare» gli occhi di lei perché in essi dimora e di essi ha il controllo, così come in Lorenzo, *Canzoniere* XCLVIII 1-6 «Poscia che il bene adventurato core, / vinto dalla grandezza de' martiri, / mandando innanzi pria molti sospiri, / fuggì dello angoscioso petto fore, / stassi in quei due belli occhi con Amore; / e perché loro, ove che Amor li giri / [...]». Si tratta, insomma, della medesima situazione che in *Rime* I 1-5 è presentata come una speranza: «Se 'l durò suon de' gravi miei sospiri / [...] / Ponnò haver forza, che 'n pietosi giri / Si volgan l'occhi». E cfr. anche la rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* v. 23 «Miri pur quel bel lume, entro ne miri», in cui, peraltro, la Mazzoleni (1987, p. 120 n. 21) propone di correggere «la ripetizione non necessaria di “miri”», che ritiene erronea benché «condivisa da tutta la tradizione», con «Giri pur»: ma potrebbe essere invece una ripetizione ricercata, con il significato di 'mi guardi pure, quel bel lume, e anzi mi guardi proprio all'interno, dov'è il cuore' (e si vedano ad esempio, per delle ripetizioni analoghe, LIV 13 «Deh sali, sali ritornando in giufo» e soprattutto LXXVI 43 «Muovi 'l profondo tuo consilio, muovi»).

4. *Ver me*: da intendere non come direttamente riferito a «bel'occhi» e collegato a sua volta a «pietosi», ma come retto da «giri» (con l'attributo che ha perciò funzione predicativa); dunque non 'volga i begli occhi, pietosi nei miei confronti' ma 'volga verso di me i begli occhi con fare pietoso'. Qualche consonanza è nelle più tarde *Rime* di Sandoval di Castro, ai vv. 5-8 del sonetto XVI: «se non vuoi [Amor] che m'ancida il duol ch'io sento, / fa che sian moderati i miei desiri, / o che pietosamente gli occhi giri / quella ver' me, che mi può far contento». *una ... volta*: 'anche soltanto una volta'. Il sintagma si ritrova, con questo stesso significato, in XXV 10 «Tanto, ch'io veda una sol volta vui», oltre che in *Scophonisa* 1866-1867 «Almen potuto avesse una sol volta / Vedervi et abbracciar ne la mia morte» e in *It. lib.* XIV 247-248 «Ma l'anima piu mai non si racquista, / Come esce una sol volta de le labbra».

5-6. *Ma ... lacrimar*: in contrapposizione rispetto a quanto enunciato ai vv. 2-4, con il significato quindi di 'E anzi, sperando che, attraverso le lacrime, riusciate a suscitare pietà'. Non solo, insomma, i sospiri non producono l'effetto desiderato, ma, come sarà esplicitato subito dopo, rischiano di provocare ulteriore sofferenza all'io.

5. *sperando ... respiri*: si noti l'insistenza fonica su determinati gruppi consonantici, quasi a riprodurre concretamente i sospiri (*SPeRandò ... Pietà ... ReSPiRi*; e del resto un fenomeno simile si aveva già al v. 1: *RiPòΣate ... SòSPiRi*). Al contempo, se «respiri» rimanda (anche in ragione dell'identica posizione rilevata in sede rimica) ai «sospiri» di v. 1, «pietà» richiama invece da vicino il «pietosi»

del verso precedente. *respiri*: difficile interpretare in maniera univoca il verbo, dal momento che il passo non è del tutto perspicuo, non essendo ben chiaro in primo luogo quale sia il soggetto di “respirare”. Diversi gli esiti possibili: se il soggetto fosse «pietà» (da intendere con quella provata dalla donna nel vedere l’amante piangere), il senso dovrebbe essere ‘che la pietà viva’ (tramite l’indicazione, per metonimia, della respirazione, che è l’atto essenziale per vivere) e forse, per traslato, ‘che sia suscitata’; se il soggetto fosse, implicitamente, la donna, il verbo sarebbe da intendere nel significato di ‘emani’, come del resto in *Rvf* 158 5-6 «Con leggiadro dolor par ch’ella spiri [: *giri* : *sospiri*] / alta pietà che gentil core stringe», o di ‘inspiri’; se, infine, il soggetto fosse il «cuor» del verso successivo o l’io stesso (con «respiri» che costituirebbe quindi non una terza ma una prima persona singolare), il passo avrebbe il senso di ‘che il mio cuore (o che io) ottenga pietà da parte della mia donna, per mezzo del mio pianto, e che l’avverta dentro di sé (o di me), quasi respirandola’. E proprio quest’ultima interpretazione sembra essere suffragata da una delle pochissime attestazioni del verbo in Trissino (in un contesto quasi identico), nella canzone di MA₁ poi rifiutata, *Io vo’ cangiar l’usato mio costume*, ai vv. 21-22 «sì fattamente ch’el mio duol si stime / quanto gli è grave, onde pietà respiri». Del resto, anche ammesso che il passo petrarchesco sia stato tenuto presente, resta senz’altro innovativo l’uso di “respirare” al posto del semplice “spirare” – un uso certo voluto, potendosi risolvere l’eventuale ipometria del verso tramite un semplice ‘allungamento’ di «pietà» in *«pietate». Lo stesso verbo torna poi in Trissino soltanto in *Rime* XXII 4 «Che ti fa respirar di tanti ωdωri».

6. *Per lacrimar*: perché le lacrime, come è detto al v. 2, sono «guidate» dai sospiri. È ripreso anche «lacrimandω» di XIV 8, e, a maggior distanza, XXXVII 10-11 «Però sωccōrsω lacrimandω kiede / Per nōn mōrire». *private il cuor*: una locuzione analoga è in *Rvf* 5-6 «Amor mi strugge ’l cor, Fortuna il priva / d’ogni conforto». *d’humore*: per la medicina ippocratica, quattro erano gli umori dal cui corretto equilibrio dipendeva la salute dell’intero organismo, vale a dire il sangue (proveniente dal cuore), il flemma (derivante dal cervello), la bile gialla (secreta dal fegato) e la bile nera (che va dalla milza allo stomaco). In questo caso, però, più che farsi riferimento a uno dei quattro umori (che certo non potrebbe essere il sangue, dal momento che da esso non possono scaturire le lacrime; né d’altra parte può coincidere con la bile nera, che è sì l’umore “umido”, ma che non ha sede nel cuore), si indica genericamente la sostanza liquida da cui si generano le lacrime; la quale, consumandosi per produrre quelle, non è più sufficiente per fungere da ‘liquido di raffreddamento’ per l’ardente cuore, che per questo motivo si surriscalda ancor più e causa di conseguenza un dolore ancor maggiore all’io. Per un impiego analogo del sostantivo vd. *Rvf* 216 3-6 «trovomi in pianto, et raddoppiarsi i mali: / così spendo ’l mio tempo lagrimando. / In tristo humor vo li occhi consumando / e ’l cor in

doglia»; e cfr. anche *Rvf* 228 6 «e 'l piover giù dalli occhi un dolce humore». Per l'immagine delle lacrime che si generano in prossimità del cuore vd. invece Dante, *Donne, io non so di che mi preghi Amore* 7-9 «Ver è ch'ad ora ad ora quindi scende / una saetta che m'asciuga un lago / del cor pria che sia spenta» (e il relativo commento di Giunta, con rimando anche a *Purg. XXX* 97-99 «lo gel che m'era intorno al cor ristretto, / spirito e acqua fessi, e con angoscia / de la bocca e de li occhi uscì del petto»).

7-8. *Tantō ... martiri*: 'al punto che il cuore, trovandosi in mezzo a un calore eccessivo, aggiunge ulteriore dolore a tutte le sofferenze che già provo'. La porzione finale della seconda quartina ricorda vagamente il dolore prodotto dai sospiri nel cuore in Dante, *Lasso, per forza di molti sospiri* 9-11 «Questi pensieri, e li sospir' ch'io gitto, / diventano nel cor sì angosciosi, / ch'Amor vi tramortisce, sì lien dole».

7. *soverkiō ardore*: 'ardore eccessivo', ovvero 'che supera la giusta misura' ed è quindi di troppo rispetto a quello che il cuore potrebbe sopportare. Un identico sintagma è in XLII 9 (: *amore*) e, tra gli altri, si trova utilizzato in posizione rimica anche in Boiardo, *Amorum Libri* II 60 2 (ma nella forma «soperchio») e nelle *Rime* di Bandello (XXXI 1 e CXLI 8). Cfr. inoltre *Soph.* 168 «Ma 'l soverkiō dōlor troppō mi sforza» e, anche con riferimento al resto della quartina, *Rvf* 107 2-4 «sì lunga guerra i begli occhi mi fanno, / ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno / distruga 'l cor che triegua non à mai».

8. *Arroge pena*: qui, considerata anche la preposizione che segue, il verbo ha il significato di 'aggiungere', così come in XIX 13 «E quinci arroge male al mal, ch'i' sentō», e non di 'accrescere', 'aumentare', come invece in *Soph.* 1508 «Ove manca la forza, arroge il dannō». Cfr. inoltre *Rvf* 50 53 «et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno», Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 468 8 «e qual conforti, e a qual arrogi affanni» e soprattutto Lorenzo, *Canzoniere* XCI 11 «credendo che si arroga a' miei martiri». Se i *martiri* sono quelli causati dal sentimento amoroso, la *pena* che vi si aggiunge è invece il dolore fisico causato dall'ardore interiore. *tutti ... martiri*: identica locuzione in Sannazaro, *SeC* LXXXVIII 14 (: *respiri* : *sospiri*). Per la coppia *pena* e *martiri* cfr. inoltre Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 262 1-3 «Raccontò poi le lagrime e' sospiri / che per lei avea sparte in abbondanza / e l'angosciose pene co' martiri».

9-10. *Sì ... dentrō*: 'Per cui vi prego: rimanete dentro di me, così che io soffra meno'.

9. *iō vi priegō*: è locuzione tipica del Boccaccio prosatore, che vi ricorre ampiamente sia nel *Decameron* che nel *Filocolo*; ma è cara allo stesso Trissino, che la impiega più volte nella *Sophonisba* (vv. 487-488 «Sì ch'iō vi priegō ε supplicō, Signōre, / Che vi piaccia da questi liberarmi»; v. 1048 «Ben iō vi priegō assai»; v. 1064 «Hor iō vi priegō») e nell'*Italia liberata* (in III 623, in IV 859 e in XXI 378). Cfr. inoltre Cavalcanti, *Rime* VI 12 «Deh, i' vi priego». *per ... dolja*: identica

clausola (sempre in rima con *volja*) in XL 12; ma si vedano pure *Purg.* XXIII 56 «non minor doglia», Boccaccio, *Rime* 119 1-2 «Non so qual i' mi voglia / o viver o morir, per minor doglia» e *Filostrato* VII 44 2 «per sentir minor doglia». Cfr. inoltre, fra le *Rime* trissiniane, LXXV 33 «Forse per minor dolore».

10. *Restate dentro*: l'imperativo è rivolto propriamente ai sospiri, ma di conseguenza anche alle lacrime che da quelli sono condotte all'esterno. Rimanendo nel corpo, se anche i *martiri* non diminuiranno (perché i sentimenti resteranno celati alla donna), almeno l'*humore* di cui sono costituite le lacrime impedirà al cuore di accrescere la *pena*. *o ... piace*: 'o, se proprio non volete arrestarvi', con «ir» che è in contrapposizione al «Restare dentro», e vale quindi non genericamente 'andare' ma 'uscire dal corpo'. Un'opposizione analoga è in *It. lib.* V 897-900 «Dunque se star volete in questi luoghi, / Voi ci sarete sommamente cari; / E se pur ir vi piace, i' son per darvi / Ogni cosa opportuna al vostro andare». Per la locuzione cfr. anche *Inf.* XI 112 «Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace».

11. *Itene ... Donna*: 'quantomeno andate fino alla mia signora', sottintendendo 'anziché fermarvi subito dopo essere fuoriusciti dal mio corpo'. «Itene» è sempre in *incipit* di verso nelle altre attestazioni del verbo (tutte nell'*Italia liberata*). Per simili invii alla donna vd. soprattutto XXXVII 1-3 «Ite, pietosi miei sospiri ardenti, / Non vi firmate mai, fin che trovate / Il più bel volto de la nostra etate», ma anche *Rvf* 153 vv. 1 «Ite, caldi sospiri, al freddo core» (: *fore*) e 12 «Gite securi omai», e Rinuccini, *Rime* XXXIV 1-2 «Dolenti spiriti, ornate il vostro dire / e gitene a madonna reverenti».

12. *'ngenockiati*: cfr. *It. lib.* III 703-704 «piangendo ingenockiosi / 'Nanzi i suoi piedi, e kiefeli perdono» e XXIV 397 «Ch'io me lj'ingenockiai davanti i piedi», ma anche IV 223 «S'ingenockiaro humilmente prima» e VIII 541 «Ingenockiosi humilmente, e disse». *al ... gonna*: letteralmente 'in corrispondenza dell'orlo della sua veste', quindi 'ai suoi piedi'. Il primo dei due sostantivi è *hapax* nella raccolta; il secondo si ritrova, nelle *Rime*, in LX 4 «terrestre gonna». Per un'espressione simile vd. *Purg.* XXVII 30 «al lembo d'i tuoi panni».

13. *kiedete ... pace*: cfr. Correggio, *Rime extravaganti* XXVIII 10-11 «A vui cum fedeltà piangendo corre / tremando, in genochiùn, per chieder pace», ma anche *Scoph.* 750 «No, ma li kiese humilmente un dono». Si noti che non è chiesto perdono (per una colpa esplicita), ma pace (per una guerra che potrebbe avere avuto origine senza che l'amante abbia fatto nulla per scatenarla). *humilmente*: 'con atteggiamento di sottomissione', pronti quindi anche ad accettare una pace con condizioni poco favorevoli. Cfr. XXXVII 4 «Ditelji humilmente».

14. *E ... volja*: 'e (pregatela) che voglia nuovamente volgere i suoi begli occhi verso di me', con ripresa dell'immagine (e dello stesso sintagma, «i belj'ocki») dei vv. 3-4. Cfr. *Rvf* 320 9-11 «sperando alfin, da le soavi piante / et da' belli occhi suoi, che

'l còr m'ann'arso, / riposo alcun de le fatiche tante». Si segnala che in MA₁ il verso in questione risulta stravolto (benché il senso complessivo, qui espresso in forma affermativa e lì con una litote, sia il medesimo), a testimonianza forse di una precedente stesura autoriale (ma la redazione definitiva è già nel ms. di Jena): «né che de gli occhi suoi cibo mi toglia», con un rimando alla stessa area tematica in cui rientra il «nutrica» di XVI 7, e con l'impiego di un'immagine ben quattrocentesca, come testimoniano utilizzi simili in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 175 9-11 «Celar pur me vorei, ma de' tristi occhi, / che altro cibo non han che il tuo bel lume, / convien che 'l freno oltra il dever trabocchi», in Correggio, *Rime* 227 9-11 «ché lasciato ho di me la miglior parte / al cibo de' begli occhi di colei / che mi nutrì già con mirabil arte» o in Serafino Aquilano, *Strambotti* 77 7 «Da l'aria de' vostri occhi el cibo involo»; ma cfr. anche *Rvf* 207 37-39 «così dal suo bel volto / l'involò or uno et or un altro sguardo; / et di ciò insieme mi nutrico et ardo» e Petrarca, *Rime disperse* CXXIV 9 «Di questi [occhi] pasco l'affamato core».

XVI

Sonetto saldamente legato al precedente per mezzo di vari richiami testuali: anzitutto, nella ripresa di «dolja» e «volja» di XV 9 e 14 in «doljω» e «voljω» ai vv. 1 e 8, e di «sωspiri» e «martiri» di XV 1 e 8 ai vv. 10 e 12, sempre in posizione rimica. L'«humiltà» di v. 5 richiama inoltre l'«humilmente» di XV 13, mentre la «pace» di v. 10 rimanda a quella che i sospiri avrebbero dovuto chiedere alla donna in XV 13. Altri rapporti intertestuali sussistevano invece, in MA₁, rispetto alla canzone *Io vo' cangiar l'usato mio costume* (vd. Mazzoleni 1987, p. 123). Inoltre, il legame, costituito dal «Se» incipitario, che si aveva in MA₁ fra XVI e V è ristabilito, dopo l'allontanamento della ballata nella *princeps*, tramite l'accostamento di un altro sonetto, il XVII, che presenta il medesimo avvio – e anche in XVIII 1 si ha l'attacco «Donna, se» – e che ripropone diverse tessere lessicali già presenti in XVI.

Il tema continua a ruotare attorno alla durezza della donna, che appare progressivamente sempre più crudele: se in XIV aveva solo smesso di rivolgere la parola all'io, e lo aveva fatto forse *per ωbliω*; se in XVI non volgeva più verso di lui neppure lo sguardo; adesso si palesa quale *nimica* (v. 3), appare dotata di grande *ωrgoljω* (v. 4) e addirittura sembra provare un piacere sadico nel negare il soccorso all'amante ormai moribondo (vv. 13-14, con una convivenza, quindi, tra il *dilettω de lji altrui dōlori* e il suo *spiritω gentil*, che in XIV 13-14 era stata dichiarata non conforme ai principi di *convenientia*): tutto ciò, però, non per volontà e iniziativa sue, ma perché guidata da Amore (vv. 1-4), tanto che l'io non solo non si ribella alla crudeltà di lei, ma addirittura si dice disposto, pur di compiacerla, ad accogliere con atteggiamento benevolmente autolesionistico qualunque pena quella gli voglia infliggere (vv. 5-8).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come già il XIV e come sarà il XVII. Per i richiami rimici con il sonetto XV si veda inoltre la relativa introduzione. Sono assonanti fra loro le rime B (-ica) ed E (-ita); è ricca (e antonimica) la rima *nimica* : *amica* e allitterante *nimica* : *nutrica*, mentre sono assonanti fra loro i rimanti *amica* e *aita*. Altissima la percentuale di emistichi tronchi, sotto accento sia di 4^a (nei vv. 3 e 10), sia soprattutto di 6^a (nei vv. 1, 4, 5, 8, 9, 10, 13 e parzialmente nel v. 12, benché in questo caso intervenga un forte contraccento di 7^a; tra i vv. 4 e 5 e tra i vv. 9 e 10,

inoltre, in ragione di questa tendenza si instaura una sorta di rima interna tra *beltà* e *humiltà* e tra *andren* e *haren*).

1-2. *Se ... homai*: da costruire 'So che ti è ormai noto che, se io mi lamento di te, lo faccio con giusta ragione' (e non 'So che ti è ormai noto se mi lamento giustamente di te'). L'accento, insomma, è posto non sul dolersi in sé, ma sul fatto che esso sia non immotivato ma ben giustificato. Cfr. Cino, *Le rime* (ed. Zaccagnini) dubb. III 14 «se a ragion mi doglio» (: *voglio*), Bandello, *Rime* CXCII 100 «Tu sai che giustamente pur mi doglio» e *Soph.* 639 «Se cōn ragiōn mi doljō» e 1661-1662 «Pensate adunque vōi se giustamente / In tal calamità mi struggō e piangō».

1. *Amor ... doljō*: cfr. Buonaccorso da Montemagno il Giovane 3 10 «di fortuna e d'Amor ond'io mi doglio» e Alamanni, *Quando il vago desio* (in *Versi e prose*, vol. 1, p. 234) v. 9 «Onde piangendo con Amor mi doglio».

2. *So ... dica*: 'sono certo che tu l'abbia ormai capito, senza che ci sia stato il bisogno di dirtelo esplicitamente'. Cfr. *Soph.* 1119-1120 «So che cōnōsci senza / Che nōi parliàn, quel che ciascun difia», ma anche *Rime* XLV 50 «Cōnōsci homai»; e una clausola molto simile è in *Rvf* 195 11 «senza ch'io dica».

3. *in ... nimica*: la donna è «nimica» anche in XLIII 10; cfr. inoltre *Rvf* 169 8 «questa bella d'Amor nemica, et mia» e, anche in relazione alla coppia del verso che segue, 206 8-9 «et la nemica mia / più feroce ver' me sempre et più bella».

4. *Di pari*: 'contemporaneamente', ma anche, in senso più proprio, 'nella stessa misura', 'in maniera direttamente proporzionale'. *ε ... orgoljō*: quanto più la donna è resa bella da Amore, tanto più è fatta orgogliosa. Un concetto analogo è in *Rvf* 171 7-8 «et à sì egual a le bellezze orgoglio, / che di piacer altrui par che le spiaccia», ma formulazioni dell'immagine ancor più simili si ritrovano poi in *Orl. Fur.* «bella, ma altiera più, sì in vita fui / che non so s'altra mai mi s'uguagliasse / né ti saprei ben dir qual de li dui, / l'orgoglio o la beltade, in me avanzasse, / quantunque il fasto e l'alterezza nacque / da la beltà, ch'a tutti li occhi piacque» (a sua volta esplicita ripresa di Ovidio, *Fasti* I 419 «Fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam») e in B. Tasso, *Rime* I LIV 11 «E con l'alta beltà crescer l'orgoglio». *cresci*: 'accresci'.

5. *Io ... dispoljō*: 'io tuttavia non dismetto mai l'abito di umiltà', ovvero quella riverenza che è sottoposta (e contrapposta) all'atteggiamento orgoglioso della donna. Cfr. per contrasto Cino XXI «ch'ognuna d'umiltà ver' me si spoglia». *pur*: a seconda che venga riferito a «nōn mi dispoljō» o a «mai» l'avverbio può assumere rispettivamente il significato di 'e tuttavia' (in opposizione a quanto affermato nei versi subito precedenti: 'la donna diviene sempre più orgogliosa, ma io persevero nel mio atteggiamento di umiltà nei suoi confronti') o quello di 'davvero mai' (con funzione asseverativa). Ne consegue anche una divergenza nel profilo accentuativo del verso: nel primo caso, infatti, prevale nell'emistichio iniziale, prima di quello di 6^a,

un accento di 2^a; nell'altro, invece, uno di 3^a. *dispoljō*: come se si trattasse di una veste, perché l'umiltà è vero *habitus* dell'animo.

6. *Sperandō... amica*: 'nella speranza di renderla, in tal modo, bendisposta verso le mie sofferenze'. Una clausola identica è in B. Tasso, *Rime* I XLII 5 «Tu aura almeno a le mie pene amica».

7. *Ma, lassō*: questa stessa locuzione si ritrova in totale altre cinque volte in Trissino, concentrate tutte nelle *Rime* (XVII 9, XX 5, XXVI 19, XXXVIII 9 e XLV 40) e tutte a inizio verso (oltre che in posizioni metricamente rilevate, ad avvio di una nuova partizione metrica), a segnalare un momento di stacco sia sintattico che tematico rispetto ai versi subito antecedenti. *nutrica*: la sola ulteriore occorrenza del latinismo in Trissino è in *Soph.* 203 «Che 'l sōccōrsō impedisce e 'l mal nutrica». In generale, in ambito lirico il verbo è solitamente riferito all'io stesso che si nutre di sospiri.

8. *Et ... voljō*: il verso è probabilmente da intendere non 'e io le accetto tutte (le mie pene) per far piacere a lei' ma 'e io, per lei, voglio accettarle tutte di buon grado' – forse anche con un'idea di contrapposizione insita nell'«Et» ('eppure') –, leggendo quindi 'le voglio gradire per lei' anziché 'le voglio per gradire lei'; a favore della prima interpretazione, tuttavia, si vedano ad esempio Dante, *La dispietata mente* 43 «che sol per voi servir la vita bramo» e *Io sento sì d'Amor* 27 «che sol per lei servir mi tegno caro». Per un analogo impiego transitivo del verbo vd. invece Dante da Maiano, *Rime* XXXII 7-8 «nel meo coraggio non considerai / mai che gradir la vostra benvo[g]lienza».

9. *Ne ... modi*: 'E forse non andremo avanti ancora a lungo con questo atteggiamento', ovvero con umiltà (v. 5) e sopportazione delle pene (v. 8). Il verbo alla prima persona plurale si trova solo in questo e nel successivo verso – e dovrà intendersi come *pluralis modestiae*, a meno che per qualche ragione l'io, in questi due versi soltanto, non includa anche Amore come soggetto dei due verbi –, per poi essere accantonato a vantaggio di nuovo della prima persona singolare. Vi si può forse riconoscere un influsso di *Rvf* 32 5-8 «I' dico a' miei pensier': Non molto andremo / d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve / terreno incarco come fresca neve / si va struggendo; onde noi pace avremo»; e una ripresa di questo brano petrarchesco, più vicina ai versi trissiniani, è in B. Tasso, *Rime* I xc 5 «Ma molto non andrem ch'avremo pace». *andren*: 'andremo'.

10. *Che ... martiri*: 'che a furia di soffrire otterremo infine la pace'. Cfr. Boccaccio, *Rime* LXXXVII 5 «che portin pace a ben mille martiri» e *Par.* XV 148 «e venni dal martiro a questa pace»; ma vd. anche, per il gioco paronomastico tra *FORse* e *per FORza*, *It. lib.* VII 331-332 «Buonō è tentar, che la piljam per forza; / E forse nōi l'harem» (e ulteriori rimandi nel commento a XXVI 16). *Che*: legato alla proposizione del verso precedente da un rapporto di tipo consecutivo più che causale (non, quindi, 'non andremo avanti, perché avremo pace' ma 'non andremo avanti

ancora molto, che avremo ottenuto pace'). *per ... martiri*: così come in XV 6 si voleva ottenere pietà *per lacrimar*. Per la locuzione vd. Cino XXXII 10 «ch' esce per forza di molti martiri».

11. *Sen ωn ... vita*: 'se non perché la otterremo in questa vita (dalla donna), almeno perché, soffrendo così tanto, moriremo, e vivremo allora nella pace eterna del paradiso'. *in ... vita*: è senz'altro da escludere che l'espressione possa fare riferimento, iperbolicamente, a una seconda esistenza nel mondo terreno, anche alla luce di altri passi in cui il sintagma si ritrova, come in *Soph.* 1768-1769 «Hor vi pensate andare ad altra vita / E me lasciare in un cōtinuω piantω!», 1774-1776 «che morte insieme / Alhωr saremmω in un medefmω puntω / E gite in cōmpagnia ne l'altra vita» e 2070-2071 «Il che sōn certω che sarà giōcōndω / Udir ne l'altra vita a Sōphōnisba», e in *Rime* XXX 2, XXXIII 31 e LXXV 20, oltre che nelle numerose occorrenze nell'*Italia liberata* (I 11, XV 919, XVIII 834 e 1006, XIX 59, XX 648, XXI 402 e XXIII 218). Più che intendere la locuzione come riferita a una di tante possibili vite ('in un'altra'), si può qui immaginare una semplice ellissi dell'articolo determinativo ('nell'altra vita', in contrapposizione diretta a *questa*).

12-14. *Wnde ... aita*: 'per la qual cosa (ovvero per la mia morte) avverrà anche che, non voglio dire che si addolori, che sarebbe troppo, ma quantomeno che non si compiaccia di non avermi prestato soccorso (impedendo la mia morte)'. Cfr. Bembo, *Rime* 35 8-11 «temo non morte le mie luci chiuda / prima ch'io scorga in quel bel viso un segno / non dico di merce', ma che le 'ncresca / pur solamente del mio stratio indegno». E costruzioni simili, del tipo "non voglio dire che ..., ma ...", si trovano anche, ad esempio, in Petrarca, *Rime disperse* XXIX 9-10 «Mill'anni parmi, io non vo' dir che morto, / Ma ch'io sia vivo», Correggio, *Rime extravaganti* XXI «un non prezar (questo è quel che m'ocide) / non dico geme o or, ma un cor di fede» o Tebaldeo, *Rime della vulgata* 286 62-63 «e non è, non vo' dir chi gli porga oro, / ma pur chi presti orecchie a un suo poema».

12. *Wnde*: si riferisce non all'intera terzina precedente ma all'idea dell'io ormai morto, sottintesa da «in altra vita». *sospiri*: pur nella ripresa della stessa rima di XV 1, qui il termine è utilizzato con funzione di predicato anziché di sostantivo.

13. *che ... troppω*: da intendersi forse come relativa ('la qual cosa sarebbe eccessiva') più che come causale ('perché sarebbe qualcosa di eccessivo'). *ohimè*: non è una semplice zeppa metrica, ma mette ulteriormente in risalto quanto sia quasi contro natura il fatto che la donna sospiri per l'io.

14. *alcuna aita*: lo stesso sintagma si ritrova in LXV 18. Il tema della donna come sola persona in grado di salvare l'amante (dalla morte o dalle sofferenze in generale) è diffusissimo, specie nella lirica delle origini: si vedano, fra i vari possibili esempi, Giacomo da Lentini 18d 7 «Donna, sio non aggio aiuto, / io me 'nde moro», Piero della Vigna 4 8-9 «Oi lasso mene, com' faraggio, / se da madonna

aiuto non aggio?», Davanzati, *Rime* 100 4-6 «ch'io non trovo lato / ov'io di ciò trovar possa riposo, / se da voi, bella, non sono aiutato», Monte Andrea, *Rime* III 73-75 «così mi tengno a morte; / se non m'aita / que' ch'è mia vita» e 25 16 «se per voi non s'aiuta, tosto more» (e vd. anche i vv. 9-10 «Se la mia morte voi paresse bona, / m'apiacera»), e Onesto, *Rime*XIX 7-8 «se no mi date vostro dolce aiuto / campar non posso»; ma per l'immagine della donna indifferente alle sofferenze dell'io vd. anche *Rvf* 216 13-14 «ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso, / védem' arder nel foco, et non m'aita».

XVII

Con questo testo aveva inizio in MA₁, subito dopo la canzone rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* (con cui era condiviso qualche rimando testuale: vd. Mazzoleni 1987, pp. 121 e 124), la serie di rime sulla durezza della donna. Rispetto al canzoniere originario, tuttavia, nella *princeps* l'accostamento di questo sonetto al XVI fa sì che vengano valorizzati molti legami intertestuali che risultavano prima più labili a causa della distanza fra i due testi. Si tratta non solo di singole specifiche tessere lessicali (come ad esempio la ripresa di «ωrgoljω», qui al v. 9 e in XVI in rima al v. 4), ma più in generale di una medesima articolazione del pensiero: entrambi i componimenti si aprono con un «Se»; in entrambi interviene, benché in punti differenti (qui in coincidenza con l'inizio della prima terzina; lì in posizione più anticipata, a metà della seconda quartina), la locuzione «Ma, lassω» a segnalare una forte rottura rispetto ai versi antecedenti; infine, nell'uno e nell'altro caso la terzina finale, aperta da «Ωnde», ha la funzione di trarre le conseguenze del tema svolto nel corso del sonetto. Anche tematicamente si registra qualche consonanza, se non altro nella volontà, da parte dell'io, di compiacere la donna amata fino all'eccesso estremo di accettare qualsiasi sofferenza (e persino la morte) pur di non scontentarla.

Dal punto di vista metrico-sintattico, si noti come la costruzione delle due quartine sia bilanciata in modo che risulti una perfetta suddivisione del periodo ipotetico, con la protasi disposta interamente nella prima (a sua volta bipartita in due coppie di versi occupate da reggente + comparativa) e l'apodosi nella seconda (di nuovo con una comparativa all'interno, benché ridotta al solo ultimo verso a causa dell'inserzione di una finale).

Si segnala che il sonetto risulta trasmesso sotto il nome di Giacomo Muzzarelli da almeno due manoscritti fiorentini, i Magliabechiani VII 371 (già incluso da Mazzoleni 1987 fra i collettori di rime trissiniane) e VII 724, tanto che con l'attribuzione al mantovano anziché a Trissino compare pure nell'edizione moderna delle sue *Rime*.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il XVI. Con il sonetto XVIII, invece, condivide non lo schema rimico ma la rima in *-eza* (e i rimanti *durezza* e *belleza*; ma, in paronomasia, anche *aspreza/appreza*). È ricca la rima *durezza* : *aspreza* e inclusiva *sospira* : *ira*; sono inoltre parzialmente consonanti fra loro i rimanti *esprese* e *aspreza*.

1-4. *Se ... havesse*: 'Mia signora, se la compassione che io suscito in voi potesse conquistare il vostro cuore e la sua grande ostilità allo stesso modo di come la vostra bellezza vinse il mio, divenendo così la padrona di ogni mio pensiero'. Una comparazione molto simile è quella con cui si apre la ballata XX, vv. 1-2 «Donna, se 'n voi potesse tant' Amore, / Over tant' pietà, quant' bellezza». Ma entrambe le immagini sono debitorie di *Rvf* 326 12-14 «Vinca 'l cor vostro, in sua tanta victoria, / angel novo, lassù, di me pietate, / come vinse qui 'l mio vostra beltate». *pietà di me*: da intendere, naturalmente, con funzione di genitivo oggettivo. Un'identica locuzione è anche in XXXIII 11, in LV 70 e in LXVI 12; ma vd. anche I 4 «pietà d'altrui martiri», XXII 12 «pietà del mio continu' piant'» e XXIV 3 «pietà del mio dolore». *vincer potesse*: cfr. *Rvf* 268 59 «vincavi pietate», Petrarca, *Rime disperse* CXXXIII 13 «Che pietà vinca il disdegnoso orgoglio»

2. *il ... durezza*: si può considerare l'intera espressione come endiadi per 'la durezza del vostro cuore'. L'«alta sua durezza» è anche nella rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume*, di cui si vedano i vv. 5-9 «in pregar che non consume / questa mia vita l'alta sua durezza, / che se fra quanta asprezza / vivo per lei saprà, creder non voglio / che la pietà già mai ceda al orgoglio». *cuor vostro*: lo stesso sintagma si ritrova in XLVII 12 e in *It. lib.* XI 992. *alta durezza*: l'aggettivo è interpretabile come latinismo, con il significato di 'profonda' e quindi 'ben radicata e presente in larga misura', o con il valore di 'altera', 'orgogliosa'. Per il sintagma vd. Alamanni, *Antigone* 624-625 «Ben si mostra in costei l'alta durezza / Del duro padre» e I 121-1122 «Ma l'alta aspra durezza / Innata entro 'l tuo cor t'indusse a questo», e le stanze per Chiara Fermi (*Versi e prose*, vol. I, pp. 102-116) ott. 30 v. 6 «L'alta durezza, e quell'orgoglio altero».

3. *vinse ... bellezza*: cfr. Petrarca, *Rime disperse* CXCV 4-6 «Pensando nel bel viso più ch'umano, / Che può da lungi gli occhi miei far molli, / Ma da presso gli abbaglia e vince 'l core» e, per contrasto, *Rvf* 323 11 «vinse molta bellezza acerba morte». Dal punto di vista grammaticale, il verso è in chiasmo rispetto ai precedenti due, dal momento che qui «bellezza» è soggetto così come lo era al v. 1 «pietà», mentre «il mio» è complemento oggetto così come al v. 2 «il cuor vostro»; in parallelismo, invece, se si considera che «pietà» e «il mio» sono da riferire all'amante, mentre «il cuor vostro» e «bellezza» alla donna. Inoltre, per l'immagine della bellezza dell'amata che occupa il cuore dell'io, si veda il sonetto seguente ai vv. 3-4 – ovvero nella medesima posizione – «quel dì, ch'entr'al cuor mio / Giunse la vostra angelica bellezza».

4. *donna ... havesse*: 'fu signora, padrona, di ogni pensiero che io abbia mai avuto', ovvero 'non ho mai pensato ad altro che alla sua bellezza', come in Alamanni, *Ben venga il bel, leggiadro e verde maggio* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 129-131) vv. 68-69 «e se non foste voi, / Donna de' suoi pensier sola oggi era ella». Si noti come questo verso, benché apparentemente bilanci la prima quartina, si ponga in realtà

quasi come aggiunta in epifrasi rispetto alla comparazione esauritasi nei primi 3 versi, dal momento che «fu» non risponde ad alcuno dei verbi precedenti, a differenza di come si rispondevano invece «vincer» e «vinse».

5-6. *cercherei ... tutte*: ‘mi sforzerei di fare in modo che le pene che patisco per voi vi fossero tutte manifestate’. Cfr. *Par. XXII 31-33* «Se tu vedessi / com’ io la carità che tra noi arde, / li tuoi concetti sarebbero espressi» (con stacco al verso successivo introdotto da «Ma», così come qui al v. 9).

6-8. *acciò ... fesse*: ‘così che la conoscenza di quelle riducesse tanto la durezza del vostro cuore quanto più gli facessi noto il mio dolore’. Da escludere, invece, che il *cuor* di v. 7 sia quello dell’amante e che si debba quindi interpretare ‘così che la loro conoscenza diminuisse tanto il dolore che porto nel mio cuore quanto più noto io facessi alla mia donna il mio dolore’.

6. *lor conteza*: la conoscenza delle pene, che diviene possibile perché queste vengono rese *esprese*.

7. *toljesse ... aspreza*: con valore partitivo, ‘togliesse dal cuore un po’ di quella asprezza’. Si tratta della *durezza* di cui si parlava già al v. 2. Cfr. Gallo, *Rime, A Safira 110 13* «non mostri el vostro cor più tanta asprezza» e, per contrasto, Boccaccio, *Teseida IV 8 5-6* «e ciò che mi dà duol maggiore / e con aspreza più il cor m’asale». L’*aspreza* indica la durezza della donna anche in *Rvf 153 7* «sua aspreza».

8. *li fesse*: ‘(io) gli facessi’. Alternativamente, potrebbe intendersi come terza persona singolare, con *conteza* come soggetto. *li*: sebbene la forma «li» (e «lji») sia attestata per il femminile accanto a «le», e sia anzi frequente in Trissino, in questo caso il pronome si riferisce propriamente a «cuor» del verso precedente. Del resto, non si spiegherebbe un improvviso cambio di pronome, dal momento che nei versi precedenti e in quelli successivi alla donna ci si riferisce con il “voi”.

9. *Ma ... abonda*: ‘Ma, ahimè, siete così gonfia d’orgoglio’. Cfr. Boiardo, *Amorum Libri III 34* «tanto di pianti e di lamenti abondo».

10. *E ... altrui*: ‘e avete in odio così tanto di piacere a qualcuno’, esattamente come in *Rvf 171 8* «che di piacer altrui par che le spiaccia». Cfr. anche Cino XXXVI 7-8 «e non so la cagion per ch’io t’annoio / vogliendoti piacer sempre del tutto» e Giusto de’ Conti CLXXXVIII 11 «Et di piacere altrui par ch’abbia a sdegno». *altrui*: ‘a qualche altra persona’, con funzione di pronome indefinito.

11. *havete in odiω*: la *climax* ascendente di durezza della donna che si snoda lungo la terzina culmina qui in un vero e proprio disprezzo nei confronti di chiunque mostri di provare amore nei suoi confronti. Per il contenuto dell’intero verso vd. Boccaccio, *Ninfale fiiesolano 35 7-8* «ella si fuggiria, sì come quella / c’ha ’n odio l’uomo e da lor si rubella». Per il costrutto “avere in odio”, ricorrente in Trissino, vd. invece *Scoph. 591* «Et ho in odiω», *Rime LXXIX 11* «in odiω tu m’hai» e *It. lib. V 147* «ha in odiω estremω», XIV 154 «Che tu habbi in odiω» e 168 «Perchè ho in odiω», XVI 538

«Et ha in odiω», XVII 909 «perch'̀a in odiω», XXV 1079 «Ch'̀a in odiω extremω» e XXVII 181 «Ch'̀a in odiω». *chi ... sospira*: ovvero non chi genericamente la ami, ma chi palesa il proprio amore per lei in forma visibile (in questo caso tramite i sospiri). Una clausola quasi identica, ma con un significato complessivo di senso opposto, è in *Rvf* 71 67 «Felice l'alma che per voi sospira», da cui dipendono anche Bandello, *Rime* CCXL 17 «ma più felice chi per voi sospira!» e Bembo, *Rime* 150 14 «o fortunato chi per voi sospira!»; più vicino tematicamente al verso trissiniano è invece Cino LXXXVI 2-3 «così l'avete fortemente in ira, / questo dolente che per voi sospira».

12. *che ... offender*: 'che desidero non causarvi fastidio', in *variatio* rispetto all'«annoja» di v. 10. Foncamente l'emistichio richiama *Tr. Cupid.* II 63 «ch'offesi me per non offender lui»; cfr. inoltre Alamanni, *Selva quarta* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 312-315) vv. 63-64 «che tanto ahi lasso! temo / Di non offender voi» e *Selva decima* (ivi, pp. 352-356) vv. 8-9 «Vedete or voi che quell'antica tema / Di non offender voi più che me stesso». *vui*: è forma limitata, in Trissino, a tre sole attestazioni, concentrate tutte nelle *Rime* (oltre alla presente, quella di XXV 10 e quella di XXXI 25, come qui in rima con «altrui») e tutte in fine di verso; ha quindi unicamente lo scopo di evitare quella che altrimenti sarebbe una rima siciliana imperfetta – e sulla legittimità o meno di etichettare come “rime siciliane” anche casi in cui la rima sia ottenuta non per mezzo di una vocale medio-alta accostata a una alta (con la rinuncia, quindi, a una rima perfetta) ma tramite adeguamento fonetico (ossia innalzamento) della vocale medio-alta si vedano rispettivamente A. Castellani 2000, pp. 517-524 e Contini 1995, p. XXI. Si tenga presente, d'altra parte, che il solo caso di rima siciliana nei *Fragments*, quello di *Rvf* 134 11 : 14 (*altrui : voi*), si trovava 'normalizzato' (con rima «vui» anziché «voi», esattamente come in Trissino) nella *princeps* aldina del 1501, come anche, ad esempio, nella più tarda edizione commentata da Vellutello del 1525.

13. *Cercω*: in contrapposizione al «Cercherei» di v. 5, come a dire 'se fosse possibile quello, mi sforzerei di fare in quel modo; ma, poiché non lo è, mi sforzo di fare in quest'altro'. *che ... nascōnda*: 'di non manifestarvi le pene che sopporto per voi' e quindi 'il mio amore', similmente a quanto affermato, per motivi differenti, nella dedicatoria ai rr. 4-5 «forse più hōnōrevōle cosa mi sarebbe, il tenere i testimoni de le mie passiōni nascōsti, che il farli palefi». Cfr. anche Bembo, *Rime* 7 3-4 «altrui non pur chieder mercede / ma scoprir sol non oso il mio dolore» e, per contrasto, Cino LXXXVII 11-14 «ch'i' dovea 'nnanzi, po' che così era, / soffrirne ogni tormento, / che farne mostramento / a voi, ch'oltra natura siete altera».

14. *Ch'ogni ... ira*: 'perché qualunque sofferenza è minore (e dunque per me più sopportabile) di quella provocata dalla vostra ira'. *pena*: in MA₁ si ha la variante molto più generica «cosa». *minor ... ira*: cfr. Petrarca, *Africa* V 435 «Aspice quam fructus nichilo minor ira dolorque».

entrambe le serie rimiche della fronte sono riprodotte da Trissino nel medesimo ordine: per di più, se per la rima B, evidentemente per ragioni di *variatio*, neppure un rimante coincide con quelli ciniani, per la rima A sono ben 3 su 4 le parole-rima riprese (*difiω*, *miω* e *ωbliω*), peraltro di nuovo nella stessa posizione di quartina, segno di una sorta di esercizio centonario da parte di Trissino da cui risulta una quasi perfetta sovrapponibilità dei versi fra i due testi. E a riprova di ciò, si noti come anche l'andamento sintattico del sonetto ciniano sia seguito da vicino: i due testi si aprono con un vocativo subito espanso rispettivamente da un pronome relativo e da una congiunzione ipotetica, che trovano il proprio verbo ad attacco di v. 2 (con costruzione del tipo: verbo di seconda persona plurale + «t[u]ormi» + aggettivo + «disio»); proseguono con una relativa al v. 3 (il cui verbo è in entrambi i casi «nacque») da cui dipende un'ulteriore subordinata, al v. 4, in cui è esaltata la bellezza della donna; trovano la principale nella seconda quartina, ad avvio di v. 5, con il medesimo verbo che regge una completiva («Sappiate ch[e]»); contengono la stessa comparativa (su due versi in Cino, «prima [...] / morire, innanzi ch'averlo in oblio»; su uno solo in Trissino, «Prima mōrrei, che mai pōrre in ωbliω»). Nelle terzine, e nell'ultima in particolare, Trissino si concede invece una maggiore libertà compositiva rispetto al modello (ma vd. *infra* il commento al v. 11 per un ulteriore punto di contatto esistente nel testo trissiniano originario ma poi limato nella *princeps*), che si riflette anche sulla scelta di rime differenti.

Al di là dei puntuali riscontri con il testo ciniano, il componimento condivide con i sonetti XVI e XVII soprattutto l'idea della servitù amorosa che giunge fino alla possibilità di un totale annullamento di sé purché l'amata venga compiaciuta. Alla durezza della donna, evocata nella prima quartina, contrasta, nella seconda, la fermezza dell'io nel non voler rinunciare al proprio sentimento amoroso. Anzi, quanto più quella si mostra insensibile nei suoi confronti, tanto più il legame d'amore ne risulta rafforzato, al punto da poter vincere persino la morte eventualmente causata dalla crudeltà di lei.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DEC, per cui vedi *supra* l'introduzione al sonetto XII. A proposito dei rimanti condivisi con il sonetto XVII vd. invece la relativa introduzione. È ricca la rima *durezza* : *apprezza*, inclusiva *difiω* : *miω* : *iω* : *ωbliω*.

1-4. *Donna ... bellezza*: la quartina trissiniana sembra essere alla base di una ripresa – non solo vagamente tematica, ma fondata anche su più precisi riscontri testuali oltre che sulla coincidenza della rima in *-ezza* – da parte di Bernardo Cappello in *Rime* 5 1-4 «Se v'armate di sdegni a nova guerra, / pur credendo atterrar l'alta vaghezza / che nel mio cor fermò vostra bellezza, / troppo vostro sperar vaneggia et erra». Cfr. inoltre *Rvf* 64 1-8 «Se voi poteste per turbati segni, / per chinare gli occhi, o per pieghar la

testa, / o per esser più d'altra al fuggir presta, / torcendo 'l viso a' preghi honesti et
degni, / uscir già mai, over per altri ingegni, / del petto ove dal primo lauro innesta /
Amor più rami, i' direi ben che questa / fosse giusta cagione a' vostri sdegni».

1. *per... durezza*: sintagmi molto simili sono in XLIII 9-10 «i sdegni e la durezza / Di
questa Donna» e in L 9 «tra le dureze e i sdegni», ma vd. anche Correggio, *Rime* 193
14 «sdegno e durezza» (: *bellezza*). Quella degli sdegni e della durezza della donna
che non possono estinguere la passione dell'io è immagine frequente in Mantelli di
Canobio, di cui vd. LXV 1-11 Non sdegno, né repulso, né durezza, / [...] / hanno
potuto una parva scintilla / estinguer mai dell'amoroso foco / che m'arde el cor per
voi», LXXIVa 9-10 «Sdegno, durezza, esilio, infamia e morte / non poria allentar in
mi sto foco» e CII 9-10 «Sdegno, repulso, esilio né durezza / l'enten in me zà mai drama
del foco». Cfr. infine anche Cino XXXIII 4-5 «che i' trovo disdegno e crudeltate / e
ira forte».

2. *bel difiō*: 'desiderio amoroso', con connotazione in direzione petrarchesca –
per cui vd. *Rvf* 34 1 «il bel desio» (: *oblio* : *io*) – rispetto al generico «quel disio» di
Cino LXXXV 2.

3. *quel dì*: è il giorno dell'innamoramento, nel quale per la prima volta le fattezze
angeliche della donna si imprimono nel cuore dell'io. Cfr. IX 3 e rimandi, in
particolare a III 3-4 «Quel dì, che [i bei vostr'ocki] per i miei dentrō passarō / Al
cuore». *ch'entr'al ... miō*: locuzioni analoghe nelle *Rime* sono in LV 9 «Nōn le
ascōltar, ma guarda entr'al miō cuore» e in LXII 1 «Quella hōnōrata man,
ch'entr'al miō cuore», ma vd. anche XLVIII 7 «Per un pensier, che dentrō al cuor
dipinse» e LXXV 24 «Pur hai dentr'al suō cuor ferma radice».

4. *Giunse*: in *enjambement*, a rappresentare l'idea di movimento espressa dal verbo.
angelica bellezza: in Trissino l'aggettivo è impiegato solo qui in riferimento alla bellezza,
mentre altrove designa più genericamente l'*alma* (I 9), la *favella* (XXXII 4) e i *costumi*
(LIX 63). Il sintagma è ben boccacciano, per cui vd. *Caccia di Diana* XVIII 16 «Il
viso suo angelica bellezza», *Teseida* III 13 7 «l'angelica bellezza» e *Rime* LXXIII 7-
8 «allhor che tu mirasti / l'angelica belleza desiando»; ma cfr. anche *Rvf* 70 48-49
«quel giorno / ch'i' volsi inver' l'angelica beltade» (cui è da ricollegare anche «quel
dì» del verso precedente). Si segnala che il ms. di Jena, il solo codice a trasmettere il
testo trissiniano, testimonia per l'aggettivo la variante «altissima» (per cui la Mazzoleni
1996, p. 318 rimanda in particolare a IV 1 «L'alta belleza», sonetto con cui è condivisa
anche la rima *ami* : *legami* nelle terzine).

5-6. *ella ... iō*: cfr. *Inf.* II 136-138 «Tu m'hai con disiderio il cor disposto / sì al
venir con le parole tue, / ch'i' son tornato nel primo proposto» e Boccaccio, *Amorosa
visione* XLII 66 «a ciascuno di noi disposto ha il core» e *Ninfale fiesolano* 332 8 «di
farmi incontro a te ho 'l cor disposto».

5. *ella*: la *belleza* del verso precedente. *tal dolceza*: cfr. *Rvf* 221 12 «Amor con

tal dolcezza m'unge et punge» e 330 11 «con tal dolcezza feste di noi specchi». Vd. anche, con riferimento a «ogni sensω» del v. successivo, *Rvf* 167 9 «Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega».

6. *cuore ... sensω*: 'il mio cuore e ogni altra mia funzione vitale', quasi 'ogni mia fibra', come in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 700 18 «con la lingua, col cor, con ogni senso». Cfr. inoltre *Rime* II 12-13 «E cōn la forza del piacer, che accefe / Sì rattō, et occupò tutt'i miei sensi».

7. *Prima ... ωbliω*: 'morirei, prima di poter mai dimenticare', ovvero 'è impossibile che io possa mai dimenticare'. Una costruzione analoga, ma con perifrasi molto più elaborata per indicare la morte, è in *Rvf* 214 19-21 «Ma, lasso, or veggio che la carne sciolta / fia di quel nodo ond'è 'l suo maggior pregio / prima che [...]». *mai ... ωbliω*: cfr., per contrasto, *Rvf* 34 4 «poste in oblio» (: *desio* : *io*), 242 9 «Or tu ch'ài posto te stesso in oblio» (: *desio*), 325 45 «che me stesso e 'l mio mal posi in oblio» (: *desio*) e 360 145 «or m'ài posto in oblio [...]». Si noti che l'inarcatura, allontanando il complemento oggetto, riproduce l'effetto dell'eventuale oblio.

8. *Quel ben*: il bene che deriva dall'amore per la donna. *che ... apprezza*: 'cui la mia anima assegna un valore maggiore di quello che attribuisce a sé stessa', con «apprezza» che va inteso quindi non tanto nel senso di 'ammira' (come invece nell'unica altra occorrenza del verbo, in *Soph.* 140 «La gloria e l'altrω ben che 'l mōndω apprezza») ma in quello di 'valuta', 'stima', in questo caso sulla base di un confronto fra due elementi. Cfr. Boccaccio, *Amorosa visione* XLV 86-87 «la qual l'anima mia più ch'altra brama / e più che altra alcuna in sé l'apprezza» e Sforza 171 5-6 «Che debio far se l'alma tanto apprezza [: *bellezza*] / L'altrui beltà che suo gran mal non vede» e 190 3 «Da poi che l'alma mia null'altra apprezza» (: *dolcezza*), ma anche *Rvf* 260 5 «Non si pareggi a lei qual più s'apprezza» (: *dolcezza* : *bellezza*).

9. *Pur ... deliberatω*: 'tuttavia, se davvero ha deciso, dopo attenta riflessione', conscia cioè delle conseguenze che potrebbero derivare da questa sua decisione (ovvero consapevole che dal perseverare nella sua durezza potrebbe venire la morte dell'amante). Si noti che il periodo, aperto da una congiunzione avversativa, registra l'ostinazione della donna nella volontà di contrapporsi allo stato dell'io, così come era stato presentato nelle due quartine. Un attacco di periodo analogo è in *Castellano* § 3 «Pur ho deliberatω». *ha deliberatω*: il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

10. *D'ufare ... ami*: 'di mantenere un atteggiamento duro nei miei confronti al solo fine di farmi smettere di amarvi'. Per «ufare asprezza» cfr. *Teseida* I 33 3 «mai non usata usò crudele asprezza». Per la locuzione «sωl, perch'io» vd. invece *It. lib.* IV 524 «sωl perch'io nōn lasci» e XIV 974 «Di prender Rōma sωl, perch'io mi parta», ma anche Giusto de' Conti CXLIX 71-72 «Che fe' Natura per mio mal sì adorno, / Sol perch'io mi consume» e Cino XXIX 2-3 «che mi sdegnate sì come inimico, / sol perch'i' v'amo ed in ciò m'affatico» (con valore però causale e non

finale della congiunzione).

11. *Ben ... morte*: ‘forse potrete ben riuscire a farmi presto morire’, in contrapposizione a quanto verrà enunciato nei versi seguenti. Benché nella sua sostanza fonica forse dotato di una certa «coloritura veneta» (Mazzoleni 1996, p. 318), il verso così come tramandato dal ms. di Jena, «Ve fò saper che mi darete morte» – ma forse «Vi»: il testo è poco leggibile in quel punto –, testimonia in realtà un ulteriore aggancio testuale con il sonetto ciniano (v. 11 «fovvi assapere», che Corti 1952, p. 207 legge come uno degli elementi che costituiscono «una vera struttura di ragionamento da controversia o da epistola suasoria», assieme al vocativo iniziale sospeso e al «“sappiate”, che è la chiave di volta del ragionamento suasorio»); e Trissino potrebbe averlo voluto modificare in vista della stampa forse proprio per rendere meno scoperta la ripresa. La variante in questione si rivela però utilissima perché, fra l’altro, suggerisce qualche informazione in più sui materiali manoscritti dai quali Trissino doveva attingere, dal momento che quasi tutta la tradizione è compatta nel trasmettere il verbo “fare” con il rispetto della legge Tobler-Mussafia, laddove il ms. Escorialense e.III.23 e il Marciano it. IX 191 riportano «Voi fo saper(e)» e il Marciano it. IX 364 «Vi fo prima asaper» (cfr. Robertis 1954, p. 87 tav. 21). Per la redazione definitiva del verso cfr. inoltre Cino XXIX 12 «Ma pur conven ched i’ per vo’ sia morto». *Ben forse*: come osserva giustamente la Mazzoleni (1996, pp. 318-319), la variante manoscritta «viene sostituita dalla più generica espressione “Ben forse”, presente anche in altri testi delle *Rime*», ovvero in XXXIX 9, XLV 81 e XLVII 5 (e in *It. lib.* XIV 834 «Ben forse non sarà tantω prōtervω»); e per il ricorso a «Ben» ad attacco di verso vd. *ibid.* la n. 16, con rimandi sia alle *Rime* (fra i quali è da aggiungere quello a XIII 66) che alla *Sophonisba*. *acerba morte*: l’aggettivo non vale ‘aspra’, ‘dura’, come spesso in Trissino – vd. ad esempio XXXIII 34 «acerba dolja» – ma ‘immatura’, come in LXV 69-70 «Farian parere acerba / E giuvenile ogni descritta lode» e soprattutto in *Rvf* 323 11 «acerba morte» (: *forte*); «morte acerba» è invece in *Rvf* 280 13, 325 111 e 360 57.

12. *Ne ... perciò*: ‘ma certo non sarete in grado, pur facendo ciò ...’, ossia ‘pur conducendomi quasi in punto di morte con il vostro atteggiamento improntato solo a crudeltà nei miei confronti’. *sciolverete ... legami*: cfr. XX 11-12 «E pur non priēgω anchōr, che mi disciolja / Per tante ωffese Amōr da questω nodω» e *Rvf* 59 16-17 «per morte né per doglia / non vo’ che da tal nodo Amor mi scioglia». Per la contrapposizione fra lo sciogliersi e lo stringersi dei legami, vd. invece soprattutto *Par.* XXXII 50-51 «ma io discioglierò ’l forte legame / in che ti stringon li pensier sottili», *Tr. Mortis* I 134 «che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse» e Gianni Alfani II 11-14 «Questa mia bella donna che mi sdegna, / legò sì stretto il meo cor quando ’l prese, / che non si sciolse mai per altra insegna / che vedesse d’Amor».

13. *Anzi ... forte*: ‘anzi, finirete per renderli ancor più saldi’, secondo quel

principio quasi autolesionistico per cui tanto più l'io accoglie benevolmente la donna amata quanto più questa si dimostra crudele nei suoi confronti. Cfr. Dante, *Io sento sì d'Amor* 34 «e [amor] ben mi stringe forte» e Boccaccio, *Rime* LXXVIII 1-2 «S'io veggio il giorno, Amor, che mi scapestri / de' lacci tua, che sì mi stringon forte».

14. *Chè ... nostrō*: cfr. *Rvf* 64 12-13 «ma poi vostro destino a voi pur vieta / l'esser altrove» (ovvero fuori dal cuore). *vuole ... destin*: 'vogliono', con predicato al singolare perché accordato, *ad sensum*, a due sostantivi che, presi isolatamente, sono entrambi al singolare. Per la coppia cfr. *Rvf* 81 12 «Qual gratia, qual amore, o qual destino», Beccuti LXXXI 111 «come Fortuna, Amore e 'l Destin volse» e Guidiccioni, *Rime* CI «com'Amor vuol e 'l mio destino». *nostrō*: *pluralis modestiae* impiegato qui per ragioni meramente rimiche (a meno che non si intenda come riferito anche alla donna o ad Amore stesso).

XIX

Appena dopo aver dichiarato, nel sonetto XVIII, che morirebbe prima di poter mutare i propri sentimenti nei confronti dell'amata e che anzi neppure la morte potrebbe sciogliere il legame amoroso, l'io si augura ora di poter «difamare» la donna, pur in un impeto desiderativo che si configura in realtà scopertamente quasi come la prima proposizione di un *adynaton*. L'idea di una possibile vita senza il nodo d'amore è vagheggiata ancora nella prima mutazione, in cui sono passate brevemente in rassegna le dirette conseguenze positive di un eventuale abbandono del sentimento amoroso: il raggiungimento della felicità e al contempo la cessazione delle sofferenze, anche a dispetto dell'*ωργολjω* dell'amata. Tuttavia, l'idillio si rivela essere una semplice speranza fugace già nella seconda mutazione, in cui tramite un forte «Ma» incipitario è contrapposta alla situazione finora anelata la desolazione dello stato in cui l'io in realtà versa, impossibilitato ad abbandonare Amore – o meglio, a essere da questi lasciato libero. Il dolore che ne consegue e il disprezzo di cui l'amante è fatto oggetto dalla donna sono tali da essere peggiori di quelli iniziali, tanto più perché egli è conscio di ciò che lo rende sgradito a quella, ma non è in grado di evitarlo.

La configurazione di MA₁, in mancanza del sonetto XVIII, faceva sì che la ballata fosse direttamente a contatto con il sonetto XVII, rispetto al quale si registravano diversi punti di contatto: una condizione desiderata vanamente nella porzione iniziale dei testi (rispettivamente nel periodo ipotetico dell'irrealtà delle due quartine nel sonetto e nell'ottativo della ripresa e della prima mutazione nella ballata); un forte stacco, segnalato dal «Ma», a metà circa dei componimenti (inizio della prima terzina nel sonetto e inizio della seconda mutazione nella ballata); il sentimento che ingenera disprezzo nella donna (che nel sonetto l'io cerca di rifuggire e che nella ballata risulta invece ineluttabile), per cui al «v'annoja» di XVII 10 corrisponde il «nωjarvi» di XIX 16.

Ballata grande – la prima nel canzoniere – di rime ZyYZ aBbC aBbC CdDZ: la seriazione rimica rientra fra gli esempi ordinari di ballata grande catalogati nella *Poetica* (p. 111), di cui è offerto come modello *Rvf* 149 (che presenta però una rimalmezzo nel secondo verso della ripresa), ed è sfruttata da Trissino anche per la ballata XL, l'unica altra nelle *Rime* ad avere mutazioni quaternarie e a essere costituita da più di 14 versi (con l'eccezione della ballata replicata LXIX). Uno

schema rimico identico (ma adattato a una struttura olosettenaria) è inoltre in Dante da Maiano, *Rime* XLIII, che ha come tema la durezza della donna amata. Sono assonanti fra loro le rime Y (-am ω) e D (-at ω) e le rime A (-ice) e B (-ire); è paronomastica la rima *gi ω ire* : *gire* e inclusiva *martire* : *gi ω ire* : *gire* : *ire* (e questi ultimi due rimanti costituiscono quasi una rima equivoca); si noti inoltre la figura etimologica fra i rimanti *disfamarvi* e *v'am ω* .

1-2. *Così ... am ω* : il distico riprende molto da vicino Guittone, *Rime* 4 1-2 «Deo, che non posso or disamar sì forte, / como fort'amo voi, donna orgogliosa!». Ma vd. anche, per la figura etimologica in contrapposizione, Cino XXIX 1-4 «Oimè lasso, or sonv'io tanto a noia, / che mi sdegnate sì come inimico, / sol perch'i' v'amo ed in ciò m'affatico, / né posso disamar voi bella gioia?».

1. *Così ... i ω* : avvio ottativo con il significato di 'Magari potessi ...', come ad esempio, sempre in *incipit* di componimento, in *Rvf* 95 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo» o in Sacchetti, *Rime* XLVI 1-2 «Così potess'io, Amor, da te partirmi, / come da me partito hai tua pietate»; ma è formula diffusa nella tradizione lirica. *disfamarvi*: letteralmente 'disinnamorarmi di voi', 'cessare d'amarvi', ma, considerando la correlazione con il «quant ω ch'i ω v'am ω » del verso successivo, pare avere valore iterativo ('vivere costantemente senza amore per voi') – mentre è da escludere che il senso possa essere quello di 'avervi in odio', 'disdegnarvi', anche in ragione di quanto sarà detto ai vv. 7-8.

2. *Donna*: più che generico vocativo a designare l'amata, è da intendersi nel senso di 'signora'. Si noti l'insistenza su questo sostantivo nel ciclo della durezza (cfr. XVII 2 e 4, XVIII 1 e XX 1). *quant ω ... am ω* : 'nella stessa misura in cui', con rovesciamento del verso precedente.

3-4. *Ch'i ω ... turbarvi*: 'perché (se così fosse) avrei la speranza di vedervi serena, e non turbata di continuo nei miei confronti (come invece siete ora): cose che (nel mio stato attuale) posso soltanto desiderare invano'. È possibile anche che il verbo in clausola faccia riferimento ai continui mutamenti di stato d'animo della donna nei confronti dell'amante, che la vorrebbe invece stabile.

3. *Ch'i ω ... vedervi*: un avvio di verso molto simile è in Bembo, *Rime* 7 9-10 «ch'io sperarei de la pietate anchora / veder tinta la neve di quel volto». *com'i ω bram ω* : 'come ora posso solo bramare'. Un'incidentale identica è in Sannazaro, *Arcadia* XIe 155 «tanto, che, com'io bramo, ornar ti possa».

4. *Tranquilla ... turbarvi*: il verbo «vedervi» regge, in enallage, un predicativo dell'oggetto e un'infinitiva oggettiva. *Tranquilla*: l'iperbato che allontana il predicativo dal complemento oggetto cui si riferisce, con tanto di *enjambement*, rende l'idea di quanto questo stato della donna sia lontano dalla realtà e vagheggiato vanamente. *ver ... turbarvi*: cfr. Cino, *Le Rime* (ed. Zaccagnini) CLX 57 «ne' suoi

sembianti verso me turbata», ma anche Dante, *Ballata, i' vo'* 12 «sì com'io credo, è ver' di me adirata».

5. *Wnde ... felice*: la felicità discende non dal non essere più innamorato, ma dalle conseguenze del disinnamoramento, ovvero dal fatto che la donna è finalmente benevola nei suoi confronti. Per il sintagma vd. XLI 7 «Sarei felice».

6. *wrgoljw*: parola chiave per indicare la durezza della donna, impiegata già in XVI 4 e in XVII 9. La superbia dell'amata, però, in questo caso – ovvero nello stato fantasticato di persona non più soggetta ad amore – non sarebbe più fonte di dolore.

7-8. *E ... tormentw*: 'e anche solo il vedervi gioire sancirebbe la fine di ogni altra mia sofferenza'. Considerando che l'io sta descrivendo una sorta di età aurea in cui amante e donna amata possano convivere pacificamente, «fin» non è certo da intendere come 'il fine' ('farei in modo che ogni mia sofferenza sia finalizzata a rendervi felice', che è invece la condizione in cui l'io già versa nella realtà).

7. *vedervi*: richiama lo stesso verbo già impiegato al v. 3.

8. *fin ... tormentw*: cfr. Boiardo, *Amorum Libri* III 56 12 «Qual fia la fine a sì lungo tormento?» e Bembo, *Rime* 56 13-14 «ch'i' temo a' miei tormenti / apporti fine».

9-10. *ferma ... me*: in LXXIV 24 è l'amante stesso ad aver fatto «dentr'al suo [*scil.* dell'amata] cuor ferma radice», mentre qui è Amore a risiedere nel cuore dell'io. Cfr. *Rvf* 255 9-11 «come già fece allor che' primi rami / verdeggiâr, che nel cor radice m'anno, / per cui sempre altrui più che me stesso ami» e 318 12-13 «in quel suo albergo fido [*scil.* il cuore] / lasciò radici», e soprattutto Maestro Rinuccino IV 3 «[Amore] fermat'à sua radice ne lo core».

11. *Altrove*: in fortissimo *enjambement* rispetto al verbo che lo precede, a sospendere l'atto del *gire* (che non trova un immediato complemento oggetto che ne indichi la direzione) e allo stesso tempo a rappresentare la distanza di qualsiasi altro punto rispetto al cuore in cui Amore si trova.

11-12. *le ... ventw*: 'le vostre ire sono per lui quello che una brezza leggera è per una fiamma'. Si noti che l'immagine del *picciol ventw* è accostata non a quella delle radici, a esprimere l'incapacità di smuoverle, ma al nuovo comparante della *fiamma*, a rappresentare quindi l'idea del fuoco della passione che non solo non è soffocato ma addirittura è alimentato. Cfr. a questo proposito, per contrasto, Remigio Nannini, *Rime, Selva quarta* 56-58 «Ma qual nodosa quercia e d'anni carca / Al leve sospirar di picciol vento, / Tal al mio dir la trovai sempre dura».

11. *le ... ire*: in XVII 14 l'*ira* è quella che la donna prova nel sapere che qualcuno mostra di nutrire dei sentimenti nei suoi confronti.

12. *Lji*: grammaticalmente si riferisce ad Amore, ma non è da escludere che possa indicare, implicitamente, il cuore dell'io, in cui Amore ha posto radici. *picciol ventw*: cfr. *Par.* XVI 28-29 «Come s'avviva a lo spirar d'i venti / carbone in fiamma»,

che impiega l'immagine già ovidiana di *Metamorfosi* VII 79-81 «utque solet ventis alimenta adsumere, quaeque / parva sub inducta latuit scintilla favilla, / crescere et in veteres agitata resurgere vires».

13. *E... sentō*: 'e di qui aggiunge dolore al dolore che io già provo'. *quinci*: 'da qui', ovvero dall'interno dell'io (e più precisamente dal suo cuore, dove è stanziato Amore), oppure 'da questa cosa', vale a dire dal fatto che il venticello (le ire della donna) alimenta la sua passione amorosa. L'avverbio ha in ogni caso valore anaforico (come ad esempio in VII 3) e il soggetto della proposizione è Amore, che accresce di continuo le già grandi sofferenze dell'amante, in una situazione analoga a quella di XV 7-8 «[il cuore] postō fra sōverkiō ardōre / Arroge pena a tutti i miei martiri».

14-15. *Ch'io... farlō*: 'perché io so bene ciò che vi è gradito, ma non sono in grado di attuarlo'. Stante l'interpretazione che si è data a «quinci», il «Ch[e]» iniziale andrà letto come una congiunzione atta a introdurre non una dichiarativa (con «quinci» che dovrebbe avere in tal caso un valore prolettico: 'aumenta il mio dolore per questo motivo: per il fatto, cioè, che io so ciò che vi è gradito ma non posso farlo') ma una causale. Cfr. *Rm* 7 15.18-19 «quod enim operor, non intelligo: non enim quod volo bonum hoc ago, sed quod odi malum illud facio. nam velle adjacet mihi: perficere autem bonum non invenio. non enim quod volo bonum hoc facio, sed quod nolo malum hoc ago», ma anche Ovidio, *Metamorfosi* VII 20-21 «video meliora proboque, / deteriora sequor» e *Rvf* 264 136 «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio».

14. *ciò... gratō*: ovvero il disinnamoramento desiderato e descritto nella ripresa e nella prima mutazione, giusta anche la dichiarazione di XVII 9-11 «Ma, lassō, in vōi cōsì l'ōrgoljō abōnda, / E sī v'annoja di piacere altrui, / Che havete in odiō chi per vōi sōspira».

15. *Ne... farlō*: a causa del radicamento di Amore nel suo cuore, secondo quanto detto nella seconda mutazione. Cfr. Guittone, *Rime* 4 13 «ch'e' non posso unque altro fare».

15-16. *E... nojarvi*: 'E sono ora costretto a scontentarvi proprio in quella cosa in cui avevo pensato di esservi caro', ovvero 'al contrario di quanto mi auguravo di fare, ossia di disamarvi, dovrò continuare ad amarvi, riuscendovi perciò in odio' (A meno che la locuzione «in quel ch[e]» non vada intesa nel senso di 'mentre': 'e mentre era mia intenzione esservi caro, ora sono costretto ad arrearvi disturbo').

XX

A pochissima distanza dal sonetto XVIII si ritrova quello che è il secondo testo 'inedito' rispetto ai componimenti trasmessi da MA₁. Allo stesso tempo, nella nuova riorganizzazione proposta dalla *princeps*, la ballata in questione chiude il ciclo di rime incentrate sulla durezza della donna, configurandosi come un momento di passaggio verso la ripresa del tema della lode che prenderà avvio a partire dal sonetto successivo.

Trattandosi di un testo inserito *a posteriori* in una serie già di per sé compatta dal punto di vista non solo tematico quanto soprattutto sintattico e lessicale, Trissino è attento a fare in modo che, sotto ciascuno di questi aspetti, la ballata sia dotata di forti richiami intertestuali con i componimenti vicini. Così, non solo l'*incipit* sul vocativo «Donna» richiama quello identico di XVIII 1 e quelli analoghi di XVII 2 e XIX 2; ma anche il congiuntivo imperfetto in apertura («potesse») ricalca quelli, identici, di XVII 1 e di XIX 1; analoga a quella di XVII 1 è poi la protasi del periodo ipotetico in apertura di componimento (e un'ulteriore protasi, seppure con verbo all'indicativo, è in XVIII 1, mentre in XIX 1 si ha un'ottativa che esprime un desiderio irrealizzabile); e, soprattutto, molto simile ai testi precedenti è lo sviluppo argomentativo, riassumibile in una formula del tipo 'Se X, allora Y; ma, dal momento che X non è, non è neppure Y' – e si noti che, anche dal punto di vista dell'organizzazione retorico-sintattica, i costituenti sono i medesimi: dopo il periodo ipotetico che occupa la porzione iniziale dei testi, verso la metà si trova il forte stacco segnalato da un «Ma» (XVII 9, XIX 9, XX 5) o da un «Pur» (XVIII 9), mentre nella partizione finale è tratto il bilancio («Ωnd'io» in XVII 12, «Ne perciò» in XVIII 12, «E quinci» in XIX 13, «E pur» in XX 11).

Ballata grande, come la precedente, di rime ZYz ABC BAC CDdZ. Lo schema della ripresa e della volta è dunque analogo a quello della ballata XIX (con inversione, però, della misura sillabica tra il secondo e il terzo verso), mentre le mutazioni sono qui di tre versi anziché di quattro. La testura è diffusa tra gli stilnovisti (Pagnotta 1995 ne scheda, con alternanza varia fra endecasillabi e settenari, ben 52 esempi). Il modello sembra però essere la ballata *Quanto più fiso miro*, che presenta pochi punti di contatto dal punto di vista metrico ma che costituisce, quantomeno per lo sviluppo della prima mutazione trissiniana, un innegabile punto di partenza tematico. Di attribuzione dubbia, essa compare a stampa nelle *Canzoni di Dante*

[*etc.*] del 1518 e nella *Giuntina* del 1527, nonché, fra gli altri, nei mss. Escorialense e.III.23 e Marciano it. IX 191, con attribuzione a Cino (che è quella prevalente nel resto della tradizione, mentre l'attribuzione a Matteo Frescobaldi è ipotesi scartata anche nella moderna edizione delle sue *Rime*, p. 33) e, soprattutto, con schema zYyZ AbC AbC dEeZ. Ma è riportata anche nella *Poetica* (p. 112), dove figura fra gli esempi di ballata grande: senonché Trissino legge, contrariamente al resto della tradizione, il primo verso della ripresa (e quindi della volta) non come settenario ma come endecasillabo, anticipando il sintagma iniziale del secondo verso, con la conseguenza che si perde la rispondenza rimica fra primo e quarto verso e viene a formarsi uno schema di tipo XyyZ AbC AbC DeeZ – e chissà che questo ‘errore’ di lettura non sia da attribuire al fatto che il testo che Trissino aveva davanti fosse in *scriptio continua*, esattamente come quello che si trova nel ms. Escorialense.

Dalla ballata ciniana sono ripresi i rimanti «belleza» e «dolceza» (condivisi pure con i sonetti XVII e XVIII) e «σωspirω» (che in Cino rima anche con il «miro» di v. 1, benché nel testo riportato da Trissino nella *Poetica* quest'ultimo sostantivo finisca all'interno del verso); in leggera variazione sono sfruttati inoltre «τωrmentω» al v. 8 (dal «tormentare» ciniano di v. 13), che era peraltro già presente in XIX 8 (anche lì in rima con «sentω»), e «mirω» al v. 5 (dal «mirare» di v. 12). Rimanti identici a *dolja* e *volja* sono invece già in XV; analoghi (*dolja* e *volja*) in XVI. È assonante la rima *Amore* : *calore* e ricca *dolore* : *calore*, mentre sono fortemente allitteranti i rimanti *dolceza* e *dolore*.

1-4. *Donna ... dolore*: Si noti la costruzione quasi perfettamente bilanciata del periodo ipotetico, con protasi e apodosi che occupano rispettivamente i primi due e gli ultimi due versi della quartina iniziale, ma con la prima che risulta espansa da una sorta di *correctio* («Over tantω pietà») attraverso cui si introduce un elemento in più in un parallelismo altrimenti perfettamente geometrico (poiché delimitato dall'identica struttura “tanto ... quanto”) fra *Amore* e *belleza* da una parte e *dolceza* e *dolore* dall'altra. Il concetto espresso dal movimento ottativo è molto simile a quello di XVII 1-3 «Se la pietà di me vincer potesse, / Donna, il cuor vostro e l'alta sua durezza, / Sì come vinse il mio vostra bellezza» e a quello di XXXVIII 1-2 «S'Amor così vi stesse in meçω 'l cuore, / Come ne' be' vostrocki si dimora».

1. *potesse*: usato in senso assoluto nel significato di ‘avere possa’, ‘essere sufficientemente potente’ (quindi ‘se Amore fosse in grado di piegarvi al suo volere, facendovi innamorare’).

2. *Over ... pietà*: ‘o almeno pietà (nei miei confronti)’, con epanortosi; se, cioè, pur non innamorandosi dell'io, la donna potesse almeno dimostrarsi disposta favorevolmente nei suoi confronti e pronta a consolarlo delle sue sofferenze. Cfr. Cino LIV 1-3 «Deh! com' sarebbe dolce compagnia / se questa donna e Amore e Pietate / fossero insieme in perfetta amistate»; e «Pietà con Amor mista» è in *Rvf*

202 9, mentre in Petrarca, *Rime disperse* L 12-14 si ha «Ma voi con arti m'inducete al foco / Per farmi straziar senza che 'n vui / Pietà si trovi, ovver crudele amore». *quantō bellezza*: 'nella stessa misura in cui ha potere in voi la bellezza', ovvero 'Se voi foste innamorata, o almeno pietosa, per quanto siete bella'.

3-4. *Forse ... dolōre*: 'Forse allora (avverrebbe che) sperimenterei tanta dolcezza quanto adesso è il dolore che provo'.

5-7. *Ma ... dolja*: 'Ma, ahimè, ogniqualvolta io vi guardo, mi accorgo di un qualche elemento di bellezza che è in voi e che non avevo mai notato prima, per la qual cosa nasce in me una nuova fiamma amorosa che accresce il mio dolore'. È questa la porzione di ballata che risente in maniera più evidente dell'influsso del componimento ciniano, ai vv. 1-7 (per le ragioni espresse nell'introduzione, si cita il testo della ballata così com'è riportato nella *Poetica*, p. 112) «Quantō piu fīfō mirō le belleze, / Che fan piacer cōstei, / Amōr tantō per lei / M'incende più di sōverkiō martirō. / Parmi vedere in lei, quandō la guardō, / Tutt'hōr nuova bellezza, / Che porge a lj'ocki miei nuovō piacere». Vd. anche, fra le *Rime* trissiniane, LXXIII 13 «Se ogn'hōr scōrgete [sogg. i *pensieri*] in lei nuova bellezza».

5. *scorgō ... mirō*: per la coppia (quasi) sinonimica vd. Bembo, *Rime* 79 1-2 «Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura, / tosto che la mia donna scorgo et miro». *ogn'hōr*: 'di continuo', con valore iterativo.

6. *Qualche ... beltate*: 'nuova' non perché prima non presente, ma perché non ancora scorta dall'osservatore. Implicitamente, si intende che le bellezze dell'amata sono tante e tanto varie che è impossibile coglierle appieno. Cfr. Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza* 71-72 «Io non la vidi tante volte ancora / ch'io non trovasse in lei nuova bellezza». *ond'io*: genericamente riferito a quanto precede ('vedo una bellezza nuova, e da questa vista nasce una fiamma') o forse da intendere come legato più direttamente alla *beltate* ('vedo una bellezza nuova, la quale suscita in me una fiamma'). *Sentō*: l'io non vede il fuoco, ma ne avverte dentro di sé l'ardore, che gli causa sofferenza. Il verbo è frequente nelle *Rime* in coppia con "nascere": vd. XLI 3 «Sentō nascermi al cuor tantō diletto», XLIII 2 «Nascere vi sentō» e LXVIII 2 «Sentō nascere in me nuova cōntesfa», ma poi anche *It. lib.* III 963 «Onde lji nacque al cuor tanta dolceza».

7. *Nascere ... fiamma*: i primi due elementi sono in allitterazione. Si noti anche che la *nuova* bellezza genera una *novella* fiamma (che però qui vale probabilmente 'insolita', 'straordinaria', più che 'nuova'); l'immagine della *fiamma*, peraltro, compariva già in XIX 12. Per il sintagma «novella fiamma» vd. Sannazaro, *SeC* XXIV 3 «e di novella fiamma il mio cor arse». *a ... dolja*: 'ad alimentare ulteriormente il mio dolore', che però è solo accresciuto dalla fiamma, non generato; e che occupava quindi già in precedenza il cuore dell'io, sebbene in misura minore.

8-9. *Ne ... sōspirō*: 'e tuttavia, per quante fossero le mie sofferenze, non vi ho mai

visto sospirare (per me)?

8. *quantunque*: compare solo qui nelle *Rime*, e per il resto in Trissino è quasi sempre in contesti prosastici.

9. *un ... sospirò*: si noti la sovrabbondanza aggettivale a designare, per contrasto, un qualcosa che sarebbe dovuto essere in minima quantità.

10. *Ne... volja*: ‘e neppure ho colto in voi un indizio di un futuro cambiamento nel vostro atteggiamento’. Non solo, quindi, l’amante non vede una partecipazione attiva della donna, tramite i sospiri, alla sua sofferenza, ma si accorge che in quella non c’è neppure una minima volontà interiore di mostrarsi pietosa. Cfr. XL 13 «E pur non cangio l’inescata volja», dove però il soggetto è l’io stesso.

11. *E pur*: ‘E nonostante ciò’, ovvero a dispetto del fatto che non sarà mai neanche confortato dalla donna, con stacco quindi rispetto a quanto enunciato nel corso delle mutazioni.

11-12. *che ... nodò*: fuor di metafora, ‘che Amore mi renda libero dal sentimento che mi lega a questa donna’. Si noti l’*enjambement*, complicato dall’iperbato, fra il predicato e il complemento che vi si riferisce. I versi richiamano molto da vicino quelli di Bembo, *Rime* 79 19-22 «Né fia per tutto ciò che quella voglia / che con sì forte laccio il cor mi strinse, / quando primieramente Amor lo vinse, / rallenti il nodo suo, non pur discioglie» (sebbene in questo caso sia la *voglia* a poter sciogliere il laccio e a non farlo, mentre in Trissino è Amore stesso), oltre che quelli di *Rvf* 59 16-17 «per morte né per doglia / non vo’ che da tal nodo Amor mi scioglie»; ma cfr. anche, per contrasto, Petrarca, *Rime disperse* CXVII 10 «E prego Amor che mi discioglie il laccio».

12. *Per... offese*: ‘in ragione di atteggiamenti così tanto ostili (che la donna ha nei miei confronti)’.

13-14. *Ma ... calore*: la proposizione che qui si apre è retta ancora dal «*πριεγω*» del v. 11 ed è in contrapposizione con i due versi precedenti (‘Non sono ancora arrivato al punto di pregare Amore che mi faccia cessare di amare la mia donna, ma lo prego invece che in qualche modo renda me più paziente e lei più innamorata di me’).

14. *Svelji*: Amore come risvegliatore di facoltà interiori è anche in V 1-3 «Se tu sveljassi, Amore, / In me l’ardir, come tu fai la volja, / E ’l sapermi doler, come la dolja» (dove torna anche l’immagine del nodo sciolto, al v. 4: «Harei speranza, che disciolto il nodo»). *pazienza*: ‘capacità di sopportazione’, soprattutto fisica. Cfr. la ballata che Trissino cita nella *Poetica*, p. 115, sotto il nome di Guittone, ai vv. 1-2 «Non perdei spene mai nel mio tormento, / Ne pazienza ne l’altrui durezza». *calore*: ‘ardore amoroso’. Il termine è quasi *hapax* in Trissino, ritrovandosi solo in XXXVIII 4 (nella forma con geminata «*callore*»).

XXI

Testo in penultima posizione in MA₁, il sonetto XXI presenta, dopo il ciclo di componimenti sulla durezza dell'amata, un'intonazione declinata in chiave nuovamente speranzosa, segnando nella *princeps* un vero e proprio momento di rinascita (come non manca di segnalare la similitudine con il sorgere del sole che occupa la prima terzina). Anzi, tanto più appare ora positiva la prospettiva del futuro rapporto con la donna quanto più esso era stato fino a questo punto doloroso. E al mutare dell'argomento corrisponde anche un totale abbandono di quegli elementi che fungevano da leganti intertestuali fra i componimenti del ciclo della durezza (fra gli altri, il vocativo incipitario «Donna», il periodo ipotetico in apertura, lo stacco sintattico forte verso la metà del testo).

L'amata ha di nuovo rivolto il proprio sguardo all'amante, e la luce che ne è promanata è stata tale da trasformare in canto di gioia qualunque sofferenza esperita fino ad allora. La nuova speranza nasce dalla convinzione dell'io di essere adesso addirittura più gradito alla donna che un tempo, tanto che ogni pensiero di turbamento è ormai stato dissipato dall'amata stessa, vero e proprio astro del mattino che con la luce dei suoi occhi illumina l'esistenza altrimenti cupa dell'amante e che, con il suo effetto beatifico, pare poter risanare qualsiasi punto sui cui il suo raggio si ferma.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE: in MA₁, quindi, lo schema del componimento d'apertura era riproposto in quello che era l'ultimo sonetto del canzoniere (il quale era però chiuso definitivamente dalla ballata LXIX). È paronomastica la rima *pioggia* : *appoggia*, equivoca la rima *sole* (sostantivo) : *sole* (aggettivo).

1. *Amore ... virtù*: considerando in endiadi i due elementi, si può intendere 'la virtù di quegli occhi santi, che discende da Amore' (ossia 'che è capace di far innamorare'). Cfr. Dante, *Degli occhi di quella* 1-4 «Degli occhi di quella gentil mia dama / esce una virtù d'amor sì piena / ch'ogni persona ch'è là 'vè s'inchina / a veder lei, e mai altro non brama», ma anche *Questa donna ch'andar* (sonetto conteso nella tradizione fra Dante e Cino) vv. 1-4 «Questa donna ch'andar mi fa pensoso / porta nel viso la virtù d'amore, / la qual fa risvegliar altrui nel core / lo spirito gentil, se v'è

nascoso». *ocki santi*: è sintagma che nella tradizione risulta associato in modo peculiare a Beatrice nella *Commedia*, per cui vd. *Purg.* XXXI 133 e *Par.* III 24 e XVIII 8-9 (e in quest'ultima occorrenza si ritrova anche «amor», sebbene non personificato come invece nel verso trissiniano: «e qual io allor vidi / ne li occhi santi amor, qui l'abbandono»), ma che ritorna anche in *Rvf* 70 15 (: *canti*); cfr. inoltre *Rvf* 108 3 e 350 14, dove compare invece «luci sante». Nelle *Rime* l'aggettivo è quasi sempre associato agli occhi della donna: il sintagma si trova riproposto, con *variatio* del sostantivo analoga a quella petrarchesca, in LV 46 «quelle tue luci sante», LX 7 «santi lumi» e LXV 33 «le sante sue luci tranquille» (mentre in LXX 6 le «Sante luci» sono più propriamente gli astri).

2. *Ridotti ... statω*: 'tornati alla loro felice condizione originaria (nei miei confronti)', ossia di nuovo bendisposti come un tempo e non più ostili, non più sottratti allo sguardo dell'io ma verso questo rivolti. Che il participio si riferisca ad *Amore* e alla *virtù* o a gli *ocki santi*, non cambia il senso complessivo del verso. Cfr. *Rvf* 252 5-6 «Or fia già mai che quel bel viso santo [: *canto* : *pianto*] / renda a quest'occhi le lor luci prime». *suω*: 'loro'. Cfr. la nota a X 3. *felice statω*: locuzione identica in LXV 80 «Cωsì mi truovω in un felice statω», in LXIX 3 «Nωn vò tacere il miω felice statω» e in *Soph.* 134-135 «O che felice statω / È 'l tuω!», oltre che in *Rvf* 99 4 e 315 12. Ma cfr. anche «sωave statω» in *Rime* III 13 e XXXV 7.

3. *M'hannω ... mandatω*: reificazione del lume degli occhi, che prende dimora nel cuore e costituisce una vera e propria barriera che impedisce materialmente al pianto di fuoriuscire; e già in XV 5-6 l'*humore* da cui si producono le lacrime è detto indirettamente provenire dalla regione dell'organismo in cui si trova il cuore. L'immagine del lume che si diffonde dagli occhi della donna è ben stilnovistica, per cui vd. ad esempio Dante, *Degli occhi della mia donna* 1-4 «Degli occhi della mia donna si move / un lume sì gentil che dove appare / si veggion cose ch'uom non può ritrare / per lor altezze e per lor esser nove» e Dino Frescobaldi V 1-2 «Donna, da gli occhi tuoi par che si mova / un lume che mi passa entro la mente». *M'hannω*: in questo caso sono, *ad sensum*, gli *ocki* a emanare la luce risanatrice, e non *Amore* e la *virtù*. *sωave lume*: cfr. *Rvf* 142 21 «un soave et chiaro lume» (locuzione che a sua volta torna identica, ma con senso diverso, in *Tr. Mortis* I 163). *al ... mandatω*: una costruzione analoga è in XLV 1-2 «L'alta speranza, che mandaste al cuore / Cω i be' vostr'ocki».

4. *kiude il passω*: 'impedisce il passaggio', e di conseguenza 'arresta', 'fa cessare'. L'espressione si ritrova già in Petrarca: con uso figurato in *Rvf* 29 20-21 «Orgoglio et Ira il bel passo ond'io vegno / non chiuda» e soprattutto in 83 9-11 «Lagrima omai dagli occhi uscir non ponno, / ma di gire infin là sanno il viaggio, / sì ch'a pena fia mai ch'i' 'l passo chiuda»; con senso proprio in *Tr. Fame* I 38-39 «e quei che volsero a' nemici armati / chiudere il passo co le membra sue». Cfr. inoltre Boiardo, *Amorum*

Libri II 55 11-12 «quel duol che il cor mi serra e sì mi forza / che il passo chiude a le mie extreme voce»; e vd. *Rime XI* 3 «kiuderli il camin» e relativo commento per ulteriori rimandi. *dolorosi pianti*: sintagma di ampia diffusione nella tradizione, per cui vd. almeno Dante, *Color d'amore* 4, *Tr. Cupid.* III 84 e Cino XCIV 11, a designare sempre il pianto degli amanti.

5. *Wnd'ho ... canti*: capovolgimento situazionale rispetto a Cavalcanti, *Rime XXXII* 11-12 «Canto, piacere, beninanza e riso / me 'n son dogli' e sospiri» o a Tebaldeo, *Rime estravaganti* 578 5-8 «deh, come in spacio breve e tempo poco / si son conversi in dolorosi pianti / le tue dolce harmonie, i balli e i canti, / e volta in doglia ogni toa festa e gioco» (dove torna peraltro lo stesso sintagma che in Trissino chiudeva il verso precedente). *ho rivolti*: 'ho volto nuovamente', ristabilendo cioè la condizione precedente. *sospiri ... canti*: quello stesso fiato che in precedenza serviva a emettere sospiri viene ora articolato invece nel canto, come in Boccaccio, *Rime XLVIII* «e ' sospir grevi rivolger in canto» (: *pianto*) e 109 13 «Amor i mie suspir' rivolse in canto» (: *doloroso pianto*). Non si tratta qui di canto poetico, ma di vera e propria modulazione della voce a esprimere la massima manifestazione possibile di gioia, come in LXIV 53 «Dunque è ragion, ch'io mi rallegrì e cante», a sua volta debitore probabilmente di *Rvf* 70 11 «Ragion è ben ch'alcuna volta io canti»; cfr. inoltre *Rvf* 102 12 «però, s'alcuna volta io rido o canto» (: *pianto*). Per analoghe contrapposizioni fra uno stato di sofferenza e uno di "canto" vd. invece *Rvf* 230 1-2 «l' piansi, or canto, ché 'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi mei non cela» e, all'opposto, 229 1 «Cantai, or piango».

6-7. *L'amorosa ... gioja*: entrambe le coppie possono leggersi in endiadi con il significato di '(ho trasformato) il turbamento interiore, dovuto a un timore suscitato da un amore sofferto e non ricambiato, in gioia, nata a seguito della speranza di uno stato migliore'. Vi è una netta separazione e contrapposizione, in Trissino, di quegli stessi elementi che sono invece costretti a una forzata convivenza in Petrarca, in *Rvf* 129 8 «[l'alma] or ride, or piange, or teme, or s'assicura», 152 3-4 «in riso e 'n pianto, fra paura et spene / mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa» e 252 1-2 «In dubbio di mio stato, or piango or canto, [: *santo* : *pianto*] / et temo et spero». Si tratta di una variazione sul tema delle quattro *perturbationes* dell'animo (nell'ordine in cui compaiono nel verso trissiniano: *metus*, *dolor*, *cupiditas* e *gaudium*), desunte da Virgilio, *Aen.* VI 733 «Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque», per cui vd. anche *Rvf* 9-11 «perché co'llui cadrà quella speranza / che ne fe' vaneggiar sì lungamente, / e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira» (e relativo commento). In tal senso, la disposizione dei sostantivi risulta simmetrica, con la *speme* che si oppone alla *paura* e la *gioja* al *cuor turbato*.

6. *amorosa paura*: già in *Rvf* 335 2 «ch'amorosa paura il cor m'assalse».

7. *al... grato*: 'essendo ora, a mio avviso, più gradito'. Cfr. Braccesi 35 11 «quando

ero agli occhi vostri accepto e grato». *al... parer*: in Trissino la forma della locuzione con preposizione articolata è ben attestata, ritrovandosi, oltre che in LIV 8 «al parer del vulgō» e in LXVIII 3 «al suō parere», anche in *Castellano* § 161 «vōi al miō parere nōn discernereste la parte dal tuttō», in *Soph.* 544 «Nōn sōnō (al parer miō) di scufa indegna» e in svariate occasioni nell'*Italia liberata* («Al miō parere» in IV 750, «al miō parer» in XVII 956, «al parer miō» in VI 580, VIII 350, XIII 88 e XXVI 529), contro soltanto un'occorrenza con preposizione semplice, in *Castellano* § 83 «Questi sōnō, a miō parere, i tre argomenti», e una con altra preposizione, in *It. lib.* XI 987 «Nōn è per miō parer, da perder tempō». Vd. inoltre almeno *Rvf* 3 12 e 128 68 (e rimandi nel relativo commento).

8. *bel'ocki*: per le numerose occorrenze del sintagma nelle *Rime* vd. VIII 6 e rimandi. *cb'io... inanti*: 'di quanto non fossi prima', da correlare a «più gratō» del verso precedente.

9-10. *E... sove*: lo stato di sofferenza coincidente con il periodo in cui la donna ha privato l'amante del lume dei suoi occhi è associato alla privazione del sole da parte della vegetazione, a causa insieme di una condizione climatica avversa – la *pioggia* – e di un lungo intervallo di tempo – la notte – che è *naturaliter* contrapposto alla luce diurna, in una comparazione sbilanciata a favore del figurante (due versi) rispetto al figurato (un verso soltanto). Una similitudine costituita dai medesimi elementi – l'erba, la notte e/o la pioggia, il sorgere del sole – si ritrova in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I XII 85 2-8 «Comme doppo la piogia le viōle / Se abbatino, e la rosa, e il bianco fiore, / Poi quando al ciel sereno appare il sole, / Apren le foglie e torna il bel colore, / Cossì Prasildo ala lieta novella / Dentro si alegra e nel viso se abella», in *Orl. Fur.* XXI 67 7-8 «poi torna come fior umido suole / dopo gran pioggia a l'apparir del sole» e in Guidiccioni, *Rime* 17 9-11 «Come ne la stagion men fresca suole, / Se la notte la bagna, arida herbeta / Lieta mostrarsi all'apparir del sole». L'immagine dei fiori che si risollevarono allo spuntar del sole, dopo una notte gelida, è del resto già dantesca, per cui vd. l'analoga similitudine di *Inf.* II 127-130 «Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca» (ripresa in maniera quasi identica in Boccaccio, *Filostrato* II 80 1-4; e cfr. anche *Teseida* IX 28 1-8 «Quali fiorecti, richiusi ne' prati / per lo nocturno freddo, tutti quanti / s'apron come dal sol son riscaldati, / e 'l prato fanno con più be' sembianti / rider fra lle verdi herbe mescolati, / dimostrandosi lieto a' riguardanti, / cotal si fece vedendolà Arcita, / poscia che l'ebbe sì parlare udita»); e per la contrapposizione fra uno stato atmosferico ostile e il successivo ritorno del bel tempo cfr. anche *Rvf* 144 1-4 «Né così bello il sol già mai levarsi / quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco, / né dopo pioggia vidi 'l celeste arco / per l'aere in color' tanti variarsi» e, all'opposto, Dante, *Io son venuto* 21-22 «in noiosa pioggia, / onde l'aere s'atrasta tutto e piagne».

9. *dōpō... pioggia*: un emistichio identico è in *Rvf* 127 57 «Non vidi mai dopo nocturna pioggia» (: *appoggia*).

10. *L'herba allegrarsi*: 'ridere', ovvero, fuor di metafora, 'tornare a essere rigogliosa', 'lussureggiare', come già in XIII 58 «L'herba lasciva a pruova indi fiorire» e soprattutto 62 «Rider l'herbetta molle». *l'apparir... sole*: cfr. l'«apparir del vivo sole» che in *Rvf* 135 58 è figura dell'approssimarsi di Laura all'amante.

11. *Così... pensieri*: 'allo stesso modo tutti i miei pensieri, prima turbati, si sono rallegrati dopo un lungo periodo di sofferenza', illuminati dalla luce degli occhi dell'amata (rispetto al quale il *sole* del verso precedente costituisce un figurante implicito).

12. *Oh... sole*: 'Oh essere eccezionale fra quanto di più eccezionale esista al mondo', con gioco paronomastico che riverbera il «sole» inteso come astro che compare al v. 10. Un bisticcio simile è in XIII 3 «la sola beltà del miō bel Sole» (e vd. il relativo commento per ulteriori rimandi). Cfr. inoltre Rota, *Rime* CCV 19 «o fra le sole sola». *cofe al mondo*: vd. LIX 21 «E lodō cofe al mōndō alte e leggiadre» e rimandi.

13. *Beata*: richiama indirettamente l'aggettivo «santi» del v. 1. *ε... beare*: non solo la donna è beata in sé, ma può anche, stilnovisticamente, trasmettere la sua beatitudine a chiunque venga raggiunto dal suo sguardo. Cfr. *Rvf* 341 9-10 «Beata s'è, che pò beare altrui / co la sua vista». *appoggia*: sembra sia meglio intendere il verbo come transitivo, con «lampeggiar» che è quindi complemento oggetto ('ovunque ella rivolga il lume degli occhi'), che non intransitivo, con «lampeggiar» che fungerebbe da soggetto ('ovunque il lume degli occhi si posi'). Il predicato resta in ogni caso sospeso in *enjambement* rispetto al prosieguo del periodo.

14. *dolce lampeggiar*: 'lo sfavillio soave (per chi è investito dalla luce così prodotta)'; in riferimento agli occhi della donna anche in XXIV 11 «Cōl lampeggiar de lj'ocki» e XXVII 1 «Il lampeggiar de' belj'ocki sereni», e in *It. lib.* III 63 «lj'ocki lampeggianti», mentre in *It. lib.* XXIV 564 si ha il «lampeggiar del sole». Vd. inoltre Petrarca, *Rime disperse* LXVIII 1 «Il lampeggiar degli occhi», Boccaccio, *Rime* LXXXV 4-5 «come la luce vede che lampeggia / da' bei vostri occhi», Saviozzo, *Rime* X 14 «Io guardo il lampeggiar de' lucenti occhi» e Bembo, *Asolani* II xxii «sotto le quali [ciglia] vede lampeggiar due occhi neri», ma anche Petrarca, *Rime disperse* CCX 1-2 «Vostra beltà, ch'al mondo appare un sole, / E 'l dolce lampeggiar del chiaro volto» (con somiglianza della clausola del primo verso con quella di v. 10 e coincidenza dell'emistichio iniziale dell'altro verso con quello di v. 14). Riscontri simili, ma con estensione della metafora, insita nel verbo, che porta a identificare gli stessi occhi come "raggi", sono in Gallo, *Rime, A Caterina Cornaro* 3 110 «nel lampeggiar de' rilucenti rai», Sannazaro, *Rime disperse* XVIII 36 «col chiaro lampeggiar di suoi bei rai» e Ariosto, *Rime son.* XXII 4 «al primo lampeggiar

de' raggi suoi»; ma vd. anche Antonio di Meglio VI 30 «il lampeggiar di quelle luci sante» e Bandello, *Rime* CXXIV 15 «quel dolce lume lampeggiar». *i ... neri*: in senso proprio 'le sclere e le pupille', ovvero, per metonimia, gli occhi. La stessa metafora è in Cino CXXVIII 12 «Ma prima che m'uccida il nero e il bianco», in Petrarca, in *Rvf* 29 23 «nel bel nero et nel bianco», 72 49-51 «quando voi alcuna volta / soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco / volgete il lume in cui Amor si trastulla» (rispetto ai quali *loci* si noti l'inversione dell'*ordo verborum* in Trissino) e 151 6-7 «quel raggio altero / del bel dolce soave bianco et nero» (: *pensero*), ma anche in *Rime disperse* X 9 «nel bel nero e nel bianco», e in Rinuccini, *Rime* XXVI 5-6 «o occhi splendienti più che astro / ove 'l bianco dal ner sì ben si parte» e XXVII 13-14 «Fiso guardando tra 'l bel nero e bianco / negli occhi, che parien ciascuno un sole».

XXII

Si inaugura con questo sonetto una serie di ben quattro testi innovativi rispetto a MA₁ (ma tutti già presenti, nel medesimo ordine, nel ms. di Jena). Benché l'io riveli, sul finire del componimento, uno stato d'animo che fa immaginare un rapporto amoroso ancora non pacificato (per la sordità della donna al suo continuo lamento), non vi è ormai più una denuncia di quegli eccessi di crudeltà che caratterizzavano l'amata nel ciclo di testi precedente.

Sia dal punto di vista dell'*inventio* che da quello della *dispositio* il componimento si configura come una ripresa abbastanza scoperta del sonetto 162 dei *Fragmenta*, di cui non solo riproduce l'ossatura sintattica, con una *accumulatio* di vocativi – tutti espansi da relative, a occupare un distico ciascuno nella prima quartina e l'intera partizione metrica nella seconda quartina e nella prima terzina (e valgono le osservazioni di Soldani 2009b già riportate nell'introduzione del son. IV) – che trovano il verbo della principale solo nel penultimo verso del testo, ma replica anche una serie di immagini, pur nella *variatio* dei singoli elementi costitutivi e con una completa libertà compositiva nelle terzine.

Gli elementi naturali chiamati in causa nella fronte, così come gli *augelletti* nella prima terzina, sono sfruttati per evocare *in absentia* l'amata, attraverso il ricordo dell'interazione tra quella e la flora e la fauna stesse: si tratta, però, di una frequentazione non consumatasi solo nel passato e ormai richiamata alla memoria con nostalgia bensì attuale e ancora in essere, come testimonia sia l'impiego di verbi al presente («Talhør ... siede» al v. 2, «s'afferma» al v. 3, «si muove» e «fiede» al v. 6, «S'ascolta» al v. 10) sia il fatto stesso che l'io si rivolga ai vari elementi proprio per ottenere intercessione presso la donna amata.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DEC (per il quale schema vd. l'introduzione al son. XII). Sono ricche la serie rimica B e la rima *odōri* : *ardōri*, nonché la rima *siede* : *possiede* (che è anche inclusiva); il rimante *ardōri*, inoltre, è consonante con la rima E (*-orde/-orde*), mentre la rima *cantō* : *piantō* istituisce un collegamento con quella analoga *pianti* : *canti* del sonetto precedente.

1-2. O... *siede*: L'intero distico ricalca quello di *Rvf* 162 1-2 «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe / che madonna pensando premer sòle»; ma vd. anche 323 61-62

«Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba / pensosa ir sì leggiadra et bella donna» .

1. *dolce valle*: la valle è dolce perché vi risiede l'amata, ma forse anche perché cara al soggetto poetante stesso in quanto evocatrice di ricordi familiari. In mancanza di più precisi dati riguardo al periodo di composizione del sonetto e alla possibile destinataria ideale, risulta difficile avanzare una proposta di identificazione della valle in questione: si potrà però ritenere che essa sia idealmente collocabile nell'Italia nord-orientale, verisimilmente tra l'Emilia-Romagna e il Veneto, e che in ogni caso non corrisponda certo alla *valle* dell'area toscana che si ritrova invece nel sonetto XI e nella sestina XXVI e che, associata a testi di lontananza, è contraddistinta da aggettivi di segno negativo. Un identico avvio di componimento è in Sforza 232 1 «O dolce valle, colle, terra e loco». *tra ... fiori*: per endiadi, 'sul prato'. Tra le varie attestazioni petrarchesche della coppia vd. almeno *Rvf* 70 9 «tra l'erba e i fiori», 121 5 «si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba», 125 59-61 «Così avestù riposti / de' be' vestigi sparsi / anchor tra' fiori et l'erba» e 126 7-8 «herba et fior' che la gonna / leggiadra ricoverse»; vd. inoltre *It. lib. XXIV* 522-523 «Τρωαμμω un pratω nobile, ωπερτω / Di tenere herbe, ε leggiadretti fiori».

2. *sospirandω*: quelli che in Petrarca sono i pensieri della donna («pensando», «pensosa» e «coi pensier' suoi») si concretizzano e prendono forma nei suoi sospiri in Trissino; alle già citate menzioni di *Rvf* 162 1-2 e 323 61-62 si aggiungano quelle di 100 5-6 «e 'l sasso, ove a' gran di pensosa siede / madonna, et sola seco si ragiona» e di 160 13 «vederla ir sola coi pensier' suoi insieme». Se bisogna ritenere 'reali' tali sospiri, e non solo immaginati dall'io, che li attribuisce all'amata in modo arbitrario, si dovrà pensare a un amore ricambiato o a un forte sentimento di pietà da parte della donna, dal momento che nelle *Rime* i sospiri hanno quasi sempre questo significato quando ad essa accostati: cfr. XVI 12-14 «νωη vò dir, che ωσπιρι, / Che saria troppω ohimè, ma che ωηη lodi / Di ωηη havermi datω alcuna aita», XX 8-9 «Ne però per quantunque miω τωρmentω / Vidi un σωλ vostrω minimω ωσπιρω», XXV 1-2 «Donna, che a' miei ωσπιρι alcuna volta / Risguardavate, ωσπιrandω insieme», XLV 58-60 «Bench'io sperω di ciò vedervi anchora, / Donna, pentire, ε forse ωσπιrandω / Meljω disposta lacrimar talhora», LXX 5-7 «E ωσπιrandω, "Io giurω a te per quelle / Sante luci, ch'io scorgω", mi dicea, / "Che sarò sempre tua"» e LXXV 8 «ε sente il durω piantω, / Che si fa in terra, ωnde suspira».

3. *Terra beata*: a differenza che nelle altre occorrenze del sostantivo, in questo caso *Terra* non varrà forse tanto 'regione', 'area geografica', ma indicherà proprio la 'superficie di suolo', il 'lembo di terreno' su cui l'amata poggia i propri piedi per camminare. L'aggettivo richiama invece la chiusa del sonetto precedente (vv. 13-14), sia nella precisa riproposizione dello stesso termine («Beata», al v. 13) che più genericamente nella ripresa di una medesima situazione, per cui quanto è toccato dalla donna (lì indirettamente, dallo sguardo; qui con contatto fisico, dal piede)

riceve beatitudine e prospera. *ove ... piede*: letteralmente ‘dove indugia il piede’, a indicare il punto calcato dalle piante. Anche in questo caso è rielaborata un’immagine presente già in *Rvf* 162, ai vv. 3-4 «piaggia ch’ascolti sue dolci parole, / et del bel piede alcun vestigio serbe». Ma cfr. anche *Rvf* 100 7-8 «con quanti luoghi sua bella persona / coprì mai d’ombra, o disegnò col piede», 165 1-4 «Come ’l candido piè per l’erba fresca / i dolci passi honestamente move, / virtù che ’ntorno i fiori apra et rinove, / de le tenere piante sue par ch’esca» e 192 9-11 «L’erbetta verde e i fior’ di color’ mille / [...] / prega pur che ’l bel pe’ li prema o tocchi». *s’afferma*: la forma con prefisso torna in LIX 75 «A sì dolce harmōnia s’afferma intentō» e in *It. lib.* X 918 «Poi s’affermò sopra il suo buon destrierō» (mentre altrove in Trissino il verbo ha sempre il significato di ‘dichiarare’, ‘confermare’).

4. *Che ... odori*: come in XV 5-6 («Ma ben sperandō, che pietà respiri / Per lacrimar, private il cuor d’humōre»), in cui si ha l’unica altra occorrenza trissiniana del verbo, il senso del verso non è limpido; e l’ambiguità del passo è implicitamente condannata da Griffith (1986, p. 147), che sostiene che «If Trissino really wanted us to understand that the *tanti odori* in the air rise from the soil of that blessed spot, not from the lady’s foot, he should have seen that some syntactical rearrangement was desirable». A seconda, infatti, che si intenda «respirar» nel senso di ‘inspirare’ o di ‘emanare’, il significato del verso è rispettivamente quello di ‘il piede che infonde in te un po’ del suo profumo (e, per sineddoche, del profumo della donna stessa)’ – con «di tanti odori» che fungerebbe quindi da complemento oggetto con valore partitivo – o di ‘il piede che, beatificandoti col suo contatto, fa sì che tu produca fiori ed emani di conseguenza così tanti profumi’ – come del resto in XIII 56-58 «Sottō le care piante / Più volte haggiō vedutō / L’herba lasciva a pruova indi fiorire». A favore della seconda ipotesi cfr. ad esempio Rota, *Rime rifiutate* XL 6-8 «intorno al piè fioriva / la terra innamorata, e fresca e viva / l’herba spirava odori almi e vitali».

5. *Ombrose frondi*: ‘bosco fitto’; con metonimia doppia, dell’effetto per la causa (l’ombra per ciò che la produce) e della parte per il tutto (le fronde per i singoli alberi, che a loro volta rimandano all’idea di una selva), per cui cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 123 6 «la piaggia tutta per le fronde ombrosa». È riassunta in quest’unico sintagma la serie di vocativi che in *Rvf* 162 occupava per intero la seconda quartina: «schietti arboscelli et verdi fronde acerbe, / amorosette et pallide viole; / ombrose selve, ove percote il sole / che vi fa co’ suoi raggi alte et superbe» (in cui si noti al v. 5 la presenza di «fronde» e al v. 7 quella di «ombrose»). Ma vd. anche, per rapporto all’emistichio che segue, *Tr. Cupid.* IV 103-104 «Nel mezzo è un ombroso e chiuso colle / con sì soavi odor, con sì dolci acque» e Buonaccorso da Montemagno il Giovane 1 3 «né ’n valle ombrosa erranti e gelide acque»; più in generale, gli elementi invocati fra questa quartina e la successiva terzina si ritrovano anche in *Rvf* 176 9-11 «Parme d’udirli, udendo i rami et l’òre / et le frondi, et gli

augei lagnarsi, et l'acque / mormorando fuggir per l'erba verde», 219 1-4 «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli / in sul di fanno retentir le valli, / e 'l mormorar de' liquidi cristalli / giù per lucidi, freschi rivi et snelli» e 279 1-4 «Se lamentar augelli, o verdi fronde / mover soavemente a l'aura estiva, / o roco mormorar di lucide onde / s'ode d'una fiorita et fresca riva». Si noti inoltre, in tutto il verso, l'insistenza fonica su una serie di elementi che contribuisce quasi a una riproduzione del fruscio delle foglie e del mormorio delle acque («ΩMbRΩfe fRΩNdi ε MΩRMΩRaNti huMΩRi»). *mormoranti humori*: 'acque correnti', con riferimento quindi a un rivo. Se nel sintagma precedente è recuperata, in forma sintetica, la seconda quartina di *Rvf* 162, in questo è invece ripreso il «puro fiume» del v. 9. Per altri impieghi dell'aggettivo vd. la nota a *Rime* XI 11; il sostantivo, che nella raccolta si ritrova solo in XV 6 («humore») con altro significato, indica invece sempre un generico insieme di acque in *It. lib.* XXI 10 e XXIV 471 e 492.

6-8. *Da ... ardori*: letteralmente 'da cui si genera e percuote l'aria quell'ombra che fa da bel riparo alla mia donna – in cui consiste ogni mio bene – e le offre ristoro nella calura estiva'. Dalle *frondi*, insomma, e impropriamente, per zeugma, dagli *humori* – ma forse la relativa si riferisce, più in generale, al luogo designato da tutti gli elementi finora invocati (la *valle*, la *Terra* e ora le fronde e il rivo) – si origina l'ombra sotto la quale la donna siede e grazie alla quale trova refrigerio durante l'estate. Una vicinanza tematica è in Magno, *Vago augellin gradito* (in *Rime*, pp. 47-49) vv. 14-16 «Foschi boschetti, et lieti, / Cui dolce aura ognihor fiede, / Dal Sol si prestan refrigerio, et ombra»; ma cfr. anche il testo anonimo riportato nella *Poetica* (pp. 155-156), vv. 39-40 «E l'aura ε l'ombra amica / De la quiete poi l'arrecā il sonnō».

6. *l'ombra*: richiama in poliptoto «Ωmbrōfe» del verso precedente. *si muove*: 'è prodotta', essendo propriamente le *frondi* a proiettarla sul terreno sottostante. *ε... fiede*: sembra preferibile attribuire al sostantivo la funzione di complemento oggetto, e considerare quindi «fiede» come retto ancora da «l'ombra» ('l'ombra si muove e colpisce l'aria), piuttosto che considerare l'espressione come una nuova proposizione coordinata alla precedente e avente «l'aura» come soggetto. Conforta la prima lettura non solo il fatto che nel secondo caso mancherebbe un complemento oggetto per il verbo "fedire", che è generalmente transitivo – a meno di non assegnare a «da cui» anche un'impropria funzione di complemento oggetto ('fronde, ... che l'aria colpisce') o al verbo un altro significato (come ad esempio 'fronde, da cui si origina l'ombra e da cui soffia l'aria') –, ma anche la vicinanza di *loci* come *Rvf* 100 3-4 «et quella dove l'aere freddo suona / ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede», in cui è appunto l'aria a essere "fedita".

7. *Ch'al ... soggiornō*: 'che in questo luogo ameno, piacevole, che funge da momentanea dimora'. Lo stesso sintagma è già in *Rvf* 105 3 e soprattutto in 188 1-3 «Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel soggiorno /

verdeggia»; ma vd. anche, fra le numerose occorrenze della coppia, Bembo, *Rime* 88 8 (con relativo commento) e 130 10. *ogni... ben*: da intendersi come la donna stessa, che del sommo bene dell'amante è detentrica e con il quale può quindi identificarsi; cfr. le occorrenze della locuzione in *Rvf* 253 12, 283 5, 298 6 e 344 9, e, per contrasto, in *Rime* XLV 7-8 «Hor ch'io non veggio in voi più quell'ardente / Difio d'ogni mio ben». *possiede*: l'ombra vanta quasi un possesso fisico della donna, che, da quella protetta dai raggi del sole, può dimorare sotto gli alberi e lungo il corso d'acqua.

8. *l'ristaura*: 'offre ristoro, refrigerio, alla mia amata (il mio bene)'. Cfr. ancora il già il citato testo anonimo trasmesso dalla *Poetica* (pp. 155-156), vv. 35-36 «[Le belle nymphe] In quel laghetto ignude / Soljōn bagnarsi, e ristorarsi alquantō». *estivi ardori*: cfr. Valenziano, *Centuria* 36 1-4 «Gelido fonte, che col fresco umore / vai restorando la campagna e l'erbe, / or più non bagni quelle man superbe / come solevi nello estivo ardore». Per "ardore" impiegato in riferimento non alla fiamma amorosa ma alla calura vd. inoltre *Rime* LXXVIII 2 «l'ardor del giōrno».

9. *Vaghi augelletti*: considerata l'ambientazione amena, pare preferibile intendere 'graziosi uccellini' piuttosto che 'uccellini vaganti, errabondi' (come invece in *It. lib.* I 953 «Pieni di vaghi, e mal felici augelli»). Per la locuzione vd. *Rvf* 353 1 «Vago augelletto che cantando vai» (ma anche 301 3 «fere selvestre, vaghi augelli et pesci») e soprattutto, di nuovo, il testo anonimo nella *Poetica* (pp. 155-156) vv. 37-38 «Intōrno cui con dilettevol cantō / Ogni ugelletto a pruova s'affatica», in cui compare non solo un *ugelletto*, ma anche il medesimo sintagma che si ritrova al v. 10 del sonetto, a riprova di come la paternità del componimento in questione sia probabilmente da assegnare a Trissino stesso; cfr. infine, anche in relazione alla richiesta che segue nel sonetto, Da Porto, *Rime* I 9-11 «Al passar qui di la mia bella donna / Vaghi augelletti con soavi accenti / Chiedete a lei del mio languir pietate». Il diminutivo «augelletti» ricompare inoltre, in Trissino, in *It. lib.* III 606 «E l'arboscelli, e lji augelletti, e i pesci». *che*: ha funzione di *che* polivalente, fungendo in questo caso da una sorta di complemento di specificazione ('dei quali si ode il canto tra i folti rami') *folti rami*: sono quelle stesse *ombrose frondi* del v. 5, a rendere di nuovo l'idea di una vegetazione fitta e quindi di un riparo ideale dai raggi del sole estivo.

10. *S'ascolta*: il verbo, a prima vista impersonale, è in realtà da correlare al «Da quelle orecchie» del verso successivo, che ha funzione di complemento d'agente ('il cui canto è ascoltato da quelle orecchie'). Un costrutto simile (e vicino anche concettualmente), ma privo del complemento d'agente, è in LXXIX 36 «Perchè non s'ode il suon di miei lamenti?». *dilettevol cantō*: non solo melodioso, quindi, ma atto ad arrecare piacere a chiunque lo ascolti. Oltre al brano della *Poetica* riportato in nota al v. 9, per il sintagma si veda Boccaccio, *Teseida* VII 53 1-2 «Similmente quivi

ogni strumento / le parve udire et dilectoso canto», ma anche *Rvf* 323 28-29 «et di sua [*scil.* del lauro] ombra uscian sì dolci canti / di vari augelli, et tant'altro diletto».

11. *oreckie ... sorde*: le orecchie della donna, ben pronte ad ascoltare il canto degli uccelli, sono invece insensibili al lamento dell'io, come in XXVI 34-35 «E non è fiera più ritrosa in selve / Di lei, ne pesce alcun più sordo in Arn». Cfr. anche *Rvf* 294 9 «ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda» e *Purg.* XXVII 12 «e al cantar di là non siate sorde».

12-13. *Deh ... lei*: un verso quasi identico è in LXXII 21 «Deh per pietà pregate lei, che indarno».

12. *continuo piantò*: il *lamentò* del verso precedente. La giuntura è cara a Trissino, che la reimpiega anche in XLIV 14 «Che hor fien corrotti dal continuo piantò», in *Soph* 1769 «E me lasciare in un continuo piantò!» e in *It. lib.* VI 458 «Anzi sòn vissa in un continuo piantò». Ma per altre attestazioni del sintagma cfr. ad esempio Sannazaro, *Arcadia* IVe 10 e *SeC* 54, e Da Porto, *Rime* LXVII 11.

13. *Pregate ... ricorde*: 'pregatela che almeno tenga a mente'. *almanco*: 'almeno'. L'avverbio compare solo qui e in XXIV 8, oltre che nella trattazione di *Grammatichetta* § 87.

14. *duri ... legami*: 'quanto la mia prigionia amorosa sia dura da sopportare e allo stesso tempo non temperata con una qualche dolcezza'. Vd. per contrasto IV 11 «Di questi nuovi miei dolci legami», ma cfr. anche Boccaccio, *Filocolo* IV 127 «e gli aspri legami e duri li stringono».

XXIII

Sonetto che fa il paio con il precedente, di cui ripropone implicitamente gli stessi elementi naturali (sussunti sotto l'iperonimo del *carω locω* del v. 1), benché in questo caso osservati da vicino e in prima persona dall'io, e rispetto ai quali, al contrario, la donna (che *sōlea pōsar* in quei luoghi, e che dunque ora ne è lontana) è evocata *in absentia*. Al contempo, proprio l'assenza dell'amata inaugura un nuovo ciclo della lontananza, che attraverserà anche i testi XXIV e XXV – vale a dire gli altri componimenti innovativi rispetto alla seriazione di MA₁, nei quali peraltro sembrerebbe la donna, e non l'io, a essere partita – e culminerà nella sestina XXVI (cfr. Mazzoleni 1996, p. 319), che viene in tal modo rifunzionalizzata rispetto alla posizione che occupava in MA₁ nell'originario ciclo di testi *de lohn* (IX-XI).

Dal punto di vista sintattico si segnala la compattezza della fronte, attraversata da un unico periodo, con le due quartine occupate rispettivamente da una temporale in cui è segnalata la lontananza della donna da quei luoghi che un tempo era solita («*sōlea*», v. 2) frequentare e dalla principale che rende conto delle reazioni dell'io nel momento della presa di coscienza di una tale assenza, attraverso l'immagine degli *spirti* (v. 5) che vengono meno e dell'anima che di conseguenza è pronta ad abbandonare il corpo. La prima terzina, in apparenza non strettamente legata alla fronte sul piano della sintassi, si genera in realtà da quella come sua naturale prosecuzione tematica, con l'apostrofe che il *pietōsō pensier* di v. 7 rivolge all'anima – peraltro avviata *ex abrupto*, dal momento che il *verbum dicendi* si troverà solo nel secondo verso della terzina, sfalsato rispetto all'attacco del discorso diretto – al fine di convincerla a non abbandonare il corpo, nella speranza che la donna possa un giorno far ritorno. A sua volta, da questa benaugurante prospettiva futura dipende l'esclamazione con cui il componimento si chiude, su un'intonazione ormai del tutto positiva e dunque rovesciata rispetto a quella iniziale.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Nella seconda quartina è identica la rima A, *pocω* : *pocω*, ed equivoca la rima B, *via* (avverbio) : *via* (sostantivo). È inoltre derivativa la rima *anchōra* : *hōra* e inclusiva *ascōnde* : *wōnde*.

1. *Quando ... risguardō*: 'Ogni volta che guardo'. Ha valore frequentativo, indicando quindi un'azione non momentanea e limitata a una particolare circostanza

ma ripetuta nel tempo: è da molto, insomma, che la donna manca dai luoghi che prima frequentava usualmente. Un avvio di componimento analogo è in Giusto de' Conti CCXVIII 1 «Quand'io risguardo di Madonna el viso», ma per una costruzione simile del periodo in apertura di sonetto vd. anche *Rvf* 175 1-2 «Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco [: *gioco* : *poco*] / ov'i' perdei me stesso». *lasso*: si trova ad avvio di componimento anche in LXXI 1 «Lasso me, ch'io non hebbi heri novella». *risguarda*: vale non semplicemente 'guardo', ma 'contemplo', 'osservo con attenzione e poi sottopongo a riflessione'. In Trissino il verbo è attestato sia in forma transitiva sia intransitiva, come qui, e si ritrova nelle *Rime* in XXV 1-2 «Donna, che a' miei sospiri alcuna volta / Risguardavate, sospirando insieme», XLV 61 «Et a la vostra etate risguardando», LXXVI 7-8 «E lieti risguardate a quanto bene / Vi serba il Cielo» e LXXVIII 53-54. *caro loco*: «cari luoghi» è in LXXVIII 135; ma vd. soprattutto Sforza 365 1-3 «Felice e dolce, o già sì caro loco, [: *gioco*] / Ove trovar solea qualche ristoro / Quando faceva in te colei dimoro». Per la forma del sostantivo vd. la nota a XXXI 74.

2. *Ove ... posar*: 'dove era solita soffermarsi', nel senso di 'sdraiarsi', 'riposarsi'. Viene qui ricordata la scena che in XXII 1-8 era descritta come in essere (e cfr. in particolare i vv. 1-3 «O dolce valle, ove tra l'herbe e ' fiori / Talhor Madonna sospirando siede; / Terra beata, ove s'afferma il piede»). Un avvio di verso simile è in X 8 «Onde solea giwir fra tanto ardore». *la ... mia*: identica *iunctura* in LXIV 48.

3. *Ne ... pria*: 'e non nutro più la speranza di vedervi colei che un tempo'. *vi*: 'ivi', in quel *caro loco*.

4. *Tutte ... gioco*: 'era in grado di trasformare in diletto (e quindi di rendere non solo sopportabili, ma addirittura piacevoli) tutte le mie sofferenze'. Rielaborazione di *Rvf* 315 7-8 «et rivolgeva in gioco [: *loco* : *poco*] / mie pene acerbe sua dolce honestade», ma vd. pure 129 17-19 «A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna, che sovente in gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei» e 175 4 «che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco» (: *loco* : *poco*). Cfr. anche, per contrasto, *Rime* XLVII 11 «Quella pietà si volgerà in dolore».

5. *i spirti*: sono gli spiriti che presiedono alle varie operazioni dell'anima e del corpo e che ricompaiono, in una situazione analoga, in XXVIII 7-8 «i spirti miei pronti e leggeri / Al dipartir». Propriamente, in ambito medico-fisiologico erano individuate tre tipologie di "spirito": quello vitale, quello animale e quello naturale (giusta anche la tripartizione fatta propria da Dante in *Vita Nova* 1 5-7; ma la teoria degli spiriti applicata al campo lirico è peculiarità soprattutto cavalcantiana). Per il tema degli spiriti che abbandonano il corpo cfr. Cavalcanti, *Rime* VII 13 «se vedesse li spirti fuggir via» (: *pria*) e XIII 6 «che ' deboletti spirti van via» (: *mia*) – ma anche XI 5 «E dico che' miei spirti son morti» (testo in cui si ritrova la serie rimica *loco* : *poco* : *gioco*) –, *Rvf* 47 1-2 «Io sentia dentr'al cor già venir meno / gli spirti che

da voi ricevon vita», 256 5-6 «Così li afflicti et stanchi spirti mei / a poco a poco consumando sugge» (con uguale locuzione avverbiale temporale) e 258 7 «come venieno i miei spirti mancando» (con identico verbo), e Petrarca, *Rime disperse* LXXVII 5-6 «Ch'io mi sento mancare ad ora ad ora / Sì tutti i spirti» (in cui si ritrovano insieme sia l'uno sia l'altro elemento). *mancarsi*: la mano che interviene sull'esemplare RMA (per cui vd. il § 1.3.2) corregge in «mancar sì» ('sento gli spirti venire meno così a poco a poco che l'anima per il dolore uscirebbe dal corpo' o, forse meglio, 'sento gli spirti venire meno a poco a poco, in una maniera tale che l'anima abbandonerebbe il corpo per il troppo dolore'), ripristinando una lezione già trasmessa dal ms. di Jena. *a ... poco*: è una perdita graduale, non immediata, delle forze vitali; gli *spirti* vengono meno quanto più l'io indugia nel guardare il luogo ormai non frequentato dall'amata e quanto più si rende conto che la sua assenza sembra essere definitiva.

6. *Che ... via*: con funzione consecutiva, 'a tal punto che l'anima, afflitta, abbandonerebbe il corpo', ovvero 'che morirei'. Cfr. Cavalcanti, *Rime* VIII 2 «che l'anima si briga di partire» e XXXI 9 «quando mi giunge, l'anima va via» (: *mia* : *pria*), *Rvf* 256 9-10 «L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, / da me si parte» e 258 14 «[L'alma] d'abandonarme fu spesso entra due», e Cino LXIII 13-14 «lo spirito che l'anima dolente / caccia via». Ma vd. anche, con prosopopea dell'anima, Dante, *Voi che 'ntendendo* 19 «che l'anima dicea: "Io men vo' gire"» e soprattutto *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* 4-6 «tanto dolore intorno al cor m'asembra / la dolorosa mente, / ch'io dico: "Anima mia, ché non ten vai?». *anima dolente*: lo stesso sintagma si ritrova in *It. lib. XX* 594, ma vd. anche Cavalcanti, *Rime* XIX 5 «e l'anima dolente che s'ancide». Cfr. inoltre, per il tema della partenza dell'anima, *Rvf* 31 1 «Questa anima gentil che si diparte».

7. *pietoso pensier*: a tenere in vita l'amante non è una forza esteriore, ma un pensiero tutto interno all'io stesso, che ha pietà della sua vita e che nasce per contrapporsi all'ormai perduta speranza registrata al v. 3. La locuzione è già in *Rvf* 123 7, ma la scena dell'anima personificata con la quale dialogano due pensieri opposti ricorda molto Dante, *Voi che 'ntendendo*. Cfr. inoltre Lorenzo, *Canzoniere* CLXVI 6-10 «Nel cammino amoroso / ciascun di loro [*scil.* dei pensieri] ad ogni passo truova / qualche pensier pietoso, / che par dal petto di mia donna muova / in conforto dell'alma ad ora ad ora». *per ... via*: è la via che l'anima percorre per poter abbandonare il corpo. Cfr. per contrasto *Scoph.* 83 «Ch'ad ogni altro pensier kiufer la via».

8. *s'avacciassi*: 'si affrettasse'. *Hapax* assoluto del verbo in Trissino, che per Quondam (1991, p. 169) «sembra alludere direttamente alle *Prose*» per l'impiego di quella che è «una voce toscana censurata perché "vile" e "bassa" dal Bembo»: e cfr. il relativo passo delle *Prose*, pp. 180-181, dove per l'utilizzo del verbo si rimanda a

Dante e Boccaccio. *a raffrenarla*: cfr. XXVIII 7-8 «i spirti miei pronti e leggieri / Al dipartir, s'non raffrenati homai», *Rvf* 167 11 «l'anima al dipartir presta raffrena» e Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 178 4-5 «alquanto di più pianger si raffrena, / per un pensier che nel cor gli è venuto». *un pocco*: zeppa metrica (ma il senso potrebbe anche essere quello di 'se non si sbrigasse almeno a provare a fermarla').

9. *Ove ... vai*: per un attacco molto simile vd. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 642 1 «Miserò, ove ne vai?», ma anche *It. lib.* XVIII 148 «Cyllenia ove ne vai?» e, per contrasto, Dante, *Quantunque volte, lasso* 6 «ch'io dico: "Anima mia, ché non ten vai?"». *Che ... anchora*: cfr. Chariteo, *Endimione* son. CXVIII 1-2 «Ai!, misera alma!, a che pur te tormenti? / Che sai, s'anchora il ciel vuol contentarte?».

10. *vedrai ... calda*: 'vedrai ancora, più bella che mai e accesa di passione per te' (è questo l'unico senso che pare si possa assegnare al secondo aggettivo). Il pensiero pietoso, insomma, cerca di convincere l'anima a non abbandonare il corpo con la prospettiva che la donna non solo sarebbe potuta tornare, ma che sarebbe stata bella come non mai e per di più innamorata a sua volta dell'io. Per un simile impiego di "caldo" cfr. *It. lib.* III 465-466 «Nōn per sprōnar l'ardēte suō volere, / Ch'ella è piu calda assai, che nōn sōn iō».

11. *Quella*: l'*enjambement* contribuisce a rappresentare l'effettiva distanza della donna, qui vagheggiata come *bella e calda* ma attualmente ancora lontana dall'io. *che ... asconde*: 'di cui adesso il tuo destino ti priva'. Al fato è imputata la colpa dell'assenza della donna, e di conseguenza ne è assolta del tutto quest'ultima. Cfr. Petrarca, *Rime disperse* CXLIII 14 «Ché fortuna m'asconde il destin mio».

12. *Ob ... di*: la stessa espressione è ad esempio in *Rvf* 349 9 e in Sannazaro, *SeC* XIII 9, ma per la doppia esclamazione vd. Alamanni, *Prima che mostri 'l ciel la terza aurora* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 234) 5 «O felice quel di, beata l'ora» e soprattutto Galli, *Canzoniere* 268 61 «O felice quel di, felice l'hora». *felice l'hora*: cfr. XXXI 59 «Oh felice quell'hora».

13. *Che*: altro «che» polivalente, in questo caso con valore di 'in cui' (da correlare ai precedenti «di» e «hora»). *tornandō ... salda*: l'espressione dovrebbe valere 'tornando nuovamente, e anzi più di prima, a calcare in maniera stabile questi luoghi'; e «piè» rinvia forse precisamente alla scena rappresentata in XXII 3 «Terra beata, ove s'afferma il piede». Cfr. *Rvf* 114 14 «l'altro col pie', sì come mai fu, saldo» (: *caldo*). *più che mai*: si noti la ripresa, quasi nella stessa posizione di verso, dell'identica locuzione del v. 10.

14. *ocki dolenti*: più che intendere l'aggettivo come riferito, per ipallage, all'amante stesso ('gli occhi di me che soffro'), bisognerà considerare quello provato dagli occhi come un dolore fisico dovuto al *continuō piantō* di XXII 12 – e si noti che anche l'*anima* era stata detta *dolente* al v. 6 –, come in Dante, *Gli occhi dolenti* 1-2 «Gli occhi dolenti per pietà del core / ànno di lagrimar sofferta pena» e *Voi che*

sguardando 'l cor fediste in tanto 5-6 «Deh non vedete consumar in pianto / gli occhi dolenti per superchia pena?» o in Petrarca, *Rime disperse* V 1-2 «Occhi dolenti, accompagnate il core / Piangete omai quando la vita dura». Ma il sintagma è abbastanza diffuso: vd. almeno *Purg.* XII 37 e Boccaccio, *Filostrato* IV 116 6 e VII 60 1 e *Teseida* IV 28 2 (ma anche *Filostrato* IV 35 119 e Cino CXI 34 per «dolenti occhi»); e per la sua fortuna cinquecentesca cfr. Dal Cengio 2020, p. 106. *asciugghi l'onde*: *Rvf* 230 14 «e 'l pianto asciuga» (e al v. 5 «onde e' suol trar di lagrime tal fiume»), 342 10 «m'asciuga li occhi» e 359 67-68 «I' piango; et ella il volto / co le sue man' m'asciuga», e Dante, *Donne, io non so di che mi preghi Amore* 7-8 «una saetta che m'asciuga un lago / del cor pria che sia spenta». Per le *onde* del pianto vd. invece almeno *Rvf* 55 12 «l'onde che gli occhi tristi versan sempre», 135 20-21 «l'onde / d'amaro pianto», 237 23 «sospir' del petto, et de li occhi escono onde» e 359 14-15 «Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satio».

XXIV

La richiesta di pietà rivolta alla donna, che nel sonetto XXII chiamava come intermediari gli elementi naturali, diviene adesso diretta, con un vocativo incipitario occupato unicamente dal sostantivo «Signōra» e da due aggettivi ad esso riferiti. In tal senso, la ballata intrattiene rapporti più stretti col sonetto XXV, stante la simile invocazione iniziale (e vd. a questo proposito la nota al v. 1) e la richiesta di pietà (in comune già con il sonetto XXII: e si noti che, nel tritico, l'allocuzione in cui si chiede soccorso è sempre introdotta da «Dēh», che torna infatti ben quattro volte in totale a inizio verso), ma anche un non meglio precisato impedimento – forse la gelosia di una terza persona (per cui vd. in XXV 9 «l'altrui nōn giustō çelō» e relativo commento)? – che rende per il momento impossibile la vicinanza fra l'io e la donna. La generica invocazione della ripresa acquista contorni maggiormente delineati nel corso delle mutazioni, in cui l'amante, cui per qualche motivo è ormai impedita una qualsiasi vicinanza con la donna – sia nel contatto fisico sia in un semplice scambio di parole –, chiede che gli sia concesso almeno di poter contemplare l'amata *di lontano* (v. 8), così che il sorriso e la vista degli occhi di lei continuino a tenerlo in vita.

Ballata mezzana di rime yZZ AbC AbC cZZ, con schema identico a quello di LII. La seriazione rimica conosce una certa diffusione, con 39 componimenti schedati in Pagnotta 1995, dei quali però quelli con distribuzione fra endecasillabi e settenari uguale alla ballata trissiniana sono soltanto due testi anonimi. Se anche non è da considerare come rima siciliana quella che si istituisce tra il primo verso della ripresa (*Signōra*) e il primo verso delle due mutazioni (*sciagura : ventura*) – nel qual caso lo schema sarebbe da correggere in yZZ YbC YbC cZZ, che non è altrimenti attestato – va riconosciuto in ogni caso uno strettissimo legame sul piano fonico fra questi tre rimanti (e sull'uso non casuale di «Signōra» vd. la nota al v. 1). Allo stesso tempo, la vibrante alveolare tiene insieme fra loro, attraverso la consonanza, le rime Y (-ora) e A (-ura) con la rima Z (-ore/-ore). È inoltre ricca la rima *dolore : valore*, mentre la rima iniziale (*Signōra*) richiama una di quelle conclusive del sonetto precedente (*anchōra : hōra*).

1. *Bella ... Signōra*: il vocativo iniziale ha quasi funzione di *captatio*

benevolentiae, con il senso sottinteso di ‘poiché siete non solo bella ma anche tanto nobile e cortese, dovete aver pietà di me’. *L’incipit* ricorda soprattutto Cino XCVI 1 «Bella e gentile amica di pietate» (cfr. Quondam 1991, p. 172, Mazzoleni 1996, p. 319 e Trissino 2001, p. 274); ma vd. anche Cino XXXVIII 37 «Io la vidi sì bella e sì gentile». *Signōra*: nel ms. di Jena si legge, come variante di questo sostantivo, «mia Dōnna» (come è stato dimostrato convincentemente in Mazzoleni 1996, pp. 318-319). È possibile che la lezione *recentior* sia stata introdotta per ragioni rimiche, in modo da instaurare un più stretto collegamento con le rime finali del componimento precedente e insieme con quelle iniziali della ripresa: e del resto, almeno etimologicamente, i due termini hanno lo stesso valore, ma quello della *princeps* è senz’altro più raro nella tradizione lirica delle origini (essendo solitamente Amore a essere designato con il titolo di “Signore”, e non la donna). Si segnala che nelle *Rime* il sostantivo ritorna, oltre che in LXXI 1-2 «Lassō me, ch’iō nōn hebbi heri nōvella / De la dolce et amata mia Signōra» (in posizione rimica), solo in LIX 1 «Gentil Signōra, i’ voljō», vale a dire nella canzone originariamente indirizzata a Isabella d’Este.

2. *cō... cuore*: si noti che non si dice ‘dei cui occhi io mi innamorai’ ma ‘che con i vostri begli occhi mi faceste innamorare’, con uno spostamento cioè del soggetto dall’amante alla donna, quasi fosse stata quest’ultima ad aver intenzionalmente suscitato l’amore nell’io. Il verso ricorda per andamento fonico-sintattico *Rvf* 112 11 «qui co’ begli occhi mi trafisse il core», ma per l’immagine, diffusissima, del ‘furto’ del cuore da parte della donna vd. almeno Dante, *Se gli occhi miei saettasser quadrella* (in Alighieri 1824) 6 «che m’ha rubato il mio core e la mente», Nicolò de’ Rossi, *Canzoniere* 368 1-2 «Poiché de gl’ogli tu ài fatto dui ladri / ch’embola e rubba a força l’altrui core», Matteo Frescobaldi, *Rime* XXI 2 «guardi colei che mm’ha rubato el core» e *Rvf* 129 71 «Ivi è ’l mio cor, et quella che ’l m’invola». *belj’ocki*: vd. VIII 6 e rimandi.

3. *Deh ... dolore*: invocazione di soccorso simile a quella di LXXIX 18 «Deh guarda il mio dolore». La locuzione occorre quasi identica in Sinibaldo da Perugia, *Ippolito e Fedra* XIII 70 «Deh, prendate pietà del mio dolore» e si trova più volte nelle *Rime* di Saviozzo (per cui vd. soprattutto LXXIV 510 «deh, prendavi pietà di qui cavarmi», ma anche «prendavi pietate» in LXXIV 5, «pietà vi prenda» in LXXVIII 33 e «pietà ti prenda» in XCVII 3); si vedano inoltre Boccaccio, *Amorosa visione* XXIV 40-41 «Deh, guardami con l’occhio della mente / e prendati pietà di me alquanto» e Sforza 346 «Dhe! prendavi pietà di me».

4. *Poi ... posso*: ‘dal momento che non posso’, come in LXXVIII 109 «Et iō, poi che nōn posso altrō dōnarti». Cfr. anche *Rvf* 127 15 «Poi che la dispietata mia ventura / m’à dilungato dal maggior mio bene». *sciagura*: se in XXIII 11 è il *destinō* a ostacolare un ricongiungimento fra l’io e la donna e in XXV 5 la *Fortuna*,

entrambi termini di per sé neutri, qui invece l'impedimento è connotato in senso fortemente negativo, come vera e propria 'disgrazia'. Il sostantivo è voce usata ampiamente da Boccaccio, per cui vd. almeno *Filostrato* II 3 8 «dond'io mi dolgo per la mia sciagura», ed è ben attestata nello stesso Trissino, ritrovandosi in *Scoph.* 174-175 «Se 'l ciel pietoso questa mia sciagura / Non fa che sia men dura», 361 «O qual vostra sciagura vi conduce» e 1698 «Hoimè, quante sciagure», e in *It. lib.* VIII 862 «Non per sangue, o virtù, ma per sciagura», XXII 670 «La causa de l'horribil sua sciagura» e XXVII 260-261 «Buon'è; che voi sappiate ogni sciagura, / Che v'apparecchia la virtù divina».

5. *Toccar ... manow*: *Rvf* 37 116-119 «ch'ella ti porgerà la bella mano / ond'io son sì lontano. / Non la tochar; ma reverente ai piedi / le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa». Sul contatto con la mano dell'amata nelle *Rime* vd. soprattutto LXII 9-10 «Hor quella istessa man sì dolcemente / Lasciò baciarsi a me».

6. *udir ... paradiso*: si noti la forte allitterazione (*PARlar ... PARadiso*), nonché l'accostamento di due infiniti tronchi («udir» e «parlar»; e al verso precedente anche «Toccar»). Cfr. Galli, *Canzoniere* 168 122 «al canto et al parlar de paradiso» ma anche Boiardo, *Amorum Libri* I 42 7-8 «chi non audì le angeliche parole / che sonan d'armonia di paradiso».

7. *Deh ... haver*: 'lasciate che io sia così fortunato'. Ulteriore richiesta, con imperativo, introdotta da interiezione come al v. 3. E un'invocazione simile è in *Scoph.* 1862 «Deh lasciatemi anchor venir con voi!» e 1908 «Deh lasciatela alquantò», e in *It. lib.* XXIII 52 «Deh lasciate Signor, ch'io mi rinkiuda». *ventura*: se rimicamente si lega alla *sciagura* di v. 4, sul piano tematico vi si contrappone, presentandosi esattamente come l'altra faccia della Fortuna. Cfr. *Rvf* 52 2-3 «quando per tal ventura tutta ignuda / la vide in mezzo de le gelide acque».

8. *almanow*: 'almeno. Vd. XXII 13 e commento. *dilontanow*: 'a distanza', ovvero senza contatto fisico né possibilità di scambiare alcuna parola.

9. *Pasca ... visow*: 'cibi del vostro viso i miei occhi (che hanno fame solo di quello)', da confrontare con la variante di XV 14 presente in MA₁ «né che de gli occhi suoi cibo mi toglia» (per cui vd. il relativo commento e rimandi, in particolare a Petrarca, *Rime disperse* CXXIV 9). Per il tema della richiesta alla donna affinché conceda almeno di mostrarsi agli occhi dell'amante vd. la ballata *Madonna, la pietate* (Cino XXIV: la si cita così come compare nella *Poetica*, p. 109), vv. 1-3 «Donna, la pietate, / Che vi dimandan tutti i miei sospiri, / È sol che vi degniate ch'io vi miri» e 8-10 «Dunque mercè, per Diò. / Di veder sol ch'i' apaghe i miei desiri, / La vostra grande alteza non s'adiri». La preghiera va intesa non tanto nel senso di 'se non è possibile altro, almeno permettete che vi guardi' ma in quello di 'se non è possibile che vi stia vicino e vi contempi a distanza ravvicinata, permettete che vi guardi almeno da lontano'. Un impiego del verbo in senso traslato è anche in *It. lib.* XI 494 «Che pasca

di speranza ogni guerrierω» e XIV 118 «Che pafcer si vorrian del nostrω sangue». Si segnala inoltre l'insistita allitterazione della fricativa labiodentale, arricchita dalla figura etimologica tra «vista» e «vifω».

10. *soave rifo*: il sorriso; ma per metonimia potrebbe anche indicare la bocca, ovvero quelle labbra e quei denti che il sorriso mette bene in mostra (così come al verso successivo il *lampeggiar de lj'ocki* indica gli occhi stessi). Il sintagma è frequente in Giusto de' Conti, per cui vd. VII 9 «Et la vaghezza del soave riso», XCIII 10 «Che mi ricorda quel suave riso» (: *paradiso*) e CLXVIII 6 «E i leggiadri occhi, et quel soave riso» (: *viso* : *paradiso*), ma anche CLXV 5 «Mirate quel soave et dolce riso» (: *viso* : *paradiso*); vd. inoltre Ariosto, *Rime* madr. VIII 7 «ond'ella con soave riso» (: *viso* : *paradiso*) e *Orl. Fur.* VII 13 7 «quivi si forma quel suave riso» (: *paradiso*).

11. *lampeggiar... ocki*: 'assieme a quegli occhi sfavillanti'. Per l'espressione vd. XXI 14 e rimandi, cui si aggiunga, per la vicinanza del *rifo* del verso precedente, *Purg.* XXI 114 «un lampeggiar di riso dimostrommi», *Rvf* 292 6 «e 'l lampeggiar de l'angelico riso» (: *viso* : *paradiso*) e *Tr. Mortis* II 86 «ch'io vidi lampeggiar quel dolce riso» (: *viso*). *haran valore*: 'avranno la facoltà', 'la forza'. Per la forma del verbo vd. la nota a I 8.

12. *Di ... vita*: 'di mantenere, di trattenere in vita'. Cfr. ancora Petrarca, *Rime disperse* CXXIV 9-14 «Di questi [occhi] pasco l'affamato core, / E de l'alta dolcezza ch'indi libo, / Mi nutro sì che a morte non arrivo. / Perch'io non esca d'esta vita fuore, / Dunque non ricercate un altro cibo, / Che questo basta a mantenermi vivo». Vd. inoltre Guittone, *Rime* 52 12-14 «E se vi fusse stato unque piacente, / tener mi potavate in vita mia / sol con bone parole / a bon servente», Boccaccio, *Rime* XXXIX 12-13 «Ch'anchor la vita mia di ritenere, / che fugge, a piu poter m'ingegnerai», *Rvf* 60 12-13 «Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio / tanta virtute à sol un vostro sguardo», 63 4 «salutando, teneste in vita il core», 207 27-29 «Ch'i' ò cercate già vie più di mille / per provar senza lor [*scil.* gli occhi] se mortal cosa / mi potesse tener in vita un giorno» e 226 11 «a quel dolce penser che 'n vita il tene», Giusto de' Conti CLXXV 6 «in vita mi ritieni» e, per contrasto, *Rime* LXXVIII 110 «Ne ti possω tener più tempω in vita» (ma in parte anche XLIII 11 «Ch'a mal miω gradω mi ritorna in vita»). *un ... muore*: 'chi è in punto di morte'. Più che intendersi come uno dei tanti *impossibilia* tradizionalmente associati allo sguardo e alla bellezza della donna, l'espressione andrà letta come metafora riferita all'io stesso, che, per la lontananza della donna, è ormai prossimo alla morte. Per questa clausola cfr. Serafino Aquilano, *Strambotti* 158 6 «Che dici? Ahimè, renasce un hom che more?».

XXV

Inserito in quello che si è definito come secondo ciclo di testi *de lohn*, culminante nella sestina che segue, il sonetto in questione sarebbe forse più propriamente da leggere come testo di allontanamento ‘forzato’, di una vicinanza impedita e di una separazione da imputare non tanto a una generica *Fortuna* (come lascia inizialmente intendere il v. 5), né tantomeno, in questo caso, a una volontà della donna, quanto allo *ζελω* ingiusto (v. 9) di una terza persona, che rimane non meglio definibile. L’ipotesi che sembra più coerente con il dettato del sonetto, ma che non pare essere suffragata da alcun dato biografico né da una documentazione esterna al testo stesso, è che evidentemente la donna qui evocata fosse sposata e che di conseguenza il marito (o forse un parente?) le avesse giustamente impedito – ma «*νων giustamente*» (v. 9) agli occhi dell’io – qualsiasi contatto riconducibile a una possibile relazione extraconiugale.

Ancora una volta, come già nel sonetto XXII e nella ballata XXIV, il testo si apre con un vocativo espanso da una relativa, che si risolve in una richiesta di pietà introdotta dall’interiezione «Deh» (in questo caso leggermente spostata in avanti rispetto ai confini di partizione metrica, dal momento che si trova solo a metà della seconda quartina). Uno spunto tematicamente nuovo, invece, è costituito dall’ottava con cui il componimento si chiude, in cui l’unica consolazione che l’io prospetta per sé passa per il desiderio (naturalmente irrealizzabile) di poter contemplare l’amata dal cielo: si tratta della traduzione di un noto epigramma di Platone, per cui si rimanda alla nota ai vv. 12-14.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE, come quello del vicino XXIII. Con quello stesso componimento il testo in esame condivide anche il fatto che una delle rime è equivoca: in questo caso, *volta* (sostantivo) : *volta* (verbo). Sono inoltre assonanti fra loro le rime D (-*ui*) ed E (-*umi*).

1. *alcuna volta*: ‘qualche volta’, ma insieme con l’idea di ‘un tempo, ora non più’.
2. *Risguardavate*: ‘guardavate con attenzione’, ovvero ‘dei quali eravate ben consapevole’. La donna, insomma, non solo si accorgeva dei sospiri, ma ne comprendeva il senso profondo: sullo specifico significato del verbo vd. anche XXIII 1 e rimandi. Si noti inoltre il forte *enjambement* che allontana il verbo dal

complemento da esso retto, a segnalare ulteriormente lo stacco fra una consuetudine di quella azione nel passato e una sua assenza nel momento presente. *sospirandō insieme*: l'avverbio è da correlare sia a «miei sospiri», nel senso di 'e voi sospiravate insieme a me', sia a «Risguardavate», col significato di 'guardavate i miei sospiri e contemporaneamente sospiravate'; cfr. *Rvf* 245 10 «dicea, ridendo et sospirando in seme» (: *teme*). Per l'immagine dell'amata che sospira, mostrando in tal modo di ricambiare l'amore per l'io, vd. XXII 2 «Talhōr Madonna sospirandō siēde» e rimandi – ma una clausola simile è anche in XIV 1 «L'aura gentil, che sospirandō muove». L'intero distico trissiniano ricorda inoltre vagamente *Rvf* 356 9-11 «Ella si tace, et di pietà depinta / fiso mira pur me; parte sospira, / et di lagrime honeste il viso adorna».

3. *Qual ... pesa*: 'come chi abbia compassione (e provi anzi quasi pena in prima persona) delle sofferenze altrui', con anacoluto («chi ... le pesa»). Pseudo-paragone analogo a quello di IX 4 «Cōme a chi cofa dilettevol manca», e parafrasabile quindi come 'avendo (voi) compassione'. Per l'espressione vd. Guittone, *Rime* 59 1 «Certo, Guitton, de lo mal tuo mi pesa», *Rvf* 268 14 «e so che del mio mal ti pesa et dole» e, per contrasto, Dante, *E' m'incresce di me* 46 «e non le pesa del mal ch'ella vede».

3-4. *ε ... Parlar*: con funzione avversativa, 'e tuttavia ha paura di parlare'; e si noti ancora una volta la forte inarcatura, dopo quella dei vv. 1-2. L'amata vorrebbe parlare, dichiarare la propria volontà di soccorrere l'io (e forse anche il suo amore ricambiato?), ma è impossibilitata da un ancora non meglio precisato timore che le impedisce di esprimersi liberamente e la costringe di conseguenza a manifestare la propria partecipazione alla sofferenza altrui e i propri sentimenti solo tramite i sospiri.

4. *però ... tolta*: 'poiché è stato privato della libertà (di parlare)'. La causale fa parte ancora della similitudine e andrebbe quindi accostata, propriamente, al generico «chi» del verso precedente; tuttavia, in ragione della considerazione di intendere l'intero paragone come implicita descrizione di uno stato riguardante la donna, anche quest'ultimo verso dovrà essere inteso come a lei riferito direttamente. Per un'affinità lessicale vd. *Rvf* 96 9-10 «Allor errai quando l'antica strada / di libertà mi fu precisa et tolta» e Rucellai, *Rosmunda* 308-309 «Poi che la libertate / Mi hai tolto e posto in forza al mio nimico!».

5. *Hor*: in netta contrapposizione con l'imperfetto – e quindi con il ricordo di un tempo ormai passato – del v. 2. *Fortuna ... volta*: 'la sorte, indirizzata verso la mia rovina', ovvero 'essendo da benevola (o neutra) divenuta a me avversa'. È quello stesso *destinō* di XXIII 11 che già in XXIV 4 si era tramutato in *sciagura*; ma qui vi si aggiunge l'immagine della *Fortunae rota* che "volvitur" e fa così precipitare l'io dal punto più in alto a quello più in basso – e si noti che *ruina* vale propriamente 'caduta': dunque 'ora che la Fortuna, voltasi in modo da scaraventarmi in basso'. Cfr.

Dante, *Ai faus ris* 11 «atque fortuna ruinosa datur» e Boccaccio, *Rime XXXIX* 3 «[L'alta speranza] in noiosa fortuna hora rivolta», ma anche *Rvf* 332 1-5 «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto / [...] / vòliti subitamente in doglia e 'n pianto» e Sannazaro, *SeC LXXXIV* 1-2 «Qual chi per ria fortuna in un momento / sotto grave ruina oppresso geme».

6. *M'ha ... speme*: 'ha distrutto persino ogni mia speranza (non solo di sentirvi parlare ma) di vedervi'. Si noti l'anastrofe complicata dall'iperbato – per una costruzione che dovrebbe essere del tipo “M'ha fin rotta la speme di veder voi” –, che contribuisce a una spezzatura del periodo, mimando quella “rottura” della speranza di vedere ancora la donna. Cfr. *Rvf* 124 13-14 «veggio di man cadermi ogni speranza, / et tutti miei pensier' romper nel mezzo» e Tebaldeo, *Rime stravaganti* 522 4 «Rotto è ogni mio pensiero e la speranza» e 592 3 «Gli è pur mo' rotta al tutto ogni speranza».

7. *date wreckie*: 'prestate orecchio', 'ascoltate', come in *Rvf* 325 60 «parte da' orecchi a queste mie parole», ma anche *Inf.* XXIV 142 «apri li orecchi al mio annunzio, e odi» e Boccaccio, *Teseida* I 1 7 «le sante orecchi a' miei prieghi porgete». *queste ... extreme*: 'a queste (mie) ultime parole' (ossia, data la funzione cataforica del dimostrativo, quelle contenute nella prima terzina), perché pronunciate in punto di morte – stante anche la dichiarazione di XXIV 12 per cui può tenere in vita l'amante solo la vista del sorriso e degli occhi della donna, di cui ora egli è stato privato. Per la locuzione vd. anzitutto LXXVIII 148 «Ch'io vi prometto in queste voci extreme», ma poi anche Sannazaro, *SeC* LIII 13 «getta le voci estreme» e Remigio Nannini, *Rime* XXVIII 13 «Date udienza a le mie voci estreme» (in entrambi i casi in riferimento all'ultimo canto del cigno), e Bembo, *Rime* 125 9-11 «et là ne porta queste voci estreme / dove l'alta mia speme / fu viva un tempo et hor, caduta et spenta».

8. *l'antica pietà*: 'la pietà di un tempo', vale a dire quella indirettamente evocata ai vv. 2-3. Cfr. Alamanni, *Occhi leggiadri miei, la cui beltade* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 9) 5-8 «Dunque la vostra antica alma pietade, / [...] / Or s'è rivolta in dura crudeltade?». *difciolta*: letteralmente 'slegata', e quindi 'venuta meno', 'scomparsa', con un uso simile a quello di XLV 54 «Vedi ogni suo pensier da te difciolto» e di LXXV 13-14 «La qual par, che difciolja / Tuttω quel ben».

9-10. *Ingannate ... vui*: 'ingannate quella persona (il cui zelo ingiusto ci impedisce di incontrarci ancora) quel tanto che basta perché io possa vedervi anche solo un'altra volta'. È questa la richiesta «extrema» anticipata al v. 7: e si noti che rispetto al finale della ballata XXIV deve essere intercorso un inasprimento della situazione, tanto che, se lì l'io poteva domandare alla donna la grazia di contemplarla a distanza (e mantenersi così in vita), qui è già conscio della sua morte per il fatto di non avere più quella possibilità, e chiede soltanto di vedere l'amata un'ultima volta,

quasi si trattasse dell'ultimo desiderio di un condannato.

9. *nōn ... ζελω*: il sostantivo torna soltanto altre due volte in Trissino, in LXV 42 «In rime, piene almen di ardente ζελω» (: *cielω*) e in XXIV 404 «Mossi da ζελω, ε da difiω d'hōnōre». Se in questi ultimi due versi per “zelo” si intende senz'altro ‘passione’, ‘fervore’, nel caso del sonetto è possibile forse indirizzare il significato del sostantivo in senso maggiormente negativo, anche in ragione della sua connotazione come di passione «*nōn giusta*». Stando al II libro della *Retorica* di Aristotele, cap. 11 (cui rimanda pure Dante in *Cv.* III VIII 10 parlando appunto di «zelo»), lo ζήλος diviene emulazione quando orientato positivamente e invece invidia quando indirizzato negativamente: sembrerebbe che proprio in quest'ultimo senso vada inteso l'ingiusto ζελω; e, trattandosi di un contesto amoroso, è verisimile che, più che come semplice invidia, sia propriamente da intendere nel significato di ‘gelosia’ (che condivide peraltro con “zelo” la medesima origine etimologica, da *zelosus*). Ciò che qui l'io chiede alla donna di “ingannare”, ovvero di eludere, sarebbe insomma la serie di operazioni e attenzioni con cui un non meglio individuabile geloso impedisce all'io di vedere la donna e a questa di lasciarsi da lui avvicinare (per cui cfr. ad esempio Giusto de' Conti CXXXIII 1-2 «Quegli occhi chiari, più che il ciel sereni, / Che a torto gelosia veder mi priva»). Si tenga anche conto del fatto che Castelvetro (1582, p. 385), a chiosa di *Rvf* 222 7 «la qual ne toglie Invidia et Gelosia», specifica che per ‘gelosia’ è da intendere «gelosia non d'amore, ma d'honore, la quale tocca così al padre, et a' fratelli, come quella della fede et dell'amore al marito, et all'amante». Fra le attestazioni liriche del sostantivo si vedano almeno «quel dritto zelo [: *cielo*] / che misuratamente in core avvampa» in *Purg.* VIII 83-84, «buon zelo» (: *cielo*) in *Purg.* XXIX 23 e *Par.* XXII 9, e «Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo» (: *cielo*) in *Rvf* 182 1.

10. *veda ... vui*: come in XXIV 9, si noti l'allitterazione reiterata della fricativa labiodentale. *una ... volta*: ‘solo un'ultima volta’, come in XV 4 (e rimandi). *vui*: per questa forma vd. la nota a XVII 12.

11. *Amore ε Morte*: per endiadi, ‘la morte provocata dall'amore’ (con tanto di verbo al singolare accordato a senso), ma qui con personificazione di entrambi, come ad esempio in *Rvf* 40 1 «S'Amore o Morte», 212 11 «sol Amor e madonna, et Morte, chiamo» o 274 2-3 «non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte». *mi consumi*: qui non nel senso di essere ridotto in cenere dalla fiamma della passione, come ad esempio in Petrarca, *Rime disperse* CXXVIII 1 «Quella fiamma d'amor che mi consuma», ma in quello di essere logorato (a causa della lontananza della donna), come in Dante, *Così nel mio parlar* 63-64 «che ne' biondi capelli / ch'Amor per consumarmi increspa e dora», in Guido Novello da Polenta VIII 8-9 «vedendo mia vita / consumata d'amore» o in *Rvf* 304 1-2 «Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi / fu consumato», e, nelle *Rime*, in XIV

11 «il duol, che ne cōnsuma».

12-14. *Almen ... lumi*: '(Magari) mi fosse almeno possibile, con la morte, spostarmi nel cielo e diventare cielo io stesso, così da potervi guardare di lì con migliaia di occhi (ovvero attraverso le stelle)'. La terzina traduce un epigramma attribuito a Platone, come dichiara peraltro una postilla autografa – con tanto di ortografia rispondente alla seconda foggia della riforma trissiniana – apposta in margine nell'esemplare BS delle *Rime*: «tolτω da platwne che ciò disse. duw versi i quali | swnw stati tradotti da alquanti in latinw i(n) | questa guisa O utinam coelum fierem cum syde|ra cernis Mi stella, ut multis in te oculis tuerer». Il distico, che in originale recita «Ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστῆρ ἐμός· εἶθε γενοίμην / οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω» (cfr. Fava 1901, pp. 52-53), è tramandato dall'Antologia Palatina (VII 669) e riportato da Diogene Laerzio nei suoi Βίοι καὶ γνῶμαι (III 29); la versione latina riprodotta a margine da Trissino riprende invece in maniera letterale una delle traduzioni latine di inizio XVI secolo (vd. Soter 1528, p. 215, dove il testo seguito dal vicentino è accostato ad altre traduzioni in latino). Per qualche ulteriore esempio di versione poetica dell'epigramma in altri autori cinquecenteschi vd. Herrera Montero 1997, pp. 145-147 e Forni 2001, pp. 101-103.

12. *Almen ... iō*: esclamazioni ottative simili ad attacco di verso si ritrovano in XIX 1 «Cōsì pōtess'īw tantw difamarvi» e soprattutto in XLV 70 «Almen pōtess'īw far sì durw il callw». *trasferirmi al Cielo*: si noti che nel modello – sia in greco sia in latino – si ha direttamente l'immagine della trasformazione dell'io in cielo («γενοίμην»; «fierem»), mentre qui, con un'*amplificatio* che ha evidentemente anche lo scopo di far coincidere il distico con un'intera terzina, è aggiunta l'idea di una sorta di *translatio corporis*; e in tal senso l'espressione potrebbe anche valere 'ascendere al Cielo'. Il verbo è *hapax* in Trissino.

13. *Mōrendw*: 'attraverso la morte'. La propria dipartita, giusta anche la dichiarazione del v. 11, è presentata ormai come un qualcosa di assodato e di inevitabile. *trasformarmi*: in forte paronomasia rispetto al «trasferirmi» di v. 12, con cui condivide anche la stessa posizione all'interno di verso.

14. *cōn ... lumi*: 'per mezzo di migliaia di occhi' (ovvero delle stelle). Si noti come i 'molti occhi' della versione originale («πολλοῖς ὄμμασιν») e della traduzione menzionata da Trissino che a quella si tiene strettamente vicina («multis [...] oculis») si siano trasformati qui in *mille lumi* – con il numerale iperbolico che è forse allusione al mito di Argo ma che potrebbe anche derivare più direttamente da *Par.* XVIII 103-104 «resurger parver quindi più di mille / luci» –, sintagma che gioca sul doppio senso tra il significato metaforico di 'luce degli occhi' (a indicare quindi, per metonimia, gli occhi stessi) e quello di 'luce degli astri' – ma già nelle altre versioni in latino (per cui vd. ancora Soter 1528, p. 215) si legge «multis luminibus» e «multo lumine».

XXVI

È la prima delle due sestine della raccolta, nonché l'unica canzone assieme alla XIII a essere presente già in MA₁ e ad essere confluita poi nella *princeps*. Della posizione originaria, a chiusura del primo ciclo di testi *de lobn*, non rimane in ogni caso alcun indizio nella stampa, in cui la sestina si trova semmai a conclusione di un secondo gruppo di testi che hanno come tema – ma in forma molto più sfumata – quello della lontananza della donna dall'amante.

Osserva Bartuschat (2000, p. 195) che

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

I «luoghi dell'amore», tuttavia, possono forse corrispondere ad alcuni dei luoghi frequentati dal dio Amore, ma certo non a spazi che presentino un qualche legame, diretto o indiretto, con la donna – se non *in absentia*. La lontananza da movenze erotiche deriva insomma, in questo caso, da una distanza fisica dell'amata (o, per dir meglio, dall'amata). L'occasione da cui nasce il componimento, che è una di quelle meglio documentate per quanto riguarda le *Rime*, coincide con il soggiorno del vicentino in Toscana nell'estate del 1513. La ragione precipua di quella dimora doveva essere stata la necessità di ricorrere alle cure termali, presumibilmente presso Bagni di Lucca (così Morsolin 1894, pp. 56-57, mentre in Morsolin 1878 si parlava di Montecatini e di Monsummano), ma c'era stata poi occasione per frequentare gli Orti Oricellari e animarne le discussioni. Il *terminus ante quem* per la stesura della sestina è fornito da una lettera di Margherita Cantelmo indirizzata a Trissino a Firenze e datata 8 luglio 1513 (Morsolin 1894, pp. 388-389, doc. XVIII), in cui, fra le altre cose, si legge:

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

Se si fa accenno genericamente a una «sestina», è chiaro che, per esclusione – essendo la sestina XXXIII di tutt'altro tenore – il componimento menzionato vada riconosciuto in quello in questione. La data in cui questa deve essere giunta alla Cantelmo sarà allora il 5 luglio al più tardi, se non addirittura già due giorni prima, ad accompagnare una delle tre lettere recapitate contemporaneamente. Non pare ci siano dubbi neppure sul fatto che la donna cantata sia la Cyllenia di cui si parla nella lettera, *senhal* dietro il quale già Morsolin (1894, p. 108) riconosceva Margherita Pio Sanseverino (cfr. ad esempio anche Beer 1996, p. 143 n. 22), al tempo vedova da qualche anno (vd. ancora Morsolin 1894, p. 110).

La sestina prende avvio da un'apostrofe (simile a quella del sonetto XI, con cui forti sono i legami intertestuali) indirizzata agli elementi naturali che delimitano geograficamente il luogo in cui si trova, come relegato, il poeta; l'amenità del paesaggio è solo abbozzata, dal momento che subito prorompe il motivo della lontananza dalla donna e della conseguente sofferenza. La seconda stanza si apre con una protasi di periodo ipotetico estesa a occupare l'intera partizione metrica, tanto che la rispettiva apodosi si troverà solo nella strofa successiva: l'eventualità prospettata dall'io di far attraversare alle proprie rime i confini fisici che lo separano dall'amata è denunciato fin da subito, attraverso l'uso del periodo ipotetico dell'irrealità, come desiderio non realizzabile, se non proprio come *adynaton* (che è quasi elemento caratterizzante della forma sestina ed è certo un fenomeno rilevante in quelle petrarchesche: vd. a proposito Jenni 1945, pp. 10-11 e 45 e Comboni 2004, p. 86). Nella terza stanza, aperta dall'apodosi che a sua volta è ampliata a occupare l'intera partizione, sono prospettati gli effetti benèfici che deriverebbero dal solo arrivo di *alcun pensier* (v. 15) della donna nel luogo in cui l'io si trova. Nella successiva, questi, resosi conto dell'impossibilità della realizzazione di quanto

desiderato (come rileva l'apertura di strofa sulla solita avversativa «Ma, lassò»), torna col pensiero alla disincantata condizione presente, in cui anche lo stesso canto poetico si è fatto flebile a causa della lontananza dalla donna. Nella quinta strofa si ricade momentaneamente in una dimensione quasi estatica, nella quale la donna sembra comparire visibilmente accanto all'io; ma subito, nel giro di pochi versi, anche questa illusione è dissipata. Nell'ultima strofa si innalza un canto di deplorazione, con accenti quasi petrosi, nei confronti della donna, giudicata insensibile alle attenzioni rivoltele e alle parole dedicatele: e tuttavia, nonostante questa sua crudezza, nel verso finale l'amante ribadisce di non poter rinunciare a lei. Nel congedo, infine, il pensiero rivolto verso l'amata si è fatto ormai così imperante che in esso l'io di nuovo sprofonda, obliando tutte le altre realtà circostanti.

Sestina con congedo di schema (A *valle*) B *colli* (C *Arnò*) D *Donna* (E *selve*) F *rime*, ovvero con una replicazione diretta della seriazione rimica della prima stanza (e di perfetta *retrogradatio cruciata* rispetto alla sesta strofa), secondo una soluzione canonizzata da Petrarca, che la impiega nelle ultime cinque sue sestine (*Rvf* 142, 214, 237, 239, 332; e cfr. Comboni 2004, p. 85, che definisce questo tipo di congedo come «lo schema di gran lunga più adottato» fra XV e XVI secolo). La rubrica concorre a distinguere il componimento dalle altre canzoni, aggiungendovi la specificazione di «Canzōn Sestina» (e cfr. Mazzoleni 1996, p. 323 sulla forma apocopata del primo sostantivo). Nella *Poetica*, del resto, la sestina è trattata come un tipo particolare di canzone a «stanzie cōntinue» (p. 123 e pp. 138-141). Ma più interessanti risultano le dichiarazioni relative alla disposizione delle parole-rime nella stanzetta di congedo (p. 143), la quale

si fa di tre versi, ne' quali vi si mettōnō tutte sei le ultime parole de le stanze, cioè due per versō, l'una nel fine e l'altra ne le cesure se si può, se non, dōvunque cade meljō; e dette parole si pongōnō ne la detta stanza finale talhora cōn l'ordine istessō che tengōnō ne le stanze, e talhora altrimenti; il che nel Petrarca si può facilmente osservare, in cui le cinque ultime servanō l'ordine che è ne le stanze, le altre no.

Si noti che, se nel secondo e nel terzo verso del congedo le parole-rima interne sono sotto accento di 4^a (vale a dire in sede di «pentimemere», che per Trissino è la cesura principale assieme alla «eptimemere»), nel primo, invece, la ricerca di una dittologia antonimica sospinge la parola-rima fino all'accento di 8^a, vale a dire in coincidenza di una cesura secondaria (cfr. *Poetica*, p. 63-64). Le parole-rima sono tutte sostantivi bisillabici, rispondendo a una duplice tendenza propria già degli esempi petrarcheschi (sulle cui possibili ragioni cfr. Di Girolamo 1983, p. 163). Di queste, tre si ritrovano in altrettante sestine petrarchesche: *valle* in *Rvf* 66 (anche se nella forma «valli»: ma si noti che nel congedo della sestina trissiniana il sostantivo è impiegato come plurale del metaplastico «valla»), *selve* in *Rvf* 22 (questa volta al

singolare in Petrarca: ed è la sola rima in *-elva/-elve* nell'intero Canzoniere, mentre in Trissino si trovano *belve* in LXXVII 74 e *selve* in LXXVIII 135 e LXXIX 24, vale a dire in due componimenti in endecasillabi sciolti) e *rime* in *Rvf* 332 – e sui motivi dell'accostamento al modello dei *Fragmenta* vd. Comboni 1999, p. 75 e Comboni 2004, p. 79. Altre due sono nella dantesca *Al poco giorno (colli e Donna*: la ripresa trissiniana era già stata segnalata in Frasca 1992, p. 340), mentre una soltanto, *Arnω*, risulta inedita rispetto agli esempi autorevoli del genere, benché in tre occorrenze su quattro nei *Fragmenta* (128 5, 308 1 e 366 82) si trovi comunque in posizione rimica (cfr. Jenni 1945, p. 52 e Frasca 1992, 316 e 339). Per quanto riguarda il valore che i vari rimanti assumono di volta in volta, si segnala che *valle* è utilizzato per lo più per rimandare a referenti topografici, a indicare inizialmente una vallata specifica, ben definita e vicina all'io (come dimostra il ricorso, nelle strofe iniziali, ad aggettivi dimostrativi con valore deittico), ma poi via via luoghi sempre più indefiniti, fino alla completa indeterminatezza delle dittologie antonimiche della strofa finale e del congedo («in poggio ε in valle» e «le valle ε i colli», ovvero 'qualsiasi luogo'). I *colli* sono di volta in volta quelli che circondano la valle in cui il poeta si trova e quelli della dorsale appenninica che lo separano dall'amata. Anche l'*Arnω*, che inizialmente indica in maniera precisa il fiume toscano e, per metonimia, rimanda al territorio da esso lambito, finisce per spersonalizzarsi nelle ultime strofe, dove fa da sfondo a una generica similitudine e a un paragone. Al contrario, *Donna* si riferisce sempre chiaramente all'amata, con la sola eccezione della quarta stanza, secondo una tendenza opposta a quella rilevata per la dantesca *Al poco giorno* (cfr. Shapiro 1980, p. 97). Le *selve* rimandano sempre a una dimensione indefinita, un luogo in cui all'io non è dato che di vagare, disorientato (sebbene, come notava Bartuschat 2000, p. 196, senza mai alcuna connotazione di erranza in senso amoroso o morale). Il significato assunto da *rime*, infine, è probabilmente quello più volubile, passando da quello generico di 'espressione poetica' a quello tecnicistico di 'versi rimati' o a quello di 'insieme di componimenti'; e si noti che per ben due volte vi si trova associato l'aggettivo «mie», altrove impiegato solo in riferimento alla donna.

[I] 1-2. *Salubre ... colli*: Le entità naturali invocate sono intrinsecamente positive («Salubre», «fiωriti», «bel»), ma costituiscono allo stesso tempo un limite, un confine fisico che «rinkiude» e «cinge», allontanando così dall'amata. Per descrizioni geografiche simili vd. XI 1 e rimandi, fra i quali in particolare *Rvf* 71 37 «O colli, o valli, o fiumi, o selve, o campi». Sembrano essere in parte richiamati, inoltre, gli elementi della prima stanza di *Rvf* 126: le *Chiare, fresche et dolci acque* (v. 1) nella *Salubre fonte*; il *gentil ramo* (v. 4), per sineddoche, nei *boschi*; l'*herba et fior*' (v. 7) nei *fiωriti colli*; più in generale, il paesaggio valchiusano nella *rinkiufa valle*.

1. *Salubre fonte*: 'sorgente salutare, guaritrice'. Stando alle indicazioni di Morsolin, si tratterebbe delle acque termali presso Bagni di Lucca, lungo il corso del

torrente Lima, non molto distante dalla sua confluenza con il fiume Serchio. L'aggettivo, sconosciuto nella lirica volgare prima del Quattrocento, è caro a Trissino, che lo reimpiega un'altra volta nelle *Rime* (LXXVI 56 «salubri effetti»), una nella *Sophonisba* (v. 1236 «quella [medecina] dà più dōlor, ch'è più salubre») e ben 11 volte nell'*Italia liberata* (IV 374; V 393, 477 e 769; VII 38 e 56; IX 15; XIII 149; XIV 667; XVI 95 e 666), per lo più riferito a enti astratti o impiegato come aggettivo neutro. Fra le attestazioni precedenti a quelle del vicentino si veda almeno Correggio, *Rime* 248 10 «che 'l salubre liquor serbi perfecto» (in riferimento a un unguento usato dall'amata). *rinkiuſa valle*: l'espressione indica forse non tanto una valletta circoscritta ma l'intera area toscana in cui l'io soggiorna, e che dovrebbe corrispondere quindi presumibilmente alla Valle del Serchio o alla Val di Lima. L'aggettivo, invece, che tradizionalmente assume una funzione negativa, essendo associato a un'idea di reclusione o di vera e propria prigionia – così come in XLV 34 «Mentre la fiamma mia fu sì rinkiuſa» –, sembra qui valere semplicemente 'delimitata', 'circondata', come ad esempio in *It. lib.* VII 334-336 «Che la terrà da mar rinkiuſa, e stretta. / E mōltō tempō mai nōn può tenersi / Città, ch'abbia la terra, e 'l mar rinkiuſō» o XXVI 1035 «Ch'ufcianō fuor de la città rinkiuſa». Cfr. inoltre Sannazaro, *Arcadia* IVe 14 «che fui rinchiuso in questa alpestra valle» e 69-70 «l'aspra valle / richiusa intorno d'alti e vivi sassi», ma anche IX «un valloncello [...] il quale d'ogn'intorno circondato naturalmente di querciole, cerretti, suberi, lentischi, saligastri, e di altre maniere di selvaticchi arboscelli, era sì da ogni parte richiuso, che da nessuno altro luogo che dal proprio varco vi si potea passare». Nei *Fragmenta* abbondano le occorrenze del sostantivo abbinato all'aggettivo "chiuso", per cui vd. almeno *Rvf* 116 9 «In una valle chiusa d'ogni intorno», 117 1 «Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle», 303 6 «valli chiuse, alti colli». Infine, si tengano presenti, per affinità tematiche, Dante, *Al poco giorno* 17 «che m'ha serrato intra piccioli colli» e 30 «e [un bel prato d'erba] chiuso intorno d'altissimi colli», e *Rvf* 66 9-11 «valli, / serrate [...] / et circundate», 129 4-5 «Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle» e 192 8 «per questa di bei colli ombrosa chiostra».

2. *Cinta di boschi*: nella *Poetica* (p. 32) il sintagma «Cinto di raggi» (= *Tr. Temp.* 2) è riportato come esempio di «traspōrtaziōne» (ovvero di metafora) che concorre a ottenere un effetto di «veneraziōne» e quindi di «grandezza» del dettato. Locuzioni analoghe sono in *It. lib.* IV 497-498 «Et arrivarō in un fiōritō pratō / Cintō di pini a latō a una fōntana» e IX 17-18 «Vide un bel pratellō, / Cintō di alcuni altissimi cupressi», e Sannazaro, *Arcadia* X 22 «una profondissima valle, cinta d'ogn'intorno di solinghe selve». *boschi... colli*: cfr. Alamanni, *Favola di Fetonte* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 64-83) vv. 673-674 «Di tai colli fioriti e di tai boschi / Cinta è d'intorno». Per la coppia di sostantivi vd. inoltre *Rvf* 67 9 «tra boschetti e colli», mentre per «fiōriti

colli» vd. Dante, *Al poco giorno* 10-12 «il dolce tempo che riscalda i colli / e che li fa tornar di bianco in verde / perché li cuopre di fioretti e d'erba», *Rvf* 9 6 «[vertù] le rive e i colli, di fioretti adorna» e 243 1 «fiorito et verde colle», e *It. lib.* IX 3 12 «Vide a man destra un bel fiorito colle».

3. *Nōn ... lunge*: è avvio di verso dantesco, per cui vd. *Inf.* XXIII 36 e *Par.* XII 49 «non molto lungi». *bel ... Arnō*: è clausola impiegata da Trissino anche in XI 10 «e tu, bel fiume d'Arno», ma in parte anche in LXXVIII 65 «in su 'l bel fiume d'Arno». Il sintagma è del resto presente, sebbene all'interno di verso, già in *Inf.* XXIII 95 «sopra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa», ed è sfruttato ad esempio anche da Boiardo, *Amorum Libri* III 20 2 «il bel fiume de Arno apre la foce» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 230 4 «del bel fiume Arno una reliquia santa»; ma, soprattutto, è marca distintiva di Alamanni, fra le cui rime torna ben sette volte – si veda almeno l'egloga *Admeto secondo* (*Versi e prose*, vol. I, pp. 292-294) vv. 1-3 «Ninfè che alberga l'onorata valle / Che al Tirren manca e d'Appennin si parte, / Cui infiora e bagna il mio bel fiume d'Arno».

4. *diviso ... Donna*: 'lontano', 'separato', per cui cfr. soprattutto Giacomo da Lentini 27 8 «estando da la mia donna diviso», ma anche *Rvf* 37 28-29 «dal bel viso / cotanto esser diviso», *Tr. Pudic.* 57 «da lei diviso», *Tr. Mortis* I 170 «già da lei diviso» e *Tr. Mortis* II 88-89 «diviso / da te».

5. *Mi ritenete*: 'mi trattenete contro la mia volontà'. Si noti che il verbo è in *enjambement* oltre che in fortissimo iperbato (e in anastrofe) rispetto a «diviso»: tutto contribuisce a rappresentare icasticamente la distanza fisica dell'io dalla donna. Cfr. XI 2-3 «Ben potete il mio corpo ritardare, / E kiuderli il camin di ritornare». *campi e selve*: 'in luoghi sia aperti sia fitti di vegetazione', ma in ogni caso isolati e inabitati. Cfr. XXIX 9-10 «Ond'io per selve e per deserti campi / Vo sospirando, e consumando il giorno» e *It. lib.* IX 340 «Per selve, e campi», ma anche *Orl. Fur.* X 90 1-2 «El suo camin (di lei chiedendo spesso) / hor per li campi, hor per le selve tenne». A proposito di questa dittologia (così come di quella del verso successivo) in coincidenza con la clausola del verso vd. quanto rilevato da Contini a margine della dantesca *Al poco giorno* (in Alighieri 1995, p. 157): «Gravitando verso l'allucinazione della parola in rima, il verso può elaborare per solito solo un altro centro verbale di evocazione [...]; il che spiega come spessissimo il verso termini su due poli [...], per lo più coordinati».

6. *La ... rime*: cfr. *Rvf* 5 1 «Quando io movo i sospiri a chiamar voi» e 127 98 «né 'l nome d'altra ne' sospir' miei chiamo», Cino XLIII 12 «quella ch'i' chiamo basso ne' sospiri» e anche, con riferimento agli elementi del paesaggio evocati nel resto della stanza, Properzio II 19 29-31 «Hic me nec solae poterunt avertere silvae, / nec vaga muscosis flumina fusa iugis / quin ego in assidua mutem tua nomina lingua». *sospiri ... rime*: per endiadi, 'i sospiri di cui sono costituiti i miei versi', come in XXXIX 10

«i miei sospiri in rima». La clausola è già petrarchesca, in *Rvf* 252 2 «et in sospiri e 'n rime» (e per contrasto cfr. 332 11 «I miei gravi sospir' non vanno in rime»), ma vd. anche Sannazaro, *Arcadia* IVe 1 «Chi vuole udire i miei sospiri in rime».

[II] 7-8. *E... sì*: 'E se io avessi anche solo la speranza che i miei versi fossero in grado di innalzarsi abbastanza'. Per una protasi simile vd. *Rvf* 293 1-2 «S'io avesse pensato che sì care / fossin le voci de' sospir' miei in rima» e 332 61-62 «Se sì alto pòn gir mie stanche rime / ch'agiungan lei».

7. *mie rime*: è sintagma già ampiamente petrarchesco (in clausola è per ben quattro volte nella sestina doppia 332, ai vv. 24 «le mie basse rime», 25 «le mie rime», 32 «le mie roche rime» e 61 «mie stanche rime»), ma, oltre che ripetuto qui al v. 14 «le mie nuove rime», è sfruttato soprattutto da Sannazaro (una occorrenza in *Arcadia* IIIe 29 «le mie basse rime» e due nella sestina doppia IVe, ai vv. 8 «le mie rime» e 23 «le mie stanche rime») e da Tebaldeo (cinque occorrenze in totale, di cui una in punta di verso, in *Rime della vulgata* 309 13).

8-9. *S'alzasser... gire*: l'innalzamento fisico necessario per superare gli *appennini colli* (ribadito dalla duplice inarcatura) è conseguenza di una elevazione e di una sublimazione stilistica delle rime stesse, che, fuor di metafora, dovrebbero dirozzarsi ed essere elaborate tanto da ricevere una diffusione che travalichi i confini regionali. *fuor... gire*: identica locuzione in XIII 80 «Gir cōsì nuda fuore».

8. *questa valle*: vd. *Rvf* 66 9 «qual si leva talor di queste valli» e 117 1 «Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle».

9. *quelle... selve*: il dimostrativo si contrappone con forza al deittico del verso precedente, contribuendo a rendere manifesta l'incolmabile distanza fra i due luoghi. La connotazione delle selve come *care* discende invece dalla considerazione che si tratta degli spazi frequentati quotidianamente dalla donna (come specificato al v. 11) e insieme da un nostalgico ricordo dell'area geografica familiare all'io stesso e dalla quale egli si trova ora lontano. Cfr. a questo proposito XI 3-4 «Al sōave terren, dōve che 'l [*scil.* il miō cōrpō] nacque» e rimandi, ma anche XXIII 1 «carō locō» e LXXVIII 135 «Quei cari luoghi e quelle amate selve».

10. *Fra... colli*: si osservi come le *care selve*, il *bel Benacō* e gli *appennini colli* ripropongano – pur nel mutamento del luogo geografico, che ora non è più quello in cui si trova momentaneamente il poeta ma quello in cui risiede la donna – gli stessi elementi naturali della prima strofa, vale a dire rispettivamente i *boschi*, il *bel fiume d'Arnō* e i *fiōriti colli*. Il territorio indicato corrisponde pressappoco alla parte centro-orientale della Valle padana, delimitata dal lago di Garda (il *Benacō*) a nord e dagli Appennini a sud. Se non si volesse ammettere che si tratta di un'indicazione generica (per cui vd. anche la nota a XI 3-4) e si volesse tentare di circoscrivere ulteriormente la zona presa in considerazione, si potrebbe ritenere che la perifrasi faccia riferimento al territorio del Mantovano o del Ferrarese. Verso la prima

proposta spinge, oltre che una considerazione puramente topografica (Mantova è sita esattamente al di sotto del Lago di Garda, mentre Ferrara risulta spostata più a est), il fatto che Trissino poteva aver ragione di credere, al momento di comporre la sestina per Cyllenia (e di indirizzare quindi le sue lettere a Margherita Cantelmo e a Margherita Pio Sanseverino), che questa si trovasse a Mantova: vd. soprattutto, nella lettera dell'8 luglio 1513 già citata nell'introduzione, l'accento di Margherita Cantelmo al fatto di aver ricevuto per mano del «Cap.o del lago di Mantua» una delle responsive inviategli da Trissino. D'altra parte, a sostegno della seconda ipotesi sta la considerazione che, perlomeno in quegli anni, Ferrara rappresentava la residenza abituale delle due donne. Morsolin (1894, pp. 106-107) addirittura rimanda alla «riviera di Salò "Tra il bel Benaco e gli Appennini colli"», proposta che evidentemente si fonda sul soggiorno presso il lago di Garda di Isabella d'Este, accompagnata da Margherita Cantelmo e forse dalla Sanseverino, tra il 15 e il 29 marzo del 1514 (per cui vd. i docc. XXI-XXIV, in Morsolin 1894, pp. 391-393, e Pedrazzoli 1890), che è però incongruente con la datazione della sestina. *bel Benaco*: l'aggettivo non è semplice connotazione indicante l'amenità del lago, ma è attributo che discende dal suo legame, come per ipallage, con la *bella Donna*. Il sostantivo, di ascendenza latina (*Benacus*), non figura nei *Fragmenta*, mentre trova attestazione in *Inf.* XX (per tre volte, ai vv. 63, 74 e 77, dove si dà ragione della fondazione della città di Mantova) e in Bembo, *Rime* 75 2 «là dove il chiaro e gran Benaco stagna», che d'altra parte è anche autore di un poemetto in latino di 195 esametri intitolato *Benacus* e stampato a Roma nel 1524. L'intero sintagma è invece peculiarità trissiniana, ritrovandosi ancora nelle *Rime*, in LXIII 1-2 «l'onde kiare / Del bel Benaco», e nell'*Italia liberata*, in XII 951 «appressò il bel Benaco». Si segnala la forte allitterazione fra aggettivo e sostantivo (*BEL BENACO*). *appennini colli*: vd. XI 9 «L'onde, nivofò, altissimò Appenninò» e relativo commento.

11. *Ù*: '(d)ove', dal latino *ubi*, come anche in XL 3. *si pofa*: 'si riposa', 'si trattiene adagiando le membra', come in XXIII 1-2 «carò locò, / ove soleva pofar la Donna mia» e in *Rvf* 126 2-3 «ove le belle membra / pose colei che sola a me par donna». *la bella Donna*: cfr. la nota a II 1; e vd. anche, in unione con il verbo che precede, *Rvf* 325 26 «ove, sola, sedea la bella donna».

12. *men gradir*: cfr. *Purg.* XXX 129 «fu' io a lui men cara e men gradita» e *It. lib.* VIII 925 «Che senza lui non l'aggradia la vita»; per la costruzione «fa [...] gradir» vd. inoltre *Rime* L 8 «E mi faccia hor gradir quel, che m'offese». *la ... Arno*: 'il territorio lambito dall'Arno', vale a dire 'la regione toscana'. Un identico sintagma è in LXXVIII 26 «in su la riva d'Arno» e 80 «o ne la riva d'Arno» e in *It. lib.* XV 135 «su la riva d'Arno», nonché già in *Rvf* 366 82 «in su la riva d'Arno» e in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 230 3-4 «in su l'amena riva / del bel fiume Arno».

[III] 13. *Tante ne scriverei*: cfr. *Rvf* 293 3-4 «fatte l'avrei [le voci de' sospir']», dal

sospirar mio prima, / in numero più spesse, in stil più rare». *Serkiω et Arnω*: due tra i principali fiumi della regione e quindi, per metonimia, l'intero paesaggio circostante. Il *Serkiω* sarà menzionato anche in *It. lib. X* 833-834 «Cωn altri assai, che tra la Macra, ε l'Arnω, / Sωn rigati dal Serkiω, ε dal Bagnωne»; ma vd. anche il serventese anonimo riportato nella *Poetica* (pp. 155-156) al v. 1 «Tra Serkiω ε Macra surge un altω mōnte». È inoltre già attestato nella *Commedia*, in *Inf. XXI* 49.

14. *S'allegrierian*: 'si rallegrerebbero', con una personificazione del soggetto simile a quelle di XXI 10 «L'herba allegrarsi a l'apparir del sōle» e di LIX 74 «che l'aere si rallegra». *nuove rime*: l'aggettivo, più che indicare un mutamento stilistico sul piano delle rime in senso tecnico, con riferimento all'impiego della forma sestina, designa semplicemente liriche appena composte o ancora da comporre; da escludere, invece, l'idea di una variazione contenutistica, specie se in direzione di tematiche riguardanti la lontananza dalla donna e la conseguente sofferenza interiore dell'io, che non spiegherebbe il 'rallegramento' dei due fiumi. Per il sintagma vd. *Purg. XXIV* 50 «le nove rime» e *Rvf* 60 10 «le mie rime nove».

15. *E... alcun*: un attacco di verso analogo è in Sannazaro, *Arcadia VIIe* 106 «E forse alcuna volta» e *SeC LXXXV* 12 «E forse alcun sarà». *pensier ... Donna*: 'pensiero intorno a quella (mia) donna', con il complemento di specificazione che ha valore di genitivo oggettivo come in *Rvf* 129 17-18 «A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna». Cfr. inoltre *Rime LXVI* 1-2 «Un pensier vagω ne la mente kiudω, / Che di vōi, Donna, muove / Parole dōlci, leggiadrette ε nuove».

16. *Trarrian*: 'trarrebbero', 'condurrebbero', ma anche, vista la locuzione che segue, 'trascinerebbero'. Sul piano logico il soggetto è ancora «Serkiω et Arnω», come per il verbo che apre il v. 14; ma forse bisogna immaginare che qui a fungere da soggetto logico siano le *nuove rime* – che ci si auspica possano effettivamente condurre in Toscana un qualche *pensier* dell'amata e che invece al v. 30 saranno dette aver chiamato invano la donna per i colli. Cfr. inoltre Cino XLIII 5-8 «ch'allor passo li monti, e ratto volo / al loco ove ritrova il cor la mente, / e imaginando intelligibilmente, / me conforta 'l penser che testé imbolo». *per forza*: da intendersi non nel senso di 'obbligatoriamente', 'di necessità', ma 'tramite l'impiego della forza', con il valore quindi di complemento di mezzo. L'espressione è generalmente impiegata come membro di *cola* più articolati (per cui cfr. *Rvf* 50 67 «né per forza né per arte» e 360 65 «Per inganni et per forza», *Par. XI* 6 «per forza o per sofismi», *Soph.* 346 «per accōrdω, per forza o per inganni?» e 1339 «per forza ε per inganni», e *Rime XVI* 10 «per forza di martiri») o seguita da un complemento di specificazione (cfr. *Rvf* 65 5 «per forza di sua lima» e *Inf. VII* 27 «per forza di poppa» e XXIV 113 «per forza di demon»); ma vd. anche *Rvf* 131 1-3 «Io canterei d'amor sì novamente / ch'al duro fianco il dì mille sospiri / trarrei per forza». In questo caso più che di forza fisica dovrà trattarsi di efficacia retorica o di facondia,

considerato il fatto che a trascinare in Toscana il pensiero della donna sarebbero *Tante* (v. 13) rime. Si noti, del resto, che l'esito dell'operazione non è scontato neppure all'interno della protasi, ovvero in quello che costituisce già di per sé un desiderio difficilmente realizzabile per l'io, come denuncia il dubitativo «forse» del verso precedente – che si trova peraltro in una posizione simile a quella di «per forza», con conseguente gioco paronomastico: e cfr. a questo proposito anche XVI 9-10 «Nε forse mωltω andren cōn questi modi, / Che pace haren per forza di martiri» e XLV 25-26 «Forse perchè Fōrtuna ε 'l Ciel mi meni / Per viva forza a disperata morte», e *It. lib.* VII 331-332 «Buonω è tentar, che la piljam per forza; / E forse nōi l'harem», probabilmente tutti debitori di *Inf.* XX 16 «Forse per forza già di parlasia». *amena valle*: sintagma presente già in Sannazaro, *SeC* XLVI 5 «valli amene»; e vd. anche *It. lib.* IX 419 «vallete amene». Ma, soprattutto, si veda il componimento trissiniano *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 48 «ove in qualche riposta, amena valle».

17. *ridere i colli*: fuor di metafora, 'rinverdire', 'fiorire', come già in XIII 61-62 «In valle, in piaggia o in colle, / Rider l'herbetta molle» o come in *Rvf* 239 31 «Ridon or per le piagge herbe et fiori» e 310 5 «Ridono i prati». L'allegrezza dei fiumi si estende ora a tutto il resto della flora (i *colli*) e della fauna (gli *animai*), ma si osservi come, mentre per i primi era sufficiente la semplice presenza delle rime per rallegrarsi, ai *colli* e agli *animai* occorra invece il pensiero della donna per *ridere e far festa*.

18. *far festa*: il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*, ma compare otto volte nell'*Italia liberata*, per cui si vedano almeno V 434 «E mentre quei signōr faceanω festa» e XI 733 «Lji fecer festa, et accōljenze grandi». Cfr. inoltre *Purg.* XXIX 30 «Da la sinistra quattro facean festa».

[IV] 19-20. *i' ... Contandō*: nelle *Rime*, su sei occorrenze di «vo» (oltre alla presente, XXIX 10, XXXIII 9 e 20, XLV 11 e LI 7), cinque sono accompagnate da un gerundio (con l'eccezione quindi soltanto di un caso, LI 7; ma in XXIX 10 si trovano addirittura due gerundi), secondo una tendenza che è già ben attestata nei *Fragmenta*. Fra i numerosissimi esempi vd. almeno *Rvf* 30 28-29 «che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva», 105 79 «et vo contando gli anni», 176 5 «et vo cantando» e 237 vv. 11-12 «sannolsi i boschi / che sol vo ricercando giorno et notte», v. 19 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia» e vv. 25-27 «Le città son nemiche, amici i boschi, / a' miei pensier', che per quest'alta piaggia / sfogando vo». Per vicinanza tematica si veda inoltre Petrarca, *Epystole* I 6 124-125 «nunc montibus abditus istis, / flens mecum enunero transacti temporis annos». Infine, cfr. Sannazaro, *Arcadia* IVe 3-4 «e quanti passi tra la notte e 'l giorno / spargendo indarno vo per tanti campi» e 39-40 «Ma io lasso pur vo di giorno in giorno / noiando il ciel, non che le selve e i campi».

19. *Ma, lassō*: stacco sintattico frequente in Trissino, per cui vd. la nota a XVI

7. *i'... selve*: cfr. *Rvf* 142 15 «da po' son gito per selve et per poggi» e 176 1-3 «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / [...] / vo sicuro io». *le... selve*: le selve più fitte e intricate di vegetazione, dunque quelle il più possibile distanti da un qualsiasi contatto umano (ancor più che rispetto ai *campi e selve* di v. 5). Cfr. B. Tasso, *Rime* II CVII 66 «Errando va per selve ombrose e folte» e, fra i riutilizzi trissiniani, «ωmbrωsa, ε fωlta selva» (in *It. lib.* X 958) e «selva fωlta» (in *It. lib.* XIII 618, XVIII 523 e XX 841), in tutti i casi in punta di verso.

20. *Contandω i di*: fra gli scritti trissiniani, il verbo si ritrova un'altra volta nel significato di 'enumerare' (nella rubrica del libro decimo dell'*Italia liberata*: «Il decimω entra in Rωma, ε cōnta i Gotthi») e una in quello di 'raccontare' (in *It. lib.* V 188 «Tien per la manω, ε i suoi pensier le cōnta»). Per la locuzione vd. *Rvf* 56 2 «contando l'ore», *Tr. Mortis* II 55 «O misero colui che' giorni conta», Boiardo, *Amorum Libri* III 44 5-7 «L'alma mia, del suo ben privata e cassa, / poi che è partita a forza del suo core / conta e giorni passati e conta l'ore» e, per contrasto, Sannazaro, *Arcadia* IVe 13-14 «Lasso, ch'io non so ben l'ora né 'l giorno / che fui rinchiuso in questa alpestra valle». *dōpω ... Arnω*: 'da quando sono giunto presso l'Arno', ovvero in Toscana.

21-22. *Ne... rime*: 'e non ho la speranza che dei versi così gravosi possano mai sollevarsi in maniera tale da oltrepassare dei colli tanto alti'. Si attua in questi versi un capovolgimento contenutistico (denunciato da precise spie lessicali) della situazione prospettata nel periodo ipotetico delle strofe II-III: «Ne sperω» è rovesciamento di «E s'io sperasse» (v. 7), «Possin levarsi» e «a passar» di «S'alzasser» (v. 8) e «Potesser gire» (v. 9) – e si noti come fra questi quattro elementi si generi un chiasmo quanto all'aspetto sintattico (infinitiva + consecutiva nella strofa II; finale + infinitiva nella IV) ma venga mantenuta inalterata la posizione del verbo servile («Potesser» e «Possin», che accompagnano rispettivamente la consecutiva e l'infinitiva).

21. *Ne sperω*: ad attacco di verso anche in *Rvf* 124 9. *passar... colli*: cfr. *Rvf* 142 32 «ch'i' passai con diletto assai gran poggi», *Inf.* XVII 2 «che passa i monti», B. Tasso, *Rime* I LXIII 9 «al trapassar d'un colle» e, fra i testi trissiniani, *Soph.* 45 «passandω l'alpe» e *It. lib.* IX 819 «e passar l'alpi» e XXV 260 «al trapassar d'un colle». *alti colli*: gli *appennini colli* di v. 10. Un sintagma identico è in *Rvf* 303 6, ma vd. anche Dante, *Al poco giorno* 30 «altissimi colli» e *It. lib.* XXIV 219 «colli altissimi».

22. *grevi rime*: in questa forma, l'aggettivo è *hapax* assoluto nella produzione trissiniana. Nella sesta divisione della *Poetica* (Trissino 1970b, p. 77) è però precisato che «La metalepsis o vero transumpzione è quella la quale per similitudine di significato dimostra un altro significato diverso, come è “un greve tono” [= *Inf.* IV 2], che a dirlo propriamente si dovrebbe dir “grave tono”; ma perché “greve” e “grave” hanno lo stesso significato nel peso [*scil.* per riferirsi al peso di qualcosa], ma nella

voce [*scil.* per connotare un suono] solamente si dice “grave”; e Dante ivi ha transunto il significato del peso e l’ha posto nella voce». Si tratta del medesimo procedimento messo qui in atto da Trissino stesso, che associa a un termine indicante una «voce» (le *rime*) la forma di un aggettivo che non le si potrebbe propriamente accostare. Il senso di *greve/grave* gioca peraltro in maniera voluta sul doppio senso tra ‘pesanti’, ‘gravose’ – il che impedisce fisicamente alle rime di sollevarsi al di sopra dei colli – e ‘dolorose’ (ma forse anche ‘rozze’) – con l’idea invece di una non adeguata levigatezza che porta l’io a ritenere le rime non degne di allontanarsi da lui per recarsi dall’amata (secondo una situazione topica, e simile ad esempio a quella di XIII 79-80 o a quella di *Rvf* 125 79-81 «O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi»). Cfr. *Rvf* 332 v. 24 «le mie basse rime» e v. 61 «mie stanche rime», ma anche *Par.* XVII 23 «parole gravi», *Rvf* 23 13 «il suon de’ gravi miei sospiri», 318 13 «gravi accenti» e 332 11 «I miei gravi sospir’ non vanno in rime», oltre che *Rime* I 1 «Se ’l durω suon de’ gravi miei ωsospiri».

23-24. *E... cantō*: ‘e perciò ne canto poche, e tali da restare in valle’, ovvero ‘non atte a elevarsi tanto da superare i colli’. Dal momento che la speranza espressa nella protasi del periodo ipotetico risulta irrealizzabile, neppure l’apodosi («Tante ne scriverai») ha più senso di essere. Poiché le rime non potranno in ogni caso giungere alla donna, non è più rilevante che ne siano cantate molte o poche: è come se, venuta meno la convinzione che le rime potessero trovare ascolto presso l’amata, sia venuto meno anche il desiderio stesso di comporre versi.

23. *E però*: avvio di verso con valore conclusivo diffusissimo nell’*Italia liberata*, con ben 28 attestazioni. *da ... valle*: in contrapposizione a «passar tant’alti colli» di v. 21, e dunque ‘atte ad abitare in luoghi dimessi, non elevati’.

24. *da ... donna*: ‘(tanto nobili) da potersi presentare dinanzi a una qualsiasi donna’.

[V] 25-28. *Ver’è... secō*: ‘È pur vero, leggiadra donna, che spesso il mio pensiero genera nelle ombrose selve immagini tanto vivide che mi sembra di trovarmi insieme ad esse in qualche valle’. Se nella strofa III le rime sono dette incapaci di trascinare in Toscana un qualche *pensier* della donna, adesso è invece il *pensier* dell’io stesso che ricostruisce mentalmente le fattezze e la fisionomia dell’amata; e per un momento vi riesce in effetti in maniera tanto veritiera da essere in grado di trasporre al di fuori della propria mente tali parvenze e da illudersi quasi che si tratti di una figura concreta. Per il concetto nella sua interezza vd. *Rvf* 129 vv. 28-29 «et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso», vv. 33-37 «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga, / et mirar lei, et obliar me stesso, / sento Amor sì da presso / che del suo proprio error l’alma s’appaga» e vv. 40-42 «I’ l’ò più volte (or chi fia che mi ’l creda?) / ne l’acqua chiara et sopra l’erba verde / veduto viva, et nel tronchon d’un faggio», e 176 7-8 «ch’i’ l’ò negli occhi, et veder seco parme / donne et donzelle, et sono abeti et

faggi».

25. *Ver'è*: attacco di verso identico in *It. lib.* III 215 e 318, XIV 78 e XVIII 1112 e in *Soph.* 1590. *l'... pensier*: cfr. XXXIX 1 «il mio pensier» e LXXI 12 «ciascun mio pensier»; ma vd. soprattutto *Rvf* 129 48 «tanto più bella il mio pensier l'adombra» (ovvero 'la dipinge raffigurandosela nel paesaggio circostante'). *leggiadra Donna*: per la locuzione in clausola, oltre a LXXVIII 35 vd. *Rvf* 268 45 e *It. lib.* IV 489, XVIII 628 e XXV 576; ma cfr. anche *Rime* XXXIII 25 «leggiadra e bella Donna», *Rvf* 323 62 «sì leggiadra et bella donna» e 218 1 «leggiadre donne et belle», e *Tr. Mortis* I 1 «Quella leggiadra e gloriosa donna».

26. *figura*: il verbo si ritrova solo un'altra volta in Trissino, in *It. lib.* X 871-872 «L'una è i metai, che son l'argentò, e l'orò, / Overò il biancò, e 'l gial, che lji figura», nel significato di 'rappresentare', 'significare'. In questo caso però, soprattutto sulla scorta di *Rvf* 116 12-14 «Ivi non donne, ma fontane et sassi, / et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo», il verbo sembrerebbe da intendere con il valore di 'generare immagini', a indicare un vero e proprio atto creativo della mente, che, a partire da ricordi pregressi, ricostruisce il volto dell'amata e lo raffigura negli oggetti e nell'ambiente circostante. *ombrose selve*: ombrose perché fitte di vegetazione (esattamente come le *folte selve* del v. 19), e quindi, ancora una volta, isolate. Vd. *Rvf* 162 7 «ombrose selve» e 176 12-13 «un solitario horrore / d'ombrosa selva», B. Tasso, *Rime* II CVII 66 «selve ombrose», e *It. lib.* III 522 «ombrosa selva», V 221 «selve ombrose» e X 958 «ombrosa, e folta selva», ma anche *Rime* XXII 5 «Ombrose frondi».

27. *Sì fisso*: aggettivo impiegato con valore avverbiale ('in maniera così intensa'). Cfr. *Rvf* 129 33-34 «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga». *io mi credo*: il pronome riflessivo, che potrebbe risultare pleonastico, è anche in *Rvf* 35 9-11 «sì ch'io mi credo omai che monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempre / sia la mia vita, ch'è celata altrui». Vd. del resto Brambilla Ageno 1964, p. 141: «Fra i *verba sentiendi*, è non di rado riflessivo, come già nel latino tardo, credere, con oggetto diretto, o con l'infinito, o con la dichiarativa esplicita». Nelle *Rime* sono analoghi i casi di XLV 66 «chi ingannare altrui si crede» e LXIV 1 «Ben mi credeva», ma anche di LXV 41 «io mi sperò» e LXVII 14 «io non mi sognò». *in ... valle*: cfr. *Rvf* 50 43 «in qualche chiusa valle» (dove però il sostantivo ha il significato di 'insenatura del mare'), nonché la già citata canzone trissiniana *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 48 «ove in qualche riposta, amena valle».

28. *seco*: grammaticalmente è riferito a «pensier», ma sul piano logico indica ciò che dal pensiero è "figurato", e dunque le immagini stesse dell'amata.

28-30. *ε... colli*: periodo ambiguo, quasi anfibologico, il cui senso si capovolge a seconda che «quel» sia inteso come soggetto o come complemento oggetto. Nel primo

caso sarebbe il *pensier* del v. 25 a sovrastare le *rime* e a sostituirvisi, constatato ormai il definitivo fallimento di queste ultime nell'invocare il nome dell'amata. Nel secondo sarebbero invece le *rime* (con un verbo «caccian» sottinteso) ad avere la meglio sul *pensier*, a richiamare l'io alla realtà, risvegliandolo dal sogno immaginifico nel quale egli ha proiettato la figura della donna sull'ambiente circostante e dal conseguente stato di contemplazione quasi estatica in cui si trova, e ricordandogli che la donna stessa si trova al momento lontana – e con quest'ultima proposta si spiegherebbe certo meglio l'invettiva che è rivolta all'amata nella strofa successiva. Per la similitudine delle onde che si sovrappongono cfr. *Inf.* VII 22-23 «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa» e *Scph.* 2082-2084 «La fallace speranza d'è mortali, / a guisa d'onda in un superbo fiume, / hora si vede, hor par che si consume»; e, per un utilizzo posteriore, Tasso, *Gerusalemme Conquistata* XX 21, 1-4 «E fantasmi a fantasmi, e larve a larve / succeder gli parean, com'onde in fiume; / e sempre che una imago a lui disparve, / l'altra s'offerse al più verace lume». Si noti inoltre come l'*enjambement* contribuisca a raffigurare visivamente l'accavallamento delle due onde.

29. *caccia*: 'vi si sovrappone, sostituendola'. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*, ma torna spesso nell'*Italia liberata* con il significato di 'scacciare' (ed è assai più frequente della forma con *s-* iniziale). Nei *Fragmenta*, su cinque attestazioni del verbo, solo in 2569-10 («L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, / da me si parte») il verbo assume questo significato anziché quello di 'andare a caccia'. *così quel*: è *iunctura* che si ritrova in qualche altra similitudine trissiniana, per cui vd. *It. lib.* IV 818-822 o XVI 238-337.

30. *l'han ... indarno*: come in *Rvf* 318 13-14 «onde con gravi accenti / è anchor chi chiami, et non è chi responda». Le rime proseguono, ma senza successo, l'operazione avviata dall'io stesso al v. 6 («La kiamo sempre, et in sospiri e in rime»).

[VI] 31. *Deh ... meljo*: un nuovo impeto ottativo, dopo quello delle stanze II-III, apre il periodo, capovolgendo però il senso del precedente. Se prima il desiderio era quello di un ricongiungimento – seppure parziale e ottenuto per mezzo di simulacri, di *pensier* –, adesso si manifesta una brama di completo isolamento e di definitivo distacco. Cfr. *Par.* XVI 52 «Oh quanto fora meglio esser vicine» e Giusto de' Conti CLXXVII 9 «Deh quanto fora meglio et di men danno». *aspri colli*: 'colli impervi', e dunque, ancora una volta, lontani dalla civilizzazione, completamente isolati. In questo caso, però, l'idea di "asprezza" è posta in diretta correlazione con la natura altrettanto "dura" dell'amata, con rimando implicito a Dante, *Così nel mio parlar* 1-4 «Così nel mio parlar vogli'esser aspro / com'è negli atti questa bella pietra / la quale ognora impetra / maggior durezza e più natura cruda». Cfr. inoltre *Rvf* 288 2 «aspri colli», *It. lib.* XXV 271 «un'aspro colle» e in parte anche *Rvf* 129 14 «Per alti monti et per selve aspre».

32. *Viver ... a*: 'vivere lontano da'. Cfr. *Rvf* 15 11 «viver lontane». Il costrutto "lontano a" è comune nel linguaggio poetico: Trissino vi ricorre anche in LXXVIII

47 «Pocω lontano a lui» e in *It. lib.* XII 702 «pocω a nωi lontano»; ma vd. anche gli esempi boccacciani di *Teseida* III 2 5 «lontani a degna sofferenza» e IV 9 3-4 «lontano ad te mi converrà morire / De!» e di *Rime* 105 14 «lontano a tte». Si noti infine come l'iperbato di «Viver» rispetto al suo ausiliare («fωra», nel verso precedente), complicato peraltro dall'inarcatura, cooperi a rappresentare in maniera espressiva l'idea di allontanamento. *dura Donna*: insensibile alle sofferenze dell'io, secondo quanto specificato nel verso successivo. Al di là di un influsso della già menzionata dantesca *Così nel mio parlar* (e soprattutto dei vv. 1-4), vd. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 321 10-11 «se a la mia dura / donna ritorno, non mi paia strano».

33. *nωn pregiò*: 'non reputò di qualche valore', 'non tenne in considerazione', 'non apprezzò'. La donna è insomma indifferente sia al pianto (e quindi al dolore) sia al canto (e quindi alla poesia) altrui. Cfr. *Rvf* 239 12 «che non curò già mai rime né versi» e in parte anche 70 25-27 «Ella non degna di mirar sì basso / che di nostre parole / curi», 186 13-14 «et oh pur non molesto / gli sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezz!» e 239 38 «e 'n versi tanto sorda et rigida alma». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*; nell'*Italia liberata* si trova quasi sempre come participio passato accordato con "cavaliere" (ma vd. invece *It. lib.* XIX 439-440 «Ωnde so ben, che nωn pensossi ad altrω, / Che farsi hωnωre, ε nωn pregiar la vita»). *piantω ne rime*: ripresa in *variatio* del v. 6 «et in sωspiri ε in rime», e come in quel caso passibile di essere intesa per endiadi come 'versi colmi di dolore'. Cfr. *Rvf* 239 35 «lagrimando et cantando i nostri versi» e 332 60 «ove è colei ch'i' canto et piango in rime», e Sannazaro, *Arcadia* IVe 16 «piangendo in rime».

34-35. *E... lei*: 'e fra i boschi non si trova una fiera più sdegnosa di lei'. Cfr. *Rvf* 22 19-20 «Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera», 226 1-2 «Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io, né fera in alcun bosco», 288 13 «né fiere àn questi boschi sì selvagge», ma anche 301 3 «fere selvestre, vaghi augelli et pesci» e 310 14 «et fere aspre et selvagge».

34. *fiera ... ritrosa*: l'aggettivo, che è *hapax* nelle *Rime*, non vale semplicemente 'timidezza', 'onesta pudore', ma indica un atteggiamento volutamente e immotivatamente sprezzante, sdegnoso, che rimanda appunto a un ambito ferino e selvaggio. Cfr. le altre due attestazioni trissiniane, in *Ritratti*, p. 26, in riferimento alle virtù di Isabella d'Este («né si può ne' suoi costumi niente di amaro, niente di ritroso, o di contentioso vedere») e in *It. lib.* IX 370 a indicare invece la natura della moglie di Socrate («Socrate, ch'ebbe sì ritrosa moglie»). Vd. inoltre *Rvf* 105, 8-10 «et in donna amorosa anchor m'aggrada, / che 'n vista vada altera et disdegnosa, / non superba et ritrosa».

35. *ne... Arnω*: declinazione boschereccia e toscanizzante del mito dell'aspide che si tura le orecchie, cui è associata la donna ad esempio in *Rvf* 210 7 «che sol trovo Pietà sorda com'aspe». Pare essere invenzione trissiniana quella di individuare nei pesci

degli interlocutori sordi – forse perché, semplicemente, privi di orecchie –, ma per immagini simili, in cui sono invece le acque a essere dette indifferenti alle preghiere dell'amante, vd. ad esempio Sannazaro, *Arcadia* VIII 41 «O crudelissima e fiera più che le truculente orse, più dura che le annose querce, et a' miei preghi più sorda che gli insani mormorii de l'infiato mare» o B. Tasso, *Rime* II xciv 6-8 «O più sorda che l'onde / D'Adria, via più selvaggia / Che qualunque animal bosco nasconde», la cui matrice comune sembra essere Ovidio, *Metamorfosi* XIII 804 «surdior aequoribus». Vd. anche, per contrasto, Sannazaro, *SeC* XXXIV 6 «e i pesci al mio lagnar staranno intenti» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 133 3-4 «tal che in te hormai non son sì ascosi pesci / a cui nota non sia l'aspra mia pena» e 270 16-17 «e gli pesci l'orecchie attente tengono / a' mei lamenti»; per la donna “sorda” vd. invece *Rime* XXII 11 «Da quelle orecchie al mio lamento sorde».

36. *E ... bramω*: insieme con valore avversativo e iterativo (‘e tuttavia non cesso di bramarla’). Attacchi di verso analoghi sono in *It. lib.* III 845, VI 153, VIII 889 e XII 597. *meco la bramω*: un concetto simile è espresso in LXXI 12-13 «Chè ciascun mio pensiero altro non brama, / Che star sempre con ella vivo e morto» e *Rvf* 300 10-11 «sua santa et dolce compagnia / la qual io cercai sempre con tal brama!». *poggiω ... valle*: ‘presso le alture e in luoghi pianeggianti’, ovvero ‘dappertutto’. Il primo dei due sostantivi torna, in Trissino, in *It. lib.* XIII 689 «Tal che le rive, e le colline, e i poggi» e XXVI 461 «di rimpetto al poggiω». Per espressioni corrispondenti vd. *Rvf* 66 18 «dai poggi et da le valli», 71 37 «O poggi, o valli» e 145 10 «in alto poggio, in valle ima et palustre», ma anche 30 6 «in poggio o 'n riva».

[Congedo] 37-39. *E ... rime*: ‘E, pensando a lei, mi dimentico delle valli e dei colli, così come dell'Arno e di ogni altra donna; e non vedo più selve dinnanzi a me, né conosco più la poesia’. Si noti il progressivo smarrirsi della mente, che procede da un oblio che coinvolge il paesaggio circostante e da una cecità rispetto a qualcosa che si offre immediatamente alla vista fino a uno stato in cui alla poesia stessa è negata una condizione di esistenza. Cfr. *Rvf* 94 1-2 «Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna, ogni altra indi si parte», 116 5-7 «et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch'altro non vede», 127 96-97 «Et così meco stassi / ch'altra non veggio mai, né veder bramo» e 226 3-4 «ch'i non veggio 'l bel viso, et non conosco / altro sol, né quest'occhi àn'altro obiecto».

37. *nel pensar*: il verbo non descrive un momento puntuale, preciso, ma un tempo indefinito, sospeso in una indeterminata vaghezza. *valle ... colli*: nuova dittologia antonimica con il medesimo valore di quella del v. 36. Per la coppia vd. soprattutto *Rvf* 303 6 «valli chiuse, alti colli», ma cfr. pure 125 9 «per campagne et per colli» e Dante, *Al poco giorno* 21 «ch'i' son fuggito per piani e per colli».

38. *Mi scordω*: un costrutto analogo (verbo “scordare” in forma riflessiva +

complemento oggetto) si ritrova in LXXVIII 146 «Nōn vi scōrdate il vostrō amatō Daphne» e in *It. lib.* I 390 «Che fā scōrdarci ogni passatō affannō», VIII 59-60 «Ōnde forse fariami i gran negozi / Scōrdare, ε star nel suō bel vifō intentō» (e si noti in questo caso la costruzione analoga a quella della sestina, con verbo in iperbato e in *enjambement* rispetto al complemento oggetto, che chiude il verso precedente), XVII 48 «Ne me lō scōrderò mentre, ch'iō viva», XXI 329 «Tu pensi, ch'iō mi scordi tante ingiurie» e XXIV 335 «Nōn vi scōrdate i fidi miei precetti». *ognialtra donna*: il concetto è già in Dante, *Al poco giorno* 14 «trae della mente nostra ogni altra donna», ma cfr. anche *Amor, tu vedi ben che questa donna* 43-44 «Degli occhi suoi mi vien la dolce luce / che mi fa non caler d'ogn'altra donna».

39. *conosco*: 'riconosco', come ad esempio in III 5.

XXVII

Da questo punto del canzoniere in poi saranno pochissimi i testi non innovativi rispetto a MA₁ che si incontreranno. Si inaugura qui un brevissimo ciclo, costituito soltanto da questo sonetto e dal successivo, in cui sembra momentaneamente riaffiorare nell'io la speranza, in seguito alla manifestazione da parte della donna di un atteggiamento maggiormente improntato alla pietà. Il tema sviluppato è vicino al *topos* della lancia di Peleo, che era capace insieme di ferire e di risanare chiunque colpisse: in questo caso, però, le proprietà della lancia sono attribuite al *lampeggiar* (v. 1) degli occhi della donna, che sono in grado contemporaneamente di suscitare nell'amante l'ardore e di porgergli il *rimediω* (v. 11) perché non bruci di passione fino a esserne consumato del tutto.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD, come il successivo. È equivoca la rima *affanni* (sostantivo) : *affanni* (verbo), inclusiva *anni* : *affanni* : *inganni* : *affanni* e ricca *expressω* : *appressω*. Si ha inoltre omeoteleuto fra le rime A (-eni/-eni) e B (-anni) e paronomasia fra *consumi* e *costumi* (come anche nei componimenti VI, XIV e LIX).

1. *lampeggiar*: 'scintillio', associato al lume degli occhi già in XXI 14 «Il dolce lampeggiar de i bianchi e neri» (e cfr. la relativa nota per ulteriori rimandi). Si veda inoltre, per l'intero verso, Buonaccorso da Montemagno il Giovane 23 7 «e lampeggiar quel bel viso sereno». *belj'ocki*: vd. la nota a VIII 6. *sereni*: l'aggettivo è associato agli occhi (che vengono in tal modo correlati a due stelle in un cielo terso) già in *Rvf* 71 50 «occhi sovra 'l mortal corso sereni» (: *meni*) e 200 9 «li occhi sereni et le stellanti ciglia»; ma ricorre anche in Giusto de' Conti XXXVII 1, LXXII 5, CXLIX 162 (: *meni*) e CLXXV 2, in Poliziano, *Rime* LXIII 3, in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 596 5 («occhi sereni e lampeggiante ciglia») e in *It. lib.* XV 840.

2. *Nōn scōrdati*: 'non dimentichi' ('che non si sono dimenticati'), ma con un valore forse più vicino a quello etimologico ('che non ci hanno tolto dal loro cuore dopo tutto questo tempo'). Si noti come, nella costruzione del canzoniere a stampa, il posizionamento della sestina subito prima del presente sonetto faccia sì che si generi una sorta di richiamo capfinido tra il «mi scordω» di XXVI 38 e questo «Nōn scōrdati». *molt'anni*: difficile dare una consistenza a questo lasso di tempo

accennato solo genericamente e per il quale non sussistono elementi esterni che consentano di quantificarne l'effettiva durata – a maggior ragione se si tiene presente che, ad esempio, in LXXVII 6 la locuzione «molti e molti anni» indica in realtà un'estensione temporale di secoli. Cfr. *Rvf* 60 1 «L'arbor gentil che forte amai molti anni» (: *affanni* : *inganni*).

3. *M'abbalja*: 'mi abbacina', 'mi acceca' (per eccesso di luce, troppo forte perché la vista ne sostenga il peso), con improvviso passaggio dal *pluralis modestiae* del verso precedente (*nōi*) a una prima persona singolare. L'unica altra attestazione del verbo con questo significato in Trissino è in LXV 72-73 «Dunque da più bel Sol, ch'io non descrivo, / Tanto furō abbaljati l'occhi miei» (laddove nelle due occorrenze dell'*Italia liberata* vale 'abbaiare': cfr. Vitale 2010, p. 129). Cfr. inoltre Cino CLXII 5-7 «m'abbaglia tanto l'uno e l'altro viso, / che da ragione e da virtù diviso / seguio solo il disio come mio duce» e Boccaccio, *Rime* XLII 5-6 «che 'l troppo lume el debile valore / degli occhi abbaglia sì, che la [*scil.* l'anima] si svia». *amōrosi affanni*: 'pene d'amore' più che 'servitù amorosa'. Cfr. *Tr. Cupid.* I 55 «gli amorosi affanni» (: *anni*), Boccaccio, *Rime* LXXVII 6 «gli amorosi affanni» (: *anni*) e Cino I 5-6 «e fatt'han l'alma mia sì amorosa / che tutto corro in amoroso affanno».

4. *Tirar ... meni*: 'mi sento trascinare, di pena in pena, dovunque il mio destino voglia condurmi', senza cioè poter decidere autonomamente dove andare, essendo stato privato del pieno controllo della ragione. Il verbo della consecutiva è in *enjambement*, quasi a mimare l'azione dell'essere "tirato" contro la propria volontà. *Tirar mi sento*: cfr. Tebaldeo, *Rime della vulgata* 294 8 «tirar mi sento ne gli antichi affanni» (: *anni*). La costruzione pronome + "sentire" + infinito torna in *Rime* XLI 3 «Sento nascermi al cuor tanto diletto», XLIII 2 «Nascere vi sento» e 13 «Sento giungermi al cuor tanta dolcezza», e LXXIV 3 «Ch'io mi sento morire». *ovunque ... meni*: un'espressione pressoché identica è in XLV 25 «Forse perché Fortuna e 'l Ciel mi meni» (: *sereni* : *pieni*), da cui pare si debba desumere che, se il primo elemento indica la sorte mutevole, il secondo si riferisca invece a un preciso disegno superiore. Cfr. inoltre Tebaldeo, *Rime della vulgata* 295 106 «contra mia voglia il crudel ciel mi mena» (: *piena*).

5. *Ma ... pieni*: 'mi rendo conto (inaspettatamente) che quegli occhi sono ricolmi di una tale dolcezza'. Gli occhi trascinano l'io negli *amōrosi affanni*, ma la dolcezza che dispensano è tale da rendere qualunque affanno non solo sopportabile ma addirittura piacevole. *di ... pieni*: cfr. Buonaccorso da Montemagno il Giovane 2 9-10 «benedetto giorno, / d'alta letizia e di dolcezza pieno».

6. *Et ... inganni*: 'e che portano con sé delle blandizie così piacevoli'; si noti come «lor» del verso precedente abbia come predicativi contemporaneamente questa infinitiva implicita e un aggettivo («pieni»). Gli occhi della donna sembrano promettere dei beni illusori, che l'io sa che probabilmente non riuscirà mai ad

ottenere; eppure, la seduzione esercitata da quelli – in maniera evidentemente involontaria – è tale che l'amante non è in grado di allontanarvisi. Cfr. XLVI 2-3 «Cōn fallaci lusinghe ε cōn inganni / M'havete postω in sī gravωsi affanni» e soprattutto Cino CLXII 9-11 «Lo qual mi mena pien tutto di fede / a dolce morte sotto dolce inganno / ch'è conosciuto solo dopo il danno».

7. *nullω ... affanni*: 'nessuna sofferenza sembra mai farmi davvero soffrire'. Cfr. XLV 4-5 «Tutti l'j'affanni miei parer men gravi / Mi ferω un tempω».

8. *E ... affreni*: 'e nessun ostacolo (sembra mai) porre fine alla mia gioia', con costruzione sintattica parallela a quella del verso precedente («nullω» + soggetto + complemento oggetto + verbo). *intoppω*: *hapax* assoluto in Trissino, ha qui il significato di 'ostacolo', 'oggetto che intralcia il cammino' (e non di 'scontro', come ad esempio in *Rvf* 88 7-8 «ma pur nel viso porto / segni ch'i' ò presi a l'amoroso intoppo»), da porre in relazione con l'idea di un arresto di qualsiasi movimento insita invece nel verbo «affreni». Cfr. almeno *Tr. Fame* II 14 «non già correr così, ch'ebbe altro intoppo». *affreni*: è l'unica occorrenza di questa forma del verbo "frenare" – qui impiegata evidentemente solo per ragioni metriche –, che altrove in Trissino si presenta sempre con prefisso iterativo ("raffrenare") o, in qualche caso, senza alcun prefisso.

9. *vago ... lume*: sovrabbondanza esornativa comune a Lorenzo, *Altre rime* VII 10-11 «mirar duo pietosi occhi fiso: / escene un vago, bel, dolce splendore» e in parte anche a *Rvf* 276 13-14 «poscia che 'l dolce et amoroso et piano / lume». Per *bel lume* vd. anche XII 14 e rimandi.

10. *Nasce ... fuoco*: il *lume* degli occhi, quasi coincidesse esso stesso con una lucerna, trasmette all'amante il fuoco con cui è alimentato. Cfr. *Rvf* 165 12-13 «Di tai quattro faville, et non già sole, / nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo», Cino LXXVII 1-4 «Avegna che crudel lancia 'ntraversi / nel mi' cor questa gioven donna e gente / co' suo' belli occhi, [e] molto foco versi / nell'anima che m'arde duramente» e, con riferimento anche ai versi che seguono, Petrarca, *Rime disperse* 60 1-4 «Da gli occhi, de' quai nasce il foco ond'io / Arder mi sento più che mai 'l core, / Mover solia sovente uno splendore / Che pace dava ad ogni mio disio». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*. *da ... istessω*: ovvero ancora dal *lume*.

11. *Vien il rimedio*: cfr. *Par. XXVI* 13-15 «Al suo piacere e tosto e tardo / vegna remedio a li occhi, che fuor porte / quand'ella entrò col foco ond'io semp'ardo». *ch'ei ... consume*: 'affinché quel fuoco non mi consumi del tutto'.

12. *Che ... temer*: 'Cosa ho mai da temere, allora?', con riferimento a un possibile timore provato dinanzi alla prospettiva degli *amorωsi affanni*. *expressω*: 'manifesto', se riferito, in iperbato, a «cōstume» del verso successivo; oppure, con valore avverbiale, 'chiaramente'.

13. *questω cōstume*: 'questa caratteristica peculiare'.

14. *Di ... appressò*: 'quello cioè di procurare la ferita e di farla guarire subito dopo', secondo la scena esemplificata nella prima terzina. Per l'immagine della piaga risanata vd. *Purg.* VII 95 «sanar le piaghe c'hanno Italia morta» (ripresa esplicitamente in *Rime* LXXVII 19). Sulla fortuna del *topos* della lancia di Peleo nella lirica in volgare delle origini vd. invece Bevilacqua 2013.

XXVIII

Il tema della pietà che la donna riserva all'io prosegue in questo sonetto, che forma col precedente una sorta di dittico: anzi, se lì l'amata è detta provocare una ferita e insieme risanarla, qui dimostra invece di avere un atteggiamento unicamente benevolo. È lei stessa, in questo caso, che in prima persona si preoccupa di vivificare la speranza che l'amante ha di porre fine alle proprie sofferenze amorose; a tal fine non solo si lascia nuovamente vedere senza alcun impedimento, superando l'interdizione registrata dalla ballata XIV e dal sonetto XXV, ma addirittura mostra chiari segni di una rinnovata pietà, tanto che la fuga dell'anima dell'io dal corpo – con sua conseguente morte –, che nel sonetto XXIII era considerata prossima, è invece ormai definitivamente scongiurata. L'amante, di contro, sottratto alla morte, può adesso ardere di passione senza preoccupazione alcuna, elogiando l'amata che si è ora adornata, fra le tante virtù degne di lode che la contraddistinguono, anche della pietà.

Lo spunto del componimento è fornito, ancora una volta, da un sonetto ciniano, il LXXIII (cfr. Quondam 1991, p. 172 e Trissino 2001, p. 274), di cui soprattutto la prima quartina costituisce un vero e proprio rovesciamento tematico: lì la donna è fiera nemica della pietà e conduce l'amante alla disperazione, riducendolo sul punto di morte, laddove qui proprio il mutato contegno dell'amata invita l'io alla speranza e infonde in lui nuova vita.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD, come il precedente. Sono ricche le rime *sempremai* : *amai* : *homai* e *crudeltate* : *beltate* : *pietate* (che è anche desinenziale), paronomastica *amai* : *homai*, assonanti *pensieri* : *leggieri* e *ardore* : *Amore* : *valore*. Sono inoltre consonanti fra loro le rime B (-eri/-eri) e C (-ore); e, rispetto al sonetto precedente, si può riconoscere un'assonanza fra le rime -eni/-eni e -anni e, rispettivamente, -eri/-eri e -ai. Si noti, infine, che per tutto il sonetto mancano rime consonantiche.

1-4. *Questa ... guai*: cfr. Cino LXXXIII 1-4 «Questa donna gentil, che sempremai, / poi ch'ì' la vidi, disdegnò pietanza, / mi mena con tant'ira in disperanza, / che 'l cor dispregia la sua vita omai», rispetto a cui si noti come la «disperanza» ciniana del v. 3 sia stata trasformata da Trissino in «speri». Si segnala inoltre che nella *Giuntina di rime antiche* il verso incipitario riporta a testo la

variante «Quella», a ulteriore riprova del fatto che la fonte materiale per riprese come questa non può essere il volume a stampa.

1. *Donna gentil*: oltre che nella canzone LV, in cui se ne registra un alto numero di occorrenze (per cui vd. la relativa introduzione), la locuzione ritorna nelle *Rime* solo in LXIV 11 e in LXVIII 9. E «questa donna gentil» ricorre a inizio di verso anche in Cino XVII 11. *sempremai*: la forma con funzione rafforzativa dell'avverbio, che qui costituisce una ripresa diretta del verso ciniano, è attestata anche nella *Sophonisba* e nell'*Italia liberata*, ed è persino registrata nella *Grammatichetta* (§§ 85-86).

2. *kiavi ... pensieri*: 'ebbe il pieno governo di tutti i miei pensieri'. L'immagine della chiave del cuore (o, come in questo caso, dei pensieri) dell'amante, che Amore o la donna posseggono, è topica (nelle *Rime* si ritrova in XLV 6 «Sepperω del mio cuor volger le kiavi»). Per la specifica *iunctura* vd. *Rvf* 37 34-36 «quei begli occhi soavi / che portaron le chiavi / de' miei dolci pensier', mentre a Dio piacque» e 63 11-12 «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano», ma anche 72 30 «quel core ond'anno i begli occhi la chiave».

3. *che ... spero*: 'che adesso io torni ancora una volta a sperare', con riferimento implicito a una speranza che l'io un tempo aveva nutrito e che però, nel corso dei *molt'anni* (cfr. XXVII 2), si era ormai assopita lasciando spazio alla disperazione. *novellamente*: vd. la nota a II 3 per il valore da assegnare all'avverbio. Anche in questo caso, forse, è da intendere nel senso di 'proprio adesso', dal momento che, se significasse 'nuovamente', risulterebbe pleonastico rispetto al vicino «anchora».

4. *D'uscir ... guai*: 'di cessare, attraverso di lei, di piangere per amore', quindi 'di poter non soffrire più'. Cfr. LXXVIII 120 «A me fia grazia uscir di tanti affanni» (dove però la cessazione di ogni sofferenza presuppone la morte) e poi anche Mantelli di Canobio LXIX 10 «ché nulla via trovo a uscir de guai», Sannazaro, *SeC* LXXXIV 13 «cerca pur una volta uscir di guai» (: *omai*) e Guidiccioni, *Rime* CIV 1-3 «O tristi pensier miei, / Non fia ch'io spero mai / Uscir d'affanni et guai». *per lei*: 'grazie a lei', con una funzione attiva della donna, dunque, nel ristabilire la speranza nell'animo dell'io, secondo quanto anticipato già nel sonetto precedente con l'immagine del lume degli occhi che è in grado di spegnere il fuoco e di sanare la piaga di cui esso stesso era stato causa. *de lji*: la preposizione "di", sia semplice sia, come in questo caso, articolata, in Trissino si trova molto più spesso della preposizione "da" dopo il verbo "uscire". Nelle *Rime* vd. anche XII 7-8 «ch'io temω ch'esca / Di me», XLV 74 «Lieta se n'usciria di carcer tetrω» e il già citato LXXVIII 120. *amorosi guai*: letteralmente i 'lamenti provocati dall'amore', e quindi, per metonimia, il dolore che di quei lamenti è all'origine. La locuzione è già petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 23 65 «risonar seppi gli amorosi guai», e si ritrova ad esempio in Ariosto, *Rime* cap. XXIII 21.

5-7. *Wnde ... Veggiω*: 'per cui, oltre al bel viso, che per lungo tempo ho amato (e amo), vedo (nella donna) così tanti segnali di una dolcezza lieta e sincera'.

5. *Wnde ... bel*: l'espressione andrà forse interpretata non nel senso di 'nella sua interiorità, in ciò che è nascosto dietro al viso e che io con lo sguardo riesco a penetrare' – intendendo quindi che i *segnì* sono tutti interni alla donna e che però l'amante è in grado di scorgervi per la lunga frequentazione che ha avuto di quel viso – ma in quello di 'anche senza tener conto del bel viso', 'in aggiunta al bel viso' – che quindi adesso l'io può vedere nuovamente, dopo un periodo di interdizione, e che, se anche è divenuto benevolo, non è però la fonte di tutti i *segnì* di pietà dimostrati dalla donna. Della preposizione che regge l'accusativo si hanno del resto altre attestazioni in Trissino, per cui vd. almeno *It. lib. X* 1057-1058 «Wnde wltre il dannw de le nostre morti, / A woi ne seguiria vergogna eterna» (peraltro con avvio di verso identico). *Wnde wltre*: si noti l'assonanza. *visw bel*: «bel visw» è anche in XIII 21 e in LXXV 23. *che ... amai*: non 'che prima ho tanto amato e ora non amo più' ma 'che ho amato tanto a lungo', con rimando implicito ai *molt'anni* di XXVII 2.

6. *Sì ... veri*: il verso è da leggere in contrapposizione ai vv. 5-6 del sonetto precedente («Ma truovw lor di tal dolceza pieni, / Et haver secw sì swavi inganni»), dove gli occhi della donna erano sì fonte di dolcezza, ma frammista di *inganni*, laddove qui i segnali che l'io scorge nell'amata sono non più illusori ma *veri*. Vd. inoltre LXVII 12-13 «Chè due labbra divine ti basciarw. / O nuovw segnw, o smifuratw amore!», e, ancora per contrasto, XX 10 «Nè [vidi in voi] un segnw di cangiar l'ufata volja». *segnì*: 'segnali' o addirittura, in unione con *veri*, 'prove' (sottintendendo: di quella pietà che la donna si è impegnata a dimostrare nei confronti dell'amante secondo quanto risulta dai vv. 3-4). *leggiadretti*: il vezzeggiativo è impiegato di frequente nelle *Rime*, per cui vd. VIII 1 «cwon leggiadretti nodi», LVIII 8 «Parole dolci, leggiadrette e cwnte» e LXVI 3 «Parole dolci, leggiadrette e nuove». Una clausola simile è già in *Rvf* 246 3 «fa con sue viste leggiadrette et nove».

7-8. *che ... homai*: 'che i miei spiriti, già sul punto di partire il più velocemente possibile (per abbandonare il corpo), si sono ormai del tutto fermati'.

7. *i spirti*: gli stessi di XXIII 5-6 «Sentw i spirti mancarsi a pocw a pocw, / Che l'anima dolce andrebbe via» (e vd. la relativa nota). Se in quel caso era l'anima ad allontanarsi, immediatamente dopo la disfatta degli spiriti, qui sono invece questi ultimi a minacciare la partenza. *pronti e leggeri*: 'solleciti'. Dittologia sinonimica – ma in «leggeri» è implicita forse anche l'idea di 'agire senza riflettere', per cui gli *spirti* partirebbero senza rendersi conto che in tal modo condannerebbero l'amante alla morte –, a indicare l'estrema rapidità con cui il corpo verrebbe abbandonato. Per il sintagma cfr. *Rvf* 274 «de' miei nemici sì pronti et leggeri» (: *pensieri*), Gregorio d'Arezzo, *Rime* VI 2 «quando li spirti son presti e leggeri» (: *pensieri*), Lorenzo, *Rime* CLXVI 1-2 «Parton leggeri e pronti / del petto e miei pensieri» e Sannazaro, *SeC* XXI 5 «Ivi coi messi suoi pronti e leggeri» (: *pensieri*). E su «spirti [...] pronti»

agisce forse anche la suggestione – quantomeno per la scelta lessicale – di *Mc* 14 38 «Spiritus quidem promptus caro vero infirma» (già mediato da Petrarca in *Rvf* 208 14 «Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca»). Si noti infine la forte allitterazione che si genera fra *LEGGIeri* e *LEGGIadretti* del verso precedente.

8. *Al dipartir*: ‘alla partenza’, con un *enjambement* che ha funzione icastica. *son raffrenati*: ‘vengono tratti’, con un’iniziativa che proviene quindi dalla donna, la quale, seppure indirettamente – attraverso i *segni* del v. 6 –, arresta la fuga degli spiriti e impedisce così la morte dell’amante. Per il verbo vd. XXIII 7-8 «S’un pietωσω pensier per quella via / Nωn s’avacciassi a raffrenarla un pocω» (dove è riferito all’anima che parimenti vuole abbandonare il corpo), ma anche il vicino XXVII 8 «E nullω intoppω il miω giωire affreni», oltre che *Rvf* 167 11 «l’anima al dipartir presta raffrena». *homai*: ‘definitivamente’, senza cioè che ci sia il rischio che fuggano di nuovo.

9. *tornω ... ardore*: ‘torno con rinnovata gioia all’ardore di un tempo’ o meglio ‘a bruciare di passione come facevo un tempo’, dal momento che la durezza della donna aveva parzialmente assopito quella fiamma, che ora invece la sua pietà e il lume dei suoi occhi (secondo quanto detto al v. 11: ma cfr. anche XXVII 9-10) hanno risvegliato. Cfr. LXV 31-32 «Le già spente faville / Incωminciò destar sωavemente» e, per contrasto, XLV 19-21 «i miei desiri ardenti, / [...] / Sωnω caduti ε pocω men che spenti». *primω ardore*: cfr. Boccaccio, *Amorosa visione* XLIII 16-17 «il primo ardore [: *valore*] / della bellezza dell’altre fu spento» e Boiardo, *Amorum Libri* III 15 12-13 «però che nel mirar questa vaghezza / ha giunto tanto foco al primo ardore».

10. *Vedendω*: il verbo regge il participio «spenta» e l’infinitiva del verso successivo, con una struttura sintatticamente molto simile a quella di XXVII 5-6 «Ma truovω lor di tal dolceza pieni, / Et haver secω sì sωavi inganni». *spenta*: si noti come, con una proporzionalità inversa, allo “spegnersi” della crudeltà nella donna corrisponda il riaccendersi dell’*ardore* nell’io.

11. *ne’ ... Amore*: Amore dimora negli occhi della donna – che sono quasi la sua sede naturale, perché, fuor di metafora, sono essi che più di ogni altra parte del corpo provocano l’innamoramento – anche in *Rvf* 125 21-22 «Amor et que’ begli occhi, / ove si siede a l’ombra». *belj’ocki*: cfr. VIII 6 e rimandi.

12-14. *Quantω ... pietate*: ‘quanto saranno ancora più adorni la sua somma bellezza, i suoi begli atteggiamenti e le sue qualità ineguagliabili, se a questi la donna aggiungerà, come ulteriore ornamento, anche la pietà’. L’io pregusta, nel finale di componimento, la perfezione raggiungibile dalla donna con il conseguimento di quell’unico nobile sentimento di cui non si era ancora fregiata.

12. *alta beltate*: vd. IV 1 «L’alta bellezza ε le virtù perfette» e rimandi, in particolare a LXV 47 «L’alta bellezza, che s’adorna in lei».

13. *I be’ costumi*: cfr., anche in rapporto con il verso precedente, VI 5-6 «bei

costumi, / Gentil parlare et immortal bellezza». *unico valore*: le doti e le qualità uniche al mondo.

14. *fien*: 'saranno'. *fregiati ... pietate*: la pietà costituisce un motivo di ornamento esattamente come se si trattasse della decorazione materiale di un oggetto. Per espressioni simili vd. *It. lib.* I 114-115 «un bel drappo bianco, / Di riccamo gentil fregiato intornò», VII 531-532 «un'armatura fina, / Fregiata intornò di lamette d'oro» e XII 273-274 «Et havea l'arme anchora / Fregiate intornò di lamette d'oro».

XXIX

È con questo componimento che nella *princeps* si realizza il primo scarto rispetto alla seriazione dei testi così come trasmessa dal ms. di Jena, dove il sonetto compariva subito prima della sestina XXVI. La posizione originaria era in effetti più coerente con il clima di lontananza evocato negli ultimi componimenti prima della sestina, ed era senz'altro meno contraddittoria rispetto a quella attuale, in cui il testo interrompe il brevissimo ciclo sulla donna pietosa presentando un nuovo, improvviso e brusco inasprimento della condizione dell'amante – sebbene senza che la donna sia chiamata in causa, e anzi senza che sia neppure menzionata indirettamente, giacché il solo a essere accusato delle rinnovate sofferenze è Amore.

A generare l'inquietudine nel cuore dell'io è l'accavallarsi dei pensieri, evidentemente agitati perché privi della serenità che un amore felice avrebbe concesso. Su questo sfondo, Amore è accusato non solo di aver condotto l'amante in un tale stato, ma soprattutto di averlo ingannato con false promesse di gioia. All'io non resta allora che una sofferenza continua, esternata di giorno con i sospiri e di notte con il pianto.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il successivo. Sono inclusive le rime *ingombra* : *sgombra* : *ombra* : *adombra* (e derivativa *ombra* : *adombra*) e *campi* : *scampi*; quest'ultima è a sua volta ricca, così come *giaccondo* : *feccondo*. Sono paronomastiche le rime B (-*ondo*) ed E (-*onde*); inoltre, tutte le serie rimiche tranne la C condividono la medesima vocale tonica, e tutte (C compresa) sono accomunate dalla presenza di una consonante nasale tra vocale tonica e vocale finale (A -*ombra*, B -*ond*, C -*ampi*, D -*ond*, E -*onde*).

1-2. *Quanto ... pensiero*: 'Quanto più mi fermo a pensare, tanto più un nuovo pensiero mi occupa di continuo la mente'. Per i pensieri che "ingombrano" (la mente, il cuore, ecc.) cfr. soprattutto *Rvf* 327 8 «di sì scuri pensieri Amor m'ingombra» (: *ombra* : *sgombra* : *adombra*) e Dante, *Io son venuto* 10-12 «e però non disgombrà [: *ombra*] / un sol penser d'amore ond'io son carco / la mente mia», ma anche *Purg.* XXXI 142 «che non paresse aver la mente ingombra», *Rvf* 10 12 «d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra» (: *ombra*) e Buonaccorso da Montemagno il Giovane 3 12 «et un pensier m'ingombra». Anche in Trissino il verbo ha spesso un

significato simile: si vedano almeno le attestazioni di *Scoph.* 5 «Questω grave dōlor che 'l cuor m'ingombra», *Rime* XXXI 35 «De la bella abōndanza ingombra 'l cuore», LV 61 «Donna gentil, quantω dōlor m'ingombra» e LXIX 4 «Bench'ei di tal diletto il cuor m'ingombra», e *It. lib.* VIII 97 «Per la gran dolja, che lj'ingombra il cuore», XI 231 «E tal diletto lj'ingombra il cuore», XV 489 «Per la paura, che lj'ingombra il cuore», XVII 127 «La tepideza, che v'ingombra il cuore», XVIII 630 «Che dolja sopra dolja ogn'hor la ingombra», XXII 292 «Che 'l Re del ciel lj'havea la mente ingombra», XXIV 519-520 «Tant'havea l'alma debole, et ingombra / Di pensier lievi» e XXV 408 «Che la sua mente era d'errore ingombra»; vd. inoltre, per contrasto, *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) vv. 2-3 «et allegro abbandoni ogni pensiero, / che arrechi noia, o che la mente ingombra» (: *sgombra* : *ombra*). Per la costruzione con il soggetto e il complemento oggetto separati per mezzo di inarcatura cfr. invece XXVI 28-29 «E poi come onda in Arnō / L'altr'ōnda caccia». Per la struttura comparativa cfr. infine XXXIX 1-3 «Quantω più mi distrugge il miō pensierω, / [...] / Tant'ognihōr, lassō, in lui più mi profōndō» (: *pondo* : *giocōndō*).

2. *Nuovo pensiero*: cfr. LXV 4-5 «Qual grazia, qual destino o qual errore / Nuovo pensiero a la mia mente porge» e *Purg.* XVIII 141 «novo pensiero dentro a me si mise». *giù*: in contrapposizione al 'su' della mente. *nel ... profōndō*: ovvero 'nel profondo del cuore'. Cfr. almeno *Rvf* 94 1-2 «Quando giugne per gli occhi al cor profondo [: *pondo* : *giocondo*] / l'imagin donna, ogni altra indi si parte» (ma il sintagma è anche in 147 6 e 310 10) e *It. lib.* VI 1036 «traendō fuori / Dal cuor profōndō altissimi sōspiri» e VIII 906-907 «e mandō fuori / Dal cuor profōndō altissimi sōspiri».

3. *Mena*: altro *enjambement*, dopo quello tra i vv. 1-2, ancora una volta a mimare il movimento del *pondo* che dalla mente scende fino al *cuor profōndō*. *sì ... pōndō*: 'un peso tanto gravoso e insopportabile'. Il sintagma «grave pōndō» è già in *Rvf* 338 4, e torna in *Rime* XXXIX 6 (: *profōndō* : *giocōndō*) e in *It. lib.* II 598 e XXV 162. *intolerabil*: è voce pressoché sconosciuta alla poesia delle origini, con l'eccezione di Boccaccio, *Teseida* IV 8 3 «del mio intollerabile dolore» e VIII 48 4-5 «dolore / intollerabile»; ma cfr. anche *Vita Nova* 5 6 «intollerabile beatitudine» e 14 2 «Io dico che nel nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensiero, lo quale era della mia donna». In Trissino l'aggettivo si ritrova in *Scoph.* 485 «Vergogna e strazio, intolerabil dannō» e 1942 «Ci reca intolerabile dōlore», e in *It. lib.* IX 852 «Ah vizio intolerabil de le genti».

4. *Che ... sgombra*: 'il quale scaccia dall'anima ogni piacere che questa provi'. Si osservi com'è descritta la fisiologia del dolore nella prima quartina: l'io si ferma a pensare; un nuovo pensiero occupa di volta in volta la mente; dal nuovo pensiero si genera un peso opprimente che giunge al cuore; a causa di quel peso l'anima è privata

di ogni gioia. Cfr. *Rvf* 11 4 «ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra» (: *ombra* : *adombra*), 23 169 «ogni men bel piacer del cor mi sgombra» (: *ombra*) e, per contrasto, 71 77-80 «i' sento in mezzo l'alma / una dolcezza inusitata et nova, / la qual ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombrà allora», ma anche 59 9-10 «che d'ogni altra sua voglia / sol rimembrando anchor l'anima spoglia». Cfr. inoltre Giusto de' Conti CCVII 59-60 «Io von pensando il dolor che mi sface, / e quel che ogni piacer dil pecto sgombra» (: *ombra* : *ingombra*), Braccesi 18 15 «da me per questi [occhi] ogni piacer si sgombra» (: *ombra* : *ingombra*) e Bandello, *Rime* CXIII 13 «ogni piacer da me così si sgombra» (: *ombra* : *ingombra*).

5. *Crudel ... crudel*: simili apostrofi con epanalessi – che Trissino nella sesta divisione della *Poetica* (Trissino 1970b, p. 80) chiama «pallilogia» o «reduplicazione» (su cui cfr. la nota a LIX 31) – sono proprie soprattutto di contesti drammatici, per cui vd. ad esempio Tasso, *Aminta* 737 «Crudel Amor» o *Re Torrismondo* 2966 «Ahi, ahi, ahi, crudel morte e crudel fato!». Per la locuzione trissiniana si vedano inoltre *Rvf* 50 39 «Ahi crudo Amor», *Tr. Cupid.* III 40 «Poi vedi come Amor crudele e pravo» e soprattutto Boccaccio, *Rime* LVI 14 «crudel Amor, ver me fiero et perverso» e Ariosto, *Rime* cap. XXVI 38 «o Amor crudel e d'ogni mal radice»; e «Amor crudel» torna più volte nelle *Rime* di Tebaldeo. Si tenga presente che «crudelis Amor» è *iunctura* già classica, per cui vd. ad esempio Virgilio, *Buc.* X 29 ed *Aen.* VI 24.

5-6. *sottwo ... tue*: l'*enjambement* riproduce visivamente la distanza fra le ali e l'ombra che queste proiettano sul terreno. L'immagine, di ascendenza biblica (per cui vd. *Ps* 16 8 «Sub umbra alarum tuarum protege me» e 90 4 «Scapulis suis obumbrabit tibi et sub pennis ejus sperabis»), è abbastanza topica per indicare un'idea di protezione: cfr. almeno *Par.* VI 7 «e sotto l'ombra de le sacre penne», Mantelli di Canobio VIII 9 «tornar all'ombra delle sue sante ale» e Sannazaro, *SeC* CI 4 «e già con l'ombra de le sue grand'ali», ma anche Boiardo, *Amorum Libri* III 14 10-11 «dove Amor lo rinfresca a la dolce ombra [: *ingombra*] / e tienlo ascoso sotto a le sue piume»; in Trissino, vd. invece *Rime* LV 64 «S'io mi vivea sottwo la tua dolce ombra».

6. *sperai ... giocondo*: 'ho sperato di trascorrere la vita in modo gioioso'. Per espressioni simili vd. Cino XXVIII 5-6 «colei, / per cui sperava viver dolcemente» e 12 «ché là ond'io sperava aver letizia», e Tebaldeo *Rime dubbie* 57 52 «Io sperava con te viver felice».

7-8. *Ma ... adombra*: 'ma (non mi è stato possibile perché) sono stato come una pianta che, benché radicata in un terreno fecondo, è seccata proprio nel pieno della sua fioritura a causa di un'ombra fitta e molesta (che le impediva di essere nutrita dai raggi del sole)'. Nel passaggio dall'ombra benefica e protettiva delle ali a quella mortifera degli alberi che impediscono alla vegetazione sottostante di fiorire – a dispetto delle

positive inclinazioni (il *terren fecundω*) che l'io riconosce a sé stesso – è registrato tutto lo scarto fra le aspettative nutrite nei confronti di Amore e la realtà. Per la metafora della pianta nel suo complesso cfr. *Purg.* XX 43-44 «Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia, / sì che buon frutto rado se ne schianta» e, per contrasto, *Rvf* 60 1-4 «L'arbor gentil che forte amai molt'anni, / mentre i bei rami non m'ebber a sdegno / fiorir faceva il mio debile ingegno / a la sua ombra, et crescer negli affanni».

7. *Pianta fui*: cfr. Tebaldeo, *Rime della vulgata* 285 102 «ch'io fui qual pianta svèlta in su il far frutto!».

8. *Uggia*: l'ombra (e di conseguenza la mancanza di luce solare) nociva per le piante. È *hapax* assoluto in Trissino, e in generale di scarsissima attestazione nella tradizione lirica, specie in senso proprio. *in ... fiorire*: 'nel periodo della giovinezza', come in *Rvf* 288 4 «in sul fiorire e 'n sul far frutto».

9-10. *Ωnd'io ... sospirandω*: 'per la qual cosa (ossia per le sofferenze provocate da Amore) vado sospirando di continuo attraverso fitte foreste e lande desolate'. Sviluppo tematico di quanto detto in precedenza, introdotto come al solito da un "onde" con valore conclusivo. Cfr. soprattutto *Rvf* 35 1-2 «Solo et pensoso i più deserti campi [: *scampi*] / vo mesurando a passi tardi et lenti» (per l'identica clausola del primo verso), ma anche 129 46-47 «et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido» (rispetto a cui si ha la ripresa di «selvaggio» in «selve» e la conservazione del secondo aggettivo) e Federico II 2 18 «ond'io sovente vado sospirando». Vd. inoltre XXVI 19 «Ma, lassω, i' vo per le più fōlte selve».

9. *selve ... campi*: vd. *Rvf* 71 37 «o selve, o campi» e *Rime* XXVI 5 «onde per campi e selve» con rimandi, cui si aggiungano LXXII 1 «Deserte piagge e boschi ombrosi et hermi» e Da Porto, *Rime* LVII 9 «Ne le tue selve e ne' sacratì campi».

10. *Vo ... giornω*: con funzione iterativa, 'sospiro di continuo e non faccio altro che consumare in tal modo le mie giornate'; da escludere, invece, che «il giornω» sia da intendere non come accusativo ma come determinazione temporale, contrapposta a quella del v. 12 («come vien la notte»), sia perché in quel caso bisognerebbe supporre un implicito pronome riflessivo di prima persona singolare come complemento oggetto ('mi consumo sospirando di continuo durante il giorno') sia perché "consumare il giorno" è locuzione ben attestata. Per la struttura "vo" + gerundio vd. XXVI 19-20 «i' vo per le più fōlte selve / Cōntandω i dì» e relativo commento. Per costrutti analoghi a quello con il primo gerundio cfr. *Rvf* 30 29-30 «che sospirando vo di riva in riva / la notte e 'l giorno», ma anche 237 14 «ma sospirando andai matino et sera» e *Tr. Cupid.* II 131 «e sospirando andai»; per altri simili a quello con il secondo gerundio cfr. invece *Rvf* 216 5 «In tristo humor vo gli occhi consumando» e 237 19-20 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia / el dì pensoso», Giusto de' Conti CXVI 2-3 «Cieco gli giorni miei vo consumando /

Dicendo fra me stesso sospirando» e Sforza 29 1-2 «Il giorno col pensier vo consumando / Per valle, colli, boschi, piano e monte». Cfr. inoltre, anche in relazione al primo verso della terzina, Bandello, *Rime* CCXXIV 1-6 «Amante non fu mai sì fuor di speme, / n'alcun mai visse con sì fiero pianto, / come viv'io che dal mattino a sera / e, quando poi s'asconde il sol, la notte, / mai sempre piango e cerco far mia vita / con le silvestri fiere in antri e boschi» (con ripresa dello stesso tema anche nelle due strofe successive).

11. *Senza riposo*: 'senza sosta', 'senza tregua'. A inizio verso anche in *It. lib.* XV 345. *infin ... asconde*: 'finché il sole non è tramontato, nascondendosi alla vista', ovvero 'per tutto il dì'. La clausola è petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 50 44 «poi che 'l sol s'asconde»; ma cfr. anche Boccaccio, *Rime* II 1 «Sì tosto come il sole a'nooi s'asconde» (in un sonetto il cui tema è il pianto notturno dell'amante contrapposto al riposo di tutti gli altri esseri viventi) e, sempre in punta di verso, Dante, *Io son venuto* 2 «quando il sol si corca».

12. *Poi ... tornò*: l'io «torna» a piangere perché il pianto era stato interrotto durante la giornata per lasciare spazio ai sospiri. L'intera situazione è mutuata da *Rvf* 216 1-4 «Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, et raddoppiarsi i mali: / così spendo 'l mio tempo lagrimando»; ma cfr. anche 237 20 «el dì pensoso, poi piango la notte» e 265 6-7 «quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura, / piango ad ognor».

13. *mi ... Amor*: 'mi fa trascorrere la vita'. Cfr. *Rvf* 129 1-2 «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor», 135 84 «Amor, ch'anchor mi guidi» e 211 1 «Amor mi guida et scorge», ma anche 79 7-8 «[Amor] tal mi governa, ch'i' non son già mezzo, / per gli occhi ch'al mio mal sì spesso giro». «Così mi guida Amor» è inoltre ad attacco di verso in Sforza 266 9. Vd. infine anche *Rime* LI 1-2 «Sì come i miei pensier tutti ad un segno / Guidava Amor col vostro alto difio». *perch'io ... scampi*: 'affinché io non abbia scampo', ovvero 'per condurmi alla morte'. Cfr. ancora *Rvf* 79 3 «più non mi pò scampar l'aura né 'l rezzo» e Petrarca, *Rime disperse* XCVII 1-6 «Non è piaggia diserta, o selva in terra, / U' per fuggir da te non sia allungato: / Non so s'è 'l mio destino, o s'è il mio fato, / Ch'io non possa scampar di terra in terra, / Che giorno e notte Amor, quando m'afferra, / Non m'arda e strugga».

14. *Et ... vivò*: 'E, nonostante ciò, io continuo a vivere', con forte movimento avversativo rispetto alla finale del verso precedente, come già in *Rvf* 292 9 «Et io pur vivo» e 331 48 «et vivo». Vd. inoltre Monte Andrea, *Rime* 8 7 «I' pur ò vita, lasso me dolente!» e, in Trissino, *Rime* XLV 38 «Ch'io non so come vissi» e *It. lib.* XXII 957 «Et io pur vivò» (e, in forma interrogativa, III 837 «e tu pur vivi?»). *ε... donde*: letteralmente 'e non so da dove (mi venga la facoltà di rimanere in vita)', quindi 'e non so spiegarmi come ciò sia possibile'. Cfr. Nicolò de' Rossi, *Canzoniere* 350 1-4 «Pur eo vivo mal come non so dire, / da che mia vita è quasi cosa morta, / merçé d'Amore,

COMMENTO

che a tanto l'ha scorta / ch'a pocco a pocco la mi sento usire», Sforza 241 I «Vivo: non so donde el mio viver vegna» e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 543 I «Io vivo e non so come».

XXX

In una lettera del 28 aprile 1512 (edita in Roscoe 1817, pp. 190-192 n XXII, da cui si cita), Cesare Trivulzio – vale a dire lo stesso la cui morte sarebbe stata poi pianta da Trissino nell'ecloga LXXVIII – scriveva a Trissino di aver ricevuto una sua missiva per mezzo della quale veniva confermato della notizia «de la ruina di quell'alta, e fondata torre de virtude», ovvero della morte del comune amico Marcantonio Della Torre. Al contempo egli forniva un elemento di datazione fondamentale per il sonetto XXX, dal momento che aggiungeva:

prima pur ancora sperava, che non fosse vero, che morte avesse potuto offendere il fiore, anzi il frutto di tutti gli altri Huomini, ma leggendo la vostra lasso! di quanta speme caduto sono, veggendo Voi, ch'eravate ugualmente come io a lui amico, ciò, e per vostre lettere, et per un Sonetto a me far certo, el qual già non è de opera mia di laudarlo.

La dipartita del medico veronese, professore presso l'ateneo di Padova, avvenuta in un momento non meglio precisabile agli inizi del 1512 (cfr. anche Morsolin 1894, p. 52), doveva dunque aver da poco raggiunto Trissino stesso, se solo ora ne dava conferma a Trivulzio: e il *terminus ante quem* per la stesura del sonetto stesso – che si apre proprio con un vocativo indirizzato a Trivulzio, ed è quindi stato per lui originariamente pensato – sarà da fissare a ridosso dell'invio della missiva da parte di Trissino, in aprile.

La presenza all'interno del canzoniere propriamente amoroso – con l'eccezione, quindi, della coda di componimenti che segue la canzone LXXV e che in maniera ben distinguibile, anche dal punto di vista tipografico, si pone quale appendice dichiaratamente encomiastico-eglogistica – di un testo del genere, non solo scopertamente d'occasione (benché non contraddistinto da una qualche particolare rubrica) ma addirittura indirizzato a un amico e composto per compiangere la morte di un altro, comune, amico, è autorizzata e giustificata dal fatto che anche nei *Fragmenta* si trovino componimenti simili. In particolare, il modello petrarchesco alla base di questo sonetto trissiniano è *Rvf* 92, che sia per organizzazione retorico-sintattica sia per riprese di precise tessere lessicali sembra essere stato tenuto presente.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il precedente. Sono assonanti le rime *dolore* : *bonore* e *sbandita* : *gradita* ed è inclusiva (e ricca) la rima *vita* : *invita*; sono inoltre costituite di sole vocali (e sono parzialmente assonanti) le rime D (-*ea*) ed E (-*ei*). Infine, tutti e quattro i rimanti della serie rimica A (-*ore/-ore*) sono uguali a quelli impiegati in *Rvf* 92.

1-4. *Cesare ... Piangiamō*: è ribaltata la costruzione sintattica di *Rvf* 92, che si apre con l'imperativo del verbo "piangere", subito seguito dal vocativo, e solo nella seconda metà della quartina esplicita, per mezzo di una causale, le ragioni del pianto; qui, al contrario, al vocativo incipitario segue prima la manifestazione del dolore e della sua causa, e solo in un secondo momento, nell'ultimo verso della quartina, l'invito a piangere.

1. *Cesare mio*: non è forse casuale, sebbene si tratti di un semplice vocativo, il richiamo di *Purg.* VI 114 «Cesare mio, perché non m'accompagne?»; e un identico *incipit* è anche in Castiglione, *Rime* 2 1 «Cesare mio, qui sono ove il mar bagna». Ma vd. anche l'avvio di un altro sonetto di compianto contenuto nei *Fragmenta*, 287 1 «Sennuccio mio, benché doglioso et solo». *comun dolore*: il dolore è *comun* perché condiviso non solo da Trissino e Trivulzio, ma anche dagli altri personaggi chiamati in causa nelle partizioni successive. Oltre a *Rvf* 3 7-8 «onde i miei guai / nel commune dolor s'incominciaro», cfr. soprattutto Guittone, *Rime* XLVI 1-3 «Comune perta fa comun dolore, / e comuno dolore comun pianto; / per che chere onni bon pianger ragione»; e si tenga presente che lo stesso Cesare Trivulzio, in una lettera inviata a Trissino il 29 aprile del 1512 (in Roscoe 1817, pp. 193-194 n XXIII), vale a dire il giorno successivo a quello in cui gli comunicava l'avvenuta ricezione del sonetto, scriveva di mandargli «le cose di Guittone d'Arezzo» che quegli gli aveva richiesto in precedenza.

2. *altra vita*: per ulteriori occorrenze della locuzione eufemistica, che nelle *Rime* ricorre altre volte per designare la morte, vd. XVI 11 e rimandi.

3. *Di ... insieme*: 'con la stessa intensità e contemporaneamente'. Cfr. XVI 4 «Di pari, e la beltà cresci, e l'orgoljō». *a ... invita*: come in *Inf.* VI 58-59 «Ciaccio, il tuo affanno / mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita»; una citazione letterale di quest'ultimo verso è in *It. lib.* V 633, ma cfr. anche Giusto de' Conti CXLIX 128 «Che tanto danno a lagrimar m'invita» e *Soph.* 301 «Giusta cagione a lacrimar vi muove», da incrociare con *Rvf* 276 5 «Giusto duol certo a lamentar mi mena» e con Cino CIV 1 «Giusto dolore a la morte m'invita». Nelle *Rime* il verbo torna in LXIV 33 e in LXIX 19.

4. *Piangiamō adunque*: in dipendenza logica da quanto precede, nel senso che, essendo entrambi spinti al *lacrimar* per la perdita dell'amico, è giusto che il dolore si sfoghi senza alcun freno. Cfr. Boccaccio, *Rime* XXIII 9 «Adunque piangi» e XLV 9 «Dunque piangete». *disfoghamō il cuore*: cfr. *Rvf* 92 8 «quanto bisogna a disfogare il cuore».

5. *priva d'honore*: 'privata ormai del proprio decoro e del giusto onore che le si dovrebbe tributare'. Cfr. Buonaccorso da Montemagno il Giovane 26 4 «privo d'onor tuo bel nome s'asconde!» e *It. lib. XVIII* 118 «Molje d'un huom, che sia privo d'honore». E cfr. anche Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I VII 27 4 «Che dela medecina avea l'honore».

6. *L'afflitta Medicina*: la *Medicina*, personificata, è raffigurata come uno dei soggetti che partecipano attivamente al pianto e al dolore per la morte di Marcantonio, essendo stata a lungo da quegli difesa nel proprio *honore*. Nell'*Italia liberata* (XXIV 1295-1298), quali campioni della medicina saranno cantati invece altri tre veneti (Niccolò Leonicens, Conte Da Monte e Francesco Frigimelica): «Quell'altrò è il Leonicens, e pressò a lui / Il Monte, e 'l Frigimelica sen vannò; / Questi la imbarbarita medicina / Ritornerrannò al cultò di Galenò»; il cognome dei Della Torre compare invece nel poema solo all'interno di una più generica rassegna di famiglie insigni (cfr. *It. lib. XXIV* 1180-1181 «Mirate la opulenta, e la Manfreda / E la Pallavicina, e da la torre»). *anzi sbandita*: *correctio* da contrapporsi non ad «afflitta» ma a «priva d'honore», nel senso di 'la sconsolata Medicina, privata del proprio onore, e anzi addirittura scacciata via, del tutto esiliata'. Quest'*hapax* si ritrova in Trissino nella canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) vv. 27-28 «Ma qui trovai, ch'io mi vergogno a dirlo, / sbandita ogni virtù come nemica».

7. *Di ... età*: 'da questo mondo', con forte *enjambement* rispetto al verbo, a rappresentare il violento allontanamento subito dalla Medicina. Complemento di separazione introdotto dalla preposizione "di" anziché "da" così come anche, in contesti analoghi, in Dante, *Amor, da che convien* 71 «E questa sbandeggiata di tua corte», in *Par. VII* 37-38 «ma per sé stessa pur fu ella sbandita / di paradiso» e soprattutto in *Rvf* 7 1-2 «La gola e 'l somno et l'otiose piume / ànno del mondo ogni virtù sbandita». *con ... gradita*: 'assieme a quell'anima a noi tanto cara', a indicare contemporaneità fra la dipartita di Marcantonio e il bando immediatamente imposto alla Medicina. Ma, al contempo, dalla costruzione del periodo risulta che anche la stessa anima del medico è stata *sbandita*.

8. *Piangeran ... virtù*: non solo la Medicina è compartecipe del pianto, ma le virtù tutte, a tratteggiare quindi una figura di uomo non dedito in maniera esclusiva e totalizzante all'occupazione di professore di medicina, ma indirizzato anche verso il conseguimento di doti morali. Del resto, il Della Torre contrasse la peste che gli sarebbe risultata fatale proprio nell'offrire cure alla popolazione di Riva del Garda afflitta dal contagio. *Amore*: se anche il medico non fu un letterato in senso stretto, persino Amore sembra ora provare rammarico per la sua morte, essendosi spento con lui un uomo di una tale nobiltà d'animo. Per Amore rappresentato nell'atto di piangere vd. soprattutto *Rvf* 92 1 «Piangete, donne, et con voi pianga Amore», ma anche Dante,

Piangete, amanti 1 «Piangete, amanti, poi che piange Amore».

9. *Pianger ... gente*: 'dovrebbe addolorarsene anche tutto il resto dell'umanità'. Oltre a *Rvf* 92 2 «piangete, amanti, per ciascun paese» e 9 «Piangan le rime anchor, piangono i versi», cfr. soprattutto 268 20-22 «Ahi orbo mondo ingrato, / gran cagion ài di dever pianger meco, / ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco» e 338 9-11 «Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe / l'uman legnaggio, che senz'ella è quasi / senza fior' prato, o senza gemma anello», ma anche Cino LXXXVI 6 «che pianger ne dovria ciascun che 'l mira». *anchor ... gente*: il sintagma è già dantesco (cfr. *Inf.* VII 63 e *Purg.* III 37, ma anche «gente umana» in *Purg.* XII 95 e XIV 86) e petrarchesco (*Rvf* 213 2 «rara virtù, non già d'umana gente»).

10-11. *Però ... lei*: 'perché Marcantonio aveva indirizzato ogni suo sforzo nel difendere lei (dalla morte)'; ma forse l'impiego del termine «cura» gioca di proposito sul doppio senso tra 'preoccupazione, impegno' e 'opera prestata dal medico per guarire un ammalato'. Se il medico veronese era stato, con i suoi studi, un campione della Medicina, tanto più era stato con il suo impegno quotidiano il protettore dell'intero genere umano, difendendolo dai colpi della Morte (secondo quanto sarà esplicitato nell'ultima terzina). Cfr. *Rvf* 92 3-4 «poi ch'è morto collui che tutto intese / in farvi, mentre visse, al mondo honore».

10. *Marc'Antonio*: in Trissino, nelle altre tre attestazioni il nome compare sempre nella forma unverbata. Si noti, inoltre, che anche in *Rvf* 92 il nome dell'amico morto è esplicitato soltanto al v. 10. *intenta havea*: con funzione forse di imperfetto con predicativo dell'oggetto ('aveva ogni sua preoccupazione indirizzata verso') più che di trapassato prossimo ('aveva rivolto ogni sua attenzione verso').

12-14. *Solω ... trophēi*: 'Soltanto Morte non piange e anzi si rallegra: lo temeva infatti in quanto persona che aveva riportato più volte una vittoria schiacciante su di lei, innalzando trofei con le sue spoglie', ovvero, fuor di metafora, 'che aveva ottenuto fama e onori grazie alle cure che di continuo prestava agli infermi, per mezzo delle quali aveva più volte allontanato la morte dai propri pazienti'.

12. *Solω ... allegra*: da porre a confronto con *Rvf* 92 14 «et rallegrasi il cielo, ov'ello è gito».

13. *Com'huom*: pseudo-paragone, simile a quello di IX 4 – e ricorrente, in questa forma, nella *Commedia* –, con funzione assimilabile a quella di un predicativo dell'oggetto ('la Morte temeva lui, che aveva rizzato mille trofei'). *di ... spolje*: complemento di mezzo ('aveva drizzato dei trofei servendosi delle spoglie della Morte'). *apertamente*: 'in modo ben visibile a tutti'.

14. *Haveva dritti*: letteralmente 'aveva drizzato', e quindi 'aveva innalzato'. *già*: 'prima di morire, benché in età ancora giovane'. *mille trophēi*: il sintagma, con lo stesso numerale dal valore iperbolico (per cui cfr. XIII 11), si ritrova in Ariosto, *Orl. Fur.* XXVII 34 7-8 «Che de le spoglie lor mille trofei / Promette al cimiterio di costei»;

RIME XXX

ma cfr. anche Sannazaro, *Sc* LXXXIX 120 «carco tornar di spoglie e di trofei!» e, per contrasto, XCIII 3-4 «di palme un tempo ornata e di trofei, / or di più sante spoglie e più leggiadre».

XXXI

Concepita come canzone encomiastica per Lucrezia Borgia – e perciò del tutto scevra di spunti tematici erotici e caratterizzata invece da un'esaltazione quasi platonizzante della donna cantata –, ma nella *princeps* (e già nel manoscritto di Jena) privata della sua funzione primitiva, depurata di (quasi) ogni rimando al destinatario originario e inserita nel mezzo del canzoniere amoroso, la canzone XXXI risulta contraddistinta da una serie di peculiarità che la allontanano dalle primissime prove rappresentate dalla canzone XIII o dalla sestina XXVI.

Anzitutto, curiosa è la sua posizione nella raccolta in rapporto con i testi circostanti, dal momento che nella canzone sono lodate le virtù morali della donna, laddove sia il componimento subito precedente sia i due successivi sono invece testi che in misura maggiore o minore ruotano attorno al tema della morte: quella dell'amico Marcantonio Della Torre nel sonetto XXX; quella dell'amata stessa nel sonetto XXXII (in cui la dipartita è solo presagita e temuta) e nella sestina XXXIII (in cui essa è invece deprecata come già avvenuta). Ma forse proprio il fatto che la canzone fosse originariamente indirizzata a un referente diverso dall'amata ha favorito il suo accostamento, nel canzoniere, a un sonetto come il XXX, in cui scoperta è la funzione non amorosa e l'individuazione di un destinatario diverso dalla donna.

In ragione della sua posizione – interna al canzoniere e non esposta come avviene invece per le canzoni LXXVI e LXXVII –, nonché dell'assenza di qualunque tipo di rubrica distintiva, l'individuazione di Lucrezia come dedicatario resta possibile a partire da un unico elemento testuale: ai vv. 54-55, infatti, a *l'altra Lucrezia*, vale a dire quella della classicità romana, è accostata *questa* (mentre assai più generico è il rimando, al v. 39, allo «splendωr del maritω al mωndω intefω»). A dispetto, insomma, della sicurezza – e anzi dell'estrema naturalezza, senza che però sia prodotta una documentazione a riguardo – con cui Morsolin (1894, p. 47) individua Lucrezia Borgia come destinatario della canzone, e nonostante altri elementi testuali intervengano a differenziare il testo da altri presenti nel canzoniere e ad avvicinarlo al contrario alla canzone LIX (indirizzata a Isabella d'Este), gli elementi che permettono l'identificazione sono alquanto esili: ed è, evidentemente, soprattutto grazie a una tale indeterminatezza che Trissino ha potuto rifunzionalizzare il

componimento inserendolo in un contesto propriamente amoroso, benché in una sezione del canzoniere ben distinguibile in ragione della forte presenza del tema della morte, proponendolo quale testo che è possibile intendere come dedicato alla donna amata – tanto che, ad esempio, Bartuschat (2000, p. 191) lo legge in tal senso.

Resta a questo punto da valutare in che misura Trissino abbia attuato un processo di ‘camuffamento’ della canzone, al fine di eliminare i più palesi rimandi alla duchessa in vista dell’inserzione del testo nel canzoniere. Per la verità, non pare vi sia stata un’operazione troppo intensa di revisione del testo (come del resto testimonia già lo stesso mantenimento del nome proprio ai vv. 54-55), dal momento che guardando ad alcune delle testimonianze manoscritte – *in primis* il codice di Jena, ma poi anche, ad esempio, il Marciano It. IX 203, che alle cc. 156r-157v trasmette la canzone mutila dell’ultima stanza – si ritrova un testo sostanzialmente identico. E, in tal senso, ancor più problematico dell’accento a *Lucrezia* è il mantenimento immutato, nel canzoniere, del congedo, ai vv. 88-90, in cui si fa menzione della possibilità per la canzone di essere accompagnata da *due sorelle*, secondo uno stilema tipicamente dantesco (per cui cfr. soprattutto *Amor che nella mente* 74) ma sfruttato anche da Petrarca (in *Rvf* 72 76). Non risulta che altri testi dedicati alla duchessa siano stati effettivamente composti – forse anche per la maggiore intimità che avrebbe legato Trissino a Isabella d’Este, con la quale la cognata, come noto, non intratteneva ottimi rapporti –, per cui, se non si vuole intendere la conservazione del congedo come inerziale, bisognerà ipotizzare che gli altri due componimenti siano da identificare in altrettante canzoni presenti nella raccolta. Le soluzioni prospettabili sono due: che le *sorelle* siano le altre due canzoni dal particolarissimo schema metrico con strofe pindariche, ovvero la LXV e la LXXVII – con cui però sembra contrastare l’idea che i componimenti ‘apparentati’ debbano proseguire con le lodi della donna –; oppure che, proprio in ragione dell’azzeramento nel testo dell’originario intento encomiastico e del suo sfruttamento come semplice componimento amoroso, le *sorelle* siano le canzoni LIX e LXV, in cui prevale più che in altre il motivo eulogico comune alla XXXI.

Quanto a un possibile inquadramento cronologico della canzone, bisognerà anzitutto rilevare l’assenza, nell’esiguo carteggio conservato fra Trissino e Lucrezia (cinque lettere in totale, tutte missive della duchessa), di una grande intimità per via epistolare (come quella che si sarebbe invece creata con Isabella d’Este), forse anche per il fatto che, risiedendo il vicentino a Ferrara, assai più frequente doveva essere lo scambio verbale (e, ad esempio, in una lettera del 26 marzo 1516, edita in Morsolin 1894, pp. 402-403, doc. XXXIII, la duchessa manifestava il «desiderio di poter presentialmente [si corregge, confrontando con l’originale, la lezione «parzialmente» presente in Morsolin] parlare [...] di cose, che sarebbe di molta opera et di poco contento [...] il scriverle»); e, benché la testimonianza epistolare meno recente dati

soltanto al 18 settembre 1515 (Morsolin 1894, p. 397, doc. XXX, in cui del resto Trissino è designato già come «Amice noster carissime» e in cui Lucrezia, rimandando a una conversazione intrattenuta in precedenza con il vicentino, chiede che questi le raccomandi un «maestro in grammatica» per il figlio Ercole), un iniziale contatto fra i due è fatto risalire da Morsolin (1894, pp. 46-47) alla prima residenza trissiniana a Ferrara, nel 1512-1513, tanto che Danzi (in Trissino 2001, p. 272) individua proprio questo arco temporale come quello della probabile composizione del testo. Né è da sottovalutare il fatto che proprio nel gennaio del 1513 veniva pubblicata a Venezia, per le cure di Aldo Manuzio, l'*editio princeps* delle opere di Pindaro, con una *mise en page* tesa a mettere in evidenza l'articolazione interna dei componimenti in strofe, antistrofe ed epodo. Si tenga però anche presente che, in una lettera di Margherita Pio Sanseverino a Trissino, purtroppo priva di data ma collocabile nel 1517, è riportato un endecasillabo che combina insieme i vv. 33-34 della canzone: «poi ne scriveti anchor che mille cose ad un tempo vi occurrevano da scrivermi. Et che erravati [corretto, tramite confronto con l'originale, sull'«eravati» di Morsolin] qual vergine che arrivi in un bel prato». Se si tratta non di una citazione a memoria della Sanseverino ma, come parrebbe di capire, della menzione di un verso già presente nella missiva dello stesso Trissino, la lettera potrebbe testimoniare forse una variante appartenente a una versione ancora primitiva della canzone (quando non addirittura una fase di stesura *in fieri*), e di conseguenza porterebbe a spostare in avanti il termine di composizione del testo; d'altra parte, si tenga anche conto del fatto che nell'*Encomion ad Maximilianum Caesarem*, la cui stesura Morsolin (1894, p. 83) colloca intorno al 1516, si ritrova l'analoga immagine di una fanciulla circondata da bei fiori e incapace di decidere quali raccogliere, con la medesima funzione di figurante a indicare il poeta incerto sui motivi di lode da cantare (cfr. *infra* il commento ai relativi versi).

Rispetto ad altri testi indirizzati a Lucrezia Borgia (una trattazione sintetica dei quali è in Dilemmi 2006), non sono qui esemplificate le caratteristiche fisiche della duchessa. La celebrazione trissiniana, al contrario, mira a fornire una visione iperbolica che estrometta con consapevolezza tutte le qualità non finalizzate al raggiungimento della gloria celeste (e per l'idea di una nobilitazione del tema amoroso in una canzone come questa, di ispirazione pindarica quanto al metro, cfr. Bartuschat 2000, pp. 190-191). La canzone si apre con un lungo periodo, il cui verbo della principale si trova solo all'inizio del secondo piede ed è subito rilanciato nel verso di *concatenatio* (cfr. Guidolin 2010, pp. 206-207). La perfezione di Lucrezia discende dall'azione della virtù celeste, che chiama a cooperare *ogni benigna stella* al fine di dotarla di tutte le grazie possibili: ad alcune di queste stelle è riservato il compito di ispirare gli ingegni poetici perché cantino propriamente della duchessa, mentre ad altre spetta quello di ornarla senza sosta in un processo di continuo

arricchimento; ed è proprio tale influsso astrale che finisce per infiammare di ardore poetico l'io stesso. Lungi dal costituirsi come stanza a sé, l'antistrofe si lega tanto saldamente al discorso concluso nella strofe da aprirsi con una completiva coordinata a quella precedente per polisindeto – e su questa forte embricazione tra strofe e antistrofe, che per Beltrami (2002, p. 137) funzionano in proporzione come due macro-piedi seguiti da una macro-sirma che è invece l'epodo, si veda soprattutto Guidolin 2010, pp. 275-276 –: la sovrabbondanza di componimenti già esistenti incentrati sulle virtù della duchessa non spaventa l'io, dal momento che la natura di questa è tale da fornire motivi di lode sempre nuovi, poiché ogni virtù è a lei congiunta. Il primo epodo si apre con una similitudine che mutua l'immagine di ispirazione classica, ma ampiamente sfruttata fra Tre e Quattrocento, della fanciulla che in primavera si ritrova in un prato variopinto e non sa scegliere i fiori più belli da cogliere: allo stesso modo il poeta, di fronte alla vastità delle lodi che potrebbe rivolgere a Lucrezia, non sa se cominciare da un'esaltazione della dinastia e del marito (e cfr. Fenzi 2006, pp. 62-63 a proposito di un'impossibilità di elogiare Lucrezia «prescindendo del tutto dai suoi natali, dalla sua stirpe») o dalle qualità che in lei spiccano maggiormente; ma infine, su consiglio della *mente*, decide di celebrare le virtù esclusive di Lucrezia e assenti in ogni altra donna. Anche la prima e la seconda triade di stanze sono tenute insieme da uno strettissimo legame contenutistico, dal momento che ad apertura della seconda strofe è ancora la *mente* a parlare, mostrando al soggetto poetante (in un discorso tutto interno allo spazio del pensiero) l'unicità di Lucrezia: la Natura non ha mai adunato *tante grazie* (v. 49) in un solo corpo così come ha fatto con questa, tanto che a lei dovrà essere consacrato un giorno un *tempio* (v. 56) in cui i *buoni* (v. 58) potranno trovare protezione. La seconda antistrofe costituisce una sorta di premessa maggiore per un ampio sillogismo che si articola fra questa stanza e la successiva, e la cui conclusione resta implicita: un'anima che, durante la vita terrena, non sia sviata dal retto cammino sarà accolta con somma gloria in paradiso (antistrofe); ma nessuna anima ha saputo mantenersi sulla retta via, nonostante le avversità, come quella di Lucrezia (epodo); dunque, anche lei riceverà senz'altro la beatitudine nell'altra vita. E si segnala che nell'epodo finale, in cui viene riferito a Lucrezia quanto nella stanza precedente era stato predicato di un'anima generica, sono riprese con calcolata *variatio* le medesime espressioni già lì impiegate: così, a «terra» (v. 62) corrisponde «vita alma terrena» (v. 78); a «terrestri lacci» (v. 64) e a «impacci» (v. 67) risponde «sterpi ε brωνchi» (v. 81); «Ne [...] s'è mai rivolta» (v. 65) diventa «Ne si rivolse mai» (v. 84); «camin, che non erra» (v. 66) si trasforma in «vera strada, / Ne la qual drittω [...] si vada» (vv. 79- 80); la coppia «sole o pioggia» (v. 67) è sciolta rispettivamente in «serena / Fortuna» (vv. 82-83) e «oltraggiω» (v. 84). Fungono infine da vero e proprio congedo (con tanto di apostrofe alla *Canzon*) i tre versi finali, in cui, come si è anticipato, è prospettata la

stesura di altre due liriche *sorelle*.

Canzone ‘pindarica’ («ad imitazione di Pindarω») di 6 stanze di endecasillabi e settenari, con strofi e antistrofi (stanze I, II, IV e V) di 16 versi e rime AbC AbC CDEEDdEeFF nelle stanze I-II e AbC BaC CDEEDdEeFF nelle stanze IV-V, epodi (stanze III e VI) di 13 versi e rime AB BA ACCDEeDFF e priva di congedo. Nella *Poetica* la trattazione dello schema triadico non è affrontata approfonditamente: al contrario, l’argomento è introdotto *en passant* e trattato quasi alla stregua di qualcosa di già noto (cfr. *Poetica*, p. 138). Del resto, la portata della sperimentazione è attenuata non solo in sede teorica ma anche nella stessa *princeps*, dove manca una qualsiasi distinzione dal punto di vista della *mise en page* o di fattori paratestuali: soprattutto nella rubrica, che, a differenza di quanto avviene per le sestine, registra il componimento semplicemente come «Canzone» (cfr. anche Hauvette 1903, p. 227).

La canzone XXXI, peraltro, si distanzia in maniera rilevante, sulla base di almeno tre aspetti, dalle altre due canzoni pindariche contenute nelle *Rime* (LXV e LXXVII) e da quelle presenti nei cori della *Sophonisba* (vv. 185-228, 596-681, 1418-1467 e 1682-1722). Anzitutto, per la già segnalata inversione nell’orditura rimica dei piedi delle stanze IV e V rispetto a quella delle stanze I e II, a dispetto di un’immutata struttura per l’epodo – per cui è difficile dire se si tratti di una ‘svista’ da parte di Trissino o di una scelta calcolata: si segnala però che nella *Poetica* mancano espliciti accenni alla possibilità che nelle canzoni pindariche la trama rimica muti da una stanza o da una triade all’altra, e pare anzi raccomandarsi il contrario (cfr. p. 138). Quindi, per l’impiego di piedi distici per gli epodi (che in generale, in Trissino, sono rarissimi, ritrovandosi soltanto nella canzone LXXII), laddove nelle altre canzoni pindariche la strofe-antistrofe e l’epodo hanno sempre piedi rispettivamente tristici e tetrastici, tranne che in *Soph.* 1418-1467 (piedi tetrastici e tristici) e 1682-1722 (piedi tutti tristici). Infine, e in parte anche in conseguenza del secondo aspetto, per il maggior numero di versi di cui constano strofe e antistrofe rispetto all’epodo (come notato già in Hauvette 1903, p. 226). Se, prese singolarmente, tali peculiarità sarebbero spiegabili come semplici scelte stravaganti, la loro somma potrebbe invece costituire un ulteriore indizio della precocità di questo testo rispetto alle altre prove di canzone di foggia pindarica (compresi i cori della stessa *Sophonisba*). Peculiare, poi, è il fatto che, anche presi singolarmente, gli schemi di strofe-antistrofe ed epodo risultano del tutto inediti (persino rispetto alle altre canzoni trissiniane), dal momento che entrambe le sirme si presentano con una disposizione rimica per la quale non si registrano usi precedenti, né accanto ad altri tipi di piedi né con diversa distribuzione fra settenari ed endecasillabi: si avvicina allo schema della sirma di strofe-antistrofe solo quello della canzone 264 dei *Fragmenta*, con la differenza che in Trissino la penultima coppia di versi recupera la rima E, laddove in Petrarca ne

introduce invece una nuova (F).

Dal punto di vista rimico, nella prima stanza sono ricche le rime *membra* : *rimembra* e *mente* : *perfettamente* (che è anche derivativa). Nella seconda sono inclusive *carte* : *arte* : *parte* e *sola* : *consola* (e la seconda è anche ricca); sono inoltre fra loro paronomastiche le rime B (-*are*) e C (-*arte*) ed è fortemente allitterante *parlare* : *parte*. Nella terza è ricca *prat*ω : *grat*ω e sono in parte sovrapponibili le rime B (-*ore/-ore*) e F (-*or*ω). Nella quarta è identica la rima *etern*ω : *etern*ω, derivativa *anchora* : *hora* e inclusiva *sia* : *difia*; la rima C (-*ern*ω), inoltre, è assonante con D (-*empi*ω). Nella quinta è inclusiva *terra* : *erra*. Nella sesta, infine, è ricca la rima *terrena* : *serena*. Da ultimo, si segnala che nella *Poetica* (p. 32) Trissino raccomanda, per ottenere l'effetto della «venerazione», l'uso di «parole larghe et alte [...] che hannō molte a et o, ε massimamente [...] in fine de le parole o [...] ne le principali cesure dei versi», le quali «effettivamente predominano nella canzone XXXI» (Bartuschat 2000, p. 191 n. 35).

[I] 1-4. *Quella ... ciel*ω: 'Quella virtù, che ha rivestito con il vostro velo corporeo l'anima più bella che fosse mai rinchiusa in membra terrene, ha mosso il cielo in una congiuntura così favorevole'. L'avvio del componimento ricalca da vicino, sia concettualmente sia sintatticamente, l'*incipit* della canzone *Virtù, che 'l ciel m'ovesti a sì bel p'ont*ω, di cui è riportata una porzione minima nella *Poetica* (p. 92), con attribuzione a Dante. Per una consonanza tematica vd. inoltre *Rvf* 325 61-64 «Il dì che costei nacque, eran le stelle / che producon fra voi felici effecti / in luoghi alti et electi, / l'una ver' l'altra con amor converse», ma anche, per gli effetti della "virtù" celeste, *Purg.* VII 24 «virtù del ciel mi mosse», *Par.* VII 137-138 «creata fu la virtù informante / in queste stelle che 'ntorno a lor vanno», *Conv.* II VI 9: «li raggi di ciascuno cielo sono la via per la quale discende la loro vertude in queste cose di qua giù», Boccaccio, *Rime* 123 2 «mossa d'alta virtù dal sommo cielo» (: *velo*) e soprattutto, fra le *Rime* trissiniane, LIX 32-33 «La grazia e la beltà, che 'n lei raccolse / Quella virtù del Ciel, che la produsse».

1. *virtù*: il sostantivo ha qui il valore – soprattutto dantesco, ed estraneo invece a Petrarca – di 'virtù celeste', 'influsso benefico dei cieli sul mondo sublunare', che in questo caso si manifesta nella creazione del corpo di Lucrezia, reso perfetto grazie alla cooperazione di *ogni benigna stella* (v. 5). Si tenga presente che, subito dopo la canzone a Ridolfi (LXXVII), in cui il lemma compare 5 volte, è questo il testo che ne registra il maggior numero di occorrenze (4). *del ... velo*: complemento di mezzo indicante l'elemento – il bel corpo – di cui l'anima della donna è rivestita. Cfr. *Rvf* 77 11 «ove le membra fanno a l'alma velo» e, per «bel velo» sempre in riferimento al corpo, *Rvf* 302 11 e *Tr. Etern.* 143 (in tutti e tre i casi sempre in rima con «cielo»), ma anche *Rime* LV 13 «corporeo velo» (e rimandi). Si noti come, nel parallelo implicito che si istituisce tra anima e corpo da un lato e membra e vestito dall'altro, all'incorporea anima sia

associato l'elemento imprescindibile, la *substantia*, mentre alla materialità del corpo il *velω*, vale a dire l'accidente nella sua inconsistente leggerezza e accessoria contingenza. Da segnalare, poi, l'insistita reiterazione allitterante della fricativa labiodentale («Virtù [...] Vostrω Velω»).

2. *Cωpriω*: 'copri'. Per questa forma epitetica del passato remoto cfr. la nota a IX 3 «dipartiω».

2-3. *più ... mai*: un movimento sintattico analogo si ritrova in *It. lib.* V 784-785 «ch'è la piu bella, / Che si trωvasse mai sottω la luna» e XI 83-84 «Che è il piu bellω, il piu forte, ε 'l piu valente, / Che si trωvasse mai sopra la terra», e deriva forse da Cino CXI 2 «de' più begli occhi che lucesser mai» – riprodotto in maniera quasi identica da Trissino in *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* (Trissino 1729a, pp. 380-381) v. 8 «nei più begli occhi che lucesser mai»; cfr. inoltre *Rime* XLII 4 «Del più bel corpω, che nafcesse mai» e rimandi.

3. *terrene membra*: cfr. *Ritratti*, p. 28 «sì bella [...] anima in così belle membra rinchiusa», ma anche *Rvf* 8 1-2 «la bella vesta / prese de le terrene membra pria».

4. *puntω*: potrebbe indicare, genericamente, il *punctum temporis*, l'attimo esatto ed estremamente favorevole in cui la virtù creatrice è esercitata sul corpo della donna; cfr. XXXIV 13 «ogni puntoω» (dove il lemma vale 'istante'), *Vita Nova* 1 5-7 «In quel puncto ... In quel puncto ... In quel puncto» e Cino CLXXVII 3-4 «e [maladico] 'l punto, che veniste in su la cima / del core». Potrebbe, però, intendersi anche come termine tecnicistico, in riferimento al preciso assetto in cui il cielo si trovava al momento di riversare i suoi influssi benèfici, e indicare quindi una 'precisa congiunzione astrale (propizia)', come in *Vita Nova* 1 2 «era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo puncto quanto alla propria giratione» e Dante, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* 58 «Ancor che ciel con cielo in punto sia» (e vd. il relativo commento di Giunta: «termine tecnico, che indica la disposizione dei pianeti nella volta celeste»). Il sintagma «beato punto», poi, è anche in Cino XII 1.

5-6. *Ch'ogni ... assembla*: 'che ogni stella benevola raccoglie tutta la sua potenza e la dispiega per rendervi onorata' (ma forse anche 'che ogni stella benigna mette insieme la propria potenza con quella di tutte le altre'). Cfr. *Vertù che 'l ciel movisti a sì bel punto* (si cita da Manzi 2014) 2-3 «che pianeto né stelle non avesse / a dar difetto, ma conpiuto bene», ma anche Dante, *I' mi son pargoletta* 11-12 «Ciascuna stella negli occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute» e *Rvf* 154 1-3 «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura / poser», 29 43-45 «Benigne stelle che compagne fersi / al fortunato fiancho / quando 'l bel parto giù nel mondo scórse» e 339 3-4 «cose nove et leggiadre, ma mortali, / che 'n un soggetto ogni stella cospere».

5. *ogni ... stella*: a indicare, in senso ampio, tutti gli astri (quindi anche i pianeti), che secondo la dottrina aristotelica indirizzano – pur senza determinarlo – l'agire

dell'uomo e ne influenzano tendenze e attitudini. Cfr. *Inf.* XV 59 «il cielo a te così benigno» e *Rvf* 7 5-6 «ogni benigno lume / del ciel, per cui s'informa humana vita» e 240 11 «quanto mai piovve da benigna stella». Si noti l'insistente allitterazione, in questi primi versi, di *be-/be-*: «bel» (v. 1), «bella» (v. 2), «beatω» (v. 4) e «benigna» (v. 5).

6. *Per hōnōrarvi*: con funzione causativa ('per rendervi onorata', 'per rivestirvi di motivi di lode') più che nel significato di 'per tributarvi onore', 'per riverirvi'. *assembra*: il tempo presente, qui e nei versi successivi («rimembra» al v. 7, «sprōnalji» al v. 9, «ōrnan» al v. 10, «fannω» al v. 11, «Dèstammi» al v. 15), si contrappone al passato remoto di «Cōpriω» (v. 2) e «Mosse» (v. 4); se, infatti, l'azione creatrice che ha portato alla nascita della donna è fissata in un dato momento (il «pōntω» di v. 4) e può considerarsi pienamente compiuta, le stelle continuano invece ad adoperare la propria influenza senza sosta nella perenne generazione ed elargizione di nuove virtù. Il verbo è *hapax* in Trissino con questo significato (ma è già, ad esempio, in Dante, *Quantunque volte, lasso* 4 «tanto dolore intorno al cor m'asembra» [: *rimembra*]), mentre si ritrova qualche volta nei *Ritratti* nel senso di 'rassomigliare'.

7. *sempre*: 'di continuo'.

8. *Le ... lodi*: 'le virtù che sono fatte oggetto di lode'. *intelletti humani*: non la mente di ogni uomo in generale (come in *Rvf* 302 9 «mio ben non cape in intelletto humano» o in *Par.* XXVI 46 «Per intelletto umano»), ma, come si precisa al verso successivo, gli ingegni dei letterati.

9. *sprōnalji*: 'li sprona', con lo stesso valore figurato che il verbo ha anche nella dedica a Carlo V ad apertura dell'*Italia liberata* (vol. 1, c. *5r) «Tal che sperω, che questω miω pōema sarà cōme un stimolω a molti pellegrini ingegni, che sprōneralli a scrivere i glōriōfi fatti di V. Maestà, et a celebrarli, et ōrnarli cō i studi de le Muſe».

10. *Altre*: in contrapposizione ad *alcuna* del v. 7; ciascuna stella, insomma, svolge una funzione ben precisa. *ōrnan*: cfr. LXV 47-51 «L'alta belleza, che s'adōrna in lei, / Le grazie e le virtù [...] / l'ōrnarω».

11-13. *Sì ... perfettamente*: 'così da fare andare lontani dal bersaglio quei pensieri che, vanamente, sperano di parlare di voi in modo compiuto e definitivo'.

11. *segnω*: il bersaglio metaforico verso cui i *pensieri vani* vorrebbero indirizzarsi come delle frecce. Con questo stesso significato il sostantivo è anche in LI 1-2 «Sì cōme i miei pensier tutti ad un segnω / Guidava Amōr»; cfr. inoltre *Rvf* 60 7 «i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno» e 354 5-6 «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale».

12. *pensieri vani*: in *enjambement*, a rappresentare un'effettiva distanza dal *segnω*. Il sintagma si ritrova in *Purg.* XXXIII 68 «li pensier vani intorno a la tua mente», in *Rvf* 207 72 «o penser' vani» (: *lontani*) e 242 11 «pien di pensier' vani et sciocchi!»,

in *Tr. Mortis* I 45 «penser vani» e in *Soph.* 759 «O pensier vani!».

13. *speran ... perfettamente*: si noti come la struttura sintattica di questo verso (verbo reggente + verbo della completiva + complemento di argomento + avverbio) ricalchi con perfetto parallelismo quella del v. 9 («sprɔnalji a cantar di vɔi sɔvente»).

14-16. *Queste ... skiera*: gli ultimi tre versi sono sintatticamente isolati, così come avverrà in tutte le altre stanze con l'eccezione solo della prima antistrofe, secondo uno stratagemma che, per la Guidolin (2010, p. 219 e n. 133), ha lo scopo di «attenuare la forza struttiva della *combinatio*» e di «evitare la messa in rilievo della rima che si otterrebbe isolando la clausola» (e si noti che nello schema di strofe e antistrofe si trovano ben 4 coppie di distici a rima baciata nella sirma), ed è qui sfruttato in particolare nell'ultima strofa, in cui «il terzetto finale fa le veci di congedo incorporato alla stanza». Lo stesso Trissino, del resto, nella *Poetica* (pp. 135-136) aveva manifestato la propria preferenza per un andamento sintattico che non coincidesse perfettamente con il metro, proprio al fine di stemperare l'effetto della ripetizione rimica della *combinatio* finale: «Ne la qual sirima si dee haver cura, quando si compone, che 'l senso non finisca con la coppia del secondo modo [*scil.* un distico a rima baciata], ma la prenda se non meça; il che fa più vaga composizione et ascconde la struttura; e massimamente riefce quando di tre in tre versi la costruzione finisce».

14. *Queste*: non soltanto le ultime menzionate (le *Altre* stelle, ovvero quelle che infondono nuovi motivi di lode nella donna), ma, più in generale, *ogni benigna stella. volja ardente*: identica locuzione in *Rvf* 290 13 (benché lì con sfumatura in senso erotico); ma si veda anche 37 93-94 «che 'l mio cor a vertute / destar solea con una voglia accesa», in cui torna lo stesso verbo utilizzato al verso successivo della canzone.

15. *Dèstammi*: 'mi destano'. Cfr. *Soph.* 456 «Mi desta dentro al cuor molta speranza». *ε ... altera*: 'sebbene forse troppo superba', perché sproporzionata rispetto alle effettive capacità poetiche.

16. *Di ... io*: cfr. *It. lib.* XXIV 173-174 «Non vuò però restar di pormi anch'io / Signore excelsò, ne le vostre mani». *leggiadra skiera*: la schiera dei poeti che celebrano Lucrezia è *leggiadra* (nel senso di 'nobile') per proprietà transitiva, essendo tale la donna cantata. Per un'affinità intonativa cfr. *Inf.* IV 101 «ch'e' sì mi fecer de la loro schiera».

[II] 17-19. *Et ... carte*: proposizione coordinata a quella del v. 16, e in dipendenza quindi ancora da «una volja ardente» ('e mi destano un forte desiderio di essere uno di quelli ...'). Simili elenchi di qualità della donna sono in *Rvf* 211 9 «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile» e 228 9-10 «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, / casta bellezza in habito celeste»; ma vd. soprattutto, in riferimento proprio alla duchessa, *Orl. Fur.* XI 69 5-7 «Lucrezia Borgia, di cui d'ora in ora / la beltà, la virtù, la fama onesta / e la fortuna crescerà». Per l'immagine di 'raffigurare

su carta' vd. inoltre *Rvf* 104 5-6 «ch'io in carte scriva / cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia» e *Rime* LIX 1-3 «Gentil Signōra, i' voljō / Per cōnsiljō d'Amōr poner'in carte / La vostr'alma beltà, che 'l mōndō hōnōra» e LXVIII 9-10 «Però, Donna gentil, s'havete volja, / Ch'io sparga il vostrō nōme in le mie carte», ma anche LXXVI 89-90 «Iō veggjō empier le carte / Del nōme di Clemente».

17. *l'... nōme*: propriamente, 'la buona reputazione', ma in senso più esteso anche 'la prosapia'.

18. *Le... vostre*: altra serie allitterante tra fricative labiodentali (anche in relazione a «vostrō» del verso precedente), come già al v. 1; e si noti il chiasmo tra «vostrō nōme» e «virtù vostre». In questo caso, inoltre, «virtù», a differenza che nel v. 1 e similmente invece a quanto accadrà per le altre due attestazioni del lemma nella canzone (ai vv. 44 e 61), vale 'attitudini volte verso il bene'. *virtù... rare*: in LXVII 4 si trova «rara virtù», mentre in *It. lib.* VII 900 «ogni rara virtù».

19. *hōnesta beltà*: una bellezza pudica, non ostentata né esibita con arroganza o sfacciataggine. Cfr. Bembo, *Rime* 5 (un sonetto inviato probabilmente a Lucrezia Borgia) 12 «giunta a somma beltà somma honestade» e Tebaldeo, *Rime stravaganti* 325 11 «infinita beltà con honestate». *pinganō*: letteralmente 'dipingano', quindi 'raffigurino visivamente e vividamente'. Per l'impiego di questa metafora vd. B. Tasso, *Rime* V XXIII 9-11 «Qual dunque fia altissimo Poeta / Che pinga il vostro onor pur col pensiero, / Non che in carte lo spieghi od in parole?»; ma all'origine dell'utilizzo di questo verbo (*hapax* assoluto in Trissino) sta probabilmente *Rvf* 308 6-7 «l'alte bellezze / pinger cantando». Vd. inoltre *Rime* I 3 «Lode di lei, che 'n voi [*scil.* nelle Rime] dipinte havete» e *It. lib.* IX 1025 «Questi dipingerà cōn le sue rime».

20-22. *Ne... parte*: 'e non sono intimorito dal fatto di non sapere come possa dire qualcosa su di voi che non sia già stato detto in luogo più degno'. Apparentemente, insomma, il terreno della celebrazione di Lucrezia sembra saturo, tutto il repertorio di lodi da cui attingere sfruttato estensivamente e ormai esaurito: all'io non resterebbe, a prima vista, che ripetere quanto già scritto da altri poeti, peraltro più autorevoli. Pure, in virtù dell'unicità di questa donna, come anticipato nei vv. 10-13 e ribadito poi ai vv. 23-26, una tale prospettiva non è accompagnata dallo sconforto e da una rinuncia al canto poetico, poiché, in maniera incessante e sempre rinverdita, germogliano e si presentano all'ingegno nuove occasioni di elogio della donna.

21. *Poter... parlare*: è riproposta una costruzione simile a quella incontrata già ai vv. 9 e 13 (per cui vd. la relativa nota). *parlare*: per l'uso transitivo del verbo vd. XIII 78 «ciò, che parla» e rimandi, in particolare a *Inf.* IV 104 «parlando cose» e *Rvf* 23 120 «parlo cose».

22. *in ... parte*: 'in opere ben più degne di lode rispetto a quanto possa esserlo la presente canzone'. Locuzioni analoghe in punta di verso si incontrano in *Rvf* 355 10 «in più sicura parte», in Boiardo, *Amorum Libri* I 12 7 «in più felice parte», in *Soph.*

1761 «in più sicura parte» e in *It. lib.* I 548, I 962 e XX 740 «in più lontana parte».

23. *Quest'è ... quest'è*: epanalepsi simile a quella di *Par.* XXIV 145 «Quest'è 'l principio, quest'è la favilla».

23-24. *arte ... Natura*: il passo (e in particolare il secondo verso) ha un andamento molto simile a quello di Mantelli di Canobio LIII 3-4 «tanto mirabil più comprendo l'arte / ch'oprò Natura in far sto fiordaliso»; cfr. anche Pucci, *Rime* XLII 61 «Ben operò natura qui sua arte».

24. *al... sola*: locuzione petrarchesca (per cui vd. almeno *Rvf* 360 120 «et da colei che fu nel mondo sola» e 361 13 «ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola», ma anche 366 53 «Vergine sola al mondo senza exempio»), mutuata anche da Bembo (*Stanze* 15 1 «O Donna in questa etade al mondo sola»), che ritorna identica in *Rime* XLI 9 (ma vd. anche XXI 12 «Oh sola de le cofe al mondo sola»).

25. *Che*: si lega al v. 23, introducendo una dichiarativa. *vui*: per questa forma del pronome e per quella del «nui» che compare al v. 29 vd. la nota a XVII 12.

26. *notare*: propriamente 'annotare', e quindi 'scrivere', 'comporre'.

27. *Quinci ... ardir*: molto vicino a *Soph.* 457 «E però quindi prendo tale ardire». Cfr. inoltre Gano da Colle (in *Fрати* 1893) V 101 «Mi confortò che io prendessi ardire». *Quinci*: ha valore cataforico, in riferimento a quanto viene dichiarato subito dopo. *prendo ardir*: cfr. Cino XLIX 95 «ch'io prenda ardire». *che mi consola*: forse già questa proposizione va letta come dichiarativa ('Da qui, inoltre, prendo ardire: dal fatto cioè di essere consolato ...') e non come relativa ('nasce un ardire che mi consola').

28-32. *Ch'io... culla*: 'che qualsiasi virtù io possa voler lodare con le mie parole è appartenuta a voi fin dalla nascita, allo stesso modo di come ogni cosa esistente si trova nel mondo e nulla si trova al di fuori di esso'. L'ulteriore elemento che viene a «consolare» e assicurare l'io è insomma la consapevolezza che egli non potrà sbagliarsi nel lodare l'una o l'altra qualità, dal momento che tutte sono presenti in Lucrezia in egual misura. Il rischio, semmai, sembra essere quello opposto: di smarrirsi, cioè, e di rimanere inerti di fronte al troppo vasto *Campo di lode* (v. 38) che ci si trova davanti.

28. *parola*: in allitterazione con il precedente «possò», nonché in figura etimologica con il «parlare» del v. 21.

29. *fra nui*: si può intendere l'intera umanità, nel qual caso non esisterebbero in tutto il mondo parole di celebrazione che non siano riferibili a Lucrezia; oppure, si può riferire la locuzione alla *leggiadra skiera* del v. 16, per cui le parole di lode predicabili della duchessa sarebbero da circoscrivere alla produzione poetica a lei dedicata. Per la forma del pronome si rimanda a quanto già osservato a proposito del «vui» di XVII 12: si tenga tuttavia conto del fatto che, a differenza di «vui», che compare sempre soltanto all'interno di verso, «nui» si ritrova anche in punta di

verso (mai, però, accordato con *-ui* a formare una rima siciliana).

30-31. *cōme ... nulla*: la similitudine ricorda da vicino quella, analoga, di XIII 66-71 «Ben sì cōme a rispettō / De l'ampio ciel stellatō / La Terra è nulla, o veramente centrō, / Cōsì del mio cōncettō / Quel, ch'haggiō fuor mandatō, / È propriō nulla a par di quel, ch'i' ho dentrō». Si noti inoltre come l'intera comparazione risulti inglobata fra gli elementi che costituiscono il comparato («alcuna loda» e «Non fosse»).

30. *mōndō*: indica non la Terra ma, secondo la visione aristotelica, l'intero universo, il cosmo costituito da mondo terrestre (o sublunare) e celeste, all'infuori del quale non vi è *nulla*. Cfr. anche il v. 46.

32. *dal ... culla*: ovvero 'fin dalla nascita', con un'immagine che fa capo a *Rvf* 359 36 «Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla» (: *nulla*); cfr. inoltre B. Tasso, *Rime* I cIII 88 «E certo sin dal latte e da la culla» (: *nulla*), ma anche *Rvf* 72 52 «et credo da le fasce et da la culla» (: *nulla*). Per ulteriori rimandi vd. la nota a XI 8.

[III] 33-35. *Qual ... cuore*: 'Come a una giovinetta, qualora arrivi in un bel prato nella stagione primaverile per cogliere dei fiori, si riempie il cuore dell'abbondanza di bei colori che le si presentano davanti'. Una similitudine affine sia per intonazione sia per orchestrazione metrico-sintattica (proposizione comparativa costituita da una relativa e dalla sua reggente, occupanti il primo e il secondo piede della stanza, e proposizione principale che prende avvio a partire dal verso di volta) è impiegata da Trissino anche nella seconda strofa della canzone *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* (Trissino 1729a, pp. 380-381), vv. 17-30 «Come 'l villan che in una selva folta / Di bellissimi larici, e di abeti / Va per tagliarne i più notabil travi, / Risguarda or questo, or quel con gli occhi lieti, / E non sa cominciar, perché la molta / Coppia del ben par che 'l giudizio aggravi; / Così facc'io che con pensier soavi / Corro per l'ampie grazie di costei / Notando [corretto sul «Nojando» della stampa] or questa in lei, / Ed or quest'altra gloriosa loda, / E tanto par che l'anima si goda / Nel contemplar ciascuna / D'esse, ch'ella medesima si confonde, / Né sa qual poner prima, o qual seconde». E, come ricordato nell'introduzione alla canzone, l'intera similitudine è sfruttata anche nell'*Encomion ad Maximilianum Caesarem*, ai vv. 10-14 «Collibus hyblaeis cupiens contexere sertam / Dulci nupta viro, nunc huc, nunc vertitur illuc / Respiciens flores, nec scit quos carpere primum. / Sic ego Caesareas cupiens contexere laudes / Quid primum dicam? Clarum an memorabo Parentem». Un'affinità concettuale è anche in Bembo, *Asolani* II 22 «ad esso [*scil.* l'amante] pare che mille giardini di rose se gli aprano allo 'ncontro e sentesi andare in uno punto d'intorno al cuore uno ingombramento tale di soavità, che ogni fibra ne riceve ristoro»; e l'accostamento fra la bellezza e varietà dei fiori e il gran numero di virtù è sfruttato anche da B. Tasso in *Rime* V xxIII 1-7 «Non ha cotanti fiori un campo aprico, / Ov'è il sol più benigno e più temprato, / Allor che ride ogni riva, ogni prato, / Bagnati da l'umor di cielo

amico / [...] / Di quante virtù voi l'animo ornato». Ma l'immagine è di ampia diffusione nella tradizione, a partire almeno dal virgiliano «qualem virgineo demessum pollice florem» di *Aen.* XI 68: vd. ad esempio *Rvf* 325 14 «a coglier fiori in quei prati d'intorno» e 127 71-73 «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte», e *Purg.* XXVII 98-99 «donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori».

33. *se*: il valore ipotetico sarà da riferire non tanto al verbo ('se capita mai che giunga in un prato per cogliere fiori') quanto al complemento di tempo ('se mai capita che, volendo cogliere fiori, giunga in un prato in primavera'). L'abbondanza che *ingombra 'l cuore*, insomma, non si ha quando la fanciulla si trova genericamente in mezzo al prato, ma soltanto quando ciò avviene nel periodo dell'anno più favorevole per la crescita dei fiori e il prato appare, di conseguenza, particolarmente rigoglioso e variopinto. *coljer fiori*: il sintagma è molto diffuso in Boccaccio, per cui si rimanda almeno a *Caccia di Diana* XVII 55-57, *Teseida* V 31 4-6 e XI 76-77, e *Ninfale fiesolano* 342 6-8. *bel prato*: vd. Dante, *Al poco giorno* 28 «in un bel prato d'erba» e *It. lib.* V 125 e 149 (e si segnala che, in generale, «prato» è voce frequente nel poema, mentre è *hapax* nelle *Rime*).

34. *Vergine*: unica attestazione del lemma nel canzoniere, laddove nell'*Italia liberata* lo si trova spesso riferito alle Muse. Si noti inoltre il forte iperbato che separa il sostantivo da «Qual» che ad esso si riferisce, all'inizio del verso precedente. *stagion migliore*: 'primavera', con una perifrasi vicina a quelle di *Rvf* 127 30-31 «mirando a la stagion che 'l freddo perde, / et le stelle miglior' acquistan forza», *Inf.* I 43 «la dolce stagione» e soprattutto Bembo, *Rime* III 2 «le stagion' migliori» e B. Tasso, *Rime* II CVI 24 «stagion migliore». Cfr. inoltre *It. lib.* XV 50-51 «Ne primavera ha tanti fiori, e frondi, / Ne 'l tempo, che vuol ir verso l'estate».

35. *abondanza ... cuore*: 'riempie il cuore di questa bella varietà'. Per costrutti simili vd. XXIX 1-2 «la mente ingombra / Nuovω pensierω» e rimandi. Cfr. inoltre *Rime* LXIV 14 «Tanta allegrezza nel mio cuore abonda» e *It. lib.* XIV 421 «Che tanta è l'ira che l'abonda al cuore».

36. *Ne sa*: con valore quasi consecutivo ('tanto che non è in grado'). *grato*: 'gradito'.

37. *Tale*: in correlazione con il «Qual» di v. 33 e, come quello, in posizione incipitaria ad attacco di una partizione metrica della stanza, a distribuire il discorso con simmetria. *hor*: si riferisce propriamente alla fase dell'*inventio*, e coincide in questo caso con il momento stesso in cui l'io sta scrivendo. *lato*: l'inarcatura che viene a crearsi con il verso successivo (e che, prolungando il tempo di esecuzione, contribuisce a rappresentare visivamente l'ampiezza del *campω*) risulta accentuata dal fatto che l'aggettivo può non apparire come tale fintanto che non si è incontrato il sostantivo cui si riferisce. Del resto, "lato" è raramente impiegato come aggettivo

nella tradizione lirica in volgare e, con questa funzione, è *hapax* quasi assoluto in Trissino, ritrovandosi solo in *It. lib.* VI 753-754 «Poi ne l'andare insù sempre piu lata / Venia la strada, e men sassosa, et erta». Un precedente autorevole per un uso analogo dell'aggettivo – se si eccettua *Tr. Fame* I 30 «via Lata», dove quello che accompagna il sostantivo è un nome proprio (come in *It. lib.* XVIII 153 «Ne la via lata») – è rappresentato da *Inf.* XIII 13 «Ali hanno late». Ma un sintagma identico a quello trissiniano si ritrova anche nell'*Arcadia*, per ben tre volte (III 28 «per li lati campi», IV 21 «per li lati campi» e IVe 25 «per lati campi»), e si ripresenta poi in *Orl. Fur.* XXXIX 17 5 «Li lati campi oltra le belle mura»; per qualche esempio nella classicità vd. invece Virgilio, *Georg.* I 492 «Emathiam et latos Haemi pinguescere campos» e *Aen.* X 408 «horrida per latos acies Volcania campo» e XI 465 «et cum fratre Coras latis diffundite campis», Orazio, *Odi* III 11 9 «quae, velut latis equa trima campis», e Ovidio, *Metamorfosi* II 662 «iam latis currere campis».

38. *Campω*: ha il significato figurato di 'insieme', 'area', ma al contempo, metaforicamente, corrisponde al «pratω» di v. 33, con un conseguente accostamento implicito delle *lode* della donna a una lussureggiante distesa di fiori. *σωσπεσω*: l'effetto di 'sospensione' è ottenuto tramite iperbato, che allontana il participio dal «mi ritrov'io» (v. 37) cui si riferisce.

39-40. *Chè ... svia*: 'perché lo splendore del marito, il quale è tutto volto alle vicende del mondo, attraverso un maggior quantitativo di voci mi svia dalla celebrazione di Lucrezia (e mi attira verso la lode di sé)'.

39. *maritω*: *hapax* nelle *Rime*. Si tratta di Alfonso I d'Este duca di Ferrara, sposato da Lucrezia nel 1502 in terze nozze. *al ... intesω*: generico riferimento all'impegno dell'Estense in ambito sia politico che bellico. L'espressione è forse da leggere in deliberato contrasto con l'idea, sviluppata dalle stanze successive della canzone, che Lucrezia è creatura completamente volta alle realtà ultraterrene e dedita a percorrere la retta via per l'aldilà anziché essere immersa negli affanni mondani. Per una costruzione affine, cfr. *Rvf* 7 11 «dice la turba al vil guadagno intesa».

40. *Per ... voci*: la locuzione pare doversi leggere come complemento di causa, con le *maggiωr voci* che corrisponderebbero all'alta fama che accompagna il marito di Lucrezia, tanto meritevole di essere lodata da distogliere l'intento originario del poeta. Per il sintagma vd. *Par.* I 35 «forse di retro a me con miglior voci». *ne*: sebbene in contrasto con l'«iω» del v. 37 e con la «mente mia» del v. 43, sembra che la particella sia da intendere come pronome facente le veci di "ci" (con *pluralis modestiae*, quindi) più che come avverbio nel senso di '(mi) svia da ciò', come invece ad esempio in *Orl. Fur.* XI 44 5-6 «chi fusse dirò poi, ch'or me ne svia / tal, di ch'udir non vi serà men caro»; vd. anche Bembo, *Rime* 89 9 «Fortuna, che sì spesso indi mi svia» (: *mia*). *svia*: *hapax* assoluto in Trissino. Si noti che nella tradizione il verbo è solitamente impiegato in riferimento a contesti di deviazione in senso morale

(e cfr. per contrasto i vv. 65-66 e 79-80); il che conforterebbe l'ipotesi di una contrapposizione – sebbene soltanto allusa – fra l'*exemplum* rappresentato dall'esistenza di Lucrezia orientata alle realtà ultraterrene e la vita del marito che, seppur fulgida e virtuosa, resta legata alle preoccupazioni terrene.

41-42. *Così ... bellezza*: si tratta, nell'ambito dell'*inventio*, di spunti topici per la lode della donna. La *gloria* (riconducibile al *nome* di v. 17 e afferente quindi alla fama), designata come «vostra» perché in posizione esplicitamente e dichiaratamente antonimica rispetto allo *splendor del marito*; la *ricchezza*, che fa riferimento da un lato, per metonimia, alla generosa e benevola prodigalità, dall'altro alla sontuosità e all'eleganza; l'*ingegno*, vale a dire l'insieme di quelle capacità di conversazione e argomentazione che dovrebbero essere imprescindibilmente e indissolubilmente legate a qualsiasi nobildonna; infine, la *bellezza*. Si noti come tutte queste qualità, nel momento in cui vengono nominate per essere messe da parte, di fatto sono implicitamente celebrate (in una sorta di preterizione).

43. *Ma ... mia*: il dialogo, tutto interno all'animo dell'io, richiama quello che avviene nella seconda stanza di *Rvf* 264 tra i due pensieri e la mente (cfr. v. 19 «L'un penser parla co la mente, et dice»); qui, tuttavia, è la mente nella sua integrità (senza cioè che si realizzino contrasti interiori) a rivolgersi direttamente all'io, come in un ragionamento fra sé e sé. Notevole l'allitterazione plurima della nasale bilabiale, che coinvolge ben quattro membri e guarda da vicino a prove affini come quelle di *Rvf* 111 «di me medesimo meco mi vergogno», 127 5-6 «Collui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio», 209 5 «Meco di me mi meraviglio spesso» e 325 54 «Meco – mi disse –, meco ti consiglia» o di *Par.* IX 34 «ma lietamente a me medesima indulgo» e XXX 27 «la mente mia da me medesimo scema»; vd. inoltre *Rime* XLV 49 «E ritornato in me dissi a me stesso» e LV 62 «Quando meco medesimo mi rammento», e *Soph.* 460 «Benché meco medesima mi vergogno».

44. *Quelle ... furono*: le qualità non comuni a nessun'altra donna, ma appartenenti a Lucrezia soltanto – non, dunque, quelle elencate ai vv. 39-42. Cfr. *Vita Nova* 31 2 «io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». *furono*: 'furono'.

45. *Fieno*: 'saranno'. *quest'opra*: in LIX 101 è impiegato lo stesso sostantivo per indicare la celebrazione delle qualità della donna. *lavoro*: nella sfumatura di *labor*, 'fatica' (in questo caso di carattere letterario), come in *Par.* I 13 o in *Rvf* 93 7. *Hapax* nelle *Rime*, nell'*Italia liberata* il sostantivo ha quasi sempre il significato di 'raffinata opera d'artigianato' (ma cfr., per contrasto, *It. lib.* II 233-234 «Però vergini Muse, a voi non spiaccia / Di porger mano a tant'altro lavoro»).

[IV] 46. *segue*: soggetto è ancora «la mente» del v. 43. Un movimento simile è in *Rvf* 264, al v. 55 «Da l'altra parte un pensiero».

47-48. *S'ei ben ... eterno*: l'ipotesi dell'eternità del mondo è avanzata con la massima cautela, in un'incidentale – dunque un luogo gerarchicamente secondario

all'interno del periodo – che si apre con una concessiva dalla posizione fortemente rilevata. Difficile stabilire se Trissino pensi qui a qualcuno in particolare o faccia genericamente riferimento a correnti filosofiche (di matrice aristotelico-averroistica) a favore dell'idea dell'esistenza del mondo dall'eternità, e quindi eterodosse rispetto alla dottrina della Chiesa. Non risulta dirimente l'uso del passato remoto, che, sebbene paia rimandare a teorie espresse in un'epoca indefinita piuttosto che a posizioni avanzate in un tempo prossimo, è condizionato da necessità rimiche. In ogni caso, quello che apparentemente potrebbe sembrare uno sfoggio dottrinario fine a sé stesso rientra in realtà nella logica del contesto eulogico, dal momento che, avanzando l'idea dell'eternità del mondo, contribuisce ad accentuare l'eccezionale unicità di una donna rispetto alla quale non si possano trovare eguali neppure in un arco temporale infinito.

48. *Dal ... voler:* pur essendo proposta in via ipotetica e con le dovute precauzioni, l'idea dell'eternità del mondo è in ogni caso ricondotta alla volontà creatrice di Dio. *nacque:* ripetuto immutato rispetto al v. 46, in epanalessi. *ab eterno:* locuzione schiettamente latina, sul modello di *Inf.* XV 62 «che discese di Fiesole ab antico». In *Soph.* 603 si impiega «ετηνω» con funzione aggettivale per indicare il ciclico – e quindi, almeno in via teorica, sempiterno – ripetersi dei giorni e delle stagioni (vd. vv. 602-606 «Perché sendω [il «viaggiω» dell'«almω celeste raggiω», ossia il percorso descritto dal sole] ritowndω, / Infinitω et eternω, / Il di dωpω la sera / E dωpω primavera / Mena la state ε poi l'autunnω ε 'l vernω»). Ma si veda soprattutto Machiavelli, *Discorsi* II v 2 «A quegli filosofi che hanno voluto che il mondo sia stato ab eterno» – si segnala tuttavia che la preposizione è congettura dell'editore moderno contro una presupposta omissione dei tre testimoni, che trasmettono semplicemente «sia stato eterno». Se una dipendenza diretta dal testo di Machiavelli non può essere postulata, anche per il fatto che la *princeps* dei *Discorsi* risale solo al 1531, si potrà tuttavia ritenere che i termini della discussione fossero presenti a Trissino forse perché oggetto di recente dibattito, proprio su istanza di Machiavelli, presso gli Orti Oricellari (per cui vd. Sasso 1987, pp. 353-357, il quale peraltro segnala come «il tema dell'eternità del mondo fosse familiare ad un ambiente [quello veneto] culturale e filosofico così fortemente caratterizzato dall'aristotelismo e dall'averroismo»). Del resto, l'assunto dell'eternità del mondo doveva essere argomento quanto mai attuale e scottante, se ancora tra il 1515 e il 1517 se ne ribadiva la condanna nell'ambito, rispettivamente, del Sinodo fiorentino e del V Concilio Lateranense (su cui cfr. Vasoli 2006, p. 580 e n. 35).

49-50. *Mai ... Natura:* 'Natura non radunò mai insieme così tante qualità, né volle mai porle al governo di un unico corpo terreno'. Cfr. *Purg.* XXXI 49-51 «Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte», *Rvf* 73 37-39 «poi che Dio et Natura et Amor volse /

locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi» e 2131 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina». Si veda infine la sezione conclusiva dei *Ritratti*, p. 28: «ogni virtute, ogni bellezza, ogni real costume giunti in un corpo con mirabil tempore». Le due azioni della Natura – che è, così come al v. 24, la sola artefice della perfezione della donna, a differenza che negli esempi citati, in cui essa è accompagnata da altre entità (Dio, Amore, il Cielo, ecc.) – sono distinte (prima si raccolgono e si mettono insieme le *grazie*, poi le si pongono al *governω* del *corpω*), ma entrambe concorrono e sono finalizzate alla costituzione di un essere colmo di ogni perfezione.

51. *un ... corpω*: in contrapposizione diretta con le *tante grazie* del v. 49, a evidenziare quanto sia anomalo che un unico corpo contenga un quantitativo innumerevole di virtù. *terren*: la connotazione potrebbe apparire pleonastica, ma, oltre a costituire un rimando al v. 3 («terrene membra»), contribuisce a sottolineare una volta di più l'eccezionalità di un corpo che, per quanto caduco e perituro, accoglie tante qualità.

52. *Cōm'hora*: l'avvio della sirma, che si lega strettamente al secondo piede, produce un inaspettato effetto di ridefinizione del concetto espresso nei versi precedenti; e si noti come «hora» risponda con forte contrapposizione al «mai» con cui la precedente partizione si apriva. *in questa*: nel momento in cui interviene a parlare la mente, l'io non si rivolge più direttamente alla donna (con la seconda persona plurale, come fino ai vv. 41-42), ma ne ragiona indirettamente, fra sé e sé (indicandola quindi con la terza persona singolare).

52-53. *eternω ... exempīω*: si noti, da una parte, il fortissimo iperbato che allontana il nome dall'aggettivo, in modo da disporre entrambi in posizione rimica e accentuarne così la reciproca assonanza (ma anche, forse, da rappresentare visivamente il concetto dell'*exempīω* che perdura nel tempo); dall'altra, la ripetizione di «eternω», a formare una rima identica con il v. 48, quasi a indicare che, come il mondo potrebbe non aver conosciuto inizio, così il ricordo di Lucrezia e delle sue virtù non avrà una fine. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* VI 16 3-5 «né mai commise alcun altra follia / o commetterà, se 'l mondo fosse eterno, / che assai chiaro esempio non gli fia».

53. *ne*: anche in questo caso, come al v. 40, la particella è forse da intendere, più che col valore di un rafforzamento (pleonastico) del precedente pronome «di lei», come un pronome plurale accordato a senso con «mōndω» («perché a noi, mondo intero, resti un esempio eterno di lei»). *tutto ... exempīω*: cfr. *Rvf* 366 53 «Vergine sola al mondo senza exempio» (: *tempio*).

54. *l'altra Lucrezia*: la vicenda della nobildonna romana, figlia di Spurio Lucrezio e moglie di Collatino, violentata da Sesto Tarquinio e per questo suicida, è riportata da Livio in *Ab Urbe Condita* I LVIII; ma il modello era diffuso e irrinunciabile nella topica della pudicizia (per cui cfr. ad esempio *Tr. Pudic.* 130-132

«ma alquante dirò che 'n su la cima / son di vera honestate, infra le quali / Lucretia da man destra era la prima»). Il nome torna un'altra volta in Trissino, in *It. lib.* IX 457 «Che 'l sangue di Lucrezia indi l'expulse»; fra gli impieghi petrarcheschi vd. almeno *Rvf* 360 97-100 «et a costui di mille / donne electe, excellenti, n'lessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna, / benché Lucretia ritornasse a Roma»; ma vd. poi soprattutto *Orl. Fur.* XXXVIII 80 1-4 «La prima inscrizion ch'agli occhi occorre, / con lungo onor Lucrezia Borgia noma, / la cui bellezza et onestà preporre / debbe all'antiqua la sua patria Roma». Per esempi più tardi in cui si registri un'analoga contrapposizione fra l'*altra Lucrezia* e *questa* vd. invece Guidiccioni, *Rime* 44 9-14 «L'altra Lucretia, che sì ardita strinse / Il ferro et nell'età ch'ella fioriva / Morendo fe' i suoi dì più vivi et chiari, / Non s'agguagli a costei, che casta et viva / Con l'invitti d'honor suoi pensier cari / Ne' dubi rischi il suo nemico vinse» e Pigna, *Il bel divino* LIX 127-130 «Canzon, l'altra Lucrezia a sé vergogna / e morte diede, acciò che desse Roma / a più tiran da un sol che l'avea doma. / Non così questa» e CCXXXIII 13 «altra Lucrezia (e taccia la romana!)». Si rimanda, infine, a Gorni 1989, p. 54 per l'osservazione secondo cui nei testi del canzoniere bembiano indirizzati a Lucrezia o che a lei farebbero riferimento «I segni di Lucrezia Borgia sono dedotti dal nome, ricollegato a una presunta radice *luce*, non già, eventualmente, ai meriti e alle virtù dell'omonima eroina romana» (come avviene, invece, nella canzone trissiniana). *anchōr*: dopo più di duemila anni, al tempo in cui scrive Trissino. *s'hōnōra*: cfr. LVI 11 «Che alteramente il secōl nostrō hōnōra», LIX 3 «La vostr'alma beltà, che 'l mōndō hōnōra» e LXXI 6 «Questa tua, che 'l mōndō hōnōra».

55. *A questa*: dimostrativo che non ha generico valore deittico ('questa donna'), ma che, in correlazione con l'*altra* del verso precedente, sottintende di nuovo *Lucrezia*. *come...fuora*: 'quando sarà fuori di (questa) vita', ovvero 'dopo la sua morte'. È il tema che sarà sviluppato fra antistrofe ed epodo, e che prevede una sorta di beatificazione *ante mortem* della donna.

56. *tempio*: l'immagine del tempio consacrato alla donna ritorna in LVI 12-13 «Godi, Vicenza, in te d'havere il tempio [: *exempiō*] / Di questa dea».

57-58. *Ōve ... anchōra*: 'nel quale le persone d'animo onesto, in mezzo a ogni scelleratezza, potranno sempre trovare rifugio'. Del resto Trissino stesso, vittima delle lotte politiche interne a Vicenza e quasi certamente ancora costretto all'esilio all'epoca di composizione della canzone, aveva trovato rifugio anche presso la duchessa a Ferrara.

57. *scempiō*: nelle altre due attestazioni trissiniane il lemma vale 'strage cruenta' (LXXVI 79-80 «il grave scempiō / Di quelle genti» e *It. lib.* XII 844 «Che fa tal scempiō de la gente nostra»). Potrebbe essere un riferimento specifico alle guerre intestine dell'Italia dei primi decenni del secolo (così come ad esempio nel «grande scempio» di *Inf.* X 85, che rimanda alla strage di Montaperti).

58. *i buoni*: nell'*Italia liberata* l'aggettivo si trova diverse volte impiegato in funzione sostantivale (VIII 135, XI 1051, XVI 567 e XIX 597), quasi sempre all'interno di enunciati di carattere gnomico e in contrapposizione a «i cattivi». *suω ricorsω*: propriamente 'avranno il loro luogo a cui potranno ricorrere (per rifugiarsi)'. Cfr. *Scoph.* 493-495 «Altrω rifugiω a με νων è rimaσω / Che vωi, dωlce Signωre, a cui ricωrrω, / Si cōme al portω de la mia salute», che costituisce la sola altra attestazione del verbo in Trissino. Per l'impiego di «suω» con significato plurale vd. la nota a X 3. Si noti inoltre la parziale consonanza fra *riCωRω* e *anChωRa*.

59-61. *Ob... difia*: 'Beato il tempo in cui l'umanità potrà essere colmata di quelle virtù che Lucrezia desidera'.

59. *Ob... hōra*: l'età prospettata nei versi precedenti, quando a Lucrezia, dopo la morte e il conseguente suo innalzamento fra i beati, sarà consacrato un tempio. L'esclamazione contamina insieme *Rvf* 349 9 «O felice quel dì» e 284 13 «O benedette l'ore»; ma vd. anche XXIII 12 «Oh felice quel dì, felice l'hōra» e rimandi.

60. *l... nostrω*: più che 'la nostra epoca' (con cui non si concilierebbe l'idea che quello di Lucrezia debba essere un *eternω [...]* *exempiω*), l'espressione varrà 'la vita sulla terra', 'il mondo terreno' (e vd. per contrasto, ad esempio, *Inf.* II 14-15 «immortale / secolo»). Il sintagma si ritrova in LVI 11 «Che alteramente il secωl nostrω hōnōra».

[V] 62. *L'anima... terra*: si indica qui genericamente qualsiasi anima. L'attacco di stanza ricorda vagamente il processo di creazione dell'anima da parte di Dio così come descritto in *Purg.* XVI 85-88 «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l'anima semplicetta che sa nulla»; cfr. inoltre *Rvf* 23 121 «L'alma ch'è sol da Dio facta gentile».

63. *Sed*: 'se'. Forma eufonica impiegata per ragioni metriche, al fine di preservare la misura settenaria del verso senza dover ricorrere alla dialefe (che peraltro non è trattata nella *Poetica*). È un *unicum* in Trissino, ma è forma frequentissima nella poesia delle origini (largamente impiegata da Boccaccio, quasi sempre, come qui, ad attacco di verso) e trattata da Bembo in *Prose* III LXX «Quantunque non solo alla O diedero i poeti la D, ma oltre acciò ancora alla particella *Se*; sì come fece Dante». Si vedano a solo titolo esemplificativo Cino I 14 «sed e' non fosse Amor che lo conforta» e Dante, *La dispietata mente* 64 «sed ella fosse senza compagnia» e *Ballata, i' vo'* vv. 20 «sed elli à scusa» e 30 «Sed ella non ti crede» – e si segnala che nella *Poetica* (p. 118) il v. 31 è trasmesso con la variante (comune anche alla *Giuntina* del '27 e riportata nell'esempio proposto da Bembo nel luogo citato delle *Prose*) «Di' che dōmandi Amωr, sed elji è verω» anziché «che sa lo vero». *non è colta*: 'se non è catturata (e non rimane intrappolata)'.

64. *Mentr'è... giù*: 'mentre si trova sulla terra', ossia 'fintanto che vive'. *terrestri*

lacci: non semplicemente le preoccupazioni mondane ma, con accezione morale, le trasgressioni che, metaforicamente, appesantiscono l'anima e le impediscono di volare liberamente, come accade a un uccello che sia preso al laccio. L'aggettivo, che al contrario di "terreno" ha in Petrarca quasi sempre una sfumatura negativa (vd. ad esempio *Rvf* 86 5 «pregion terrestre», 306 4 «carcer terrestro», 335 9 «peso terrestre» e 366 116 «terrestre limo»), sembra rivestire invece un valore piuttosto neutro in Trissino (vd. *Soph.* 1752 «Dea terrestre», *It. lib.* II 878 «terrestre hōnōre» e XXIV 590 «terrestre lingua» e *Rime* LVII 11 «cofa terrestre», LX 4 «terrestre gōnna», LXXV 47 «terrestre mantō» e LXXVI 27 «terrestre imperō»; con l'eccezione solo di LV 29 «terrestre pōndō»). Si noti tuttavia l'insistenza con cui alle realtà celesti sono contrapposte quelle periture: con reiterata figura etimologica, infatti, a breve distanza si trovano «terra» (v. 62) e «terrestri» (v. 64), e poco oltre «terrena» (v. 78). *lacci*: in Petrarca il termine si trova quasi sempre associato alle bellezze muliebri con cui Amore invesca l'amante; così pure nelle altre attestazioni trissiniane, per cui vd. III 5 «i lacci e le catene» e LXI 13 «E fra' suoi dolci lacci», e *Soph.* 1422 «dolci lacciuoi». Fa invece riferimento, come qui, ai lacci mortali della carne e del peccato in *Rvf* 28 13 «de' lacci antichi sciolta» e 366 49 «che nostri lacci à sciolti».

65. *dure vie*: è la vita terrena intesa come cammino, impervio e colmo di difficoltà. Cfr. *Rvf* 28 4 «perché ti sian men dure omai le strade», 35 12 «sì aspre vie» e 214 25 «Pien di lacci et di stecchi un duro corso». *rivolta*: 'distolta, volgendosi altrove' (e cfr., per contrasto, *Rvf* 25 5 «Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta» e 306 12-13 «suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada»). Il verbo si ritrova con un significato simile in *Rime* XXI 5 «Ūnd'ho rivolti i miei sōspiri in canti», oltre che più avanti nella canzone, al v. 84.

66. *cammin ... erra*: è la «diritta via» di *Inf.* I 3 o il «dritissimo calle» di *Rvf* 28 14. Letteralmente, il sentiero che non erra è quello che segue un tracciato non tortuoso e che conduce alla meta; in senso anagogico, invece, il percorso che non compie deviazioni (che rischierebbero di condurre alla perdizione) e che mira dritto alla beatitudine eterna. La relativa è *iunctura* impiegata in clausola già da Dante, per cui vd. *Inf.* II 6 «che ritarrà la mente che non erra» e XXVIII 12 «come Livio scrive, che non erra». Cfr. inoltre, per contrasto, Petrarca, *Rime disperse* 5 «Se la tua mente il dritto cammin erra» e Correggio, *Rime* 105 «ove non giunge mai chi el camino erra».

67. *Per ... pioggia*: si potrebbe intendere 'nella sorte prospera e in quella avversa' (e una coppia antonimica simile, in questo senso, sarebbe in XXXV 1 «Et in lieta fōrtuna, et in adversa»). Ma forse l'espressione vale più genericamente 'in ogni stagione' (e quindi 'in qualunque circostanza') o addirittura, prendendo entrambi i sostantivi come negativi (in relazione agli *altri impacci*), 'quando il cammino è

rallentato dal troppo caldo o dalla pioggia'. *over... altri*: stesso movimento in punta di verso anche in *Rvf* 64 1-5 «Se voi poteste per turbati segni, / per chinare gli occhi, o per pieghar la testa, / o per esser più d'altra al fuggir presta, / torcendo 'l viso a' preghi honesti et degni, / uscir già mai, over per altri ingegni». *impacci*: 'ostacoli che ingombrano la via e costringono a deviare il cammino'. È *hapax* assoluto in Trissino. Un'immagine analoga è in *Purg.* XXXI 25-26 «quai fossi attraversati o quai catene / trovasti».

68. *Com'eljadvien*: il pronome, pleonastico, che regge il verbo rispecchia l'uso regolare antico (per cui cfr. ad esempio *Par.* III 91 «Ma sì com'elli avvien»).

69. *primω... soggiornω*: si noti come la densa catena aggettivale occupi quasi da sola un intero endecasillabo, nel tentativo di connotare quanto meglio possibile la condizione di beatitudine ultraterrena. *primω*: 'originario', dal momento che l'anima, come si desume dal v. 62, prima di essere *mandata in terra* risiedeva in Cielo, dove adesso fa ritorno. *soggiornω*: la patria celeste, in contrapposizione con le altre due attestazioni nelle *Rime* (XIII 33 e XXII 7), dove il lemma vale invece 'dimora (terrena)'. Cfr. inoltre *Rvf* 180 14 «torna volando al suo dolce soggiorno», 251 12 «Se per salir a l'eterno soggiorno» e 346 7 «quest'alto soggiorno», e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 320 4 «che riede al dolce suo antico soggiorno».

70. *Lj'angeli ... vannω*: il soggetto risulta ora essere «Lj'angeli», con un anacoluto non eccessivamente brusco in quanto attenuato dalla distanza che intercorre tra il verbo della principale e il soggetto apparente con cui la stanza si era aperta (l'«anima» del v. 62). La scena degli angeli che accolgono festanti la donna al suo ingresso in paradiso richiama quella di *Rvf* 346 1-4 «Li angeli electi et l'anime beate / cittadine del cielo, il primo giorno / che madonna passò, le fur intorno / piene di meraviglia et di pietate», ma cfr. anche *Cv.* IV xxviii 5 «alla nobile anima si fanno incontro, e deono fare, quelli cittadini della eterna vita». *santi*: si segnala che nelle altre occorrenze all'interno delle *Rime* l'aggettivo è quasi sempre riferito alla donna amata, e in particolare accostato ai suoi occhi (cfr. a questo proposito la nota a XXI 1). *ne vannω*: ennesimo ricorso alla particella «ne», che in questo caso è però giustificato dall'uso regolare, in antico, della forma «andarne» con il significato di 'andare', 'recarsi', attestata più volte sia nella *Sophonisba* che nell'*Italia liberata*. L'impiego del presente indicativo, qui e nei versi successivi, contribuisce a sottolineare la simultaneità delle azioni rispetto al momento in cui Dio accoglie l'anima in paradiso: non vi è un prima e un dopo; tutto accade nel medesimo istante, nell'eterno presente.

71. *fiwr... su*: oltre che nel senso proprio (immaginando, cioè, delle ghirlande di fiori che siano effettivamente intrecciate dagli angeli), la locuzione è forse da intendere in senso metaforico, a rappresentare la beatitudine di cui l'anima è resa partecipe fin dal suo ingresso in paradiso.

71-72. *ghirlande ... intornω*: cfr. *Purg.* XXVII 101-102 «vo movendo intorno [: *adorno*] / le belle mani a farmi una ghirlanda» e soprattutto *Rvf* 119 103-105 «di verde lauro una ghirlanda colse, / la qual co le sue mani / intorno intorno a le mie tempie avolse».

72. *intornω*: paronomastico rispetto a «incōtrω» di v. 70.

73. *Pongωnω*: sia l'*enjambement* sia il carattere sdrucciolo del verbo contribuiscono a generare come una sospensione nell'atto degli angeli di incoronare l'anima. *seggiω adornω*: uno 'scanno ricco di ornamenti', dunque di dignità regale. In Bembo, *Rime* 147 7 si trova «seggi adorni», in riferimento però a cariche politiche.

74. *Vicinω ... dannω*: 'la pongono accanto al suo creatore'. Cfr. *Rvf* 345 13-14 «con li angeli la veggio alzata a volo / a pie' del suo et mio Signore eterno».

75-77. *Ivi ... spωsa*: 'lì ella, pietosa nei confronti di noi che ancora siamo sulla terra, ottiene facilmente presso il Signore il perdono dei nostri errori, allo stesso modo di come una novella sposa ottiene qualunque grazia dal marito'. Cfr. *Rvf* 28 16-21 «Forse i devoti et gli amorosi preghi / et le lagrime sancte de' mortali / son giunte inanzi a la pietà superna; / et forse non fur mai tante né tali / che per merito lor punto si pieghi / fuor de suo corso la giustitia eterna».

75. *nostrω ingannω*: i peccati dell'umanità, come in *Rvf* 28 12 «il nostro e l'altrui torto».

76. *Mercede*: 'pietà'. *apò*: cfr. la nota a I 11. *di ... pietωsa*: cfr., anche in relazione al verso successivo, *Rvf* 285 1-2 «Né mai pietosa madre al caro figlio / né donna accesa al suo sposo dilecto».

77. *Facile*: a meno di non riferirlo a «Mercede», il lemma è da intendere con funzione di avverbio ('ottiene agevolmente il perdono') anziché di aggettivo ('ottiene un immediato perdono'). *novella spωsa*: il sintagma si ritrova, sempre in clausola, in *Soph.* 733 e 2043 (in entrambi i casi in riferimento a Sofonisba). Ma si veda anche *Rime* XLV 73 «cōm'alma, che a Diω si rimarita» e rimandi.

[VI] 78. *per ... vita*: con funzione propriamente di moto per luogo ('attraverso questa vita'), ma sfumatura temporale ('nel corso di questa vita'). *alma terrena*: l'unione dei due aggettivi sembra poco conciliabile con quanto dichiarato nei versi precedenti, dove la vita terrena è detta caratterizzata da *lacci*, *impacci* e *ingannω*. I due aggettivi si ritrovano tuttavia riferiti a «vita», singolarmente, già in *Rvf* 99 5 «vita terrena» e 347 2 «vita alma» (e in *It. lib.* 595 «alma mia vita»; ma vd. anche Sannazaro, *SeC* CI 49 «questa vita alma e serena»). Si segnala che nell'esemplare RMA delle *Rime* (per cui vd. il § 1.3.2) si trova – manoscritta – una virgola tra «vita» e «alma», a indicare evidentemente che «alma terrena» è da considerare un sintagma isolato rispetto al sostantivo che precede e che soltanto «vita» è da leggere come complemento di moto per luogo; l'«alcun mai» del verso successivo, inoltre, è

in parte abraso e corretto in «giamai» (come nel codice di Jena), con la conseguenza che soggetto dell'intera proposizione diventa «alma terrena» ('E se un'anima, mentre si trova sulla terra all'interno di un corpo, seppe mai trovare la vera strada mentre percorre questa vita').

79. *trouar*: la difficoltà del cammino consiste non soltanto nel percorrere la retta via, quanto in prima istanza nella sua stessa ricerca. *la ... strada*: cfr. *Inf.* I 12 «la verace via».

80. *dritto*: con funzione avverbiale ('direttamente', 'senza deviazioni', e quindi 'in modo sicuro'), come il «Facile» del v. 77 – a meno che, di nuovo, non lo si intenda come aggettivo, in questo caso legato a distanza con «alcun» di v. 79, e non si legga «si vada» come 'vada' ('se qualcuno seppe mai trovare la vera strada, lungo la quale vada dritto verso la beatitudine eterna'). Per usi simili vd. ad esempio *Rvf* 103 11-12 «anzi seguite là dove vi chiama / vostra fortuna dritto per la strada», ma anche Dante, *Così nel mio parlar* 79 «Canzon, vattene ritto a quella donna». *a ... fin*: 'a quella bella fine' (con rimando alla scena descritta nella stanza precedente), ovvero 'in paradiso'. Cfr. *Rvf* 80 32 «et arrive il mio exilio ad un bel fine» e 140 14 «bel fin», riecheggiato anche in *Soph.* 1792 «sì bella fine» e *It. lib.* III 326 «bel fin» e VII 644 «bel fine». Si tengano presenti, inoltre, *Rvf* 72 3 «la via ch'al ciel conduce» e *Rime* L 9-11 «Troueren quel camin, ch'al Ciel ne scorge, / Che d'honoratō fin ci farà degni».

81. *Fra ... piena*: se si legge «Fra» nel senso di 'attraverso', bisognerà intendere che la strada che si deve percorrere durante la vita passa nel mezzo della *selva*; se, invece, si vuole intendere la *selva* come luogo di smarrimento, che non è connotato alla *vera strada* ma ad essa si oppone (come del resto nel primo canto dell'*Inferno*), si dovrà ritenere che la preposizione «Fra» valga invece 'lungo una strada circondata dalla selva, ma al riparo dagli ingombri e dai pericoli che in essa si trovano'. Per il concetto della difficoltà del cammino che conduce all'elevazione spirituale vd. anche *Rvf* 25 12-14 «quanto è spinoso calle, / et quanto alpestra et dura la salita, / onde al vero valor conven ch'uom poggi». *sterpi e bronchi*: propriamente 'arbusti spinosi e rami nodosi'. Il sintagma (i cui elementi costitutivi sono senz'altro debitori di *Inf.* XIII, rispettivamente ai vv. 7 e 37 e al v. 26) ritorna identico in *Rime* LXXVII 62; cfr. inoltre Serafino Aquilano, *Strambotti* 390 3-4 «Per folti boschi et per spelunche antiche / C<i>nto di sterpi et bronchi intorno intorno» e soprattutto Machiavelli, *L'Asino* II 35 «la via di sassi, bronchi e sterpi piena».

82-83. *serena / Fortuna*: 'nella buona sorte', 'nella prosperità'. Sintagma petrarchesco, desunto da *Tr. Cupid.* II 34 «A lui [*scil.* Scipione] Fortuna fu sempre serena»; vd. inoltre *Rime* LXXVII 71 «la fōrtuna alta ε serena».

83. *non ... viaggio*: se le offese procurate dalla sventura rischiano di far deviare completamente dal retto cammino (cfr. i versi subito successivi), anche la sorte favorevole può però rivelarsi deleteria, conducendo a un lassismo che a sua volta

porta a trascurare gli obblighi finalizzati al raggiungimento della salvezza eterna. *viaggiō*: in antico indica non tanto l'atto del viaggiare, quanto più specificamente la 'via', il 'percorso'.

84. *si rivolse*: 'si volse indietro', in direzione opposta rispetto a quella del retto cammino. *oltraggiō*: vi si dovrà forse scorgere, più che un riferimento generico alla cattiva sorte, un accenno alle sventure coniugali di Lucrezia (che, prima di convolare a nozze con Alfonso, aveva dovuto assistere all'annullamento del matrimonio con Giovanni Sforza signore di Pesaro e conte di Cotignola e al ferimento e successivo omicidio del secondo marito, Alfonso d'Aragona principe di Salerno) o alla morte del padre, papa Alessandro VI, e alla conseguente caduta in disgrazia del fratello Cesare. Cfr. inoltre, per il verso nella sua interezza, LXXVIII 103-104 «Ma non però la tua fortuna adversa / Punto dal dritto e buon camin ti torse».

85. *Et ... molte*: cfr. Boccaccio, *Teseida* IV 36 1 «Et altre cose molte più li disse».

86. *Meco ragiona*: soggetto sottinteso, con recupero a grande distanza (dopo quasi un'intera triade di strofe, antistrofe ed epodo), è ancora la *mente* del v. 43. Cfr. *Purg.* XXII 21 «e come amico omai meco ragiona» e *Rvf* 35 14 «ragionando con meco» e 127 5 «Collui che del mio mal meco ragiona». Per l'uso transitivo di "ragionare" (comune a LXVIII 5-6 «Dunque a me, ch'io ti ragiono / Ciò, che tu scrivi») vd. le considerazioni già espresse riguardo al «parla» di XIII 78. *ritrarle*: 'riprodurle (su carta)', 'descriverle'. È la sproporzione fra le qualità della donna che la mente detta internamente all'io e il poco che egli è poi in grado di rappresentare all'esterno. In Trissino il verbo torna soltanto a proposito di Isabella d'Este in *Ritratti*, p. 23 «tale, che apena si puo con la mente comprendere, non che con parole, o con altra arte humana ritrarre». Per immagini analoghe vd. inoltre Dante, *Degli occhi della mia donna si move* 3 «cose ch'uom non può ritrare», *Inf.* IV 145 «Io non posso ritrar di tutti a pieno» e *Rvf* 125 36-37 «a voler poi ritrarla / per me non basto».

87. *E ... parlo*: 'e tuttavia vuole – se anche non sono in grado di raffigurarle compiutamente – che io ne parli, per quanto mi è possibile'.

88. *queste*: le *cofe* di v. 85, ovvero le lodi di Lucrezia che l'intelletto è riuscito a cogliere e a descrivere. *raccolte*: vd. la nota a XIII 78.

89. *grata*: 'apprezzata', 'gradita' (dalla donna), come già al v. 36.

90. *sorelle*: sui rapporti di "consanguineità" fra componimenti vd. Dante, *Amor che nella mente* 73-74 «Canzone, e' par che tu parli contraro / al dir d'una sorella che tu hai» (ma anche *Parole mie che per lo mondo andate* 11 «a guisa de le vostre antiche suore» e *O dolci rime che parlando andate* 4 «un che direte: "Questi è nostro frate"») e *Rvf* 72 76-78 «Canzon, l'una sorella è poco inanzi, / et l'altra sento in quel medesimo albergo / apparecchiarsi». Si veda inoltre l'autocommento di Dante alla propria canzone in *Cv.* III IX 4 «Per similitudine dico 'sorella'; ché, sì come sorella è

detta quella femmina che da uno medesimo generante è generata, così puote l'uomo dire 'sorella' dell'opera che da uno medesimo operante è operata». *accompagnata*: vd. XIII 6-7 «alte parole, / Che accompagnate o sole» e rimandi in nota. Cfr. inoltre *Rvf* 28 112 «Or movi, non smarrir l'altre compagne».

XXXII

Per la prima volta nel canzoniere, all'idea della lontananza dall'amata – che fosse da imputare a circostanze esterne o a una sua specifica volontà – si associa la paura di una possibile separazione definitiva dovuta alla morte di lei. Con modalità simili a quelle che interverranno nei testi finali della sezione amorosa del canzoniere – dove la canzone LXXV, in cui la donna è ormai morta e guarda all'amante dal cielo, è preceduta da una serie di testi (come il sonetto LXXI in cui l'io dichiara di non aver avuto *novella* dell'amata da più di un giorno o la ballata LXXIV in cui ne lamenta il *partire*) che anticipano e fanno presagire una sua dipartita ormai prossima – il sonetto XXXII, che ha per tema la malattia della donna e prende quindi forse le mosse da una precisa occasione contingente, è posto immediatamente prima della sestina XXXIII, in cui più che in ogni altro testo del canzoniere la morte dell'amata è fatta oggetto di deplorazione. In questo senso, il componimento in esame funge da ponte tra la sestina e il sonetto XXX, in cui parimenti era compianta una morte, e permette al contempo di evitare quello che sarebbe stato un accostamento troppo stridente, se non mediato, con la canzone XXXI.

La malattia che ha colpito la donna è deprecata, anzitutto, perché impedisce all'io di bearsi per la vista dei suoi occhi e per l'ascolto delle sue parole; solo in un secondo momento, nella seconda quartina, la febbre è riprovata in quanto tale, perché causa di sofferenza e di lamento per la donna stessa (e di conseguenza del Cielo nella sua interezza e di Amore, che si vede come privato delle sue armi). Nelle terzine è rivolta invece un'accorata preghiera a Dio – destinata però, come anticipato, a non essere esaudita –, perché non permetta che una tale malattia conduca a morte la donna, cara non solo all'io ma all'umanità tutta. Peculiare rispetto a testi analoghi è proprio la declinazione 'cristianizzata' della preghiera con cui si chiede la guarigione della donna, che generalmente, sul modello di testi come Properzio II 28 o Tibullo III 10, è invece indirizzata ad Apollo (in quanto protettore di quel canto che, essendo ispirato dall'amata, verrebbe meno nell'eventualità della sua morte: così, ad esempio, in *Rvf* 34 o in Bembo, *Rime* 83), a Venere o ad Amore stesso (che senza la donna non è in grado di ferire gli amanti, come si desume del resto anche dal testo trissiniano; e così anche in Da Porto, *Rime* LII). È inoltre riscontrabile qualche vaga consonanza con i sonetti petrarcheschi sulla malattia degli occhi di Laura (*Rvf* 231 e

233).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. È inclusiva la rima *stella* : *favella* : *bella* : *ella* e sono paronomastiche le rime *Padre* : *madre* e *caro* : *kiaro*; sono assonanti e parzialmente consonanti fra loro le rime A (-*ella*/*-ella*) e B (-*ole*/*-ole*). Si segnala, inoltre, che le terzine hanno in comune con quelle di *Rvf* 231 la rima *Padre* : *madre*, mentre alla rima *Sole* : *duole* : *vuole* delle quartine corrisponde la rima *sole* : *dole* : *vole* delle terzine di *Rvf* 233.

1. *Deb ... stella*: ‘ahimè, quale sorte spietata, sia che dipenda da un prestabilito disegno a me avverso sia che derivi dall’influsso di qualche stella crudele nei miei confronti’. Per moduli di questo tipo, frequenti in Trissino, vd. LV 58 «Miferω; qual mia cōlpa o qual destinω» e rimandi, in particolare alle altre attestazioni nelle *Rime*, in LXV 4 «Qual grazia, qual destinω o qual errore» e LXXII 10-11 «Qual miω destinω, o qual cōmmessω errore, / O qual forza d’incanti o d’arti maghe». Per la specifica coppia “destino” e “stella” si veda invece almeno Mantelli di Canobio LXXVI 12 «Qual stella o qual destin là ve conduce?»; cfr. infine anche *Rvf* 233 1 «Qual ventura mi fu». *fierω destin*: lo stesso sintagma è, in clausola, in *Tr. Fame* III 48. *cruda stella*: in punta di verso anche in Gallo, *Rime, A Lilia* 26 6 (: *bella*) e in Sannazaro, *Arcadia* IIe 78 (: *bella*).

2. *Contende ... miei*: ‘impedisce ai miei occhi di vedere’. Ma si noti che, propriamente, “contendere” vale ‘tentare di privare qualcuno di qualcosa che si vorrebbe per sé’, per cui è quasi come se il *destin* o le *stelle* fossero invidiosi del fatto che all’io è dato di vedere la donna e volessero privarlo di questa possibilità per impadronirsene essi stessi. L’emistichio è un calco di *Tr. Cupid.* I 47 «[l’æer fosca] contende agli occhi tuoi»; ma vd. anche Giusto de’ Conti CXXVIII 3 «Fortuna a gli occhi miei veder contende». *vivo Sole*: lo splendore dell’amata, o forse, più specificamente, il lume dei suoi occhi (cfr. anche *Rvf* 231 5-8 «Or quei belli occhi / [...] / tal nebbia copre, sì gravosa et bruna, / che ’l sol de la mia vita è quasi spento»). Il sintagma è già petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 90 12 «un vivo sole» (: *parole*), 135 58 «e i rai veggio apparir del vivo sole», 208 9 «quel nostro vivo et dolce sole» e 230 1-2 «’l celeste lume / quel vivo sole alli occhi miei non cela», e torna più volte anche nei due Buonaccorso da Montemagno (nel Vecchio in IX 14, nel Giovane in II 11, 14 11 e 27 12). Si noti infine che «Sole» si trova, in posizione rimica, a contatto con «stella» del verso precedente.

3. *Et ... parole*: ‘e proibisce che le (mie) orecchie ascoltino le parole’.

4. *dolce ... favella*: si tratta non genericamente della ‘parola’, ma del modo di parlare, della lingua in quanto insieme di lessico e pronuncia («pronunzie e modi di dire e vocaboli»), come si desume da *Castellano* § 123) Cfr. ad esempio *Ritratti*, p. 25 «La loquela sua poi non è patria pura, né pura Toscana; ma il bello de l’una, e de

l'altra ha scelto, e di quello insieme mescolato dolcissimamente favella»; e per una voce idealizzata della donna (in riferimento a Isabella d'Este) vd. *ivi*, p. 24 «E primieramente la faremo con voce, come dice il Petrarca, Chiara suave, angelica, e divina parlare; et una dolceza da la sua lingua venire assai maggiore di quella, la quale Homero describe, che da la bocca del vecchio Nestore usciva; et, acciò che ogni cosa più particolarmente nota vi sia; il tono de la voce non è molto tenue, né tale, che 'l sia troppo femminile, overo disciolto; ma è suave, e mansueto, come sarebbe quello di uno fanciullo, il quale non fosse anchora a la giovinezza venuto; e questo tono tenerissimamente intrando ne le orecchie altrui genera un certo dolce rimbombo in esse; il quale, anchora che sia cessata la voce, dentro però suavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolceze piene di persuasione ne l'anima rimanere». Per la locuzione vd. Dante, *Amor che movi* 21 «con sua dolce favella» (: *stella : bella*) e *Rvf* 299 6 «L'accorta, honesta, humil, dolce favella» (: *stella : ella*) e 336 8 «sua dolce favella» (: *stella : bella*); ma cfr. anche *Rvf* 63 7 «et de la voce angelica soave», 167 4 «[voce] chiara, soave, angelica, divina», 181 13 «l'angeliche parole», 249 11 «e 'l parlar dolce humano», 250 2 «con quella dolce angelica sua vista» e 275 5 «l'angeliche parole». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*, ma in LXXI 5 si trova «favella» (verbo).

5. *ardente febbre*: 'febbre cocente' – e si noti per contrasto che, altrove nel canzoniere, l'"ardore" è sempre associato alla passione amorosa. Il sintagma «febre ardente» si ritrova in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I XIV 27 5, in Chariteo, *Endimione* son. LXXIX 1 e in *Orl. Fur.* XXVI 91 2, e ha probabilmente alla base *Tr. Mortis* II 44 «febri ardenti». Sul tema della febbre della donna vd. inoltre Gallo, *Rime, A Safira* 125 2 «da la febbre assalita e da gran doglia», Bandello, *Rime* XLVII 5-6 «da maligna e cocente febbre ria / arsa languiva» e Da Porto, *Rime* LII 5 «Mira che crudel febbre gli occhi oscura».

6. *si ... duole*: in endiadi 'soffre per il suo abbattimento fisico'. La stessa coppia è in Chariteo, *Endimione* canz. XI 13 «Morendo langue, si lamenta et duole». Fra gli scritti trissiniani, il verbo "languire" si trova solo nelle *Rime*, con l'eccezione di un'occorrenza isolata in un testo di Guido Novello riportato nella *Poetica*.

7. *ne ... Cielo*: 'il paradiso intero si rammarica per la malattia della donna'. Si segnala che il pianto celeste è generalmente associato alla morte di Cristo, mentre di solito per la dipartita della donna il Cielo, che sarà da quella abitato per l'eternità, è in festa: qui, però, potrebbe più semplicemente trattarsi di un pianto di compassione per le sofferenze provate dall'amata. Cfr. Beccuti XCII 7 «duolsi april, piange 'l ciel, l'aere sospira». *Cielo ... Amor*: si trovano associati anche in *Rvf* 45 2 «gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora» e 233 7 «fummi il Ciel et Amor men che mai duro».

7-8. *Amor ... ella*: 'Amore, senza di lei, vuole cessare di usare l'arco e di ferire con le

sue frecce (al fine di far innamorare qualcuno)'. Per l'immagine di Amore che dismette l'arco (soprattutto a causa del venire meno della donna) vd. *Tr. Mortis* I 11 «rotte l'arme d'Amore, arco e saette» (ma cfr. anche *Tr. Pudic.* 133-135 «Queste gli strali / avean spezzato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali»), Malatesti, *Rime* XXIV 12-14 «Ma poi che morte l'ha da noi partita, / ben può permetter Giove omai ch'Amore / spezzi il turcasso, il stral, la corda e l'arco», Galli, *Canzoniere* 225 13 «posto ha silentio Amore a l'arco, ai stocchi», Boiardo, *Pastorale* VIII 55-57 «Ben ha stirpate Amor le penne a l'ale, / ben posar pote lo arco e la pharetra, / ché senza lei sua possa poco vale» e Bandello, *Rime* CCXXXV 27-29 «Deh dimmi, Amor, che fora / senza lei la tua forza, / l'arco, gli strali e le facelle ardenti?». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*.

9. *Ma ... Padre*: il verso torna identico, sempre a designare Dio, in LXXVII 67. Dio è invocato tramite l'attributo della sua potestà sul creato (a indicarne la capacità di esaudire qualsiasi richiesta) e insieme con quello dell'affettuosa familiarità (con l'intento di muoverlo a compassione perché intervenga). L'invocazione rimanda, oltre che a *Rvf* 231 13-14 «ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre, [: *madre*] / che del Tuo caro dono altri ne spoglie», ad Ariosto, *Rime* cap. XVII 40 «o Padre eterno, i miei prieghi seconda». *Re ... stelle*: 're del Cielo', come già in *Rvf* 215 6 «'l re de le stelle». Cfr. inoltre Galli, *Canzoniere* 248 9 «Dunque, o re delle stelle, aita, aita!», Boiardo, *Amorum Libri* III 60 5 «Re de le stelle eterno et immortale» e *It. lib.* XVII 377 «Poi che 'l Re de le stelle esser t'ha fattω». *eternω Padre*: cfr. *Rvf* 119 91 «Sì come piacque al nostro eterno padre»; e «padre eternω» torna quattro volte nell'*Italia liberata*, in I 35, V 21, VII 170 e XVII 258.

10. *a tortω*: 'in maniera ingiusta, inopportuna', perché la morte dell'amata sarebbe sconveniente alla sua giovane età, ma anche perché con essa si priverebbe il mondo tutto di una donna tanto cara. La locuzione torna spesso in Giusto de' Conti, per cui vd. almeno XXVIII 6 «Ma chi non ha pietà ch'un mora a torto?» e CXXXIII 2 «Che a torto gelosia veder mi priva». *altrui*: a meno di non attribuire al pronome il valore di soggetto ('Dio, non consentire che qualcos'altro [ovvero la *febbre*] ci privi della donna'), bisognerà intenderlo come aggettivo riferito a «tortω» (come in XLV 62 «altrui tortω», ma anche in LXVIII 4 «fallω altrui»); del resto, altrove «altrui» riveste talvolta la funzione di complemento oggetto (così, ad esempio, in XLV 66 «ingannare altrui» o LXIV 25 «ne vuol degnarne altrui»), ma mai quella di soggetto – che sarà allora, a distanza, «febbre» ('Dio, non consentire che quella febbre ci privi della donna').

11. *maggiωr ... bene*: cfr. *Rvf* 127 16 «m'ā dilungato dal maggior mio bene». *nostrω*: dell'io e dell'umanità intera, ma anche di Amore (che senza di lei è impossibilitato a far innamorare) e dello stesso Dio (dal momento che il Cielo tutto piange per la sua malattia).

12-14. *E ... kiaro*: 'E fa che muoia ogni altro essere vivente prima di privare il mondo di una luce così splendente'. Cfr. ancora Ariosto, *Rime* cap. XVII 41-45 «fa' ch'io languisca e che Madonna sani; / fa' ch'io mi doglia e torna lei gioconda. / E se morir ne dee (che però vani / sieno li augùri), di morir per lei / supplico, e al ciel ne lievo ambo le mani».

12. *'n ... madre*: più che la terra (come in *Tr. Mortis* I 89 «Tutti tornate a la gran madre antica» o in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 276 2-3 «Dapoi che la caduca e fragil vesta / lassato avevo a nostra antica madre»; e, più precisamente, l'Italia in *Rvf* 28 73 «anticha madre») o Eva (come invece, ad esempio, in *Purg. XXX* 52 «antica matre» [: *patre*]), si indica qui la morte, come in Dante, *Morte villana* 2 «di dolor madre antica», e come sembrano confermare anche Poliziano, *Rime XLII* 6 «alor ch'i' serò in braccio a morte corso» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 280 20 «tu in braccio ad altra donna et io a la Morte».

13. *primieramente*: 'dapprima', 'in primo luogo'.

14. *'Nanzi*: 'prima', da correlare al «ch[ε]» seguente. *tuor*: per la forma dittongata del verbo vd. XVIII 2 e rimandi. *lume sì kiaro*: lo splendore dell'amata; riprende, quasi in *Ringkomposition*, l'immagine iniziale del *vivω Sole*. Per il sintagma cfr. Boccaccio, *Teseida* VII 123 8 «o lume chiaro» e *Rvf* 142 21 «e scorto d'un soave et chiaro lume» e 181 9 «E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole».

XXXIII

Ciò che nel sonetto precedente era soltanto presagito e temuto si è avverato: la donna amata, forse proprio a seguito dell'*ardente febbre* lì deprecata, è ormai passata *in l'altra vita*, e all'io non resta altra possibilità che di soffrire, finché egli stesso non la raggiungerà con la propria morte.

La sestina è una scoperta ripresa, dal punto di vista tematico, della sestina doppia petrarchesca (*Rvf* 332), da cui mutua soprattutto precise tessere lessicali, pur non accostandosene quanto alle parole-rima impiegate – né all'impiego di un aggettivo in posizione rimica, come invece avviene per il «lieto» che compare nella sestina dei *Fragmenta* – o al dato metricamente più evidente della duplicazione del ciclo di *retrogradatio cruciata*.

Morsolin (1894, pp. 10 e 14) implicitamente identifica la donna pianta nella sestina con la prima moglie di Trissino, Giovanna, morta il 12 aprile del 1505 (e così anche Danzi, in Trissino 2001, p. 272). Se così fosse, la data della morte costituirebbe un *terminus post quem* per la sestina, benché senz'altro alto; né l'assenza del testo dalla silloge di MA₁ è sufficiente, da sola, a dimostrare che esso all'altezza dell'allestimento del codice in questione non fosse stato ancora composto, dal momento che la storia amorosa ivi descritta è alquanto lineare, priva di increspature narrative luttuose (come lascia intendere, del resto, l'esito fausto, con il *donno* che la donna fa di sé all'amante nella ballata replicata LXIX) e a maggior ragione di eventi come la morte dell'amata stessa che avrebbero potuto sconvolgere l'equilibrio complessivo; del resto, la Mazzoleni (1996, p. 320) ricorda che «questa sestina [...], diversamente dall'altra del canzoniere, presenta una tradizione molto esile». Non si può escludere, tuttavia, che, proprio in ragione della sua vicinanza alla sestina petrarchesca, il testo sia stato concepito come puro esercizio letterario, slegato da occasioni contingenti e solo in un secondo momento inserito nel più ampio contesto del canzoniere perché si configurasse come espediente narrativo – senza che, del resto, si registri con esso una vera e propria soluzione di continuità rispetto alla storia portata avanti nei componimenti che precedono o in quelli che seguono. Si tenga anche conto del fatto che proprio in quegli anni uscivano a stampa gli *Asolani*, al cui interno era contenuta un'altra sestina doppia di tema analogo (I xxiv, *I più soavi et riposati giorni* [= *Rime* 110], che Donnini dice «Di certo anteriore alla partenza del Bembo per Messina del

maggio 1492»); e qualche vicinanza contenutistica è ravvisabile pure rispetto alla sestina *I più infelici e sfortunati giorni* di Nicolò Dolfin, tanto che Gorni (in *Cerchia veneta del Bembo*, p. 250), anche sulla base della tradizione manoscritta, avanza l'ipotesi che la sestina bembiana sia stata «all'origine di un'accademia poetica estesa ad altri rimatori veneti». Tuttavia, differente da questi due casi e più vicina al modello petrarchesco resta l'ispirazione trissiniana di fondo, dal momento che la contrapposizione fra vita passata e vita presente ruota qui intorno alla morte dell'amata e il *planh* si origina interamente a partire da questo evento – non dall'amore non contraccambiato, come in Bembo (che «volge in chiave elegiaca il modello altamente tragico di Petrarca»: Berra 1995, p. 121), o dall'*esilio*, come in Dolfin.

La sestina si apre con una *accumulatio* di quattro sintagmi in cui è condensata la vita passata, che, pur nelle sofferenze amorose, si stava facendo via via sempre più placida, grazie all'atteggiamento pietoso dimostrato dall'amata: a metà della prima stanza, tuttavia, questa condizione è ribaltata e contrapposta improvvisamente a quella presente, in cui la donna è ormai morta e all'io non resta che una sofferenza ininterrotta. Da un momento all'altro ha avuto fine la vita di lei e, con essa, la serenità dell'io; né il pianto che questi versa di continuo è dovuto al dolore per la donna in sé, che ora è *in più beata vita*, quanto alle proprie pene. E tuttavia, paradossalmente, questo dolore è fonte di consolazione per l'amante, che sa che attraverso di esso potrà morire e raggiungere così l'amata. Passando al vaglio il proprio passato e la condizione presente, nella quarta strofa l'io presagisce un futuro altrettanto colmo di dolori, e di nuovo si augura una morte che lo liberi da ogni sofferenza. Con stacco improvviso, la quinta stanza si apre con un'analessi che richiama il tempo in cui la donna era in vita e ricorda l'imprescindibile funzione che questa aveva nell'alleviare gli affanni dell'amante; ma, altrettanto immediatamente («Et hor»), a metà stanza il tempo passato è di nuovo contrapposto a quello presente, in cui, scomparsa l'amata, è venuta meno anche quella consolazione che a lei si accompagnava. Con un'ulteriore svolta retorica, ad attacco della stanza conclusiva l'io si rivolge direttamente alla donna, invocandola perché interceda presso la Vergine Maria e ottenga che questa mandi la morte a liberare anche lui dalle sofferenze terrene: quella morte con la quale anch'egli potrà finalmente nascere a nuova vita.

Sestina con congedo di schema (A *giorni*) C *pene* (E *dolja*) D *Donna* (F *morte*) B *vita*, una disposizione inedita in Petrarca. Le parole-rima non infrangono la norma del bisillabismo e sono tutte dei sostantivi; tuttavia, al contrario che nella sestina XXVI, la scelta dei singoli rimanti si apre in questo caso a un maggior grado di sperimentalismo: comune alla sestina doppia petrarchesca è infatti soltanto la parola-rima *morte* (ma *notti* compare due volte all'interno del verso; inoltre, *giorni* ricalca *giorno* di *Rvf* 22, *vita* si trova già in *Rvf* 80 e *Donna*, ricorrente anche nella

sestina XXVI, in Dante, *Al poco giorno*), mentre ben due, *pene* e *dolja*, risultano del tutto prive di attestazioni nelle sestine sia di Dante che di Petrarca; con la sestina bembiana sono invece condivisi *giorni* e *vita*, e con quella di Dolfin *giorni* e *dolja*. Quanto alla funzione delle singole parole-rima, *giorni* assume connotazioni divergenti da una strofa all'altra, a seconda degli aggettivi cui si accompagna, indicando prima un lasso di tempo indefinito, poi uno esiguo o doloroso, quindi uno apparentemente e momentaneamente pacificato e infine, di nuovo, uno amaro. Ancor più radicale è il mutamento del significato di *vita*, che è riferita di volta in volta a uno stato sereno, alla beatitudine celeste nella quale si trova la donna, a una condizione più spiacevole della morte stessa. Le *pene*, così come la *dolja*, in presenza o meno di un aggettivo qualificativo, non assumono mai tratti che non facciano riferimento a una condizione di sofferenza, neppure quando l'io parrebbe intravedere un distanziamento da esse. *Donna*, cui in 3 occorrenze su 7 (stanze I, III e IV) è accostato il possessivo «mia», designa la donna amata in tutti i casi tranne che nella quinta stanza, in cui è invece impiegata in riferimento alla Vergine Maria. Infine, la *morte* è, nella quasi totalità dei casi, una condizione alla quale l'io vuole tendere (così come rimarcano i verbi di movimento: «gir [...] a morte», «ad immatura morte / È giunto», «mi conduca a morte», «fuggir per morte», «tornar da morte»), con l'eccezione soltanto delle strofe V e VI, in cui la morte appare personificata.

[I] 1-3. *I pensier... pene*: oltre a *Rvf* 332 1-6 «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto, / i chiari giorni et le tranquille notti / e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime, / vòlti subitamente in doglia e 'n pianto, / odiar vita mi fanno, et bramar morte», di cui questa stanza è manifesta modulazione (sia nelle riprese tematiche e lessicali sia nell'architettura sintattica, con *enumeratio* che occupa i primi versi, proposizione relativa, participio che suggerisce l'improvviso mutamento da uno stato di gioia a uno di dolore, desiderio di morte), vd. Sforza 161 1-4 «I pensier gravi e il lacrimoso stile, / Col rimembrar di mei passati giorni, / Fuor di speranza mai ch'el tempo torni / Mi fanno a morte audace, al viver vile». Il quadro pacificato dell'esperienza amorosa passata fa evidentemente riferimento, nell'economia complessiva del canzoniere, soprattutto ai testi VI-VII, XXI e XXVIII, in cui la donna contraccambia il sentimento dell'io o quantomeno si mostra pietosa nei suoi confronti. Si noti infine che *pensier*, *giorni* e *notti* torneranno, nel medesimo ordine ma con un'aggettivazione di segno negativo, ai vv. 23-24.

1. *pensier vaghi*: è sintagma petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 62 13 e 161 1, ma anche «vagli pensier» in 70 21 e 274 13. A differenza che negli esempi in questione, tuttavia, qui l'aggettivo vale 'leggiadri', 'piacevoli', e non 'erranti' (per cui cfr. il commento di Santagata a *Rvf* 169 1 «vago pensier»). *riposati giorni*: 'giorni sereni, che offrono riposo', come nell'*incipit* della sestina bembiana (*Rime* 110 1), «I più soavi et riposati giorni». Cfr. anche XV 1 «Dsh riposate, o caldi miei sospiri».

2. *dolci notti*: in parallelo con i *giorni* del verso precedente, a indicare una pienezza di pace in ogni momento della giornata (come già in *Rvf* 332 2). Cfr. Bembo, *Rime* 110 21 «'n quelle dolci notti»; ma «le dolci notti» in posizione incipitaria di verso è anche in Ariosto, *Rime* cap. XII 66. *la ... vita*: cfr. *Rvf* 129 3 «la tranquilla vita», ma anche 119 53 «una vita più tranquilla».

3. *incōminciava haver*: ‘iniziavo a sperimentare’. La costruzione dell’*incoativo* seguito dall’*infinito* senza preposizione, sul modello latino, è la norma in Trissino (con qualche sparsa eccezione): nelle *Rime* si ritrova in LXV 32 «Incōminciò destar sōavemente», ma è frequente nell’*Italia liberata*. *dòpō le pene*: quelle sofferte all’inizio della storia amorosa a causa della durezza della donna, e descritte ad esempio nei testi XV-XX.

4-5. *Cōl... dolja*: cfr. *Rvf* 268 9-11 «Poscia ch’ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta, / ogni dolcezza de mia vita è tolta».

4. *grave dipartir*: ‘grave’ connota in senso tragico il *dipartir*, che di per sé è piuttosto neutro e potrebbe valere altrimenti semplicemente ‘partenza’ (come ad esempio in XXVIII 8). Cfr. *Rvf* 37 5 «l’empia dipartita» e 254 11 «O dura dipartita».

5. *spariti ... dolja*: *correctio* con cui si ribadisce la portata degli effetti distruttivi che la morte della donna ha generato (‘non solo è scomparsa la gioia che provavo, ma è ora addirittura subentrato il dolore’). *cōversi in dolja*: cfr. *Rvf* 332 34 «così è ’l mio cantar converso in pianto», ma anche 292 14 «et la cetera mia rivolta in pianto». Cfr. inoltre, per contrasto, *Rime* XIII 35-36 «s’hebbi mai noja, / Tutta è cōversa in gioja».

6. *giōvane*: quest’indicazione farebbe propendere per una stesura alta della sestina, collegabile quindi effettivamente alla morte della moglie Giovanna (quando Trissino non aveva ancora compiuto 27 anni); l’aggettivo si confà meno, infatti, al periodo di stesura della prima silloge manoscritta (quando aveva presumibilmente fra i 35 e i 40 anni) e ancor meno agli anni di confezione del ms. di Jena (quando aveva ormai quasi raggiunto i 50 anni).

[II] 7. *Troppō*: da correlare a «immatura» (‘a una morte troppo immatura’). *immatura morte*: non quella della donna, come si intenderebbe a una lettura immediata che non tenesse conto del soggetto in *enjambement* al verso successivo, ma quella del *ripōfō* dell’amante, della sua vita tranquilla, che sono giunti a termine anzitempo così come, per ipallage, la vita dell’amata. Il sintagma, che torna identico in LXXVIII 19 e in *It. lib.* II 297 «Che le fur causa d’immatura morte» e XXII 748 «Assai mi duol de l’immatura morte», si ritrova anche in Sannazaro, *Arcadia* XI 26 e *A la sampogna* 6, e in Da Porto, *Rime* LXI 3.

8. *miō ripōfō*: propriamente corrisponde ai *ripōfati giorni* e alla *tranquilla vita*, ossia a una condizione di vita priva di turbamenti; ma, anche sulla scorta di passi

analoghi come *Rvf* 72 35 «ogni mio riposo» (dove la locuzione è riferita alla pace che promana dagli occhi dell'amata) o di Boccaccio, *Filostrato* IV 161 8 o *Amorosa visione* XX 67 (dove «dolce mio riposo» è il vocativo con cui è chiamata la donna stessa), potrebbe indicare per traslato l'amata, che di quella tranquillità era la fonte. Cfr. inoltre, per contrasto, Dante, *Quantunque volte, lasso* 10-11 «Ond'io chiamo la Morte / come soave e dolce mio riposo», in cui la pace è individuata nella morte, similmente a quanto avviene al termine della sestina trissiniana. *pochi giorni*: 'nel giro di pochissimo tempo', 'in maniera repentina', forse in riferimento all'*ardente febbre* che aveva colpito la donna nel sonetto XXXII: cfr. a questo proposito Tebaldeo, *Rime estravaganti* 685 105 «m'ebbe la febre in pochi giorni invasa». Il sintagma è anche nell'*incipit* della dantesca *Al poco giorno*.

9. *vo lacrimando*: 'piango di continuo'; cfr. *Rvf* 22 12 «vo lagrimando». Per la costruzione «vo» + gerundio vd. XXVI 19-20 «vo [...] Cōntandō» e relativa nota.

9-11. *non... me*: 'non per il dolore causatomi dalla morte di lei, che adesso si trova certo nella beatitudine della vita eterna, ma per la pietà che provo verso me stesso'. Si noti la struttura in parallelismo che contraddistingue la *correctio* ('non per *x* di *a*, ma per *y* di *b*'). Un'analogia autocommiserazione è in Dante, *E' m'incresce di me* 1-3 «E' m'incresce di me sì duramente, / ch'altrettanto di doglia / mi reca la pietà quanto 'l martiro».

10. *in... vita*: si dice non che è 'nella vita beata', ma 'in una vita più beata', a sottolineare la distanza fra lo stato in cui si trova ora la donna – qualunque esso sia – e quello, certamente più doloroso, in cui è l'io.

11. *pietà di me*: cfr. XVII 1 e rimandi, ai quali si aggiungano Cavalcanti, *Rime* XVI 1-2 «A me stesso di me pietate vène / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio» e *Rvf* 264 1-2 «I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso» e 272 7 «se non ch'i' ò di me stesso pietate».

12. *Sì... pene*: l'entità delle pene sofferte è direttamente proporzionale al valore della donna che quelle pene era chiamata ad alleviare. *gravose pene*: cfr. Boccaccio, *Teseida* III 32 3 «et minor far le lor gravose pene» e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 423 14 «mostro al color le mie gravose pene».

[III] 13. *Io... pene*: 'Io, però, non mi preoccupo di subire pene meno aspre', ma forse anche, con valore ancor più intensivo, 'cerco di ottenere per me delle pene non meno aspre'. È riproposta una nuova *correctio* del tipo 'non *x*, ma *y*', dopo quella dei vv. 9-11. Si noti inoltre il gioco paronomastico fra *cURō* e *dURē* e in parte fra *mEN* e *pENē*.

14. *Ma... morte*: 'ma, al contrario, così intollerabili che mi conducano alla morte'. *gravi*: riprende «gravose pene» di v. 12; ma analoghi sono anche «grave» del v. 4 e «gravi» del v. 23. *iō... morte*: il ricorso a un verbo alla prima persona non suggerisce qui certamente l'idea del suicidio, che sarebbe inconciliabile con la beatitudine eterna

prospettata al verso successivo. Per la locuzione cfr. Dante, *Amor che movi* 57 «per giovinezza mi conduca a morte» e *Lo doloroso amor* 1-2 «Lo doloroso amor che mi conduce / a fin di morte per piacer di quella», oltre che *Inf.* V 106 «Amor condusse noi ad una morte».

15. *Per ... Donna*: ‘per andare a vivere in paradiso assieme alla mia signora’. Un verso molto simile è in Giusto de’ Conti CLXI 14 «Per gire a star con lei in paradiso»; ma vd. anche Dante, *Vita Nova* 31 3 «che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna» e Cino CXXV 55 «vederla in cielo e star ne le sue braccia».

16. *qua giù*: ‘sulla terra’, in opposizione a «in Ciel». *sì ... giornni*: in senso iperbolico, ‘così pochi giorni, e per di più brevi’, ovvero ‘pochissimo tempo, e neppure vissuto appieno’. Richiama «pochi giornni» del v. 8. Cfr. *Rvf* 28 49 «là sotto i giorni nubilosi et brevi» e 100 4 «ne’ brevi giorni».

17. *E ... tantω*: ‘e, al contrario, ora (che la mia donna non c’è più) vivo anche troppo (rispetto a quanto vorrei)’. Cfr. XXIX 14 «Et iω lassω pur vivω» e rimandi.

17-18. *abi ... dolja*: il dolore che affligge l’amante è grande, intollerabile, ma non sufficiente a farlo morire. Per apostrofi analoghe vd. Guittone, *Rime* 117 9-10 «Ahi Deo! Perché non m’ave morto Amore?» e *Inf.* XXXIII 66 «ahi dura terra, perché non t’apristi?». *miserabil*: è *hapax* nel canzoniere, ma torna spesso nell’*Italia liberata*. Per la coppia con “vita” vd. Serafino Aquilano, *Strambotti* 327 2 «La miserabil mia vita dolente».

[IV] 19-20. *Di ... pene*: ‘Trascorro la vita di sospiri in sospiri, di sofferenza in sofferenza, ricordando le pene sofferte in passato’. Per costruzioni simili (“di *x* in *x*” + “vo” + gerundio) cfr. *Rvf* 30 29 «che sospirando vo di riva in riva», 79 9 «Così mancando vo di giorno in giorno» e 237 19 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia». Si noti però che in questo caso, a differenza che in XXVI 19-20 (e rimandi), il gerundio non è retto direttamente dal «Vo»; e «Vo rimembrandω» si trova invece in *Rime* XLV 11. Per la doppia epanalepsi del v. 19, con struttura di tipo “di *x* in *x*, di *y* in *y*”, vd. XLVI 6 «Di martiri in martir, di danni in danni» e rimandi (in particolare a Da Porto, *Rime* X 9-10).

20. *rimembrandω...pene*: cfr. Cino LXXII 2 «e rimembrar voi faccia la mia pena» e Chariteo, *Endimione* son. V 4 «Le pene rimembrando ultime et prime».

21. *E ... vita*: con uno zeugma, “rimembrare” regge anche questo complemento oggetto, che a senso dovrebbe essere invece introdotto da un verbo come “immaginare” (‘ricordando le pene passate e immaginando quale sarà la vita futura, a me odiosa’). Un verso molto simile è in *Soph.* 1755 «Nè per la brieve mia futura vita», ma cfr. anche, per il primo aggettivo qualificativo, *Par.* 22-23 «dette mi fuor di mia vita futura / parole gravi» e, per il secondo, *It. lib.* XXIII 63 «Questa tal vita rigida, ενωjωja», nonché, per contrasto, *Rvf* 23 85 «nulla vita mi fia noiosa o trista».

22-24. *E ... Donna*: ‘E ormai, adesso che sono senza la mia signora, aspetto

soltanto di porre fine, attraverso la morte, ai pensieri opprimenti, alle giornate travagliate, alle notti amare'. Cfr. *Rvf* 332 9-10 «ma di menar tutta mia vita in pianto, / e i giorni oscuri et le dogliose notti». Come anticipato, il distico finale della stanza capovolge, nei suoi elementi costitutivi (ripresi quasi con perfetto parallelismo), quello ad apertura della sestina, rovesciandone in senso negativo l'aggettivazione: i *pensier vaghi* sono diventati qui *gravi* (con gioco paronomastico dell'aggettivo, che muta da *VAGhI* a *GrAVI*), i *ripofati giorni* sono passati a essere *faticosi* e le *dolci notti* si sono trasformate in *amare*; e anche la *tranquilla vita* si è tramutata in *nofosa* (v. 21).

22. *aspettō ... morte*: come in Dante, *Chi guarderà giammai* 3-4 «che non s'aspetta / per me se non la morte». *fuggir*: il ms. di Jena legge «fornir», ma, come nota la Mazzoleni (1996, p. 320), «*fuggir* richiama l'ultimo verso della strofe precedente, accrescendo la serie di riprese come ad approfondire l'effetto del ripetersi delle parole rima». *per morte*: 'grazie alla morte', con funzione di complemento di mezzo come al v. 30 «per morte ho dolofa vita».

23. *pensier gravi*: cfr. *Rvf* 66 8 «ò di gravi pensier' tal una nebbia» e 177 8 «pien di pensier' gravi».

24. *senza ... Donna*: cfr. i vv. 11-12 «che senza Donna / Sì cara vivō in sì gravofe pene».

[V] 25. *Saggia ... Donna*: sovrabbondanza aggettivale simile a quella che si ritrova, ad esempio, in XXXI 69 «Al primō dolce suō lietō soggiornō». Si noti che si trovano accostate due qualità interiori e due fisiche, che possono essere lette in endiadi ('accorta perché saggia' e 'bella perché leggiadra'). In Trissino, l'attributo "saggio", che è *hapax* nelle *Rime*, torna in riferimento a una figura femminile in *It. lib.* VIII 782 «Vergine saggia, ε di beltà supprema», XIV 524 «Leggiadrissima saggia alma signōra» e XXIV 1222 «O saggia, ε grazīofa donna». Ma un'analogia *accumulatio* si registra anche in Cavalcanti, *Rime* XVII 6-8 «Già risomigli, a chi ti vede, umile, / saggia e adorna e accorta e sottile / e fatta a modo di soavitate», in Cino LIII 9-10 «Siete voi gentile, accorta e saggia / ed adorna di ciò che donna onora» e in *Rvf* 247 3 «sovr'ogni altra gentile, / santa, saggia, leggiadra, honesta et bella». Per la prima coppia cfr. anche *Rvf* 53 3 «un signor valoroso, accorto et saggio», per la seconda 218 1 «Tra quantunque leggiadre donne et belle», 268 45 «Più che mai bella et più leggiadra donna» e 323 62 «pensosa ir sì leggiadra et bella donna», ma anche *Rime* LXIX 13 «La più leggiadra ε la più bella donna» (nonché XXVI 25 «leggiadra Donna» e in parte LXXVIII 35 «una leggiadra donna»).

26. *Mi ... sorte*: 'mi capitò in sorte', ovvero 'mi fu assegnata (non grazie a miei meriti)'. Cfr. *Rvf* 352 11 «che per alto destin ti venne in sorte» e 357 13 «lei che m'era data in sorte». *ad ... dolja*: 'per mitigare le mie sofferenze'. Cfr. *Rvf* 276 4 «cerco parlando d'allentar mia pena» e, per contrasto, Giraldis, *Passate sono già nevi e*

pruine (in *Le fiamme*, c. 31r) 12-13 «Ma non perciò, cor mio, punto s'allenta / In noi la doglia»; ma vd. anche, per l'immagine complessiva della donna destinata ad alleviare le sofferenze dell'io, *Rvf* 72 52-54 «et credo da le fasce et da la culla / al mio imperfecto, a la Fortuna adversa / questo rimedio provedesse il cielo».

27. *vaghi ... giorni*: persino nella giovinezza (i *fioriti giorni*), in apparenza spensierata, non era mancata la *dolja*, fino al momento in cui l'amata non si era palesata all'io. *fioriti giorni*: ulteriore esplicito rimando al fatto che la donna qui cantata sia stata conosciuta in giovinezza. Già in Petrarca l'"età fiorita" è sempre quella del vigore degli anni giovanili: cfr. *Rvf* 278 1 «Ne l'età sua più bella et più fiorita», 315 1 «Tutta la mia fiorita et verde etade», 325 92 «giunse a la terza sua fiorita etate» e 336 3 «qual io la vidi in su l'età fiorita», *Tr. Fame* II 109 «nell'età fiorita e fresca» e *Tr. Etern.* 133 «ne l'età più fiorita e verde». Vd. inoltre *Rime* XLII 2 «E nel più vagō fiōr de lj'anni tuoi» e rimandi.

28. *Et ... pene*: 'E proprio ora che si approssimava la fine di quelle pene'. Cfr. *Rvf* 328 7-8 «non sappiend'io che leve / venisse 'l fin de' miei ben' non integri». Un sintagma quasi identico è in Ariosto, *Rime* cap. V 53-54 «'l fine di queste / pene e travagli» e soprattutto in Guidiccioni, *Rime* CI 1-2 «Vedrò quegli occhi mai chiari et lucenti, / Ov'è dipinto 'l fin de le mie pene».

29. *Che ... meco*: la medesima espressione si ritrova in *Orl. Fur.* XXIII 20 7 «che nacque meco» a proposito del parto gemellare che ha dato alla luce insieme Ricciardetto e Bradamante. Il passo è però da accostare piuttosto a luoghi come *Rime* XI 7-8 «A quella, a cui la volse il Ciel donare / Serva, dal dì, che meco in culla giacque» XXXI 32 «Non fosse in voi dal latte e da la culla» o LXV 50-51 «Fin da quel dì, che in culla pargoletta / Giacque», in cui parimenti è espressa l'idea di una perfetta contemporaneità fra momento della nascita e inizio di una qualche particolare condizione (in questo caso le *pene*). *hàmmela ... morte*: 'la morte me ne ha privato'. Diversi i luoghi in cui, nei *Fragmenta*, il verbo e il sostantivo si trovano accostati: cfr. *Rvf* 269 5 «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro», 270 14 «ritogli a Morte quel ch'ella n'ài tolto», 276 9 «Quest'un [rimedio], Morte, m'ài tolto la tua mano», 281 7-8 «l'alto diletto / che Morte à tolto» e 344 9 «Ogni mio ben crudel Morte m'ài tolto».

30. *Wnde ... vita*: 'motivo per cui, a causa della morte, mi ritrovo a condurre una vita dolorosa'. È un caso eccezionale che una parola-rima (*morte*) sia ripetuta all'interno del verso, secondo modalità normalmente proprie soltanto della stanzetta finale di congedo ma implicitamente autorizzate da Petrarca proprio nella sestina doppia 332, ai vv. 42 «né contra Morte spero altro che Morte» e 43 «Morte m'ài morto, et sola pò far Morte». Per il verso nella sua interezza cfr. inoltre Sforza 255 8 «Hor, più che morte, dolorosa vita».

[VI] 31-32. *Ma ... Donna*: Ma tu che, adesso che vivi nell'aldilà, sei vicina a quella

Signora che è superiore persino a te’.

31. *altra vita*: per il sintagma impiegato a designare la vita ultraterrena cfr. XVI 11 «Senon in questa, almenon in altra vita» e rimandi, cui si aggiungano anche *Inf.* XXIV 135, *Purg.* XXII 32 e *Rvf* 31 2, 80 23 e 278 8.

32. *maggior ... Donna*: la Vergine Maria.

33. *Priegala ... Morte*: ‘pregala, per pietà nei miei confronti, che mandi la Morte’; ma potrebbe anche intendersi, ipotizzando un’anastrofe fra «per mercè» e «che», ‘Pregala affinché, mostrandosi pietosa nei miei confronti, mandi la Morte’. Cfr. *Rvf* 332 58-60 «et però mi son mosso a pregar Morte / che mi tolla di qui, per farne lieto, / ove è colei ch’i’ canto et piango in rime», sebbene qui non ci si rivolga direttamente alla Morte ma si passi per l’intercessione della Vergine Maria, a sua volta ottenuta per la mediazione della donna amata. Cfr. anche Boccaccio, *Filostrato* IV 50 3 «Io priego Iddio che mi mandi la morte».

34. *A trarmi*: in *enjambement*, quasi a rappresentare il movimento della Morte, che dal paradiso discende sulla terra per strappare via l’amante e condurlo con sé. *acerba dolja*: cfr. *Rvf* 92 5 «acerbo dolore».

35. *m’ha postò*: da riferire naturalmente non alla *maggior [...] Donna* ma alla *Morte*, che, avendo portato con sé la donna amata, ha privato l’io della sua consolazione lasciandolo nell’*acerba dolja*.

36. *beati giorni*: quelli della beatitudine eterna, del tutto priva ormai di ogni sofferenza.

[Congedo] 37. *questi ... amari*: la vita terrena, contrapposta a quella beata prospettata alla fine del verso precedente (i *beati giorni*); cfr. Nannini, *Rime, Selva seconda* 17-18 «Deh dolce notte de’ miei amari giorni, / Dolce riposo mio, pietosa Morte» e soprattutto LII 13-14 «se cangia in dolci eterni giorni / Per lor Madonna i brevi giorni amari».

38-39. *il ... vita*: ‘il mio morire non sarà altro che un dolce ritorno dalla morte alla vita’. Per la locuzione «da morte a vita», associata peraltro a verbi simili a «tornar», vd. ad esempio Cecco d’Ascoli, *L’Acerba* III IV 2181 «Da morte a vita sono ritornati», Buonaccorso da Montemagno il Giovane 6 4 «ond’io da morte a vita oggi ritorno», Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I v 20 3 «Da morte a vita mi pòi ritornare» e Rota, *Rime* CXXIX 6 «Morte, ch’a lei fu vita, a me fu morte» e CXLIV 1-2 «Era madonna giunta al passo estremo / onde da questa morte a vita vassi».

XXXIV

Piuttosto che costituire un'analessi rispetto alla morte descritta nella sestina precedente, il presente sonetto sembra dover inaugurare una nuova sezione di rime, in cui – almeno idealmente, nel disegno narrativo che sottostà alla volontà di raccogliere i componimenti in un canzoniere – alla prima donna cantata, ormai defunta, se ne sostituisce un'altra, che sembra essere quella stessa *seconda fiamma* a causa della quale l'io sarà rimproverato nel sonetto XLII.

Soprattutto i versi incipitari del componimento sembrano guardare da vicino a un sonetto di Pietro Barignano, *Ove fra bei pensier, forse d'amore* (in *Rime diverse* III 2, p. 19), con cui, oltre all'impostazione generale della situazione iniziale, sono condivisi lo schema metrico, tre rimanti della serie rimica in *-ore* (*amore, fore e core*) e diverse tessere lessicali (per le quali si rimanda al commento puntuale). Ma, più in generale, le dinamiche di questo innamoramento ricordano molto anche quelle descritte da Petrarca nei sonetti 2 e 3 dei *Fragmenta*, sebbene con la differenza che, mentre lì si insisteva sullo stato dell'amante, disarmato di fronte ai colpi di Amore e della donna, qui la prospettiva è maggiormente fissata sulla donna, di cui è messo in rilievo il contrasto fra l'apparente docilità e innocuità esteriore e il *valore* (v. 6) nascosto interiormente. L'io scorge la donna in un momento di quotidianità – in un «sedeva» sospeso nel tempo – e non ha modo di difendersi dalla sua bellezza, essendosi reso conto troppo tardi di quanto questa potesse risultargli esiziale. Pure, divenuto ormai prigioniero della nuova figura femminile, accoglie favorevolmente il suo stato, predisponendosi a un servizio *divotω*, senza riserve, che possa condurre un giorno l'amata a mostrarsi benevola nei suoi confronti. Fitto è l'impiego di un lessico riconducibile all'ambito militare, a sottolineare quanto quello della donna e, per mezzo suo, di Amore sia un vero e proprio assalto ai danni dell'io: si vedano «Armata» (v. 3), «armi» (v. 4), «legarmi» (8), «prigiōne» (v. 10), «difeſω» (v. 11), «preſω» (14).

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE. È inclusiva la rima *piljarmi : armi : pensarmi : legarmi*. Sono tra loro assonanti le rime B (*-ore/-ore*) e D (*-ōne*), nonché *Amōre : valōre, fuore : cuore e pensarmi : legarmi*. È ricca la rima *prigiōne : stagiōne*.

1-2. *La ... Amōre*: 'La bella donna che era destinata a catturare il mio cuore

sedeava da sola, o, per meglio dire, insieme ad Amore'. L'attacco, con l'immagine della donna che "siede", richiama i versi 1-2 del sonetto di Barignano menzionato nell'introduzione («Ove fra bei pensier, forse d'amore, / La bella donna mia sola sede»), oltre che i vv. 1-3 di *Rvf* 111 «La donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol fra bei pensier' d'amore / sede, m'apparve».

1. *bella Donna*: cfr. II 1 e rimandi. *devea piljarmi*: nel verbo servile è contenuta quasi l'idea di una predestinazione ('quella donna che era stata mandata appositamente per farmi innamorare di sé': per un'immagine simile vd. ad esempio XI 7-8 «A quella, a cui la volse il Ciel donare / Serva, dal dì, che meco in culla giacque», ma anche XXXIII 25-26 «Saggia, accorta, leggiadra e bella Donna / Mi venne in sorte, ad allentar la dolja»). "Pigliare", invece, è verbo tipicamente impiegato in contesti di innamoramento, con una sfumatura venatoria, per cui si veda ad esempio *Par.* XXVIII 11-12 «riguardando ne' belli occhi / onde a pigliarmi fece Amor la corda» o Tebaldeo, *Rime della vulgata* 28 2-3 «e se altra donna pensa de pigliarme, / indarno ordisce rete e prende l'arme».

2. *Sedeava sola*: vd. *Rvf* 325 26 «ove, sola, sedeava la bella donna» e anche, benché in un contesto diverso, *Tr. Mortis* I 122 «tacita, e sola lieta, si sedeava». Cfr. inoltre *Rvf* 100 5-6 «e 'l sasso, ove a' gran dì pensosa siede / madonna, et sola seco si ragiona» e *Rime* XXII 1-2 «O dolce valle, ove tra l'herbe e' fiori / Talhora Madonna sospirando siede». *o ... Amore*: la disgiuntiva introduce qui un emistichio che funge da vera e propria *correctio*. La locuzione è ben attestata nella tradizione – sempre in clausola – a partire almeno da Cavalcanti, *Rime* XL 4 «ched e' non fosse in compagnia d'Amore» (: *core*: *valore*): vd. Buonaccorso da Montemagno il Vecchio III 5-7 «quando colei che 'n compagnia d'Amore [: *core*] / sola scolpita in mezzo el cor mi siede / apparve agli occhi miei», Giusto de' Conti VI 3 «E in forma umana, in compagnia d'Amore» (: *valore*), Sforza 366 3 «Sola m'apparve in compagnia d'amore» (: *valore*), Boiardo, *Amorum Libri* I 47 9 «Stretto ne vado in compagnia de Amore», Guidiccioni, *Rime* 40 7 «Si posa et scherza in compagnia d'Amore» (: *core*: *fuore*) e Barignano, *Io ritorno pur, lasso, al loco amato* 2-4 «ove colei del secul nostro onore / coperta d'arme in compagnia d'amore / ebbe gloria d'un solo (e) disarmato».

3. *Armata di virtù*: «virtù» è da intendere qui non come 'qualità morale' – e specificamente come quel pudore grazie al quale la donna può resistere ai colpi di Amore – bensì nel senso di 'potenza' che è all'origine dell'innamoramento, come sarà meglio esplicitato ai vv. 7-8; e per questo significato da attribuire al sostantivo cfr. ad esempio XXI 1 «Amore e la virtù de l'jocki santi» o LXV 81 «Ond'io ringrazio, Amor, la tua virtute». La donna è «armata» anche in *Rvf* 3 14.

3-4. *dentro ... armi*: 'al suo interno; esteriormente era invece rivestita di ogni bellezza e (apparentemente) priva di armi'. La donna, insomma, è interiormente ricolma della *virtù* necessaria a far innamorare l'io, ma al contempo appare innocua,

disarmata – e tanto più pericolosa, dunque, in quanto chi la contempla non immagina un suo assalto e non si prepara a far difesa. Per un’analoga immagine della donna apparentemente inerme vd. *Rvf* 121 4-6 «Tu se’ armato, et ella in trecchie e ’n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l’erba, / ver’ me spietata, e ’ncontra te superba».

4. *cōn secō*: simili locuzioni con preposizione pleonastica (con funzione, evidentemente, non tanto rafforzativa quanto di zeppa metrica) sono diffuse nella poesia delle origini e frequentissime soprattutto in Boccaccio. Trissino, che vi ricorre piuttosto spesso (7 occorrenze complessive di «cōn mecō», 3 di «cōn tecō» e 4 di «cōn secō»), ne giustifica l’impiego nella sesta divisione della *Poetica* (Trissino 1970b, p. 179), adducendo fra i vari esempi quello, analogo, che si ritrova in Petrarca (*Rvf* 35 14): «Il pleonasma, che si potrebbe ancor dire “soprabondanza” è quando per rispetto del verso o ver per altro ornamento si pone una parola superflua, come è [...] “Ragionando con meco, et io con lui” [...] in quel “Con meco” il “con” è soverchio, [...] per ornamento e per la consuetudine di Fiorenza».

5. *I’ la mirava*: ‘la guardavo fissa, senza distogliere da lei lo sguardo’. Cfr. Barignano, *Ove fra bei pensier* 5-6 «Io, perché d’altro non appago il core, / Da’ suoi begli occhi i miei non rivolgea», ma anche Giusto de’ Conti III 12 «Ed io mirava la più degna forma»; l’attacco replica però da vicino quello, quasi identico, di *Purg.* XIX 10 «Io la mirava».

5-6. *E... valore*: ‘E non potevo immaginare che, dentro di sé, avesse nascosta una qualche altra potenza’.

6. *nascōstō... valore*: il potere capace di fare innamorare l’io, *altrō* perché diverso da quello che appare all’esterno (e per lo stesso motivo *nascōstō*). Cfr. per contrasto Boccaccio, *Teseida* III 30 1-8 «Né la recava a-cciò pensier d’amore / che ella avesse, ma la vanitate, / che innata àn le femine nel core, / di fare altrui veder la lor biltate; / et quasi nude d’ogni altro valore, / contente son di quellà esser lodate, / et per quel di piacer sé ingegnando, / piglianō altrui, sé libere servando».

7. *Per... miō*: ‘finalizzato solo al mio danno’, ‘alla mia sofferenza’, perché atto a suscitare un amore destinato a provocare pene e a non essere ricambiato.

7-8. *fin ... legarmi*: il passo ricorda XVIII 3-4 «quel dì, ch’entr’al cuor miō / Giunse la vostra angelica bellezza», anche per la gestione di metro e sintassi (con distanziamento tramite *enjambement* del verbo dal soggetto in un caso e del verbo dal complemento nell’altro). Per la locuzione “giungere al cuore” vd. almeno Giusto de’ Conti CCIV 5-6 «Occhi benigni, onde mi giunge al core / Un soave disio che m’arde e incende» e *Soph.* 1154 «Di cui mōlta pietà mi giunge al cuore». Cfr. inoltre ancora Barignano, *Ove fra bei pensier* 7-8 «E con quella virtù ch’indi movea / Sentia me far di me stesso maggiore» – e si noti che quella che in Barignano diventa un’elevazione dell’io è invece qui l’inizio di una prigionia; ma per quest’immagine

della donna che ‘lega’ l’io sembra essere stato tenuto presente soprattutto *Tr. Cupid.* III 91-93 «Ella mi prese; ed io, ch’avrei giurato / difendermi d’un uom coverto d’arme, / con parole e con cenni fui legato».

8. *L’alta virtù*: la stessa del v. 3; si noti inoltre che il sintagma riprende in maniera paronomastica «altrω valore» del v. 6. *d’onde ... legarmi*: a legare l’io, catturandolo, è propriamente non la bellezza esteriore della donna, ma la *virtù* atta a far innamorare che ella possiede dentro di sé (e che, secondo la trattatistica amorosa medievale, si trasmetteva attraverso lo sguardo). Cfr. *Rvf* 3 3-4 «quando i’ fui preso, et non me ne guardai / ché i be’ vostr’occhi, donna, mi legaro», ma anche la ballata *Amor, la vaga luce* con cui si conclude *Decameron* V, ai vv. 10-11 «mi senti’ gir legando / ogni virtù e sottoporla a lei».

9. *come ... motω*: ‘quando mi resi conto che per quel motivo non riuscivo più a muovermi’. L’impossibilità di *far motω*, che nella *fictio* metaforica è correlata all’idea di essere legato, corrisponde evidentemente all’immobilità che l’io sperimenta alla vista dell’amata, in presenza della quale rimane come paralizzato e incapace di compiere qualsiasi azione.

10. *Ahi ... cuor*: l’aggettivo torna altre volte nelle *Rime* all’interno di invocazioni rivolte a sé stesso o a parti del proprio corpo. Vd. XXIII 9 «Ove, misera, vai?» (in riferimento alla propria anima), ma anche XXXIII 17 «ahi miserabil vita» e LV 57-58 «Et iω, ch’era vicinω, / Miserω». In coppia con “cuore” è già in *Rvf* 341 5 «il cor misero et mesto». *tu ... prigiōne*: ‘tu sei (stato fatto) prigioniero’; per questa forma del sostantivo, che nelle *Rime* è un *unicum* nel senso di ‘prigioniero’, cfr. la nota a IV 10. Un emistichio molto simile è in *Rvf* 121 7 «I’ son pregion».

11. *E ... difefω*: non nel senso che il cuore avrebbe potuto scegliere di difendersi – dal momento che il *valore* con cui la donna ha condotto l’assalto era *nascostω*, e perciò il suo attacco non prevedibile –, ma in quello che, se anche avesse potuto farlo, sarebbe stato in ogni caso meglio cedere la vittoria al nemico; in ciò si registra dunque un superamento rispetto alla posizione petrarchesca portata avanti nelle terzine dei sonetti 2 e 3 dei *Fragmenta*, dove Amore e Laura sono accusati proprio per aver attaccato l’io che, sebbene desideroso di opporsi ai loro colpi, era rimasto inerme. *t’havev difefω*: non è necessario ipotizzare una costruzione del tipo ‘avere difeso te’ per giustificare l’uso dell’ausiliare “avere” anziché “essere” in presenza di un riflessivo, dal momento che costrutti come ‘ti hai difeso’ sono comuni in antico (cfr. Rohlfs 1969, § 731).

12-13. *Ma ... puntω*: ovvero ‘sempre’, come ribadito dalla martellante *geminatio* di *ogni*. Per l’idea di una servitù senza fine vd. LXIV 57-58 «Ond’iω non bramω / Altrω, che sempre a tal serviziω stare»; ma il passo è senz’altro debitore di *Rvf* 61 1-2 «Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno, / et la stagione, e ’l tempo, et l’ora, e ’l punto» e ancor più di Boccaccio, *Filostrato* III 83 «E benedico il tempo, l’anno e ’l

mese, / il giorno, l'ora e 'l punto», rispetto a cui la seriazione è rispettata più fedelmente.

12. *tempo ... stagione*: se non è da legare al verso successivo, e da considerarsi quindi parte della *climax* discendente con cui si indica un servizio amoroso progressivamente sempre più meticoloso, la locuzione sarà forse da intendere come 'in qualsiasi momento della giornata (o in qualsiasi condizione climatica) e in qualunque stagione', 'a prescindere dalle condizioni atmosferiche'. I due sostantivi si trovano accomunati anche in *Inf.* I 43 «l'ora del tempo e la dolce stagione».

13. *punto*: il *punctum temporis*, l'istante.

14. *Forse ... presfo*: 'forse non le recherà più alcun fastidio, e anzi le sarà gradito, il fatto che tu sia stato da lei catturato (e quindi che io sia di lei innamorato)'. Da tale dichiarazione conclusiva traspare, implicitamente, non solo l'insofferenza della donna all'amore dell'io; ma soprattutto il fatto che quest'ultimo sia stato *presfo* senza che la donna abbia agito volontariamente in tal senso. *caro le fia*: cfr. LIX 20 («fia bel») e rimandi, in particolare a LXIII 5 «Quanto caro vi fia».

XXXV

Si inaugura con questo componimento una serie di tre ballate – la più lunga del canzoniere –, che non sembrano però fra loro strettamente correlate. Delle tre, anzi, la XXXV in particolare mostra qualche legame tematico con i testi subito precedenti. Il tema della ballata così come espresso fin dalla ripresa, infatti, richiama quasi con una tecnica *capfinida* non solo l'idea della libertà ormai persa per opera di Amore (e in XXXIV¹⁰ si parlava esplicitamente di uno stato di prigionia del cuore) ma anche l'opposizione tra sorte favorevole e avversa (che in XXXIV¹² era implicita nella locuzione «ogni tempω, ogni stagiωne»). Sembra inoltre che alla ballata soggiaccia il tema della morte della donna comune alla sestina XXXIII, per cui l'immagine di Amore che accompagna l'io anche nella *fōrtuna [...] adversa* e nel suo stato d'animo *amarω* non significherebbe altro che l'innamoramento per una nuova donna a dispetto della recente morte della prima: un amore che subentra nell'animo dell'io non per consolarlo per la perdita del precedente ma, al contrario, per affliggerlo ulteriormente con nuove pene.

Dal punto di vista sintattico, è da notare la calibrata articolazione del pensiero nelle varie partizioni della ballata: la contrapposizione tra la *lieta fōrtuna* e quella *adversa*, espressa fin dal primo verso della ripresa, è approfondita e ampliata nelle due mutazioni, ciascuna delle quali sviluppa uno dei due aspetti dell'opposizione: nella prima, infatti, l'io dà ragione dell'ormai trascorso periodo della sua vita attraversato dalla buona sorte (e pure, fin da allora, contaminato dagli affanni amorosi); nella seconda, invece, dello stato attuale in cui tutto è divenuto sofferenza, alla quale Amore aggiunge le proprie pene. Nella volta, infine, il tema complessivo della ballata è riassunto nuovamente, con riproduzione in *variatio* di alcuni elementi della ripresa: il vocativo «Amōre» del v. 2 si trasforma in un più diretto «Tu» al v. 11; «nōn m'hai lafsciatω», ancora nel v. 11, si rifà al «Nōn mi lafsciafi» del v. 2; la «fōrtuna» del v. 1 diventa «ventura» al v. 12.

Ballata grande di rime ZyYZ ABC BAC CdDZ. Lo schema è uguale a quello di XX (per cui vd. la relativa introduzione) tranne che per l'inversione tra endecasillabo e settenario fra il secondo e il terzo verso di ripresa e volta – le quali sono invece identiche a quelle di XIX. Numerose le somiglianze foniche fra una rima e l'altra: Z (-*ersa*) e A (-*eta/-eta*) sono fra loro assonanti; Y (-*ore/-ore*), B (-*eri*) e D (-*ura*) sono

invece tra loro consonanti, così come pure A (-*eta/-eta*) e C (-*atω*) – e si noti la presenza quasi esclusiva di rime vocaliche, con l'eccezione soltanto di Z. Sono inoltre inclusive (e ricche) le rime *persa* : *cōnspersa* e *statω* : *restatω*. Infine, si segnala che la rima *Amōre* : *cuore* riprende quella, identica, già presente fra le rime B del sonetto precedente.

1. *Et ... adversa*: 'Sia nella sorte favorevole che in quella a me contraria'. È la stessa opposizione che si trova, ad esempio, in XXXI 82-85 «che per serena / Fortuna non tardò dal suo viaggio, / Ne si rivolse mai per nullω oltraggio / Che le facesse». Una simile contrapposizione, con ripresa identica del primo sintagma, è in Sannazaro, *Arcadia* VIII 42 «Ma certo io spero che 'l tuo core, il quale la mia lieta fortuna non ha potuto muovere, la misera il piegherà»; «fortuna adversa» (che deriva forse da *Rvf* 72 53 «la Fortuna adversa») è invece locuzione ricorrente in Trissino, ritrovandosi altre due volte nelle *Rime* (LXXVIII 103 e 115), una nella *Sophonisba* (1173 «Qual adversa fortuna») e ben nove nell'*Italia liberata* (IV 951, XI 758, XV 667 e 854, XIX 102, XXIII 646 e XXV 136; e nella forma «fortuna avversa» in IX 182 e XXVII 973).

2. *Non ... Amōre*: Amore accompagna senza interruzione l'io, che non è in grado in alcun modo di sfuggirgli, secondo un'immagine che torna ad esempio in *Rvf* 35 12-14 «Ma pur sì aspre vie né sì selvagge / cercar non so, ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io con lui». Per la specifica locuzione cfr. invece *Rvf* 135 94-95 «né chi lo scorga / v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo» e, per contrasto, l'*incipit* della canzone dantesca *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*.

3. *Da ... cuore*: 'dal momento in cui prendesti posto nel mio cuore in poi'; fuor di metafora, quindi, l'io sta affermando che, dall'istante in cui per la prima volta ha provato amore, non ha mai cessato di essere innamorato. La locuzione in *incipit* è ben attestata nella tradizione, a partire almeno da *Inf.* XXV 4 «Da indi in qua mi fuor le serpi amiche».

4. *E... persa*: 'è venne meno la mia libertà di un tempo'. Cfr. *Rvf* 97 1-4 «Ahi bella libertà, come tu m'ài, / partendoti da me, mostrato quale / era 'l mio stato, quando il primo strale / fece la piagha ond'io non guerrò mai» e 360 43-44 «così in tutto mi spoglia / di libertà questo crudel ch'i' accuso», *Tr. Cupid.* I 75-76 «[Amore] libertà ne spoglia», Rinuccini, *Rime* XV 9-10 «quando lieto perdei / la bella libertà, che or vo piangendo» e XLV 3 «[questa dea] per cui libertà a me perder conviene», e, per contrasto, *Orl. Fur.* XXXVIII 63 6 «che reso gli ha la prima libertade»; «perder libertate» come sinonimo di 'innamorarsi' è anche in *Rvf* 214 12. *prima*: quella giovanile, precedente il primo innamoramento, con un significato analogo a quello assunto dall'aggettivo altrove nel canzoniere.

5-6. *Mentre ... miω*: 'fintanto che gli astri erano tutti favorevoli alla mia esistenza'. In termini molto simili si parla degli influssi celesti – che, secondo

l'opinione vulgata erano preposti a determinare in parte le sorti degli esseri viventi, informandoli delle proprie virtù (come in *Rime XXXI* 1-6) – in *It. lib.* XXVII 655-656 «Dammi tantō favōr sustanza eterna, / che muovi, e che gōverni il quintō girō [scil. il cielo di Marte]»; per la locuzione “dare favore” nel senso di ‘favorire’ vd. invece *It. lib.* XII 638-639 «L’Angel Palladiō, che cōl scudō in bracciō / Dava favōre a Belifariō il grande»; vd. inoltre *Rime* LVII 1-2 «cōl secōndō / Favōr de la divina alma bōntate» e LXV 60 «In tal favōr del Ciel» (e rimandi).

6-7. *ti ... statō*: ‘accettai di buon grado che tu temperassi con un po’ di amarezza la mia vita altrimenti dolce’. L’idea di uno stato di spensieratezza a caratterizzare l’età della giovinezza è parzialmente in contraddizione con quanto affermato in XXXIII 25-27 «Saggia, accorta, leggiadra e bella Donna / Mi venne in sorte, ad allentar la dolja, / Ch’i’ havea ne i vaghi miei fiōriti giōrni», dove, al contrario, la vita dell’io era detta non priva di affanni (ed era solo grazie alla donna amata che questi potevano essere alleviati). Cfr. inoltre Bembo, *Rime* 125 12-13 «tanto fa questo exilio acerbo et grave / quanto lo stato fu dolce et soave» e soprattutto *Tr. Mortis* I 47-48 «inanzi che Fortuna / nel vostro dolce qualche amaro metta».

7. *qualche acerbo*: ‘un po’ di asprezza’, con valore partitivo. *quel ... statō*: identico sintagma in III 13, sebbene lì impiegato in riferimento alla vita ultraterrena, mentre qui alla condizione precedente l’innamoramento.

8-9. *Hor ... amarō*: ‘Ora che tutti i miei dolci pensieri si sono tramutati in amarezza’. Con inversione chiasmica, «dolci» e «amarō» rispondono ad «acerbo» e «soave» di v. 7 (e si noti che, mentre «soave» e «dolci» hanno funzione di aggettivo, sia «acerbo» che «amarō» sono sostantivati). È l’opposizione tipicamente petrarchesca tra “dolce” e “amaro”, per cui vd. *Rvf* 308 3 «volse in amaro sue sante dolcezze» e 331 19-20 «il dolce acerbo, e ’l bel piacer molesto / mi si fa» (e, in rovesciamento, 175 4 «che l’amar mi fe’ dolce» o 360 45 «ch’amaro viver m’à vòlto in dolce uso»); ma cfr. anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 3 5 «Fatto m’è l’amar dolce, el dolce amaro» e 9 10-11 «quel bel viso sereno / che mi fu dolce et or m’è fatto amaro»; e un’improvviso passaggio da uno stato di felicità a uno di miseria (con impiego dello stesso verbo “volgere”) è registrato anche in *Scoph.* 304 «Ogni allegrezza mia s’è volta in dolja» e in *Rime* XXV 5 «Hor che Fortuna a mia ruina volta». L’amarezza subentrata alla dolcezza di un tempo è qui evidentemente l’effetto della morte della prima donna amata, come dimostrerebbe anche la consonanza con XXXIII 1-5 «I pensier vaghi [...] / [...] / Cōl grave dipartir de la mia Donna / Sōnō spariti, anzi cōnversi in dolja».

8. *dolci ... pensieri*: per il sintagma vd. VI 1 «Dolci pensier» e rimandi. Qui si tratta però non soltanto dei pensieri amorosi, ma di ogni attività che occupa la mente dell’io.

9. *Tutti in amarō*: con forte inarcatura, accentuata dall’iperbato, rispetto a

«σων volti». *a che*: ‘a quale scopo’, ‘per quale ragione’. *in ... inquieta*: si noti il gioco fortemente paronomastico favorito anche dalla preposizione («IN QUESTA INQUIETA»). L’aggettivo qualificativo è *hapax* assoluto in Trissino.

10. *Vita*: altro forte *enjambement*, che in questo caso vede addirittura scissi aggettivo e sostantivo, quasi a rappresentare, attraverso la tensione metrico-sintattica, il turbamento della vita stessa. Si segnala che «inquieta / Vita», nella medesima posizione, si ritrova in Girdali, *Hercole* X 45 5-6. *σωω ... μεω*: «σωω» è da intendere con valore non di avverbio (‘sei rimasto soltanto con me’) ma di aggettivo (‘sei rimasto tu da solo insieme a me’; vale a dire, ‘tu, e non la mia donna’). L’io, insomma, si chiede per quale ragione Amore si ostini ad accompagnarlo ora che la donna amata non c’è più e, soprattutto, ora che la sua vita è diventata una costante amarezza (motivo per cui non c’è apparentemente più bisogno che Amore vi ponga, come era solito fare, l’*acerbω*). *ων μεω*: cfr. XXXIV 4 «ων σεω» e relativo commento.

11. *Tu ... lasciatiω*: ‘Tu, nonostante io non ti volessi, non mi hai lasciato andare libero’. Un forte anacoluto si genera, nell’incidentale, per l’utilizzo della particella pronominale «ti» accanto al pronome che introduce la relativa (che grammaticalmente svolge la funzione di complemento oggetto ma che a senso introduce una sorta di concessiva). Una costruzione analoga è quella di LXVIII 5-7 «Dunque a me, ch’io ti ragiωω / Ciò, che tu scrivi, ne sarà cōntefa / L’alta mercè, che tu sola n’hai prefa?». *νωη ... lasciatiω*: riprende, in poliptoto, il «Nωη mi lasciasti» del v. 2, ribadendo in maniera ossessiva la presenza costante di Amore e recuperando così il tema della ripresa della ballata.

12. *Così ... ventura*: la ‘sorte’ non è qui connotata esplicitamente da alcun aggettivo, ma è chiaramente da intendersi con sfumatura negativa dal momento che, come sarà dichiarato nei versi seguenti, opera solo a danno dell’amante. Per la locuzione cfr. *Rvf* 311 12-14 «Or cognosco io che mia fera ventura / vuol che vivendo et lagrimando impari / come nulla qua giù diletta et dura» e Sannazaro, *Arcadia* IIe 95 (e 96) «vuol mia ventura, o ver mio fallo».

13-14. *Per ... conspersa*: ‘per fare in modo che, essendo colmata dei tuoi affanni, tutte le sofferenze della mia vita si inaspriscano ancor più’.

13. *Per ... dura*: cfr. Galli, *Canzoniere* 224 8 «terà la pena mia più dura et forte»; ma vd. anche *Rime* XXXIII 13-14 «Io ωηωη curω però men dure pene; / Ma gravi sī, ch’io mi cōnduca a morte».

14. *conspersa*: se al v. 7 era solo *qualche acerbω* a essere posto da Amore nella vita dell’io, adesso gli affanni sono da lui versati in abbondanza e anzi traboccano. Il participio ritorna, sempre in senso figurato, in XLIV 8 «A i sensi acuti e di difiω cōspersi».

XXXVI

Perfetto esempio, come nel caso del componimento precedente, di ballata in cui le mutazioni non portano avanti un'argomentazione ma sviluppano, approfondendolo, il tema introdotto dalla ripresa. Se, però, nella ballata XXXV i due elementi dell'opposizione contenuta nei versi iniziali vengono riproposti rispettivamente nella prima e nella seconda mutazione, qui invece la contrapposizione incipitaria è riprodotta in parallelismo nelle partizioni successive. Amore e la donna si contendono il controllo della volontà e delle azioni dell'amante, desiderando rispettivamente fomentarne e indebolirne la passione: il contrasto fa sì che l'io si dichiari incapace da un lato di amare in maniera totalizzante e dall'altro di distaccarsi una volta per tutte dalla donna amata. Nelle mutazioni Amore e donna, metaforicamente equiparati a un cavaliere, dirigono l'amante, spronandolo con il mostrare una parvenza di pietà e al contempo frenandolo con un atteggiamento improvvisamente altezzoso – e si noti come, nell'una e nell'altra mutazione, i primi due versi contengano gli effetti di Amore sull'io, mentre l'ultimo quelli della donna. Nella volta, invece, soltanto il primo verso riprende l'opposizione fra i due (con la locuzione «l'un [...] l'altro» che ripropone i medesimi elementi dei vv. 4 e 6: «L'unω» e «l'altra»), mentre gli ultimi due introducono l'unica vera novità rispetto ai versi precedenti: l'impossibilità di chiedere esplicitamente *soccorso* alla donna.

Ballata mezzana di rime YzZ ABC BAC CzZ, che non trova schemi corrispondenti nelle *Rime*; stessa seriazione rimica, ma con diversa distribuzione fra endecasillabi e settenari, ha invece *Rvf* 324, citata nella *Poetica* (pp. 109-110) fra gli esempi di ballata «meçana». Lo schema, tuttavia, conosce in generale poche attestazioni (Pagnotta 1995 ne scheda soltanto sei). È paronomastica la rima *fiancω* : *francω* e sono ricche *sospinge* : *dipinge* e *rivolge* : *volge* (che è anche inclusiva), mentre sono parzialmente assonanti e consonanti fra loro le rime B (-inGE) e C (-olGE); si noti inoltre che tutte le rime Z (-arla) sono desinenziali (infinito + pronome enclitico -la) e che nel primo verso si ha una – probabilmente involontaria – rimalmezzo (*distringē*) con le rime B (-inge).

1. *Sì ... Donna*: 'Amore e la mia donna mi tengono ciascuno così tanto in suo potere', con consueto verbo al singolare per una coppia di soggetti, in questo caso a sottolineare ulteriormente quanto l'uno e l'altra affliggano l'io nella stessa misura.

Un *incipit* parzialmente sovrapponibile è quello di Davanzati, *Rime* 9 1 «Sì mi dstringe il dolce pensamento»; vd. inoltre Giacomo da Lentini 2 2 «un amor mi dstringe», Bartolomeo Mocati 1 1-11 (anche in riferimento ai versi che seguono nella ballata) «Non pensai che distretto / Amor tanto m'avesse, / che donna mi tenesse / tutto in sua signoria. / Or mi trovo in disdetto / e non creo ch'io potesse / partirmi, s'io volesse, / ned averla in obria. / Tanto mi tene a freno, / ch'eo non poria in disfreno / aver sua benvolenza» e Dante da Maiano, *Rime* XLI vv. 1-2 «Tanto amorosamente mi dstringe / lo disio d'amore» e 25-26 «Distretto a voi mi tèn, donna gioiosa, / lo diletto amore». *Amore ... Donna*: cfr. VII 1 «Amore, Madonna et io» (e rimandi); e si noti che anche in quel caso i personaggi elencati nel primo verso sono poi ripresi nel corso del testo.

2-3. *Ch'io ... abandonarla*: 'che non ho il coraggio di amarla quanto vorrei (perché la donna me lo impedisce) e allo stesso tempo non sono libero di separarmi del tutto da lei (perché Amore mi tiene a lei legato)'. Si noti l'inversione chiasmica tra «Amore» e «Donna» da una parte e «non ardisco amarla» e «ne posso abandonarla» dall'altra. Per il primo membro della coppia cfr. Tansillo, *Rime* 65 13-14 «con tutto ciò talor mi doglio e piango, / ch'io non vi posso amar quanto vorrei».

4. *L'unω ... fianco*: 'L'uno (Amore) mi incita di continuo perché ami'. Un'identica locuzione in clausola è in *Tr. Mortis* II 116 «Talor ti vidi tali sproni al fianco» e in Bandello, *Rime* CXXVII 1 «Amor mai sempre con duo sproni al fianco» (: *franco*); ma vd. anche Dante, *Io sono stato con Amore insieme* vv. 3 «e so com'egli [*scil.* Amore] afrena e come sprona» e 12 «Ben può [Amore] con nuovi spron punger lo fianco», Petrarca, *Rime disperse* CCX 9-10 «Adunque, Amor, più caldi sproni al fianco / Non porre a me» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 118 9 «Cussì, cum questi sproni al fianco ognhora». L'immagine di Amore che sprona o frena l'amante è del resto topica e torna assai spesso in Petrarca: vd. ad esempio *Rvf* 97 12 «Amor in altra parte non mi sprona», 127 1 «In quella parte dove Amor mi sprona», 161 9-10 «O bel viso ove Amor insieme pose / gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve», 173 7-8 «seco et con Amor si lagna, / ch'è sì caldi gli spron', sì duro 'l freno» e 178 1 «Amor mi sprona in un tempo et affrena», ma anche 147 1-2 «Quando 'l voler che con duo sproni ardenti, / et con un duro fren, mi mena et regge». È invece il desiderio a spronare l'io in Boccaccio, *Rime* LXI 10 «spronato dal disio», *Filostrato* II 85 6-7 «sentì nel preso cuore / l'alto disio spronarlo» e *Teseida* VIII 80 8 «sì lo spronò il disire», e in *Rvf* 151 4 «fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina». Cfr. infine anche *Rvf* 211 1 «Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge».

5. *Arrotati al disire*: prosegue la metafora degli sproni, che adesso sono detti ben affilati alla mola del desiderio – è dunque propriamente quest'ultimo, e non

direttamente Amore, che punge l'io accrescendone la passione. Il verbo, che in senso proprio vale 'affilare una lama facendola scorrere sulla mola che ruota', è un *hapax* quasi assoluto in Trissino, ritrovandosi solo in *It. lib. XVII* 975 «Et arrōtarō anchōr le acute lance», e in generale è rarissimo nella tradizione lirica, specie se impiegato, come in questo caso, in senso metaforico. *ε ... sospinge*: 'e mi conduce innanzi', ovvero 'mi spinge a perseverare nella passione amorosa'. Il verbo non ha altre attestazioni in Trissino. Cfr. *Tr. Mortis* II 63 «me sospinse e te ritenne».

6. *L'altra*: in contrapposizione con «L'unω» di v. 4, nella medesima posizione all'interno del verso. *ωλ ... rivolge*: 'frena il mio desiderio, facendo così scemare la mia passione'. Cfr. *Rvf* 86 11 «non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni» e 98 1-2 «al vostro destrier si pò ben porre / un fren, che di suo corso indietro il volga», ma anche *Tr. Mortis* II 98-99 «Questo fu quel che ti rivolse e strinse / spesso, come caval fren, che vaneggia».

7-8. *E ... francω*: 'E quanto più, a giudicare da quell'espressione improntata alla pietà che Amore dipinge nei suoi occhi, la donna si dimostra benevola nei miei confronti, rendendo così più intrepido e spedito il mio desiderio'. *ch'Amωr ... ocki*: sembra doversi intendere, metaforicamente, che non è la donna a mostrarsi compassionevole nei confronti dell'io, ma è questi che, essendone innamorato, crede di scorgere in lei un sentimento pietoso. Per il verbo "dipingere" impiegato in relazione ai sentimenti che traspaiono dal volto cfr. *Rvf* 71 52-53 «Vedete ben quanti color' depigne / Amor sovente in mezzo del mio volto» e *Tr. Mortis* II 100-101 «Più di mille fiate ira dipinse / il volto mio» (e i rimandi danteschi nella relativa nota); cfr. inoltre Dante, *Donne ch'avete intelletto* 55 «Voi le vedete Amor pinto nel viso», Sacchetti, *Rime* 156 10-12 «l viso giocondo, / Amor, che dipint'hai / dintorno agli occhi dove preso m'hai!» e Guidiccioni, *Rime* CXXIII 3-4 «La fronte et gli occhi, ov'è chi 'l fin dipinge / Del mio mal». Per la donna pietosa che rivolge gli occhi verso l'amante vd. infine Dante, *Videro gli occhi* 1-2 «Videro gli occhi miei quanta pietate / era apparita en la vostra figura» e, per contrasto, *Rvf* 30 25-26 «I' temo di cangiar pria volto et chiome / che con vera pietà mi mostri gli occhi».

8. *andar ... francω*: 'più spavaldo', ma anche, in riferimento ancora alla metafora del cavallo, 'più rapido'.

9. *l'alteza*: la superiorità della donna (o forse il suo atteggiamento che si rivela non pietoso ma sprezzante), vera o presunta. Cfr. Cino XXIV 10 «la vostra grand'altezza non s'adiri» e LXXXVII 29-31 «Di mi' ardir non vi caglia, / donna, ché vostr'altezza / muover non si conven contra sì basso». *impedisce e volge*: 'lo ostacola, impedendogli fisicamente di proseguire, e lo costringe quindi a volgersi per tornare indietro', ovvero, fuor di metafora, 'contrasta la passione dell'io e ne smorza il desiderio', secondo quanto già dichiarato al v. 6.

10. *Così ... tolge*: 'Procedendo in tal modo, avviene di continuo che la donna mi

privi di ciò che Amore mi aveva concesso'. L'opposizione tra i verbi "dare" e "togliere" è solitamente associata alla Fortuna: così, ad esempio, in Lorenzo, *De summo Bono* II 112 «la Fortuna dà et toglie»; ma vd. anche Valenziano, *Centuria* 49 9-11 «Varii sono i pensier che l'alma accoglie, / l'un m'assecura, e l'altro mi confonde, / chi speranza mi dà, chi me la toglie». Per altri esempi nelle *Rime* di costruzione del tipo «l'un [...] l'altrω» vd. LV 43-45 «Ch'una parte di te sempre è beata; / Perch'è simile a Diω, da cui dipende; / E l'altra anch'ora a quel caminω intende», LXXVIII 49-50 «E due volpi vi s'onnω, e l'una intende / A i frutti, e l'altra insidia a quella tasca» (ma cfr. anche LXIX 38 «D'unω in altrω piacer s'ì fui guidatω», LXXVI 6 «Et hai del m'ondω l'una e l'altra chiave», LXXVII 80 «D'un bene in l'altrω, e d'una in altra gioja», e LXXVIII 37 «E l'un c'onn l'altrω per am'or c'ontende», 39 «Hor guarda l'unω, et hor si volge a l'altrω» e 98-99 «La madre e l'un fratel vedesti morti, / E l'altrω prefω in man de' suoi nimici»). *l'altrω*: probabilmente si tratta non di lezione erronea – dal momento che compare in questa forma anche nel ms. di Jena – ma di maschile utilizzato con funzione neutra ('l'altra persona'), come ad esempio in LXI 9. *tolge*: quella di *-olge** per *-oglie** (o meglio *-olje**) è scrizione ben attestata in Trissino. Nelle *Rime* si ritrova soltanto in XLVIII 1 «difsciolge», ma ricompare poi più volte nell'*Italia liberata* (vd. a proposito Vitale 2010, pp. 140-141). Che si tratti non di semplice scrizione alternativa per il gruppo *-gl-* (emendabile quindi in *-lj-*) ma della riproduzione di un'effettiva pronuncia è dimostrato proprio dal caso presente, in cui il verbo si trova in punta di verso in rima con *rivolge* e *volge*. Al contrario, qualche volta il gruppo *-lg-* ha come esito *-lj-* anche in contesti in cui quella che segue non è consonante palatale (come in *Rime* LXXV 39 «E tolja il Cielω»).

11-12. *E... turbarla*: 'e, anche solo al pensiero di pregarla perché mi soccorra, ho paura di turbarla'. Quello stesso *soccorrsω* che qui l'io non osa neppure pensare di domandare, sarà invece chiesto con lacrime in XXXVII 10 «Però s'occorrsω lacrimandω chiede».

12. *dubitω turbarla*: costruzione alla latina, con l'infinito non introdotto da alcuna preposizione (come in XXXIII 3). Cfr. XIX 3-4 «Ch'io spererei vedervi, c'om'io bramω, / Tranquilla, ne ver me sempre turbarvi».

XXXVII

Ballata densa di richiami intertestuali, sia interni che esterni al canzoniere. Anzitutto, essa dialoga in maniera piuttosto scoperta con il sonetto XV, di cui propone insieme una sorta di iniziale rovesciamento tematico e quindi di prosecuzione, oltre che una ripresa di precise tessere lessicali: lì i *caldi [...] sospiri* (che, allo stesso modo dei *sospiri ardenti*, erano oggetto di un'invocazione incipitaria) venivano invitati in un primo momento a «ripofare» e solo successivamente, nelle terzine, erano finalmente inviati alla donna (con un imperativo ad attacco di verso, «Itene», che è qui richiamato dall'«Ite» in avvio di componimento); qui essi sono invece fin da subito mandati all'amata perché ottengano da lei misericordia per l'io. L'ipotesto, da cui sono ripresi quasi testualmente anche alcuni versi, è però una ballata presente nel libro VIII della *Giuntina di rime antiche* del 1527, a c. 96v, tra le rime di Guittone d'Arezzo (ma che da Egidi, in Guittone, *Rime* p. 283, è detta «evidentemente posteriore»; e cfr. anche *Sonetti e canzoni*, vol. I, pp. 63-64 e Gorni 1981, pp. 226-227). Trissino, tuttavia, doveva leggerla senz'altro da una fonte diversa: non solo perché nella *Poetica* accenna a delle ballate di Guittone ad oggi non attestate da alcun codice noto – ma forse riconducibili a quelle «cose di Guittone d'Arezzo» che Cesare Trivulzio gli inviava nell'aprile del 1512 (per cui vd. la nota a XXX I) –, ma anche perché la sua ballata compare già nel ms. di Jena, la cui confezione è anteriore all'impressione della *Giuntina*. Se ne riporta di seguito il testo così come compare nell'antologia cinquecentesca:

Noi siem sospiri di pietà formati,
 Donna, per farvi fede;
 Che 'l servo vostro, che cie n'ha mandati,
 Non può più in vita star senza mercede.
 Ne' bei vostri occhi i suoi vaghi figura 5
 Dolce speranza Amore;
 Ché de 'l suo vero amar contenta sete:
 Poi de le braccia de 'l disio la fura:
 Sì che 'l tradito core
 Morto rimane; e voi di ciò dolete: 10
 Mirate 'l volto già di morte tinto,
 Qual hora voi 'l vedete;
 Ch'ei vi dirà che 'l suo valore è vinto;

Se 'l vostro duro core a voi non crede.

Se assai simile è il tema di fondo – con i sospiri che nel caso trissiniano sono rappresentati mentre vengono istruiti su cosa dire, mentre in quello guittoniano sono colti nell'atto di riferire le parole dell'io alla donna –, ancor più palesi sono le coincidenze fra i vv. 4 e 14 da una parte e 6 e 9 dall'altra (come segnalato già dalla Mazzoleni 1996, pp. 342-343).

A differenza della ballata precedente, in questo caso il componimento assume dei tratti fortemente narrativi, con uno sviluppo tematico che procede di partizione in partizione: all'invocazione iniziale dei sospiri fa subito seguito il loro invio presso l'amata (nella ripresa); quindi, l'io detta ai sospiri stessi le parole che dovranno essere riferite alla donna e chiede loro di manifestarle il suo stato di sofferenza (nelle mutazioni); infine, raccomanda loro di richiedere all'amata di intervenire perché egli non perisca (nella volta).

Da ultimo, si segnala che Scarpa (1934, p. 33), ritenendo che «la principale ispiratrice del Trissino sia stata Cecilia Gallerana Bergamini», dice questa ballata composta per lei, senza però addurre alcuna prova a riguardo; e tuttavia, in un'antologia più tarda curata da lui stesso, si contraddice scrivendo che la ballata è invece «diretta a Margherita Pio» (Trissino 1950, p. 224).

Ballata mezzana di rime YZZ ABC ABC CZZ. Insieme alla replicata LXIX, è l'unico caso, nelle *Rime*, di ballata oloendecasillabica (ma per il resto presenta lo stesso schema di XXIV e LII): ne sono registrate altre sei attestazioni in Pagnotta 1995 (pp. 134-135), tra cui Petrarca, *Rime disperse* IX e XI e Cino XXIII; sono inoltre di soli endecasillabi, benché con diversa testura, *Rvf* 55 e 63. Un identico schema è impiegato da Trissino anche nel coro conclusivo della *Sophonisba* (vv. 2082-2093). Fra le rime, è inclusiva (e ricca) *etate* : *pietate*, sono assonanti *adora* : *accora* e *moltω* : *voltω* ed è paronomastica *crede* : *kiede*. Si noti inoltre l'insistenza su rime che contengono una dentale (Y -*enTi*, Z -*aTe*, B -*ωlTω* e C -*eDe*), ripresa in qualche caso anche nella porzione precedente del rimante (*tarDaTe* al v. 11 e *piεTaTe* al v. 12).

1. *Ite ... ardenti*: per l'avvio con imperativo e l'apostrofe ai sospiri vd. XV 1 «Deh ripωfate, o caldi miei sospiri» e 11 «Itene almenω infin a la mia Donna» (e rimandi, soprattutto a *Rvf* 153 1 «Ite, caldi sospiri, al freddo core» e a Buonaccorso da Montemagno il Vecchio IV 1 «Fuggite, sospir lenti, al tristo core»); per un simile attacco di componimento vd. invece soprattutto l'*incipit* del sonetto di Giovanni Andrea Gesualdo «Itene, o folti miei sospiri ardenti» (in Frati 1918, p. 130), ma poi anche *Rvf* 333 1 «Ite, rime dolenti, al duro sasso» (che presenta una simile organizzazione complessiva dell'argomentazione: al v. 4 «Ditele [...]», come qui «Ditelji», e al v. 7 «ma [...]», come qui «ma» al v. 8) e *Rime* L 1 «Ite, miei versi, ne

le fiamme accese»; cfr. infine Dante, *Parole mie che per lo mondo siete* 5-7 «andatevene a lei, che la sapete, / piangendo sì ch'ell'oda i vostri guai; / ditele: [...]». *pietosi ... ardenti*: il sintagma è già in *Rvf* 318 10 «i miei sospiri ardenti». Per l'accostamento degli aggettivi qualificativi vd. inoltre Sannazaro, *SeC* XXXIV 7 «staran pietose a' miei sospiri ardenti» e Guidiccioni, *Rime* 46 2-3 «Piogge di pianto sì dolci et pietose, / Né voci così ardenti et amorose». *pietosi*: 'atti a suscitare pietà'. *ardenti*: 'accesi di passione', come specificato anche al v. 7 «Il difiò l'arde».

2. *Nòn ... trovate*: 'continue a procedere senza mai fermarvi neppure un istante, finché non avrete trovato' – e si noti la sospensione in *enjambement* che, posticipando il complemento oggetto al verso successivo, ritarda il periodo e di conseguenza la ricerca alla quale sono chiamati i *sospiri*. È il secondo (dopo quello in avvio di componimento) di una serie di imperativi tutti indirizzati ai *sospiri*. Un comando simile (rivolto però alla propria anima) è in Chariteo, *Endimione* son. LI 9-10 «Hor va, non ti fermare in altra parte, / In sin ch'al grembo di madonna arrivi»; cfr. inoltre Beccari XXXVI 95-96 «Vanne a Furlì, per Dio, non t'arrestare / finché tu trovi el franco cavaleto».

3. *Il ... volto*: ovvero, per sineddoche, 'la più bella donna'. Cfr. soprattutto *Rvf* 283 1 «il più bel volto / che mai si vide», ma anche 233 2 «i più belli occhi che mai furo» (che ha alla base Cino CXI 2 «de' più begli occhi che lucesser mai»), nonché le analoghe occorrenze interne alle *Rime*: XXXI 2-3 «l'alma più bella, / Che kiudesserò mai terrene membra» (e rimandi), XLII 4 «Del più bel corpò, che nafcesse mai», XLIX 1-3 «di voi più bella / Nòn è, nòn fu, ne fia / Donna mortal giamai», LXV 72 «più bel Sòl, ch'io nòn descrivò», LXIX 13 «La più leggiadra e la più bella donna» e LXXI 8 «E tantò è più fedel, quant'è più bella». *de ... etate*: una clausola simile è in LIX 54 «O kiarissimò Sòl de l'età nostra».

4. *Ditelji humilmente*: grammaticalmente, il pronome enclitico è concordato con «volto». Cfr. XV 13 «A lei kiedete humilmente pace». *Un ... adora*: 'Una persona che vi venera'. Si noti che l'io immagina che l'amata non riconoscerà come suoi i sospiri; né questi ultimi sono chiamati a rivelare a chi appartengono, quasi come se la donna dovesse intervenire in soccorso di un uomo senza neppure conoscerne l'identità, solo in nome della giusta pietà che si deve a chi rischia di morire – e per una costruzione simile vd. *Rvf* 53 102 «Digli: Un che non ti vide anchor da presso». Per il verbo (generalmente impiegato in ambito sacro), e anche in relazione ai versi che immediatamente precedono, vd. Cavalcanti, *Rime* XXXV 40-46 «Voi troverete una donna piacente, / di sì dolce intelletto / che vi sarà diletto / starle davanti ognora. / Anim', e tu l'adora / sempre, nel su' valore» (e cfr. anche la relativa nota a p. 139, dove De Robertis ricorda che "adorare", «estraneo al Dante lirico, e parzialmente usato anche nella *Commedia* [...], è comunque presente nel lessico dei provenzali, rifluirà di qui nei più tardi stilnovisti, Cino e Frescobaldi,

nonché, naturalmente in Petrarca»); vd. inoltre, per un'attestazione petrarchesca in una clausola molto simile, *Rvf* 187 13 «tal che 'l suo bel nome adora», ma poi anche ad esempio 228 14 «l'adoro e 'nchino come cosa santa» o 247 1-2 «quella / ch'i' adoro in terra», nonché Cino XXIII 7-8 «'l suo bell'aspetto vezzoso, / lo quale adoro più che Dio e servo».

5. *Ci... voi*: per simili invii (di versi, di animali messaggeri o d'altro) cfr. ad esempio Cavalcanti, *Rime* XXXI 28 «Di': "Quelli che mi manda a voi trà guai"», Lapo Gianni X 7-8 «dite: "Madonna, il vostro fedel servo / a voi ne manda, che ci riceviate», Dante, *Ballata, i' vo'* 18 «Madonna, quelli che mi manda a voi», Cino XXI 4 «[Omo] ci manda a voi, come Pietà v'ha detto» e Tebaldeo, *Rime dubbie* 48 12 «A te mi manda chi te diede il core», oltre che la ballata riportata nell'introduzione, *Noi siem sospiri di pietà formati*, al v. 3 «Che 'l servo vostro, che cie n'ha mandati». *piangendω*: il verbo è da riferire non ai *sospiri* (e grammaticalmente, quindi, a «Ci», con un utilizzo del gerundio al posto del participio che è comune in antico) ma all'io («Un»), che, propriamente, emette i sospiri nell'atto di piangere.

5-6. *chè ... mercede*: 'perché, se non ottiene da voi pietà, non gli rimarrà ancora molto da vivere'. Oltre a Guittone, *Rime* VIII 41-42 «ché, s'amar me sdicete, / un giorno in vita star mi fora forte», o a Cino XXXIV 29-30 «ch'i' per me non acatto / come più viver possa a nessun patto», si veda il v. 4, quasi identico, della ballata *Noi siem sospiri* «Non può più in vita star senza mercede» – e si noti come nel caso trissiniano la proposizione si estenda a occupare anche l'emistichio finale del verso precedente, mentre nel testo pseudoguittoniano è ridotta a un verso soltanto. Ma quello della morte imminente in assenza di un immediato intervento di soccorso prestato dalla donna amata è tema svolto in maniera distesa in Dante, *La dispietata mente* (cfr. ad esempio i vv. 7-9 «né dentro sento tanto di valore / che possa lungamente far difesa, / gentil madonna, se da voi non vene»).

7. *Il ... accora*: il verso spiega per quale ragione l'io, arso dal desiderio da un lato e afflitto dalla paura dall'altro, sia sul punto di morire. La stessa coppia di sostantivi è in *Tr. Pudic.* 87 «Timor-d'infamia e Desio-sol-d'onore». *Il ... arde*: è lo stesso verbo utilizzato già al v. 1 per i *sospiri*. Per la locuzione cfr. Dante, *Deb, Violetta* 12 «ma drizza gli occhi al gran disio che m'arde», *Rvf* 119 87 «del desir ardo» e 149 15-16 «che più m'arde 'l desio / quanto più la speranza m'assicura» (in cui il secondo verso è da leggere in contrasto con l'emistichio trissiniano che segue) e *Tr. Fame* I 17 «che per tutto il desir ch'ardea nel core». *il ... accora*: 'il timore (che voi non interveniate in tempo per la sua salvezza) gli desta turbamento, gli causa dolore'. La clausola è ricordo di *Rvf* 264 16 «ma temenza m'accora».

8-9. *Ma ... crede*: 'se il vostro cuore, crudele, non crede alle nostre parole, potrete trovare conferma di quanto vi diciamo osservando direttamente il suo volto, tanto addolorato' (con l'enclitico di «leggetelji» che è pleonastico rispetto a «dentr'al suo

voltω»). I due versi recuperano rispettivamente il v. 11 e il v. 14 della ballata *Noi siem sospiri* (l'uno in maniera più libera, l'altro in forma quasi centonaria): «Mirate 'l volto già di morte tinto» e «Se 'l vostro duro core a voi non crede». Si noti, però, l'innovazione trissiniana per cui “mirare il volto” è sostituito dal metaforico “leggere il volto”, comune ad esempio a Dante, *I' mi son pargoletta* 18 «Queste parole si leggono nel viso», *Purg.* XXIII 32 «chi nel viso de li uomini legge 'omo'», *Rvf* 151 13 «ch'a parte a parte entro a' begli occhi leggo / quant'io parlo d'Amore et quant'io scrivo» o Beccuti XII 4 5-7 «Dunque se 'l vostro bel lume visivo / cerca parte saper del mio cordoglio, / legga nel volto, del mio cuore specchio». Cfr. inoltre Cino XXI 9-11 «Se voi vedeste presso la sua vista, / farebbevi nel cor tutte plorare, / tant'è in lui visibil la pietate».

10. *Però ... kiede*: cfr. Cino XXXIV 22-27 «Ballata, chi del tuo fattor dimanda, / dilli che tu 'l lassasti / piangendo quando tu t'accomiatasti; / e vederlo morir non aspettasti, / però ch'elli ti manda / tosto, perché lo suo stato si spanda», *Rvf* 359 54 «a Lui chiedi soccorso» e Saviozzo LXXI 90-91 «piangendo ti scongiuro / che tu ti degni darmi alcun soccorso». *Però*: 'perciò'. *soccorso*: cfr. Dante, *La dispietata mente* 16 «poi sol da voi lo suo soccorso attende»; e lo stesso termine era già stato impiegato, nelle *Rime*, nella ballata precedente, XXXVI 11-12 «E s'io pensò pregarla / Per miω soccorso, dubitò turbarla» – una richiesta che lì l'io temeva di fare e che invece qui diviene esplicita, con tanto di lacrime ad accompagnarla. *lacrimandω*: simile al «piangendω» del v. 5; richiama forse volutamente anche le *lacrime* e il *lacrimar* di XV 2 e 6.

11. *nōn tardate*: a soccorrerlo. Per la locuzione vd. *Rvf* 358 9 «Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai» (in riferimento però alla Morte) e 366 88 «non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno». Per l'invito ad affrettarsi al fine di non rendere vano il soccorso vd. invece almeno Dante, *La dispietata mente* vv. 27-30 «Se dir voleste, dolce mia speranza, / di dare indugio a quel ch'io vi domando, / sappiate che l'attender io non posso, / ch'i' sono al fine della mia possanza» e 66-68 «Canzone, il tuo cammin vuol esser corto, / ché tu sai ben che poco tempo omai / puote aver luogo quel per che tu vai». Anche rispetto al recupero del verso seguente, dal carattere quasi gnomico, si vedano infine Anonimi siculo-toscani 92 7-8 «traetemi di pena e non tardate, / che 'l ben perde virtù pur astettando» e Serafino Aquilano, *Strambotti* 22d 7-8 «Non più tardar di contentarme in questo: / Due volte fa el servitio chi 'l fa presto».

12. *Chè ... pietate*: 'perché una pietà che arriva troppo tardi serve a ben poco'. È un adagio caro a Trissino: una *sententia* quasi identica è in *Scph.* 1983-1984 «Tardω giuntω sarò nel suω soccorso. / Nōn giōva quafi mai lenta pietate» e, con leggera variazione, torna anche in *It. lib.* XVII 489-490 «Ch'io nōn tardasse troppω, che 'l soccorso / Nōn suol moltω giōvar, quand'elji è lentω» e XXII 728-729 «Et

andiam tostω, che 'l sωccōrsω lentω / Suol giōvar pocω, e poca grazia acquista»; cfr. inoltre Bembo, *Stanze* 49 8 «che 'l pentirsi da sezzo nulla giova» e in parte anche l'anonima trecentesca *Subbitamente Amor, con la sua fiaccola* (in Mignani 1974, pp. 47-49: si opera qualche minimo adeguamento grafico alla prassi moderna) vv. 69-71 «e se tu vei che 'n sua risposta esprimasi / alchuna volontà di me soccorrere, / die che 'l tardato don<o> non è laudabile», *Rvf* 340 3 «deh come è tua pietà ver' me sì tarda», Poliziano, *Rime* LXXXII 7-8 «ma 'l tuo pentir fia tardo all'ultim'ora: / però non aspettar, donna, ch'i' mora», nonché, per contrasto, Petrarca, *Rime disperse* XI 12 «I' pur spero mercè, quantunque tardi».

XXXVIII

È questo il primo dei testi che non compaiono nel ms. di Jena, e che anzi «non hanno altro testimone all'infuori della edizione a stampa» (Mazzoleni 1996, p. 311): stando a questa assenza, se ne potrebbe dedurre una composizione da collocare all'incirca tra il '24-'27 e il '29, ovvero tra la confezione del codice a opera dell'Arrighi e la stampa della *princeps*, benché non soccorrano in tal senso elementi maggiormente probanti.

Il contenuto non è di per sé particolarmente innovativo rispetto ai testi dei dintorni: anzi, soprattutto per la struttura sintattica della prima quartina (protasi + apodosi bipartite a occupare due versi ciascuna) il componimento richiama l'*incipit* del sonetto XVII e quello della ballata XX – quest'ultima ripresa anche nel successivo «Ma, lassù» con cui si registra il ritorno alla realtà rispetto alla condizione illusoria vagheggiata nel periodo ipotetico a inizio testo. La speranza dell'io, destinata a rimanere delusa, è che la donna non si limiti a fare innamorare, ma sia a sua volta accesa di passione da Amore: solo in tal modo le sue paure sarebbero finalmente dissipate, lasciando posto alla speranza.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il seguente. Sono fortemente consonanti fra loro le rime A (-ore/-ore) e B (-ora/-ora); sono inoltre assonanti le rime *anchora* : *allhora* e *timore* : *vigore*, è paronomastica *dimora* : *timore* e sono ricche *diparte* : *parte* (che è anche inclusiva) e *infiamma* : *fiamma* (che è derivativa).

1-4. *S'Amor ... callore*: 'Se Amore, allo stesso modo di come dimora nei vostri begli occhi, trovasse posto anche nel vostro cuore, forse sarebbe allora in grado di scaldarlo leggermente con la sua fiamma di passione, benché esso sia di ghiaccio'. Per la costruzione del periodo sono da tenere presenti, come anticipato nell'introduzione, il sonetto XVII ai vv. 1-3 «Se la pietà di me vincer potesse, / Donna, il cuor vostro e l'alta sua durezza, / Sì come vinse il mio vostra bellezza» e soprattutto la ballata XX ai vv. 1-4 «Donna, se 'n voi potesse tanto Amore, / Over tanto pietà, quanto bellezza, / Forse che alhor dolceza / Tanta sarebbe in me, quant'hor dolore».

1. *in ... cuore*: 'proprio al centro del cuore', come in LXVI 4 «in meçò il cuor, dov'ei ragiona». È clausola frequente in Petrarca, per cui vd. almeno *Rvf* 88 14 «et lei vid'io ferita in mezzo 'l core», 100 13 «altamente confitte in mezzo 'l core», 155 11

«mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core», 228 2 «et piantòvi entro in mezzo 'l core».

2. *be' ... ocki*: cfr. III 2 e rimandi. *si dimora*: 'risiede stabilmente', come in XIV 9 (e rimandi). La particella pronominale che accompagna il verbo, non attestata altrove nelle *Rime*, risponde a un uso diffuso in antico e che si ritrova ad esempio in *Soph.* 213 «[la nuova mia Regina] si farebbe dimora» o in *It. lib.* IX 422 «Qui si dimoran l'ombre di cōlōrō» e XXVI 169 «Senza far nulla, e si dimoran ivi».

3. *lui*: 'il cuore', con funzione di complemento oggetto (con il soggetto sottinteso che è ancora «Amōr»). *gelatō*: oltre a «cor gelato», che è in *Rvf* 183 9 (in riferimento però al cuore dell'amante che è gelato di paura), vd. soprattutto Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 47 2-4 «fagli sentire il tuo caldo valore; / fa' che tu rompa ogni celata ghiaccia, / dentro al suo petto e nel gelato core», ma anche 4 6-7 «e voi care mie donne tutte quante, / che non avete il cor gelato e crudo» e 145 5 «gelato core». *anchōra*: 'anche', da collegare al «lui» precedente ('sarebbe forse persino in grado di intiepidire quello').

4. *intepidir*: non si dice 'infiammare' o 'riscaldare', ossia accendere di una passione equiparabile a quella provata dall'amante, bensì soltanto 'intiepidire', quasi a significare 'se non altro renderlo meno ghiacciato, se proprio non è possibile farlo divenire caldo del tutto'. Per riscontri testuali antecedenti vd. ad esempio *Purg.* XIX 1-2 «Ne l'ora che non può 'l calor diurno / intepidar più 'l freddo de la luna», *Rvf* 315 2-3 «'ntepidir sentia già 'l foco / ch'arse il mio core» e *Orl. Fur.* XXVII 1 7-8 «che non che spegner l'odio, ma pensai / che non dovesse intepidirlo mai»; il verbo si ritrova due volte anche in Buonaccorso da Montemagno il Giovane, in 4 13 «per voi triemo ardo intepidisco e ghiaccio» e 16 4 «onde agghiacciaro e 'ntepidîr mie' spirti». *callōre*: la fiamma della passione amorosa. La voce è quasi un *hapax* in Trissino (si ritrova «calōre» in XX 14). La forma con geminata, peraltro, se non è un refuso, costituisce un *unicum* nella tradizione lirica, mentre conosce qualche attestazione in prosa.

5. *diffidenza ... timōre*: la diffidenza (propriamente la 'mancanza di fiducia') verso l'atteggiamento ostile dell'amata e il timore di non vedersi ricambiato il proprio amore (e «timōre» richiama anche il *timōr* che in XXXVII 7 *accora* l'io). Il primo dei due sostantivi è *hapax* in Trissino e non sembra attestato nella poesia delle origini all'infuori di Iacopone, *Laudi* XXXIX 11; torna invece due volte in Ariosto, in *Rime* canz. II 27-30 «L'aver voi conoscenza / di tanti pregi vostri, / che siate per mirare unqua sì basso / mi dà gran diffidenza» e *Satire* V 288 «s'in te sentisse questa diffidenza».

6. *Che ... me*: 'che adesso risiedono stabilmente in me' (con solito accordo *ad sensum* di una coppia di soggetti al singolare con una terza persona singolare anziché plurale del verbo, allo stesso modo dell'«ufcirebbe» che segue), ovvero 'che sono i

sentimenti che non mi abbandonano mai'. Cfr. LXVII 4 «Per la rara virtù, che alberga in lei» e *It. lib.* I 376 «La grande humanità, ch'alberga in voi». *se ... fuora*: 'svanirebbero, cessando di abitare in me'.

7. *speme ... ardir*: la speranza di essere contraccambiato e il coraggio di parlare alla donna; in chiasmo rispetto a «diffidenza» e «timore». Per la coppia di sostantivi cfr. Boccaccio, *Filocolo* IV 21 «volle porgere ardire e ferma speranza del suo amore» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 8 10-11 «incolpa gli occhi toi: d'inde l'ardire / nasce e la speme mia forte e tenace», ma anche *Rvf* 73 19-20 «Questa speranza ardire / mi porse» e *Soph.* 360 «Qual speme o qual pensier vi reca ardire» e 456-457 «Mi desta dentro al cuor molta speranza. / E però quinci prendo tale ardire», e, per contrasto, Rota, *Rime* CCXIII 3-4 «ardir tosto e speranza / mi lascia, e stringe il cor tema e sospetto»; per il subentrare della speranza al timore vd. inoltre Barignano, *Pur ch'amor i begli occhi al mio cor erga* 5-7 «convien ch'a viva forza si disperga / ogni timor che 'l suo contrario guasti, / e tanta speme, ch'a gioir mi basti, / si desti al spron de l'amorosa verga». *che langue*: 'che ora vanno sempre più scemando', al singolare come già i due predicati al v. 6 e come «Ripiljeria» al verso seguente. Il verbo, oltre che in una ballata di Guido Novello da Polenta citata nella *Poetica* (p. 112), compare soltanto nelle *Rime*.

8. *Ripiljeria*: 'riacquisterebbe'. *l'usato ... vigore*: 'la sua forza solita, di un tempo'; «l'usato suo vigore» è anche in Tansillo, *Rime* 246 10, mentre «l'usato suo dolce vigore» in Pigna, *Il ben divino* LIV 2.

9. *Ma, lassò*: vd. la nota a XVI 7. *si diparte*: 'si separa'; il fatto che Amore non si allontani mai dagli occhi implica che chiunque guarda la donna ne resti innamorato, ma anche che, all'opposto, la donna non sia mai infiammata nel proprio cuore da Amore (cfr. il v. 12).

10. *Da ... divini*: si noti l'*enjambement* che accentua – per contrasto – l'idea del distacco insita nel verbo "dipartire". Per il sintagma «ocki divini», più che Guittone, *Rime* CCVII 2 «divin occhi» (dove è usato però in riferimento alla prescienza di Dio, così come anche «ocki divini» in *It. lib.* V 8), si veda Ariosto, *Rime* cap. VIII 44 «occhi divini», ma anche *Rvf* 72 11-12 «le due divine / luci»; per l'impiego dell'aggettivo in riferimento alla donna vd. invece almeno *Rime* III 9 «divin vostro conspetto», LV 16-17 «di virtù divina, / D'inaudita bellezza il mondo adorni», LIX 53 «sue bellezze alme e divine» e 95-96 «la mia divina / Donna», LXV 61-62 «Il sangue, le ricchezze, e l'altre assai / Grazie divine» e LXVII 12 «due labbra divine». *ond[e]*: ha valore non di congiunzione conclusiva ('motivo per cui ...') ma di complemento di moto da luogo ('dai quali occhi accende') o ancor meglio di mezzo ('con i quali occhi').

10-11. *accende ... infiamma*: 'accende quella sua fiaccola (il lume degli occhi) che fa infiammare ogni uomo', ovvero 'diffondendosi all'esterno per mezzo del raggio della vista, fa innamorare di sé chiunque'. I tre sintagmi relativi all'incendio amoroso

(«accende», «face» e «infiamma») si trovano, leggermente variati, già in *Rvf* 264 42-44 «al cor, là dove forse / non potea fiamma intrar per altrui face: / ella l'accese»; cfr. inoltre l'anonima canzone *L'aspro tormento che consuma e sface* (in Mignani 1974, pp. 44-46) vv. 5-6 «l'alto signor che con l'ardente face / l'anima infiamma», Chariteo, *Endimione* son. XVII 5 «Occhi, ov'accende Amor l'ardente face», Bembo *Rime* 15 7 «ne gli occhi, ond'è la face sua più viva» e Rota, *Rime* XVII 5-6 «il lume almo e soave / ond'Amor arde, onde la face accende».

11. *tutto l'mondo*: 'tutti'; cfr. la nota a XIII 18.

12. *Hor... discende*: 'Quindi, dal momento che Amore resta nei vostri occhi e non discende giù fino al vostro cuore'. Un identico movimento di 'discesa' nel cuore da un punto più in alto è in XXIX 1-3 «la mente ingombra / Nuovω pensierω, e giù nel cuor prōfōndω / Mena sì grave e intōlerabil pōndω».

13. *Cercate almen*: 'fate almeno in modo'. *honorata parte*: il cuore, 'onorato' perché appartiene alla donna amata, che insieme onora il mondo ed è degna di essere da questo onorata sopra ogni altra.

14. *Veggia ... fiamma*: 'Veda almeno la luce prodotta dalla fiamma amorosa', da intendere forse in contrasto con il 'calore' ('se Amore non ne infiamma il cuore con il fuoco della passione, che ne veda almeno la luce!'). *amorosa fiamma*: l'ardore della passione. Cfr. VII 9 «Qualche fiamma amorosa» e rimandi, cui si aggiunga Petrarca, *Rime disperse* I 4 «amorosa fiamma» (: 'nfiamma).

XXXIX

Il sonetto «costituisce l'unico caso irrisolto nell'ambito dei problemi di attribuzione in cui sono state coinvolte altre sette rime del canzoniere trissiniano» (Mazzoleni 1996, p. 343; gli altri sette testi sono i sei sonetti attribuiti a Buonaccorso da Montemagno, per cui vd. Spongano 1956, e la canzone XIII inclusa invece nella *princeps* delle rime ariostesche, su cui vd. la relativa introduzione e in particolare il rimando a Fatini 1910). Si tratta, infatti, di un componimento che compare quasi identico nel libro ottavo della *Giuntina di rime antiche*, a c. 96v, fra i testi assegnati a Guittone. Se, tuttavia, mancano prove positive per decidere dell'effettiva autorialità da parte dell'uno o dell'altro – o meglio, di una paternità trissiniana o altrui, dal momento che quella guitoniana parrebbe essere, anche per ragioni stilistiche, da non prendere neppure in considerazione –, si può forse propendere per assegnare con una certa sicurezza il sonetto al vicentino non solo per il fatto che esso era presente nel suo *corpus* di rime a partire almeno dal ms. di Jena e non dalla *princeps* (vale a dire prima della stampa delle *Giuntina*, e non due anni dopo, con un capovolgimento dunque delle ragioni di preminenza cronologica: mentre ad esempio ancora Quondam 1991, p. 173, non a conoscenza del codice di Jena, fondava anche su questo aspetto la dipendenza di Trissino dall'antologia fiorentina; e in Quondam 1980, pp. 86-87 addirittura si parlava di «gesto provocatorio» o di «citazione totale, senza virgolette» e di «contraffazione» da parte di Trissino) –, ma anche perché difficile sarebbe stato giustificare un'annessione tanto scoperta di un testo diffuso solo due anni prima, tanto più perché le riprese trissiniane, quando anche letterali o quasi centonarie, non si estendono oltre il singolo verso o si configurano in ogni caso come palinsesti più che come vere e proprie riproposizioni dell'identico (e si veda come esemplificativa di tale tendenza soprattutto la canzone LXIV). Né sarà evidentemente un caso che, come notato già dalla Mazzoleni (1996, p. 343), nella medesima carta della *Giuntina* in cui è trasmesso questo testo compaia anche – subito dopo – la ballata *Noi siem sospiri di pietà formati*, che funge da ipotesto per la ballata trissiniana XXXVII, vale a dire proprio il componimento che nel ms. di Jena precede immediatamente il sonetto *Quanto più mi distrugge*. Del resto, le altre due testimonianze manoscritte del sonetto segnalate dalla Mazzoleni coincidono con due codici entrambi cinquecenteschi, i Magliabechiani VII 371 e VII 718, con

attribuzione rispettivamente a Guittone e a Filippo Forteguerra: e mentre il secondo presenta una situazione testuale leggermente più mossa rispetto sia alla *princeps* trissiniana sia alla stampa fiorentina (cfr. Mazzoleni 1996, p. 344), il primo riproduce invece il testo della *Giuntina* con la sua unica variante rispetto al testo del vicentino (al v. 8 «Ch'eo bramo» per «Ch'i' abbracciω»). Semmai, dunque, ciò che resterebbe ancora da indagare è in che modo (e per quali ragioni) il sonetto sia stato incluso tra quelli assegnati a Guittone – ma vd. a proposito, ad esempio, Pellegrini 1913, pp. 25-26: «i Giunti risultano piuttosto imputabili di senso critico assai scarso, anziché di frode volontaria. Si può credere che desumessero i 30 sonetti [di Guittone] e la breve ballata da una raccolta, or quasi sicuramente perduta, dov'erano confluite delle rime preziose per provata antichità, accanto ad altre assai tarde. E di siffatta raccolta la copia che i Giunti ebbero tra mano bisogna pensare non fosse punto antica, se ospitava persino un sonetto (il 30° della serie data a Guittone) dal Trissino pubblicato sotto il nome proprio e la cui paternità non può, dopo tutto, essergli contrastata».

Dal punto di vista argomentativo, il componimento risulta scomponibile in due blocchi, coincidenti con le due quartine da una parte e le terzine dall'altra: in un primo momento prevale il tema dell'opposizione fra la *durezza* associata all'amata e la *speranza* che non abbandona mai del tutto l'io, fra il peso insopportabile della situazione presente e la volontà quasi autolesionistica dell'amante di perseverare nell'amore per questa donna (con una vicinanza tematica al ciclo sulla donna crudele portato avanti in XV-XIX, ma anche con una ripresa piuttosto evidente sul piano sia lessicale sia metrico-rimico del sonetto XXIX e in particolare della prima quartina); nella seconda metà del componimento, invece, con uno sguardo proiettato al futuro, l'io si augura non solo che qualcuno, leggendo le sue rime, possa compatirlo, ma che addirittura la donna stessa arrivi a dolersi della sua condizione e a provarne pietà, sebbene ormai troppo tardi.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE: e la presenza di quartine di rime incrociate dovrebbe essere, da sola, elemento sufficiente per escludere la paternità guittoniana del testo. Lo schema è condiviso con il vicino sonetto XXXVII, ma anche, ad esempio, con il XXIX, con cui sussiste qualche legame testuale e tematico più evidente, a partire dalla condivisione della serie rimica *profoundω : pondω : giωcondω*. Sono inclusive le rime *sperω : perω* (che è anche ricca) e *annω : dannω*; si segnala inoltre, nelle quartine, l'insistenza su rimanti che iniziano per oclusiva bilabiale sorda (*Pensierω, Profoundω, Pondω* e *Perω*).

1-3. *Quantω... profoundω*: 'Quanto più i miei pensieri, che si generano a partire dall'atteggiamento crudele della donna che amo, mi opprimono la mente e di conseguenza mi conducono all'annientamento fisico, tanto più, purtroppo, sento di

continuo il desiderio di invischiarmi in essi'. L'avvio del componimento richiama, sia per strutturazione sintattica del periodo che per contenuto, XXIX 1-4 «Quantω ogniω pensω, piū la mente ingωmbra / Nuovω pensierω, ε giū nel cuor prōfōndω / Mena sī grave ε intōlerabil pōndω, / Che d'ogni suω piacer l'anima sgōmbra».

1. *Quantω... pensierω*: cfr. Dante, *Voi che 'ntendendo* 27-28 «Trova contraro tal che lo distrugge / l'umil pensero». Il verbo è anche in *Rime* VI 7-8 «E tantω quell'alteza / Distrugga il cuor, quantω l'ingegnω allumi»; e cfr. pure *Rvf* 56 1 «Se col cieco desir che 'l cor distrugge» e 107 3-4 «ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno / distruga 'l cor».

2. *la ... altrui*: 'la crudeltà della donna' (soggetto della relativa), come in XVII 2 «Donna, il cuor vostro ε l'alta sua durezza», XVIII 1 «Donna, se per disdegni o per durezza», XLIII 9-10 «i sdegni ε la durezza / Di questa Donna» e L 9 «tra le dureze ε i sdegni». *produsse... mondo*: dovrebbe valere, genericamente, 'generò'. Si tratta, in ogni caso, di un'espressione insolita per descrivere il sorgere di un *pensierω*, tanto piū se si pensa che locuzioni analoghe si trovano di solito impiegate per indicare la nascita della donna, "prodotta" dalla Natura e da essa dotata di ogni bellezza e virtù; ma cfr. ad esempio anche LV 26-27 «Ben si cōnōfce al mōndω esser prōduttω / Sōl per servirti».

3. *lasso*: l'interiezione suggerisce che si tratta di un'azione involontaria, non soggetta al controllo della ragione. *mi prōfōndω*: 'mi immergo'. È la prima persona non di "profondere" ma di "profondare", con un utilizzo riflessivo del verbo che in Trissino si ritrova soltanto – ma con significato non figurato – in *It. lib.* XXV 275 «E da man destra si prōfōnda tantω» (e vd. anche, in un contesto analogo, *Orl. Fur.* II 70 5-6 «una caverna / che si profonda piū di trenta braccia»): quasi certamente si tratta di una ripresa ricercata di *Par.* I 8 «nostro intelletto si profonda tanto» o XXVIII 107 «quanto la sua veduta si profonda»; cfr. inoltre Buonarroti, *Frammenti e abbozzi* 42 31 «E se 'l pensier nel quale i' mi profondo» (: *mondo*).

4. *E ... sperω*: 'e, sebbene sia ormai stato abbandonato da ogni speranza, continuo a sperare'. Per la contrapposizione tra la perdita della speranza e l'ostinazione nello sperare (con conseguente figura etimologica, come qui) si vedano Chariteo, *Endimione* son. XVIII 8 «E spero da speranza abbandonato», Sforza 79 9-11 «E quanto è piū la guerra acerba e dura, / Con piū certezza di minor speranza, / Tant'io piū pace spero e piū la bramo» e Bandello, *Rime* CCVI 7 «in me non è speranza, e ognor i' spero» (alla base dei quali sta forse il sonetto 134 di Petrarca, in particolare al v. 2 «e temo, et spero»). Per la speranza che "fugge" dall'io vd. invece Boccaccio, *Filostrato* IV 70 5 «e d'ogni parte fugge la speranza» e VI 34 5-6 «e 'l tormento severo / nuova speranza alquanto fé fuggire», e B. Tasso, *Rime* I LXX 33 «Fugge la speme, e 'l desir monta e sale».

5. *I' ... meco*: 'ragiono fra me e me'. Il *pensierω* che occupava la mente dell'io nella prima quartina assume adesso la consistenza concreta di vere e proprie parole, benché rivolte a sé stesso. Per simili soliloqui vd. ad esempio *Rvf* 73 93 «ma non [sento stancar] di parlar meco i pensier' mei», Valenziano, *Centuria* 26 12 «Io meco parlo», Bembo, *Rime* 45 12 «Parlo poi meco» e 143 5 «i' penso et parlo meco», e Tansillo, *Rime* 213 8 «e così io meco parlo». *ricōnōscō... verō*: 'mi rendo conto, in effetti'.

6. *Che ... pōndō*: 'che, sotto un peso tanto opprimente, prima o poi morirò'. Il *pōndō* sotto cui l'io rischia di essere schiacciato è quello stesso *pensierω* del v. 1 legato alla durezza della donna amata, come si ricava in maniera più esplicita dal confronto ancora con XXIX 1-4, dove ugualmente l'*intōlerabil pōndō* era il *pensierω* amoroso. *mancherō*: 'verrò meno', come in XXIII 5 «Sentō i spirti mancarsi a pocō a pocō». *sottō... pōndō*: un verso quasi identico è in *It. lib.* II 598 «Anzi mōrrō sottō sì grave pōndō», ma vd. anche *Inf.* XI 26 «andavan sottō 'l pōndō» (: *mondo*) e *Rime* LV 29 «sottō 'l terrestre pōndō» (: *mōndō*). Per il sintagma in clausola cfr. invece *Rvf* 338 4 «a me grave pōndō» (: *mondo*).

7-8. *Ma ... perō*: 'ma il mio desiderio irremovibile mi è fonte di tanta gioia (pur nella sofferenza) che io accolgo con benevolenza proprio ciò che mi conduce a morte'. Prosegue la trafila di opposizioni tra il dolore che l'io sperimenta a causa della crudeltà dell'amata e l'incapacità di allontanarsene (o meglio, la ferma volontà di non farlo) per il piacere che al contempo da quella deriva.

7. *fermō disfīō*: 'desiderio saldo, inflessibile', forse a significare la volontà di non abbandonare la donna o forse a indicare il pensiero fisso rivolto all'amata, che assilla la mente ma che è al contempo fonte di gioia. Cfr. *Par.* XVIII 133 «I' ho fermo 'l disiro», *Rvf* 22 24 «lo mio fermo desir» (ma anche 59 3 «del mio fermo voler») e Lorenzo, *Canzoniere* XVIII 19 «Pria che si muti il mio fermo disio» (detto del sentimento d'amore che non viene mai meno). Nel Magl. VII 718 si trova invece la lezione «saldo martir», in riferimento più genericamente alle pene amorose che non conoscono fine (cfr. Mazzoleni 1996, p. 344). *giōcōndō*: 'apportatore di gioia'. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* III 85 5-6 «che 'n lei innanzi ogni altro il gran disio / io accendessi, e fossine giocondo».

8. *abbracciō ε seguō*: 'accolgo con calore e non solo non me ne allontano ma lo ricerco volontariamente'. Il primo verbo, che nelle *Rime* è *hapax*, negli scritti trissiniani in versi non si trova altrove impiegato in senso figurato, tranne che in *It. lib.* XXV 76 «Dunque abbracciandō la ventura». Sull'impiego dei due verbi in coppia agisce forse la suggestione petrarchesca di *Rvf* 212 2 «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva»; e si tenga presente che nella *Giuntina* e nel Magl. VII 371 l'*incipit* di verso è sostituito da «Ch'eo bramo». *cagion ... perō*: letteralmente 'la ragione per la quale io perisco'. Identica costruzione in *Rvf* 135 44 «et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra» e Colonna, *Rime amorose* 20 8 «il chiuderli ora è

cagion ch'io non pero»; ma vd. anche Cino LXXXVII 9 «ben è ragion ch'i' pera» (: *vera*) e *Rvf* 179 3 «un conforto m'è dato ch'i' non pèra».

9. *Ben forse*: cfr. la nota a XVIII 11 (e rimandi) per un analogo attacco di verso e uno stacco sintattico su cui si ripercuote anche il mutamento tematico. *alcun verrà*: 'ci sarà qualcuno'. L'idea che in futuro possa esserci chi compatisca le sofferenze dell'io è piuttosto ricorrente, a partire almeno da *Rvf* 205 9 «Forse anchor fia chi sospirando dica»: vd. ad esempio Sforza 190 9-10 «Né senza pianto, lacrime o sospiri / Fia alcun, pensando del mio acerbo stato», Boiardo, *Amorum Libri* II 3 12 «se alcun sarà che sospirando dica», Correggio, *Rime* VI 1-2 «Serà forse qualcun, che udendo in versi / cantar piangendo el mio intenso dolore» e Sannazaro, *SeC* LXXXV 12 «E forse alcun sarà». *dòpō ... annō*: si noti come la compassione che l'io suppone che qualche 'lettore' proverà nei suoi confronti (così come, implicitamente, l'apprezzamento per le sue rime) sia immaginata a distanza di pochi anni soltanto.

10. *i ... rima*: 'le mie rime, che hanno per argomento le mie sofferenze'. L'immagine dei *sospiri* associata alle rime è insistita soprattutto nella prima quartina del sonetto proemiale della raccolta. Per il sintagma vd. inoltre XXVI 6 «La kiamō sempre, et in sōspiri e in rime» e rimandi, cui si aggiunga *Rvf* 1 1-2 «in rime sparse il suono / di quei sospiri», 293 2 «le voci de' sospir' miei in rima» e 332 3-4 «e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime».

11. *la ... sorte*: 'il mio destino crudele'. Un sintagma identico è in *Rvf* 311 6 (: *Morte*) e in *Rime* XLV 28 «Ogniun si specki in la mia dura sorte» (: *morte*) e *It. lib.* IV 630 «Quandō vid'io, che la mia dura sorte»; ma vd. anche le altre attestazioni trissiniane in *Scph.* 1522 «O dura sorte!», in *Rime* LXXVIII 88 «Dura, dura fu troppō la tua sorte» e in *It. lib.* VIII 914 «Le lor parole, e la sua dura sorte» e IX 476 «Ch'ebbero al loro ardir si dura sorte».

12-14. *E... morte*: 'E chissà che colei che ora non mi tiene in alcuna considerazione, una volta che si sarà accorta che le mie sofferenze vanno tutte a suo detrimento, non finisca per piangere la mia morte'. È vagamente riecheggio il finale di Properzio II 17, vv. 17-18 «Quod quamvis ita sit, dominam mutare cavebo: / tum flebit, cum in me senserit esse fidem»; ma consonanze più puntuali si hanno con *Rime* XLV vv. 58-60 «Bench'io sperō di ciò vedervi anchora, / Donna, pentire, e forse sōspirandō / Meljō disposta lacrimar talhora» e soprattutto vv. 85-90 «Così non mi trovandō esser tra' vivi / Forse alhor loderete il mio servire, / E biasmerete chi di lui vi privi; / E ricercandō hor quinci cōl defire, / Hor quindi ristorarlo, e non possendō, / Vi dolerete assai del mio morire» e XLVII vv. 5-8 «Ben forse anchor di ciò vi pentirete / [...] / Et alhor del mio mal pietate harete» e v. 12 «Onde 'l cuor vostro fia languidō e mestō».

12. *E... che*: un analogo attacco dubitativo è in *It. lib.* XVIII 1015 «E chi sa, ch'io non mandi»; ma vd. anche Gallo, *Rime, A Lilia* Egloga 280 «E chi sa se morendo

esco di doglia?». *nōn ... stima*: cfr. *It. lib. XX* 187-188 «Però nōn stimō / Le tue parole» e *XXI* 365 «Nē mi stimavi nulla», nonché, per contrasto, *VIII* 819 «Stima pur l'amōr miō» e *XI* 904 «La qual di vōi farà quella gran stima».

13. *cōn ... dannō*: il *mal* sono le pene amorose che l'io soffre a causa della durezza della donna e per le quali è condotto a morte; il *dannō* consiste invece nel fatto che, con la morte dell'amante, viene meno per la donna un fedele servitore, oltre che colui che ne celebra le bellezze e le virtù. Si noti che i due sintagmi («il miō mal» e «il suo dannō») sono in perfetto parallelismo. *giuntō*: 'congiunto'.

14. *deggia*: 'debba'. *de ... morte*: complemento di causa ('per la mia morte'); la morte dell'amante sarà insomma già avvenuta quando la donna amata si accorgerà del *mal* da lui sopportato (e in tal senso il tempo futuro vagheggiato solo ipoteticamente, tramite un congiuntivo, nell'ultimo verso del sonetto, si contrappone a quello presente rappresentato da «hor» e dall'indicativo al v. 12).

XL

Ballata che rientra fra i pochi componimenti che mutano in minima parte posizione rispetto alla struttura trasmessa dal codice di Jena: se lì, infatti, essa si trovava appena prima del «serventefe» XLV (al posto del sonetto XLIV, che vi mancava), nella *princeps* viene invece anticipata. Le ragioni sembrano da individuare nella volontà, da parte di Trissino, di inaugurare una sezione che, a partire già dai testi subito successivi e in misura progressivamente maggiore man mano che si prosegue in avanti (con il culmine toccato nella canzone LV) – e pur con qualche eccezione, costituita però per lo più da testi ben distinguibili perché metricamente rilevati: è il caso ad esempio del madrigale XLIX o del serventese LIII – sia dominata dall’idea del superamento della passione amorosa, che rischia di condurre l’amante all’annichilimento di sé, in vista dell’approdo a un bene tanto superiore quanto più benefico per l’io stesso. In quest’ottica, la ballata XL, ancora strettamente legata alle dinamiche amorose e in particolare proprio alla gioia che proviene dalla sofferenza – tema condiviso, del resto, anche con il vicino sonetto XXXIX –, viene estromessa e allontanata dal gruppo in questione forse proprio al fine di preparare meglio e rendere meno brusco il passaggio alla rinuncia del sentimento amoroso: come in XXXIX, infatti, e al contrario ad esempio che in XXVIII, dove l’accendersi della passione coincideva con lo ‘spegnersi’ della crudeltà dell’amata, qui paradossalmente il ‘crescere’ del desiderio è proporzionale al diminuire della pietà dimostrata dalla donna, e l’amore da parte dell’io non viene meno e anzi si rafforza a dispetto del fatto che le sofferenze aumentino di *giorno in giorno*.

Il testo si genera a partire dalla ballata 149 dei *Fragmenta*, tenuta presente non solo sul piano metrico e rimico ma anche su quello lessicale e più in generale tematico, benché nell’ottica di un capovolgimento, dichiarato a partire dall’enunciazione della ripresa: la tregua dalle proprie sofferenze, che lì l’io intravede e che coincide con una rinnovata pietà dimostrata da Laura nei suoi confronti, si trasforma qui nelle reiterate crudeltà della donna, nonostante in entrambi i casi il risultato finale – come si desume dai due versi conclusivi, quasi identici nell’una e nell’altra ballata – consista nella crescita del desiderio.

Si segnala inoltre, dal punto di vista metrico-sintattico, lo sbilanciamento che si registra nelle due mutazioni e che costituisce un *unicum* fra le ballate trissiniane: il

periodo non si interrompe, infatti, in coincidenza della fine della prima mutazione (assecondando i limiti metrici), ma, travalicando al contrario questa partizione, sfocia nella seconda, con la conseguenza che la prima proposizione (franta tra soggetto al v. 5 e verbo in fortissimo iperbato al v. 9 e inglobante una coppia di relative a loro volta dipendenti l'una dall'altra) occupa quattro versi e mezzo, la seconda solo due e la consecutiva che si trova in coda soltanto uno e mezzo. Restano invece ben delimitate dai confini delle partizioni metriche sia la ripresa che la volta.

Ballata grande di rime Z(z)YyZ AbbC AbbC CDdZ. È la sola, assieme alla XIX (per cui vd. la relativa introduzione), a superare la misura di 14 versi, grazie al fatto che sia la ripresa e la volta sia le mutazioni sono tetrastici. Lo schema è identico a quello di *Rvf* 149, di cui è riprodotta persino la rimalmezzo della ripresa e sono ripetute le serie rimiche in *-io* (con identità di *mio* e *desio*), in *-iri* e in *-ore* (con uguaglianza del rimante *Amore*) – per richiami testuali più stringenti si rimanda *infra* al commento puntuale. Si noti la presenza quasi esclusiva di rime vocaliche (con l'eccezione soltanto della rima C *-olja*), cui si aggiunga il fatto che le rime A (*-iω*) e B (*-ei*) sono del tutto prive di consonanti; inoltre, consuonano fra loro le rime Z (*-ore/-ore*), Y (*-arω*) e D (*-iri*). La rima *-ore/-ore* (e il rimante *maggiore*) è condivisa dal sonetto XLI, assieme a qualche altro richiamo lessicale (ad esempio *M'arde* di XL 9 che diventa *ardore* in XLI 1), mentre il rimante *Amore* si ritrova sia in XLII che in XLIII (ma non in XLI); non sembra invece partecipare a questa serie di scoperti richiami rimici il sonetto XLIV, che è aggiunta posteriore, come testimonia la sua assenza nel ms. di Jena. Ancora, fra le rime di XL, si segnala la derivativa (e ricca) *involja* : *olja* nonché la paronomasia fra *Amore* e *amarω* e l'opposizione di significato tra *maggiore* e *minore*.

1-2. *Di ... amarω*: 'La mia vita diviene, a causa di Amore, di giorno in giorno sempre peggiore e (più) amara'. Cfr. *Rvf* 149 1-4, rispetto a cui si attua un calcolato ribaltamento: «Di tempo in tempo mi si fa men dura / l'angelica figura, e 'l dolce riso, / et l'aria del bel viso / e degli occhi leggiadri meno oscura».

1. *Di ... giornω*: cfr. *Rvf* 79 9 «così mancando vo di giorno in giorno» e 163 6-7 «et tu pur via di poggio in poggio sorgi, / di giorno in giorno, et di me non t'accorgi», ma anche 195 1 «Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo» (e i vv. 2-4 «né però smorso i dolce inescati hami, / né sbranco i verdi et invescati rami / de l'arbor che né sol cura né gielo», da raffrontare con la volta della ballata trissiniana), 264 64 «venuto è di di in di crescendo meco» e 356 8 «di di in di, d'ora in hora, Amor m'è roso», nonché, per la *reduplicatio*, *Rime* XLVI 7-8 «Di martiri in martir, di danni in danni / Sempre, cōme a lor piacque, mi guidarω». *mi ... Amore*: identica clausola in Giusto de' Conti CXXXIX 7 e in Sforza 346 1; vd. inoltre Dante, *Lo doloroso amor* 1-2 «Lo doloroso amor che mi conduce / a fin di morte» e Rinuccini, *Rime* X 1-2 «Io veggio ben là dove Amor mi scorge / lusingando mia sensi a poco a poco».

2. *In ... peggiore*: 'in una vita che diviene progressivamente sempre più insopportabile'. Si noti la paronomasia tra «vita» e «via». *statō amarō*: da sottintendere "via più" ('sempre più amaro'). Il sintagma è già in Cino CLIII 1 «Io era tutto fuor di stato amaro»; ma cfr. anche Dino Frescobaldi XVII 11 «trova radice d'ogne stato amaro» e XIX 1 «Voi che piangete nello stato amaro».

3. *Ù ... kiarō*: richiama vagamente l'attacco di *Rvf* 1 9 «Ma ben veggio or» (e vd. ulteriori rimandi nel commento *ad locum*); cfr. anche Tebaldeo, *Rime della vulgata* 279 110 «Hor veggio chiaro». *Ù*: '(d)ove' (come in XXVI 11), ovvero 'nella cui vita peggiore e nel cui stato amaro'. *ognihōr*: 'di continuo', 'sempre di più'. *kiarō*: aggettivo neutro con valore avverbiale ('chiaramente').

4. *La ... maggiore*: è rielaborazione di quella che a sua volta è una variante di *Tr. Cupid.* III 179 che si legge nel Vat. lat. 3196 (in Petrarca 1996b 74 113), «le speranze dubbiose e 'l dolor certo» – ma è lezione propria della vulgata e come tale ben diffusa nel Cinquecento, secondo quanto testimonia ad esempio la ripresa quasi letterale di Barignano, *Breve riposo aver di lunghi affanni* 14 «la speranza dubbiosa e 'l dolor certo»; e sulla questione vd. anche Giunta 1994, in particolare alle pp. 26-29. Speranza e dolore si ritrovano accostati anche in *Soph.* 1941-1942 «Che 'l mal, quand'è senza speranza alcuna, / Ci reca intolerabile dolore» (: *maggiore*). Si noti la proporzionalità inversa che regola le due passioni nella ballata, con lo spegnersi dell'una che corrisponde al crescere dell'altra. *speranza ... ferma*: l'io, soffrendo di giorno in giorno sempre più a causa di Amore, si rende conto che la speranza (di ottenere quantomeno compassione da parte della donna), prima indefettibile, comincia ora a scemare e a venir meno. Cfr. per contrasto VII 13 «Con una ferma speme». *duol maggiore*: vd. almeno *Inf.* V 121 «Nessun maggior dolore».

5-12. *Quel ... dolja*: lungo periodo che si risolve solo al termine della seconda mutazione. Si costruisca: 'Quel grande desiderio che ho tanto fatto crescere dentro di me – e che è nato nel momento in cui i miei occhi si sono imbattuti in quelli della mia donna, la quale non cessa di attirarli a sé – mi fa ardere con una tale intensità e, al contempo, la mia servitù d'amore gravosa e contraccambiata solo da atteggiamenti crudeli nei miei confronti mi tormenta così tanto, che vorrei essere di pietra in modo da soffrire meno'.

5. *tantō ... nutritō*: la passione non solo non è stata soffocata dall'io, ma addirittura è stata alimentata. Cfr. *Rvf* 207 37-39 «così dal suo bel volto / l'involò or uno et or un altro sguardo; / et di ciò insieme mi nutrico et ardo». *altō difiō*: nel senso non di 'desiderio nobile' (come ad esempio in *Par.* XXII 61 «il tuo alto disio» o XXX 70 «L'alto disio che mo t'inflamma e urge»), bensì di 'passione smisurata' (con l'aggettivo impiegato come latinismo, con il valore di 'profondo'). La *iunctura*, che nelle *Rime* si ritrova in LI 2 «cōl vostrō altō difiō» e in «Quellō ardente leggiadrō altō difire» (ma poi anche in *It. lib.* I 611 «il vostrō altō difire» e II 597

«al vostro alto disio»), è frequente in Boccaccio, per cui si veda *Filostrato* II 85 7 «l'alto disio» e II 90 8 «il tuo alto disio», ma anche I 30 4 «il suo alto disire» e III 2 6 «l' mio alto disire», nonché *Rime* LXIII 12-13 «Questa li mie pensier' urge e avanza / cogli occhi suoi a:ssi alto disiro» e *Amor, la vaga luce* (a conclusione di *Decameron* V) 17 «l'alto disio che messo m'hai nel petto».

6. *trasser ... miei*: la passione amorosa, che al verso precedente è detta 'nutrita' dall'io nel suo animo, si origina però dall'esterno, essendo quasi trasportata di peso dal di fuori fin dentro al cuore passando per gli occhi della donna amata, secondo la fenomenologia dell'innamoramento propria della lirica medievale (per cui vd. anche II 3-4 «[La bella Donna] Novellamente ha dentro a l'occhi miei / Ritrovata la via di gire al cuore» e III 1-4 «Quando meco ripenso al sommo bene, / Che i bei vostri occhi, Donna, in me lasciaro / Quel di, che per i miei dentro passaro / Al cuore» e il relativo commento). Lo stesso verbo è collegato agli occhi anche in Cavalcanti, *Rime* XXI 9 «E' [scil. Amore] trasse poi de li occhi tuo' sospiri», *Par.* V 125 «e che de li occhi il traggi», Cino LXXXVI 12-13 «per li occhi vostri che si accorti fôro, / che trasser del piacere una virtute», *Rvf* 116 1-2 «dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei» (: *avrei*) e Sannazaro, *SeC* LXVII 1-2 «Tanta dolcezza trasser gli occhi mei / da quei de la mia donna».

7. *Dal viso*: non, in senso stretto, 'dagli occhi', ma più in generale 'dal volto' (come altrove nelle *Rime*). Ricalca *Rvf* 149 3 «et l'aria del bel viso». *colei*: da legare a «La qual» del verso successivo ('colei che').

8. *di se ... involja*: 'di continuo li attrae a sé', 'li accende di desiderio per la propria persona' (in riferimento ancora agli «occhi miei» del v. 6). La bellezza dell'amata è tale che non smette di esercitare un irresistibile potere di attrazione sugli occhi dell'io, i quali la ricercano senza sosta per poterla contemplare. *involja*: il verbo compare altre due volte in Trissino e solo nelle *Rime*, in LXV 5-6 «Nuovo pensiero a la mia mente porge, / Che 'n nuova servitù così l'envolja» e in LXXV 53-54 «E se defir v'involja / Di sua bellezza».

9. *M'arde*: come già in XXXVII 7 «Il disio l'arde». *in ... guisa*: cfr. V 8 «In guisa, ch[e]». *l'... mio*: cfr. IV 12 «il servir mio», ma anche XLV 12 «Visto a tanto servir sì duro mertò».

10. *atti ... rei*: è tessera petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 172 9 «con atti acerbi et rei» (: *mei*), ma anche 325 111 «spense Morte acerba et rea».

11. *M'affligon ... io*: avvio di verso identico a quello di *Rvf* 124 3 «m'affligon sì ch'io».

12. *L'esser ... dolja*: sembra si debba intendere 'preferirei essere di marmo per soffrire di meno' (nel senso che il non sentire alcunché è meglio che il provare di continuo dolore). Per l'immagine del marmo potrebbe aver esercitato una qualche suggestione Dante, *Io son venuto* 71 «Saranne quello ch'è d'un uom di marmo». Cfr.

inoltre Tebaldeo, *Rime dubbie* 73 70 «Perché non fui un marmore indurato?» e, per contrasto, *Soph.* 1972-1973 «Ma sōn di carne; e s'io fosse ancō pietra, / Pensō, che sentirei questō dōlore». *un marmō*: 'di marmo', come in Boiardo, *Amorum Libri* II 5 9 «Ché il cor per longa doglia è fatto un marmo». *minōr ... dolja*: cfr. XV 9 «Sì ch'io vi priēgō, per minōr mia dolja» (: *volja*) e rimandi, in particolare a Boccaccio, *Rime* 119 1-2.

13. *E ... volja*: 'e tuttavia (nonostante il dolore che provo) non abbandono i miei desideri, allettati dalla donna'. È ricalcato XX 10 «Nē un segnō di cangiar l'ufata volja» (: *dolja*). *inescata*: 'attratta come un animale dall'esca' o (forse meglio in questo contesto) 'accesa dal fuoco della passione', a seconda che si intenda l'esca come il cibo per attirare gli animali o come il materiale infiammabile impiegato per accendere il fuoco. Il verbo è *hapax* assoluto in Trissino e in generale piuttosto raro nella lirica, desunto qui probabilmente da *Rvf* 195 2 «né però smorso i dolce inescati hami».

14. *E ... martiri*: 'e (così facendo) non offro sollievo neanche a una minima parte delle mie sofferenze'. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* IV 116 4 «per l'allentar de' noiosi martiri», Buonaccorso da Montemagno il Vecchio IV 11 «per allentar sue pene e suo martiri» e Sforza 38 1 «Il stringere e allentar di mie' martiri».

15-16. *Che ... minōre*: è qui portato definitivamente a compimento – e insieme riassunto – il rovesciamento operato rispetto a *Rvf* 149, tramite una ripresa puntuale dei vv. 15-16 «ché più m'arde 'l desio / quanto più la speranza m'assicura». Se nel caso petrarchesco è la speranza ad alimentare il desiderio amoroso, qui, al contrario, quest'ultimo cresce a dispetto non solo dell'assenza di ogni speranza ma addirittura dell'inasprirsi della crudeltà da parte della donna amata, che non sembra volersi mostrare pietosa nei confronti dell'io. Cfr. inoltre soprattutto Petrarca, *Rime disperse* 52 12-13 «Però che tanto più cresce il disire / Quanto più manca e vien men la speranza», ma anche Rustico Filippi, *Sonetti* 49 1-3 «Quant'io verso l'Amor più m'umillio / a me più mostra fera signoria; / e più monta e cresce il meo disio», *Rvf* 241 14 «anzi per la pietà cresce 'l desio» e Buonaccorso da Montemagno il Giovane 27 7 «Poi, crescendo el disio, crebbe el martiro».

15. *crescōnō i defiri*: ai passi appena citati si aggiungano almeno *Rvf* 13 4 «tanto cresce 'l desio», 57 2 «e 'l desir monta et cresce» e 79 4 «sì crescer sento 'l mio ardente desiro».

16. *appar*: 'si mostra palesemente, con chiari segni'; si tratta, cioè, non di un'impressione soltanto, ma di un reale atteggiamento di durezza da parte dell'amata.

XLI

Se nella precedente ballata l'amata si mostrava sorda alle sofferenze dell'io, contribuendo al delinarsi dell'immagine di donna crudele offerta già nel sonetto XXXIX, qui invece è detta ricambiare i sentimenti dell'amante, ardendo a sua volta di passione, similmente a quanto avveniva nel sonetto VI e nella ballata VII. Tuttavia, a differenza che nei due testi in questione, si insinua ora nell'io il dubbio – forse un semplice timore infondato o forse un dato legato a qualche reale evento biografico – di un amore che la donna nutrirebbe per un secondo uomo, donde il rimprovero e l'esortazione a lei rivolti nelle terzine, dalle quali traspare una figura femminile non del tutto perfetta proprio in ragione della sua non totale fedeltà. In tal senso, è possibile che il sonetto costituisca una sorta di dittico con il componimento successivo, in cui è a sua volta l'io a essere redarguito dalla prima donna amata – morta e ormai cittadina del Cielo – per non aver serbato la dovuta fede nei suoi confronti e per aver lasciato spazio nel proprio cuore a un secondo amore.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Vi è un tenue legame rimico con la ballata precedente, per mezzo della rima in *-ore/-ore* (e del rimante *maggiore*), che è in ogni caso acquisizione *a posteriori* rispetto all'originario disegno di organizzazione del canzoniere, dove la ballata XL figurava solo dopo l'attuale sonetto XLIII; la medesima rima (e il rimante *ardore*) lega inoltre il componimento al sonetto successivo, oltre che al XLIII (con ripresa, in quel caso, del rimante *cuore*). Sono assonanti le rime *ardore : maggiore* e *diletto : ricetto*, inclusive *letto : diletto* (che è anche *ricca*) e *alma : palma*, allitterante *parola : palma*.

1-2. *Quando... letto*: attacco simile a III 1-2 «Quando meco ripenso al sommo bene / Che i bei vostr'occhi, Donna, in me lasciaro». E si tenga presente che nel ms. Marc. It. IX 203, c. 152r, il testo è trasmesso con la variante «Quando meco ripenso a quello ardore». Cfr. inoltre VI 9-10 «in tale ardore / La bella Donna mia dapoi si mostra».

1. *ripenso ... ardore*: cfr. per contrasto Ariosto, *Rime* cap. XXVII 7-8 «Se pur biasmar il di penso talora / suo finto ardor».

2. *v'ho ... letto*: 'ho visto chiaramente dipinto nel vostro viso in più di una circostanza', nel senso che i segni dell'ardore sono apparsi nel volto della donna in

maniera evidente, tramite improvviso rossore in presenza dell'io o analoghe manifestazioni esteriori. Per l'immagine della "lettura" del volto, che si ritrova anche in LXIX 6 «Si leggieria ne la mia lieta fronte», cfr. almeno *Rvf* 35 6 «di fuor si legge com'io dentro avampi», 147 5-6 «gli ardimenti / del cor profondo ne la fronte legge», 222 12 «Ma spesso ne la fronte il cor si legge» e 331 52 «ne la fronte a madonna avrei ben lecto», e Poliziano, *Rime* XXXI 2-5 «che voi mettete tutti e vostri ingegni / per far che dell'amor vostro m'avegga, / e fatene a ogn'ora cento segni, / tanto che nella fronte par si legga».

3. *Sentω ... cuor*: per questa costruzione vd. XX 6-7 «sentω / Nafcer» e rimandi (in particolare a *It. lib.* III 963), cui si aggiungano anche *Soph.* 386-387 «Hoimè, ch'io sentω, hoimè, giungermi al cuore», *Rime* XLIII 13 «Sentω giungermi al cuor», LXVIII 2 «Sentω nascere in me» e LXIX vv. 11 «tantω diletto al cuor m'è nato» (con lo stesso sintagma che qui è in clausola) e 28 «Alhωr mi nacque una dolceza al cuore», Comedio Venuti V 1 «Quel subito pensier che al cor me nacque» e Barignano, *Mille fiate, Amor, volgo il pensiero* 57 «onde tanta dolcezza al cor mi nacque». *nascermi ... diletto*: cfr. Dante, *Doglia mi reca* 63 «ché simiglianza fa nascer diletto». Il sintagma «tantω diletto» torna nelle *Rime* in LV 67, oltre che nella già citata LXIX 11, ed è abbastanza frequente anche nell'*Italia liberata*; cfr. inoltre Correggio, *Rime* 374 82 «S'io penso a te, tanto dilecto provo».

4. *Ch'esser... maggiore*: 'che (in virtù di questo vostro amore) mi sembra che il mio valore sia maggiore di quello che è', ovvero 'che reputo me stesso superiore rispetto a ciò che sono in realtà'. L'elevazione che l'innamoramento produce, prima ancora che estrinsecarsi in effetti di nobilitazione concreti, agisce sulla considerazione che l'io ha di sé. Un verso pressoché sovrapponibile è sia in Barignano, *Ove fra bei pensier, forse d'amore* (in *Rime diverse* III 2, p. 19) 8 «Sentia me far di me stesso maggiore» (: *core*) – e ai vv. 13-14 la donna «con vago impallidir d'onesto foco / disse: "Io teco ardo", e più non le convenne» – che in Tasso, *Aminta* 634 «sentii me far di me stesso maggiore»; cfr. inoltre *Par.* XVI 18 «voi mi levate sì, ch'i' son più ch'io» e *Rime* VI 5-7 «Non v'accorgete, come bei costumi, / Gentil parlare et immortal bellezza / N'alzin da terra?».

5. *E... pur*: identico emistichio in Alamanni, *Quando mi torna in mente il giorno e l'ora* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 387) v. 9 «E se non fosse pur ch'io so per pruova».

5-6. *che... che*: con anastrofe del verbo rispetto al soggetto dell'infinitiva ('che temo che il vostro cuore'). Cfr. *Rvf* 18 5 «i' che temo del cor che mi si parte».

6. *altro amor*: quello che qui è solo un sospetto diventerà certezza in XLV 50-51 «Cōωsci homai, che la tua Donna ha toltω / A te il suo cuore, ε in altro amor l'ha messω». *ricetto*: letteralmente 'rifugio' ('che il vostro cuore accolga dentro di sé un altro amore').

7. *Sarei felice*: stessa *iunctura* in XIX 5 «Onde sarei felice». *senza sospetto*:

senza il dubbio che l'amata tradisca la fede dell'amante, ma anche senza tutte le conseguenze negative che derivano dal timore generato dal dubbio stesso. Cfr. *Rvf* 3 7 «secur, senza sospetto», oltre che naturalmente *Inf.* V 129 «soli eravamo e senza alcun sospetto» (: *diletto*).

8. *Huom ... errore*: 'un uomo colmato di piaceri e svuotato di ogni errore', con contrapposizione – che risalta ancor più per la costruzione in parallelismo – fra « $\omega\lambda\mu\omega$ » e « $\nu\theta\omega$ ». Cfr. per contrasto Aretino, *Opera nova* 73 1 «Privo d'ogni piacer, colmo d'affanni». *errore*: in relazione al $\sigma\omega\sigma\pi\epsilon\tau\tau\omega$ del verso precedente 8, consiste sia nel timore che la donna sia infedele quando in realtà non lo è, sia nella falsa tranquillità che la donna sia fedele quando in realtà non lo è.

9. *al ... sola*: 'unica al mondo', come in XXXI 24 (e rimandi).

10. *sola ... fede*: 'una fedeltà prestata a un'unica persona, e non a più'. Si noti l'insistenza su "solo", che ritorna tre volte, in poliptoto e con diverse funzioni grammaticali, nel giro di tre versi. Cfr. Correggio, *Rime* 213 6 «con una sola fede e un cor sincero» e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 576 14 «ché in me sola è una fede e solo un core», ma anche *Rime* LXXI 8 «E tant ω è più fedel, quant'è più bella».

11. *E ... alma*: 'e l'anima predisposta ad accogliere l'amore per una persona soltanto'. Cfr. *It. lib.* VIII 922-924 «Sì lj'increfcea lafcjar quel prim ω sp ω fw, / Gi ω vine, bell ω , e di c ω stumi eletti; / Al quale havea tant ω disposta l'alma».

12. *diria*: in Trissino i versi che si aprono con questo condizionale hanno solitamente, come qui, un carattere quasi sentenzioso, forse sull'esempio di Cavalcanti VII 8 «diria per certo: "Questi non ha vita"» (riportato due volte nella *Poetica*, pp. 88 e 100, benché con attribuzione a Cino) o di *Rvf* 129 13 «diria: Questo arde, et di suo stato è incerto»; si veda *It. lib.* XXII 810 «Diria, che non fu mai simil macell ω », XXV 191 «Diria, che non fu mai gente piu degna» e XXVI 351 «Diria, che non fu mai simil guerrier ω ».

13. *l'altre ... exciede*: una formulazione analoga è in LXVII 3 «Che la mia Donna ognialtra donna exciede», alla cui base è forse la suggestione di *Rvf* 127 74-75 «veder pensaro il viso di colei / ch'avanza tutte l'altre meraviglie»; ma punti di contatto più evidenti sono con Giusto de' Conti CLXXXIV 3 «Et di bellezze ogni altra donna eccede», Ariosto, *Rime* madr. VI 4 «vostra bellezza ogni bellezza eccede» e (anche in relazione al verso successivo) Alamanni, *Poi che non son quelle promesse ferme* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 35-38) 19 7-8 «Che se in virtù e in bellezza ogn'altra eccede, / Esser non potria mai priva di fede».

14. *E... palma*: 'E vince ogni altra quanto a fedeltà, esibendo il premio conseguito per tale vittoria'. In *Par.* XXXII 112-113 è detto dell'arcangelo Gabriele che «elli è quello che portò la palma / giuso a Maria». *sincera fe*: 'fedeltà schietta', che non è fonte di alcun $\sigma\omega\sigma\pi\epsilon\tau\tau\omega$. Il sintagma «fede sincera» è già in *Par.* VI 17, a indicare però la vera fede cattolica. *palma*: il simbolo della vittoria. Cfr. Della Casa, *Rime* 76 6 «di

mia fe' la palma».

XLII

Il componimento costituisce una sorta di naturale sviluppo narrativo del precedente, dal momento che l'io è qui rimproverato dalla prima donna amata di non essersi mantenuto fedele, allo stesso modo di come egli aveva subito prima sollevato verso la sua nuova *fiamma* il sospetto di infedeltà. L'ipotesto da cui prende le mosse è il sonetto 305 dei *Fragmenta*, da cui è mutuato l'*incipit* quasi identico in «Anima» + aggettivo e l'immagine della donna, ormai morta, che dal cielo volge gli occhi verso l'io. Come avvenuto già per la ballata XL, tuttavia, il modello è ripreso apparentemente da vicino solo perché, per contrasto, ne risulti più evidente lo stacco argomentativo: nel testo petrarchesco, infatti, Laura contempla il poeta ormai libero da ogni inganno amoroso, dall'errore in cui il desiderio sensibile l'aveva condotto; in Trissino, al contrario, ciò che la donna può ora osservare limpidamente nel cuore dell'io è l'*error* e la *sciocchezza* in cui questi si trova invischiato, avvolto com'è dalla *fiamma* di un secondo amore.

Il personaggio femminile che qui Trissino introduce a parlare dovrebbe essere il medesimo di cui è pianta la morte nella sestina XXXIII, e coincidere quindi, nel disegno complessivo del canzoniere, con la prima *fiamma*, che a partire dal sonetto XXXIV è stata 'sostituita' dalla *seconda*. È possibile, quindi, che anche questo testo sia stato composto avendo come protagonista ideale la moglie Giovanna, morta già nel 1505; in ogni caso, però, il sonetto (così come la sestina) non compare nella raccolta originaria di MA₁.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDD CDD. Dello schema delle terzine, che è un *unicum* in Trissino ed è assente dai *Fragmenta*, il vicentino fa menzione nella *Poetica* (p. 101) tra le «cōmbinaziōni» che «soljōnō anchōra ufarsi, ma nōn frequentemente», ricorrendo per esemplificarlo a un sonetto ciniano (il L, che per l'esattezza ha schema ABBA ABBA ACC ACC, con ripresa nelle terzine di una delle due rime delle quartine): e Giunta (in Alighieri 2011b, p. 694) osserva che si tratta di uno «schema esclusivo di Cino e dei rimatori bolognesi che tenzonano con lui» (sette occorrenze in totale in Solimena 1980, nessuna in Antonelli 1984 o Solimena 2000). Sono vocaliche tutte le rime ad eccezione di D; e sembra anzi esservi una progressione da rime costituite di sole vocali (A *-ai* e B *-oi/-oi*) a rime con consonante scempia (C *-ore*) a rime con identica consonante ma geminata (D *-erra*). La rima C

(-ore/-ore) è in comune sia col sonetto antecedente (insieme al rimante *ardore*) che col successivo (con il rimante *amore*). È inoltre paronomastica la rima *puoi : poi*, assonante *ardore : amore* e inclusiva *terra : guerra : erra : serra*.

1. *Anima santa*: è richiamato, ma variato, l'*incipit* di *Rvf* 305 1 «Anima bella», con l'aggettivo che ha il medesimo valore ('Anima beata perché ormai in Cielo'); un sintagma identico a quello trissiniano è invece in *Rvf* 297 3, oltre che già in *Par.* X 125 e XVII 101, e ritorna in *Soph.* 2036 «Rimani in pace adunque, anima santa» e in *It. lib.* XIX 489 «Anima santa, ε di virù suprema», mentre una locuzione paronomastica in *incipit* di verso, ma con tutt'altro valore, è in *Rime* LXI 1 «Anima stanca». Cfr. inoltre Sannazaro, *SeC* V per un simile sintagma in attacco del v. 1 («Anima eletta»), per l'avvio di una protasi all'inizio della seconda quartina (esattamente come in Trissino) e per la presenza al v. 4 di «mondano errore» (come qui «cofe mondane» al v. 5 ed «error» al v. 6); e una apostrofe iniziale molto simile è anche in Da Porto, *Rime* LVI 1-3 «Anima gloriosa, / Che per tornare al ciel lasciasti noi» (: *poi*). *ne' ... gai*: 'nei giorni felici', 'spensierati'; sono quelli della giovinezza (sia dell'amante che della donna), come si deduce dal verso successivo, ma anche, più genericamente, quelli in cui l'amata era ancora in vita. Cfr. Bandello, *Rime* CCXXXVII 114-115 «Dunque ha compiuti, ahì dura e cruda sorte, / la bella donna mia suoi giorni gai?» (: *mai*), ma anche Sandoval di Castro, *Rime* XVII 3 «i giorni gai». L'aggettivo è *hapax* assoluto in Trissino.

2. *E ... tuoi*: 'e nel pieno della tua età più florida', ossia 'quando eri ancora troppo giovane'. Per la locuzione cfr. XXXIII 27 «i vaghi miei fioriti giorni» e rimandi, cui si aggiungano XLVI 6 «Nel miljor tempō de i miei floridi anni», *Rvf* 268 38-39 «quel velo / che qui fece ombra al fior degli anni suoi» (: *noi : poi*), *Tr. Cupid.* IV 54 «'l fior de' suoi di» e – sebbene con senso diverso – *Tr. Fame* I 96 «fu 'l fior de gli anni suoi» (: *poi*). *tuo*: si noti l'impiego della seconda persona singolare, infrequente nelle *Rime* per rivolgersi all'amata, ma giustificato qui dal fatto che questa non è più in vita (e si veda a proposito Sapegno 2003, in particolare a p. 97 «nella mancanza del corpo si rende possibile [...] un prima impensabile TU», e poi anche alle pp. 100-101 con riferimento alla prassi petrarchesca).

3. *Tornandō ... Fattor*: 'ritornando in Cielo, presso il tuo creatore', come in *Rvf* 352 9 «la qual tu poi, tornando al tuo Fattore».

4. *Del ... mai*: in *enjambement* rispetto al verbo, a rappresentare icasticamente il moto violento della "privazione". Per la costruzione del verso, che discende probabilmente da Cino CXI 2 «de' più begli occhi che lucesser mai», vd. *Rime* XXXI 2-3 «l'alma più bella, / Che kiudesserō mai terrene membra» (e rimandi), XXXVII 3 «Il più bel vōltō de la nostra etate» e LXIX 13-14 «La più leggiadra ε la più bella donna, / Che mai vedesse in alcun tempō il sole», nonché Da Porto, *Rime* LVIII 1-2 «Del più bel corpo, e da la più degn'alma / Abbandonato, che mai fosse al

mondo» e LXXI 10-11 «il più bel corpo porti / Ch'abbia ancora fra noi veduto il sole!».

5. *Se ... sai*: 'se, adesso che sei in Cielo, conosci appieno le vicende terrene' o forse anche 'se, pur essendo in Cielo, ti preoccupi ancora di conoscere degli eventi della terra'. Cfr. *It. lib. XIII* 285-286 «O Rimpagor, che sai tutte le cose, / Che furon fatte, e che si fanno al mondo» e in parte anche *Rvf* 334 5 «or sa (nol crede)». *cose mondane*: in contrapposizione a quelle celesti, ma qui con accezione neutra piuttosto che del tutto negativa come quella che la locuzione ha ad esempio in Boccaccio, *Amorosa visione XXXI* 65-66 «Allora e' tu se' di coloro / ch'alle mondane cose hanno 'l disire?», XXXIII 59 «ché per aver delle cose mondane / consuman sé con non utile affanno» o XXXVII 50-53 «ed hai veduto le mondane cose, / volubili e caduche più che vento, / appresso viemmi, ché le gloriose / ed etterne vedrai».

6. *Quant'... puoi*: domanda retorica con valore esclamativo ('certo avrai motivo di dolerti molto del mio errore!'). *error mio*: l'*error* sembra non avere qui una connotazione morale ('colpa'), tantomeno in senso cristiano ('peccato'), quanto piuttosto fare riferimento a un'infrazione del codice amoroso, che prevedeva fedeltà da parte dell'amante e che è stato invece disatteso nel momento in cui questi ha lasciato che nel suo cuore si alimentasse una *seconda fiamma*; la donna, insomma, si dovrebbe rattristare non per lo stato morale in cui versa l'io, ma per il fatto che questi, dopo la morte di lei, ha nuovamente ceduto ad Amore. Il sintagma «l'error mio» è già petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 366 111; per l'intera espressione cfr. invece *Soph.* 1199 «Sempre del vostro error mi dolse, e duole».

7-8. *Ma ... harai*: 'Ma spero che, una volta che sarai a conoscenza di tutto, potrai compatire le mie azioni così poco avvedute'. Cfr. *Rvf* 1 8 «spero trovar pietà, nonché perdono» ma anche 334 9-11 «Ond'i' spero che 'nfin al ciel si doglia / di miei tanti sospiri, et così mostra, / tornando a me sì piena di pietate» e, per contrasto, Boiardo *Amorum Libri II* 32 12 «Più non spiero pietà».

7. *'l ... cōscendō*: si fa probabilmente riferimento alle modalità dell'innamoramento, tali per cui sarebbe stato in ogni caso impossibile per l'io resistere alle lusinghe di Amore e della nuova donna. Una simile giustificazione è portata avanti in LXV 13-17 «Mōstrandō, ch'io lasciai, ne per scōccheza / Quel viver primō, ne per tua fiereza. / Ma perch'io ritrovai cosa fra noi / Tal, che dolce mi fu (quell'altra vita / Lasciandō) entrar ne l'amōrōsa cōrte».

8. *la ... mia*: cfr. *Soph.* 2026 «Però me sōlō e mia scōccheza incōlpō».

9-11. *E ... guerra*: 'E forse ti chiederai: «Com'è possibile che, nonostante provasse nei miei confronti una passione ardente quando ero ancora in vita, sia stato ora condotto a una nuova guerra contro Amore, uscendone sconfitto?»».

9. *dirai*: in rima interna con «harai» del verso precedente. *Eccō*: ha funzione puramente enfatica, non deittica. *soverkiō ardore*: è lo stesso sintagma che si

trovava già in XV 7 (e vd. la relativa nota per ulteriori rimandi), benché lì impiegato per indicare il calore che fisicamente consumava il cuore dell'io, mentre qui la fiamma amorosa che ne incendiava un tempo l'animo.

10. *là ... terra*: 'mentre io ero laggiù sulla terra, ancora viva'. La clausola «là giuso in terra» è in *Par.* II 50, dove si ha un'analoga contrapposizione fra la terra (e la percezione che da lì si ha delle macchie lunari) e il cielo.

11. *nuova guerra*: è la guerra che l'io conduce – destinato a uscirne sconfitto – contro Amore e la donna amata; o, meglio, contro la propria volontà per non soccombere ai primi due. Nel canzoniere il sostantivo torna quasi sempre con un'accezione simile, in particolare in riferimento alla lotta portata avanti per resistere al fascino degli occhi dell'amata: cfr. XLVI 9-10 «Lassω, cōsì, cōme in cōtinua guerra / Per voi sōn vissω», LIII 2 «da' belj'ocki havea sì cruda guerra» e per contrasto – nel momento in cui l'io ha ricevuto il *guidardone* – LXIV 63-64 «Nōn è statω mōrtal simile al miω; / Sempre è tranquillω, ε mai nōn vede guerra». Per il sintagma cfr. inoltre Sannazaro, *ScC* XXXIII 37-38 «Novo amor, nove fiamme e nova guerra / sento» e Colonna, *Rime spirituali* 82 9-10 «E se talor il vento del desio / ritenta nova guerra».

12. *Rarω ... amore*: si propende per considerare anche la seconda terzina come parte del discorso diretto che, nell'immaginazione dell'io, la donna dal Cielo gli rivolge anziché come finale sentenzioso pronunciato dal soggetto poetante, anche perché risulta in tal modo rafforzato il parallelismo con il sonetto precedente, che ugualmente si concludeva con un'apostrofe. Per simili costruzioni del periodo vd. Boiardo, *Inamoramento* I XII 8 «Che raro in tera un par de lor si trova», Serafino Aquilano, *Strambotti* 6d 8 «Ché raro a uscir d'error[e] se trova via», Da Porto, *Rime* LXX 7-8 «il che sì raro / Si trova», ma anche *Orl. Fur.* II 1 «Ingiustissimo Amor, perché sì raro / corrispondenti fai nostri disiri?» e XVI 165 «per esempio raro / di vero amor». Cfr. inoltre, per l'intero verso, il sonetto pseudociniano *Già trapassato oggi è l'undecim'anno* (in Cino 1813, p. 83) ai vv. 13-14 «Cieco è qualunque de' mortali agogna / In donna ritrovar pietate, o fede» e Giusto de' Conti CXCIX 12 «Fiamma amorosa in femina non dura». *Rarω*: lo si può intendere con funzione avverbiale ('raramente') ma forse anche legare, in iperbato, a «fidω amore» ('Un amore fedele, in una donna, è cosa rara a trovarsi'). *fidω amore*: è sintagma frequentissimo nelle *Rime* di Filenio Gallo; vd. inoltre Sannazaro, *Rime disperse* XIII 11 «un sincero e fido amore».

13-14. *E ... serra*: 'E, se qualcuno l'ha mai trovato, capisce poi quanto è in errore a lasciare spazio a una seconda fiamma amorosa (abbandonando la donna fedele per la nuova)'. Il senso dell'epilogo è insomma che, essendo raro trovare un amore fedele da parte di una donna, sarebbe sciocco, una volta trovatolo, non conservarlo e accendersi di passione per una seconda donna.

13. *erra*: da collegare all'*error* del v. 6. L'io ha commesso l'errore di innamorarsi di una nuova donna e, ora che è rimproverato dalla prima amata, si rende pienamente conto della gravità di un tale sbaglio. Per la clausola cfr. *It. lib.* V 940 «Quel, che dentr'al suu cuor sà, ch'e' non erra».

14. *seconda fiamma*: cfr. *Tr. Cupid.* III 32-33 «Quell'altra è Giulia, e duolsi del marito / ch'a la seconda fiamma più s'inchina»; e si tenga presente che, nel brano di Lucano (*Pharsalia* III 8-35) cui Petrarca fa qui riferimento, Giulia, ormai defunta, appare in sogno al marito Pompeo proprio per rimproverarlo di essere più affezionato alla nuova moglie Cornelia di quanto non lo fosse stato per lei. *si serra*: non ha il significato specifico di 'essere ben chiusa all'interno, senza possibilità di contatto con l'esterno' (come in XLV 34 «Mentre la fiamma mia fu sì rinkiuja»), ma, al contrario, quello più generico di 'prendere posto', 'trovare luogo'. Fra le numerosissime attestazioni del sintagma cfr. a solo titolo esemplificativo Sforza 206 12 «Solo è che nel mio core amor si serra» (: *guerra*), Gallo, *Rime, A Lilia* 30 7 «e se per fede un vero amor si serra» (: *erra* : *guerra* : *terra*), Correggio, *Rime* 172 3-4 «cognosceresti il naturale ardore / che in generoso cor per me si serra» (: *terra* : *guerra*), Tebaldeo, *Rime estravaganti* 421 6 «In qual altro più valor si serra?» (: *terra* : *erra* : *guerra*) e Da Porto, *Rime* LXIX 4 «odo 'l valor che in voi si serra» (: *guerra* : *terra*).

XLIII

A partire da questo sonetto pare inaugurarsi una serie di componimenti incentrati sul superamento dell'amore – o quantomeno dell'amore carnale – a vantaggio di un innalzamento dell'intelletto e, di conseguenza, della parola poetica verso un sentimento più puro, attraverso un percorso di progressivo distacco dalla donna che culminerà nella 'preghiera' di soccorso della canzone LV, rivolta a una *Donna gentil* (sulla cui possibile identità vd. la relativa introduzione). Si tratta, del resto, di testi presumibilmente tardi, forse prossimi alla confezione del codice di Jena e in ogni caso tutti assenti dalla prima silloge di MA₁, composti probabilmente quando Trissino era avanti con gli anni e si era già lasciato alle spalle la relazione con Margherita Cantelmo – e sul fatto che il ciclo di componimenti possa essere stato progettato proprio in riferimento alla fine di questo amore si veda l'introduzione al sonetto LI.

L'elevazione dell'animo e la separazione dalla donna amata passa, in primo luogo, per il rifiuto dell'amore terreno e di tutte le passioni negative che, nel corso della lunga esperienza amorosa vissuta dall'io, ne sono conseguite. Anzi, proprio i patimenti finora sopportati e ormai non più tollerabili spingono l'amante a desiderare di ottenere la *libertà* dalle catene di Amore; la *durezza* della donna, finora accolta benevolmente, diviene adesso stimolo perché l'io prenda da quella le distanze e ritorni a vivere, con la prospettiva di un'esistenza tanto più dolce quanto più sarà svuotata di ogni sofferenza amorosa.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il successivo. Prevalgono, come nel sonetto precedente, le rime vocaliche (che sono anzi presenti in forma esclusiva se non si considera come geminata la rima C in *-eza*). Sono consonanti fra loro le rime A (*-ara*) e B (*-ore/-ore*) e assonanti D (*-ia*) ed E (*-ita*); la rima B è inoltre condivisa dai tre componimenti precedenti (e il rimante *cuore* è in comune con XLI, mentre *amore* con XL e XLII) e l'opposizione paronomastica *amara : amore* è anche in XL (*Amore : amarω*), a ulteriore testimonianza dell'originaria vicinanza dei due componimenti nel manoscritto di Jena. È inoltre assonante (e ricca) la rima *impara : ripara* e paronomastica *vita : via*.

1-2. *Dolci ... sentω*: se un avvio identico, nelle *Rime*, si ritrova sia in VI 1-2 «Dolci pensier, che da sì dolci lumi / Conducete nel cuor tanta dolceza» (e cfr. i

rimandi nella relativa nota) sia in LXXIII 1-2 «Dolci pensieri, che continuamente / Gite volando a la mia Donna intorno», sostanziale è la differenza quanto al contenuto dei ‘dolci pensieri’ stessi, che negli altri due casi coincidono con i pensieri che indugiano sulla donna amata e riflettono sulle sue perfezioni, mentre qui, al contrario, sono quelli che si originano dalla crudeltà di lei e che, per sfuggirvi, meditano su un distacco che conduca a una definitiva *libertà*. Per l’immagine della radice che diviene dolce cfr. B. Tasso, *Rime* III XI 72-73 «Ogni amara radice / Divenne più che mel dolce e soave» e Giraldi, *Hercole* XVI 112 6 «Come del dolce amara è la radice» nonché, per contrasto, *Rvf* 229 14 «sì dolce è del mio amaro la radice». Si noti inoltre l’*enjambement*, attivo già negli altri due *incipit* trissiniani menzionati, e l’anacoluto generato nella proposizione relativa dall’introduzione del pleonastico «vi».

1. *radice amara*: è l’insieme dei patimenti amorosi che l’io ha sofferto per la donna, soprattutto a causa della sua durezza, come sarà ribadito ai vv. 6-7 («quel dolore, / Che conoscer mi fa, che cosa è amore») e specificato poi in maniera esplicita ai vv. 9-10 («i sdegni e la durezza / Di questa Donna»). Il sintagma «radici amare» torna due volte anche nell’*Italia liberata* (XXIV 304 e 432), impiegato però in senso proprio.

2. *Nascer ... sentore*: per il costrutto cfr. XX 6-7 «sentore / Nascer» e XLI 3 «Sentore nascermi al cuor» con i relativi rimandi. *occuparmi ... cuore*: i nuovi, dolci pensieri prendono posto interamente nel cuore dell’io, non lasciando più spazio alle preoccupazioni amorose. Un’espressione analoga è in *Soph.* 81-82 «Che ’l defir di vittoria e la paura / Di servitù sì m’occuparò il cuore» e in *It. lib.* III 195 «Lascia il timore, che t’occupava il cuore», ma vd. anche *Rime* II 12-13 «E con la forza del piacer, che accefe / Si rattò, et occupò tutt’i miei sensi».

3. *in ... vigore*: con riferimento a uno sviluppo ancora *in fieri* (‘se continuerete a rafforzarvi, come state ora già facendo’). Il passaggio per le fasi di nascita e crescita, sempre in riferimento ai pensieri, è anche in VI 11-12 («Che fa per un di voi nascerne mille. / Crescete adunque»); se, però, lì la crescita è moltiplicazione numerica, qui essa corrisponde a un irrobustimento (i pensieri dovranno essere tanto saldi da condurre l’io a distaccarsi, definitivamente e senza ripensamenti, dalla donna amata).

4. *Vedren*: ‘vedremo’. *pur*: ‘infine’. *libertà ... cara*: ‘quella libertà tanto apprezzata per la sua dolcezza’. È la libertà dai legami amorosi, come anche in XXXV 4 «E la mia prima libertà fu persa», XLVIII 4 «libertà mi viene», LXV 2-3 «Amore / Che de l’havuta libertà mi spolja» e LXV 21 «Dal dì, che libertà mi refe morte». Una clausola identica è in Magno, *A che dolervi e lagrimar cotanto* 70 «O bella libertà soave e cara», ma cfr. anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 19 12 «Ahi, cara libertà» e – con un senso diverso – *Purg.* I 71 «libertà va cercando, ch’è sì cara», *Soph.* 673 «O cara libertate» e *It. lib.* XXV 197 «la cara libertà»; per la coppia «soave e cara», che è abbastanza diffusa, si veda invece almeno Bembo, *Rime*

81 113 «l'andar soave et caro» (: *imparo*).

5. *per voi*: 'attraverso di voi', 'grazie a voi'. È la terza volta nel giro di appena tre versi che si ritrova il pronome (dopo «vi» al v. 2 e «in voi» al v. 3), in quella che è una fitta apostrofe che l'io rivolge ai propri pensieri. *m'avegg'io*: 'mi rendo conto' (letteralmente 'mi avvedo'). La stessa costruzione del verbo è in *Soph.* 1518 «Ch'al fin s'avederà quant'ω s'inganna!».

5-6. *quant'ω ... dubbiofe*: 'quanto ci sia da imparare nelle circostanze più spaventose' o 'in cui la propria vita è più a rischio' (come nel caso in cui si sia prigionieri di Amore e servi di una donna crudele). È questo il senso che l'aggettivo "dubbioso" ha in sintagmi pressoché identici come quelli di Cavalcanti, *Rime* XIX 7-8 «dice che sente / cose dubbiose nel core apparite» e *Rvf* 32 13 «per le cose dubbiose», ma anche Dante, *Donna pietosa e di novella etate* 43 «Poi vidi cose dubitose molto».

6-7. *quel ... amore*: non è retto ancora da «m'aveggi'io», ma è un nuovo soggetto da cui a sua volta dipende il verbo «ripara» al v. 8.

6. *quel dolore*: lo stesso sintagma ritorna in XLV 46-48 «Pur quel dolor, che, per le carne e l'osse / Spars'ω, m'havea di gran stupore ωppress'ω, / D'ōp'ω non molt'ω temp'ω mi riscosse», dove svolge la medesima funzione di risvegliare l'io dal torpore amoroso in cui si trovava e di riportarlo alla realtà, disilludendolo e manifestandogli che la donna amata ha cessato di ricambiare i suoi sentimenti.

7. *Che ... amore*: un verso quasi identico è in Serafino Aquilano, *Sonetti* 59 14 «che conoser mi fa che cosa è Dio». *che ... amore*: la reale essenza di Amore (cfr. ad esempio Virgilio, *Buc.* VIII 43 «Nunc scio, quid sit Amor» oppure Ovidio, *Metamorfosi* XIII 761 «quid sit amor, sensit»), la sua vera natura ingannatrice e distruttrice, caratterizzata solo da amare sofferenze senza alcun dolce che le stemperi. Per la clausola cfr. *Rvf* 270 52-53 «col suon de le parole / ne le quali io imparai che cosa è amore» (: *core*), Correggio, *Rime extravaganti* XIII 1 «Pensato ho già tra me che cosa è Amore» (: *core*) e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 289 87 «ch'io scio che cosa è amore e ch'è il suo stento».

8. *Come che*: ha valore concessivo ('anche se'). Altrove, in prosa, la congiunzione è ben attestata: vd. ad esempio, in una situazione opposta, *Ritratti*, p. 21 «come che per tempo si fosse». *tardi*: il 'ritardo' di questa provvidenziale presa di coscienza è probabilmente da intendere in relazione non alla *morte* del secondo emistichio ('tardi perché possa essere salvato da morte') ma alla conoscenza di amore del verso precedente ('tardi dal momento che, essendmene reso conto soltanto ora, nel frattempo ho sofferto grandemente'). Cfr. anche il sonetto pseudociniano *Già trapassato oggi è l'undecim'anno* (in Cino 1813, p. 83), v. 5 «Tardi or, lasso, m'accorgo del mio danno». *a ... ripara*: 'mi offre un riparo contro la morte', 'rimedia alla mia condizione, salvandomi e permettendomi di scampare a una morte

ormai prossima'. Benché grammaticalmente il soggetto sia il *dolore*, è chiaro che esso non coincida in senso stretto con il "riparo" dalla morte, ma costituisca soltanto lo stimolo perché l'io riprenda consapevolezza e si sottragga a un amore distruttivo schermendosi egli stesso dall'imminente morte. Cfr. per contrasto XLVI 4 «Ch'io vadω a morte senz'alcun riparω» (: *amarω*) e Poliziano, *Rime* L 3-4 «ch'i' sento al cor già vicina la morte, / né posso a tanto danno riparare».

9. *Sì ch[e]*: in relazione all'essere sfuggito alla morte ('tale è la mia condizione, di persona ancora nella sofferenza ma ormai salva dal pericolo di morte, che ...'). *ringraziω ... durezza*: 'sono grato per la crudeltà sdegnosa nei miei confronti'. L'io loda esplicitamente la fonte da cui gli provengono le sofferenze anche in III 5-8 «Cωνωscω alhωr, che i lacci ε le catene / Per mia vera salute mi mandarω / Spirti amici del Ciel, però che imparω / L'eterna vita in quell'hore serene»; tuttavia, mentre in quel caso è celebrato l'innamoramento, che, benché privi l'amante di libertà, gli permette di innalzare il proprio animo fino a contemplare le realtà celesti, qui è invece esaltata la durezza stessa della donna che, al contrario, lo conduce a rigettare in modo definitivo il sentimento per lei. *i ... durezza*: per sintagmi simili vd. XVIII 1 «Donna, se per disdegni o per durezza» e rimandi.

10. *Di ... mia*: 'di questa mia signora, anzi nemica'. L'opposizione è anche in *Rvf* 202 13 «di quella dolce mia nemica et donna» (e cfr. anche 261 3-4 «quella mia / nemica, che mia donna il mondo chiama»), ma in questo caso dipende forse più direttamente dal v. 9 del già citato sonetto pseudociniano *Già trapassato oggi è l'undecim'anno* (in Cino 1813, p. 83), «E quella donna, anzi la mia nemica». Cfr. inoltre Sforza 136 9 «Vedi la donna, anzi la tua nimica» e 275 5 «Ma questa donna, a me nimica, e Amore» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 203 4 «tua donna, anzi la tua nemica, è morta», nonché, per la costruzione del verso, *Rvf* 189 4 «siede 'l signore, anzi 'l nimico mio». L'amata, inoltre, è definita «questa mia nimica» in *Rime* XVI 3.

11. *Ch'a ... vita*: cfr. Giusto de' Conti CLXXV 6 «Che a mal mio grado in vita mi ritieni», Ariosto, *Rime* cap. XVI 57 «e fa che mal mio grado in vita resto» e, per contrasto, *Rvf* 6 11 «che mal mio grado a morte mi trasporta». *a ... gradω*: 'contro la mia volontà', perché l'io preferirebbe ormai morire. Cfr. XI 6 «A mal gradω di vōi». La forma della locuzione con anastrofe dell'aggettivo possessivo è diffusa in antico (e prevale, in Trissino, nelle numerose attestazioni all'interno dell'*Italia liberata*). *ritorna ... vita*: si noti che qui l'io non è 'trattenuto' in vita, come invece in XXIV 12 «Di ritenere in vita un'huom, che muore» (e rimandi), ma addirittura 'riportato' alla vita, a indicare il fatto che lo stato in cui si trovava coincideva già con una condizione di morte. L'uso transitivo del verbo, con il significato causativo di 'far ritornare', è comune in antico: vd. per esempi analoghi Boccaccio, *Rime* LII 3-4 «nelle man' che m'hanno ucciso / già mille volte e 'n vita ritornato» e Bembo, *Rime* 60 10 «così la morte mi ritorna in vita», ma anche Buonaccorso da Montemagno il

Giovane 6 4 «ond'io da morte a vita oggi ritorno».

12. *nel... via*: 'E se, avendo appena intrapreso questa via che mi conduce lontano da Amore e dalla donna crudele'. Un avvio di periodo analogo, benché con esiti sintattici diversi, è in Giacomo da Lentini 32 7-8 «che sed al cominciar mostr'amarore, / porase render dolce al finimento» e in Sannazaro, *SeC* XCV 9-11 «che se al cominciar di tanti affanni / prese camin che 'l passo al ciel li serra, / almen si volga a te ne' miglior anni».

13. *Sentω... dolceza*: cfr. VI 1-2 «Dωlci pensier, che da sī dωlci lumi / Cōnducete nel cuor tanta dōlceza» (e rimandi). Per il costrutto cfr. invece i vv. 1-2 «Dωlci pensier, che da radice amara / Nafcer vi sentω» (e si noti che «tanta dōlceza» richiama, in *Ringkomposition*, «Dωlci pensier») e i rimandi a XX 6 e a XLI 3.

14. *Hor... dunque*: identica mossa sintattica in *Rvf* 270 19 «or che fea dunque ardendo» e in *Tr. Etern.* 144-145 «se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?»; cfr. inoltre Boccaccio, *Amorosa visione* II 88 «adunque che fia in capo dell'altezza?» (con cui maggiore è la rispondenza tematica quanto al secondo emistichio). *al... salita*: 'al termine di questo percorso di distanziamento da Amore e dalla donna, che è senz'altro faticoso ma lascia intravedere un premio alla fine'. Per la locuzione cfr. Barignano, *Signor, quel vivo lume* 8 «chi giunger pensa al fin della salita» (: *vita*). *fin*: 'la fine', 'il termine', come altrove in Trissino (cfr. ad esempio XXXIII 28 «Et hor, che 'l fin venia di quelle pene» o LV 79 «l'ultimω fine»). *salita*: il sostantivo è già in Petrarca a indicare un percorso di perfezionamento morale; cfr. *Rvf* 25 13-14 «et quanto alpestra et dura la salita, [: vita] / onde al vero valor conven ch'uom poggi».

XLIV

Dopo il sonetto XXXVIII, è questo il secondo componimento assente dal ms. di Jena e inserito quindi solo in un secondo momento ad accompagnare i testi contigui.

Se l'avvio potrebbe essere in linea con alcuni dei componimenti presenti fino a questo punto della raccolta, incentrato com'è sul tema della morte preferibile allo stato attuale – e si noti che in particolare i vv. 2-3 richiamano, per le immagini impiegate, i testi iniziali del canzoniere che hanno come argomento l'ingresso di Amore e della donna nel cuore dell'io –, alcune spie lessicali ne rivelano però l'effettiva distanza, connotando l'esperienza amorosa in senso non solo negativo e doloroso ma soprattutto moralmente deviante: così, ad esempio, al v. 4 la bellezza della donna è detta aver distolto i pensieri dell'amante dal *drittω suω camin*, mentre al v. 6 la *ragiōn* ha abbandonato l'io in balia dei *sensi*. Ad attacco di terzina il desiderio di essere morto, con cui il componimento si apre, è riproposto quasi negli stessi termini e con la medesima costruzione (sebbene con una sfumatura maggiormente ipotetica, qui al v. 9 «S'io fosse morto alhωr», rispetto a quella più ottativa del v. 1 «Deh fōss'io morto il dì»). Nella coda, invece, l'attenzione è spostata dal proprio stato di sofferenza alle conseguenze negative che il rapporto contrastato e doloroso con la donna ha avuto sull'ispirazione poetica: con un bilancio metapoetico paragonabile a quello condotto in XXXIX 9-11, l'io s'interroga se, in assenza della donna, i suoi versi, privi di conseguenza dei sospiri e del *piantω* che ora li caratterizzano, non avrebbero potuto riscuotere una più ampia approvazione e una più benevola accoglienza dal pubblico dei lettori, innalzandosi su un piano stilisticamente e contenutisticamente più elevato.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, come il precedente. Ricercata la consonanza tra A (*-ersi*) e B (*-orse/-orse*) da un lato e tra C (*-enti/-enti*) ed E (*-antω*) dall'altro, nonché l'assonanza fra le rime C (*-enti/-enti*) e D (*-egi/-egi*). Sono inoltre inclusive (e ricche) le rime *apersi : persi : cōspersi* (ma si osservi pure la fortissima vicinanza fonica di *sottωporse*) e *corse : soccorse* (che è anche derivativa), mentre è allitterante *soccorse : sottωporse* ed è ricca *dispregi : fregi*.

1-2. *Deh ... beltà*: 'Magari fossi morto il giorno in cui vi vidi per la prima volta', ossia un istante prima dell'innamoramento e dell'inizio delle pene che ne sono

conseguite. L'avvio del sonetto riprende forse intenzionalmente la prima mutazione della ballata *Madonna, lo coral disio ch'io porto* di Girardo da Castelfiorentino, riportata per intero nella *Poetica* (p. 113) e trasmessa, fra gli altri, dal ms. Escorialense e.III.23 a c. 78v: vd. i vv. 5-7 «Così piacesse a Deo che morto fosse / quand'ì' m'enamoraì con tanta fede / e sì lo meo cor misi 'n abbandono». Cfr. inoltre Cino XXXVII 12-13 «Or foss'io morto quando la mirai! / ch'io non èi poi se non dolore e pianto» e Braccesi 23 10 «morto fuss'io quando la vidi in prima», nonché, per l'immagine dell'apertura degli occhi, *Rvf* 29 22-23 «Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi / nel bel nero et nel bianco» (con clausola analoga e identica inarcatura del complemento).

1. *Deh ... mortō*: cfr. *Scph.* 308 «Deh, fōss'io morta in fasce!», tenendo presente che, nel relativo commento, Cremante osserva che se in questo verso «l'interiezione ha valore ottativo, altrove nella tragedia ha sempre valore esortativo», secondo una tendenza che è in generale coerente anche con la prassi delle *Rime* (ma vd. almeno XXVI 31-32 «Deh cōme fōra meljō in aspri colli / Viver lōntanō a quella dura Donna»). Cfr. inoltre Bembo, *Rime* 110 35 «C'hor foss'io morto alhor». *che*: 'in cui'. *lj'ocki apersi*: clausola già dantesca e petrarchesca, per cui vd. rispettivamente *Par.* XXVIII 134-135 «sì tosto come li occhi aperse / in questo ciel» e *Rvf* 279 14 «quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi». Si noti, però, che, mentre nei due casi in questione l'apertura degli occhi coincide con il momento dell'entrata nella vita eterna, in Trissino la locuzione è invece piegata a indicare l'istante in cui per la prima volta l'io vede la donna amata, ovvero l'istante in cui avviene l'ingresso in una condizione colma di sofferenze. Sia in Giusto de' Conti LXXIV 54 che in Sannazaro, *SeC* XXV 6 (: *diversi*), inoltre, si legge «Che maledico il dì, che gli occhi apersi».

2. *Ne ... beltà*: 'nel vostro bel viso', con forte *enjambement*. *ch'al ... corse*: la virtù che promana dalla bellezza della donna colpisce gli occhi dell'io e da questi discende fino al suo cuore, invadendolo completamente, secondo la fenomenologia dell'innamoramento già rappresentata nei sonetti d'esordio, per cui cfr. II 3-4 (e rimandi) e soprattutto III 1-4 «Quandō mecō ripensō al sōmmō bene, / Che i bei vostr'ocki, Donna, in mē lasciarō / Quel dì, che per i miei dentrō passarō / Al cuore». La scena della bellezza della donna che, passando per gli occhi, "corre" fino al cuore è desunta da *Rvf* 264 41-43 «Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dēi / de l'immagine sua quand'ella corse / al cor», ma clausole più vicine a quella trissiniana sono in Bembo, *Rime* 70 5 «Sì rara donna in vita al cor ti corse» e 92 20 «mi corse al cor la mia donna gentile», e in Barignano, *Ove fra bei pensier, forse d'amore* (in *Rime diverse* III 2, p. 19) 10 «gran parte del piacer ch'al cor mi corse», forse echi di *Inf.* II 131 «e tanto buono ardire al cor mi corse» (: *soccorse*).

3. *E ... torse*: 'e deviò i miei pensieri indirizzandoli tutti dietro a sé'. Dal momento

in cui l'io vede per la prima volta la donna amata, ogni suo pensiero si rivolge verso di lei (con un moto violento e innaturale, implicato dall'uso del verbo "torcere"). Cfr. al contrario (anche in riferimento al verso che segue) *Rvf* 103 «ch'ancor non torse del vero camino».

4. *Fatti ... diversi*: 'volgendoli altrove e facendoli sviare rispetto al percorso rettilineo che seguivano in precedenza'. Per «fatti ... diversi», che letteralmente vale 'resi divergenti', cfr. *Rvf* 2936 «Da me son fatti i miei pensier' diversi» (: *persi* : *apersi*), Chariteo, *Endimione* son. XLVI 11 «Ch'io son dal proprio ben fatto diverso», ma anche *It. lib.* V 422 «Fatti da noi medesmi esser diversi». *dritto ... camin*: la 'retta via', come altrove nel canzoniere (e il cui archetipo è naturalmente sempre *Inf.* I 3), per cui vd. ad esempio XXXI 65-66 «Ne fra sì dure vie s'è mai rivolta / Dal camin, che non erra», XLVIII 10-11 «quel camin, / Che parte noi da ogni pensier terren», L 10 «quel camin, ch'al Ciel ne scorge», LV 14 «buon camin» e soprattutto in LXXVIII 103-104 «Ma non però la tua fortuna adversa / Puntò dal dritto e buon camin ti torse» (in cui si ha anche la ripresa del verbo "torcere" del verso precedente). Forse, però, in questo contesto la locuzione, più che avere un tono strettamente moraleggiante, potrebbe rimandare a una visione dell'amore spirituale contrapposta a quella dell'amore carnale deprecato soprattutto nella quartina successiva: cfr. a tal proposito *Rvf* 255 «Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta» e 11984 «et se mai da la via dritta mi torsi». *su*: con valore plurale ('loro', in riferimento ai *pensier* del verso precedente), secondo un uso alla latina normale in Trissino, per cui vd. X 3 e rimandi.

5. *l' ... persi*: espressione abbastanza diffusa per indicare la perdita, da parte della ragione, del controllo sui propri sentimenti e, figuratamente, il distacco del cuore dal petto dell'io. Cfr. ad esempio Tebaldeo, *Rime estravaganti* 366 3-4 «Mandarti soleva il cor, ma presto il persi, / ché tuo servo si fe', né tornò mai» e Ariosto, *Rime canz.* II 51-52 «così il cuor persi, e seco / perdei il sperar d'averlo mai più meco».

6. *la ... soccorse*: il venire meno della ragione, che si dimostra così incapace di salvare l'io dalle lusinghe di Amore, è già in *Rvf* 211-14 «overo al poggio faticoso et alto / ritrarmi accortamente da lo strazio / dal quale oggi vorrebbe, et non pò, aitar me». Cfr. inoltre Rota, *Rime XLIX* 5 «Al soccorso ragion chiamo e non ode».

7. *convenne ... sottoporse*: si può intendere il secondo verbo come riferito ancora alla *ragion* ('fu necessario che la ragione si sottomettesse ai sensi') o, in maniera impersonale, all'io stesso ('non fu possibile non sottomettersi ai sensi'). Per l'avvio di verso cfr. *Rvf* 277 2 «per forza converrà che 'l viver cange» e 331 14 «conven per forza rallentare il corso». *per forza*: sembra valere in questo caso 'di necessità', e non 'per mezzo della forza' (come invece ad esempio in XXVI 16).

8. *sensi acuti*: 'sensi ben sviluppati' (e atti quindi a recepire qualsiasi sensazione), ma qui forse meglio 'affilati', 'pungenti', a indicare le pene che conseguono dalla

sottomissione della ragione ai sensi. Il sintagma si ritrova in Lorenzo, *De summo Bono* III 37-42 «Alcuna spezie d'animal' ne passa, / perché hanno certi sensi più acuti / che l'alma nostra infastidita e lassa: / sarieno adunque più felici e bruti; / et, oltr'a questo, per li acuti sensi / più dispiacer' che piacer' sonsi avuti». Cfr. inoltre, per contrasto, *Rime* XLVIII 14 «[la ragion] Prep̄orre a i sensi». *di ... cōspersi*: 'immersi nel desiderio'.

9. *S'io ... alb̄or*: riprende, in identica giacitura, il verso iniziale (con tanto di «morto» sotto accento di 4^a e una parola tronca sotto quello di 6^a), proponendo nei versi successivi un riepilogo dei vantaggi che sarebbero scaturiti dalla propria morte.

9-10. *quanti ... lacrime*: è coppia piuttosto produttiva nella tradizione lirica per riassumere le pene d'amore. Si vedano ad esempio Gallo, *Rime, A Safira* 208 1-4 «Pensier mille in un ponto e mille affanni, / mille coccenti lacrime e sospiri, / mille tormenti, ahimè, mille martiri / mi son d'intorno e mille insulti e inganni» (in cui si registra un'epanalessi paragonabile a quella trissiniana e una quasi identica interiezione all'interno di uno dei versi) o Chariteo, *Endimione* son. LIV 1-2 «Hor ritornamo ai primi aspri tormenti, / A le lagrime prime, al primo ardore»; ma per un'analoga *accumulatio* cfr. anche *Rvf* 239 13-14 «Quante lagrime, lasso, et quanti versi / ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note».

11. *che ... tant̄o*: 'i quali invece ora (essendo io ancora vivo) continuano a causarmi sofferenza'. Cfr. XL 9-11 «E 'l dur̄o servir mio / E l'atti acerbi e rei / M'affliḡon sì».

12-13. *E ... accenti*: 'E forse i miei versi sarebbero stati più ornati sia nei contenuti che nella forma'.

12. *harian̄o*: 'avrebbero'. *honesti fregi*: 'abbellimenti onesti', perché incentrati non più su quella passione amorosa che sottomette la ragione al desiderio.

13. *il ... accenti*: soggetto collettivo al singolare, concordato, *ad sensum* (ma pur sempre in anacoluto), con il plurale «harian̄o havuto» del verso precedente. L'intera espressione sembra essere calco di *Rvf* 5 4 «il suon de' primi dolci accenti suoi», ma indica in questo caso i componimenti poetici: il secondo sostantivo si ritrova infatti in *Rime* XIII 10 «E cōn s̄oavi accenti» in riferimento alla parola poetica volta a celebrare le virtù della donna. Cfr. inoltre *It. lib.* V 342 «La forza, e 'l suon de i lor suavi accenti».

14. *Che ... piant̄o*: 'i quali saranno invece ora deturpati dall'insistenza esclusiva sul tema della sofferenza (oltre che da uno stile che di conseguenza risulterà meno elevato)'. *cōtinūo piant̄o*: per il sintagma, ampiamente sfruttato da Trissino, vd. XXII 12 e rimandi.

XLV

Primo dei due «serventefi» trissiniani (l'altro è il LIII), nonché unico capitolo ternario in senso stretto, benché in Trissino i due termini sembrano coincidere (o, per la verità, il primo paia essere iperonimo rispetto al secondo). Si veda a proposito la trattazione proposta nella *Poetica* (pp. 153-154):

il serventefe [...] sì come avancia tutte le altre rime di facile composizione, così anchora è fra loro il più lungo; e tanto alcuna volta si estende che in più parti si divide; e ciascuna di quelle parti Dante le nomina “canti”, ma comunemente sono “capitoli” nominate; il che ha dato materia ad alcuni di chiamare i serventefi capitoli.

Inserendosi nel ciclo di testi in cui è operato il superamento dell'amore terreno per la donna fino a quel momento amata, il componimento contiene un bilancio dell'esperienza amorosa: alla condizione di disillusione presente sono contrapposti gli affanni e le pene del passato, sopportati solo in ragione di un atteggiamento di pietà – presunto o reale che fosse – precedentemente dimostato dalla donna. Questa ha iniziato improvvisamente a sottrarsi alla vista dell'io, esibendo un agire improntato ad alterigia: il *dolor* che ne è conseguito ha finito per destare l'amante, facendogli prendere consapevolezza del fatto che la donna aveva ormai rivolto il proprio cuore ad accogliere un nuovo amore. All'amante non resta quindi che morire, con la sola speranza che un giorno, ritornata sui suoi passi, la donna possa pentirsi del suo atteggiamento e provare pietà per l'io ormai defunto, struggendosi inutilmente per non essere intervenuta in tempo.

Dal punto di vista stilistico, risulta bilanciato il dispiegamento della sintassi nelle varie partizioni metriche, con le proposizioni che tendono a coincidere quasi sempre perfettamente con i limiti delle terzine – ma un *enjambement* sintattico piuttosto forte, con soggetto e predicato franti, si ha proprio fra le prime due terzine –, benché una maggiore libertà si registri invece all'interno delle singole partizioni metriche. Anche di questo aspetto Trissino fornisce una minima trattazione nella *Poetica* (p. 156), dove precisa che

sta bene in ciascun loro terzetto [...] fornire la costruzione, comeché non sempre questa cosa da l'antiqui si faccia; ma se pur accade che la costruzione nel seguente terzetto o quaternario bisogna andare, si dee haver cura di farlo

rarissime volte, cioè una o due fiata per serventefe; ché così non disdice, anzi dà per avventura un poco di grazia; ma se è troppo frequente sta malissimō.

Sembra inoltre da collegare all'impiego della terza rima – forse sull'esempio dantesco – l'alta percentuale di versi attraversati da una similitudine: sulle 32 terzine totali, ben 7 ne contengono una (a loro volta da ripartire in un'ampia similitudine che occupa tre terzine, due che ne occupano una ciascuna e un'ultima che ne occupa due).

Capitolo ternario (o «serventefe», secondo la terminologia adottata nella *Poetica* e ripresa nella rubrica del componimento) di 32 terzine (97 versi) a rime incatenate con schema ABA BCB CDC ... XYX Y. La rima *cuore* : *Amore* richiama quelle dei componimenti antecedenti (entrambi i rimanti sono in XLIII, solo *amore* in XL e XLII e solo *cuore* in XLI); e un tale legame risultava ancor più saldo nel ms. di Jena, dove il sonetto XLIV era assente e al suo posto si trovava la ballata XL, così che la rima in *-ore/-ore* riprendeva in una sorta di legame capfinido quella con cui si concludeva quest'ultimo testo. Sono inclusive le rime *soavemente* : *mente* (vv. 5, 9), *affannō* : *annō* : *vannō* (vv. 11, 13, 15), *fronde* : *onde* : *affonde* (vv. 14, 16, 18), *fosse* : *osse* : *riscosse* (vv. 44, 46, 48) e *anni* : *inganni* : *disganni* (vv. 92, 94, 96); sono derivate (e ricche) *kiufa* : *rinkiufa* : *diskiufa* (vv. 32, 34, 36) e *inganni* : *disganni* (vv. 94, 96); sono paronomastiche *crefcea* : *credea* (vv. 38, 39) e *svelse* : *scelse* (vv. 41-43); ricche, fra le altre, *scelse* : *excelse* (vv. 43-45) e *vergogna* : *agogna* (vv. 80-82); è desinenziale, infine, *scospirandō* : *risguardandō* : *biasmandō* (vv. 59, 61, 63). Si noti ancora che il rimante *soavi* (v. 2) è riverberato dall'avverbio *soavemente* della terzina successiva; *affannō* (v. 11) è fortemente allitterante con *affonde* (v. 18); le serie *-enti/-enti* (vv. 17, 19, 21), *-eri* (vv. 20, 22, 24) ed *-eni/-eni* (vv. 23, 25, 27) presentano una insistita assonanza, mentre consonanti fra loro sono le serie *-ufa* (vv. 32, 34, 36) ed *-efe* (vv. 35, 37, 39), nonché *-osse/-osse* (vv. 44, 46, 48) ed *-essō/essō* (47, 49, 51). Le singole rime, e tanto più i singoli rimanti, compaiono tutti in attestazione unica, con la parziale eccezione di *affannō* (v. 11), *desiri* (v. 33) e *inganna* (v. 65), che ritornano più avanti nel componimento nelle forme *affanna* (v. 69), *desire* (v. 88) e *inganni* (v. 94).

1-12. *L'alta ... mertō*: L'avvio del capitolo risulta costituito da un duplice periodo che si estende per quattro terzine, perfettamente bilanciate fra un 'prima' («un tempō») scandito dall'impiego del passato remoto («mandaste», «pōneste», «ferō», «Sepperō») e un 'adesso' («Hor») in cui emerge un uso quasi prevalente del presente («veggiō», «Vo», «honne»; e si noti, fra i versi 7 e 8, la contrapposizione in poliptoto fra «veggiō» e «vidi»). Alla condizione passata, quando gli occhi della donna venivano ancora rivolti a guardare l'amante e ad alleggerirgli così ogni fatica, si contrappone lo stato attuale, in cui l'ardore dell'amata sembra essere ormai venuto meno e le pene dell'io di conseguenza non solo non

diminuiscono ma addirittura raddoppiano. Per una simile bipartizione, con identico avvio di componimento, vd. Boccaccio, *Rime XXXIX* 1-4 «L'alta speranza, che li mia martiri / soleva mitigare alchuna volta / in noiosa fortuna hora rivolta, / de' dolci mia pensier' fact'ha sospiri».

1. *L'alta speranza*: la speranza, nutrita a lungo e profondamente, di vedersi ricambiato il proprio amore dalla donna. *L'incipit* richiama, oltre a quello boccacciano citato alla nota precedente, quello della canzone XLVI di Cino, «L'alta speranza che mi reca Amore» (: *core*); il testo è trasmesso anche dalla *Giuntina*, alle cc. 121r-122v (ma senza l'articolo determinativo in attacco di verso), fra le canzoni di autore incerto (cfr. Trissino 2001, p. 274), ma soprattutto è citato più volte (come ciniano) nella *Poetica* (pp. 125, 132, 136-137 e 144), dove è riportato con diverse varianti, anche sostanziali, rispetto al testo dell'antologia fiorentina (soltanto nella prima stanza: «haggiω veduta» per «ho veduta» al v. 2, «rallegrar dentr'a lω cuore» per «rallegrare entro lo core» al v. 4, «Ωnde» per «Perché» al v. 5, «quella» per «questa» al v. 8, «Giunse» per «Giugne» e «piana» per «humana» al v. 9). Il sintagma «alta speranza» è inoltre in *Rvf* 72 65.

1-2. *che ... ocki*: come l'amore, che discende nel cuore dell'io attraverso gli occhi della donna, così anche la speranza che quest'ultima infonde in lui segue lo stesso percorso. Per questo movimento cfr. ad esempio XXI 1-3 «Amore ε la virtù de l'jocki santi / [...] / M'hannω un sωave lume al cuor mandatω»; ma si tengano presenti anche III 1-4 «Quandω mecω ripensω al sωmmω bene, / Che i bei vostr'ocki, Donna, in me lafciarω / Quel di, che per i miei dentrω passarω / Al cuore», XVIII 2-4 «il bel difiω, / Che nacque in me quel di, ch'entr'al cuor miω / Giunse la vostra angelica bellezza», XXXIV 7-8 «fin che non giunse al cuore / L'alta virtù» e XLIV 2 «la vostra beltà, ch'al cuor mi cōrse», nonché XLI 3 «Sentω nafermi al cuor tantω diletto» (e rimandi).

2. *be' ... ocki*: cfr. la nota a III 2. Lo stesso sintagma ritorna al v. 35. *pensier sōavi*: i pensieri amorosi, o meglio la prospettiva di vedersi prima o poi ricompensato il proprio servizio amoroso. Per sintagmi analoghi vd. VI 1-2 «Dolci pensier, che da sī dolci lumi / Cōnducete nel cuor tanta dolceza», VII 12 «Pensier dolci ε cōrtefi», XXXIII 1 «I pensier vaghi», XXXV 8 «i dolci miei pensieri», XLIII 1 «Dolci pensier», LXVI 1 «Un pensier vagω ne la mente kiudω» e LXXIII 1 «Dolci pensieri». *cōn ... Amore*: 'con un'azione diretta da parte di Amore'. Identica immagine in VII 11 «cōn le man d'Amōr» (e vd. la relativa nota).

4-5. *Tutti ... tempō*: gli affanni (amorosi ma non solo) dell'io erano *un tempō* addolciti dai *pensier sōavi* e dalla *speranza* che la donna amata infondeva in lui, così come già in XXXIII 25-27 «Saggia, accorta, leggiadra ε bella Donna / Mi venne in sorte, ad allentar la dolja, / Ch'i' havea ne i vaghi miei fiōriti giōrni».

5. *ferω*: forma contratta per 'fecero'.

5-6. *sì ... kiavi*: ‘ebbero il completo controllo sul mio cuore, sapendo come aprirlo e chiuderlo a proprio piacimento e in un rapporto di sincera confidenza’. Immagine topica, che riprende da vicino – come denuncia, fra l’altro, il ricorso alla quasi identica clausola «sì soavemente» e l’uguale seriazione rimica *gravi : chiavi : soavi* – *Inf. XIII* 58-60 «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserrando, sì soavi». Vd. inoltre *Rime XXVIII* 1-2 «Questa Donna gentil, che sempremai / Hebbe le kiavi in man de’ miei pensieri» e la relativa nota per ulteriori rimandi.

7-8. *ardente ... ben*: il sentimento che la donna nutriva nei confronti dell’io non era una generica passione amorosa, per quanto *ardente* (per cui cfr. anche il v. 19 «i miei defiri ardenti», *LXIV* 10 «ardente leggiadrō altō difire» e *LXXIII* 5-6 «questō ardente / [...] difiō»), ma un più elevato desiderio che in lui si realizzasse *ogni [...] ben*. Quest’ultimo sintagma, ma con significato leggermente diverso, è anche in *XXII* 7 «Ch’al bel soggiōrnō ogni miō ben possiede» (e rimandi). *ch’iō ... apertō*: ‘che io vidi essere palese’, ma forse l’aggettivo è da intendere con valore avverbiale (‘apertamente’). L’atteggiamento della donna era insomma un tempo benevolo nei confronti dell’io in maniera inequivocabile e manifesta, al contrario della passione di quest’ultimo che era invece nota soltanto all’amata, come si desume dai vv. 34-35.

9. *Mentre ... mente*: ‘fintanto che i vostri pensieri furono tutti indirizzati verso di me’. Si osservi la paronomasia che coinvolge, in una sorta di epanadiplosi imperfetta, «Mentre» e «mente» a inizio e fine verso. *volta la mente*: locuzione sfruttata anche in *LXIV* 7 «Ond’iō volgō la mente» e *LXV* 37-38 «Questa seppe così volger la mente / Nostra in pensar di lei», in *Soph.* 1355 «In ogni cosa ove la mente volge» e in *It. lib.* I 371 «Che non volgeva mai la mente ad altrō», II 883-884 «A questi prieghi il Re de l’universō / Volve la mente» (verso identico in III 393-394), IX 1058-1059 «Capitaniō gentil, volgi la mente / ad altrō» e XII 37 «Ha voltō homai tutta la mente a i Gotthi». Cfr. inoltre Dante, *Lo meo servente core* 11-12 «ché mi volge sovente / la mente per mirar vostra sembianza» e Giusto de’ Conti *CXVI* 10 «Or la sua casta mente volge in parte», ma anche ad esempio *Purg.* XVII 89 «volgi la mente a me». Si noti che «volta» riprende, con figura etimologica, lo stesso verbo con cui si chiudeva la terzina precedente («volger»).

10. *quel ... sofferto*: cfr. *Rvf* 163 5 «Sai quel che per seguirte ò già sofferto» e soprattutto *Orl. Fur.* XVII 31 7-8 «per ricompensa e guidardon e merto / di quanto avete già per lei sofferto».

11. *Vo rimembrandō*: per il costrutto “vo” + gerundio vd. *XXVI* 19-20 e rimandi. Cfr. inoltre *XXXIII* 20 «Vo, rimembrandō le passate pene». *bonne ... affannō*: ‘ne ricavo una sofferenza doppiamente grande’. L’*affannō* è *doppiō* perché, come precisato al verso successivo, l’io soffre non solo per il fatto in sé di non

vedersi contraccambiato nell'amore, ma tanto più perché si rende conto di aver servito la donna inutilmente, senza ottenerne alcun premio e anzi essendo ricompensato con un trattamento ancor più duro. Per il concetto cfr. *Rvf* 171 2-3 «et s'io mi doglio, / doppia 'l martir», 216 3 «trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali» e 332 39 «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile», nonché, per contrasto, *Rime* XXVII 7 «Che nullω affannω mai par che m'affanni» e il v. 4 di questo stesso capitolo «Tutti l'affanni miei parer men gravi», qui richiamato volutamente proprio per essere capovolto di senso; per il sintagma vd. anche Della Casa, *Rime* 13 12 «e or m'hai tu di doppio affanno oppresso». L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*.

12. *Vistω ... mertω*: 'vedendo che, per un servizio tanto fedele e instancabile da parte mia, ottengo un compenso così crudele', quale è la completa indifferenza dimostrata dalla donna (secondo quanto anticipato già ai vv. 7-8) e il suo tradimento (come esplicitato più avanti). Per una contrapposizione assai simile negli elementi costitutivi vd. Saviozzo, *Rime* XV 57-60 «Duolmi lo stato, e via più mi disdegna / che di tanto servire e tanti guai, / certo come tu sai, / io ne sia meritato in questo modo». *mertω*: propriamente, la cosa che si merita, la ricompensa dovuta come premio per i propri sforzi.

13-21. *Come ... spenti*: il secondo blocco di terzine fra loro legate sintatticamente coincide con la prima (e la più lunga) similitudine del capitolo, a sua volta distinta in una coppia di comparanti che occupano una terzina ciascuna («Come [...] O come») e nel comparato che si trova invece nella terzina finale («Così»). Il paragone ha la funzione di descrivere, rappresentandolo visivamente, l'improvviso distacco della donna dall'amante, anticipato già nelle terzine precedenti.

13-15. *Come ... vannω*: la prima delle due immagini che fanno da figurante è quella, già classica, delle foglie che, strappate dal vento, cadono dagli alberi nella stagione invernale. Si vedano Omero, *Iliade* VI 147 «φύλλα τὰ μὲν τ' ἀνεμος χαμάδις χέει» e poi soprattutto Virgilio, *Aen.* VI 309-310 «quam multa in silvis autumnus frigore primo / lapsa cadunt folia» e la relativa ripresa dantesca in *Inf.* III 112-113 «Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra»: si noti però, da un lato, che in Trissino la precisa indicazione temporale (l'*autumnus frigore primo* e l'*autunno*) è stata sostituita da un'ulteriore immagine metaforica (l'*inveckir de l'annω*, forse con parziale ripresa del «*frigidus annus*» di *Aen.* VI 311); dall'altro, che il terzo verso trissiniano introduce un elemento nuovo – quello della violenza con cui le foglie sono investite dal *ventω* – che tornerà utile ai fini dell'efficacia stessa della comparazione (cfr. la nota ai vv. 19-21). Immagini simili, ma più distanti dal modello virgiliano e dantesco e a loro volta maggiormente incentrate sugli effetti della furia dei venti sulle foglie, sono in *It. lib.* X 958-967 «E come suole ωmbrosa, e folta selva / Di faggi, o d'olmi, o di robuste quercie, / Quandω l'autumnω vuol dar luogω al vernω, / Coprir di frondi tuttω quantω 'l suolω, / Tal, che non puo vedersi herba

ne terra / [...] / Così eran spessi quelli armati Gotthi», XV 198-202 «E come quando un vento a terra spinge / Grossa gragnuola, e valida tempesta, / Che rompe, e guasta, le mature biade, / E spolja de le frondi arbōri, e piante. / Così pareano alhor quelle saette», XVIII 789-795 «E come quando soffia in una selva / D'olmi, o di quercie al tempo de l'autunno / Il feroce Acquilon, ch'alhor s'inaspra, / Che la bella Arianna esce de l'onde, / Manda per terra le mature folje, / Così mandava Turriſmondō a terra / Lj'huomini spessi giu de i lor cavalli» e XXI 745-752 «E tutti quanti con le spade in mano / Lji percoſteano le fortissime arme, / Che parean propri una tempesta horrenda, / Che cada giu dal ciel senz'altra pioggia, / Sopra le cafe al tempo de l'estate, / Che rompe tutti e vetri a le fenestre, / E speza anchor le tegole ne i tetti, / E piante, e folje, e frutti a terra manda».

13. *l'inveckir... anno*: se si considera l'anno come la vita di un uomo, la vecchiaia coincide con la sua fine, ovvero con i mesi autunnali-invernali – secondo la prassi comune (confermata poi dal calendario gregoriano) che fa iniziare l'anno a gennaio, non quella veneziana o fiorentina. In questo caso, tuttavia, si fa riferimento a una vecchiaia non piena ma ancora incipiente («a l'inveckir», ossia 'al momento in cui incomincia l'invecchiamento'), vale a dire all'inizio dell'autunno. La forma "invecchire" al posto della più comune "invecchiare" è attestata in antico, ad esempio in Sanudo (cfr. *GDLI*, vol. VIII, p. 402, *ad vocem*). Resta piuttosto da spiegare la presenza del gruppo *-ck-* per una sillaba che non dovrebbe essere palatalizzata (come invece «inveckiar»: così, infatti, nell'unica altra attestazione del verbo, in *It. lib.* III 574): ma che Trissino volesse qui adoperare la forma più desueta è confermato dal ms. di Jena, che ha «invecchir», per cui sarà semmai forse da reputare come errore di stampa la sostituzione di un originario «invecchir» (o, tutt'al più, «invechir») con «inveckir».

14. *Cadenō ... fronde*: per metonimia, 'dall'arberello cadono tutte le foglie che stanno sulle fronde'. *Cadenō*: 'cadono', allo stesso modo di «Caden» al v. 18. *arbōſcel*: non è forse casuale l'impiego del vezzeggiativo (in attestazione unica nelle *Rime*) per quello che è il diretto comparante dell'io, che risulta in tal modo raffigurato in completa balia del *ventō*, più di quanto non avverrebbe con un normale albero.

15. *dal ... percosse*: ai passi riportati in nota ai vv. 13-15 si aggiunga *It. lib.* XX 31-35 «E stava in meçō a lor, come una quercia, / Ch'è le radici altissime, e profōnde, / Che perché sia percossa, e quindi, e quindi / Da fieri venti, inchina ben le folje, / Ma non piega però l'annōſō tronco». *a ... vannō*: cfr., ancora all'interno di una similitudine, *It. lib.* XVIII 523-528 «Ma come spesso in una selva folta / Di grassi pini, e di nodōſi abieti, / S'apprende il fuoco, e rattō si diffōnde / In ogni parte dal soffiār del ventō, / Onde a terra ne vannō arbōri e piante, / Sforzati dal furōr di quelle fiamme».

16-18. *O... affwnde*: anche la seconda similitudine, benché topica, affonda le sue radici nell'immagine già omerica di *Iliade* XV 624-628 «ἐν δ' ἔπεσ' ὡς ὅτε κύμα θοῆ ἔν νηϊ πέσησι / λάβρον ὑπαὶ νεφέων ἀνεμοτρεφές· ἢ δέ τε πᾶσα / ἄχνη ὑπεκρύφθη, ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτης / ἰστίῳ ἐμβρέμεται, τρομέουσι δέ τε φρένα ναῦται / δειδιότες»; ma si veda ad esempio anche Seneca, *Phaedra* 181-183 «Sic, cum gravatam navita adversa ratem / propellit unda, cedit in vanum labor / et victa prono puppis aufertur vado»; né è da escludere che sia stata a sua volta richiamata dal «gurgite ab alto» di *Aen.* VI 310, ovvero del passo subito contiguo a quello della precedente immagine delle foglie che cadono. Si noti, inoltre, la calibrata rispondenza dei singoli elementi della similitudine con quelli che occupano la terzina precedente, pur con l'inversione della posizione di «venti» e «Caden» (qui rispettivamente nel secondo e nel terzo verso, lì nel terzo e nel secondo). Cfr. inoltre *Soph.* 305-307 «turbatw è 'l mare, ε mossw un ventw riw, / Pur troppw hoimè per tempw, / Che la mia nave difarmata inscolja» e *It. lib.* III 743-746 «si mosse un'wnda / Dal prwcellwfw Grècw in altw spinta, / Che percwosse la nave, ε ruppe, ε sparse / Arbwre, ε vela», ma anche Boccaccio, *Filocolo* V 30 «e io misero nocchiero rimasto in mezzo mare sono d'ogni parte dalle tempestose onde percosso, e i furiosi venti, a' quali niuna marinaresca arte mi dà rimedio, m'hanno le vele, che già furono liete, levate» e, per contrasto, Dante, *Così nel mio parlar* 18-19 «Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda» (: *fronda* : *affonda*) e *It. lib.* XXI 598-599 «una nave, / Che 'n mēcw 'l mar si sta priva di venti».

16. *salse wnde*: 'le onde marine', come in «l'onde salse» di *Rvf* 28 32 e *Tr. Pudic.* 163; ma cfr. anche *Rvf* 69 7 «là sopra l'acque salse». L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*, ma «l'wnde salse» ritorna nell'*It. lib.* in IV 3 e 32 e in XX 1004.

17. *ccombattuta ... venti*: 'sballottata dalla rabbia di venti contrari', come in *Inf.* V 29-30 «che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto». Cfr. anche Boccaccio, *Filocolo* V 86 «l'avversità avuta dalla sua nave negli ondosi mari [...], da più contrarii venti combattuta» e Bandello, *Rime* CCXXVII 1-2 «Non percosse giamai fra duri scogli / nave, da venti combattuta e pioggia». Un andamento molto simile, oltre che un'identica clausola, è inoltre in *Rvf* 66 17 «che sopraggiunta dal furor d'i vènti». Infine, la clausola «furw di venti» si ritrova in *It. lib.* XV 900, mentre «furw de' venti» in *It. lib.* IV 40, XV 136 e XX 82.

18. *Caden le vele*: per la specifica immagine delle vele abbattute dai *venti* (così come lo erano le foglie nella terzina precedente), cfr. Virgilio, *Aen.* I 102-103 «stridens Aquilone procella / velum adversa ferit» e *Rvf* 189 7 «la vela rompe un vento humido eterno» e 272 11-13 «veggio al mio navigar turbati i vènti; / veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte», ma anche *Inf.* VII 13-14 «Quali dal vento le gonfiate vele / caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca». *pria ... s'affwnde*: 'appena prima che essa affondi, sommersa dalle acque'. Il verbo è *hapax* assoluto in Trissino.

19-21. *Così ... spenti*: dopo due terzine di comparanti, è svelato finalmente il comparato. Sono in parte ripresi alcuni degli elementi con cui si apriva il componimento: le «dolci speranze» richiamano infatti l'«alta speranza» del v. 1 e i «pensieri» sono i «pensier soavi» del v. 2, mentre i «beni» e i «desiri ardenti» potrebbero rimandare, più indirettamente, all'«ardente / Difio d'ogni mio ben» dei vv. 7-8. Guardando alla similitudine, il *tertium comparationis* tra figurante e figurato sembra essere non tanto il fatto che sia le foglie e le vele, da un lato, sia tutti i *beni* dell'io, dall'altro, sono *caduti* (v. 21; e cfr. «Cadenω» al v. 14 e «Caden» al v. 18, tenendo anche conto del fatto che nelle *Rime* il verbo compare solo in queste tre terzine), quanto che tale caduta è frutto di un moto impetuoso, coincidente con il *ventω* e i *venti* – e si segnala che «ventω» tornerà, con il medesimo significato, anche al v. 41, in una nuova metafora –, che a loro volta rimandano all'improvvisa e violenta crudeltà che la donna adopera ora nei confronti dell'amante. Si noti anche il particolare della nave che, subito dopo l'abbattimento delle sue vele, affonda, così come – resta implicito nel figurato – all'io, venute meno tutte le speranze, non resta ormai che morire. Quanto alla struttura della terzina, si segnala l'*enumeratio* costituita da quattro elementi che, in parallelismo, ripetono la struttura articolo determinativo + aggettivo possessivo + sostantivo, e che ricorda quella di XXXIII 1-2 «I pensier vaghi, i ripofati giornni, / Le dolci notti e la tranquilla vita» (e rimandi) e del suo capovolgimento ai vv. 23-24 «I pensier gravi, i faticofgi giornni, / Le amare notti».

19. *desiri ardenti*: per il sintagma vd. i rimandi in nota ai vv. 7-8, cui si aggiunga *Rvf* 17 6 «gli ardenti miei desiri», ma anche 73 17 «mio ardente desire», 79 4 «'l mio ardente desiro» e 113 8 «il mio ardente desio».

20. *Le ... speranze*: cfr. Dante, *La dispietata mente* 27 «dolce mia speranza» e *Rvf* 331 9 «[mia fortuna] che privo m'è di sì dolce speranza».

21. *poco ... spenti*: 'ormai quasi del tutto svaniti', con una costruzione analoga a quella di XLVIII 12 «poco men che morta». Cfr. *Rvf* 324 6 «et mie speranze acerbamente à spente» e, per contrasto, *Rime* XXVIII 10 «spenta in lei la crudeltate»; per il verbo in coppia con quello del precedente emistichio vd. inoltre Bembo, *Rime* 125 10-13 «dove l'alta mia speme / fu viva un tempo et hor, caduta et spenta / tanto fa questo exilio acerbo et grave / quanto lo stato fu dolce et soave».

22-23. *Deh ... sereni*: si fa adesso ancora più esplicita la ragione per cui nell'amante è venuta ormai meno ogni speranza. Se, infatti, ai vv. 7-8 si parlava genericamente di una mancanza di attenzioni da parte della donna, qui si fa preciso riferimento a una sua nuova e insolita durezza. Cfr. per contrasto – e con ripresa di due degli aggettivi che ricorrono in questa terzina in riferimento agli occhi – *Rvf* 169 9-11 «Ben s'ì non erro di pietate un raggio / scorgo fra 'l nubiloso, altero ciglio, / che 'n parte rasserena il cor doglioso».

22. *nubilωfi e fieri*: ‘coperti di nubi e avversi’, quindi ‘turbati a causa della nuova crudeltà dimostrata’. Il primo dei due aggettivi non è impiegato altrove in Trissino.

23. *lumi*: gli occhi della donna, ma con un’implicita estensione della metafora a indicare le stelle del cielo (soprattutto considerato l’impiego degli aggettivi ‘meteorologici’ «nubilωfi» al verso precedente e «sereni» nell’emistichio che segue). *che ... sereni*: ‘che, un tempo, furono così benevoli nei miei confronti’, con diretta contrapposizione tra questo aggettivo e il «nubilωfi» del verso precedente.

24. *Perchè ... altieri*: ‘perché sono ora diventati sprezzanti oltre ogni misura?’. Una clausola quasi identica è in *Rvf* 53 80 «oltra misura altera» (e il costrutto “oltra misura” + aggettivo torna spesso, sempre in punta di verso, nell’*Italia liberata*); cfr. inoltre *Rime* LXIV 20 «Ma più si face altierω». *oltra misura*: vale a dire al di là dei limiti di alterigia pur ammessi dal codice amoroso, quantomeno perché non sia compromesso l’onore della donna e sia tenuta nascosta la relazione amorosa.

25-27. *Forse ... pieni*: ‘Forse affinché la mia sorte o un superiore disegno mi conducano con la forza alla morte per disperazione, e chiudano per sempre i miei occhi ormai stanchi di piangere’. Trovano qui un’apparente risposta le due domande, peraltro retoriche, della terzina precedente. Si noti che «meni» (v. 24), così come il «kiuda» del v. 27, è riferito *ad sensum* alla coppia di soggetti al singolare, «Fortuna» e «Ciel», in modo che risulti ancor più evidente la stretta cooperazione delle due entità personificate – la sorte e il destino – nel condurre l’io a morte. Cfr. *Rvf* 126 14-16 «S’egli è pur mio destino, / e ’l cielo in ciò s’adopra, / ch’Amor quest’occhi lagrimando chiuda».

25. *l... meni*: una clausola quasi identica è in XXVII 4 «Tirar mi sentω, ωvunque il Ciel mi meni» (: *sereni* : *pieni*). E si noti l’*enjambement* che separa il verbo dal luogo verso cui l’io è “menato” con violenza e contro la propria volontà.

26. *Per ... forza*: ‘attraverso l’uso della forza, della violenza’. Cfr. la nota a XXVI 16 «per forza» e i relativi rimandi, cui si aggiungano *Purg.* XVI 111 «per viva forza» (in *incipit* di verso, come qui) e *Rvf* 290 9-11 «Ma ’l ceco Amor et la mia sorda mente / mi traviavan sì, ch’andar per viva / forza mi convenia dove morte era». *a ... morte*: da sciogliere in ‘morte per disperazione’ più che da intendere, per estensione, come ‘suicidio’. L’aggettivo non compare altrove nelle *Rime*, ma il sintagma «disperata morte» è piuttosto produttivo in Trissino e si ritrova nell’*Italia liberata* in versi dalla struttura assai simile: vd. XXII 65-68 «Datemi ajutω, o fate almen, ch’iω muoja / Per le man vostre senza alcun’indugiω, / E che le membra mie nωn s’ardan vive, / E vadan lente a disperata morte» e XXVI 371 «Anzi volj’ire a disperata morte», ma anche III 186 «Per andar quasi disperatω a morte» e XVII 423 «Over andarne disperati a morte». Cfr. inoltre per contrasto *Rvf* 149 8 «la mia angosciosa et disperata vita».

27. *kiuda lj’ocki*: oltre al già citato passo di *Rvf* 126 16 «ch’Amor quest’occhi

lagrimando chiuda», vd. Cino LI 1 «Infin che gli occhi miei non chiude Morte». *di ... pieni*: ‘ricolmi di lacrime (e quindi già sazi e ormai stanchi di piangere)’. Si osservi gli occhi sono detti *pieni* non di ‘pianto’ ma di «pianger»; si noti inoltre l’allitterazione fra *PIanger* e *PIeni*.

28-33. *Ogniun ... desiri*: nelle due terzine l’io si rivolge ora a un ideale pubblico, elevando la propria esperienza amorosa a caso esemplare a partire dal quale ciascuno possa ricavare i mezzi per riconoscere e fuggire gli inganni messi in atto dalle rispettive donne amate.

28. *Ogniun ... sorte*: ‘Ciascuno confronti con la mia dolorosa condizione la propria’, con una funzione didattica (‘in modo da imparare dai miei errori’). Nell’atto di specchiarsi, che non è da intendere nel generico senso di ‘osservare’ ma ha il preciso significato di ‘rivedersi in una realtà analoga’ – letteralmente il verso vale ‘ciascuno si riconosca nel mio stato’ –, l’io suggerisce implicitamente che l’esperienza d’amore di chiunque è apportatrice di pene allo stesso modo della sua. La situazione richiama quella di XXXIX 9-11 non solo per l’analogo contesto ma anche per la presenza di un identico sintagma in punta del v. 11: «Ben forse alcun verrà dòpω qualch’anno, / Il qual leggendω i miei sospiri in rima / Si dolerà de la mia dura sorte». Cfr. inoltre Giusto de’ Conti L 1-4 «Qualunque per Amor giamai sospire, / [...] / In me si specchi, et pensi se al mio male / Si vide al mondo mai simil martire», Correggio, *Rime* 357 63 «ciascun che vòle amare in me si specchi», Tebaldeo, *Rime della vulgata* 269 66 «chi no ’l crede, se specchi in mia fortuna» e, sebbene con significato diverso, Ariosto, *Rime* cap. V 9 «che nel mio essemplio ogni amator si specchi». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

29. *Ne... sospiri*: prende avvio qui, in senso stretto, la concisa precettistica che l’io indirizza al suo ideale lettore, che è chiamato a non lasciarsi ingannare dal pianto e dai sospiri fittizi – «finte» è riferito grammaticalmente solo a «lacrime», ma si estende, per ipallage, fino a riferirsi anche a «sospiri» – attraverso cui la donna, con calcolata affettazione, fa credere all’amante di ricambiare i suoi sentimenti (e nel «Ne creda» è da leggere un sottinteso ‘così come invece ho fatto io’). La coppia «lacrime e sospiri», feconda in Petrarca (*Rvf* 61 11, 212 13, 366 128) ma presente già in Dante (*Purg.* XXV 104, XXX 91, XXXI 20), condensa le pene tipiche dell’esperienza amorosa. Cfr. inoltre Tebaldeo, *Rime stravaganti* 508 9-11 «Adonca erano finti i toi sospiri, / finti erano li sguardi e finto il riso; / stolto chi in donna ferma i soi desiri» e, per contrasto, Bembo, *Rime* 38 24 «et rider finto et lagrimar senz’arte».

30. *Ne... accorte*: se le *lacrime* e i *sospiri* costituivano gli aspetti di sofferenza della donna (falsamente) innamorata, adesso sono invece esemplificati due atteggiamenti apparentemente positivi, ma che sono da capovolgere di senso proprio perché, come i due precedenti, sono frutto di finzione. *sguardi lieti*: cfr. Bembo, *Rime* 92 23-24 «quel soave sguardo / lieto cortese et tardo» e Alamanni, *Ben venga*

il bel, leggiadro e verde maggio (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 129-131) v. 11 «Dolci amorosi detti e lieti sguardi». *parolette accorte*: ‘paroline avvedute’, ma qui da intendere come ‘lusinghiere’, ‘calibrate con astuzia’ dalla donna. Per l’impiego del diminutivo vd. la nota a X 6 (e rimandi). Per il sintagma cfr. invece *Rvf* 183 1-2 «Se ’l dolce sguardo [...] / et le soavi parolette accorte» (: *sorte* : *morte*) e 253 1 «O dolci sguardi, o parolette accorte» (: *morte* : *sorte*), ma anche 273 5 «Le soavi parole e i dolci sguardi» e *It. lib.* IV 811 «Ωnde cωn sguardi, ε cωn parole dωlci» e XXIV 262-263 «Questa cωn sguardi allegri, ε cωn accorte / Maniere, ε cωn dωlcissime parole».

31-32. *Chè ... crederà*: è da intendere la donna quale soggetto dell’infinitiva e ancora l’«Ogniun» del v. 28 quale soggetto invece della reggente. Si costruisca: ‘perché (chiunque), quando crederà che l’amata debba avere più pietà delle sue sofferenze’.

31. *pietà ... martiri*: per il sintagma cfr. Guinizzelli, *Rime* 2 14 «per la pietà ch’avrebbe de’ martiri», Cino LIII 8 «pietate che del mio martiro caggia», *Tr. Mortis* II 80 «d’aver pietà del mio lungo martire» e Rinuccini, *Rime* XVII 14 «ancora arà pietà del tuo martire». Una clausola quasi identica, ma con significato opposto, è in L 3 «la cagiωn de’ miei martiri».

32. *crederà*: in poliptoto rispetto al «creda» di v. 29. *la ... kiuſa*: ‘la [= la donna] troverà tanto più insensibile’ (letteralmente ‘impenetrabile, con il cuore chiuso e non disposto ad accogliere neanche un briciolo di pietà’ o, con riferimento al verso successivo, ‘i suoi desideri’). Cfr. – ma con un significato differente – *Inf.* VI 1-2 «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d’i due cognati» e in parte anche *Rvf* 207 25 «Se le man’ di Pietà Invidia m’ha chiuse».

33. *E ... defiri*: ‘e divenuta ormai ribelle ai suoi desideri, alle sue aspettative’. L’aggettivo è *hapax* nelle *Rime*, così come già in Dante (*Inf.* I 125 «perch’i’ fu’ ribellante a la sua legge»), e non sembra ampiamente attestato in poesia prima del Cinquecento: oltre agli esempi petrarcheschi di *Rvf* 44 6 «pianse la ribellante sua famiglia», di *Tr. Cupid.* III 131-132 «così selvaggia e rebellante suole / da le ’nsegne d’Amore andar solinga» e di *Rime disperse* IX 9 «Coll’alma rebellante a’ messi tuoi», si veda Tebaldeo, *Rime estravaganti* 714 129-130 «E però voi che rebelanti sète / a quel signor c’ogni cor aspro move» e *Rime dubbie* 10 10 «cruda a te stessa, rebellante, altiera»; in Trissino si ritrova anche nella traduzione del «rebellantem» di *Dve* I VII 5 e in *It. lib.* XXI 64 «ribellanti Gotthi».

34. *Mentre*: prende avvio, da questo punto, il ricordo della condizione in cui l’amante si trovava fintanto che il suo amore era ancora noto soltanto alla donna, e quest’ultima, di conseguenza, pareva mostrarsi pietosa nei suoi confronti; ricordo che è seguito, senza soluzione di continuità, dalla rievocazione dello stato subito successivo, quello in cui è registrata la presa di coscienza della crudeltà dell’amata e il

conseguente distacco da lei. *fiamma ... rinkiufa*: il tema della fiamma amorosa che rimane serrata nel cuore in modo da non apparire agli occhi altrui – e che accresce in tal modo le pene dell'io – è tipico. Si vedano ad esempio (anche con riferimento alla terzina successiva) *Rvf* 207 66-67 «Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce, / in alcun modo più non pò celarsi», Giusto de' Conti XXXIV 1-6 «Mentre io potei portar celato il foco, / Che già sì lungamente m'arse il petto, / Strinsi la fiamma, benché a mio dispetto, / Che, chiusa, m'ha infiammato a poco a poco. / Ma poiché pur crescendo non è loco / Nel cor, che basti al dispietato affetto», Serafino Aquilano, *Strambotti* 83 1 «Quando la fiamma è più forte rinchiusa» (e in parte anche 84 3-4 «Fiamma, che sia rinchiusa in casa o foce, / Arde più che di fuor l'altra se amorza») e, per contrasto, Correggio, *Rime* 313 68 «ché la fiamma nel cor non tenni chiusa». Il motivo, del resto, è già classico: vd. ad esempio Ovidio, *Metamorfosi* IV 64 «quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis».

35. *bēi ... ocki*: identico sintagma al v. 2; e cfr. la nota a III 2 per ulteriori rimandi. *palese*: 'manifesta'. Cfr. dedicatoria, rr. 3-5 «Et avegna, che forse più ἠωνωρεωλε cosa mi sarebbe, il tenere i testimoni de le mie passioni nascosti, che il farli palefi» e Beccari XXVIII 1-8 «Donna, l'ardente foco che s'accese / dentro al mio cor con la sita amorosa / [...] / de giorno in giorno ascoso e in palese / gito è crescendo la sua fiamma ascosa, / né mai ver mi piatosa / fosti però, ma più crudele e rea».

36. *Fu ... diskiufa*: 'voi arrivaste quasi a manifestare pietà nei miei confronti', con diretta contrapposizione della *pietà* che qui è *quasi diskiufa* con quella che invece al v. 32 è del tutto *kiufa*. Il verbo, impiegato con significato figurato, è tipicamente dantesco, ritrovandosi in *Quando 'l consiglio degli ucce'* 21 «di fama o di virtù ch'altru' dischiuda», in *Purg.* XXXIII 131-132 «ma fa sua voglia de la voglia altrui / tosto che è per segno fuor dischiusa» e in *Par.* XXIV 100 «La prova che 'l ver mi dischiude».

37. *Chè ... accefe*: a seconda che si attribuisca al primo dei due «ardore» la funzione di soggetto o quella di complemento oggetto, il verso sarà da intendere rispettivamente 'ché un ardore dopo l'altro mi infiammò a tal punto' (o 'ché l'ardore mi infiammò a tal punto al di sopra di ogni ardore') oppure 'ché la fiamma amorosa mi infiammò di ardore in ardore' – sarebbe addirittura possibile intendere come soggetto di «m'accefe» la «pietà» del verso precedente, assegnando quindi al «Che» iniziale un valore relativo anziché causale ('mi fu quasi manifestata la vostra pietà, la quale alimentò un tale ardore oltre all'ardore che già era presente in me'), se non fosse che un tale soggetto non potrebbe poi reggere il «crescea» del verso successivo. Il senso complessivo, in ogni caso, è che la passione dell'io cresce sempre più, alimentata dalla *fiamma* interiore. *ardore ... ardore*: cfr. Firenzuola, *Rime* XCII 145-147 «Soma che cresce al crescer de l'ardore, / De l'ardore che crescendo vien sì grande, / Che di me stesso omai più non mi fido» e Tasso, *Rime d'amore* CXXV 5-6

«Perché giungendo vai, con tuo diletto, / Piaghe a le piaghe, et a l'ardore ardore?».

38. *Ch'io... vissi*: un emistichio pressoché identico è in Alamanni, *Qual dolcezza ho quando mi vien talora* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 55) v. 14 «Ch'io non so come io vissi in tanta gioia»; cfr. inoltre *Rime XXIX* 14 «Et io lassω pur vivω, ε non so d'onde». *crefcea*: il soggetto dev'essere il medesimo di «m'accese», vale a dire la *fiamma* o l'*ardor* (cfr. la nota al v. 37), per cui si vedano almeno, da una parte, Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 247 6-7 «gli crescevan vie maggiori / le fiamme dentro al petto e più cocenti», e i già citati *Rvf* 207 66 e Beccari XXVIII 6; dall'altra, Boccaccio, *Filostrato* II 131 1 «Crescea di giorno in giorno più l'ardore» e *Ninfale fiesolano* 36 4 «però ch'ognor mi cresce più l'ardore».

39. *bella ... cortese*: non solo di bell'aspetto, ma anche benevola nei confronti dell'io. Sono due fra i principali motivi di lode della donna: cfr. ad esempio Dante, *Doglia mi reca* 150 «bella, saggia e cortese» e *Saper voria da voi, nobile e saggio* 6 «cortese, saggia, bella e avenente», Boccaccio, *Filostrato* III 83 3 «onesta, bella, leggiadra e cortese», *Tr. Fame* IIa 87 «assai bella e cortese», Ariosto, *Rime ecl.* I 236 «saggia, bella, cortese e pellegrina», Beccuti XCIV 4 «colei che in vista è sì cortese e bella» e soprattutto *Orl. Fur.* VI 46 7-8 «né minor fiamma nel mio cor accese / il veder lei sì bella e sì cortese».

40-42. *Ma ... havea*: 'Ma, ahimè, proprio quando credevo che questa mia nuova condizione fosse immutabile, si levò all'improvviso un vento che strappò via, fin dalle radici, ogni mio bene'. Il secondo paragone del componimento, che occupa una singola terzina, consiste in una metafora anziché, come il primo, in una similitudine. Del precedente, però, recupera sia l'immagine del *ventω* improvviso (cfr. i vv. 15 e 17), che getta a terra ciò in cui si imbatte, sia l'iperonimo «tuttω il ben» (per cui cfr. sia il «Difiω d'ogni miω ben» al v. 8 sia «i miei beni» al v. 19) a riassumere quanto l'io ha perso in seguito al venir meno dell'amore della donna per lui; e si noti che, mentre nella prima similitudine, ai vv. 13-15, a cadere percosse dal vento sono soltanto le foglie, qui, con inasprimento dell'immagine, è invece l'intera pianta del *ben* a essere sradicata.

40. *Ma, lassω*: locuzione frequente in Trissino a inizio di una nuova partizione; cfr. XVI 7 e rimandi. *fermω*: 'saldo' nella condizione descritta nelle due terzine precedenti. L'aggettivo anticipa l'immagine delle *radici* del v. 42, a significare quanto in apparenza lo stato in cui l'io si trovava fosse stabile, senza dare segni di un imminente capovolgimento. Cfr. XIX 9-10 «Ma sì ferma radice / Ha fattω Amore in mε» e LXXV 24 «Pur hai dentr'al suω cuor ferma radice». *credea*: è la terza di quattro occorrenze del verbo in poliptoto all'interno del capitolo, dopo quelle ai vv. 29 e 32 e prima di quella al v. 66.

41. *subitω*: con funzione di aggettivo e con il significato di 'improvviso', 'repentino' (ma qui forse anche di 'impetuoso'). *svelse*: 'sradicò', 'strappò via con

violenza'. Il verbo – che ritorna, in analoghi contesti, in LXII 2 «Semina, pianta e svelle ogni pensiero» e LXXV 45-46 «Qual fior da la sua folja / Svelto», e che in Trissino ricorre soltanto nelle *Rime* –, così come l'intera serie rimica, è certamente desunto dal sonetto 318 dei *Fragmenta*, incentrato sull'immagine del lauro divelto: si vedano i vv. 1-6 «Al cader d'una pianta che si svelse / come quella che ferro o vento sterpe, / spargendo a terra le sue spoglie excelse, / mostrando al sol la sua squalida sterpe, / vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse, / subiecto in me Calliope et Euterpe» (e sui rapporti fra queste rime e il XIII canto dell'*Inferno* cfr. Zanato 1977, pp. 182-183); la medesima serie è inoltre in *Tr. Mortis* I 113-117 «Allor di quella bionda testa svelse / Morte co la sua man un aureo crine. / Così del mondo il più bel fiore scelse; / non già per odio, ma per dimostrarsi / più chiaramente ne le cose excelse». Si noti inoltre, nel caso trissiniano, l'inarcatura (complicata da iperbatò) che allontana il verbo dal complemento oggetto, a rappresentare icasticamente l'idea della violenza con cui avviene lo sradicamento.

42. *Da le radici*: 'fin dalle radici', ovvero 'senza lasciare traccia di quanto vi era in precedenza', come in Sforza 63 2 «Che fin da le radice el cor mio svelse!» (: *scelse*) e 41 13-14 «Che 'l cor mi svelse e fin da le radice / Commesse el bel pensier ch'or mi contenta». Vd. inoltre *Rvf* 172 5 «Da radice n'ài svelta mia salute» e soprattutto Pigna, *Gli amori* CXXVI 4-8 «Allor che il mio desio più verdeggiava / e più fioria la speme, / sì ch'io credeva omai d'esser felice, / con quel suo sguardo rio che l'alme cava / mi svelse ogni mio ben da la radice». *tutto... havea*: per formule analoghe vd. LV 3 «Tutto quel ben, che può dal Ciel venire» e rimandi.

43-44. *Di... fosse*: 'Per la qual cosa (ossia, per il cui sradicamento di ogni bene), quanto pianse il mio cuore, che vi aveva scelto (come mia signora) in qualità di donna senza pari al mondo'.

43. *cuor pianse*: il cuore che piange è anche, ad esempio, in Dante, *Non v'accorgete voi d'un che si more* 10 «lo cor di pianger tutto li si strugge», in Cino XCI 9-10 «che 'l dolente cor mio / piangendo ha di sospiri una battaglia», LXIV 10 «lo cor meo che piange, lasso» e CXXV 5-6 «che 'l mio sermon non trovi il vostro core / piangendo star con l'anima smarrita», e in Buonaccorso da Montemagno il Giovane 24 14 «che meco piange el cor».

44. *la... fosse*: cfr. LVII 4 «Che di rara excellenza adorna il mondo», LXV vv. 52-53 «Che non si vidde mai sottò la luna / Cofa più rara» e vv. 83-84 «la più rara / Donna del mondo», e *It. lib.* III 154-155 «Il mondo mai / Non hebbe, e non harrà cofa piu rara». Vd. inoltre Colonna, *Rime epistolari* 9 9 «Onde di questa donna, al mondo rara» e Bandello, *Rime* LXXX 13 «o donna rara al mondo».

45. *Dical*: congiuntivo esortativo con posposizione della particella pronominale ('lo dica'), come in LXXV 20 «dicali». *chi... excelse*: sembra si debba interpretare 'coloro che sperano nella ricompensa eterna (e sono dunque retti di cuore e onesti)';

ma forse anche, più genericamente, ‘chi aspira a trovare, in nome della sua onestà, delle bellezze altrettanto rare al mondo’. L’aggettivo è frequentissimo nell’*Italia liberata*, dove forma, accanto al sostantivo «Capitanico», un sintagma formulare che conta oltre un centinaio di occorrenze.

46-54. *Pur ... disciolto*: se in un primo momento l’io era rimasto abbattuto dalla scoperta del nuovo atteggiamento della donna improvvisamente incrudelito nei suoi confronti, il *dolor* che ne è conseguito gli ha permesso però, a un certo punto, di risvegliarsi dal torpore in cui era caduto e di acquisire piena consapevolezza di come l’amata avesse definitivamente rivolto il proprio cuore altrove.

46. *Pur*: ‘Tuttavia’, ma qui forse meglio nel senso di ‘Infine’. *quel dolor*: già in XLIII 6 il dolore (in un sintagma pressoché identico) aveva avuto la funzione di disilludere l’amante, rivelandogli la vera natura dell’amore come sofferenza.

46-47. *per ... Spars*: il fortissimo *enjambement*, nella sospensione prodotta, contribuisce a rendere l’idea del livello di estensione del *dolor*, a permeare il corpo dell’io fin nelle midolla. La coppia di sostantivi si ritrova qualche volta anche nell’*Italia liberata*, spesso come qui in clausola, per lo più a indicare una ferita profonda.

47. *m’havea ... oppresso*: ‘mi aveva affranto a tal punto da rendermi del tutto stordito’. «Oppresso di stupore» è già in *Par.* XXII 1, ma vd. ad esempio anche *Purg.* XXX 36 «non era di stupor, tremando, affranto». Cfr. inoltre XIII 30 «Stupidu alhor mi fei».

48. *Dòpo ... tempo*: locuzione piuttosto prosastica. Per l’indicazione temporale cfr. anche XXXIX 9 «Ben forse alcun verrà dòpo qualch’anno». *mi riscosse*: ‘mi risvegliò, facendomi prendere consapevolezza del mio stato’. L’immagine del dolore che ridesta l’io dal torpore in cui si trova è già in Cavalcanti, *Rime* XIII 12-14 «Si giunse ritto ’l colpo al primo tratto, / che l’anima tremando si riscosse / veggendo morto ’l cor nel lato manco», in Dante, *Gli occhi dolenti* 50-51 «giungemi tanta pena d’ogni parte, / ch’io mi riscuoto per dolor ch’io sento» e in *Rvf* 356 12-14 «onde l’anima mia dal dolor vinta, / [...] / sciolta dal sonno a se stessa ritorna» (da confrontare anche con il verso trissiniano che segue); cfr. inoltre Cino XCI 13-15 «Allor ch’io mi ritorno a la speranza, / e lo disio si leva / col giorno che riscuote lo mio core», *Inf.* IV 1-2 «Ruppemi l’alto sonno ne la testa / un greve truono, sì ch’io mi riscossi», e *Rvf* 111 9 «I’ mi riscossi», 298 9 «i’ mi riscuoto» e in parte anche 329 5 «Or conosco i miei danni, or mi risento».

49. *ritornato in me*: cfr. *Rvf* 129 30 «Poi ch’a me torno». *me... me*: il poliptoto ricorda quelli di XIII 26 «Fa di se stessa a se medesma esempiu», XXXI 43 «Ma dice meco poi la mente mia» e LV 62 «Quando meco medesmo mi ramentu» (e ulteriori rimandi sono nelle rispettive note). Si osservi anche che la figura, amplificata dall’allitterazione, prosegue nei due versi successivi (*Tua, Toltu, Tε*).

50. *Cōnōsci homai*: forse imperativo ('sappi ormai') più che indicativo ('ormai sai bene'), da accostare a quelli nella medesima posizione di verso nella terzina successiva. Identica locuzione, ma in diversa giacitura, in XVI 2 «So che 'l cōnōsci homai».

50-51. *ha ... cuore*: si noti l'*enjambement*. La donna si è riappropriata del cuore, che metaforicamente aveva in precedenza donato all'io (e, al contrario, è quest'ultimo che donerà il proprio cuore all'amata in LXXV 1 «La bella Donna a cui donaste il cuore»). È ripreso il tema anticipato già nel sonetto XLI, ai vv. 5-6 «E se non fusse pur, che 'l vostro cuore / Temō, che ad altro amor doni ricetto» (in cui si noti il ricorso allo stesso sintagma, «altro amor», che qui compare nell'emistichio che segue). Per espressioni analoghe, in cui però è il cuore dell'io a essere sottratto dalla donna, vd. ad esempio Dante, *Voi che savete ragionar d'amore* 4 «[una donna] la qual m'ha tolto il cor per suo valore», Boccaccio, *Teseida* III 41 2 «ell'è bene essa che-nn'ha tolto il core» e *Rvf* 319 7 «che 'n te mi fu 'l cor tolto».

51. *ε ... messō*: 'e lo ha donato a colui che è ora fonte del suo nuovo amore'. Cfr. Serafino Aquilano, *Epistole* 6 31 «Certo altro amor facto ha del tuo cor preda» e soprattutto *Orl. Fur.* VI 49 7-8 «el cor che m'avea dato si ritolse, / e ad altro nuovo amor tutta si volse».

52-54. *Vedi ... discioltō*: il triplice movimento anaforico del verbo "vedere" è analogo a quello di LXXVI 79-90. L'io, rivolgendosi ancora a sé stesso, prosegue con gli imperativi, nel tentativo di prendere piena e definitiva consapevolezza della sua attuale condizione.

52. *cela ... voltō*: cfr. Davanzati, *Rime* XLIV 37-38 «da poi che l'amorosa / mi cela il suo bel viso» e *Rvf* 196 5-6 «e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde / che Sdegno o Gelosia celato tiemme», ma anche *Rime* LV 71-72 «Non ti celar più tempo a l'ocki miei».

53. *nōn ... bene*: cfr. per contrasto V 8-9 «In guifa, ch'ella havrebbe forse cura / Di me».

54. *ogni ... discioltō*: la donna non solo non si mostra più agli occhi dell'io e si disinteressa del suo bene, ma addirittura non rivolge più a lui neppure il proprio pensiero, che è ormai disciolto dal laccio amoroso. Per l'espressione cfr. VIII 3 «i lieti pensier quasi disciolti».

55. *D'onde*: 'per la qual cosa', in riferimento a quanto affermato a proposito della donna nelle due terzine che precedono. *s'accrescon ... pene*: cfr. la canzone *Quando Amor gli occhi rilucenti e belli* (in Cino 1813, pp. 15-17) v. 13 «Ma di gran lunga in me crescon le pene».

56. *Adhor adhor*: letteralmente 'di ora in ora', quindi 'di continuo'. *che ... mora*: 'che sarà inevitabile che io muoia' (nel senso di 'non potrà essere altrimenti'), come in XIV 8 «Convien, che morte lacrimandō pruove». Clausole molto simili sono in Cino LIII 6 «onde conven ch'i' mora», *Rvf* 291 8 «conven ch'io mora» e Boccaccio,

Ninfale fiesolano 176 5 «e veggio pur ch'al fin convien ch'i' muoia» e 251 8 «con lei insieme converrà ch'i' muoia».

57. *Cb'altrō ... catene*: 'perché nient'altro (se non la morte) può spezzare queste mie catene'; non si tratta qui di catene amorose, come in quasi tutti gli altri casi in cui il sostantivo è attestato nelle *Rime* (cfr. III 5 «i lacci e le catene», IV 6-7 «le salde e ascōse / Catene appregiō», XLVIII 1-2 «le catene, / Che bellezza cōnstrusse, e Amōre avinse»), ma della schiavitù delle *pene* alla quale l'io è sottoposto e a cui solo la morte può mettere fine (e si noti che al v. 74 la sua vita è metaforicamente associata a un *carcer tetro*).

58-59. *Bench'io ... pentire*: come sarà precisato più avanti, l'eventuale pentimento della donna non sarebbe in ogni caso sufficiente a trattenere in vita l'amante, ma rappresenterebbe un motivo di redenzione per l'amata stessa, oltre che la possibilità per l'io di morire con maggiore serenità. Per analoghe immagini dell'amata che si pente del male inflitto all'io, vd. XXXIX 12-14 e la relativa nota, con rimando in particolare a XLVII 5 «Ben forse anch'or di ciò vi pentirete».

59. *forse sospirandō*: per il senso di pietà (o forse addirittura di amore ricambiato) insito in questi sospiri, vd. la nota a XXII 2.

60. *Meljo ... talhora*: 'più incline a piangere (per me), di tanto in tanto, rispetto a quanto non faccia ora'. Per la costruzione «disposta lacrimar» priva di preposizione cfr. Tebaldeo, *Rime della vulgata* 287 133-134 «però disposto son sera e matina / piangere e suspirare».

61-69. *Et ... affanna*: sono senz'altro queste le terzine più contorte del capitolo, sia per il contenuto complessivo – a metà fra una rappresentazione dello stato in cui l'io e la donna si trovano e una serie di *sententiae* dal carattere universale – sia quanto alla struttura argomentativa. *In primis*, non è ben chiaro se «a la vostra etate» sia da considerare come complemento di tempo anziché come uno dei complementi che dipendono da «risguardandō» (benché la prima opzione, anche in ragione della punteggiatura, paia preferibile). Non è poi del tutto limpido se l'«altrui tortō» sia da identificare nell'errore della donna stessa, che ha tradito la fiducia dell'io – ma perché, allora, non dire *«Al vostro tortō»? –, o, più probabilmente, in quello di una terza persona, da individuare nell'*altrō amor* del v. 51. Crea qualche problema anche il v. 64, in cui non è subito perspicuo il rapporto grammaticale della clausola con il participio «meritata». Resta infine alquanto oscuro il senso profondo delle massime conclusive, distribuite tra la fine della seconda e l'intera ultima terzina, in cui, di nuovo, non è del tutto evidente quali siano l'*errore* e il *fallō* che la donna vede sia in sé stessa che in *altrui* – ma che è forse da identificare nella mancanza di fedeltà di cui anche l'amante è accusato (per cui cfr. il sonetto XLII). Alla luce di tali limiti, l'interpretazione più convincente dei versi sembra dover coincidere con un implicito rimprovero che l'io rivolge alla donna, unito alla prospettiva che

quest'ultima subirà prima o poi la stessa sorte alla quale lui stesso è stato da lei sottoposto: 'E prima o poi, rendendovi conto dell'infedeltà del vostro nuovo amore e, al contrario, della mia costante fedeltà, maledirete la sorte e Amore. Poi, ricevuto lo stesso trattamento che ora riservate a me, comprenderete quanto chi vuol ingannare un'altra persona non faccia che ingannare sé stessa; e non si può lamentare degli errori altrui, se di quegli stessi errori non rimprovera prima sé; e, in questo modo, soffre al contempo per i propri sbagli e per quelli altrui'.

61-62. *Et ... fede:* 'E, alla vostra età, osservando attentamente quale sia il torto altrui e quale invece la mia fedeltà sempre salda' oppure, intendendo «la vostra etate» come parte dell'elenco del v. 62, 'E, riflettendo su quale sia ormai la vostra età, quale il torto altrui e quale la mia fedeltà irremovibile', benché non muti di molto il senso complessivo, a tratteggiare l'amata che, ormai matura di anni, si rende conto di quanto si sia sbagliata (nell'essere stata infedele nei confronti dell'io? O nell'aver riposto il proprio amore in un uomo a lei non del tutto fedele, al contrario dell'io, forse con rimando a una situazione analoga a quella di XLII 12-14? O forse, ancora, nell'aver finalmente compreso che l'io si è sempre mantenuto a lei fedele, nonostante questa, per qualche motivo, lo avesse invece ritenuto di fede scostante?). Cfr. *Scoph.* 1197 «Ma वोι, νων risguardandω al nostrω errore».

62. *altrui torto:* con un salto logico, l'io immagina qui che l'*altrω amor* del v. 51 sia già venuto meno nella fedeltà alla donna. Il sintagma è petrarchesco (per cui vd. *Rvf* 28 12 «ove piangiamo il nostro et l'altrui torto»), a indicare però il peccato originale di Adamo ed Eva. Si noti che «altrui» torna, in poliptoto, sia al v. 66 che al v. 69. *ferma fede:* si segnala la forte allitterazione, nonché il fatto che l'aggettivo è il medesimo che l'io aveva associato a sé stesso al v. 40. Il sintagma è in clausola già in *Par.* XX 104, ma cfr. anche Chariteo, *Endimione* son. XXXI «La mia costante, intera et ferma fede», Bandello, *Rime* CCXXXVII 141-142 «fin che dinanzi a quel che il tutto vede / possi scoprir co 'l duol la ferma fede» e Bembo, *Rime* 54 9 «mirando a la sua fede ferma et pura».

63. *Gir ... biasmandō:* l'infinito è retto ancora dal «vedervi» di v. 58 ('spero di vedervi lamentare spesso di Fortuna e Amore'); il costrutto è affine a quelli di "vo" + gerundio, per cui vd. la nota a XXVI 19-20 (letteralmente 'andare lamentandovi'). Il verbo "biasmare" nelle *Rime* si ritrova soltanto al v. 87 del capitolo, dove a essere deprecata è la Morte («E biasmerete chi di lui vi privi»). *Fortuna ... Amor:* le due personificazioni, che sono individuate tra le principali cause delle sofferenze degli amanti, si trovano appaiate (e spesso associate ad altre figure ancora) a partire almeno da Petrarca, per cui vd. *Rvf* 223 7-8 «et col mondo et con mia cieca fortuna, / con Amor, con madonna et meco garro», ma ad esempio anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 3 10 «di Fortuna e d'Amor ond'io mi doglio».

64. *Poi:* con un'azione della mente successiva a quella della terzina precedente, a

indicare che la donna in un primo momento si rende conto dell'inganno in cui è caduta e, soltanto in seguito (*al fin*), comprende che ciò è frutto di quella che era stata la sua volontà di ingannare a sua volta qualcuno. *meritata*: 'rimeritata', 'ricompensata', secondo l'uso che il verbo ha in antico (ma con cui non pare ritrovarsi altrove in Trissino). La costruzione con il complemento introdotto da articolo partitivo, propria già del latino, si ritrova ad esempio in *Inf.* XXVI 80-81 «s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco».

64-65. *de ... me*: se si assegna a «de la mercede» la funzione di complemento di mezzo, il senso dovrebbe essere quello, sarcastico, di 'avendo ricevuto, per i vostri bei meriti, lo stesso compenso che avete dato a me', ossia 'essendo stata trattata allo stesso (duro) modo di come sono stato trattato io da voi'; in alternativa si potrebbe considerare la clausola come un complemento di causa ('essendo stata ricompensata per il trattamento che mi avete riservato'). Un verso vagamente vicino è *Rvf* 334 1 «S'onesto amor pò meritar mercede» (: *fede* : *crede*).

65-66. *vedrete ... crede*: in questa e nella terzina seguente una forte inarcatura separa il predicato dal complemento oggetto (che è in entrambi i casi «Sε»). Si noti come l'impiego di «stessa», anziché di «stessω», riconduca quella che vorrebbe porsi come massima generale a una dimensione che vale in prima istanza per la donna amata. Un adagio dal significato analogo è in *It. lib.* XXVII 684-685 «perchè l'ingannω / Sωpra l'ingannatωr spessω ritωrna»; cfr. inoltre *Soph.* 1516-1518 «Hai, chi non ha favōr da la fōrtuna / Non creda havere amici, / Ch'al fin s'avederà quantω s'inganna!», nonché Bonagiunta, *Rime* son. d. 2 vv. 1-2 «Chi sé medesimo inganna per neg[g]hienza / in par di danno suo sapere accerta» e Correggio, *Rime* 314 22 «E l'ingannar sé stesso è poco affanno».

66. *chi ... crede*: cfr. *Purg.* XIII 112 «E perché tu non creda ch'io t'inganni» e XXVII 28 «E se tu forse credi ch'io t'inganni», e soprattutto Chariteo, *Endimione* son. CIII 12 «Ingannar credo altrui, me stesso inganno».

67-68. *Ne ... errore*: 'E non si può lamentare dell'errore altrui se non condanna il proprio, che è il medesimo' (con il soggetto sottinteso che è ancora «chi ingannare altrui si crede»), ovvero 'Chi non riconosce di essere stato infedele, e non riprova un tale atteggiamento, non può poi dolersi dell'infedeltà altrui'. Cfr. Sannazaro, *SeC* XI 68-69 «e poi fra sé condanna, / no 'l proprio error, ma il cielo e l'alte stelle».

68-69. *ε ... affanna*: il periodo pare essere non più retto da «Ne si può lamentar se», ma a quello coordinato. Per la clausola «suω fallω» cfr. LXVIII 4 «fallω altrui».

69. *in un tempω*: 'contemporaneamente', come in VI 13. *s'affanna*: 'riceve affanno', 'si angustia'.

70-75. *Almen ... pentita*: 'Magari potessi almeno abituarci al mio dolore in modo da restare in vita quel tanto che basta a vedervi in questa vostra nuova, mutata e intricata, condizione. Perché (se così fosse) la mia anima, al momento di

ricongiungersi a Dio, nel vedere voi pentita abbandonerebbe ancor più lieta il carcere oscuro che è la vita'. Il vedere la donna pentita non servirebbe a trattenere l'anima dell'io, impedendole di distaccarsi dal corpo (così come accade invece qualche altra volta nel canzoniere, grazie a un soccorso giunto all'ultimo istante: cfr. ad esempio XXIII 5-8 o XXVIII 7-8), ma consentirebbe almeno di renderne più *lieta* la dipartita. Per l'intero passo cfr. Boccaccio, *Rime* XXXIX 9-14 «Oh, s'io potesse creder di vedere / canuta et crespata et pallida colei, / che con [i]sdegno nuovo n'è cagione! / Ch'anchor la vita mia di ritenere / che fugge, a piu poter m'ingegnerai, / per rider la cambiata conditione».

70. *durω... callω*: lo stesso sintagma è in Beccari IV 22-23 «ma sento ben ch'egli è sì duro el callo [: *fallo*] / d'i miei difetti e ingrossato tanto» e B. Tasso, *Rime* III LXVI 13 «Fatt'hai contra 'l ben proprio un duro callo» (: *fallo*). Cfr. inoltre *Tr. Temp.* 79 «Non fate contra 'l vero al core un callo». È questa la sola occorrenza, in Trissino, del sostantivo.

71. *ch'io... vita*: una locuzione simile è in *Scoph.* 1729-1730 «Non vo' restare in questa vita trista / Senza la mia Signora» e 1762-1763 «Adunque, lassa, voi pensate ch'io / Mi debbia senza voi restare in vita?» (e si segnala, nel secondo caso, l'utilizzo riflessivo del verbo, così come nelle *Rime*). Si noti come nel corso della terzina sia riproposto per tre volte – una per verso – il pronome personale «io».

72. *Tanto ... ballo*: il sostantivo, che qui vale genericamente 'questione complessa', 'situazione scomoda', come nella locuzione 'essere in ballo' (ed è sottinteso che si tratta del medesimo *ballo* in cui l'io stesso è implicato), in Trissino si ritrova in *It. lib.* XI 880, dove è impiegato nel senso proprio di 'danza'. Si vedano però anche Lorenzo, *Canzoni a ballo* XII 5 (testo peraltro citato in *Poetica*, p. 158) «Egli è forse in questo ballo» e, con significato simile a quello del testo trissiniano, *Orl. Fur.* IX 27 5 «ma Ruggiero a quel suon non intrò in ballo», XXII 3 6 «e lasciarli altri in ballo» (: *fallo*) e XXIV 57 6 «dianzi lo vidi in periglioso ballo».

73. *com'alma ... rimarita*: si tratta di uno pseudo-paragone (come altrove in Trissino: cfr. la nota a IX 4), dal momento che l'immagine non consiste in una vera e propria similitudine ma è da applicare all'io stesso. La clausola è desunta da Dante, *Le dolci rime d'amor* 136-139, laddove è descritta l'età della vecchiaia: «poi nella quarta parte della vita / a Dio si rimarita, / contemplando la fine ch'ell'aspetta, / e benedice li tempi passati»; ma per la metafora nuziale si veda anche *Purg.* XXIII 81 «del buon dolor ch' a Dio ne rimarita» (: *vita*), nonché *Rime* XXXI 76-77 «Mercede apò il Signor, di noi pietosa, / Facile ottien, come novella sposa». Il verbo è *hapax* nella produzione trissiniana.

74. *Lieta*: vale qui forse non genericamente 'felice', ma 'beata', come in *Purg.* V 46 «O anima che vai per esser lieta»; cfr. inoltre *Rvf* 278 10-11 «così leve, expedita et lieta l'alma / la segua, et io sia fuor di tanto affanno», ma anche ad esempio Alamanni,

Egloga prima (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 13-17) 141-143 «Così dicendo dal terrestre velo / Si sciolse l'alma, e nuda al ciel salìo, / U' lieta stassi, e noi qui lascia in doglia». *usciria di*: per il ricorso alla preposizione "di", anziché "da", dopo il verbo "uscire" cfr. la nota a XXVIII 4. *carcer tetro*: più che al corpo, che costituisce come una prigione per l'anima, in questo caso il *carcer* fa probabilmente riferimento alla vita stessa, che con le sue affezioni mina la felicità dell'io. La clausola è già petrарcesca, presente in *Tr. Cupid.* IV 164 (: *dietro*), ma vd. anche *It. lib.* IV 346-347 «Come fa il prigionier, che si ritruova / In carcer tetro condannato a morte». Cfr. inoltre, per contrasto, *Rime* LXI 1-2 «Anima stanca, poscia ch'io ti guidò / Un'altra volta in la prigionia antica» (dove la prigionia è quella amorosa).

75. *La mia*: forte *enjambement*, esasperato dall'altrettanto teso iperbato rispetto all'aggettivo *Lieta* (che è nella stessa posizione all'interno del verso), a mimare l'uscita dell'anima dalla prigione terrena.

76-77. *Ma ... dietro*: 'Ma, dal momento che la nostra vita è fragile come una lastra di vetro, e tanto più se presenta delle incrinature lungo la superficie'. Benché, con un moto ottativo, nelle terzine precedenti l'io avesse espresso il desiderio di rimanere in vita fino a poter vedere il pentimento dell'amata, egli si rende ora conto che una tale speranza è irrealizzabile, dal momento che la morte è ormai prossima e nulla può essere messo in atto perché sia allontanata. La nuova similitudine è racchiusa, questa volta, in una terzina soltanto, e risulta costituita non più da una comparativa ma da un semplice complemento di paragone che occupa appena un emistichio. L'idea di fragilità associata all'immagine del vetro è topica: cfr. ad esempio Boccaccio, *Rime* LXVII 1-2 «Quando riguardo me vie più che vetro (: *adietro* : *tetro*) / fragile» (rispetto a cui si osserva una giacitura analoga a quella trissiniana, con l'aggettivo rigettato in *incipit* del secondo verso), *Rvf* 124 12-14 «Lasso, non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza, / et tutti miei pensier' romper nel mezzo», Barducci XII 1-2 «Simon, quanto più penso al mondan vivere, / fragile e breve e più ch'un vetro tenero», Gallo, *Rime, A Safra* 180 2-3 «lasso el mondo addietro, / falso, caduco e fragil più ch'un vetro» (: *tetro*), Tebaldeo, *Rime della vulgata* 292 13 «ma tu sciai ben che siam fragil' qual vetro» e 269 59-60 «e tal esser si pensa in su un diamante, / che al fin si trova sopra un fragil vetro» (: *carcer tetro* : *indietro*) e *Rime stravaganti* 565 37-39 «Pensa come è fondare in fragil vetro / chi ferma sua speranza in questo mondo, / mondo non già, ma carcer duro e tetro» (: *detro*), e *Soph* 1951-1953 «Ma 'l ben ch'altrui divisa / È fragil come vetro / E 'l male è forte e tostò ci vien dietro», ma anche Magno, *Del bel Giordano in su la sacra riva* (in *Rime*, pp. 127-134) vv. 72-73 «e 'l fragil vetro [: *adietro*] / Del viver tuo saldo diamante credi». Per l'aggettivo associato alla vita vd. invece almeno Dante, *Donna pietosa e di novella etade* 29-30 «Mentre io pensava la mia frale vita / e vedea 'l suo durar com'è leggiero», Cino CXV 9 «perché la vita sua,

ne lo cor frale», *Rvf* 63 5 «La fraile vita ch'ancor meco alberga», 191 4 «questo breve et fraile viver mio», 351 12 «mia fraile vita» e 360 147 «la sua fraile vita», Rinuccini, *Rime* XLIII 1 «Ben conosch'io la nostra fragil vita», Chariteo, *Endimione* canz. VIII 25 «La fraile et breve vita, che n'avanza» Tebaldeo, *Rime della vulgata* 65 1-2 «Deh, come è varia, breve, incerta e frale / questa vita mortal», 173 9-10 «Exempio son a vui quanto sia frale / questa vita mortal» e 285 5-6 «ché chi apre gli occhi ben, vedrà che 'l frale / viver nostro non è se no una guerra», e Rota, *Rime* CLXXXIV 3-4 «e questo viver frale / sostieni tu, che pende e già si spezza»; altri riscontri in Trissino sono invece in *It. lib.* VIII 544 «Deh non mi tor questa mia fragil vita» e XV 730 «Che poi, che dee finir questa fral vita».

77. *elji*: a senso il pronome si riferisce a «vetrow», ma grammaticalmente sembra invece essere concordato con il «viver» (che, del resto, stante l'assimilazione metaforica al vetro stesso, è altrettanto *lesfo*). *dintornow lesfo*: bisogna probabilmente intendere 'lesionato sull'uno e sull'altro lato della superficie' e non 'in corrispondenza dei margini esterni'. Il verbo non conta ulteriori attestazioni nelle *Rime*.

78. *Nwon ... sarò*: 'non sarò presente lì con voi nel momento in cui finalmente vi pentirete'. *chè ... dietrow*: 'perché la morte mi incalza, stando alle mie spalle', ovvero 'sono ormai prossimo a morire'. È il tema della *mors impendens*, per cui vd. soprattutto *Rvf* 128 98-99 «et sì come la vita / fugge, et la morte n'è sovra le spalle» e 272 1-2 «La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate».

79-80. *Wnde ... vergogna*: il senso dovrebbe essere 'per la quale ragione (ovvero per la mia morte) porterete il peso del vostro tradimento e del vostro pentimento tardivo senza che io sia presente per incutervi soggezione o vergogna'.

79. *soppporterete ... pefwo*: oltre a *Purg.* XI 70 «E qui convien ch'io questo peso porti» (dove il sostantivo ha significato proprio), cfr. *Rime* LXXVI 96 «Ma pilja questow pefwo» e *Soph.* 658-660 «O nostre menti vaghe / D'essere alfin felici, / Qual vi s'aggiunge pefwo?».

80. *tema o vergogna*: coppia già dantesca, per cui vd. *Purg.* XXXIII 31-33 «Da tema e da vergogna / voglio che tu omai ti disviluppe, / sì che non parli più com'om che sogna» (e si noti che «come huom, che sogna» è qui al v. 84), e petrarchesca, per cui vd. invece *Tr. Mortis* II 143-144 «perché vergogna e tema / facean molto desir parer sì poco».

81. *Ben ... offefwo*: 'e tuttavia (se anche non proverete timore o vergogna) l'avermi maltrattato in tal modo vi causerà forse qualche pena'. Se ai vv. 58-60 l'io prospettava un pentimento della donna e, di conseguenza, una sua presa di coscienza del male procurato, adesso addirittura intravede per lei delle vere e proprie sofferenze, dovute alla consapevolezza di non essere intervenuta in tempo per salvargli la vita. Cfr. ancora XLVII 5 «Ben forse anchor di ciò vi pentirete». *dorrà*: cfr. la nota a XXXIX 11.

82-84. *E ... sogna*: 'E, come colui che ha perso qualcosa, che desidera vanamente

quella cosa e col pensiero torna di continuo solo su quella, e agisce come se stesse sognando'. L'ultimo paragone del capitolo si struttura nuovamente in più di una terzina, risultando perfettamente bilanciato tra una partizione contenente il comparante e una che ospita il comparato – salvo poi una sorta di rilancio in epifrasi di quest'ultimo, che viene espanso da una coordinata in una ulteriore terzina. La similitudine ricorda quella di *Inf.* XXX 136-138 «Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sì che quel ch'è, come non fosse, agogna» (: *vergogna*), rispetto a cui si noti anche la ripresa dell'intera serie rimica; ma, per l'immagine del dispiacere provato per aver perduto qualcosa, vd. anche *Inf.* I 55-57 «E qual è quei che volentieri acquista, / e giugne 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista».

82. *agogna*: il verbo si ritrova in Trissino soltanto in *It. lib.* XI 992 «Pòssiate haver ciò, che 'l cuor vostro agogna». Si segnala l'*enjambement* del complemento oggetto, che di fatto amplifica l'idea del desiderio di qualcosa che non è a portata di mano.

83. *perduto*: si noti come nel giro di due versi, per ragioni metriche ma evidentemente anche di *variatio*, sia impiegata sia la forma forte che quella debole del participio di “perdere” (e cfr. Rohlf 1968, § 622); in generale, però, in Trissino è quest'ultima a prevalere. *quivi*: ‘su di ciò’, in riferimento a «Ciò, che ha perduto».

84. *fa ... sogna*: forse nel senso che si sforza di ottenere qualcosa che gli sfuggirà del tutto non appena si sarà svegliato; o forse, più semplicemente, a indicare un possesso ricercato ma sempre sfuggente e mai raggiungibile, come quello che caratterizza alcuni sogni. Oltre alla già citata clausola di *Purg.* XXXIII 33, cfr. l'anonima *Amor voglio blasmare* (= Anonimi siciliani 4) 23-28 «Così m'è advenuto / come a l'om ch'è dormuto, / che si sogna vedere / tuto lo suo volere / e tenere si pensa ciò che bole; / poi si risveglia e dole e non può avere», Davanzati, *Rime* 99 13-14 «ché face sì come quelli che sogna, / che crede posseder lo suo ricore», e *Rvf* 49 7-8 «et se parole fai, / son imperfecte, et quasi d'uom che sogna» e 264 88-89 «Ché 'n guisa d'uom che sogna / aver la morte inanzi gli occhi parme»; vd. inoltre, per contrasto, *Rime* LXVII 14 «Ci fu pur verò; e so, ch'io non mi sognò».

85. *Così ... vivi*: ‘allo stesso modo voi, non trovandomi più tra le persone vive’. Cfr. al contrario LV 75 «Fin ch'io sarò nel numero de i vivi».

86. *il ... servire*: cfr. IV 12 «il servir mio» e XL 9 «'l durò servir mio».

87. *chi ... privi*: ‘chi vi impedisca di giovarvi ancora di quel mio servizio’, ovvero ‘la (mia) morte’. Per il verbo in punta di verso cfr. XXXII 10 «ne prive», LV 74 «mi privi» e LXIII 6 «vi prive».

88-90. *E ... pòssendò*: ‘E adoperandovi, con tutta la vostra volontà, ora in un modo e ora in un altro per ripristinare quel mio servizio amoroso, e tuttavia non riuscendovi, soffrirete molto a causa della mia morte’, secondo un motivo che si ritrova in XLVII 10-11 «E non pòssendò voi cōrregger questò, / Quella pietà si

volgerà in dolore». La terzina riproduce, ancor più della precedente, un atteggiamento della donna che corrisponde a quello già descritto ai vv. 82-84, consistente nella ricerca a tutti i costi di quanto si è perso. La contrapposizione “hor quinci ... hor quindi” (letteralmente ‘ora qui, ora lì’) è piuttosto comune, a partire almeno da *Inf.* XIV 41-42 «or quindi or quinci / escotendo da sé l’arsura fresca» e *Purg.* X 11-12 «in accostarsi / or quinci, or quindi al lato che si parte» e XI 100-101 «Non è il mondan romore altro ch’un fiato / di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi»; cfr. inoltre *Rvf* 73 53, 85 10, 270 85 e 272 6, *Tr. Cupid.* II 2 e IV 28 e, in Trissino, *Rime* LXIV 18-19 «E sempre il bello aspettò / Rapporta hor quinci hor quindi entrò al pensiero» e *It. lib.* III vv. 242-243 «Con spessissimò motò hor quinci, hor quindi / Vola, e rivola, e mai non si riposa» e v. 364 «Così s’udian le voci hor quinci, hor quindi» e VIII 387 «correndò hor quinci hor quindi».

89. *ristorarlò*: ‘ristabilirlo’, ‘ridargli vita’.

90. *Vi ... morire*: riprende vagamente il v. 81.

91. *M’a ... spendò*: ‘Ma a quale scopo, ormai, spendo ancora parole invano?’, oppure, intendendo «homai» come direttamente riferito a «indarnò», ‘Ma a che scopo spendo ancora parole, ormai invano?’. Oltre a Petrarca, *Rime disperse* CLXIX 1 «Io vo spendendo leggiadre parole», cfr. soprattutto *Tr. Temp.* «Forse che ’ndarno mie parole spargo», Buonaccorso da Montemagno il Vecchio VI 4 «Invan quante parole e preghi sparsi!», Giusto de’ Conti CLXXXIX 2 «Indarno prieghi et mie parole spendo», Sforza 133 12-14 «Quanto io al vento voce e invan parole / Cometto e parlo e per lei in carte scrivo, / Quante lacrime spando e ho già sparte» e 360 14 «Ma il tempo e le parole spendo in vano», *Orl. Fur.* XXVIII 31 1-2 «Ma più del Re, ma più d’ognun che invano / spenda a piegar il Tartaro parole» e *It. lib.* XIV 368 «Spender la strada, e le parole indarnò» (e «parole indarnò» è clausola formulare che si ritrova altre sei volte nel poema). *indarnò*: come già al v. 82.

92. *s’iò ... anni*: a seconda che si intenda il «v[i]» come riferito allo ‘spendere parole’ del verso precedente o al ‘rivolgere la speranza’ di quello successivo, il senso sarà rispettivamente ‘se io ho già speso così tanti anni, vanamente, nell’ ammonirvi’ o ‘se io ho speso così tanti anni nello sperare senza ottenere alcun frutto’. *spesò ... anni*: cfr. *Rvf* 364 9 «pentito et tristo de’ miei sì spesi anni» e Buonaccorso da Montemagno il Vecchio VI 2 «invan gli anni, le notte e’ giorni spesi!». Da notare la figura etimologica tra questo «spesò» e lo «spendò» del verso precedente, nonché l’insistita allitterazione tra i due verbi e il sostantivo «speme» del verso successivo. *tempò ... anni*: letteralmente ‘un lasso di tempo di così tanti anni’.

93. *Senza ... nulla*: ‘senza sortire alcun effetto’. Identico avvio di verso in *It. lib.* XXVI 168-169 «I Gotthi poi se ne tornarò in Ofmò, / Senza far nulla, e si dimoran ivi». *ove ... intendò*: ‘dove rivolgo la speranza?’ ossia ‘in cosa spero ormai?’. Per il valore qui assunto dal verbo cfr. anche LV 45 «a quel caminò intende» e nota.

94. *Util... inganni*: 'Vi gioverebbe (ascoltare le mie parole), affinché qualcun altro non vi inganni', così come ha fatto ora l'*altro* $\omega am\omega r$. L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*. Per la clausola cfr. Barignano, *Gli occhi, ch'ad Amor già tanti e tanti anni* (in *Rime diverse* III 6, p. 21) 5 «Con l'altro, perché mai più non v'inganni» (: *anni*).

95-96. *Ma ... disganni*: da costruire 'ma è necessario che a disilludere voi, che non prestate fede alle parole, sia la vostra stessa sofferenza', con «v ω i» che è quindi complemento oggetto (in posizione rilevata) e il gerundio «dand ω » che ha funzione di participio, secondo un uso ben attestato in antico. La donna, insomma, non si convincerà a pentirsi finché non avrà sperimentato in prima persona il dolore provocato dalla mancata fedeltà in amore. *Hapax* assoluto in Trissino, il verbo "disgannare" è piuttosto raro anche nel resto della tradizione lirica: in antico si trova soltanto in Boccaccio, *Amorosa visione* XLVI 37-38 «In cotal guisa spesso a disgannare / me quella donna gentile abbracciava»; ma cfr. anche *Inf.* XIX 21 «e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni» (: *anni*) e Boccaccio, *Rime* LXXVII 7 «né trovar credo che di ciò mi sganni» (: *anni* : *inganni*).

97. *Il ... sole*: 'la qual cosa (ossia il disinganno tramite la sofferenza) avverrà con il passare del tempo'. *girar ... sole*: si tratta, propriamente, del moto circolare che, secondo la dottrina aristotelico-tolemaica, il sole compie percorrendo la sua orbita. Cfr. soprattutto Bembo, *Stanze* 39 5 «Se per girar il Sole», ma anche Dante, *Amor che nella mente* 19 «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira», *Rvf* 29 57 «Quanto il sol gira» e Saviozzo, *Rime* XVIII 21 «nel viver tuo civile ognor si scopre / più la tua fama quanto gira il sole».

XLVI

Il sonetto forma con il successivo un dittico incentrato sulla durezza della donna e sulla sua mancanza di pietà persino di fronte alla prospettiva della morte ormai prossima dell'io: anzi, se nel primo dei due testi l'aiuto dell'amata è ancora sperato (benché soltanto vagheggiato in un'incidentale con valore ipotetico), è nel secondo che l'io acquista piena consapevolezza del fatto che nulla ormai potrà impedire la sua fine e che si limita quindi a contemplare l'eventuale futuro pentimento della donna.

Entrambi i componimenti sono assenti nel ms. di Jena, dove il capitolo XLV e il sonetto XLVIII si trovano pertanto in diretta successione. Trissino è però abile nel fare in modo che i due nuovi testi, se anche ben individuabili e distinguibili rispetto a quelli circostanti (per l'identico *incipit*, prima ancora che per il tema del tutto affine), risultino al contempo perfettamente inseriti: se dunque il primo riprende una delle rime (-*anni*) e due rimanti su tre (*anni* e *inganni*) con cui si chiudeva il capitolo precedente, il secondo si chiude invece nel segno del verbo "disciogliere" («harà discioltω»), il medesimo che si ritroverà poi in apertura del sonetto XLVIII («disciolge»). Anche sulla base di questi elementi, senz'altro non casuali, si può forse ipotizzare che la stesura dei due testi sia avvenuta proprio in coincidenza con la riorganizzazione del *corpus* attuata in vista della stampa della *princeps*.

Dal punto di vista sintattico si segnala l'organizzazione del periodo iniziale tale per cui il predicato della principale si incontra soltanto in punta della seconda quartina, dopo essere stato ritardato tramite l'ampliamento, attraverso una relativa, del sintagma nominale incipitario (per cui cfr. l'introduzione al sonetto IV e in particolare i rimandi a Soldani 2009b) e una temporale, nonché per mezzo di una doppia *enumeratio*, a occupare l'una e l'altra quartina.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE EDC, schema comune soltanto al sonetto XV (alla cui introduzione si rimanda per ulteriori considerazioni). È desinenziale la rima *legarω* : *guidarω* e sono inclusive *inganni* : *affanni* : *anni* : *danni* e *iω* : *disiω*; sono inoltre allitteranti fra loro i rimanti *guidarω* e *guerra*.

1. *Donna crudel*: l'avvio nel nome della *Donna* avvicina il componimento, forse non a caso caso, al ciclo di testi incentrati sulla crudeltà dell'amata (in particolare XVIII e XX, ma anche XVII e XIX; e, in maniera più marginale, XXV); è inoltre da

accostare, per contrasto, al sintagma «Donna gentil» con cui si apre ciascuna delle stanze della canzone LV, oltre che naturalmente all'*incipit* del sonetto che segue. Un identico attacco è pure in Chariteo, *Strammotti* XIII 1, ma cfr. anche Giusto de' Conti CLXXVI 1-2 «Quella donna crudel che tanto amavi, / Per cui soffristi già sì acerbi affanni» (: *danni* : *anni*), Poliziano, *Rime* XCVI 1 «Godi, donna crudel» e Da Porto, *Rime* XVIII 5 «E voi, donna crudel», e in parte anche Dante, *Io son venuto* 25-26 «sì è bella donna / questa crudel che m'è data per donna». *con ... amaro*: 'con un piacere, sempre però velato d'amarrezza'. Il sintagma, condiviso con *Rvf* 240 3 «amaro mio dilecto», non sembra aver conosciuto ulteriore fortuna in ambito lirico.

2. *fallaci lusinghe*: le attrattive amorose, *fallaci* perché destinate a non trovare compimento. Sia l'aggettivo che il sostantivo compaiono solo qui nelle *Rime*. In *Scoph.* 1948 si ha «O fallaci dilette», mentre «fallaci inganni» si trova in *It. lib.* IV 449, XXI 153 e XXII 756.

3. *gravosi affanni*: fra le numerose occorrenze del sintagma, già petrarchesco (per cui cfr. *Rvf* 353 5), si veda almeno B. Tasso, *Rime* I LXXXVII 5 «'n tanti e sì gravosi affanni» (: *anni*) e XCVII 12 «e 'n sì gravosi affanni» (: *danni*).

4. *vadw*: la tradizione a stampa tramanda, concorde, la lezione «vadi;», da emendare quantomeno per la presenza senz'altro erronea del punto e virgola. Si può forse immaginare che, nelle fasi iniziali della tiratura, il carattere corrispondente al punto e virgola – evidentemente destinato a occupare la posizione di fine verso, dove manca un qualsiasi segno di punteggiatura – sia caduto e sia stato in seguito ricollocato frettolosamente all'interno del verso. Quanto all'originario congiuntivo, desta qualche perplessità la desinenza in *-i* per il verbo “andare”, che in Trissino si trova sì attestata ma soltanto per la seconda persona singolare (cfr. *Scoph.* 1493-1494 «Che tu non mi sia tolta / E vadi serva in terra peregrina!» e 1536-1537 «Che ti dirà ch'al campo / Vadi, per esser serva d'è Romani!»; nella *Poetica*, p. 117, invece, si ha addirittura «[tu] vade», anziché «vadi», per il secondo verso di Dante, *Ballata*, *i' vo'*), mentre per la prima e per la terza si ha regolarmente «vada». Restano quindi tre possibilità: mantenere a testo «vadi», benché forma altrove non corroborata dall'*usus* trissiniano; ipotizzare che originariamente non vi dovesse essere alcuna vocale finale e che il verbo fosse eliso – nel qual caso la presenza del punto e virgola potrebbe spiegarsi anche come collocazione di un erroneo segno di punteggiatura al posto del corretto apostrofo –, benché, di nuovo, il verbo non si trovi mai apostrofato in Trissino e, in generale, la tendenza all'elisione sia poco frequente rispetto a quella alla sinalefe; ritenere che, semplicemente, vi dovesse essere una diversa desinenza. Se, a questo punto, la scelta di «vada» per «vadi» sarebbe la più semplice – col conforto di brani come XXXIII 13-14 «Io non curw però men dure pene; / Ma gravi sì, ch'io mi conduca a morte» (dove però la proposizione ha

sfumatura finale più che consecutiva, e solo perciò è giustificato il ricorso al congiuntivo) o *It. lib.* XX 466 «lascia ch'è vada a morte» –, risulta però ancor più rispondente alla prassi trissiniana (uso dell'indicativo nelle proposizioni consecutive) la restaurazione della lezione «vadω», che si è scelto di adottare a testo, in accordo anche con LXXIV 9 «ond'io ne vadω a morte». *a morte*: ai due rimandi interni alle *Rime* ora menzionati (XXXIII 13-14 e LXXIV 9) si aggiungano i casi di XXXIII v. 6 «Che gir farammi anch'or giovane a morte» e vv. 7-8 «ad immatura morte / È giuntω il miω riposω», XLV 25-26 «Forse perchè Fortuna ε 'l Ciel mi meni / Per viva forza a disperata morte», LI 10 «ε me n'andava a morte» e LV 80-81 «Chè non so che, par che m'ωffuschi ε leghi, / E meni a morte». *senz'alcun riparω*: 'senza che ci sia alcuna possibilità di scampo'. Un'identica clausola è in Cino XXVI 10 «lo qual procede senza alcun riparo» (: *amaro*) e in *Soph.* 121-122 «Pur tropp'alta ruina / V'imate, ε senz'alcun riparω»; cfr. inoltre, per contrasto, *Rime* XLIII 8 «a mia morte ripara».

5. *Poi ... legarω*: così come già III 2, il verso è un calco abbastanza scoperto di *Rvf* 3 4 «ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro» (e cfr. anche 61 4 «da' duo begli occhi che legato m'anno»). *mi legarω*: 'mi ebbero legato (facendomi innamorare)'. Cfr. XXXIV 8 «d'onde sentei legarmi» e, sempre in relazione all'innamoramento, LXIX 2 «il nodω, ωnde tu [*scil.* Amore] m'hai legatω».

6. *Nel ... anni*: 'nel tempo più prospero della mia giovinezza'. Cfr. XXXIII 27 «ne i vaghi miei fioriti giornni» e XLII 2 «E nel più vagω fiωr de lj'anni tuoi» e rimandi nelle relative note. *Nel ... tempω*: la locuzione «miglior tempo» è già in *Rvf* 37 12 e 88 3, ma il verso ricorda piuttosto, per andamento prosodico (oltre che per senso complessivo), *Rvf* 23 1 «Nel dolce tempo de la prima etade». *floridi anni*: l'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*, ma lo stesso sintagma si ritrova due volte in clausola nell'*Italia liberata*, in III 918-919 «Ne tantω duolmi ne i miei floridi anni / Mωrir» e in XVIII 1007 «che lj'increscea ne' suoi piu florid'anni»; cfr. anche Lorenzo, *Canzoniere* LXVII 30 «l'età mia florida e verde» e Serafino Aquilano, *Epistole* 5 47 «in sī florida etate».

7. *Di ... danni*: doppia epanalessi, a far consistere il verso unicamente delle sofferenze patite fin dalla giovinezza a causa della donna amata, così come in XXXIII 19 «Di suspir in suspir, di dolja in dolja». Un verso molto simile è in Chariteo, *Endimione* son. XXXVIII 1-2 «Di martir in martir, di pena in pena / Mi volge Amore et l'invida fortuna», ma per un'analogia costruzione cfr. anche *Rvf* 129 1 «Di pensier in pensier, di monte in monte» e 163 6-7 «et tu pur via di poggio in poggio sorgi, / di giorno in giorno» e Da Porto, *Rime* X 9-10 «Così di duolo in duol, di passo in passo, / Di grido in grido» (addirittura con triplice *geminatio*). Per la seconda dittologia cfr. infine Correggio, *Rime* 348 15 «accrescer disperato danni a danni» e 375 24 «dēi tu giongermi sempre danni a danni?».

8. *come ... piacque*: un inciso quasi identico, in un'analogha situazione, è in Da Porto, *Rime* XLIII 5-6 «Tanto pò in me di que' bei lumi il guardo, / Che il cor, come a lor piace, or vive or more». *mi guidarò*: il soggetto è il medesimo della subordinata che precede, vale a dire i *belj'ocki* del v. 5.

9. *continua guerra*: 'affanni e turbamenti senza interruzione'. È sintagma già sannazariano, per cui vd. *SeC* XXXIII 2-3 «et a sì lunga e sì continua guerra / dal mio nemico omai sperava pace».

10. *Per ... stessa*: si noti la nuova epanalepsi, dopo quella doppia del v. 7, inserita peraltro in una struttura a chiasmo («in continua guerra» + «Per voi» da un lato e «per voi» + «in un riposo eterno» dall'altro). Simili ripetizioni sono in Mostacci 3 46-47 «tosto poria di bando pria venire, / ca per voi l'aio, per voi penso levare», Tansillo, *Rime* 79 1-2 «Io arsi per voi, donna, e per voi ardo, / e per voi arderò, quanto ch'io viva» e *It. lib.* XI 1092 «Per voi sola si fa, per voi s'adorna»; ma vd. anche Boiardo, *Amorum Libri* I 33 76 «vostro fu vivo e vostro sarà morto». *vissò*: 'vissuto', come già in *Rvf* 145 13 «sarò qual fui, vivrò com'io son visso» e come anche in *Scoph* 960 «un che sia visso male». La forma del participio è difesa da Bembo, quanto alla lingua poetica, in *Prose* III xxxii «perciò che *Visso* della lingua non è, come che ella altresì più vagamente così si dica nel verso». Cfr. inoltre almeno Giusto de' Conti *CLI* 57 «Per che gran tempo in ghiaccio, in foco ho visso», Sannazaro, *Arcadia* IVe 17 «sempre in fiamme son visso», Correggio, *Rime extravaganti* XIX 25 «Sum visso un tempo in guerra, or vivo in pace» e Barignano, *Mille fiata, Amor, volgo il pensiero* 79-80 «onde poi sempre / son visso, e vivo, in dolorose tempre». *per voi*: 'a causa vostra' più che 'da voi' (con la locuzione che assumerebbe la funzione di complemento d'agente).

11. *in ... eterno*: per eufemismo, 'alla morte'; ma anche, in contrapposizione alla *continua guerra* di v. 9, 'nella vita eterna, consistente in una beatitudine e una pace senza fine'. Per la clausola cfr. Serafino Aquilano, *Strambotti* 162 7 «Ché a me darai riposo eterno» e *It. lib.* VIII 543 «Dóni riposo eterno a' tuoi parenti» e XXI 132 «ne l' suo riposo eterno».

12. *Se ... turba*: 'se nel frattempo non accade che ciò sconvolga questo proposito', con valore cataforico rispetto alla dichiarativa che segue e con la particella pronominale di «nol» che dovrà intendersi evidentemente riferita all'intero verso precedente ('se ciò non guasta quella vostra volontà di condurmi a morte'). *ch'io discernò*: 'e cioè il fatto che io vedo chiaramente'. L'incertezza espressa in merito all'intervento o meno della donna (espressa dal «Se») per salvare la vita all'amante è dovuta al fatto che è quest'ultimo a "discernere", mentre non è detto che lo stesso discernimento sia operato anche dall'amata.

13. *Che ... infamia*: 'che, se io morissi, voi ne ricevereste infamia'. Cfr. *Rvf* 366 96-97 «ch'ogni altra sua voglia / era a me morte, et a lei fama rea», ma ancor più vicini sono Correggio, *Rime* 379 8 «e a mia morte e tua infamia causa sei» e *Rime*

extravaganti XXXIII 6-7 «ma serà ben la morte a me bëata; / di eterna infamia tu serai biasmata», e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 274 52 «E perché infamia te seria mia morte» (e in parte anche 227 9 «ché a te seria più infamia»). *et ... difiω*: con valore avversativo (‘e invece io desidero’). La proposizione è coordinata al «discernω» del verso precedente, e non da esso retta (e si noti che i due verbi sono nella medesima posizione all’interno del verso, entrambi preceduti dal pronome «iω»). È questo l’unico caso in Trissino in cui «difiω» sia la prima persona del verbo “disiare” e non il sostantivo.

14. *Farvi ... terra*: ‘rendere il vostro nome glorioso e immortale presso gli altri uomini (tramite la mia poesia)’. L’attacco di verso, assieme alla clausola del precedente, ricalca *Rvf* 71 95-96 «ch’i’ spero / farmi immortal».

XLVII

Sul legame tematico e intertestuale fra questo e il precedente sonetto, oltre che sui rimandi fra i due componimenti in questione e quelli limitrofi, si rimanda all'introduzione a XLVI.

La speranza di un intervento diretto della donna a salvare l'io ormai in fin di vita, che era stata espressa nel finale del sonetto precedente, è qui definitivamente venuta meno, tanto che, se prima questi stava 'andando a morte' (cfr. XLVI 4), adesso la morte è già in atto (cfr. v. 3 «Eccω, ch'io morω») – e si noti che, a differenza che nell'altro testo, qui la principale si incontra immediatamente. Negli ultimi istanti che gli restano da vivere, tuttavia, l'io si abbandona ad anticipare all'amata il futuro doloroso che la aspetta una volta che sarà stata privata di lui: la seconda quartina e l'intera coda del sonetto sono occupate dall'immagine, tutta interna alla mente dell'amante, della donna che si strugge per la sua dipartita, pentendosi per tutto il male causatogli.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE, con schema dunque diverso dal precedente (con cui peraltro non è condivisa neppure una serie rimica). È paronomastica (e in poliptoto) la rima *havete* : *harete*, sono desinenziali *ricercata* : *rintuzata* : *amata* e *pentirete* : *harete*, è derivativa *ombra* : *adombra*; sono inoltre consonanti fra loro le rime A (-ete) e B (-ata).

1. *Donna crudel*: vd. la nota a XLVI 1. *già ... tempω*: 'a lungo'. È locuzione assai frequente, fra gli altri, in Tebaldeo. In Trissino si ritrova in *It. lib.* XXV 949 e XXVI 459, ma poi spesso senza l'avverbio «già».

2. *La ... morte*: per la coppia cfr. *Soph.* 2034-2035 «la man che ne la morte sua / Ha parte, et ancω ne la mia ruina» e Giraldi, *Hercole X* 126 6 «Che la ruina, et la mia morte brame»; per «mia ruina» vd. inoltre *Soph.* 1961 «Che la ruina mia non truova il fōndω», *Rime XXV* 5 «Hor che Fōrtuna a mia ruina volta» e *It. lib.* XXVII 194 «Forse per brama de la mia ruina». *ricercata*: si noti il forte iperbato rispetto ad «havete».

3. *Ecco ... morω*: un'esclamazione quasi identica è in Cino XXXVI 2 «che più non tardo, Amor, ecco ch'i' moio», in Saviozzo LXXIV 520 «ecco ch'io moro e tu non mi soccorre!» e in Sannazaro, *Arcadia VIII* 41 «ecco che io moio». Cfr. inoltre,

per contrasto, *Soph.* 1817 «Perché, vivendō tu, nōn morō in tuttō» e 1937 «Hoimeī, perché nōn morō». Il verbo è in poliptoto rispetto a «morte» del verso precedente. *rintuzata*: propriamente vale ‘spuntata’, e quindi ‘attenuata’ o addirittura ‘placata’. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*, ma ricorrente nell’*Italia liberata* spesso in riferimento alla sete (come qui) o alla fame: vd. II 943-944 «Cōme la sete, e l’ impōrtuna fame / fur rintuzate» (versi formulari identici in V 879-880, XIV 585-586 e XVII 417-418), VI 217-218 «Rintuzarōn la fame; e poi la sete / Scacciarō», XVI 342-344 «la gran cittade, / Ne la quale era rintuzata alquantō / L’estrema carestia de le vivande» e XXIV 25-26 «Per satisfare a l’impōrtuna fame; / Ma poi, ch’ella fu fciolta, o rintuzata».

4. *La ... sete*: ‘la vostra brama di farmi soffrire, durata così a lungo’. Forte iperbatō, complicato da anastrofe, con cui è rappresentata l’estensione nel tempo della *lunga sete* della donna. Un’esile coincidenza tematica (anche rispetto al verso successivo), in riferimento però alla ‘fame’ anziché alla ‘sete’ del male altrui, è in Poliziano, *Rime* XCVI 7-8 «[donna crudel] quando l’animo arai del mio mal sazio, / forse t’increcherà di tanto strazio».

5. *Ben ... pentirete*: ‘E tuttavia verrà forse il tempo in cui vi pentirete di questa crudeltà immotivata nei miei confronti’, similmente a quanto prospettato in XLV 58-59 «Bench’iō sperō di ciò vedervi anchōra, / Donna, pentire» (e rimandi, cui si aggiunga Gallo, *Rime, A Lilia* 127 119-121 «bench’iō son certo ancor di tanto male / e de la morte mia vi pentirete. / Ma el pentirsi di poi niente vale»). Per la locuzione ad avvio di verso cfr. XVIII 11 e nota.

6. *perfida ... ingrata*: ‘crudel’, perché desiderosa della morte dell’iō, e per di più ‘irricoscente’ nei suoi confronti, non avendone apprezzato il servizio d’amore. Cfr. Correggio, *Rime extravaganti* XXXIII 3 «perfida e ingrata», Tebaldeo, *Rime extravaganti* 678 6 «perfida, ingrata, cieca et inconstante!» e *It. lib.* XI 701 «Da questa gente perfida et ingrata».

7. *che ... amata*: quasi con sfumatura concessiva (‘nonostante egli mi abbia amato così tanto’). Identica clausola in Boccaccio, *Teseida* X 78 1 «Iō so che Palemon m’è tanto amata» (: *ingrata*).

8. *del ... harete*: il verso conclusivo della seconda quartina è in perfetto parallelismo con quello che chiude la prima, con «del miō mal» nella medesima giacitura ma piegato a rappresentare due stati d’animo opposti nella donna (crudeltà in un caso, pietà nell’altro). Cfr. Barignano, *Non vedete voi, donna, il mio tormento* 4 «Deh, pietà del mio mal vi stringa il core», ma anche *Inf.* V 93 «poi c’hai pietà del nostro mal perverso».

9. *nulla fia*: letteralmente ‘non sarà nulla’, ovvero ‘non servirà più a niente’. *polve ... ombra*: la coppia, che si ritrova identica in *Soph.* 1156-1157 «Che tutti che vivēn sōpra la terra / Nōn siamō altrō però che pōlve et ōmbra», è già petrarchesca,

per cui vd. *Rvf* 161 13 «et voi nude ombre et polve» e 294 12 «Veramente siam noi polvere et ombra», ma desunta da Orazio, *Odi* IV 7 16 «pulvis et umbra sumus»; qui, però, non vale ‘caduco’, ‘destinato a perire’, ma già ‘defunto’, ‘ritornato ormai polvere e divenuto privo di consistenza come un fantasma’. Cfr. inoltre almeno Sannazaro, *SeC* LIX 66-68 «Canzon, se l'alma errante e fuggitiva / in breve non rivolve, / mi troverà nuda ombra e poca polve», e Bembo, *Rime* 79 12-13 «[sdegno] che, se durasse, poca polve et ombra / faria di me» e 121 1 «Per far tosto di me polvere et ombra».

10-11. *E ... dolore*: ‘e non potendo voi far nulla per porre rimedio a questa situazione, il vostro iniziale sentimento di pietà si trasformerà ben presto in vera e propria sofferenza’. I versi ricordano quanto già prospettata alla donna in XLV 88-90 «E ricercandō hor quinci cōl defire, / Hor quindi ristōrarlō, ε non pōssendō, / Vi dōlerete assai del miō mōrire», rispetto a cui si segnala la ripresa sia della stessa locuzione, «ε non pōssendō», sia del “dolore” dell’amata.

10. *corregger*: *hapax* nel canzoniere.

11. *Quella pietà*: la medesima del v. 8. *pietà ... dolore*: i due sentimenti, che sono qui l’uno l’evoluzione dell’altro, sono invece intimamente connessi in *Rvf* 158 5-6 «Con leggiadro dolor par ch’ella spiri / alta pietà che gentil core stringe» e soprattutto 250 6 «vera pietà con grave dolor mista» e 314 6 «a la nova pietà con dolor mista».

12. *Wnde ... mesto*: ‘motivo per cui il vostro cuore sarà estenuato da una costante afflizione’. Una clausola affine è in XXXII 5-6 «wnde si langue ε duole», mentre un’identica coppia di aggettivi in punta di verso è in Gallo, *Rime, A Safira* 238 5 «Non vedi el corpo mio languido e mesto?»; cfr. inoltre *Rvf* 341 5 «ad acquetare il cor misero et mesto», *Soph.* 1116 «ε ’l cuor, quantunque mestō» e *It. lib.* III 246 «Wnde nel mestō cuor tutta cōnfufa».

13-14. *Chè ... Amore*: ‘perché Amore, dopo la mia morte, avrà fatto cadere quel velo che adesso è posto dinanzi al vostro intelletto, impedendogli di vedere e intendere rettamente le cose’. Chiusa vagamente analoga a quella del capitolo XLV, ai vv. 95-96 «Ma voi non dandō fede a le parole / Cōnvien, che ’l dōlor vostrō vi disganni».

13. *’l vel ... adombra*: l’immagine del velo che copre la donna è petrarchesca, per cui si vedano *Rvf* 11 12-14 «il velo / che [...] / de’ be’ vostr’occhi il dolce lume adombra» (: *ombra*) e 38 7 «quanto d’un vel che due begli occhi adombra» (: *ombra*), benché qui non siano gli occhi a non vedere ma l’*intellētō*. Anche sulla base di questi puntuali riscontri testuali, bisogna senz’altro intendere che il *vel* non rappresenta il corpo dell’io (come invece in *Rvf* 70 35 «Se mortal velo il mio veder appanna»), da cui l’anima è sciolta al momento della morte (come in *Rvf* 268 38-39 «disciolta di quel velo / che qui fece ombra al fior degli anni suoi», 313 12-13 «Così disciolto dal mortal mio velo» o 331 55-56 «dolcemente sciolto / in sua presentia del

mortal mio velo»), bensì un impedimento alla comprensione tutto interno alla mente della donna.

14. *discioltō Amōre*: cfr. XX 11-12 «che mi disciolja / Per tante offese Amōr da questō nodō» e per contrasto XLVIII 1-2 «Poi che sdegnō disciolge le catene, / Che bellezza cōnstrusse, ε Amōre avinse» e LXIV 1-2 «Ben mi credeva in tuttō esser discioltō / Da' tuoi legami, Amōre».

XLVIII

Il sonetto che in MA₁ era posto a conclusione del ciclo di testi sulla durezza della donna diviene nella *princeps* uno dei fulcri del nuovo indirizzo incentrato sul momentaneo superamento dell'esperienza amorosa, ponendosi quale primo componimento fra quelli che esplicitamente denunciano un'avvenuta e ormai superata sottomissione della ragione ai sensi e prospettano un nuovo corso – e si noti che nel ms. di Jena il testo, in assenza dei sonetti XLVI-XLVII, si trovava subito dopo il capitolo XLV, in cui l'io aveva preso coscienza del nuovo amore della donna. Non è del tutto chiaro se lo 'scioglimento' dai legami di Amore e il rinnovato acquisto della ragione coincidano con un abbandono dell'amore carnale per quello spirituale o, più probabilmente, con un distacco totale e (solo parzialmente) definitivo da Amore; e non è da escludere che lo sguardo dell'io, distolto ormai dalla contemplazione della donna, sia volto non alla visione delle realtà ultraterrene ma al raggiungimento della gloria per mezzo di altre vie rispetto a quelle prospettate dalla poesia amorosa. Resta il fatto che, proprio grazie alla crudeltà dell'amata, l'io ha preso piena consapevolezza dello stato in cui versava e, per il proprio bene, si è liberato dalle *catene* amorose: conscio dell'errore che ha caratterizzato il suo amore, fondato su una gioia fittizia e su una speranza inconsistente, egli può ora volgere la *mente* verso il *verace bene* e di conseguenza attuare un superamento delle realtà terrene, ristabilendo la *ragion* quale signora del corpo, finora guidato dai *sensi*.

Come anticipato nell'introduzione al sonetto XLVI, fra questo e il precedente componimento si registra una sorta di legame capfinido, con le *catene*, avvinte da Amore e qui 'disciolte', che rispondono a quel *vel* a sua volta *disciolto* da Amore in XLVII 13-14.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Sono ricche le rime *spinse*: *dipinse*, *camino*: *domino* e *terreno*: *freno*, mentre sono fortemente allitteranti fra loro i rimanti *spinse* e *spene* (e in parte anche *scorta*); si noti inoltre la consonanza che coinvolge le rime A (-eNe/-eNe), B (-iNse), D (-iNo) ed E (-eNo).

1. *Poi che*: con valore a metà fra causale e temporale ('dal momento che adesso'). *sdegn*: altrove nelle *Rime* gli 'sdegni' sono sempre le repulse che l'amata esibisce all'io, rigettando il suo servizio e rifiutando il suo amore (cfr. in particolare XLIII

9-10 «i sdegni e la durezza / Di questa Donna», che sembra condividere con il sonetto in esame il tema di fondo della presa di coscienza del proprio stato da parte dell'amante, ma anche XVIII 1 «Donna, se per disdegni o per durezza», L 9 «tra le durezze e i sdegni» e LXXII 7-8 «Oh fortunati amanti, / Che senza mai provar sdegni ne inganni»); qui, tuttavia, potrebbero indicare anche l'indignazione dell'io stesso, che reagisce finalmente alla mancanza di apprezzamento e anzi alla crudeltà che la donna gli ha finora dimostrato. *disciolge*: per questa forma (che è anche, ad esempio, in Boiardo, *Amorum Libri* II 26 13 «sciolger dal corpo per sciolger d'amore») vd. la nota a XXXVI 10 «tolge». Cfr., per contrasto con l'intera situazione, LXIV 1-2 «Ben mi credeva in tutto esser disciolto / Da' tuoi legami, Amore». *le catene*: quelle della passione amorosa, come in III 5 «i lacci e le catene», IV 6-7 «le salde e ascose / Catene» e XLV 57 «Ch'altra non mi può tuor queste catene». Cfr. inoltre *Rvf* 105 53-55 «Benedetta la chiave che s'avvolse / al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave / di catena sì grave».

2. *construsse*: 'costruì'. La bellezza della donna contiene in sé solo in potenza la facoltà di legare qualcuno (per questo si limita a 'fabbricare' le catene), mentre è Amore a suscitare l'innamoramento e a produrre quindi la prigionia (usando le catene per 'avvincere' l'amante). È questa, in Trissino, la sola attestazione in versi del verbo. *Amor avinse*: cfr. *Rvf* 175 2-3 «'l caro nodo / ond'Amor di sua man m'avinse» (e si noti che al verso successivo del sonetto trissiniano si ritrova «la dura man») e, da questo evidentemente dipendenti, Giusto de' Conti XLVI 3 «È questo il laccio, dove Amor m'avinse» (: *distrinse* : *risospinse* : *dipinse*), Sannazaro, *SeC* LXI 1-2 «Son questi i bei crin d'oro, onde m'avinse / Amor», e *Orl. Fur.* XXXIX 100 1-2 «E perché so che ne l'antiquo nodo / in che già Amor t'avinse, anco ti truovi».

3. *la ... man*: la mano della donna, *dura* (ovvero 'crucele') per ipallage. Cfr. per contrasto LXII 1 «Quella honorata man».

3-4. *distrinse ... aspramente*: con *climax* ascendente, le *catene* sono prima fabbricate, poi avvinte e ora strette con forza intorno all'io (come non manca di sottolineare l'*enjambement*). Cfr. anche XXXVI 1 «Sì mi distringe Amore e la mia Donna» e LXIV 2-3 «Da' tuoi legami, Amore, / Che distretto m'havean sì lungamente». «Troppo aspramente» torna, sempre in avvio di verso, in *It. lib.* XVI 407 e XXIII 779 («Tropp'aspramente»; e «Tant'aspramente» in XVII 394).

4. *libertà ... viene*: quella stessa *libertà* che in XLIII 4 era soltanto intravista e vagheggiata è ora stata ottenuta dall'io, grazie all'aiuto (evidentemente inconsapevole e involontario) della donna stessa.

5. *verace bene*: da intendersi in riferimento ad amore ('il bene prodotto da un amore veritiero, spirituale, e non più carnale') o in contrapposizione ad esso ('il sommo bene, Dio, opposto alle lusinghe fallaci dell'amore terreno'). La locuzione torna in *It. lib.* VI 640-641 «Et hò piu cari i suoi piaceri honesti, / E 'l suo verace

ben», ma vd. anche *Rime* LII 7 «Hor più verace Amōr m'ha mōstrō un raggiō». Cfr. inoltre Guidiccioni XCII 5-7 «Tempo homai fora da gli affanni alzarsi / Con l'ali del desio, ch'indarno spando, / Al sommo del tuo ben verace» (sintagma che nel commento *ad locum* è parafrasato come «pienezza della felicità amorosa»), ma anche *Par.* XXX 41 «amor di vero ben, pien di letizia» e Bembo, *Stanze* 3 5-6 «et che del vero ben colui si priva / ch'al natural diletto indura il core», Varchi, *Sonetti spirituali* CXL 10 «Dunque la mente al vero ben volgiamo» e Giraldis, *Donna, cui pensier basso unqua non tolse* (*Le fiamme*, c. 72r) v. 2-3 «ove con ferma mente / Poggiaste al vero ben».

6. *Da ... spinse*: per una deviazione dal percorso intrapreso a causa della follia cfr. Cino CXXXVIII 12-13 «che da follia se' spinto / in laberinto» (con identico verbo in clausola) e CLVI 6 «che 'l mio camino a veder follia torsi»; cfr. inoltre Giacomo da Lentini 9 vv. 8-9 «e dico che follia / me n'ha fatto alungare» e 41-42 «Follia dilivramente, / che m'ha levato da gioia e di bene». *nostra*: passaggio dalla prima persona singolare del pronome («mi», al v. 4) alla prima plurale, secondo una tendenza non insolita in Trissino (cfr. le note a XVI 9, XVIII 14, XXVII 3 e XXXI 40).

7. *Per ... pensier*: 'a causa di un pensiero (amoroso)'; è il soggetto del verbo della relativa che segue. *dentrō ... dipinse*: la metafora del cuore dell'amante che viene istoriato con l'immagine della donna è un *topos* diffusissimo, per cui si vedano ad esempio *Rvf* 96 5-6 «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto» o 125 33-35 «Ch'aver dentro a lui [*scil.* il cuore] parme / un che madonna sempre / depinge» (e per una rassegna delle numerose attestazioni antecedenti vd. Antonelli 1977, pp. 62-65, n. 75); cfr. poi almeno Giusto de' Conti XLIV 1-2 «L'alta beltà, che me dipinse Amore / In mezo il cuor», XLVI 7 «Et viva Amor nel cor me la dipinse» (: *distrinse* : *avinse*) e CLVIII 6 «Ché al primier guardo in mio cor la dipinse», Sforza 125 1-2 «Aimè! quel bel, suave nome e caro / Che nel mio cor dipinse amor per sempre», Sannazaro, *Arcadia* Ie 63-64 «che con due bionde trecce allor mi strinse, / e mi dipinse un volto in mezzo al core» e Alamanni, *Già si muove a tornar nel suo bel nido* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 329-331) vv. 7-8 «Questa è colei che nel mio cor dipinse [: *avvinse*] / Anzi scolpì sì dolci sguardi e chiari».

8. *Gioja ... spene*: si tratta delle lusinghe dell'amore per le quali l'io si lascia ingannare e legare, e che possono essere riassunte, considerando i vari elementi in endiadi, in 'la speranza fallace di una gioja soltanto illusoria e mai destinata a concretizzarsi' – e si noti la contrapposizione fra «non vera» e il «verace bene» del v. 5. In chiasmo la disposizione dei due sintagmi (sostantivo + avverbio-aggettivo / avverbio-aggettivo + sostantivo). Per la prima coppia cfr. LXIV 61-62 «E quella è vera gioja, / Che vien senza dolor dietro al difiō».

9. *ella*: la mente di v. 5. *beata scorta*: il *verace bene*. Per sintagmi analoghi vd. *Inf.*

XII 100 «Or ci movemmo con la scorta fida», *Purg.* IV 39 «alcuna scorta saggia» e XVI 8 «la scorta mia saputa e fida» e *Par.* XXI 23 «la mia celeste scorta»; cfr. inoltre *Rvf* 73 4-5 «Amor, ch'a ciò m'invoglia, / sia la mia scorta, e 'nsegnimi 'l camino».

10. *guidarne ... caminω*: 'guidarci lungo quel cammino'. Il fatto che la *mente* si indirizzi verso un *caminω* ultraterreno in un secondo momento, vale a dire solo dopo aver ritrovato il *suω verace bene* che le faccia da scorta, significa che quest'ultimo non coincide, evidentemente, con la meta finale da raggiungere e non può quindi essere direttamente identificato con Dio o con le realtà celesti *stricto sensu*, ma coinciderà più in generale con quanto vi è di contrapposto all'amore carnale. Una definizione analoga della retta via che conduce alla vita ultraterrena è in L 10 «quel camin, ch'al Ciel ne scorge». Cfr. inoltre per contrasto, anche in riferimento al verso precedente, Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 34 6-8 «la qual m'ha messo in sì fatto cammino, / senz'aver meco scorta o guida alcuna, / ma sol Amore è meco e la fortuna!».

11. *parte noi*: 'ci allontana', 'ci fa distaccare', ancora con *pluralis modestiae*. *pensier terrenω*: le preoccupazioni mondane (e in particolare quelle amorose) in quanto contrapposte ai pensieri che mirano invece alle realtà ultraterrene. Cfr. Sannazaro, *Arcadia* XIe 127-128 «Allor pur converrà ch'ognuno sgombre / da sé questi pensier terreni e loschi».

12. *la ragion*: rappresenta in modo specifico la capacità cognitiva e di discernimento, laddove la *mente* del v. 5 è costituita, più in generale, dalla somma di tutte le facoltà relative al pensiero (ed è quindi iperonima rispetto alla ragione stessa). Grammaticalmente il sostantivo è un complemento oggetto retto dal «Preporre» del v. 14 (a sua volta dipendente dal «poria» di v. 10: 'la mente potrebbe preporre ai sensi la ragione'). *pocω... che*: 'in uno stato appena migliore della morte', ovvero 'quasi morta', con un costrutto analogo a quello di XLV 21 «Sōnω caduti e pocω men che spenti». Cfr. *Rvf* 73 25 «et la ragione è morta», 189 13 «morta fra l'onde è la ragion et l'arte» e soprattutto 211 7 «regnano i sensi, et la ragion è morta» (: *scorta*), ma anche 236 3 «et la ragion vèn meno».

13. *alcun tempω*: 'per un po' di tempo'. La *iunctura* torna in LXIX 14. *in ... dωminω*: 'sotto il dominio di qualcun altro', ovvero dei *sensi*, come sarà esplicitato al verso successivo, ma anche di Amore.

14. *Preporre ... sensi*: cfr. per contrasto *Rvf* 264 103 «la ragione sviata dietro ai sensi». *darli*: 'darle', in riferimento ancora alla *ragion*. *in ... frenω*: la capacità di governare i sensi tramite le redini, frenandoli quando necessario. Cfr. almeno *Purg.* XX 55 «trova'mi stretto ne le mani il freno», Boccaccio, *Amorosa visione* L 37-38 «“Ell'ha del mio voler”, disse costei, / “in mano il fren”», *Rvf* 128 17 «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno» (: *terreno*), Giusto de' Conti XXXV 81-82 «Né posso in mano il freno / Tener della ragion» e *It. lib.* VII 27 «ch'à il fren'in manω» e XIX 197 «ch'avete in manω il frenω».

XLIX

Primo dei due «mandriali» contenuti nella raccolta (e presenti già a partire dal ms. di Jena), ovvero di quei componimenti che «sono così nominati perciò che in essi era solito cantarsi cose ben d'amore ma rustiche e pastorali, e quasi convenevoli a mandre» (*Poetica*, p. 149). Con l'altro condivide la spinta elogiativa di fondo nei confronti dell'amata, la cui bellezza è detta in entrambi i casi superare quella di ogni altra donna esistente; divergono però gli sviluppi tematici, dal momento che nel madrigale LX la lode delle bellezze esteriori è presto sostituita da quella delle virtù, mentre qui l'eccezionalità della donna è messa in relazione con quella della passione dell'io, che ugualmente non trova pari al mondo. Stupisce, peraltro, il fatto che proprio all'interno di una serie di testi incentrati sul rifiuto e sul superamento dell'amore come sottomissione della ragione ai sensi si incontri un componimento che ha come uno dei cardini tematici la *fiamma* della passione amorosa: ma la ragione è forse da ricercare proprio nella particolare natura metrica del testo in questione, che, sia per la sua singolarità sia per la brevità, di fatto non costituisce che un cursorio intermezzo in una fitta serie di sonetti monotematici.

Madrigale di rime abc bac dD, inedito nei repertori di Antonelli 1984 e Solimena 1980, 2000. Si tratta del componimento più breve della raccolta, sia per numero di versi che per consistenza (trattandosi di soli settenari con l'eccezione del verso finale). Nella *Sophonisba* (vv. 1737-1744) si trova un madrigale con la medesima seriazione rimica ma con una maggiore densità sillabica (schema AbC BaC DD). Nella *Poetica*, invece, a dispetto di una pur ampia esemplificazione delle possibili combinazioni rimiche del metro, lo schema qui impiegato da Trissino non è trattato; ma, soprattutto, fa specie la dichiarazione di prudenza riguardo alla possibilità di inserire o meno dei settenari nel madrigale («vi si possono sicuramente porre [...]; ma perché i buoni autori non ve l'hanno posti, non ho ardimento di dire che vi stiano bene»), a fronte di un componimento come il presente che è invece quasi del tutto eptasillabico.

2. *Non ... fia*: 'Non è nel presente, non è mai stata nel passato e mai sarà nel futuro'. Per il modulo in poliptoto, assai diffuso soprattutto presso i poeti delle origini, vd. almeno Giacomo da Lentini 36 10 «né fu né è né non sarà sua pare», Boccaccio,

Rime XXXVIII 4 «né fù, né è, né, credo, sarà mai» e *Filostrato* II 76 8 «né fu, né è, né fia mai» e VII 40 3 «nessun ne fu, né è, né giammai fia», e *Tr. Etern.* 32 «né ‘fia’, né ‘fu’, né ‘mai’», ma anche *Rvf* 350 9-10 «Non fu simil bellezza anticha o nova, / né sarà, credo» (che presenta anche qualche altra consonanza tematica con il madrigale) e *Tr. Cupid.* II 40-41 «Nè mai più dolce fiamma in duo cori arse, / né farà, credo»; cfr. inoltre Cappello 250 8 «non fu, non è, né fia» e, fra le *Rime* trissiniane, LIX 25-26 «Nōn fu nel mōndō nē sarà più mai / Simil bellezza» e LXIV 50-51 «Nōn fu mai donna nē sarà più mai / Simile a questa».

3. *Donna mortal*: in contrapposizione alle donne ‘divine’, come ad esempio in *Rvf* 157 7-8 «facean dubbiar, se mortal donna o diva / fosse» o Bembo, *Rime* 24 4 «donna più che mortal saggia et gradita»; ma cfr. soprattutto *Rvf* 144 7-8 «quel viso al quale [...] / nulla cosa mortal pote aguagliarsi» e *Rime* LXIV 48-49 «Perchè la Donna mia / Ogni cofa mortal vince d’assai».

4. *fiamma*: quella della passione amorosa, come in VII 9 «Qualche fiamma amōrōfa» e XXXVIII 14 «l’amōrōfa fiamma».

5. *È... parō*: per l’espressione cfr. LVI 1-2 «Questa vera beltà, che in terra apparse, / Sola, senza similja e senza pare» e *It. lib.* XIX 438 «De la vostra virtù, ch’è senza pare». La forma «parō», variante di “paio” (col significato di ‘qualcosa di uguale, di paragonabile’; quindi, qui, ‘è senza paragoni’), torna qualche altra volta in Trissino, spesso in contrapposizione con «disparō» (cfr. anche *It. lib.* XXIII 606 «Cōn quel caval, che nōn ha parō al mōndō»).

6-7. *Ma ... extreme*: si può leggere ‘ma queste due cose sarebbero assai più eccezionali’, intendendo quindi «extreme» come nome del predicato in iperbato, oppure ‘ma queste due cose già di per sé straordinarie sarebbero ancor più notevoli’, riferendo «extreme» direttamente a «cofe».

8. *note*: è evidente che a non essere “nota” sia in realtà solo la seconda delle *cofe extreme*, vale a dire la passione dell’io per l’amata, che non è a lei del tutto manifesta. *d’accordō insieme*: ‘conformi l’una con l’altra’, come in VII 1-2 «Amōr, Madonna et iō / Siamō d’accordō insieme» – *accordō* che sarebbe raggiunto se la bellezza incomparabile della donna non fosse negata all’amante, entrando in tal modo in contrasto con la sua passione struggente.

L

Il rifiuto dell'amore per la donna, dimostratasi sprezzante, si concretizza in questo componimento in una dichiarazione metaletteraria che coinvolge le rime stesse. Con un'invocazione analoga a quella del testo incipitario della raccolta, l'io si rivolge nuovamente ai propri *versi*, per indirizzarli però questa volta non più verso l'amata ma in direzione delle *fiamme accese*, cosicché assieme ad esse sia eliminata qualsiasi traccia dell'amore ormai passato: se nel sonetto I le rime erano invitate a rallegrarsi nell'eventualità in cui avesser ricevuto udienza e fossero state accolte benevolmente dalla donna, ora che tale possibilità è venuta meno e che quella ha dimostrato di non essersi mai interessata dei *martiri* dell'amante, ai versi d'amore non resta che bruciare – anche se è chiaro che, in quanto componimento d'apertura, il sonetto I sia virtualmente da considerare posteriore a quello in esame, e frutto dunque di un successivo pentimento da parte dell'io, che di nuovo invia speranzoso le proprie rime alla donna. Come nei testi subito precedenti, inoltre, è manifesta una forte presa di coscienza dell'amante, che si rende ormai conto di quanto il suo servizio amoroso sia stato non solo inutile ma addirittura disprezzato e che, proprio grazie alle *dureze* e agli *sdegni* dimostrati nei suoi confronti dalla donna, si è ora risvegliato dal proprio stato di torpore e si è finalmente indirizzato verso un cammino di elevazione spirituale che lo conduca lontano dall'amore terreno, verso il *Ciel*: in tale prospettiva il sonetto si lega abbastanza strettamente al XLVIII, con cui condivide sia l'idea dello 'sdegno' («sdegnω» in XLVIII 1, «sdegni» in L 9) come principio d'azione che spinge l'io a rendersi conto di quanto deleteria sia per lui la passione amorosa e quindi a rigettarla, sia la scelta di intraprendere un 'cammino' («caminω» in XLVIII 10, «camin» in L 10) di superamento e di conseguente innalzamento.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD, come nessuno dei vicini. È desinenziale la rima *accese* : *intese* : *spefe* (tutti participi) e assonante *martiri* : *adiri*, sono ricche *sdegni* : *degni* : *disdegni* (che è anche derivativa) e *scorge* : *accorge*. Inoltre, *sdegni* è parzialmente ripreso in uno dei rimanti di LI (*sdegnω*), mentre *scorge* richiama *scorta* di XLVIII.

1. *Ite ... accese*: il motivo dei versi destinati alle *fiamme* (con queste che, in qualche caso, coincidono con il fuoco stesso della passione amorosa) è topico, a

partire almeno da Ovidio, *Tristia* I VII 19-22 «sic ego non meritos mecum peritura libellos / imposui rapidis viscera nostra rogis: / vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus, / vel quod adhuc crescens et rude carmen erat», e conosce una certa diffusione nella lirica cortigiana, per cui vd. ad esempio Correggio, *Rime* 109 vv. 7-9 «adesso ogni mio canto adrizzo al foco, / però che ogni mio verso è pien di errore. / L'errore excuso, il darli al foco è ad arte» e vv. 12-14 «L'ardere i versi è con iudicio recto: / arde in me il foco; s'io ardo in lui le carte, / iusto è che l'opra gionghi col subiecto», Tebaldeo *Rime della vulgata* I 1-4 «Vedendo in foco le mie membra poste, / volea che meco ogni mia rima ardesse, / parendo a me che a lor più convenesse / tal fin per esser roze e mal composte» e Tansillo 4 12-14 «Questa la pira sia d'i miei tormenti, / arda con lor rinchiuso in questo foglio / ciò che di lei ne la memoria stamme». Nel caso trissiniano, tuttavia, il desiderio che le rime siano consumate dal fuoco nasce non in ragione dell'inadeguatezza di quelle bensì a causa della loro incapacità nel convincere la donna dell'amore che l'io le porta. *Ite ... versi*: oltre a I 7-8 «allegre andar possete, / Rime», per un analogo *incipit* vd. XXXVII 1 «Ite, pietosi miei sospiri ardenti» e rimandi, in particolare a *Rvf* 333 1 «Ite, rime dolenti, al duro sasso» con cui è condiviso l'invio dei propri versi. *fiamme accese*: 'fiamme ardenti', 'ben alimentate'. È locuzione soprattutto boccacciana, per cui vd. *Filostrato* II 133 1-2 «Pandaro, che sentia le fiamme accese / nel petto di colui cui egli amava» e IV 76 3-4 «ma s'elle fosser mille volte accese [: *intese*] / le fiamme mie», *Ninfale fiesolano* 186 2-3 «la mia vita / è stata e sta ancora in fiamme accese» (: *offese*) e *Rime* LXXXV 11 «accese fiamme attingo a mill'a mille», ma ad esempio anche Sforza 134 12 «In mezo de fiamme accese e ardente» e Correggio, *Rime* 375 27 «le mie fiamme accese» (: *offese*).

2. *Ardasi ... sospiri*: 'si distrugga nel fuoco, con i miei versi, il ricordo dei sospiri passati', nell'intenzione di non emetterne mai più per la donna in questione. Cfr. *Tr. Cupid.* I 1-2 «Al tempo che rinnova i mie' sospiri / per la dolce memoria di quel giorno».

3. *Poi che*: 'dal momento che'. *cagion ... martiri*: 'la causa delle mie sofferenze', vale a dire la donna amata. È clausola che si ritrova in Boccaccio sia in apertura del *Ninfale fiesolano*, in I 8 «e ch'è cagion di molti mie' martiri» (: *sospiri*), che in *Rime* LXXXIX 11 «chi sia cagion di tanto mio martiro» (: *sospiro*). Fra le *Rime* trissiniane cfr. inoltre, benché in tutt'altro contesto, XLV 31 «pietà de' suoi martiri».

4. *Le ... note*: indica propriamente il carattere sonoro dei versi (come in LVIII 9 «E celebrarla in sì soavi note»), ma, con estensione metaforica, anche quello latamente musicale (come ad esempio in XIII 45 «Che le note di lei mi par vederle»), di 'canto poetico'. *furō*: 'furono'. *intefe*: vale 'ascoltate' nel senso di 'prese in seria considerazione'.

5. *fatiche ... spese*: sono le fatiche sopportate, invano (perché senza ricompensa alcuna), per il servizio amoroso. Cfr. *Voi ch'attendete a gloriose imprese* di Giovanni

Andrea Gesualdo (in Frati 1918, p. 132), al v. 5 «Indarno fien tante fatiche spese» (: *accese*). Per la coppia «indarnω» + “spendere” vd. invece XLV 91 «M’a che più indarnω homai parole spendω?». *spese*: apparentemente aggettivo riferito a «fatiche», è in realtà participio da legare al «Sωn state» in *enjambement* all’inizio del verso seguente (‘se le mie fatiche sono state spese vanamente’).

6. *dietrō ... defiri*: ‘assecondando desideri vani’ come sono quelli amorosi, destinati a non ottenere mai compimento (in questo caso un qualche contraccambio che l’amante si aspettava come compenso per le proprie *fatiche*); e nel sonetto XLVIII, al v. 8, la passione è similmente detta generatrice di «Gioja nωn vera e mal fōndata spene».

7-8. *Ringraziō ... ωffese*: ‘adesso non posso che ringraziare lei per il fatto che sia adirata nei miei confronti e che mi faccia ora apprezzare ciò che un tempo mi arrecava dolore’ (o più propriamente, con anastrofe fra «lei» e «che», ‘ringrazio che lei si adiri ecc.’). Come sarà specificato nella terzina che segue, l’atteggiamento sprezzante della donna (*le dureze e i sdegni*) è accolto ormai benevolmente dall’io, che vi scorge un motivo per distaccarsi dall’amore per lei e per volgersi verso un cammino di elevazione. Il brano, anche in relazione ai versi successivi, ricorda vagamente *Rvf* 239 9-11 «Lei ne ringratio, e ’l suo alto consiglio, / che col bel viso et co’ soavi sdegni [: *degni*] / fecemi ardendo pensar mia salute».

7. *contra ... adiri*: cfr. Dante, *Amor, da che convien* 24 «incontro a sé s’adira» e Boccaccio, *Rime* LXXVII 8 «contro a me m’adiro» (: *desiro* : *martiro*) – un sonetto in cui parimenti si tratta di anni «perduti seguendo gl’inganni / della folle speranza et del desiro» (vv. 3-4) e il «martiro / sofferto invano e gli amorosi affanni» (vv. 5-6).

8. *faccia ... gradir*: per la costruzione cfr. XXVI 12 «Che mi fa men gradir». Si noti inoltre la forte paronomasia fra questo verbo e quello in clausola al verso precedente (*ADIRi ... grADIR*), a sottolineare la stretta consequenzialità fra le due azioni.

9. *tra ... sdegni*: metaforicamente è come se il *camin* indirizzato verso il Cielo fosse un sentiero che si apre nel fitto della vegetazione costituita dagli atteggiamenti crudeli della donna amata. Per la coppia vd. XVIII 1 «Donna, se per disdegni o per dureza» e rimandi, in particolare a XLIII 9-10 «Sì ch’iō ringraziō i sdegni e la dureza / Di questa Donna»; per il tema dello sdegno dell’amata che fa risvegliare l’io dal suo torpore cfr. inoltre XLVIII 1 «Poi che sdegnω difciolge le catene», nonché *Rvf* 351 1-4 «Dolci durezze, et placide repulse, / piene di casto amore et di pietate; / leggiadri sdegni, che le mie infiammate / voglie tempraro (or me n’accorgo), e ’nsulse».

10. *Troveren*: ‘troveremo’. L’opposizione tra gli aggettivi e i pronomi possessivi al singolare che occupano la fronte del sonetto («miei» ai vv. 1 e 3, «mie» al v. 5, «me» al v. 7, «mi» e «m[i]» al v. 8) e le forme al plurale che occupano invece questa terzina (oltre a «Troveren», anche «ne» al v. 10 e «ci» al v. 11) è probabilmente

dovuta, come altrove nelle *Rime*, a un improvviso ricorso a un *pluralis modestiae* più che a un 'noi' che includa i *versi* stessi nel discorso. *quel ... scorge*: 'quella via che ci guida verso il Cielo'. Alla luce di questo passo, evidentemente anche «quel caminω, / Che parte nōi da ogni pensier terrenω» di XLVIII 10-11 andrà inteso con un analogo significato. Cfr. inoltre XXXI 79-80 «la vera strada, / Ne la qual drittω a quel bel fin si vada». *al ... scorge*: cfr. *Rvf* 13 13 «ch'al ciel ti scorge per destro sentero» e 142 20-21 «seguendo ove chiamar m'udia dal cielo / e scorto d'un soave et chiaro lume», ma anche ad esempio 72 vv. 2-3 «un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce» e vv. 7-8 «Questa è la vista ch'a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine» e 306 1-2 «Quel sol che mi mostrava il camin destro / di gire al ciel con gloriosi passi».

11. *Che ... degni*: 'seguendo il quale (cammino) diverremo degni di una fine onorevole', ovvero di ottenere la beatitudine eterna dopo la morte. Si potrebbe tuttavia intendere «hōnōratω fin» anche come 'gloria poetica', che si consegue non cantando più la donna amata ma indirizzando i propri versi a un argomento più alto: così, infatti, in *Rvf* 119 56-57 «veggo che 'l gran desio / pur d'onorato fin ti farà degno»; e cfr. anche, sempre in relazione alla laurea poetica, *Par.* I 26-27 «e coronarmi de le foglie / che la materia e tu mi farai degno».

12. *tal ... accorge*: 'è colei che adesso non ha piena consapevolezza di sé (vale a dire la donna amata)', probabilmente nel senso che la crudeltà dimostrata e le sofferenze inferte all'io non sono del tutto intenzionali. Cfr. Dante, *Amor che movi tua virtù* 58 «ché non s'accorge ancor com'ella piace» e *Rvf* 210 13 «o s'infinge o non cura, o non s'accorge» (: *scorge*), ma anche *Purg.* XVII 13-15 «O imaginativa che ne rube / talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge» (: *scorge*).

13. *Vedrà ... disdegni*: forse da considerare in anastrofe rispetto al «Che» del v. successivo (come già al v. 7), nel senso di 'vedrà poi che, proprio attraverso i disdegni'.

14. *Che ... risorge*: 'che un esito insperato spesso rinasce, si realizza'. Il verso sentenzioso finale ribadisce quanto già anticipato nella terzina precedente, con tanto di ripresa dell'emistichio iniziale del v. 11 dal punto di vista prosodico (si confronti *CHE d'hōNōrATō FIN* con *CHE nōN sperATō FIN*). Cfr. Correggio, *Rime* 372 67-68 «Scio como longa impresa in tempo corto / a non sperato fin talora agionge», e, per contrasto, Rota, *Rime* I 5 «com'a sperato fin rado si giunga». Si noti inoltre l'allitterazione fra *SPERatō* e *SPEssō*.

LI

Dopo la reiterata dichiarazione, nei sonetti XLVIII e L, di distacco dalla donna e di innalzamento dei propri pensieri verso una meta ultraterrena, la presa delle distanze dall'esperienza passata sembra trovare qui un primo suggello, attraverso l'indicazione del numero di anni trascorsi nella passione amorosa, in una sorta di ricordo dell'anniversario di innamoramento che viene evocato solo perché l'intera storia d'amore venga definitivamente accantonata.

Il testo costituisce, dal punto di vista dello svolgimento tematico, un dittico con la ballata che segue, a dispetto dell'apparente contraddizione tra la prima lassa di quest'ultima, in cui i pensieri dell'io sono detti essere rivolti (come mai prima) tutti verso l'amata, e la seconda quartina del sonetto, in cui l'amante dichiara di tenere quanto più possibile lontano il proprio pensiero dall'*aspro volere* della donna: si tratta però soltanto a prima vista di un'aporia, dal momento che il fatto che la donna occupi un posto di rilievo nella mente dell'io non significa che anche la volontà di lui sia ancora soggetta ai desideri di quella (come si evince dalla dichiarazione del v. 3 della ballata).

L'indicazione relativa ai *sett'anni*, se non permette né una datazione certa né un'identificazione inequivocabile della donna cantata, pure consente di formulare qualche ulteriore ipotesi – ammesso che sia legata davvero alle vicende biografiche di Trissino e non sia una data semplicemente simbolica (cfr. *infra* il commento *ad locum*). Morsolin (1894, p. 110), con la solita estrema naturalezza (ovvero senza il rinvio esplicito a una specifica documentazione), identifica questa donna con quella Margherita Pio Sanseverino già cantata in alcune delle rime del nucleo originario di liriche trissiniane costituito da MA₁ e in particolare nella sestina XXVI (per cui si rimanda alla relativa introduzione): «Confessa egli stesso che preso di lei [...] ebbe a sentirsi l'animo per oltre sette anni, quanti cioè duravano gli amori, rinfrancato di nuova lena» (con tanto di rimando in nota al sonetto in questione); allo stesso modo anche Danzi (in Trissino 2001, pp. 272-273):

Trionfo della ragione che lega il sonetto [XLVIII] a LI, dove si registra un amore finito dopo sette anni: forse la relazione con Margherita Pio, [...] con la quale i rapporti del Trissino, documentati dal 1512, sembrano cessare improvvisamente nel 1520.

Le lettere della Sanseverino, in effetti, paiono farsi col passare del tempo man mano sempre più disilluse nei confronti di Trissino e del loro rapporto, e la corrispondenza fra i due si interrompe piuttosto bruscamente – nella pur grande lacunosità che contraddistingue il loro scambio epistolare, dal momento che non è ad oggi nota neppure una responsiva di Trissino –, a dispetto delle rinnovate dichiarazioni di amicizia e di fedeltà di lei, nonché di sofferenza per la distanza che li separa. Il periodo lungo cui si estendono i contatti epistolari (e dunque, presumibilmente, la relazione fra Trissino e la Sanseverino) pare del resto coerente con i *sett'anni* cui si fa riferimento nel sonetto, oltre che con l'appartenenza di quest'ultimo al ms. di Jena ma non al codice MA₁, esemplato presumibilmente all'estremo opposto – quello dell'inizio e non della fine – del rapporto fra il vicentino e Margherita Pio. Resta invece più incerto stabilire se sia l'intera sezione incentrata sul dominio della ragione sulla passione amorosa a dover essere ascritta a questo stesso periodo o se la fase di composizione dei vari testi di questo ciclo sia collegata a circostanze fra loro differenti e distanti nel tempo.

Da segnalare la struttura sintattico-argomentativa del testo, che nelle quartine risulta franto in maniera perfettamente bilanciata tra un tempo passato (individuato dall'utilizzo di imperfetto e passato remoto), relativo a un desiderio di compiacere l'amata che è riconosciuto come qualcosa di ormai superato, e una condizione attuale (segnalata da «Hor» al v. 5 e dall'impiego del tempo presente), in cui il distacco della volontà dell'io da quella della donna è una condizione stabile e si fa anzi progressivamente sempre maggiore. Nelle due terzine, parimenti, si assiste a una contrapposizione fra l'iniziale ricordo dell'esperienza amorosa, la cui durata nel tempo si riflette nell'uso dell'imperfetto, e l'indicazione, tramite un passato aoristico, dell'esatto momento in cui è avvenuta la presa di coscienza da parte dell'io, favorita da un intervento di Amore stesso.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE, come il XLVIII. Sono paronomastiche le rime *segnω* : *sdegnω* e *miω* : *mia*, è inclusiva *difiω* : *iω* : *miω* : *restiω*; sono inoltre assonanti fra loro le rime A (*-egnω/-egnω*) e C (*-erω/-erω*) e prive di consonanti le rime B (*-iω*) ed E (*-ia*). Infine, si segnala che la rima A (*-egnω/-egnω*) richiama la C (*-egni*) del sonetto L, con tanto di ripresa di uno dei rimanti (*sdegnω*), mentre il rimante *mia* su cui si chiude il presente componimento è riecheggiato sia da *miei* in punta di verso di LII 1 sia soprattutto dalla rima B (*-ia*) di quella stessa ballata.

1-2. *Si ... difiω*: 'Amore, così come indirizzava tutti i miei pensieri verso un unico bersaglio, coincidente con i vostri nobili desideri' o, intendendo «*cωl vostrω altω difiω*» come un complemento di mezzo, 'così come Amore, servendosi dei vostri desideri, conduceva i miei pensieri'; ma non è da escludere che a «*vostrω*» vada attribuito il valore di un genitivo oggettivo e che l'intero sintagma sia da considerare

come soggetto insieme ad «Amωr» ('Amore, insieme al grande desiderio che ho di voi, guidava ecc.'). Per l'immagine dei pensieri diretti verso un *segnω* – quasi frecce indirizzate verso un bersaglio – vd. soprattutto *Rvf* 60 7 «i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno» (: *sdegnω*), ma anche Dante, *Io sento s' d'Amor* 28-29 «E' miei pensier', che pur d'amor si fanno, / come a lor segno al suo servizio vanno», nonché, per contrasto, *Purg.* V 16-17 «ché sempre l'omo in cui pensier rampolla / sovra pensier, da sé dilunga il segno» e *Rime* XXXI 11-12 «Sì, che fannω dal segnω andar lontani / Quelli pensieri vani». Per la coincidenza fra il volere di Amore e quello dell'amata cfr. infine VII 1-2 «Amωr, Madonna et iω / Siamω d'accordω insieme» e XXXVI 1 «Sì mi distringe Amωre e la mia Donna».

2. *Guidava Amωr*: cfr. XXIX 13 «Cōsì mi guida Amωr» e rimandi. *vostrω ... difiω*: per il sintagma «altω difiω» cfr. la nota a XL 5; qui, tuttavia, più che come 'grande passione amorosa', la locuzione sarà da intendere, per ipallage, 'desiderio di voi che siete tanto nobile' (a prescindere dal fatto che si consideri 'di voi' con funzione di genitivo oggettivo o soggettivo). Per un sintagma dall'identica struttura vd. «vostrω asprω volere» al v. 6.

3. *mai ... iω*: l'io non solo non manifesta desideri contrari al volere della donna, ma è tanto conforme alla volontà di lei che nella sua mente neppure si affacciano dei pensieri che potrebbero arrecarle un qualche dispiacere. Una costruzione analoga è in *Tr. Mortis* II 88-89 «Mai diviso / da te non fu 'l mio cor, né già mai fia», ma cfr. anche *Orl. Fur.* XIX 49 5-6 «che mai non pensollo, / né mai l'avria creduto». *ne ... vols[i]*: 'né volli mai'. Una clausola simile è in LXXVII «che mai non volse».

4. *Cosa ... sdegnω*: 'una qualsiasi cosa per la quale io pensavo che avreste potuto manifestare anche solo il minimo fastidio'. *iω mi credesse*: l'uso riflessivo del verbo è abbastanza frequente in Trissino, per cui cfr. XXVI 27-28 «ch'iω mi credω in qualche valle / Trōvarmi secω» e nota. *esservi a sdegnω*: identica clausola in Ariosto, *Rime canz.* II 55.

5. *Hor ... fa*: 'ora (invece) mi rende tale', ovvero, in relazione al «Guidava» del v. 2, 'mi guida in tal modo'. *diversω*: nel senso etimologico di 'divergente', 'indirizzato verso un altro punto' e quindi non più coincidente, non più rivolto verso il medesimo *segnω* al quale punta invece il volere della donna (e con questo significato l'aggettivo è già in XLIV 4). La distanza ormai insanabile fra pensieri dell'io e volontà dell'amata è sancita in modo evidente anche dal fortissimo iperbato che separa l'aggettivo in questione dal sostantivo cui si riferisce, in punta del verso successivo. In coppia con "pensiero" è già in *Rvf* 29 36 «Da me son fatti i miei pensier' diversi»; e per un costrutto di questo tipo cfr. anche *Inf.* XXXIII 151-152 «uomini diversi / d'ogne costume». *tegnω*: letteralmente 'tengo', qui nel senso di 'ho': è evidente che questa forma, non altrove attestata in Trissino, è qui introdotta per esigenze rimiche, così come «divegnω» al v. 8 (anch'esso in attestazione unica nella forma

palatalizzata).

6. *vostrō... volere*: si noti l'allitterazione della fricativa labiodentale accostata allo scontro consonantico in *voStRō aSpRō*, che accentua l'idea di durezza insita nel sintagma stesso, nonché la disposizione a chiasmo tra i «miei pensier» e il «vostrō altō difiō» ai vv. 1-2 da un lato e il «vostrō asprō volere» e il «pensier miō» al v. 6 dall'altro.

7. *indietrō... restiō*: 'mi muovo all'indietro allo stesso modo di come fa un cavallo che si rifiuta di obbedire e di procedere', a indicare che la passione amorosa, ora che non è più sotto il dominio della donna, non solo non aumenta ma addirittura decresce. Cfr., anche in relazione al verso che segue, XXXVI 4-6 «L'unō [scil. Amore] sempre mi sta cō i sprōni al fiancō / Arrōtati al difire, e mi sōspinge; / L'altra [scil. la donna] cōl frenō indietrō mi rivolge», rispetto a cui qui, con capovolgimento delle parti, è la donna a spronare l'io ed è invece Amore a permettere che questi possa fare opposizione. Il concetto della volontà "restia" a farsi guidare è desunto probabilmente da *Rvf* 6 7-8 «né mi vale spronar, o dargli volta, / ch'Amor per sua natura il fa restiō» (: *desio* : *mio*) – benché, di nuovo, in Petrarca l'io sia condotto in avanti dal «desio», mentre qui dalla donna –, ma vd. anche Ariosto, *Rime* son. XVI 12-14 «Ben vi vuo' raccordar ch'ogni cavallo / non corre sempre per spronar, e veggio, / per punger troppo, alcun farsi restiō» (: *mio*) e Beccuti LXXIX 9 5-8 «che ingegno o studio non potrà far tanto, / volgendo 'l freno da man destra e manca, / che l'indomito core al tuo disio / non fia sempre più duro e più restiō».

8. *E... divegnō*: 'e mi faccio di volta in volta sempre più resistente agli sproni', ovvero costantemente più recalcitrante agli stimoli della passione e del desiderio che provengono dalla donna amata e sempre meno disposto ad assecondarli. Cfr. per contrasto *Rvf* 173 8 «ch'è sì caldi gli spron', sì duro 'l freno».

9-11. *Seguitō... via*: l'intera terzina è riproposta, in leggera *variatio*, nella prima mutazione della ballata LII. Il verbo incipitario, «Seguitō ho», diventa lì «Mentre ch'io vi seguia» (v. 5); il *sentierō* mostrato dalla donna si trasforma nel *viaggiō* (v. 4) percorso dall'io; la morte ormai prossima («me n'andava a morte») diviene un pericolo scampato («Che meravilja è, ch'io n'ufcissi vivō», al v. 6).

9. *Seguitō ho*: anastrofe non inusuale in Trissino in *incipit* di verso (cfr. ad esempio XIII 59 «Vistō ho», XXXIV 11 «E fattō hai bene» o LXIV 69 «Raccoltō hannō»), dovuta principalmente a ragioni prosodiche. *il... sentierō*: la via della passione amorosa, tracciata dalla donna e lungo la quale si era finora mosso l'io; si tratta di una via che con ogni evidenza risulta fallace e fatale, al contrario dell'*altra via* (v. 11) o del *camin* (v. 13) che conducono invece verso la gloria eterna. Si noti il passaggio fra la seconda persona plurale dei vv. 2, 4 e 6 e la seconda singolare impiegata qui al v. 9, sempre in riferimento alla donna.

10. *più... anni*: è l'unica determinazione cronologica presente nel canzoniere,

legata però a immagini già bibliche (in particolare al duplice servizio di sette anni, per Lia e per Rachele, di Giacobbe) oltre che liriche, per cui vd. *Rvf* 30 28-29 «che s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo», ma anche 101 12-13 «La voglia et la ragion combattuto àno / sette et sette anni». *ε ... morte*: 'e, su questa via, sarei prima o poi giunto alla morte'. Più volte nel corso del canzoniere l'io ha in effetti dichiarato di trovarsi in fin di vita: gli esempi più vicini sono quelli di XLVI 4 «Ch'io vadω a morte senz'alcun riparω» (e rimandi) e XLVII 3 «Eccω, ch'io morω».

11. *S'io ... via*: 'se non avessi indirizzato i miei passi verso un'altra via', cessando quindi di percorrere la precedente. Cfr. *Rvf* 88 9-10 «Voi che siete in via, / volgete i passi»; qualche affinità si ritrova pure, specialmente in relazione al verso che segue, in Della Casa, *Rime* 47 101-102 «volgo, quantunque pigro, indietro i passi, / ché per quei sentier primi a morte vassi». *altra via*: 'altra' rispetto al *sentierω* mostrato dalla donna. La locuzione è feconda sia in Dante (*Inf.* III 91, IV 149 e XI 109; *Purg.* I 62 e II 65) sia in Petrarca (*Rvf* 7 12, 97 13, 178 13; *Tr. Mortis* II 91).

12. *Sotto ... vero*: 'mi si è manifestato, sotto una forma diversa, Amore, quello vero'. Si ripristina, dopo «apparve», la virgola, che era già presente nel ms. di Jena (benché forse aggiunta in un secondo momento, come parrebbe dalla sua posizione ben al di sotto del rigo); non sembrerebbe del resto ammissibile una parafrasi come 'Amore, sotto un'altra forma, mi ha mostrato la verità', assegnando al verbo un valore transitivo che pare non documentato neppure in antico. Per un'immagine vagamente analoga cfr. Boccaccio, *Comedia* XXVI 68 «sì come a Pomena in altra forma apparve il suo Vertunno, così nella propria mi si mostrò la santa deà» e *Rime* 125^a 5 «Amor m'apparve con gioioso aspetto», e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 712 5-6 «Eco che Amor m'apparve anzi el cospetto / cangiato in vista e trasformato tutto». *altra forma*: da intendere nel senso filosofico di 'essenza'. Si noti inoltre la ripresa dello stesso aggettivo con cui si chiudeva il verso precedente: il cammino intrapreso sulla nuova via è conseguenza del fatto che Amore si è mostrato in una nuova forma. *Amor... vero*: coincide con il *più verace Amor* di LII 7 (e vd. la nota relativa per ulteriori rimandi), e in parte forse anche con il *verace bene* di XLVIII 5, in implicita contrapposizione con l'amore sensuale che è fonte di illusioni e inganni oltre che di sofferenza. Si dovrà intendere quindi genericamente l'amore spirituale in quanto opposto a quello carnale o addirittura l'amore cristiano (*ἀγάπη* o *caritas*). Cfr. ad esempio Cavalcanti, *Rime* XXIII 12 «elli mi conta sì d'Amor lo vero» e Bandello, *Rime* XCV 61 «Amor vero e celeste», mentre sia in Poliziano, *Rime* CXXVIII 2 «amor del vero Amore» che in Della Casa, *Rime* 47 52-53 «Quel vero Amor dunque mi guidi e scorga / che di nulla degnò sì nobil farmi» il sintagma è sinonimo di Dio stesso.

13. *mōstrommi ... camin*: 'mi ha indicato la via', così come in *Inf.* XV 48 «e chi è

questi che mostra 'l cammino?» e XXI 84 «ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro» e *Rvf* 306 1-2 «Quel sol che mi mostrava il camin destro / di gire al ciel con gloriosi passi». Vd. inoltre *Rime* LII v. 7 «m'ha mostrò un raggiò» e v. 11 «Dòpò lungò camin». *da ... forte*: 'attraverso cui si vada con più determinazione', e dunque 'più velocemente' o 'con maggiore sicurezza di giungere al punto prefissato', con «forte» che ha qui valore avverbiale.

14. *A ... mia*: 'verso la vita che verrà dopo quella che sto vivendo ora' (benché grammaticalmente il soggetto di «vivrà» sia la «vita» stessa), ossia 'la vita ultraterrena', con forte *enjambement* a segnalare la distanza che separa l'io dalla propria meta; per il concetto cfr. ad esempio XVI 11 l'«altra vita» e nota relativa. Non si può tuttavia escludere che qui Trissino faccia riferimento non genericamente alla vita eterna ottenuta tramite il pio esercizio delle virtù, bensì all'immortalità conseguita grazie ai propri meriti letterari: si veda a tal proposito quanto dichiarato nel sonetto *Io son pur giunto al desiato fine* (Trissino 1729a, p. 379), con cui il vicentino accompagnava la conclusione della stesura dell'*Italia liberata*, ai vv. 9-10 «E [spero] viver dopo morte in quelle carte, / E salir quindi glorioso al Cielo».

LII

Come il sonetto LI (con cui costituisce una sorta di dittico dal punto di vista tematico), e ancor più che nei testi precedenti, la presente ballata è incentrata sul distacco dalla donna amata al fine di intraprendere un cammino che trascenda l'amore carnale e che permetta una conseguente elevazione. Anche nell'organizzazione delle partizioni metriche il componimento è vicino a quello subito precedente: nella ripresa è infatti riassunta la posizione dell'io rispetto alla donna e alla sua volontà, che lì si dipanava lungo le due quartine; nelle due mutazioni, con ripartizione bilanciata del periodo e un'alternanza dei tempi verbali che si rifà a quella delle terzine del sonetto LI, trovano invece posto rispettivamente la condizione passata, allorché l'amore per la donna stava per condurre l'amante alla morte, e quella presente, in cui questi ha ormai intrapreso il cammino di purificazione dalle passioni sulla scorta di Amore stesso; la volta, infine, riprende, ampliandoli, i versi conclusivi di LI.

Ballata mezzana di rime yZZ AbC AbC cZZ, con schema identico a quello di XXIV sia nell'alternanza delle rime che nella distribuzione di endecasillabi e settenari. Sono ricche le rime *assicurω* : *sicurω* (che è anche inclusiva) e *privω* : *arrivω*; la rima B (-ia), inoltre, è la medesima della rima E del sonetto precedente, rispetto al quale parzialmente in comune sono i rimanti *mia* (LI 14) e *miei*.

1. *Madonna*: osserva Giunta, in margine a Dante, *Madonna, quel signor* 1, che «l'avvio con appello alla donna, o a *madonna*, molto diffuso in generale, è però caratteristico soprattutto della ballata»; un simile attacco, ma con rovesciamento del senso complessivo, è in Bartolino da Padova ball. 6 1-2 «Madonna, bench'ì miri in altra parte, / amor da voi però mie cor non parte».

1-2. *i ... furω*: 'tutti i miei pensieri sono indirizzati verso di voi con un'intensità tale che finora non si era mai vista' (fuor di metafora, 'non faccio che pensare a voi'), a indicare un amore totalizzante, come in Boccaccio, *Teseida* III 41 3 «et a llei volto ogni nostro pensiero» e IV 73 7 «poi ad Emilia il suo pensier voltava», Correggio, *Rime* 3 12 1-2 «Nascon da i penser mei, se a vui son volti, / madonna» e 3 52 76 «ché a te i pensier di lui tutti son volti», e Valenziano, *Centuria* 59 9 «Dietro a una fera i miei pensier son volti». Cfr. inoltre, nelle *Rime*, XXXV 8-9 «Hor che son volti i dolci

miei pensieri / Tutti in amarω» e LXX 13-14 «ε la speranza mia, / Che volse i pensier miei per quella strada», ma anche XLV 9 «Mentre, che haveste a me volta la mente» (e rimandi).

3. *Ma ... assicurω*: ‘ma non mi arrischio più nel seguire i vostri passi’. Tale sequela è da leggere alla luce di quanto affermato nelle quartine del sonetto precedente, laddove l’amante dichiarava esplicitamente la propria volontà di distanziarsi dall’amata e di dimostrarsi ritroso al suo volere: l’innamoramento, dunque, non preclude all’io, che teme di incorrere nella morte e si accorge di un tale pericolo, la possibilità di venire meno nel servizio amoroso e nel soddisfacimento di qualunque desiderio espresso dalla donna. Il secondo verbo è *hapax* nelle *Rime*, ma si ritrova qualche volta nell’*Italia liberata* (e si veda ad esempio, con il medesimo significato, VIII 156-157 «Ne m’assicurω a tener l’jocki fifi / Ne l’humana beltà, ch’iω non m’accenda»): con questo stesso senso è diffuso soprattutto tra gli stilnovisti, per cui vd. almeno Gianni Alfani III 10-11 «in guisa che non s’assicura / di volgersi a guardar negli occhi tuoi» e Dino Frescobaldi XVIII 3 «che ’l cor non si assicura» (con ulteriori rimandi nella relativa nota), oltre che *Rvf* 53 47 «per cui la gente ben non s’assecura» e 154 6 «che mortal guardo in lei non s’assecura».

4. *Ei*: pronomi pleonastico rispetto al soggetto vero e proprio («il mio viaggio»), normale in antico. Vd. ad esempio anche LXVII 14 «Ei fu pur verω». *periljωfω... viaggio*: la clausola è desunta in maniera letterale da *Rvf* 54 9 «vidi assai periglioso il mio viaggio», che viene sfruttato da Trissino anche per *Soph.* 686 «Pensandω al periljωfω mio viaggio» e *It. lib.* XIX 166 «Governa il periljωfω mio viaggio»; ma cfr. ad esempio anche *It. lib.* II 134 «Reggete il faticωfω mio viaggio». Il sostantivo ha, come di solito in antico (e come nell’altra attestazione delle *Rime*, in XXXI 83 «non tardò dal suo viaggio»), il significato di ‘via’, ‘cammino’ più che quello di ‘tempo trascorso nel percorrere la strada’.

5. *Mentre ... seguia*: ‘fintanto che le mie azioni assecondavano il vostro volere’ – al contrario di quanto avviene nel presente, così come segnalato al v. 3 «Ma di seguirvi più non m’assicurω». Cfr. ancora *Rvf* 54 al v. 4 «et lei seguendo», oltre che 13 10 «che mentre ’l segui».

6. *Che ... vivω*: ‘che è un miracolo il fatto che io non sia morto’. Una simile esclamazione è in *Rvf* 343 5 «gran meraviglia ò com’io viva anchora», e poi in Boiardo, *Amorum Libri* III 50 2 «e meraviglia del mio viver prendo», in Braccesi 27 11 «che meraviglia fia s’io non ne moro», in Tebaldeo, *Rime stravaganti* 325 14 «meraviglia vi sia che vivo io reste» e in Da Porto, *Rime* XIX 3-4 «Che meraviglia è ben com’ancor vivo / Il mio cor tristo e lacerato sia» e XXXVII 12 «Gran meraviglia è pur com’io non manche».

7. *Hor*: in contrapposizione al tempo passato anche in LI 5, sempre a inizio di verso. *verace ... raggiω*: ‘adesso Amore, mostratosi nella sua forma maggiormente

veritiera, mi ha mostrato un raggio di luce'. Considerato il consistente numero di occorrenze che nella tradizione lirica ha il sintagma "verace Amor(e)" (assai produttivo in Angelo Galli, con oltre una decina di occorrenze), nonché la presenza dell'analoga locuzione «Amor [...] il ver» in LI 12, è preferibile intendere «verace» come riferito ad «Amore» piuttosto che a «raggio» (nel qual caso il verso, che sarebbe così caratterizzato da un fortissimo iperbato, suonerebbe 'ora Amore mi ha mostrato un raggio verace'). Solitamente la coppia vale, molto più in generale, 'amore autentico', 'privo di dubbi' (vd. ad esempio Cino XLV 10-12 «E certo sì verace amor mi strigne, / che ciascun uom s'infigne / d'amare, a mio rispetto», Bembo, *Rime* 105 8 «del mio verace amor divenni ardente» e anche *It. lib.* XIV 370 «Per quel verace amor, che tu mi porti»); ma eccezioni in tal senso, che giustificano l'interpretazione fornita per il verso trissiniano, sono parimenti attestate, ad esempio in Colonna, *Rime spirituali* 57 13-14 «e larga ampia mercede / serberà il Ciel al tuo verace amore» e 93 12-14 «sì che dei propri affetti ogni alma schiva / voli con l'ali del verace amore / a la beata Tua celeste riva». *mastro*: forma scorciata del participio "mostrato", impiegata anche altrove in versi da Trissino per ragioni metriche (nelle *Rime*, in LXXVI 64 «Si saria mostra»). Riprende lo stesso verbo di LI 13 «E mstrommi il camin». *un raggio*: una luce che guidi il cammino. Il sostantivo è impiegato per indicare l'emanazione dell'amore – che diventa così quasi figura del sole – già in *Par.* VI 115-117 «e quando li disiri poggian quivi, / sì disviando, pur convien che i raggi / del vero amore in sù poggin men vivi» e in parte anche in *Par.* X 83-84 «lo raggio de la grazia, onde s'accende / verace amore e che poi cresce amando» (e si noti che l'amore è definito, nei due casi, rispettivamente «vero» e «verace», a testimoniare probabilmente una derivazione diretta del verso trissiniano da questi luoghi danteschi). Cfr. inoltre *Intelligenza* (= Berisso 2000) 3 7-8 «allor sentio venir dal fin Amore / un raggio che passò dentro dal core» e *Rvf* 37 83-84 «e 'l bel guardo sereno, / ove i raggi d'Amor sì caldi sono» e 176 4 «'l sol ch'è d'amor vivo i raggi».

8-9. *Dietro ... cuor*: 'scortato dal quale (raggio), il cuore si mette in cammino' (letteralmente 'si mette sulla via'). Per un impiego analogo del verbo vd. *It. lib.* XII 138 «E tutti s'invierò inversò il Tebrò», ma poi anche *Rvf* 13 9-10 «Da lei ti vèn l'amoroso pensiero, / che mentre 'l segui al sommo ben t'invia», Boccaccio, *Amorosa visione* XLVIII 66 «a tal camin con noi dietro t'invia»; si tenga presente inoltre la dedica al principe di Salerno Ferrante Sanseverino con cui si aprono le *Rime* di Bernardo Tasso a partire dall'edizione del 1534: «ove un picciol raggio della ragione ci mostri il camino, ivi dietro a sua guida securamente e senza paura di biasimo si potemo inviare».

9. *di ... privo*: 'ormai privo di timore (perché, essendo vicino alla morte, non ha nient'altro di cui avere paura) ma anche di qualsiasi speranza (perché l'amore per la donna lo ha svuotato di ogni fiducia)'. I due stati d'animo (due delle quattro

perturbationes animi, su cui vd. la nota a XXI 6-7) si trovano generalmente contrapposti fra loro: così, ad esempio, in *Rvf* 254 4 «sì 'l cor tema et speranza mi puntella», ma anche 134 2 «e temo, et spero» e 252 2 «et temo et spero», o in Boiardo, *Amorum Libri* III 42 7 «fugio la tema e prendo la speranza»; si ritrovano invece concordi, come in Trissino, in Chariteo, *Endimione* canz. XIV 21-23 «Ferma speranza et tema, / il cor di danno in danno / Diviso et tratto m'hanno» e in *Orl. Fur.* XXXIV 42 6 «ma sempre n'averò tema e speranza». *privω*: forse con valore di participio ('ormai privato'), come in XXX 5 «priva d'honore».

10. *Tal che*: 'cosicché'. *v'arrivω*: l'avverbio di luogo è grammaticalmente riferito al *raggiω* mostrato da *Amωr*, ma rimanda, a senso, alla meta cui si giunge seguendo fino in fondo quel raggio (e la destinazione coinciderà con quella indicata nel finale del sonetto precedente, al v. 14 «A vita, che vivrà dōpω la mia»).

11. *lungω ... durω*: è il percorso da attraversare durante la vita, che è caratterizzato non solo da una lunga estensione ma anche da impedimenti di ogni genere che ostacolano il cammino e spingono a compiere delle deviazioni, e che proprio per tali difficoltà rischia di compromettere l'arrivo stesso a destinazione da parte dell'io. Per «lungω camin» cfr. *Rvf* 15 6 «camin lungo» e 244 14 «perché 'l camin è lungo»; per «spinωsω» ('denso di spine', quindi 'di difficoltà e sofferenze'), che è *hapax* nelle *Rime*, cfr. invece *Rvf* 25 12 «quanto è spinoso calle», *Orl. Fur.* XVIII 109 7 «fuor d un spinoso e mal dritto sentiero» e Beccuti CCX 25-28 «Tu mi prometti, come io bramo e spero, / darmi 'l tuo lume e far soave e piano / questo cieco, spinoso, erto sentiero»; per «durω», infine, cfr. almeno *Rime* XXXI 65-66 «Ne fra sì dure vie s'è mai rivolta / Dal camin, che non erra». Entrambi gli aggettivi in clausola sono invece in Rota, *Rime* CXXXVIII 6 «fra via solo restai spinosa e dura».

12. *Vi ... sicuro*: 'voi realizzerete di aver raggiunto uno stato di serenità, io di definitiva assenza di pericoli o preoccupazioni'. La letizia della donna sarà dovuta al fatto che l'io non potrà più arrecarle alcun fastidio con la sua presenza, mentre la mancanza di sofferenze di quest'ultimo sarà frutto dell'ottenimento della beatitudine eterna nella vita ultraterrena. Per la coppia di aggettivi cfr. Boccaccio, *Filostrato* I 13 7 «e tu sicura, lieta e senza noia» e *Rvf* 323 71 «lieta si dipartio, nonché sicura» (: *dura*); ma il verso ricorda per costruzione anche *Rvf* 366 96-97 «ch'ogni altra sua voglia / era a me morte, et a lei fama rea».

LIII

A fare da intermezzo nella serie di testi incentrati sul superamento dell'amore terreno in vista di un innalzamento dell'intelletto verso la contemplazione delle realtà celesti è il componimento che – se si escludono i testi conclusivi – presenta il metro più insolito e 'antiquario' della raccolta. Il testo, definito «serventesfe» dalla rubrica (così come già il XLV, che ha però la forma di un capitolo in terza rima) riproduce infatti uno schema metrico piuttosto raro nella tradizione lirica (e per una storia del serventes italiano delle origini si veda Pini 1893), come non manca di notare lo stesso Trissino nella *Poetica* (p. 156), in riferimento proprio al capitolo quaternario in questione:

Potrei anchora dire di altre sorte di serventesi, come sono quelli del primo modo e del quarto di quaternarii, in combinazione dritta e discorde [*scil.* rispettivamente *abba cddc ... e abab cdcd ...*]; ma io l'ho lasciato da parte per non averli veduti ne l'antiqui autori; avvegna che io alcuna volta l'abbia usati, come in quello che comincia: «Mentre che a voi non spiacqui».

Il metro in questione compariva già nella trattazione di Antonio da Tempo, dove era definito «serventesius *simplex cruciatus*» (*Summa*, p. 79). Ciò che importa rilevare maggiormente è però il fatto che Trissino scavalca l'*auctoritas* dal trattatista padovano e – come spesso altrove – impone il proprio serventes come modellizzante, assegnando alla prassi (della propria produzione) la preminenza sulla teoria (altrui): l'indicazione di Da Tempo secondo cui «Serventesius *simplex cruciatus* debet constare ex undecim sillabis pro quolibet versu» (*ibid.*), infatti, è capovolta in Trissino, dove al contrario egli osserva, proprio sulla base dell'*exemplum* fornito dal suo componimento, che nei serventesi «non si costuma poner dimetri [*scil.* settenari]; dico in quelli di terzetti, perciò che in quelli di quaternarii quasi sempre vi si pongono, come nel precedente exemplum si può notare» (*Poetica*, p. 156).

Il metro, tuttavia, non esaurisce le peculiarità del testo in questione, né probabilmente è l'elemento che concorre in misura maggiore alla sua originalità: il serventes, infatti, come segnalato già da Pesenti (1915), non è che una traduzione poetica di un carme di Orazio (*Odi* III 9), di cui Trissino prova a replicare il metro – non certo nella prosodia dei singoli versi, ma quantomeno nell'alternanza di versi brevi e lunghi a formare strofette tetrastiche, nella volontà di riprodurre l'asclepiadeo quarto di cui risulta costituita l'ode oraziana, che vede alternarsi il gliconeo con base

spondaica (— — — u u — u —) all'asclepiadeo minore con base egualmente spondaica e cesura semiquinaria (— — — u u — || — u u — u —). Si riporta di seguito il testo completo:

«Donec gratus eram tibi,
 nec quisquam potior bracchia candidae
 cervici iuvenis dabat,
 Persarum vigui rege beatior».

«Donec non alia magis 5
 arsis, neque erat Lydia post Chloen,
 multi Lydia nominis
 Romana vigui clarior Ilia».

«Me nunc Thressa Chloe regit,
 dulcis docta modos et citharae sciens, 10
 pro qua non metuam mori,
 si parcent animae fata superstiti».

«Me torret face mutua
 Thurini Calais filius Ornyti,
 pro quo bis patiar mori, 15
 si parcent puero fata supersiti».

«Quid si prisca redit Venus
 diductosque iugo cogit aeneo,
 si flava excutitur Chloe
 reiectaeque patet ianua Lydiae?» 20

«Quamquam sidere pulchrior
 ille est, tu levior cortice et improbo
 iracundior Hadria,
 tecum vivere amem, tecum obeam lubens».

Il carme godette di una certa fortuna nel corso del Cinquecento, essendo tradotto o imitato, fra gli altri, da Alamanni, Renato Trivulzio, Domenico Venier e Curzio Gonzaga (per un regesto esaustivo vd. Albonico 1990, p. 43 n. 79), rispetto ai quali tuttavia la traduzione trissiniana ha non solo la preminenza cronologica ma anche il merito di aver rispettato l'alternanza già propria dell'ipotesto latino fra versi di varia misura, pur con l'impiego di una forma da collocare nell'«alveo della tradizione 'italiana'» (ivi, p. 44).

Il componimento (il cui tema si sposerebbe bene, nella seriazione trissiniana, soprattutto con i sonetti XLI-XLII e con il capitolo XLV, tutti incentrati sulla presenza implicita di un nuovo amante al quale vanno i favori della donna amata) consiste in un dialogo fra l'io e la donna – così come esplicitato dalla rubrica iniziale e ribadito da quelle che accompagnano il testo, secondo un uso che contraddistingue il carme oraziano a partire almeno dalle più antiche cinquecentine e che si ritrova applicato alla traduzione di Trissino già nel ms. di Jena – che, a dispetto della

relazione intrattenuta rispettivamente con una *nuova fiamma* e un *amōr leggiadro*, per i quali si dicono entrambi pronti a morire, infine si riconciliano dichiarandosi reciproco amore. Rispetto al testo di partenza, la traduzione trissiniana tralascia qualunque riferimento concreto, sia alla geografia e alla cultura del tempo (la *Romana [...] Ilia* o l'*Hadria*, ma anche il *Persarum [...] rege*) sia ai nomi – reali o fittizi che fossero – con cui erano indicati i rivali in amore (*Lydia, Chloe, Calais*), per rimodulare invece qualunque spunto tematico amoroso declinandolo in chiave petrarchesca: si consideri ad esempio come il gesto con cui «bracchia candidae / cervici iuvenis dabat», troppo vivido nella sua carica espressiva e decisamente antipetrarchesco quanto all'*inventio*, sia stato sostituito da un più generico «Ne da' bel'occhi havea sì cruda guerra», con cui l'attenzione è distolta dal rivale amoroso e spostata sulla donna stessa. Si segnala, inoltre, che Trissino si mantiene vicino al testo oraziano anche dal punto di vista dell'organizzazione retorica, non esitando a riprodurre i giochi di richiamo testuale che contraddistinguono l'ode: così, ad esempio, il «Donec» dei vv. 1 e 5 diventa un duplice «Mentre, che»; la ripetizione di «Me» all'inizio dei vv. 9 e 13 viene resa con la figura etimologica «nuova fiamma»/«Novellamente»; il «si parcent [...] fata superstiti» (vv. 12 e 16), infine, è sdoppiato in «per lei morire» e «morir per lui».

Serventese (in forma di capitolino quaternario) di 6 stanze di rime aBaB cDcD eFeF ... kLkL, vale a dire senza legame rimico fra una stanza e l'altra. Come notato già da Danzi (Trissino 2001, p. 280), nelle strofe in cui a parlare è l'Amante sono tutte derivate (e ricche) le rime dispari (*spiacqui : piacquì, fiamma : infiamma* e *Madonna : Donna*); sono poi inclusive la rima *inganni : anni* e *io : miō*, mentre è allitterante *martire : morire* e desinenziale *volesse : desse*. La rima A (-*acqui*) e il rimante *piacquì*, inoltre, si ritrovano nelle quartine del sonetto LIV.

1. *Mentre ... spiacqui*: 'Fintanto che non vi ero a noia', con una litote volta a ridimensionare il sentimento amoroso provato dalla donna, tanto più se si confronta il verso con la constatazione di segno decisamente positivo del testo latino («gratus eram»). «Non spiacque» è formula che ricompare sei volte nell'*Italia liberata* (IV 870, VI 867, XIII 987, XV 880, XIX 228 e XXII 291), con funzione apparentemente eufemistica ma dotata in realtà di forte carica enfatica.

2. *Ne ... guerra*: 'E i vostri begli occhi non mi tenevano in una condizione che è per me come una guerra crudele' (sottinteso 'così come invece fanno ora'). Si tratta, evidentemente, dell'indifferenza in nome della quale la donna ha privato l'io del proprio sguardo (e quindi della vista dei suoi occhi). Il sintagma in clausola è ben attestato nella tradizione, ma non in contesti metaforici analoghi a quello del verso trissiniano, per i quali si vedano piuttosto *Rvf* 107 2 «sì lunga guerra i begli occhi mi fanno» e 220 13 «di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace», e Sannazaro, *Rime*

disperse XXXIV 10 «se non se i bei vostr'occhi mi fan guerra» (: *terra*). *belj'ocki*: cfr. la nota a VIII 6.

3. *A ... piacqui*: 'fui gradito a me stesso', ovvero 'non trovavo in me alcun motivo di tristezza'. Il verso, innovativo rispetto al testo oraziano, è tratto di peso dal secondo emistichio di *Rvf* 72 28 «da quel dì inanzi a me medesmo piacqui», e ritorna, seppur leggermente attenuato, in *Rime* LIV 4 «Che alcuna volta a me medesmo piacqui»; cfr. inoltre LXV 23 «Vissimi del mio statò assai contentò».

4. *E ... terra*: come anticipato nell'introduzione, nella traduzione trissiniana scompare il riferimento oraziano al re dei Persi, lì individuato come *beatior* in ragione delle sue ricchezze, e la felicità dell'io è detta più genericamente essere superiore a quella di ogni altro uomo sulla terra. Cfr. LXIV 65 «Wnde 'l più lieto son, che viva in terra» e LXXVIII 157 «E forse il miljor huom, che fosse in terra», Boccaccio, *Filostrato* IV 58 3 «io, che con lui vivea lieto e gioioso», e *Rvf* 26 1 «Più di me lieta non si vide a terra» (sebbene con diverso significato della locuzione in clausola), 269 6 «che mi fea viver lieto» e 332 37 «Nesun visse già mai più di me lieto». *vivea*: forma una rima interna (probabilmente non intenzionale, dal momento che è limitata a questa strofa soltanto) con «havea» del v. 2.

5-6. *Mentre ... inganni*: 'fintanto che vidi te preso solo dall'amore per me, come dimostrava chiaramente il tuo sincero impallidire'.

5. *al ... amor*: 'di fronte al nostro amore', o forse anche 'in ragione del nostro amore'. Il pallore dell'io era insomma conseguenza dello stato di straripante contentezza provata al solo pensiero dell'amore provato per la donna.

6. *Ti ... impallidir*: si veda l'unica altra occorrenza di "impallidire" nelle *Rime*, associata sempre al *verbum videndi*, in IX 2 «La bella fronte colorita e bianca / De la mia Donna impallidir vidd'io» (sebbene in quel caso il pallore dell'amata sia dovuto al distacco ormai prossimo dell'io). *senz'altr'inganni*: si fa qui riferimento, probabilmente, non tanto alle fallaci lusinghe amorose (come in XXVII 5-6 «Ma truovò lor [scil. gli occhi] di tal dolceza pieni, / Et haver secò s'òavi inganni», in XLVI 1-2 «Donna crudel, che con diletto amarò, / Con fallaci lusinghe e con inganni» o in LXXII 7-8 «Oh fortunati amanti, / Che senza mai provar sdegni ne inganni»), quanto al venir meno alla fedeltà indirizzando il proprio amore verso una nuova persona (con un significato vicino a quello di 'tradimento', che il sostantivo assume nel corso del capitolo XLV). Per la locuzione cfr. almeno Correggio, *Rime extravaganti* VIII 7 «un lieto dar la man senz'altri inganni» e B. Tasso III xxv 65 «Senza specchio adoprar, senz'altri inganni» (: *anni*).

7. *Tal ... honore*: 'ne nacque per me un motivo di gloria talmente grande', con «Tal» che è aggettivo da riferire, in iperbato, a «honore». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

8. *Che ... mill'anni*: 'che sarebbe potuto durare migliaia di anni' (sottinteso 'se non fosse intervenuto qualcosa a impedirlo, come in effetti è accaduto'). Il soggetto

della relativa dovrebbe essere ancora l'«*hōnōre*» del verso precedente, a meno che non si intenda «*pōteva*» come una prima persona singolare, leggendo 'che sarei potuto vivere migliaia di anni', con un'interpretazione che sembra tuttavia meno cogente (in che modo l'*hōnōre* avrebbe potuto mantenere in vita l'io?). Anche in questo caso, Trissino elimina il riferimento oraziano puntuale a *Ilia* (ovvero Rea Silvia) sostituendolo con una più generica indicazione temporale. Si noti che, benché quella in clausola sia una locuzione quasi stereotipata, la durata di oltre «mill'anni» supera, di fatto, quella della fama della leggendaria vestale al tempo in cui scriveva Orazio, a meno di otto secoli di distanza. Il sintagma ritorna identico in Trissino in *Rime* LVIII 13-14 «Che possan gir per bocca de le genti / Di tempō in tempō infin dōpō mill'anni» (ma cfr. in parte anche VI 12-13 «ε sia la gloria nostra / Di qui a mill'anni» e XXVII 2 «Nōn scōrdati di nōi dōpō mōlt'anni») e in *It. lib.* IX v. 480 e v. 955; vd. inoltre almeno *Rvf* 30 35 «di tal che nascerà dopo mill'anni», *Tr. Tempor.* 25-26 «de' quali io veggio alcun' dopo mille anni / e mille e mille», Sannazaro, *Rime* LIII 68 «qual pregio è rimaner dopo mill'anni» e LXIX 23-24 «acciò che il mondo ascolte / vostri nomi più bei dopo mill'anni» e *Arcadia* IXe 119-120 «ché ancor dopo mill'anni, in viva fama, / eterna fia di te qua giù memoria».

9. *nuova fiamma*: 'una nuova passione amorosa, che ha preso il posto di quella precedente'. Per il sintagma cfr. anche XX 7 «nōvella fiamma» e XLII 14 «secōnda fiamma».

10. *Priva ... martire*: 'priva di quelle insopportabili sofferenze che sono associate all'ardore della passione amorosa' (e che caratterizzavano, evidentemente, la precedente *fiamma*). Per la coppia di aggettivi cfr. Nicolò de' Rossi, *Canzoniere* 364 6 «crudele et aspro cum' ardente flama» e soprattutto Rota, *Rime rifiutate* CIII 5 «Direi che del suo ardente aspro focile»; assai più produttiva è invece la coppia «asprō martire», che risale almeno a *Inf.* XVI 6 «sotto la pioggia de l'aspro martiro» e si ritrova ad esempio in Boccaccio («aspri martiri» è in *Filostrato*, in IV 96 6, in *Teseida* V 1 8 e in *Rime* 125b 112), in Giusto de' Conti LXXXII 4 «il mio non degno aspro martiro», in Bembo 79 3 «aspro martiro» e in Bandello, *Rime* XXVI 3 «ma l'aspro mio martir», XXIX 6 «e l'aspro mio martir», XXXII 11 «l'aspro mio martiro» e CCXXXVI 25 «ché l'aspro mio martire».

11. *dolce m'infiamma*: 'mi arde dolcemente'. Per l'espressione complessiva cfr. Boccaccio, *Rime* 111 41 «nel foco ardente e' [*scil.* Amore] con dolceza abrusa»; per l'utilizzo dell'aggettivo con funzione avverbale in un contesto analogo vd. invece Da Porto, *Rime* XXXVII 13 «e sì dolce ardo» e XLVIII 12 «Coi quali [Amor] or dolce lega, or dolce accende».

12. *Che ... morire*: guardando all'ipotesto latino, il senso dovrebbe essere quello di 'e non sarebbe per me motivo di afflizione il dover morire per questa persona (ossia per colei che è fonte del mio nuovo fuoco amoroso)'; non è da escludere, però,

considerato anche l'accordo grammaticale del pronome «lei» con «nuova fiamma», che vi sia un ricercato gioco anfibologico con la volontà di offrire come possibile interpretazione del verso quella di 'non soffrirei se finissi per morire consumato da questo fuoco'. L'aggettivo è in attestazione unica nelle *Rime*, ma *incipit* analoghi sono in *It. lib.* XIX 303 «Ωnde lieve saria prender le mura» e XXV 58 «Il che ci sarà lieve». Per una costruzione del verso simile vd. inoltre Anonimi siculo-toscani 13 53 «gran gioia mi saria morire», Boiardo, *Amorum Libri* II 4 12 «Quanto felice a quel saria il morire» (: *martire*) e Tebaldeo, *Rime dubbie* 73 79 «O quanto dolce me saria el morire» (: *martire*), ma per il concetto cfr. ad esempio anche Cavalcanti, *Rime* XI 7 «'l morir m'è gioco» e Cino CXI 42 «gioioso è 'l morire».

13. *Novellamente*: pare che anche qui, come in II 3 (dove compare, peraltro, sempre in *incipit* di verso), l'avverbio abbia il significato di 'adesso', 'da poco tempo' e non quello di 'nuovamente'. Danzi (Trissino 2001, p. 280) mette in relazione questi versi con Bonagiunta, *Rime* canz. VI 1-3 «Novellamente amore / d'una donna piacente / mi rallegra e mi conforta», ma per attacchi di verso simili cfr. anche Cino CXXVII 1-4 «Novellamente Amor mi giura e dice / d'una donna gentil, s'i' la riguardo, / che per vertù de lo su' novo sguardo / ella sarà del meo cor beatrice» e Boiardo, *Amorum Libri* I 5 1 «Novellamente le benegne stelle» e II 22 3 «novellamente preso da lo errore» (dove si ritrova il participio che in Trissino compare al verso successivo).

14. *Son presa*: verbo tipico per indicare l'innamoramento (e più nello specifico l'idea della prigionia amorosa), assai diffuso soprattutto nella poesia delle origini. *amōr leggiadrō*: una passione amorosa che non sconvolge l'animo consumandolo, ma che al contrario è apportatrice di piacere (benché evidentemente non nella misura in cui farebbe un amore travolgente, dal momento che la donna sarà pronta a rinunciarvi per riabbracciare la vecchia, ardente *fiamma*). L'aggettivo è impiegato in un contesto simile, a indicare una passione che arde ma non è struggente, in LXIV 10 «Quellō ardente leggiadrō altō difire».

14-15. *in ... miō*: 'verso cui è rivolta *in toto* la mia mente'. Cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 282 2 «che rivolto hanno tutto 'l mio pensiero», Comedio Venuti XVII 2-4 «non pò passare, o attimo o momento, / che tutto il mio pensier non truovi intento / e fermo sempre al suo pur maggior danno» e *It. lib.* VII 360-361 «E tuttō il suo pensierō / Volse a piljar quella città per forza».

16. *Tal*: 'a tal punto'. *nōn dotterei*: 'non esiterei a', 'non temerei di'. Scoperto provenzalismo – Danzi (Trissino 2001, p. 280) lo definisce «violento arcaismo prepetrarchesco» –, da Quondam (1991, p. 169) messo in relazione con le *Prose* bembiane, dove compare appunto nell'elenco di «voci provenzali» (I x): è certo che il verbo, *hapax* assoluto in Trissino, costituisce qui una scelta calcolata, non casuale (potendo essere sostituito, ad esempio, da un più banale "temerei"); un verso

piuttosto vicino, in tal senso, è costituito da Girardo da Castelfiorentino IV 10 «non tanto ch'eo dottasse lo morire», ballata trasmessa, fra gli altri, anche dal ms. Escorialense e.III.23. *morir ... lui*: in chiasmo rispetto alla conclusione della strofetta precedente, a riprodurre (come anticipato nell'introduzione) quella che in Orazio è una quasi perfetta identità fra i due versi.

17. *Ditemi il ver*: l'allocuzione ricorda quella che Forese rivolge a Dante in *Purg.* XXIII 52 «ma dimmi il ver di te»; ma questo stesso imperativo si ritrova piuttosto spesso in Trissino in *incipit* di verso.

18. *Che ... volesse*: venuta meno la metafora oraziana del giogo bronzeo (*iugo* [...] *aeneo*) sotto il quale i due amanti sono presi da Venere, questa strofa si fa in Trissino molto più prosastica.

19. *Lasciar ... Donna*: scompare nella traduzione anche qualunque elemento di descrizione fisica della *nuova fiamma*, che in Orazio era detta *flava* e che qui viene invece indicata semplicemente con un deittico che la contrappone alla donna che l'amante si trova davanti mentre parla. Cfr. per contrasto Boccaccio, *Amorosa visione* XXVI 76-77 «E non per tanto io non imaginava / che mai per altra donna mi lasciassi».

20. *E ... desse*: 'e mi donassi completamente a voi perché possiate liberamente disporre di me come preferite, avendomi in vostro potere'. Una locuzione molto simile è in *Soph.* 500 «La qual è in vostra libertà di certω», ma cfr. anche Tebaldeo, *Rime della vulgata* 263 8 «tenuto in vostra libertà l'avete» (in riferimento al proprio cuore). Si noti come la *libertà* che acquisirebbe la donna di poter controllare a proprio piacimento la volontà dell'amante coinciderebbe proprio con l'asservimento di quest'ultimo e dunque con la totale perdita di ogni indipendenza da parte sua. *tutto*: risponde, forse volutamente, a «tutto il pensier miω» del v. 15, manifestando come, se la donna afferma di avere la mente rivolta soltanto verso il suo nuovo amore, l'amante è disposto invece a donarsi completamente alla sua antica *fiamma*.

21-22. *Se ... divine*: il duplice paragone oraziano – il nuovo amore associato alla bellezza delle stelle, il precedente alla leggerezza del sughero e alla volubilità del mare – non solo è ridotto d'estensione nella traduzione trissiniana, a occupare non più tre versi ma due soltanto, ma vede anche un'inversione nella posizione degli elementi essenziali, con la conseguenza che lo spazio riservato alla caratterizzazione dell'amante si limita a un solo settenario e i due figuranti a lui riferiti sono riassunti in un unico aggettivo («instabil»). È significativo, tuttavia, che in tutte e tre le ulteriori occorrenze trissiniane del termine, che nelle *Rime* è in attestazione unica, esso sia sempre riferito all'elemento acquoreo (segno quindi del fatto che, almeno implicitamente, Trissino si sia tenuto vicino al significato originario dei versi oraziani): vd. *It. lib.* XXIV vv. 452 «instabil lagω» e 516 «l'instabili ωnde» e XXV 237 «L'instabil dorsω del prωfωndω mare».

21. *instabil sei*: cfr. Serafino Aquilano, *Capitoli* 470 «instabil sei» (in riferimento alla luna) e, per contrasto, Tebaldeo, *Rime della vulgata* 160 5 «Scio che instabil non sei come le foglie».

22. *se*: sottinteso «ben» come al verso precedente ('sebbene'). *questi*: il nuovo *amor* della donna, indicato con un deittico come già «quest'altra Donna» al v. 19. *belleze... divine*: 'una bellezza divina e quasi vivificante', con clausola identica a quella di LIX 53 e di Ariosto, *Rime* cap. V 42 «pascere de le bellezze alme e divine» (: *fine*); una *iunctura* assai affine è anche in Sannazaro, *Rime disperse* XXIII 5-6 «vostra real, divina et alma / bellezza» (ma vd. anche XIX 37 «da quelle luci uscendo alme e divine»), mentre la coppia di aggettivi si ritrova in Trissino, sempre in clausola, in *It. lib.* XIX 208 «genti alme e divine» e poi, ad esempio, in Bandello, *Rime* XVIII 14 «quella vista alma e divina». Cfr. inoltre *Rvf* 207 15 «le divine lor alte bellezze», 213 4 «e 'n humil donna alta beltà divina» e 220 7 «tante bellezze, et sì divine» e in parte anche *Rime* LVII 2 «divina alma bontate» e LXV 61-63 «e l'altre assai / Grazie divine e quell'alma sembianza, / Che vince essa bellezza di beltade».

23. *volentier vorrei*: si segnala l'allitterazione estesa a coinvolgere in assonanza anche alcune delle vocali che seguono (*VOlentIER VOrrEI*). Si tenga pure presente, anche in ragione dell'affinità tematica, Boccaccio, *Teseida* V 63 5-8 «sallosi Iddio ch'io non poria lasciare / mai d'amar quella ch'è 'l mio cor con seco; / ma, così amando, volentier vorrei / con teco pace, et presto a-cciò sarei».

24. *Far ... fine*: letteralmente 'trascorrere insieme a te la mia vita e il momento della mia morte', ovvero 'vivere con te fino all'ultimo istante della mia vita'. Nel verso conclusivo Trissino recupera più da vicino il modello oraziano, riproducendo con un'epanalessi («la mia [...] la mia [...]») quella che nel testo latino è parimenti una *geminatio* all'interno di una struttura in forte parallelismo («tecum [...] amem, tecum obeam»). *la ... fine*: cfr. *Rvf* 80 37 «Signor de la mia fine et de la vita».

LIV

A fare da introduzione – e come da ponte rispetto ai componimenti precedenti – alla canzone LV, nella quale il poeta si rivolge a un *Donna gentil* per ottenere pietà e perdono, si trova un sonetto cui è affidato il compito di ripercorrere sinteticamente l'intera esistenza dell'io proponendone un bilancio, similmente a quanto avviene nei *Fragmenta* nei sonetti 364-365; con la differenza, però, che mentre in Petrarca un tale impeto penitenziale trova spazio nella sezione finale del canzoniere, qui al contrario si incontra poco oltre la metà della raccolta, in un momento ancora ben distante – se si guarda alla progressione dei testi nel corso della silloge come a un 'reale' sviluppo degli eventi – dalla conclusione, che, se si esclude la coda di testi eterogenei (LXXVI-LXXIX), sarà sancita non da una preghiera e da una volontà di conversione bensì dalla morte della donna amata. In Trissino, diversamente che in Petrarca, è in questa zona del canzoniere che il desiderio di elevazione e di superamento dell'esperienza amorosa raggiunge il suo vertice, toccando il punto massimo di distacco non solo dalla donna amata (tanto che nel sonetto è del tutto assente un qualsivoglia riferimento alla vicenda d'amore) ma, più in generale, da qualunque desiderio legato a una qualsiasi *cosa terrena*.

Il componimento, pur non conoscendo le vette polemiche raggiunte nell'abbozzo di canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105), la cui stesura già Morsolin (1894, pp. 166-167) collocava nel 1531, vale a dire in coincidenza con i risentimenti maturati rispetto all'ambiente romano nel periodo subito successivo all'incoronazione bolognese di Carlo V, sembra doversi legare a un'analoga disillusione del vicentino, tuttavia non ben ancorabile con precisione a un qualche evento biografico. Ora che l'io guarda alle proprie esperienze di vita si rende conto del fatto che quanto ha perseguito finora – forse la gloria letteraria, rivelatasi più illusoria del previsto, o forse, con riferimento alla vita di corte, degli incarichi prestigiosi o dei riconoscimenti rincorsi invano – non è che *fumω* (v. 6), laddove la vera *alteza* (v. 7) veniva da lui conseguita, attraverso l'elevazione dell'intelletto, proprio quando non si sforzava di essere apprezzato dal *vulgo*: onde la volontà di ritornare alle occupazioni di un tempo, lasciando da parte ogni altra fatica rivelatasi improduttiva.

Dal punto di vista retorico, il testo risulta perfettamente ripartito fra le due

quartine da un lato e le due terzine dall'altro. Ciascuna delle due macro-sezioni, a sua volta, si articola in tre sottogruppi in perfetto parallelismo fra loro, con una contrapposizione fra tempo passato e tempo presente che ricorda la struttura del sonetto LI: nella prima quartina e nella prima terzina si rimanda infatti, tramite l'imperfetto, agli anni ormai trascorsi; nei primi due versi della seconda quartina e nel primo verso della seconda terzina, legate dall'impiego di un identico «Hor» incipitario, si introduce invece l'elemento di svolta a causa del quale l'io si trova nella condizione attuale; nei due versi restanti della quartina, infine, è tratto un bilancio proprio a partire dalla valutazione degli eventi appena presi in considerazione, mentre in quelli conclusivi della terzina e dell'intero componimento trova posto l'esortazione che l'io rivolge a sé stesso come sprone ad agire e a porre nuovamente nel giusto ordine i valori fino ad allora capovolti.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDD DCC. L'unico altro testo a presentare questo schema nelle *Rime* è il LXVIII, a costituire in ogni caso una percentuale piuttosto alta se si tiene conto che nei *Fragmenta* si contano solo 4 sonetti con un'identica seriazione rimica nelle terzine: il 13, il 94, il 166 (con cui il componimento trissiniano sembra condividere qualche labile spunto tematico) e il 326. Lo schema è piuttosto produttivo anche in Cino e in Dante (rispettivamente 7 e 4 esempi schedati in Solimena 1980, pp. 48-50) ed è quasi esclusivo in Giovanni Quirini (per cui cfr. la tavola metrica a p. 238 nella relativa edizione delle *Rime*). Sono ricche le rime *terrena*: *serena* e *piacqui*: *compiacqui* (che è anche derivativa) ed è inclusiva $u\omega$: $giu\omega$: $su\omega$. La rima A (-*acqui*) e il rimante *piacqui* sono inoltre condivisi con il componimento che precede.

1-2. *Mentre ... Vivea*: 'Fintanto che vivo nella condizione in cui sono nato'; meno probabilmente, intendendo «dove» come indipendente rispetto a «statò mio», 'Fintanto che vivo nella mia condizione originaria, nel luogo in cui sono nato'. Il senso, in ogni caso, è che la vita di un tempo era pervasa di una serenità che ora non è più data all'io. Cfr. per l'intero verso LXV 23 «Vissimi del mio statò assai contentò» (con la differenza che nel sonetto il verbo si trova però in forte *enjambement*); l'*incipit*, inoltre, richiama il v. 1 del serventese LIII, «Mentre, che a voi non spiacqui», laddove una clausola quasi identica è invece in XI 4 «Al soave terren, dove che 'l nacque» (e vd. i relativi rimandi, in particolare a *It. lib. IX* 33).

2. *senza ... terrena*: 'senza tenere in alcuna considerazione i beni terreni', qui con particolare riferimento alla gloria mondana. Il sintagma è in clausola già in *Soph.* 225 «Se mai cara ti fue cofa terrena», ma si veda poi soprattutto *Ritratti*, p. 27 «E prima è da sapere, che, per essere molto honorata, non piu si stima, né, per non essere appregiata, si sdegna; né s'invaghisse, per havere famiglia honoratissima, e grande; né per l'abondantia, che ha di tutte quelle cose, a le quali desiderio humano si possa appoggiare, né perché s'habbia libertà di poter mettere in executione tutto quello,

che ne l'appetito suo cadesse di fare; anzi con una profondità e grandezza di mente poco, o nulla di queste cose terrene si cura; ma, pigliando l'intelletto per guida, se ne penetra con l'anima al Cielo, e con l'occhio di quella discerne molte di quelle cose, ch'è la nostra mortalità sono contese; e di queste si gode, et in loro s'acqueta»; cfr. inoltre *Rime* XLVIII 10-11 «quel caminò, / Che parte noi da ogni pensier terrenò».

3. *vita ... serena*: priva delle preoccupazioni che derivano dall'affaccendarsi per le 'cose terrene'. Cfr. *Soph.* 1188-1189 «Così da quella mia vita serena / M'ha postò in la miseria che vedete» e *It. lib.* XXIII 28-29 «Cercate pur di mantenervi in vita / Me', che si può, serena», ma anche *Inf.* VI 49-51 «La tua città, ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco, / seco mi tenne in la vita serena» e XV 49 «Là sù di sopra, in la vita serena» (: *piena*) – sebbene in entrambi i casi il sintagma designi più genericamente la vita terrena in contrapposizione a quella infernale –, *Rvf* 8 9-10 «Ma del misero stato ove noi semo / condotte da la vita altra serena» e 128 104-105 «piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno, / vènti contrari a la vita serena», *Tr. Mortis* II 28-29 «Al fin di questa altra serena / ch'è nome vita», Alamanni, *Chi desia di veder come sia frale* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 287-291) vv. 88-90 «Così tranquilla già, lieta e serena / Fu, mentre teco fui, la vita mia, / Come or priva di te d'assenzio è piena» e Bembo, *Rime* 175 12-14 «La vita più gradita et più serena / ne dà virtute, caro del ciel pegno: di vile et di turbato ogni altra è piena» (con un'identica contrapposizione tra la «vita [...] serena» e l'«altra»).

4. *alcuna volta*: 'di tanto in tanto', a indicare una condizione non continua ma saltuaria. *a ... piacqui*: locuzione identica a quella di LIII 3 e di *Rvf* 72 26-28 «che 'nsin allor io giacqui / a me noioso et grave, / da quel dì inanzi a me medesimo piacqui» (: *nacqui*).

5. *Hor ... compiacqui*: 'ora, dopo essermi lasciato allettare da un altro tipo di vita'. Il verbo compare soltanto qui nelle *Rime*. *altra vita*: in contrapposizione a quella di un tempo, che invece era *serena*. Per il sintagma cfr. LXV 16-17 «quell'altra vita / Lafciandò»; tutt'altro senso assume invece in XVI 11 «Senò in questa, almenò in altra vita».

6. *di ... piena*: 'è colma di attrattive evanescenti e di superbia'. L'immagine del fumo, qui sfruttata per indicare l'illusorietà di beni che svaniscono improvvisamente – e dunque non la caducità della vita in sé –, è di ascendenza biblica, per cui vd. *Ps.* 36 20 «quemadmodum fumus defecerunt» e 101 4 «defecerunt sicut fumus dies mei», e *Sap.* 5 15 «tamquam fumus qui a vento diffusus est». Fra gli impieghi letterari si tengano presenti almeno *Inf.* XXIV 48-51 «sanza la qual [fama] chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma» (ma per un passo maggiormente in linea con il dettato trissiniano vd. anche *Purg.* XI 100-101 «Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento»), *Tr.*

Temp. 124-126 «Ma quantunque si pensi il vulgo o parlo, / se 'l viver vostro non fusse sì breve, / tosto vedresti in fumo ritornarlo» (in riferimento all'«humana gloria» destinata prima o poi a svanire) e, in un contesto di invettiva simile, Sacchetti, *Rime* CCXIX 55-56 «O fummo, o vento, o fiore di spinosa erba, / o ambizion superba». Cfr. inoltre Dante, *Dve* II VII 2 «quemadmodum in magnis operibus quedam magnanimitatis sunt opera, quedam fumi», passo così reso da Trissino nella sua traduzione: «sì come ne le grande opere alcune sono opere di magnanimità, altre di fumo». Si segnala che il primo dei due sostantivi – entrambi *hapax* nelle *Rime* – altrove in Trissino compare quasi sempre nella forma con nasale bilabiale geminata: Vitale (2010, p. 151) inserisce il fenomeno fra quelli di «geminazione ipercorretta», benché in questo specifico caso sia probabilmente da considerare un impiego giustificato su base letteraria, anche tenendo conto della dichiarazione di *Poetica*, p. 42 «La sonorità [...] è per accrescimento di lettera, come è “fumo” per un m, accrescendone un altro, si fa “fummo”: Portando dentro acciò fumo [= *Inf.* VII 123]». *piena*: in riferimento, come qui, alla *vita* si ritrova ad esempio in *Soph.* 1479-1480 «O nostra vita / Piena sempre d'affanni!», Tebaldeo, *Rime della vulgata* 5 6 «quella vita de error piena» e *Orl. Fur.* IV 1 7-8 «in questa assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena».

7. *Veggiò*: ‘vedo chiaramente’, ‘mi rendo conto’. *quella*: cataforico rispetto al verso che segue.

7-8. *alteza ... giacqui*: la vera *alteza*, la vera gloria era quella che l'io stava conseguendo, paradossalmente, quando agli occhi del *vulgo* non pareva innalzarsi affatto; quando, cioè, elevandosi con l'intelletto, si limitava a ‘piacere a sé stesso’ anziché ricercare l'approvazione di un pubblico (e nell'immagine dell'alteza *amena*, non vertiginosa, è forse implicita anche l'idea di *medietas* legata alla virtù, per cui cfr. ancora Dante, *Dve* II VII 2, in parte già citato nella nota al v. 6). La condizione di *alteza* presso il mondo è deprecata più volte nella *Sophonisba* quale una delle principali cause delle sventure umane: vd. 73-74 «Ma questa dolce mia regale alteza / Tosto mi fu cagion d'amara vita», 133-135 «O che felice stato / È 'l tuo! Che quello i' kiamò esser felice / Che vive quieto senz'alcuna alteza» e 298-299 «O sventurata alteza, / Dove m'haitù condotta?».

8. *al ... vulgo*: sull'impiego della preposizione articolata nella locuzione vd. la nota a XXI 7 «al mio parer». *vulgo*: l'invettiva contro la gente comune, che non riconosce il vero valore (letterario? O forse, più latamente, intellettuale?) del poeta sembra rifarsi ad esempio a *Rvf* 7 9-11 «Povera et nuda vai, Philosophia, / dice la turba al vil guadagno intesa». Il *vulgo* coincide sempre, in Trissino, con coloro che non solo sono illetterati (per cui cfr. ad esempio *Poetica*, p. 123 «e queste tali canzoni dal vulgo si kiamano “sistine”») o *It. lib.* I 278-279 «I dieci compagni del Signore, / Che 'l vulgo indotto poi kiamaron conti»), ma soprattutto che,

come in questo caso, sono incapaci di un retto discernimento poiché si lasciano guidare dalle passioni anziché dalla razionalità: si vedano a tal proposito *It. lib.* V 937 «Che 'l vulgō mai nōn suol pensare il drittō», IX 261-264 «Vedi due belle donne, e dui fanciulli, / Che l'una guarda il ciel, l'altra la terra; / Quelle sōn le due Veneri, e lji Amōri, / Celesti l'una, e l'un; lj'altri del vulgō», XXIV 1283-1284 «E l'Ariostō / Cōl Furiōsō suō, che piace al vulgō» e XXV 65 «Ma perchè il vulgō è mobile, e leggiēro».

9. *Dice ... mia*: alla riflessione svolta finora dall'io in prima persona subentrano le considerazioni che, in un dialogo sempre tutto interiore, svolge la *mente*, con le stesse modalità già sperimentate in XXXI 43 «Ma dice mecō poi la mente mia». *Tu ... ufō*: 'tu un tempo eri solito', o forse anche, assegnando a «pur» un valore avversativo, 'eppure, tu eri solito'. Movimenti allocutori analoghi sono anche, nelle *Rime*, in LXVII 9 «Tu pur sei giunta a sì sublime hōnōre» e in LXXVIII 165 «tu pur canti».

10. *prenderti ... intelletto*: 'lasciarti condurre dall'intelletto (anziché dalle passioni)'. Si noti come l'*intelletto* sia individuato quale facoltà distinta e autonoma rispetto alla *mente* che ora sta parlando, allo stesso modo di come *mente* e *ragion* erano scisse nel sonetto XLVIII (rispettivamente ai vv. 5 e 12); cfr. inoltre, nel medesimo componimento, i vv. 9-11 «Et ella [*scil.* la mente] poi cōn sì beata scorta / Forse pōria guidarne a quel caminō, / Che parte nōi da ogni pensier terrenō».

11. *E ... cōnspetto*: la contemplazione di Dio – da intendersi evidentemente qui come riflessione filosofica, tanto che Morsolin (1894, p. 12) pone indirettamente in relazione questi versi con gli studi giovanili di Trissino in quest'ambito («usò levarsi con la scorta dell'intelletto per gl'interminabili campi delle contemplazioni filosofiche») – è analoga a quella già sperimentata in III 12 «E quinci voltō a Dio cōn l'intelletto»; e forse il tempo passato a cui la *mente* fa riferimento («eri ufō») rimanda, nello sviluppo narrativo interno al canzoniere, proprio a quel testo. *E ... lui*: un identico *incipit* di verso è in Sannazaro, *SeC* XIII 7 «e gir con lui per più dritto sentiero». *quasi*: l'avverbio sembra voler ridimensionare quella che si sarebbe altrimenti potuta intendere come una sorta di contemplazione estatica, laddove la visione di Dio e delle realtà celesti avviene qui solo attraverso gli occhi della mente. *divin cōnspetto*: una locuzione quasi identica, benché in tutt'altro contesto, è in III 9 «standō nel divin vostrō cōnspetto».

12. *Hor ... diffetto*: 'ora invece, purtroppo, resti ancorato alle cose terrene con l'intelletto e sei colmo di imperfezioni'. Si noti la riproposizione di alcuni degli elementi già introdotti nei versi precedenti, qui riprodotti con capovolgimento di senso: se in precedenza l'io giaceva *in terra* agli occhi del mondo (v. 8), ora egli si trova realmente in quella condizione; se prima riconosceva nella vita mondana un'esistenza *piena* di superbia e inganni (v. 6), adesso è invece lui stesso a riconoscersi

pien di diffetto. *pien di diffetto*: clausole identiche o quasi sono in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I XXI 4 4 «pien de diffeto», Tebaldeo, *Rime della vulgata* 145 5-7 «ma la coscienza poi, da l'altro canto, / me dice: "Hor non conosci il tuo intelletto / debile, infirmo e pien d'ogni diffetto?"» e 199 6 «pien di diffetto».

13-14. *sali ... suf*: distico finale dal sapore quasi aforistico, con cui ancora una volta sono ripresi negli stessi termini, ma con capovolgimento di significato, i concetti evocati nelle due quartine. Come finora l'io ha ricercato l'approvazione della gente comune, credendo di innalzarsi ma in realtà sprofondando nel suo attuale stato, *pien di diffetto*, così ora egli deve mirare all'originaria altezza *amena* che raggiungeva un tempo elevandosi con l'*intelletto*, e che secondo il *parer del vulgo* coincide con una discesa *in giuf*. Per l'epanalessi dell'imperativo cfr. LXXVI 43 «Muovi 'l prōfōndō tuō cōnsiljō, muovi» e la rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* v. 23 «Miri pur quel bel lume, entro ne miri». Per l'opposizione fra il salire scendendo e lo scendere salendo, qui resa attraverso un perfetto parallelismo (verbo all'indicativo + verbo al gerundio + avverbio) tra i vv. 13 e 14, cfr. invece *Tr. Cupid.* IV 144 «e gradi ove più scende chi più sale», ma vd. anche la canzone di Niccolò Soldanieri *O gloria vana, fummo de' mondani* (in Sercambi, *Croniche*, vol. II, pp. 235-237), incentrata così come il testo trissiniano sulla contrapposizione fra l'illusione della fama terrena e l'eternità della gloria celeste, al v. 206 «Tu vedi giù scender se tu sali». I due avverbi, inoltre, si ritrovano accostati in *It. lib.* X 229 «Saltanō hor sufō, hor giufō».

Dopo che, nelle battute conclusive del sonetto precedente, la mente dell'io ha esortato quest'ultimo a distaccarsi del tutto dalle attrattive mondane per rivolgersi, come già un tempo, alle realtà celesti, nella canzone in esame egli riprende la parola e si rivolge in prima persona, tramite un'apostrofe diretta – la più lunga del canzoniere – a una *Donna gentil* per invocarne l'intervento e il soccorso.

A strutturare l'intero testo dal punto di vista retorico contribuisce l'esempio della canzone conclusiva dei *Fragmenta*, che ne determina almeno due fra gli elementi peculiari: l'embricazione delle stanze fra di loro per mezzo della ripetizione, all'inizio di ciascuna strofa, del sintagma sempre identico *Donna gentil* (a costituire quindi delle *coblas capdenals*), e l'impiego della seconda persona singolare cui l'io fa ricorso per rivolgersi al proprio allocutario, che per la verità è caratteristica comune, più in generale, ai componimenti di tipo innologico (per cui cfr. anche Auerbach 1999 e Gorni 1987). Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, si segnala che il ricorso alla seconda persona singolare per un interlocutore femminile, e a maggior ragione per la donna amata, costituisce un *unicum* nelle *Rime*, con poche eccezioni, la maggior parte delle quali riconducibile a contesti simili a un soliloquio, in cui l'io si rivolge alla donna ormai morta (come nel caso della stanza finale della sestina XXXIII o in quello del sonetto XLII, per cui vd. la nota al v. 2 e in particolare il rimando a Sapegno 2003) oppure indirizza all'amata un'invocazione estemporanea (come in LI 9-11); in quasi tutti gli altri casi, infatti, l'allocuzione per mezzo di un 'tu' contempla come interlocutore per lo più sé stesso (nelle forme del proprio cuore, della propria anima, della propria mano), Amore, Dio o elementi geografici. Quanto invece all'altra peculiarità, benché numerosi siano i componimenti che fanno ricorso a *coblas capdenals* con la specifica ripetizione di "Donna" (tra i quali si tenga presente soprattutto la canzone *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* di Guittone e in parte anche *Io non posso celare né covrire* di Chiaro Davanzati: e per qualche altro esempio vd. Gorni 1987, p. 206), è indubbio, in ragione delle altre affinità tematiche e soprattutto lessicali che il testo trissiniano intrattiene con quello petrarchesco, che qui il modello a essere tenuto presente sia proprio la canzone 366 dei *Fragmenta* (seppure, nel caso del movimento anaforico che coinvolge l'inizio di ogni lassa, vi sia lì una costante *variatio* dell'aggettivo che accompagna il sempre identico vocativo

Vergine).

Ulteriore elemento di originalità della canzone è, al di là della specifica testura rimica (con ben quattro rime baciata nella sirma che danno vita a un'insistita *nimia repercussio*), il suo carattere oloendecasillabico, quasi inedito all'interno della produzione trissiniana – fa eccezione solo l'abbozzo di canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105), con schema ABC BAC CDEEDFF desunto dalla dantesca *Voi che 'ntendendo* – e raro, più in generale, nell'intera tradizione lirica (al di là della dantesca ora menzionata e di *Donne ch'avete intelletto*, se ne hanno esempi copiosi solo in Monte Andrea e soprattutto in Chiaro Davanzati, mentre in Petrarca le canzoni a maggior densità endecasillabica, vale a dire la 23, la 53 e la 331, contano comunque almeno un settenario): anche sulla scorta di Dante, *Dve* II v 3 e in particolare II XII 3 («Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta»), una tale scelta sarà giustificabile se si immagina che il tema (e quindi il destinatario fittizio) della canzone sia più che mai elevato e l'elocuzione di conseguenza ricercata – tanto che fin dai primi versi è sancita la distanza profonda tra le *parole interrotte* proferite dalla bocca e il *parlare internum* della mente.

Tenendo conto degli elementi finora passati in rassegna, risulta chiaro che la *Donna* cui il testo è indirizzato non può coincidere semplicemente con l'amata; e, d'altra parte, la vicinanza tematica e lessicale con la canzone petrarchesca – complicata dal concomitante ricorso a stilemi danteschi – non è sufficiente perché anche in questo caso si possa riconoscere inequivocabilmente nel destinatario la Vergine Maria. Stringato è il riferimento alla canzone in Morsolin (1894, p. 158), che in maniera del tutto incidentale, come suo solito, accosta la *Donna* addirittura alla Gloria:

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

La tesi morsoliniana è riportata anche, senza essere contraddetta, da Danzi (in Trissino 2001, p. 273), mentre la Guidolin (2010, p. 309) osserva che, «se svariati riferimenti lessicali alla dimensione sacra farebbero propendere per l'identificazione con la Madonna, [...] non è del tutto da escludere nemmeno la possibilità che la dedica sia ad una nobilitante donna-angelo».

Fra le varie ipotesi, quella del biografo vicentino risulta probabilmente la meno persuasiva: non solo perché le qualità della *Donna* passate in rassegna nelle varie

stanze non paiono peculiari della Gloria, ma soprattutto perché nel sonetto LIV erano stati proprio la fama terrena e gli onori mondani a essere fatti oggetto di deprecazione da parte dell'io e a essere recisamente rifiutati nella chiusa, in favore invece di un 'abbassamento' dinanzi agli occhi del mondo. Allo stesso modo, se l'«accentuazione del tema dello sguardo ha senza dubbio un'ascendenza stilnovistica» (Guidolin 2010, p. 309 n. 74), si deve riconoscere che certe asserzioni risultano sproporzionate persino se riferite a una donna angelicata – una su tutte, la dichiarazione di onniscienza in riferimento alla *Donna* ai vv. 41-42 («Cofa alcuna non è sotto le stelle, / Ne sopra forse, al tuo saper celata») –; né si comprenderebbe per quale ragione Trissino avrebbe dovuto introdurre solo qui una donna a tal punto angelicata, quale non è dato di trovare altrove nel canzoniere, dove invece, anche nelle descrizioni maggiormente stilizzate dell'amata, permangono quasi sempre degli elementi di 'umanità' quando non addirittura di crudeltà nei confronti dell'io.

Certo più allettante appare l'identificazione dell'allocutario con la Vergine Maria. Al di là delle evidenti analogie con l'ipotesto petrarchesco, infatti, l'appellativo di *Donna gentil* in riferimento alla Madonna potrebbe essere stato desunto dal luogo della *Commedia* in cui Beatrice lo aveva impiegato in quella stessa funzione (*Inf.* II 94 «Donna è gentil nel ciel che si compiangi»). Inoltre, apparirebbe in tal modo giustificabile lo schema oloendecasillabico, congruo alla nobiltà del soggetto cantato, le cui vette di santità risultano incomparabili e irraggiungibili persino per un pontefice, come dimostra il fatto che la canzone LXXVI indirizzata a Clemente VII, per il resto quasi identica nella sirma (con l'assenza solo della quarta coppia di versi a rima baciata), si differenzia proprio per il fatto di non essere costituita di soli endecasillabi ma di contenere un settenario. Infine, alcune espressioni – su tutte, «ginockia chine» (v. 76) e «man giunte» (v. 77) – si spiegherebbero meglio se ricondotte a una dimensione devozionale che non essendo intese come qualità di una generica donna, per quanto angelicata. Anche in questo caso, tuttavia, non mancano elementi contrastanti con l'ipotesi di identificazione, a partire dalla quasi completa assenza di attributi mariani che invece abbondano nell'esempio petrarchesco (per cui cfr. Gorni 1987, pp. 212-213); né è da tralasciare il fatto che, al di là della posizione insolita di un testo di pentimento nel mezzo di un canzoniere (su cui si tenga presente Perugi 1998), la promessa di totale consacrazione (di *lingua, stile, animo* e *ingegno*) e il proposito di conversione che l'io rivolge alla *Donna* nel finale della canzone, se da intendere in senso petrarchesco come superamento dell'amore terreno, sono disattesi già nei componimenti immediatamente successivi, dove l'io ricade fra nuovi amori senza che si possano scorgere evidenti soluzioni di continuità rispetto alle esperienze passate.

Si avvanza, da ultimo, una proposta identificativa che, pur tenendo conto dei debiti contratti con la canzone petrarchesca sul piano dell'elocuzione, tenti di individuare

su quello dell'*inventio* un più implicito ipotesto in Dante, anche sulla base dell'assunto di Bartuschat (2000, p. 187) secondo cui questi sarebbe da Trissino preferito per «ragioni di ordine prevalentemente etico e filosofico e non estetico», laddove la poesia di Petrarca costituirebbe per il vicentino «un serbatoio da cui prelevare immagini, parole, catene sonore, ma capovolgendone il contenuto». Anzitutto, si consideri come nella tradizione lirica la “donna gentile” per antonomasia sia il personaggio che compare già nella *Vita Nova* e che è poi ripreso, per divenire oggetto di radicale ridefinizione su base allegorica, nel *Convivio*. Proprio nel trattato, in II XII 5-9, Dante offre di questa ‘donna’ una descrizione in cui è possibile cogliere interessanti punti di contatto rispetto alla canzone trissiniana: la Gentile è detta ‘donna’ nel senso etimologico di *domina*, come qui al v. 31 è «de l’altre donne Donna»; si presenta in atto misericordioso, pronta a perdonare e consolare l’uomo che a lei si accosta; la sua bellezza è in grado di offuscare ogni altro pensiero, allo stesso modo di come in Trissino *Ogni basso pensier* (v. 49) fugge dinanzi a lei e tutti i *desiderii sciocchi* (v. 54) sono dissipati dal volgere del suo sguardo; è detta «figlia di Dio», così come nella canzone è a Lui *simile* e da lui *dipende* (v. 44), nonché «regina», allo stesso modo di come qui è fornita di *costumi reali* (v. 32) e dotata di un *regnō* (v. 90). Anche in Trissino, dunque, la *Donna gentil* potrebbe coincidere con la Filosofia o con la Sapienza: il che si concilierebbe bene con il crescere dell’impeto di razionalità nei componimenti subito precedenti e in particolare con l’opposizione, nel sonetto LIV, tra l’affannoso tentativo di perseguire la gloria da una parte e la meditazione filosofica dall’altra; allo stesso tempo, la ‘risurrezione’ auspicata nel finale di canzone potrebbe far riferimento a un rinnovato ideale di poesia, in cui la ragione non sia più completamente sottomessa ad Amore e alla donna. Diversi, poi, sarebbero i richiami scritturali presenti nel testo in relazione alla Sapienza: già nel primo verso un sintagma di sapore dantesco, «*consiljō eternō*», si incrocia con *Prv* 8 23 «*ab aeterno ordita sum*»; l’immagine di una bellezza «*Che agualjia ε vince di kiarza il sōle*» (v. 33) è desunta da *Sap* 7 29 «*est enim haec speciosior sole et [...] luci comparata invenitur prior*», mentre l’idea del suo valore che supera quello dell’oro da *Prv* 3 14-15 «*melior est adquisitio eius negotiatione argenti et auro primo fructus eius, pretiosior est cunctis opibus et omnia quae desiderantur huic non valent comparari*» e 16 16 «*posside sapientiam quia auro melior est*»; la quasi completa onniscienza della *Donna gentil*, cui manca forse solo la nozione di quanto si trova nel mondo celeste, potrebbe echeggiare *Sap* 9 16 «*et difficile aestimamus quae in terra sunt et quae in prospectu sunt invenimus cum labore quae in caelis sunt autem quis investigavit*»; ai vv. 50-51 pare potersi accostare, per consonanza tematica, *Prv* 8 34 «*beatus homo qui audit me qui vigilat ad fores meas cotidie et observat ad postes ostii mei*» ma anche *Sir* 14 22 «*beatus vir qui in sapientia sua morietur*» e, più vagamente, *Sap* 8 2 «*et amator factus sum*

formae illius»; probabilmente filtrata dal magistero petrarchesco (che sostituisce l'originaria azione dissolutrice del sole con quella analoga del vento), ma ancora di ascendenza biblica, è l'immagine della nebbia dissipata in maniera repentina (vv. 52-53), tratta da *Sap* 2 3 «et sicut nebula dissolvetur quae fugata est a radiis solis et a calore illius adgravata»; infine, il rimpianto dell'io per non aver vissuto fin dalla giovinezza sotto la *dolce ombra* della *Donna gentil* richiama, per opposizione, ancora *Sap* 8 2 «hanc amavi et exquisivi a iuventute mea» e *Sir* 51 20 «a iuventute mea investigabam eam».

Quanto al contenuto, si tratta, come per molte altre canzoni trissiniane, di un testo piuttosto 'statico', improntato più alla descrizione che alla narrazione (per cui cfr. Guidolin 2010, pp. 310-311, che per l'architettura complessiva parla di «schema a polittico' o 'tema con variazioni'»), e tanto in più in questo caso in ragione del carattere eulogico del componimento, volto com'è ad alternare alla preghiera rivolta alla *Donna gentil* la lode delle sue prerogative, con funzione di *captatio benevolentiae* – in tal senso, le funzioni di invocazione, elogio e petizione, individuate da Auerbach (1999) come peculiari delle preghiere e in particolare di quella dantesca alla Vergine, risultano frammischiate nel corso del componimento e mai perfettamente distinte in sezioni autonome. La stanza incipitaria funge da preambolo, contenendo una topica *excusatio* quanto all'inadeguatezza della propria parola poetica: l'io dichiara di aver smarrito il retto sentiero e si dice incapace di ritrovarlo senza il soccorso della donna. Il tema della deviazione dal *buon camin* è ripreso nella seconda stanza, dove, in *variatio*, esso è prima declinato nella forma del «sentier [...] / Labile ε torto» (vv. 19-20) e poi contrapposto al «primο camin» (v. 21) da tempo abbandonato: su questo sfondo, nella sirma l'io, riferendosi a sé stesso in terza persona (con un costante incrocio fra aggettivi o pronomi di terza e aggettivi o pronomi di seconda: «a te», «sua speranza», «suο viver», «per te», «si cοnοsce», «servirti», «a te») non esita a ricordare alla donna la propria sottomissione, nonché di chiedere che col lume del suo volto lo guidi attraverso le tenebre della vita terrena. Nella terza stanza, a essere fatte oggetto di lode sono le parole della *Donna gentil*, tali da suscitare un piacere preferibile al possesso di *ogni thesorο* (v. 39): ciò grazie alla sua quasi totale onniscienza delle cose della terra e di quelle del cielo. Nella quarta strofa, invece, sono gli occhi a essere esaltati, attraverso la descrizione dei loro effetti salutiferi: la loro luminosità, paragonabile a quella di due astri, fa sì che nessuno sia in grado di sostenerne lo sguardo, mentre il loro raggio è capace di dissipare qualsiasi desiderio vile con la stessa facilità con cui il vento fa dissolvere la nebbia; nel finale della sirma, invece, l'io lamenta la distanza che lo ha per lungo tempo tenuto separato dalla *Donna gentil*, senza che egli sia in grado di rintracciarne la causa – se per un proprio fallo o se per colpa della sorte. Con uno spostamento prospettico, dallo sguardo dell'allocutario si passa nella quinta stanza a quello dell'io stesso, che ricorda con

amarezza di aver volto spesso gli occhi altrove e chiede ora alla *Donna* di mostrarglisi nuovamente. Nell'ultima stanza, infine, l'io si raffigura nella positura tipica dell'orante, nell'atto di pregare la *Donna gentil* perché lo salvi dalla morte ormai prossima, speranzoso del fatto che negli occhi di lei sono *riposte l'armi* atte allo scopo; nel periodo finale, più disteso sia per tono che per sintassi, l'io le promette una consacrazione totalizzante della sua poesia e di tutto il suo essere.

Testimone manoscritto 'doppio' della canzone è il Marciano It. IX 203, dove il testo è riportato per due volte all'interno di altrettante serie di componimenti trissiniani, alle cc. 159r-160v e 209v-211v, trascritto da mani diverse. Le due versioni, indipendenti l'una dall'altra, riproducono un testo abbastanza vicino a quello della *princeps* – pur non attingendo a essa – e condividono fra loro due varianti sostanziali (v. 34 *saldω*] *fermo*, v. 82 *veggiω*] *sono*), a fronte di una serie di *lectiones* indipendenti (nella prima, fra le altre, ai vv. 13 *udirai*] *vederai*, 18 *Rivolta*] *Rivolgi*, 37 *ascolta*] *intende*, 75 *numerω*] *novero*; nella seconda ai vv. 38 *nota il grave*] *nota bene il*, 64 *mi vivea*] *non vivea*, 73 *quant'io*] *com'io*).

Canzone di 6 stanze di 15 versi, tutti endecasillabi, di rime ABC ABC CDDEFFGG, e priva di congedo. La testura metrica, che contiene un'abnorme sirma a quadruplica rima baciata (ma le coppie diventano cinque se si tiene conto anche della ripetizione della rima C fra il secondo piede e il verso di *concatenatio*), non è inedita ma neppure frequente nella tradizione (in Gorni 2008 ne sono schedati altri sette esempi, tre dei quali di Sacchetti). Si segnala che, giusta l'indicazione nella *Poetica* (pp. 135-136) sull'attenzione da porre al fatto «che 'l sensω non finisca con la coppia del secōndω modω, ma la prenda se non meça; il che [...] massimamente riesce quandω di tre in tre versi la cōstruziōne finisce», pur in presenza di un così gran numero di rime bacciate, il periodare è costruito in modo tale da non assecondare e anzi da contrastare un andamento troppo cantilenante, frammentando o quantomeno non isolando coppie di versi rimanti fra loro: così, ad esempio, nella prima stanza la sintassi organizza i versi in una seriazione del tipo CDDE + EF + FG + G. Sotto il profilo rimico, si segnala nella prima stanza la consonanza fra la rima A (-*ernω*) e B (-*arne*), la paronomasia fra le rime D (-*ore/-ore*) ed E (-*opre*) e in generale una ricorrenza della vibrante alveolare in posizione rimica (oltre che nelle rime A, B, D ed E, anche nella rima C -*ire*); è inoltre ricca la rima *eternω* : *internω*, assonante *venire* : *desire* e inclusiva *scuopre* : *opre*. Nella seconda stanza si registra un'assonanza fra le rime F (-*oltω/-oltω*) e G (-*ondω*), nonché un'insistenza sulla dentale, sorda o sonora (C -*atω*, E -*uttω*, F -*oltω/-oltω*, G -*ondω*); è poi equivoca la rima *voltω* : *voltω*. Nella terza stanza sono assonanti fra loro le rime E (-*elle*) e G (-*ende*) e le rime *ricettω* : *dillettω*, *celata* : *beata* e *dipende* : *intende*, mentre è paronomastica (quasi equivoca) *sole* : *suole*. Più macroscopica è, nella quarta stanza, l'assonanza che coinvolge le rime A (-*ante*), B (-*ade*) e C (-*arse*); sono inoltre fortemente allitteranti, a

distanza, i rimanti *sparse* e *spaziō*, sono inclusive le rime *firmarse : arse : sparse* e *ocki : sciocchi*, è assonante *vicinō : distinō* e paronomastica *spaziō : saziō*. Nella quinta sono inclusive le rime *ingōmbra : ombra* e *parte : diparte* (che è anche ricca), mentre sono povere *oblia : via* e *miei : vorrei*. Nell'ultima stanza, infine, sono inclusive le rime *bearmi : aitarmi : armi* e *acrō : consacrō*.

[I] 1-3. *Donna ... venire*: concettualmente simile all'avvio della canzone è l'attacco della terza strofe di *Alma Real, ne le cui lodi stanca* di Molza (in *Poesie*, pp. 432-434) ai vv. 25-27: «Bella donna gentil, che 'l ciel ne diede / Cortese, e largo per esempio eterno / D'ogni rara beltà, ch'ei chiude e serra»; ma ancora più affine per intonazione e organizzazione sintattica è l'*incipit* della canzone a Clemente VII, LXXVI 1-2: «Signōr, che fosti eternamente elettō / Nel consiljō divin».

1. *Donna gentil*: Marti, commentando Cino LXX 1 «Donne mie gentili», osserva che si tratta di un'«apostrofe fondamentale nello Stil nuovo» (cfr. anche *Rvf* 72 1 «Gentil mia donna» e rimandi in nota, nonché Boiardo, *Amorum Libri* II 22 v. 1 «Donne gentile» e v. 6 «gentil' donne e pietose»). Come anticipato nell'introduzione, un'apostrofe analoga in un'altra canzone a *coblas capdenals* è in Guittone, *Rime* XVI 1 «Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa». Il sintagma ricorre in Trissino anche in XXVIII 1 «Questa Donna gentil» e in LXVIII 9 «Però, Donna gentil». *consiljō eternō*: il sempiterno volere divino; quindi, per metonimia, Dio stesso. La locuzione «eterno consiglio» è già dantesca, per cui vd. *Purg.* XXIII 61 e *Par.* VII 95 e soprattutto XXXIII 3 «termine fisso d'eterno consiglio», dove è impiegata per indicare la nascita della Vergine Maria come provvidenzialmente prevista da Dio *ab aeterno*; cfr. inoltre Dante, *Amor che nella mente* 54 «però fu tal da eterno ordinata» e 72 «costei pensò chi mosse l'universo». Con un senso diverso la coppia compare anche in *It. lib.* XXI 1-3 «L'eternō Re, nel suō palazō eternō, / [...] / Fece kiamare il suō consiljō eternō».

2-3. *per ... venire*: 'per renderci partecipi di tutto il bene che può discendere dal Cielo'. Cfr. LIX 82-83 «O Donna scefa dal celeste regnō / Per far fede tra noi del paradifō» e rimandi.

3. *Tuttō... ben: incipit* già boccacciano, per cui vd. *Comedia* XI 4 «tutto quel ben che noi con noi tegnamo», che Trissino impiega nuovamente in LXXV 14 «Tuttō quel ben, che havea da l'jocki nostri» e in *It. lib.* V 21-22 «O padre eternō, onde prociēde / Tuttō quel ben, di che s'adorna il mondō»; cfr. inoltre XLV 42 «tuttō il ben, ch'i' havea», ma anche Bandello, *Rime* CLXXXIV 75-76 «perché da voi deriva / tutto quel ben, che qui s'agogna e cerca».

4. *A ... internō*: 'mi rivolgo a te con un discorso tutto interiore', di preghiera dell'animo, non proferita a parole. Per l'avvio del verso cfr. Giusto de' Conti XXXV 9 «A te rivolgo tutti i miei sospiri». Il *parlare internō* sarà richiamato nella sirma, prima – e *converso*, ma con palese ripresa paronomastica – dalle *parole interrotte* (v.

8), quindi – in *variatio* sinonimica – dal *parlar che non si scuopre* (v. 10). L'aggettivo, che in Petrarca compare in *Rvf* 279 13 «interno lume» e 345 12 «l'occhio interno», è *hapax* nell'intera produzione trissiniana.

5-6. *Perchè ... desire*: 'perché la voce, limitata dalla corporeità umana, non è in grado di seguire il desiderio per esprimere liberamente quanto esso vorrebbe', con eco forse di «caro autem infirma» (*Mt* 26 41; *Mc* 14 38). È una dichiarazione topica di inadeguatezza (per cui cfr. XIII 69-71 «Cōsì del miō cōncettō / Quel, ch'haggiō fuor mandatō, / È propriō nulla a par di quel, ch'i' ho dentrō» e relativi rimandi, in particolare a LIX 4-6), superata però, in questo caso, dalla possibilità di esprimere i concetti per mezzo del *parlare internō*.

5. *humana carne*: sintagma generalmente impiegato, anche in contesto lirico, in riferimento all'incarnazione di Cristo (cfr. ad esempio *Rvf* 366 76-78 «ricorditi che fece il peccar nostro / prender Dio, per scamparne, / humana carne» o *It. lib.* X 311-312 «Da i nove mesi, che portai nel ventre / L'humana carne, che prendeste in terra» e XVI 713-714 «perchè [Dio] prefe humana carne, / Per liberarci da l'eternō dannō») e qui piegato invece a sottintendere, con sfumatura negativa, tutta la fragilità della natura umana derivante dall'eredità di Adamo.

6. *Legata*: in *enjambement* e fortissimo iperbato rispetto al sostantivo cui si riferisce (la *voce*). *gir ... desire*: per seguirlo da vicino. Per la locuzione cfr. L 5-6 «E, se le mie fatiche indarnō spefe / Sōn state un tempō dietrō a van defiri» e LXIV 61-62 «E quella è vera gioja, / Che vien senza dōlor dietrō al difiō».

7. *E... dire*: a spingere l'io a esprimersi per sfogare il proprio dolore, a dispetto della sua incapacità di parlare liberamente, sono Amore e il *desire*, accomunati da una tale concordia d'intenti che il verbo loro riferito è espresso, *ad sensum*, al singolare. Cfr. soprattutto *Rvf* 366 4 «amor mi spinge a dir di te parole», ma anche Dante, *Amor che nella mente* 22 «la donna di cui dire Amor mi face», *Inf.* II 72 «amor mi mosse, che mi fa parlare» e *Rvf* 125 43-44 «così 'l desir mi mena / a dire»; in coppia con il verbo "sforzare", che nelle *Rime* è *hapax*, cfr. poi Guinizzelli, *Rime* III 1-3 «Donna, l'amor mi sforza / ch'io vi deggia contare / com'eo so' 'nnamorato», Cavalcanti, *Rime* I 43 «ché solo Amor mi sforza», e *Rvf* 73 2 «a dir mi sforza quell'accesa voglia», 125 14 «Però ch'Amor mi sforza» (benché in questo caso Santagata intenda 'mi toglie la forza') e 264 92 «anzi mi sforza Amore».

8. *parole interrotte*: se non è da sottintendere 'dal pianto', bisognerà ritenere che la parola umana è per sua natura – e non, dunque, soltanto nello specifico frangente di sofferenza in cui versa l'io – incapace di manifestare compiutamente alla *Donna gentil* la propria condizione. Una locuzione quasi identica a quella trissiniana è già in Serafino Aquilano, *Sonetti* 60 13 «el pianto e l'interrotte mie parole» e in B. Tasso, *Rime* I XLVI 3 «le parole interrotte, i color spenti», nonché poi in Tasso, *Aminta* II 68-1172 «spesso in un dir confuso / e 'n parole interrotte / meglio si esprime il

core / e più par che si mova, / che non si fa con voci adorne e dotte»; ma cfr. ad esempio pure *Rvf* 224 5-6 «se ne la fronte ogni penser depinto, / od in voci interrotte a pena intese». L'aggettivo non compare altrove in Trissino (con la parziale eccezione di *Poetica*, p. 79, in cui è citato *Rvf* 268 6 «interromper conven quest'anni rei»). *il ... dolore*: quello provocato dallo stesso Amore e, indirettamente, dal desiderio. Si noti come il parlare interrotto, espresso quasi tramite singulti, sia rappresentato nel giro di questi versi iniziali attraverso il ricorso a *enjambement* e iperbati che, come in questo caso, spezzano icasticamente il periodo.

9. *guarda ... cuore*: per il tema della lettura del cuore intrecciato con quello dell'inesprimibilità del dolore si veda Bembo, *Rime* 7 1-8 «Poi ch'ogni ardir mi circonscrisse Amore / quel di ch'io posi nel suo regno il piede, / tanto ch'altrui non pur chieder mercede / ma scoprir sol non oso il mio dolore, / havess'io al men d'un bel cristallo il core, / che quel ch'i' taccio, et madonna non vede, / de l'interno mio mal, senza altra fede / a' suoi begli occhi tralucesse fore», con la differenza che lì il movimento ottativo non può trovare riscontro nella realtà, mentre qui il desiderio espresso costituisce la premessa fondante dell'intera canzone. Cfr. inoltre *Rvf* 95 vv. 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo», v. 7 «[voi, occhi beati,] di for et dentro mi vedete ignudo» e vv. 9-10 «Poi che vostro vedere in me risplende, / come raggio di sol traluce in vetro». *entr'al ... cuore*: per la clausola cfr. XVIII 3 «ch'entr'al cuor mio» e rimandi in nota, in particolare a LXII 1 «Quella hōnōrata man, ch'entr'al mio cuore».

10. *suona ... parlar*: 'risuonano delle parole'. Cfr. Dante, *Amor che nella mente* 5 «Lo suo parlar sì dolcemente sona» e *Rvf* 361 11 «e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola», ma anche *Purg.* XIII 65 «non pur per lo sonar de le parole» e *Rvf* 90 10-11 «et le parole / sonavan altro che pur voce humana», 193 10 «[quella voce] suona in parole sì leggiadre et care», 275 5-6 «l'angeliche parole / sonano» e 352 4 «[le parole] vive ch'ancor mi sonan ne la mente». *che ... scuopre*: 'che resta nascosto (alle orecchie)'. Costituisce quasi una riproposizione in litote di *Inf.* IV 51 «il mio parlar coverto». Il verbo, *hapax* nelle *Rime*, è ben attestato nell'*Italia liberata*.

11. *udirai lodar*: si noti il gioco quasi paronomastico che coinvolge i due verbi (*uDiRAi loDAR*), che richiama quello analogo di *Rvf* 5 3 «LAUdando s'incomincia udir di fore». *le ... opre*: cfr. *Rvf* 72 19 «son l'altr'opre sì belle», ma anche 53 70 «onde fien l'opre tue nel ciel laudate».

12. *l'alte ... Cielō*: il verso ricalca, anche per l'andamento prosodico, *Rvf* 360 40 «et l'altre doti a me date dal cielo», contaminandolo forse con *Rvf* 213 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina»; vd. inoltre *Rime* LIX 89-90 «l'immense / Grazie, che 'l Cielō in voi par che dispense» e *Soph.* 1745 «Le grazie e le virtù che 'l ciel v'ha date».

13. *udirai*: ripresa anaforica, nella medesima giacitura, dell'identico verbo del v. 11. Nel cuore dell'io la *Donna gentil* potrà ascoltare non solo parole di lode nei suoi

confronti, ma anche, a quelle interconnessi, i lamenti per la propria sofferenza. *corporeo velo*: il corpo, che è quasi un velo per l'anima, come in XXXI 1-2 «Quella virtù, che del bel vostro velo / Copriò l'alma più bella» e in LXXV 47 «Così depose il suo terrestre mantò». Un sintagma identico è pure in *Rvf* 264 114 «lo corporeo velo» (: *cielo*); l'aggettivo si ritrova in Trissino soltanto in *It. lib.* XXIII 1023 «le corporee forze».

14. *M'intrica*: 'mi ostacola (rendendo difficoltoso per la mia anima il cammino che conduce alla vita eterna)', come in *It. lib.* III 772-773 «Lascia poi questo legno, il quale intrica / Il tuo cammino»; ma cfr. pure le altre due uniche attestazioni trissiniane, *Soph.* 199-200 «Che 'l non sapere il male / Non fa minore, anzi 'l consiglio intrica» e *It. lib.* I 723-724 «Ne mai s'intrica, si confonde, o perde / Ne le difficoltà de le battalje», oltre che *Rvf* 139 3-4 «tanto Fortuna con più visco intrica / il mio volare» e 360 49 «et ogni error che' pellegrini intrica». Vd. inoltre, in relazione al corpo che appesantisce l'anima, Tebaldeo, *Rime della vulgata* 40 1-4 «Non vedi, oimè, crudel, con che fatica, / questa scorza mortale arsa sustento? / Non vedi come ne l'andar son lento, / come la lingua nel parlar se intrica?». *ho ... perduto*: l'articolo determinativo, che si è integrato nel testo – e senza il quale l'intero verso suonerebbe grammaticalmente stridente –, era già nel ms. di Jena (oltre che nelle due attestazioni del codice Marciano), dove però «questa 'l appare chiaramente aggiunta in un secondo tempo, perché risulta compressa in uno spazio molto esiguo», come osservato già dalla Mazzoleni (1996, p. 322); la quale d'altra parte non esita a ritenere la lezione del manoscritto come migliore anche in ragione delle «altre espressioni simili delle *Rime*, in cui all'uso di questo vocabolo [*scil.* "camin"] (o di un altro equivalente) in senso figurato si accompagnano sempre o l'articolo o l'aggettivo dimostrativo» (*ibid.*, con rimando ai vv. 21, 45 e 69 della canzone LV, nonché a XXXI 65-66 e 79-80, XLIV 3-4, XLVIII 10-11, L 9-10 e LI 13-14). Per il sintagma «buon camin» vd. inoltre LXXVIII 103-104 «Ma non però la tua fortuna adversa / Punto dal dritto e buon camin ti torse», mentre per l'intero verso cfr. *Inf.* II 62-63 «è impedito / sì nel cammin, che volt'è per paura».

15. *ajuto*: *hapax* nelle *Rime*, ma altrove assai diffuso (in particolare nell'*Italia liberata*). L'intera clausola è in *Soph.* 1462-1463 «non le lasciare / Senza 'l tuo aiuto».

[II] 16-17. *Donna ... adorni*: 'Donna gentile, che rendi più adornato il mondo con le tue virtù divine e la tua bellezza straordinaria'. Una crasi fra i due versi è in *It. lib.* V 879 «Donna gentil d'ogni bellezza adorna»; all'origine del distico vi è però probabilmente *Rvf* 248 9-11 «Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume / giunti in un corpo con mirabil' tempore».

16. *virtù divina*: cfr. Dante, *Amor che nella mente* 37 «In lei discende la virtù divina» e vd. il relativo autocommento in *Cv.* III XIV 1-8 per il rapporto fra questo verso e la Filosofia.

17. *inaudita bellezza*: cfr. Sforza 184 9 «Inaudita bellezza al mondo sola»; l'aggettivo, del resto non particolarmente diffuso in ambito lirico, si ritrova in Trissino solo in *It. lib.* VI 654 «inauditω amore». *il ... adorni*: clausola petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 70 41 «Tutte le cose di che 'l mondo è adorno» e 119 81-82 «il giorno / ch'è di voi il mondo adorno» (ma si tenga presente anche 366 29 «ch'allumi questa vita et l'altra adorni» [: *torni*]), sfruttata da Trissino anche in LVII 3-4 «l'exempiω di beltate, / Che di rara excellenzia adorna il mōndω» e LXIV 39 «ōnde s'adorna il mōndω».

18. *Rivolta ... stato*: assai affini risultano Boccaccio, *Rime* XCVI 9-10 «volgi gli occhi pietosi allo mio stato, / Donna del cielo» e soprattutto *Rvf* 366 22-25 «Vergine, que' belli occhi / [...] / volgi al mio dubio stato»; cfr. inoltre, per il vocativo incipitario, *Purg.* XXXI 133 «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi», *Rvf* 305 8 «volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta» e la rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* v. 23 «Miri pur quel bel lume, entro ne miri», nonché in parte anche l'«illos tuos misericordes oculos ad nos converte» del *Salve, Regina*. Dei cinque imperativi che fungono da pilastri portanti della stanza, tre svolgono la funzione fática di richiamare su di sé l'attenzione della Donna («Rivolta» al v. 18, «Mira» al v. 19 e «Vedi» al v. 22) mentre gli altri due rivestono un ruolo conativo, costituendo le richieste vere e proprie («drizalω» al v. 20 e «allumalω» al v. 28). *Rivolta lj'ocki*: «rivoltare» è *hapax* nelle *Rime*, al posto del quale è preferito sempre «rivolgere» (per cui cfr. ad esempio al v. 51 «Rivolse lj'ocki»). Un *incipit* identico si ritrova però in *Soph.* 1705-1706 «[O Diω] Rivolta lj'ocki eterni / A la nostra Signōra» e in *It. lib.* IX 435 «Rivolta lj'ocki ωv'è quella gran luce» e 469 «Rivolta lj'ocki, e mai non può star ferma» (dove però il verbo è al presente indicativo); in *It. lib.* IX 274, inoltre, questa stessa *iunctura* («Rivolta lj'ocki a la sinistra parte») è accompagnata nei versi che seguono dagli imperativi «Mira» (v. 275) e «Vedi» (v. 278), i medesimi che nella canzone si incontrano ai vv. 19 e 22. *al ... stato*: «mio doglioso stato» è clausola già petrarchesca (*Rvf* 268 19), sfruttata ad esempio anche in Sannazaro, *SeC* LIII 22, e in Bandello, *Rime* CXLIV 13. Il *dolore* che al v. 8 l'io non voleva esprimere con *parole interrotte* è assunto invece ora senza indugi come oggetto di canto e offerto all'attenzione della *Donna gentil*, con la differenza però che nel primo caso si trattava di una sofferenza amorosa, mentre ora di una condizione di tribolazione morale.

19-20. *Mira ... tortω*: 'guarda con attenzione il tuo servo, (guarda) su che sentiero sdruciolevole e tortuoso cammina', oppure, considerando «il tuω servω» in anastrofe rispetto al prosieguo del verso, 'osserva in che sentiero scivoloso e sinuoso cammina il tuo servo'. Si noti anche l'inarcatura, inasprita dall'iperbato, che riproduce l'asprezza del percorso.

20. *Labile ... torni*: si noti la presenza, a poca distanza, di due voci sdruciole («Labile» e «drizalω»), nonché il gioco paronomastico fra *TORTω* e *TORNi*.

Labile: ‘lubrico’, in senso proprio (a indicare un percorso malsicuro) ma anche figurato (a lasciare intendere una vita che rischia di scivolare lontano dal retto cammino). È voce rarissima in lirica (assente in Petrarca, è in attestazione unica in Dante e Boccaccio, rispettivamente in *Par.* XX 11-12 «canti / da mia memoria labili e caduchi» e *Rime* XLIV 11 «in questa vita labile et meschina») e nello stesso Trissino, dal momento che nell’intera produzione compare soltanto qui. *drizalω*: ‘raddrizzalo’, o più probabilmente, tenendo conto del valore che il verbo (qui *hapax*) ha nel resto della produzione trissiniana, ‘dirizzalo’, ovvero ‘dirigilo (alla giusta meta)’, ‘indirizzalo (bene)’. Cfr. *Rvf* 366 64-65 «prego che sia mia scorta, / et la mia tōrta via drizzi a buon fine» e Boccaccio, *Rime* XCVII 12 «Dirizza il mio cammin» (con apostrofe, come in Petrarca, alla Vergine Maria), ma anche ad esempio *Rvf* 80 39 «[Signor] drizza a buon porto l’affannata vela». *che ’l torni*: ‘affinché egli torni’ o, sottintendendo un avverbio che conferisca alla proposizione una sfumatura consecutiva, ‘a tal punto che ritorni’ (come a dire ‘quel tanto che basta perché almeno si rimetta sulla buona strada’).

21. *A... camin*: ennesimo *enjambement* attraverso cui è rappresentata visivamente la distanza fra l’attuale condizione di stortura in cui l’io si trova e il *primω camin* ormai da tempo abbandonato. La formula riprende, in leggera *variatio*, il «camin perduto» di v. 14. *primω camin*: il sentiero percorso originariamente dall’io, indirizzato verso le realtà celesti, come in Lorenzo, *Canzoniere* XXIV 10-11 «che soverchio sdegno / dal mio primo cammin mi torca un passo».

22. *si volge*: non indica soltanto l’atto di rivolgere lo sguardo, ma segnala la volontà di un più profondo mutamento di vita teso a una completa dedizione alla *Donna gentil*.

22-23. *ha ... speranza*: ‘ha fissato stabilmente ogni sua speranza nella tua vista’. Oltre a *Ps* 72 28 «posui in Domino Deo spem meam» cfr. soprattutto *Rvf* 366 105 «Vergine, in cui ò tutta mia speranza», Boiardo, *Amorum Libri* I 57 4 «e tutta mia speranza ho posta in vui» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 293 61-63 «in te ciascun pensier ferma e dispensa, / a te disposta è tutta soa speranza / e sol per tuo favor salvar si pensa», ma poi anche *Purg.* III 66 «e tu ferma la spene» e *Rvf* 365 14 «Tu sai ben che ’n altrui non ò speranza» (: *m’avanza*).

24. *quell’altroω*: la porzione di vita che resta all’io dopo che la *Donna gentil* sarà intervenuta a soccorrerlo, in implicita contrapposizione a quella vissuta finora. *suω ... avanza*: cfr. *Rvf* 168 14 «ben temo il viver breve che n’avanza» (: *speranza*) e 365 12 «A quel poco di viver che m’avanza» (: *speranza*), nonché la trissiniana *Hor è stagion, ch’io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 13 «promette l’altro viver che m’avanza» (: *speranza*).

25. *Spera ... fruttoω*: cfr. *Rvf* 71 102-103 «onde s’alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme», 119 14-15 «spero per lei gran tempo / viver» e 142 34-

36 «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di far frutto», ma anche *Rime* LIX 15 «Nōn sia diversō a la speranza il fruttō». *Spera*: si noti la figura etimologica rispetto a «speranza» del v. 25. *per te*: anche sulla scorta del v. 88 («se per te risurgō»), è da leggere come complemento di mezzo («spera di ottenere ancora qualche frutto grazie al tuo intervento») piuttosto che di fine («spera di produrre un qualche frutto da offrire a te»); così, del resto, già in *Rvf* 53 36 «per te spera saldar ogni suo vitio» e 366 30-32 «[Vergine] per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre / [...] / venne a salvarne in su li extremi giorni». *fruttō*: se non è da intendere in relazione all'attività poetica, sarà generico riferimento alla bontà delle opere che scaturiranno dal mutamento di vita.

26-27. *Ben ... servirti*: '(il tuo servo) sa bene di essere venuto al mondo soltanto per servirti', con costruzione alla latina della proposizione oggettiva (letteralmente 'conosce sé essere stato prodotto').

26. *al ... produttō*: cfr. *It. lib.* II 22 «Il primō dī, che fū prōdōttō al mōndō», VIII 47-48 «la piu bella donna, / Che la natura habbia prōdutta al mōndō» e XXI 380 «E per cōlor, che v'han prōduttō al mōndō». Il verbo non indica qui semplicemente l'atto della nascita, ma fa riferimento quasi a una predestinazione in virtù della quale, già *in mente Dei*, l'io sarebbe stato pensato al solo scopo di servire la *Donna gentil*.

27. *Sol ... servirti*: la posizione rilevata, in *rejet* e con una pausa sintattica rispetto al secondo emistichio, contribuisce a segnalare l'esclusività del fine per il quale l'io dichiara di essere stato creato. L'espressione richiama in parte Dante, *La dispietata mente* 43 «che sol per voi servir la vita bramo» e *Io sento sì d'Amor* 27 «che sol per lei servir mi tegno caro», e più da vicino Aretino, *Opera nova* 49 8 «a chi sol per servirti è posto in terra». *a ... voltō*: mentre il movimento del v. 22 («a te si volge») è presentato come *in fieri*, raffigurato nell'istante in cui si sta svolgendo, qui invece, dove è riproposto in poliptoto lo stesso verbo, l'azione è data come già compiuta. Si noti inoltre che in poliptoto è pure «sōla» rispetto al «Sōl» incipitario.

28. *Allumalō ... voltō*: fuor di metafora, 'rivolgi i tuoi occhi verso di lui'. La luce con la quale l'io chiede di essere illuminato è quella che gli permetterebbe di attraversare la *caligine del mōndō* a dispetto dell'impedimento costituito dal velo corporeo; coincide cioè con quella forza (la grazia o la sapienza?) che gli consentirebbe di elevarsi al di sopra delle tribolazioni e delle attrattive terrene superando ogni debolezza e ogni impedimento dovuti alla carne. *Allumalō*: 'illuminalo'. La particolare tessera lessicale, gallicismo di ampia attestazione in ambito siculo-toscano e da Trissino sfruttata nelle *Rime* già in VI 8, è forse qui desunta direttamente da *Rvf* 366 29 «[Vergine] ch'allumi questa vita»; in riferimento ai «raggi» vd. inoltre *Rvf* 175 9-12 «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende, / coi vaghi raggi anchor indi mi scalda / a vespro tal, qual era oggi per tempo; / et così di

lontan m'alluma e 'ncende». Lo stesso verbo si ritrova poi in contesti assai simili in *It. lib. V* vv. 100-102 «O bel ockiω del ciel, che vedi il tuttω, / E 'l tuttω intendi, allumaci le menti / Cōn la virtù, che t'ha cōncessa Iddiω» (in riferimento al sole) e v. 396 «Che lj'allumò la tenebrōsa mente». *i raggi*: propriamente il bagliore che promana dagli occhi della *Donna*, come al v. 55 «Ūvunque il raggiω di sua luce aggiunge»; quindi, per metonimia, anche gli occhi stessi, come in LXXII 22 «Nōn adōmbri cōl piantω sī bei raggi». Cfr. pure *Rvf* 325 99 «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai» e Giusto de' Conti CX 13-14 «Che l'alma trista avampan di lontano, / Come già presso, i raggi del bel volto». *bel volto*: per questa coppia, ricca di attestazioni nella tradizione lirica, cfr. almeno *Rvf* 105 70 «e i segni del bel volto», come qui in rima equivoca con «vòlto»; rima equivoca che risale almeno a Dante, *Purg. XXX* 121-123 «Alcun tempo il sostenni col mio volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte vòlto» e che Trissino sfrutta anche all'interno di un verso esemplificativo dell'utilizzo dei suoi nuovi caratteri, stampato nel 1529 all'interno del foglio volante che costituisce il suo *a b c*: «Cōl vōltω voltω versω l'ōriente».

29. *sicur*: 'privo di timori', ma anche 'senza tentennamenti o ripensamenti rispetto al cammino intrapreso'; lo stesso aggettivo è, nelle *Rime*, anche in LII 12 «Vi trōverete lieta, et iō sicuro». *sottω ... pōndω*: con valore concessivo ('sebbene ancora con l'animo legato al peso di un corpo terreno'). Cfr. *Rvf* 335 9 «al mio peso terrestre» e soprattutto Alamanni, *Satira decimaterza* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 287-291) 33 «Fia l'alma schiva del terrestre pondo» e Tansillo, *Rime* 333 1 «Se l'alme, sgombre dal terrestre pondo» (: *mondo*).

30. *Trappasse*: 'attraversi', in riferimento ancora al «tuω servω» di v. 19. *la ... mōndω*: clausola identica a quella di *Purg. XI* 30 «purgando la caligine del mondo» (: *pondo*); «caligine» non compare altrove in Trissino, ed è poco diffusa in generale in ambito lirico, dove di solito indica in senso figurato un ottenebramento della mente o dello spirito.

[III] 31. *de ... Donna*: 'signora di tutte le altre donne', con poliptoto che sfrutta le potenzialità concesse dal valore della voce etimologica *domina*. Analoghi bisticci sono ad esempio, oltre che in LXVII 3 «Che la mia Donna ognialtra donna exciede», in Beccari I 11 «fra l'altre donne tu se' la più donna» (: *colonna*), in riferimento alla Vergine Maria, o in Rinuccini, *Rime* II 2 «nella mia mente delle donne donna» e XI 11 «ch'esta fenice e delle donne donna»; e con questo stesso senso il sostantivo è impiegato anche in *Rime* XXXIII 31-32 «Ma tu, che sei, vivendω in l'altra vita, / Fatta vicina a la maggiōr tua Donna», sempre in relazione alla Madonna.

32. *Di ... ricettω*: 'nobile luogo in cui si raccoglie ogni atteggiamento regale'. La forma "reale", priva dell'occlusiva *velare* ma trattata in ogni caso come trisillabica, è attestata in Trissino soltanto qui e nell'analogo passo di *It. lib. V* 881-882 «Donna gentil d'ogni bellezza adōrna, / E di cōstumi altissimi, ε reali»; altrove – ma non nelle

Rime, dove l'aggettivo è *hapax* – compare invece la forma “regale”. È probabile che in questo caso abbia esercitato una qualche suggestione *Rvf* 248 9-11 «ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume / giunti in un corpo» (versi citati anche nei *Ritratti*, a p. 28); si tenga presente, inoltre, che in Boccaccio, *Rime* LXXX, fra le topiche qualità fisiche e morali che sono contrapposte all'«humilità» della Vergine Maria vi è anche, al v. 2, il «costume real». Vicino è pure *It. lib.* XVIII 100 «E dimostrò i costumi alti, e regali». *altō ricettō*: identica clausola in *Rvf* 285 6 «mirando dal suo eterno alto ricetto» (: *diletto*); cfr. anche Petrarca, *Rime disperse* CLXXXVIII 5 «Ricetto di virtù, di vizi pura».

33. *Che ... sole*: ‘che nello splendore eguagli e anzi superi il sole’. Al di là del rimando a *Sap* 7 29 già proposto nell'introduzione, cfr. *Rvf* 119 1-2 «Una donna più bella assai che 'l sole / et più lucente» e 200 13-14 «et le chiome, ch'a vederle / di state, a mezzo dì, vincono il sole», Sforza 366 1-2 «Una donna che avanza e vince il sole, / Di vista, di bellezza e di splendore» e, fra le *Rime* trissiniane, XIII 3 «De la sola beltà del mio bel Sole», LIX «La qual nutrì quest'honorato Sole, / Che l'altro di lasù vince d'assai!» e in parte anche LXIV 11-13 «Ch'a Donna sì gentil mi fa servire, / Che vince di bellezza ognialtra bella, / Come di luce il sol vince ogni stella». *agualji*: nelle *Rime* il verbo è anche in LXXVIII 75 «Ne là dove Benaco al mar s'aggualja»; ma vd. anche *It. lib.* XVI 45 «Un tal splendor, che s'aggualjava al giorno». *kiarezza*: l'aggettivo, *hapax* nelle *Rime*, altrove in Trissino indica sempre la limpidezza di espressione o la perspicuità di un concetto (e vd. in particolare *Poetica*, pp. 30-31, dove la *kiarezza* è trattata fra le «forme di dire»).

34. *Tu sei*: Auerbach (1999, pp. 275-276), a proposito delle apostrofi proprie delle preghiere, ricordava che «la forma particolare del “tu” anaforico che comincia con “tu sei” e corrisponde alle parole di Dio “Io sono” è decisamente ebraica, non greca o romana», a ulteriore conferma dell'andamento scritturale della canzone. *l'appoggiō ... colonna*: in endiadi ‘la colonna che funge da stabile appoggio’, ovvero ‘che non crolla dinanzi ad alcuna avversità e che anzi sostiene costantemente con forza’. Per la prima coppia cfr. Barignano, *Così di grado in grado* 9 «qual saldo appoggio e fido» e Tansillo, *Rime* 254 7-8 «Più saldo appoggio e più secur bastone / di voi virtù, già vecchia, unqua non tenne». Per il secondo sostantivo cfr. invece *Rvf* 268 48 «Questa è del viver mio l'una colomna» (: *donna*) e 360 145-147 «or m'è posto in oblio con quella donna / ch'i' li die' per colonna / de la sua frale vita», Beccari XXV 6 «al mio cader ferma colonna e trave» e, anche in relazione ai *pensier* del verso seguente, Lancino Curti (in Marchi 1983) XII 5 «Se' a tutti i miei pensier ferma colonna». Entrambi i sostantivi sono *hapax* nelle *Rime*, ma si ritrovano in Trissino in senso figurato rispettivamente in *It. lib.* XIV 648 «Gloria, et appoggiō del paese nostro» e in *Soph.* 1614 «Colonna a l'infelice suo legnaggiō».

35-36. *D'ogni ... ben*: una costruzione molto simile, con anafora di “ogni”, è in

Rvf 248 9-10 «ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume», ma vd. anche *Rvf* 72 44 «ogni altra cosa, ogni penser va fore» e 337 6 «ogni bellezza, ogni vertute ardente», e Dante, *Negli occhi porta* 9 «Ogne dolcezza, ogne pensiero umile».

35. *casto pensier*: cfr. *Tr. Etern.* 89 «e l'oneste parole e i penser casti» e in parte anche *Rvf* 366 56 «santi pensieri, atti pietosi et casti», nonché *It. lib.* XVII 785 «Poi che i santi costumi, e i pensier casti». L'aggettivo compare soltanto qui nelle *Rime* e conosce in generale scarsa attestazione in Trissino.

36. *che ... suole*: relativa che si riferisce, a senso, a tutti e tre i membri del *tricolon* che precede. Così come è nido di ogni comportamento nobile, la *Donna gentil* è anche fondamento e sostegno di qualsiasi bene che si possa mai sperimentare nel mondo. Una clausola analoga è in *Rvf* 156 11 «d'ogni altro che nel mondo udir si soglia».

37. *l'honorate ... parole*: 'le tue nobili parole, degne di ricevere onore', ma forse anche 'rese onorate per il fatto stesso di essere da te pronunciate'. Cfr. Buonaccorso da Montemagno il Giovane 18 «alle onorate sue parole» (: *sole* : *suole*) e Sannazaro, *SeC* LXXIII 6 «sante, dolci, onorate, alte parole» (: *sole*).

38. *E ... loro*: 'e comprende il loro significato profondo'. Il *piacer* del verso successivo scaturisce non semplicemente dall'ascolto delle *parole* della *Donna*, ma da una loro corretta interpretazione. *nota*: il verbo sembra avere qui il senso di 'chiosare mentalmente', 'intuire e comprendere', così come in LIX 97-98 «[la mente mia] s'òblia / Di se stessa e di dir ciò, ch'ella nota» e a differenza che in XXXI 25-26 «Che quanto scrive più ciascun di vui, / Tanto più resta da notare altrui» e in LXXIII 4 «Per voi si nota e scolpe ne la mente», dove pare avere invece il valore più specifico di 'annotare', 'scrivere' o di 'fissare nella memoria'. In coppia con il verbo "ascoltare", che qui compare al verso precedente, è già in *Inf.* XV 99 «Bene ascolta chi la nota» e in *Rvf* 343 10 «et come intentamente ascolta et nota». *grave*: considerata la sensazione di *piacer* che nasce da queste parole, è da escludere che l'aggettivo abbia qui la sfumatura negativa che pure assume altrove nelle *Rime*; piuttosto, esso sarà da intendere nel significato di 'serio', 'autorevole'. *sentimento*: è il senso più intimo, il significato in quanto contrapposto al nudo significante, come dimostrano ad esempio i passi di *Poetica*, p. 30 «Hora, circa la elezione particolare ch'io faccio de le parole, prima è da sapere che i poeti dennò con ogni studio sforzarsi di accomodare le parole a le sentenzie, cioè fare che il suono de le parole quasi il sentimento di esse sentenzie referisca» o p. 31 «si rikiedeno sentenzie comuni e che si extendano a tutti e siano manifeste per se stesse e non habbiano sentimento profondo, et a cui altra intelligenza si ricerchi».

39-40. *che ... quelle*: 'che considera qualsiasi ricchezza come priva di valore se confrontata con quelle (parole)'. Sia «thesoro», sia il verbo "giudicare", sia «parangon» sono *hapax* nel canzoniere (e l'ultimo dei tre anche nel resto della produzione trissiniana).

41-42. *Cofa ... celata*: ‘Non c’è alcuna cosa al di sotto delle stelle, nel mondo sublunare, e forse neppure in quello celeste, che sia nascosto alla tua conoscenza’. Sia le realtà terrene (filosoficamente, la Fisica) sia quelle ultraterrene (la Metafisica) sono cioè senza misteri o quasi per la *Donna gentil*.

41. *sottω le stelle*: cfr. *Rvf* 158 11 «[bellezze] mai non vedute più sotto le stelle» (: *quelle*) e Bembo, *Rime* 171 5 «Ché s’huom sotto le stelle ha da lagnarsi». Per la formula vd. anche LXV 52-53 «Che non si vidde mai sottω la luna / Cofa più rara» e rimandi.

42. *saper*: *hapax* nelle *Rime*; cfr. però quanto detto, a proposito della Sibilla, in *It. lib.* XXIV 686-688 «Donna eccellente, ε di saper tant’altω, / Ch’a la profωndità del vostro sennω / Non può mai penetrar pensiero humanω».

43-44. *Ch’una ... dipende*: se il «Ch[e]» ha valore causale, significa che la quasi perfetta onniscienza della *Donna gentil* è conseguenza del fatto che una porzione del suo essere è *simile a Diω* e da lui *dipende*. Stando a quanto Trissino scrive nell’*Epistola de la vita, che dee tenere una Donna vedova*, c. A3r, le due ‘parti’ sarebbero da identificare con corpo e anima: «devete considerare [...] l’altra [parte dell’uomo], che è l’anima, essere sempiterna, ε divina, et a Dio istesso simile» (e subito dopo, alle cc. A3r-v è offerto qualche esempio di investigazione filosofica riguardante «la compositione del Mondo», «i difetti de la Luna», il «corso de i Pianetti», «la causa del crescere, ε del decrescere de l’acqua del mare», «che genere i venti», «come si facciano i folgori» e «che muova i terremoti»). Ma si veda anche, a proposito di una distinzione della Filosofia in ‘parti’, *Cv.* III XIV 1-2 «Sì come nella litterale esposizione dopo le generali laude alle speciali si discende, prima dalla parte dell’anima, poi dalla parte del corpo, così ora intende lo testo dopo le generali commendazioni a speciali discendere. Sì come detto è di sopra, Filosofia per subietto materiale qui ha la sapienza, e per forma ha amore» e III xv 1 «Nello precedente capitolo questa gloriosa donna è commendata secondo l’una delle sue parti componenti, cioè amore. Ora in questo [...] si conviene trattare commendando l’altra parte sua, cioè sapienza». Ciò che in ogni caso si ricava dai versi in questione è l’idea di una *Donna gentil* che non detiene ancora una perfezione completa sotto ogni aspetto, nonostante l’aspirazione e la tensione attiva al raggiungimento di tale fine.

43. *sempre*: ‘da sempre’. Cfr. ancora *Cv.* III XIV 6 «sì come lo divino amore è tutto eterno, così conviene che sia eterno lo suo obietto di necessitate [...]; ché la sapienza, nella quale questo amore fere, eterna è. Onde è scritto di lei: “Dal principio (e) dinanzi dalli secoli creata sono, e nel secolo che dee venire non verrò meno” [= *Sir* 24 14 “ab initio ante saeculum creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam”]».

44. *simile a Diω*: un paragone analogo è istituito anche in XIII 17 «Perch’ella è come Idiω». *dipende*: verbo piuttosto raro in ambito lirico (e *hapax* nelle *Rime*),

ricorre altrove in Trissino quasi sempre in contesti analoghi, come in *Soph.* 11110-11111 «Sommergerén, se Diō non ci difende: / Ch'ogni ben di qua giù da lui dipende» o in *It. lib.* I 20-21 «O carō padre miō, da cui dipende / Ogni opra, che si fa la giufō in terra» (in cui è la Provvidenza a rivolgersi a Dio), XIX 867 «Ch'indi [*scil.* dal Cielo] dipendōn l'opre de i mōrtali» e XXVII 1026-1027 «Perchè le cofe, che si fannō in terra, / Tutte dipendōn dal vōler divinō». Cfr. inoltre *Cv.* III 11 7 «e però che 'l suo [*scil.* dell'anima umana] essere dipende da Dio e per quello si conserva, naturalmente disia e vuole a Dio essere unita per lo suo essere fortificare».

45. *anchora*: vale 'di continuo', 'senza sosta' (o forse, in senso più letterale, 'anche in questo istante'); meno probabile che l'avverbio vada riferito più direttamente a «l'altra» ('e anche l'altra [parte]'). *quel caminō*: il cammino che conduce alla beatitudine, così che anche quest'altra *parte* della *Donna gentil* possa raggiungere lo stesso stato di perfezione della prima. A distanza è richiamato pure «quel primō camin» di v. 21. *intende*: alla latina, 'è protesa verso', 'è rivolta', come in XXXI 39 «Chè 'l splendor del maritō al mōndō intesō», in XLV 93 «ove la speme intendō?», in LXXVIII 49-50 «E due vōlpi vi sōnō, e l'una intende / A i frutti» e probabilmente anche in LXXV 18 «Le cui parole intese».

[IV] 46-47. *Donna ... Giri*: cfr. soprattutto *Rvf* 72 1-2 «Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume», ma anche 366 22-25 «Vergine, que' belli occhi / [...] / volgi» e Poliziano, *Rime* XXXVII 4 «pur che ver me un tratto gli occhi giri». Si tenga presente che, in *Cv.* III xv 2, a proposito del significato allegorico da assegnare agli occhi della donna cantata in *Amor che nella mente*, Dante dichiara che «li occhi della Sapienza sono le sue dimostrazioni, colle quali si vede la veritate certissimamente».

46. *luci sante*: gli occhi della *Donna gentil*; altre volte nel canzoniere l'aggettivo "santo" è accostato a un sostantivo identico o analogo (cfr. la nota a XXI 1 «ocki santi», con rimando soprattutto a LXV 33 «E cōn le sante sue luci tranquille»).

47. *Giri*: in anastrofe ed *enjambement* rispetto al complemento oggetto, a rimarcare l'idea del movimento effettuato dagli occhi per indirizzare i propri raggi. *mirabil maestade*: 'nobile austerità che suscita meraviglia', con allitterazione fra i due membri della coppia. L'aggettivo è *hapax* nel canzoniere, mentre il sostantivo registra nelle *Rime* un'altra occorrenza in LIX 60 «Di quanta gloria e maestà vi veste»; in un contesto analogo, inserito sempre all'interno di una consecutiva, è pure in *It. lib.* XXIV 395-397 «Mi risguardò cōn sì benignō aspettō, / E pien di maestà tantō miranda / ch'io [...]».

48. *Che ... firmarse*: 'che l'uomo non è in grado di soffermarvisi con il proprio sguardo'. La dichiarazione non è inconciliabile con quella dei vv. 22-23 («ha firmatō / Nel visō tuō tutta la sua speranza»), come sembrerebbe a prima vista, dal momento che in quel caso è la *speranza* ha essere riposta nel *visō* della *Donna gentil* – e poco

importa, in tal senso, che questo indichi genericamente l'intero volto o i soli occhi. Sul motivo dell'impossibilità per l'occhio umano di sostenere la vista della donna, allo stesso modo di come impossibile sarebbe fissare lo sguardo sul sole, cfr. anzitutto LVI 4-5 «Ockiω mōrtale in lei nōn può firmarse; [: *arse*] / Cōme nel sōl», con identica clausola, e per contrasto LIX 28-29 «Ma chi pōtrà firmare / Per pocō spaziω la sua vista in ella»; altra clausola sovrapponibile è in *Rvf* 325 99-100 «Si chiaro à 'l volto di celesti rai, / che vostra vista in lui non pò fermarse» (: *arse*), ma per l'immagine vd. poi anche Dante, *Donne ch'avete intelletto* 56-57 «Voi le vedete Amor pinto nel viso / là ove non pote alcun mirarla fiso», *Amor che nella mente* 59-61 «Elle soverchian lo nostro intelletto / come raggio di sole un frale viso; / e perch'io non le posso mirar fiso» (con relativo commento in *Cv.* III VIII 14 «fissamente in esse guardare non può, perché quivi si inebria l'anima, sì che incontanente, dopo di guardare, disvia in ciascuna sua operazione») e *Par.* III 127-129 «ma quella [*scil.* Beatrice] folgorò nel mīo sguardo / sì che da prima il viso non sofferse». Cfr. inoltre l'interpretazione allegorica fornita in *Cv.* III xv 6 «in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose (si) affermano essere, che lo 'ntelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia: che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e pur quello che sono intender noi non potemo, se non cose negando si può appressare alla sua conoscenza, e non altrimenti». *humana vista*: cfr. *Rvf* 73 81 «l'umana vista il troppo lume avanza»; e «umana vista» è anche in *Rvf* 38 6 e in *It. lib.* V 945 «Che nōn pōtrà vederle humana vista».

49. *Ogni ... pensier*: 'qualunque pensiero legato ai sensi'. Calco, ma con rovesciamento di segno, dell'avvio del v. 35 «D'ogni castō pensier». L'aggettivo, che è *hapax* nelle *Rime*, si ritrova in coppia con "pensiero" in *Rvf* 351 8 «ch'ogni basso penser del cor m'avulse» e 360 103-104 «che penser basso o grave / non poté mai durar dinanzi a lei». Si tenga presente anche, in relazione agli effetti dello sguardo della donna, *Rvf* 154 9-12 «L'aere percosso da' lor dolci rai / s'infiamma d'onestate, et tal diventa, / che 'l dir nostro e 'l penser vince d'assai. / Basso desir non è ch'ivi si senta». *le*: dal momento che sia nei versi precedenti che in quelli successivi è costante l'apostrofe alla *Donna gentil* tramite la seconda persona singolare, la particella non può qui essere riferita direttamente a lei. Grammaticalmente, essa dipende invece da «mirabil maestade» ed è quindi da leggere, a senso, in relazione alla sua vista.

50-51. *Beatō... ocki*: di intonazione affine sono LXV 78-79 «Chè sōlamente vivō / Di que' belj'ocki, che mi fan beatō» e Dante, *Donna pictosa* 83 «Beato, anima bella, chi te vede!».

50. *Beatō è quel*: identico *incipit* in *It. lib.* VIII 820 «Beatō è quel, che ha un generōfō amicō». Un'esclamazione simile è pure in *Cv.* II xv 4, sempre in relazione alla visione degli occhi della Donna-Filosofia: «O dolcissimi ed ineffabili sembianti, e

rubatori subitani della mente umana, che nelle dimostrazioni, (cioè) nelli occhi della Filosofia apparite, quando essa colli suoi drudi ragiona! Veramente in voi è la salute, per la quale si fa beato chi vi guarda». Si segnala inoltre il gioco paronomastico fra inizio e chiusura di verso (*BEATω... BELTAdē*). *ver... beltade*: cfr. al contrario Cino LXVIII 3-4 «quando [li occhi] giraro / ver' me che sua beltà guardava fiso».

51. *Rivolse l'ocki*: se al v. 18 («Rivolta l'ocki») l'io chiedeva alla *Donna* che indirizzasse il proprio sguardo su di lui, adesso egli elogia invece chiunque, con movimento opposto, abbia mai volto i propri occhi verso quella per contemplarne le bellezze. Si noti l'*enjambement* che, come già ai vv. 46-47, contribuisce a rappresentare il moto degli occhi che si spostano da un punto all'altro. Cfr. Dante, *Voi che 'ntendendo* 24-25 «Chi veder vuol la salute, / faccia che li occhi d'esta donna miri». *n'arse*: si tratta evidentemente di un ardore allegorico, da ricondurre alla sfera intellettuale quando non addirittura a quella mistica – per cui cfr. ad esempio *Par.* XXXIII v. 28 «E io, che mai per mio veder non arsi» o v. 48 «l'ardor del desiderio» –, e in ogni caso di certo non legato all'ambito dell'amore sensitivo, come dimostra se non altro l'insistenza nel corso della canzone sulla capacità della *Donna* di ispirare soltanto pensieri casti e di fugare ogni pensiero *bassω*. È insomma beato chi rivolge il proprio sguardo verso la *Donna gentil*, ma tanto più lo è chi mantiene la vista fissa su di lei, ardendo del desiderio di non distaccarsene mai: a indicare quindi, applicando l'immagine alla Sapienza, una frequentazione assidua e un impegno e uno studio indefessi.

52-54. *Ne ... sciocchi*: la similitudine è orchestrata in modo che sia il figurante che il figurato occupino ciascuno esattamente un verso e mezzo (sebbene il secondo membro trovi poi ulteriore sviluppo nella proposizione relativa che occupa il verso che segue); la spezzatura del periodo, inoltre, è tale da portare alla costituzione di due *enjambement* forti, rispettivamente tra verbo e complemento oggetto e tra soggetto e verbo. L'immagine della nebbia dissolta dal vento, di ascendenza scritturale (cfr. il rimando a *Sap* 2 3 riportato nell'introduzione), è feconda in Petrarca, per cui si veda soprattutto *Rvf* 66 vv. 16-18 «né mai nascose il ciel sì folta nebbia / che sopraggiunta dal furor d'i vènti / non fugisse dai poggi et da le valli» e v. 37 «Ma non fuggìo già mai nebbia per vènti», ma poi anche 133 3 «et [Amor m'ha posto] come nebbia al vento [...]», 316 5 «ché, come nebbia al vento si dilegua» e 331 22 «Nebbia o polvere al vento». Sull'accostamento fra nebbia e «defiderii sciocchi» cfr. invece *Rvf* 66 8 «ò di gravi pensier' tal una nebbia» e 270 33-36 «[quell'aura gentile] la qual era possente, / [...] / di serenar la tempestosa mente / et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile», nonché, per contrasto, Giusto de' Conti XXXI 9-10 «Né tutti i quattro venti insieme accolti / Sgombrar porian la nebbia dei pensieri» e Trissino, *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 6 «ov'è il mio sol, che ogni vil nebbia sgombra». Infine, per una similitudine dall'analoga struttura argomentativa cfr. *Inf.*

XXIV 100-101 «Né O sì tosto mai né I si scrisse, / com' el [...]».

52. *sì tosto*: 'tanto rapidamente'. *sparse*: 'dissipò, disperdendola in più direzioni'. Si noti il gioco paronomastico tra questo verbo e «sparire» al v. 54.

53. *Humida nebbia*: l'aggettivo, *hapax* nelle *Rime*, non pare essere registrato altrove in riferimento alla nebbia; potrebbe però forse aver esercitato una suggestione in tal senso *Purg.* XVII 1-6 «Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia per la qual vedessi / non altrimenti che per pelle talpe, / come, quando i vapori umidi e spessi / a diradar cominciansi». Cfr. inoltre *It. lib.* III 713 «l'humidω Siroccω», XXI 832 «l'humida notte» e XXV 4 «L'humida benda de l'ωscura notte». *dui ... occhi*: l'intera locuzione è in *Rvf* 38 7 «due begli occhi» e 61 4 «duo begli occhi», ma vd. anche *Rvf* 366 «Vergine, que' belli occhi» (: *sciocchi*). Per «belj'occhi» vd. inoltre *Rime* VIII 6 e nota.

54. *Fannω... sciocchi*: l'effetto degli occhi della *Donna gentil* ricorda quello che la bellezza della donna ha in Dante, *Amor che nella mente* 63-67 «Sua bieltà piove fiammelle di foco / animate d'un spirito gentile / ch'è creatore d'ogni penser bono; / e rompon come trono / l'innati vizii che fanno altrui vile» (e si noti come a «ogni penser bono» si contrapponga il trissiniano «Ogni bassω pensier»), da leggere sulla scorta dell'autocommento di *Cv.* III VIII 20 «Dico adunque che queste fiammelle che piovono dalla sua biltade, come detto è, rompono li vizii innati, cioè connaturali, a dare a intendere che la sua bellezza ha podestate in rinnovare natura in coloro che la mirano» e III XV 14 «si guardi in costei, [...] cioè in quella parte di sé (che) morale filosofia si chiama. E soggiungo che, mirando costei – dico la sapienza – in questa parte, ogni viziato tornerà diritto e buono», cui si aggiunga pure il commento a *Voi che 'ntendendo* 24-25, in *Cv.* II xv 4 «li occhi di questa donna sono le sue dimostrazioni, le quali, dritte nelli occhi dello 'ntelletto, innamorano l'anima liberata nelle (sue) condizioni. [...] Veramente in voi è la salute, per la quale si fa beato chi vi guarda, e (si) salva dalla morte della ignoranza e dalli vizii». Cfr. inoltre *Donne ch'avete intelletto* 32-36 «quando va per via / gitta nei cor' villan' d'amore un gelo / per che onne lor pensiero aghiaccia e pere; / e qual soffrisse di starl' a vedere / diverria nobil cosa». *defiderii sciocchi*: 'pensieri insensati', ma qui forse più specificamente 'terreni', 'mondani', da ricondurre a «Ogni bassω pensier» di v. 49. Entrambi i membri del sintagma sono *hapax* nelle *Rime* – dove al posto di “desiderio” sono preferite le forme “disio” o “desire/disire” –, ma il sostantivo torna nell'*Italia liberata* in un contesto simile, in VIII 131-132 «Ma i scelerati corpi, che son vinti / Da defideri pessimi, et ingordi». Cfr. inoltre *Rvf* 366 20-21 «cieco ardor ch'avampa / qui fra i mortali sciocchi».

55. *ovunque*: 'in qualunque punto'. *raggiω... luce*: il sintagma è in *Par.* II 36 «raggio di luce» e XXXIII 53-54 «lo raggio / de l'alta luce», ma cfr. anche *Soph.* 596-598 «Almω celeste raggiω, / De la cui santa luce / S'adorna il cielω». *sua*: 'loro',

con impiego dell'aggettivo alla latina come in X 3 «lume suω» (e rimandi), qui in riferimento agli *ocki* del verso precedente. *aggiunge*: 'giunge', come spesso altrove in Trissino; cfr. anche la nota a LXIII 8.

56. *Tantω ... lunge*: 'Tanto è infelice l'uomo, quanto più è lontano', con inversione, fra l'uno e l'altro membro della comparazione, della posizione di aggettivo e copula («infelice è» ed «è [...] lunge»). *l'buom*: da intendere forse qui col valore di pronome indefinito che ha di solito in antico ('chiunque, qualunque persona').

57. *la ... vista*: a seconda che «tua» sia inteso con valore di genitivo soggettivo od oggettivo, l'intero sintagma sarà da interpretare rispettivamente 'il tuo sguardo' oppure 'la vista di te' (e quindi, per traslato, 'la tua persona'); nel primo caso, quindi, sarebbe *infelice* qualunque persona su cui non fosse rivolto il raggio degli occhi della *Donna*, mentre nell'altro chi di propria iniziativa decidesse di non volgere i propri occhi verso di lei. La prima interpretazione sembrerebbe preferibile per il fatto che nella stanza sono descritti gli effetti benefici dello sguardo della *Donna*; d'altra parte, nel secondo caso si avrebbe una rispondenza tra lo stato di beatitudine sperimentato da chi guarda la *Donna* (vv. 50-51) e quello di infelicità provato da chi invece è lontano da lei e non può (o non vuole) rivolgere il proprio sguardo su di lei. Si noti, inoltre, il quasi perfetto parallelismo che viene a costituirsi fra gli elementi relativi alla vista che sono elencati nei due piedi e quelli che sono proposti nella sirma (le «luci» di v. 46 rimandano alla «sua luce» di v. 55, l'«humana vista» di v. 48 è richiamata dalla «tua vista» di v. 57 e gli «ocki» di v. 51 si riverberano nei «dui belj'ocki» di v. 53). Da segnalare, infine, l'*enjambement* che fa sì che il complemento di lontananza si trovi in posizione di *rejet*, icasticamente distante dall'*buom*.

57-58. *E ... Miserω*: a meno che non si legga il brano come un'esclamativa con verbo sottinteso (e con sfumatura quasi concessiva: 'E io, nonostante fossi vicino, quanto sono infelice!'), viene a crearsi un anacoluto tra «iω» e il successivo «M[i]» di v. 59 ('E quale colpa o destino mi ha allontanato – me infelice! –, io che ero tanto vicino').

58. *qual ... destinω*: 'quale fallo commesso o quale destino a me avverso'. Identica struttura con analoghi elementi è in LXXII 10 «Qual miω destinω, o qual cωmmissω errore», ma vd. anche LXV 4 «Qual grazia, qual destinω o qual errore», *Inf.* XV 46 «Qual fortuna o destino» e XXXII 76 «se voler fu o destino o fortuna», *Rvf* 81 12 «Qual gratia, qual amore, o qual destino», 128 57 «Qual colpa, qual giudizio o qual destino» (: *vicino*) e 221 1 «Qual mio destin, qual forza o qual inganno», e in parte anche *Soph.* 996 «Questω fu forse error, ma non già cωlpa» e Da Porto, *Rime* XLVII 14 «Mia colpa o mio destin», nonché, per contrasto, *Purg.* VII 19 «qual merito o qual grazia». Si segnala che «cωlpa» è *hapax* nelle *Rime*, mentre "destino" è in Trissino altrove attestato sempre nella forma senza innalzamento della vocale in protonia – che qui potrebbe essere stata influenzata dalla presenza di «vicinω» al verso precedente:

in ogni caso la lezione è condivisa anche dal ms. di Jena (mentre nelle due occorrenze all'interno del Marc. It. IX 203 si ha «destino») –, con la parziale eccezione di *Scoph.* 1888 «a morte si distina» e 2009 «quando il ciel distina un male».

59. *M'ha dilungato*: 'mi ha allontanato', allo stesso modo di ogni altra persona che è *lunge* dalla *Donna*. Il verbo si ritrova altre volte in Trissino, ma non nelle *Rime*, dove costituisce l'unica attestazione. Cfr. *Rvf* 127 15-16 «Poi che la dispietata mia ventura / m'ha dilungato dal maggior mio bene» e 130 2-3 «per desperata via son dilungato / dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato». *ohimè*: interiezione che contribuisce a rappresentare visivamente, attraverso l'iperbato che provoca, l'idea di distacco. *sì ... spazior*: di tempo, come anche in LIX 28-29 «Ma chi potrà firmare / Per poco spazior la sua vista in ella», in *Scoph.* 1795-1796 «Che tostò haremò un lungò lungò spazior / Di stare insieme, e sarà forse eternò» e forse in *It. lib.* XXIII 869-870 «Lasciandò ognialtrò cavalierò adietrò / Per lungò spazior». La clausola è già dantesca, per cui vd. *Purg.* XXXIII 136 «più lungo spazio» (: *sazio*).

60. *Di che*: del fatto di essersi allontanato dalla *Donna*, nonché di aver perseverato a lungo in una tale condizione. *non ... saziò*: una locuzione identica è in Sannazaro, *SeC* XLI 69 «E bench'io non sia mai di pianger sazio», ma cfr. anche *Rvf* 359 14-15 «Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satio» e Braccesi 45 14 «né per dolermi o pianger son mai satio». L'aggettivo è altrove sfruttato da Trissino soltanto nell'*Italia liberata*.

[V] 61. *m'ingombra*: 'mi pervade'. Per il verbo cfr. XXIX 1-2 «Quantò ognihòr pensò, più la mente ingombra / Nuovò pensierò» e rimandi (in particolare a *It. lib.* VIII 97 «Per la gran dolja, che l'ingombra il cuore» e XVIII 630 «Che dolja sopra dolja ogn'hor la ingombra»), cui si aggiunga quello a *Rvf* 294 10 «tanta doglia ingombra».

62. *meco ... ramentò*: 'quando, pensando fra me e me, mi torna in mente'. Per l'insistita allitterazione della nasale bilabiale cfr. la nota a XXXI 43 «Ma dice meco poi la mente mia». *ramentò*: nelle *Rime* il verbo si ritrova in XIV 11.

63. *Che ... parte*: 'che abbia mai volto lo sguardo altrove, distogliendolo da te'. L'io, insomma, non solo si era *dilungato* con il corpo, ma si era anche comportato come ogni altro uomo *infelice*, rivolgendo la propria vista lontano dalla *Donna*.

64. *S'io ... ombra*: è un movimento ottativo simile a quello formulato nei confronti di Amore in XXIX 5-6 «sottò l'ombra / De l'ale tue sperai viver giocòndò» (e vd. la relativa nota per ulteriori rimandi). *S'io ... vivea*: 'Se io fossi vissuto'. L'avvio di verso ricorda quello di *Rvf* 231 1 «I' mi vivea di mia sorte contento». *dolce ombra*: per il sintagma cfr. almeno *Rvf* 23 168-169 «ché pur la sua [*scil.* dell'alloro] dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra» 142 1-2 «A la dolce ombra de le belle frondi / corsi fuggendo un dispietato lume», nonché e Giusto de' Conti XLIX 12-14 «Sia benedetto quando per mio scampo / Corsi

fuggendo il caldo d'altro amore, / Alla dolce ombra della bella mano»; cfr. inoltre *Purg.* XXXI 140-141 «chi palido si fece sotto l'ombra [: *ingombra*] / sì di Parnaso».

65. *prim'anni*: fin dagli anni dell'infanzia. Cfr. *Rvf* 207 11-12 «Così avess'io i primi anni / preso lo stil ch'or prender mi bisogna», *Tr. Cupid.* I 53-54 «ché da' primi anni / tal presagio di te tua vita dava» e *Soph.* 13 «Questω cωνωbbi infin da miei prim'anni». *harei ... contentω*: 'avrei forse ottenuto, e possiederei tuttora, quella gioia'. Cfr. *It. lib.* VI 635-636 «Che certω mi sarà il maggiω cωνtentω; / Ch'i' avesse mai, ne ch'io potesse avere».

66. *Che ... diparte*: 'che ci allontana da ogni affanno terreno'.

67-68. *Tantω ... oblia*: da collegare evidentemente ai versi subito precedenti, a suggerire che se l'uomo volge i propri occhi verso la *Donna* dimentica persino sé stesso, non essendo più afflitto da alcuna *humana cura*. L'immagine del totale oblio conseguente alla contemplazione della donna è topica: cfr. almeno *Rvf* 23 17-19 «et un penser che sol angoscia dàlle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, / e mi face obliar me stesso a forza», 116 5-7 «et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch'altro non vede», 129 35 «et mirar lei, et obliar me stesso», 193 3-4 «ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove / d'ogni altro dolce», 242 9 «Or tu ch'ài posto te stesso in oblio» e 325 44-47 «cominciai a mirar con tal desio / che me stesso e 'l mio mal posi in oblio. / I' era in terra, e 'l cor in paradiso, / dolcemente obliando ogni altra cura», e Cino XLVII 7-8 «e par ch'i' sogni, e sia com'om ch'è fōre / tutto del senno, e se stesso ha 'n oblio». Fra le *Rime* trissiniane vd. invece IX 7-8 «Che sōω in quelle [labbra] ripensandω obliω / Quant'è la vita in mē gravωfa ε manca», XXVI 37-39 «E nel pensar di lei le valle ε i colli / Mi scordω, et Arnω insieme, ε ognialtra donna, / Ne veggio selve, ne cωνωscω rime» e LIX 97-98 «[la mente mia] s'oblia / Di se stessa».

67. *dilettω ... huom*: cfr. Boccaccio, *Filostrato* I 28 6-8 «e seco avea diletto / sommo tra uomo ed uom di mirar fiso / gli occhi lucenti e l'angelico viso», ma anche Lapo Gianni XIII 27 «ché, quando un om prende diletto e posa» e Mantelli di Canobio XXXVI II 45-46 «el diletto / che piglia l'omo». Cfr. inoltre *Par.* XXIX 53-54 «con tanto diletto, / che mai da circüir non si diparte» (: *parte*), dove compare lo stesso verbo che qui si trova in punta del verso precedente. *huom*: forse da intendere ancora con valore di pronome indefinito, come già al v. 56. E si noti la quasi perfetta sovrapposibilità degli emistichi iniziali dei due versi: «Tantω infelice è l'huom» e «Tantω dilettω ha l'huom».

68. *se ... oblia*: una clausola quasi identica è in Giusto XXXV 31 «[...] et me medesimo oblio».

69-72. *Tornami ... celar*: in un crescendo di intensità, alla serie dei tre imperativi si lega una struttura sintattica man mano sempre più articolata. Inizialmente l'io chiede alla *Donna* – riprendendo un tema già toccato nelle prime due stanze, ma

adesso in parte ricontestualizzato alla luce della definizione della felicità dell'uomo come dipendente dalla vicinanza a lei – di essere ricondotto sul sentiero ormai smarrito, per mezzo di un periodo costituito soltanto da una principale che occupa un verso isolato; quindi, in un secondo periodo che consta di una reggente e una subordinata, implora pietà per la propria fragilità, dovuta a un corpo che agghiaccia intorpidito persino sotto il sole più cocente; infine, con il terzo imperativo da cui dipende una causale a sua volta espansa da un periodo ipotetico, la prega di non celarsi ulteriormente alla sua vista.

69. *Tornami*: 'riconducimi', con un valore transitivo e causativo del verbo che è inedito nel resto canzoniere ma ben attestato in italiano antico. *Donna*: soltanto qui e nella stanza finale (al v. 86) il vocativo con cui ha inizio ogni strofa viene ripetuto anche all'interno della sirma. *smarrita via*: riprende, in *variatio*, il «camin perduto» di v. 14; ma rielabora anche l'analoga invocazione rivolta alla *Donna* ai vv. 20-21 «drizalo, che 'l torni / A quel primω camin, che havea laſciatω». Cfr. inoltre l'ovvio rimando a *Inf.* I 3 «ché la diritta via era smarrita», nonché *Rvf* 259 4 «che la strada del cielo ànno smarrita» e Boccaccio, *Rime* XCVIII 4 «per ritornarci nella via smarrita».

70. *Habbi ... me*: trasposizione in volgare del *Miserere mei* di ascendenza biblica (*Ps* 50 1). Un identico *incipit* è anche in *Soph.* 1011-1012 «Habbi pietà, Signor, del giustω amore / Di questω Re» e *It. lib.* XIV vv. 114 «Habbi pietà de la tua cara gente» e 157 «Habbi pietà de i tuoi dilette amici». Cfr. anche, al di là del «*Miserere* di me» di *Inf.* I 65, *Rvf* 366 120 «*miserere* d'un cor contrito humile» e soprattutto 62 12-13 «*miserere* del mio non degno affanno; / reduci i pensier' vaghi a miglior luogo», e Gallo, *Rime*, *A Safira* 238 1-2 «Muoveti anima mia, muoviti presto, / abbi pietà di me». *chè*: la particella potrebbe anche intendersi come pronome relativo, riferito a «me»; tuttavia, considerata la prassi trissiniana di far precedere la proposizione relativa da una semplice virgola (mentre sia nella *princeps* che nel ms. di Jena il «che» è preceduto da un punto e virgola), sembra preferibile considerarla come congiunzione con valore causale. La *Donna*, quindi, dovrà avere pietà dell'io proprio in ragione della fragilità del suo corpo terreno.

71. *Sotto ... sole*: ripresa pressoché letterale di *Rvf* 24 10 «sotto 'l più ardente sol», ma cfr. anche 23 151 «quando 'l sol più forte ardea» e 30 17 «per lo più ardente sole». *aggiaccio e torpo*: l'intorpidimento dell'io che avviene tramite congelamento a dispetto dell'estrema calura esteriore è figura dei limiti del *corpo*, che, nonostante gli aiuti esterni, non sempre è in grado di risollevarsi dalla propria condizione morale. La clausola è quasi certamente desunta da *Rvf* 335 11 «di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo» (: *corpo*), con la coppia che da Santagata è intesa in «endiadi: 'mi paralizzò agghiacciato'». Entrambi i verbi sono *hapax* assoluti in Trissino, e la forma «aggiacciare» è pressoché sconosciuta nella tradizione. Cfr. anche Dante, *Donne ch'avete intelletto* 32-34 «che quando va per via / gitta nei cor'

villan' d'amore un gelo, / per che onne lor pensiero aghiaccia e pere».

72. *Ncon ... miei*: 'non celarti oltre alla mia vista', ovvero 'mostrati presto'. Per l'attacco di verso cfr. *Purg.* XVI 43 «non mi celar», mentre per il verso nella sua interezza cfr. *Rvf* 230 1-2 «'l celeste lume / quel vivo sole alli occhi mei non cela» e, per contrasto, *Rvf* 28 107 «agli occhi miei cela et contende» e *Rime* XLV 52 «Vedi, come ti cela il suo bel volto».

73. *Chè ... vorrei*: 'perché, se prima o poi mi sarà dato di vederti nella misura in cui ora lo desidero'. Espressioni simili sono in *Rvf* 122 12 «Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei» e Bembo, *Rime* 79 5-9 «et s'io potessi un dì per mia ventura / queste due luci desiose in lei / fermar quant'io vorrei, / su nel ciel non è spirito sì beato / con ch'io cangiassi il mio felice stato» e 152 5-8 «Et s'io potessi in lui mirar qualhora / di rivederlo braman gli occhi miei, / per poco sol, non pur quant'io vorrei / questa mia vita a pien beata fora»; ma cfr. ad esempio anche *Rvf* 73 70-72 «Così vedess'io fiso / come Amor dolcemente gli [occhi] governa, / sol un giorno da presso». *un dì*: con il valore indefinito di 'prima o poi', 'un qualunque giorno'.

74. *Cosa ... fia*: 'non ci sarà mai alcuna cosa che possa poi privarmi di nuovo di te'. Per l'avvio cfr. Correggio, *Rime* 354 59-60 «se me 'l consenti, / cosa non fia che atristi i pensier mei».

75. *Fin ... vivi*: 'fintanto che vivrò'. Cfr. *Rvf* 30 16-18 «seguirò l'ombra di quel dolce lauro / per lo più ardente sole et per la neve, / fin che l'ultimo dì chiuda quest'occhi»; la clausola è in Sannazaro, *Arcadia* XII 33 «le genti vive vedersi in un punto tórre dal numero de' vivi» e in Gallo, *Rime, A Lilia* 11 15 «und'io son fuor del numero de' vivi». Il primo dei due sostantivi è *hapax* nelle *Rime*.

[VI] 76-77. *cōn ... prieghi*: scoperta riscrittura di *Rvf* 366 63-64 «Con le ginocchia de la mente inchine, / priego che sia mia scorta». Si veda inoltre *It. lib.* XXVI 657 «E ingenockiati cōn le palme giunte», dove parimenti è introdotta una preghiera alla Vergine. Un'espressione analoga, con promessa di consacrazione, è inoltre nell'Egloga prima di Alamni (*Versi e prose*, vol. I, pp. 13-17) vv. 148-150 «O sante Muse, a voi più volte inchino / Le ginocchia e la mente, e in breve spero / Chiamarvi ancor con più soave canto».

76. *ginockia chine*: entrambi i lemmi sono *hapax* nel canzoniere.

77. *Cōn ... giunte*: locuzione formulare nell'*Italia liberata*, dove torna in XV 531 «Disse cōn le man giunte este parole», XIX 164 «Cōn le man giunte anch'ei pregandō disse», XX 393 «Et e' pregandō Iddiō cōn le man giunte» e XXVII 522 «Cōn le man giunte disse este parole». *porgō ... prieghi*: cfr. *Par.* XXXIII 29-30 «tutti miei prieghi [: *dislegghi*] / ti porgo»; si noti inoltre la forte consonanza fra *PoRGō* e *PRieGhi*.

78. *Come a colei*: 'essendo tu colei'. L'espressione si ritrova identica in Boccaccio, *Filostrato* I 15 6-7 «come a colei che mai nessuno avere / n'avea potuto», II 102 7-8

«ch'a te ricorro sì come a colei / che se' cagion di tutti i sospir miei» e IV 79 4-6 «E forte le noiava / come a colei ch'avea volto il disio / a Troiolo», ma vd. anche Sforza 135 5-8 «E spesso il mio dolor sfoco con ella, / Come a colei che ha sol possanza e arte, / [...] / De volgere ogni curso di mia stella». *che... beararmi*: cfr. XXI 12-14 «Oh sola de le cofe al mōndω sōle, / Beata, e può beare ωvunque appoggia / Il dolce lampeggiar de i bianchi e neri» e *Rvf* 341 9 «Beata s'è, che pò beare altrui».

79. *Ben ... fine*: 'percepisco chiaramente che il momento della mia morte si avvicina'. Per l'immagine dell'approssimarsi della morte cfr. soprattutto *Rvf* 264 89 «aver la morte inanzi gli occhi parme» e 366 vv. 71 «et ò già da vicin l'ultime strida» e 88 «[Vergine] non tardar, ch'i son forse a l'ultimo anno», ma anche 101 6 «et già l'ultimo dì nel cor mi tuona» e *Tr. Mortis* II 52 «Io avea già vicin l'ultimo passo».

80. *Chè ... legghi*: 'perché c'è un qualcosa di indefinito che pare ottenebrarmi e impedirmi nei movimenti'. *m'offuschi*: si tratta di un obnubilamento della mente, come dimostra l'unica altra attestazione trissiniana del verbo nelle *Rime*, in I 14 «S'offusca la ragione e l'intelletto», e quella – anch'essa solitaria – di *It. lib.* XXIV 112 «Perchè la passioñ l'ingegnω offusca».

81. *E... morte*: cfr. *Rvf* 253 3-4 «O chiome bionde di che 'l cor m'annoda / Amor, et così preso il mena a morte» e Rota, *Rime* XVIII 18 «con cui legato anchor mi meni a morte» (in cui si noti la presenza di «legato», così come qui di «legghi» al verso precedente). Per «menare a morte» vd. inoltre *Rime* II 14 «Mi mena quasi a l'ultimω sōspirω». *ch'io... aitararmi*: con valore consecutivo ('in una maniera tale per cui non c'è nulla che io possa fare per salvarmi'). Cfr. Dante, *Così nel mio parlar* 13 «sì ch'io non so da lei né posso atarme» (: *arme*) e *Rvf* 2 14 «del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitararme» (: *arme*), 133 13 «ond'io non posso aitararme» (: *arme*), 250 4 «né di duol né di tema posso aitararme» e 325 36-37 «et non possendo aitararme / preso lassai menarme», ma in parte anche 264 90 «et vorrei far difesa, et non ò l'arme». Il verbo conosce in Trissino solo questa forma, condivisa da *It. lib.* XIV 115 «Che per vōler aitar l'Italia afflitta» e XXVI 528 «A chi non può per se medesimω aitarsi».

82-83. *Ne ... difesa*: 'Nei tuoi occhi vedo poste le armi che potrebbero salvarmi una volta per tutte da questa morte'. È nuovamente evocata la potente funzione salvifica attribuita agli occhi della *Donna gentil* già nella quarta stanza: in tal senso, le *armi* sarebbero da intendere come coincidenti con gli occhi stessi più che come un qualcosa in essi contenuto (così ad esempio in *Rvf* 270 76 «L'arme tue furon gli occhi»). Cfr. inoltre, in riferimento anche al verso precedente, *Soph.* 1129-1133 «Hor veggio intōrnω lei di manω in manω / Appareckiarsi una sì dura impresa, / Contra cui sarà nulla ogni altra aita, / Se tua pietà infinita / Non la sōccorre».

82. *veggio*: anaforico rispetto al «veggio» di v. 79. *riposte*: da intendere genericamente nel senso di 'poste' ('vedo che sono nei tuoi occhi, e non altrove, le armi che possono salvarmi'), non in quello di 'conservate inermi' ('vedo nei tuoi

occhi le armi, che però sono tenute da parte anziché essere da te brandite'). Cfr. anche *Rvf* 270 15-16 «et [Amor] ripon' le tue insegne nel bel volto. / Riponi entro 'l bel viso il vivo lume».

83. *Da ... difesa*: cfr. Dante, *La dispietata mente* 7-9 «né dentro sento tanto di valore / che possa lungamente far difesa, / gentil madonna, se da voi non vene», Sannazaro, *SeC* XXIX 8 «per far qui contra morte ogni difesa» e *Soph.* 353-354 «ε ch'era ogniun disposto / Di far fin a la morte ogni difesa», nonché, al contrario, *Rvf* 65 9 «Da ora inanzi ogni difesa è tarda».

84. *Muovile*: 'adoperale'. "Muovere" le armi *riposte* negli occhi implica (e quindi, forse, suggerisce) un movimento degli occhi stessi, che la *Donna* dovrebbe volontariamente indirizzare verso l'io al fine di soccorrerlo; un analogo perentorio imperativo è in LXXVI 43 «Muovi 'l profondo tuo consiglio, muovi». Per simili invocazioni e richieste di aiuto in frangenti che si configurano quasi come bellici cfr. inoltre *Rvf* 366 12 «soccorri a la mia guerra» e la già citata *Alma Real, ne le cui lodi stanca* di Molza (in *Poesie*, pp. 432-434), ai vv. 56-60 «Questo per Dio vi mova e desti tanto, / Ch'al gran bisogno, che vicin già parme, / Tosto prendiate l'arme, / Chiaro mostrando fuori e quale e quanto / Accompagni valor quel viso santo». Per lo specifico verbo adoperato ad attacco di verso vd. inoltre Dante, *La dispietata mente* 53 «Dunque vostra salute omai si mova».

84-85. *se ... morte*: 'se ti increbbe che un uomo sia condotto a morte ingiustamente'. Cfr. Guittone, *Rime* 166 1-2 «Certo, Guitton, de lo mal tuo mi pesa / e dolmi assai» e *Rvf* 268 14 «e so che del mio mal ti pesa et dole», e per contrasto anche Dante, *E' m'increbbe di me* 46 «e non le pesa del mal ch'ella vede»; cfr. inoltre ancora Dante, *La dispietata mente* 10-11 «però, s'a voi convene / ad iscampo di lui mai fare impresa». *ingiustamente*: si ritrova in Trissino soltanto in *It. lib.* I 405 «Havea l'Italia ingiustamente oppressa». Cfr. inoltre, in riferimento anche all'emistichio che segue, Giusto de' Conti XXVIII 6 «Ma chi non ha pietà ch'un mora a torto». *condotto a morte*: nuova ripresa, dopo quella di «veggio», di un elemento del secondo piede (in questo caso «meni a morte» del v. 81). Per la locuzione, oltre a XXXIII 13-14 «Io non curò però men dure pene; / Ma gravi sì, ch'io mi conduca a morte» e a *It. lib.* XXI 9 «E sia condotto indegnamente a morte», cfr. almeno Dante, *Amor che movi* 56-57 «non soffrir che costei / per giovinezza mi conduca a morte», Giusto de' Conti XLVIII 2 «Prima che a morte mi conduca Amore» e Poliziano, *Rime* LXXVIII 5 «Per troppo amore i' son condotto a morte» (: *forte*); vd. inoltre *It. lib.* XI 367 e XXI 779 per la clausola «condotto a morte», XXII 115 e 557 per «condotto a morte», e V 303 e X 507 per «condotti a morte».

86. *Donna gentil*: se al v. 69 era ripetuto all'interno della stanza il solo sostantivo, qui è l'intero sintagma a essere ripreso.

87. *l'amaro e l'acra*: dittologia sinonimica con i due aggettivi che assumono il valore di sostantivi neutri ('mostra come, quando vuoi, sei in grado di ricorrere anche a ciò che è amaro ed aspro' ovvero 'dimostra come, pur essendo generalmente pietosa e misericordiosa, sei in grado di impiegare la giusta durezza quando è necessario'); un'immagine simile, riferita all'esercizio di una severità volta alla correzione, è in *Purg. XXX 79-81* «Così la madre al figlio par superba, / com'ella parve a me; perché d'amaro / sente il sapor de la pietade acerba». Il secondo aggettivo è *hapax* assoluto in Trissino e piuttosto raro nella tradizione lirica: fra le poche occorrenze, vd. almeno *Purg. XXXI 2-3* «volgendo suo parlare a me per punta, / che pur per taglio m'era paruto acro». L'intera coppia si ritrova invece in *Orl. Fur. XXVI 44 7* «e che l'ira trangugi amara et acra» e *XXXVI 8 6* «et a condizion mena acri e amare», e in Tasso, *Rime d'amore LXXIX 12* «Chè dolcezze soffrendo amare et acra».

88-89. *Chè ... ingegno*: si tratta probabilmente della ripresa più evidente dell'ipotesto petrarchesco, *Rvf 366 124-128* «Se dal mio stato assai misero et vile / per le tue man' resurgo, / Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri».

88. *per te*: 'grazie a te' (cfr. la nota al v. 25 «Spera, che anchor per te faccia alcun frutt»). *risurgere*: più che 'rinascere', 'risorgo tornando da morte a vita', varrà qui 'mi risollevo dallo stato in cui mi trovo', come ad esempio in *It. lib. IX 1-2* «La bella Aurora da l'aurato letto / Del suo caro Titone si risurgea». *ti consacra*: il verbo non compare altrove in Trissino ed è piuttosto raro in ambito lirico.

89. *La ... ingegno*: soltanto tre dei sette elementi "consacrati" alla Vergine da Petrarca sopravvivono in Trissino, mentre un quarto («l'animo») è aggiunta innovativa del vicentino (peraltro con una differenza di lezione, nella stampa, rispetto ad «anima» trasmessa dal ms. di Jena: ma il maschile, oltre che essere condiviso con entrambe le attestazioni della canzone del Marc. It. IX 203, appare più coerente con il contesto). Sembra anzi che si possa operare una bipartizione del verso, a individuare da un lato gli elementi riferiti alla produzione poetica (*lingua e stile*), dall'altro quelli relativi in senso più stretto all'interiorità dell'io (*animo e ingegno*, in cui sono riassorbiti e sintetizzati i petrarcheschi *pensieri, 'ngegno e cor*). *Lingua ... stile*: oltre che in *Rvf 366 127-128*, sono in coppia in *Rvf 307 9-10* «Mai non poria volar penna d'ingegno, / nonché stil grave o lingua» e in *Tr. Temp. 34-35* «né pensier poria già mai / seguir suo volo, non che lingua o stile». Il secondo dei due sostantivi, ultimo *hapax* della canzone, in Trissino si ritrova soltanto in *It. lib. IX 1028-1030* proprio in riferimento a Petrarca, «Che con bel stile, e con parole dolci / Descriverà quell'amorosi affetti, / Che desta amor ne l'animi gentili». *animo ... ingegno*: la coppia, oltre che nel verso petrarchesco, ricorre in Boccaccio, *Teseida I 28 7-8* «che l'animo, lo 'ngegno et ogni possa / mettiatelo contro ad chi guerra v'ha mossa» e in *It. lib. IV 832* «Almo Barone pien d'animo, e d'ingegno».

COMMENTO

90. *Ne... regnō*: 'e non uscirò mai più dal tuo regno, allontanandomene'. Identica clausola in *Rvf* 270 30 «ché signoria non ài fuor del tuo regno»; cfr. inoltre Bembo, *Rime* 109 1-3 «Se tutti i miei prim'anni a parte a parte / ti diedi, Amor, né mai fuor del tuo regno / posi orma o vissi un giorno».

LVI

Sonetto di lode delle bellezze di una donna la cui patria è individuata in Vicenza: è questa la prima volta che nel canzoniere è fornito un riferimento geografico tanto preciso – e, con l'eccezione dei componimenti finali, estranei alla storia amorosa, rimarrà l'unica. Per Morsolin (1894, pp. 111-112) la donna cantata è Bianca, figlia di Nicolò Trissino e dal 1504 sposata con un altro Trissino, Alvise, morto nell'agosto del 1522; Giovan Giorgio, esecutore testamentario di quest'ultimo, l'avrebbe sposata poco dopo, il 26 marzo del 1523. Più di un accenno alle sue bellezze è fatto nei *Ritratti*, dove la giovane è eletta fra le donne che prestano le proprie parti del corpo alla composizione delle perfette fattezze di Isabella d'Este; in particolare, la concittadina è chiamata in causa, a p. 21, come una delle due bellezze rappresentative della città di Vicenza:

ma ditemi prima, siete voi mai stato a Vicenza? Molte fiato, rispose il Bembo; et una volta fra l'altre piu giorni vi dimorai. Adunque, disse Macro, voi devete havere non solamente Erycina, ma etiandio qualche altra de le belle donne di quella città veduto. Ben sarei, disse il Bembo, stato indegno di vista; se, essendo ivi, per me non si fosse fatta ogni diligentia di vedere la famosa bellezza di Erycina; et anchora vi vedemmo una bellissima Giovinetta, la quale Bianca Trissina si chiamava. A cui disse Macro, le più belle di quella terra havete veramente veduto.

Il sonetto è presente già nel ms. di Jena, nella medesima posizione occupata nella *princeps*, ma, ammesso che sia davvero indirizzato a Bianca Trissino, non è dato di stabilire se sia stato composto prima o dopo le nozze con Giovan Giorgio. È possibile, tuttavia, individuare con più certezza il *terminus ante quem* rispetto a quello fissato dalla confezione del codice (tra l'estate del 1524, verisimilmente non prima della *princeps* di luglio della *Sophonisba*, e la seconda metà del 1527, prima del sacco di Roma) grazie a una menzione letterale che dei versi 9-11 è fatta nei *Ritratti* (p. 28), dove essi sono riportati – in un contesto del tutto prosastico che non prevede la presenza di alcun elemento distintivo volto a segnalare lo stacco rispetto alla sezione in poesia, se non la lettera maiuscola per indicare l'*incipit* di verso – subito dopo la citazione di *Rvf* 248 9-11 in riferimento a Isabella d'Este: «E ben di questa si può giustamente dire, essere ogni virtute, ogni bellezza, ogni real costume giunti in un corpo con mirabil tempore; o piu tosto quello si può verissimamente gridare; O

miracolo humano, o vivo exempio di virtù, di bellezza, e di costumi Che alteramente il secol nostro honora». La modalità con cui i versi sono riportati, peraltro di seguito a quelli petrarcheschi, lascia presupporre che il testo trissiniano fosse non solo già ultimato, ma diffuso e ben noto all'altezza della pubblicazione dei *Ritratti* – ottobre del 1524 –, tanto che la menzione potesse risultare implicitamente riconoscibile al lettore; né è detto che la forma del componimento fosse in tutto simile a quella attuale, come dimostra la differente orchestrazione del v. 9, dove la «virtù» aveva il posto dell'«honestate», segno di una vicinanza assai maggiore all'ipotesto petrarchesco. Più difficile, invece, è dire se il passo dei *Ritratti* in questione sia stato aggiunto solo in un secondo momento, in vista della stampa, o se invece non fosse presente già nella redazione originaria dell'operetta: se così fosse, il termine *ante quem* per il sonetto sarebbe da anticipare addirittura di altri dieci anni, essendo i *Ritratti* già compiuti nella primavera del 1514 (cfr. l'introduzione a XIII); né osterebbe, all'ipotesi di composizione del testo a una tale altezza cronologica, la sua mancata inclusione in MA₁, che si è visto essere costruito secondo un preciso disegno evolutivo della storia d'amore che non avrebbe in ogni caso potuto ospitare un testo d'occasione come questo, in cui compare un'indicazione geografica tanto esplicita. Del resto, non è da escludere che un componimento del genere potesse essere indirizzato a Bianca anche assai prima delle nozze, come dimostrano, oltre che i riferimenti espliciti alla sua bellezza nei *Ritratti* stessi, le lettere fra Trissino e Vincenzo Magrè in cui si riconosce una certa familiarità con la gentildonna già pochi anni dopo il suo primo matrimonio (le due epistole in questione, una responsiva e una missiva, edite rispettivamente in *Nozze* 1878b, pp. 14-23 e in *Morsolin* 1894, pp. 382-385, doc. XI, sono datate 20 e 24 novembre 1507; vi si fa riferimento, oltre che alle bellezze di Bianca, a un dono consistente in una collana di coralli, poi tramutato in un vaso d'alabastro contenente unguento per le mani, in onore del battesimo del figlio di lei).

Sul piano dell'organizzazione argomentativa del sonetto, si segnala anzitutto che alle bellezze esteriori della donna è dedicata, con sbilanciamento rispetto all'intelaiatura metrica, una quartina e mezza, laddove al potere che le sue *parvolette* hanno di far ardere chiunque le ascolti è riservato il solo distico finale della seconda quartina. La prima terzina, aperta da una duplice esclamativa, riassume in un solo verso quali siano gli elementi di perfezione per i quali ogni altra donna al mondo è superata (*beltà, honestate, costumi*); l'altra, infine, presenta un passaggio dalla terza persona singolare fino a quel punto impiegata alla seconda singolare, con un'invocazione indirizzata direttamente alla città di Vicenza.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE, come i successivi due. Sono paronomastiche fra loro le rime A (-*arse*) e B (-*are*) – e tanto più i rimanti *apparse, pare* e *appare* –, che consuonano anche con la rima E (-*ora/-ora*). È ricca la rima

apparse : *sparse*, sono inclusive *apparse* : *firmarse* : *sparse* : *arse* e *pare* : *appare* (che è anche ricca).

1. *vera beltà*: ‘non illusoria’, perché mandata direttamente dal Cielo. *in ... apparse*: ‘comparve sulla terra’, quasi non fosse nata in maniera naturale ma si fosse rivelata dal nulla. Cfr. *Rvf* 218 6 «Quanto questa in terra appare».

2. *Sola ... pare*: ‘unica (sulla terra), senza nessuno che le somigli e senza che si possa trovare qualcuno di paragonabile a lei’. Per locuzioni analoghe, a indicare unicità rispetto all’intero creato, cfr. almeno *Rvf* 366 53 «Vergine sola al mondo senza exempio», *Tr. Fame* I 37 «che sol senza alcun pari al mondo fue» e Gallo, *Rime, A Lilia* 72 2 «ch’è sola e senza exemplo e senza pare». *senza similia*: ‘senza paragone’ (letteralmente ‘senza somiglianza con nessun’altra donna’). Il sostantivo è quasi un *hapax* assoluto in Trissino, registrandosi altrove soltanto in *Ritratti*, p. 27 «Ma voi per iscusato m’harete, se questo ritratto a niuna de le antique donne simiglio; perciò che fra loro, a cui propriamente assembrare la possa, nulla ne ritruovo; sì che senza simiglia la riporremo»; e subito dopo è citato, senza soluzione di continuità rispetto a quanto precede, *Rvf* 160 4 «che sol se stessa, et nulla altra, simiglia». *senza pare*: cfr. Cino XLVI 26 «ma questa è senza pare», *Par.* XIII 89 «Dunque, come costui fu senza pare?» e soprattutto *Rvf* 218 1-2 «Tra quantunque leggiadre donne et belle / giunga costei ch’al mondo non à pare» e 263 13 «L’alta beltà ch’al mondo non à pare» (: *care*). Cfr. poi anche Sannazaro, *Arcadia* IXe 138 «e vive al mondo senza pare alcuna?» e Rota, *Rime* CCV 57 «E fu ben senza pari e senza exempio». La forma dell’aggettivo sostantivato con *-e* finale, qui dovuta a necessità rimiche, si ritrova in Trissino in *It. lib.* VI 11 «Pare di tempω, ε di lungheza equale» e XIX 438 «De la vostra virtù, ch’è senza pare».

3. *Quando ... mostrare*: ‘quando, di tanto in tanto, accade che decida di mostrarsi a noi altri (che viviamo sulla terra)’. Si segnala la paronomasia tra *MΩsTRArE* e *MΩRTALE* del verso successivo.

4. *Ockiω mortale*: la vista umana, incapace di sostenere lo splendore della donna. Si noti l’improvviso mutamento del soggetto che dalla «vera beltà» del v. 1 passa ora a essere l’«Ockiω mortale», con anacoluta – in parte sanabile se si considera il «Quando» di v. 3 in fortissima anastrofe rispetto all’inizio del componimento e si legge quindi l’intera proposizione iniziale come una temporale (‘Quando questa beltà si mostra, occhio mortale non può fissare lo sguardo su di lei’). Per il sintagma cfr. *Par.* 74 «occhio mortale», *Rvf* 127 51 «occhio mortal» e soprattutto Rinuccini, *Rime* V 63-66 «Negli occhi suoi, se avvien ch’ella gli move, / si veggon cose ch’uom non sa ridire, / ma convienvi perire / sì come occhio mortal nel divin sole». *in ... firmarse*: ‘non può soffermarsi su di lei’, ovvero ‘non può sostenere a lungo la visione della sua bellezza’. Verso quasi identico a LV 48 «Che humana vista

in *lor non può firmarse*» (e vd. i relativi rimandi, in particolare a *Rvf* 325 99-100 «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai, / che vostra vista in lui non pò fermarse» [: *arse*]).

5-6. *Come ... appare*: 'allo stesso modo di come (la vista dell'uomo non è in grado di soffermarsi a lungo) nel sole; perché (questa donna) mostra uno splendore accecante e infuocato nel punto compreso tra i suoi capelli, la fronte e le gote', ovvero 'nei suoi occhi'. Cfr. ancora *Rvf* 127 49-51, dove è impiegata un'analoga perifrasi per indicare gli occhi della donna: «ove fra 'l bianco et l'aurèo colore / sempre si mostra quel che mai non vide / occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio». Gli stessi elementi del volto qui elogiati si ritrovano nei *Ritratti*, p. 22, proprio nell'elenco delle bellezze di Bianca Trissino: «Le gote poi, e quella parte, che confina con le chiome, e quella, che circonscrive gliocchi da Vicenza anchora, e da la Trissina prenderanno». Si segnala inoltre che si tratta delle medesime caratteristiche che concorrono alla *descriptio mulieris* nella terza stanza della canzone LIX: le *kiome sparse* sono riprese nelle *kiome* dorate di v. 35; la *fronte* nelle nere *cilja* di v. 39; gli occhi ardenti, qui rimasti impliciti, nelle *luci* di v. 41; le *rose*, infine, nella *rosseza* di v. 44 che invade il bianco della pelle.

5. *Come ... sol*: il paragone è aggiunto quasi in epifrasi, isolato e ad apertura di una nuova sezione metrica. Nella causale che segue saranno spiegate le ragioni di un tale paragone istituito tra la donna e lo splendore del sole, che qui è offerto ancora come qualcosa di implicito. *le ... sparse*: 'i capelli sciolti', come in *Rvf* 143 9 «Le chiome a l'aura sparse».

6. *le rose*: nelle *Rime* il figurante è impiegato sia per indicare le labbra (in IX 9 «Il suon, che nacque fuor di quelle rose» e LIX 8 «Fra perle e rose in bocca de le Nympe») sia in riferimento a un più generico rossore del viso (in LIX 42-45 «Ne gilji o neve han bianco sì perfetto / Com'ella ha 'l viso e 'l petto; / In cui qualche rosseza vi si poſa, / Che pare in latte una vermilja rosa»); interpretazione, quest'ultima, che qui sembra preferibile anche sulla base del riscontro diretto con il luogo dei *Ritratti* (p. 22) menzionato nella nota ai vv. 5-6 – e cfr. anche Correggio, *Rime* 179 10 «sereno il fronte e le guanze due rose». *ardente appare*: il soggetto è «Questa vera beltà» (ovvero 'la donna' stessa), non il «sol». Si noti inoltre l'allitterazione tra il predicativo del soggetto e il verbo.

7. *dolci ... care*: la coppia di aggettivi è anche in *It. lib.* XXIV 1053 «Queste saranvi anchor sì dolci, e care», in riferimento alle *ifollette* intorno a Venezia; e, in riferimento alle parole, in Tasso, *Gerusalemme liberata* IV 85 1 «Rendé lor poscia, in dolci e care note». Entrambi si trovano inoltre associati alle "parollette" nel son. *Purpurei fiori, e candide rosette* (in Frati 1913, vol. II, p. 198) 8 «Finxe voi dolce, e care parollette»; il primo, invece, in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* II III 12 7 «Con dolce parollette e bel sermone». Cfr. inoltre *Rime* LVIII 8 «Parole dolci, leggiadrette e cante» e LXVI 3 «Parole dolci, leggiadrette e nuove».

8. *Fa ... arse*: 'è capace di lasciare sbalordito chiunque e al contempo di farlo ardere'. Per «alme [...] sbigottite» cfr. Cavalcanti, *Rime* VII 1 «L'anima mia vilment'è sbigottita», Dante, *Ciò che m'incontra* 10 «l'alma sbigottita» e *Rvf* 129 6 «l'alma sbigottita»; per «alme [...] arse» cfr. invece *Rvf* 335 7 «L'alma ch'arse per lei sì spesso et alse». *a un tempω*: 'allo stesso tempo', come nella locuzione «in un tempω» di VI 13 e XLV 69. *sbigottite*: è in clausola, in coppia con un altro aggettivo, anche in *It. lib.* V 325 «Onde rimaser sbigottite, e sole» e VII 840 «Fuor di sestesse, sbigottite, e smorte».

9. *Oh ... humanω*: 'Oh miracolo per noi uomini', oppure 'Oh essere che hai del miracoloso pur essendo umano'. L'esclamazione ricorda quella di *Rvf* 295 9-10 «O miracol gentile, o felice alma, / o beltà senza exempio altera et rara». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime* e, oltre che nel passo dei *Ritratti*, p. 28, in cui questi versi sono riportati, si ritrova soltanto nell'*Italia liberata* in altre due occasioni.

9-10. *oh ... beltà*: 'esempio vivente del concetto stesso di bellezza', quasi un'idea del Bello incarnata. La locuzione è affine a quella del vicino LVII 3 «l'exempiω di beltate» (e rimandi). Per «vivω exempio» cfr. inoltre *Rvf* 257 «onde a ben far per vivo exempio viensi».

10. *Di ... costumi*: la bellezza esteriore, il decoro e gli atteggiamenti composti della donna appaiono come un condensato di quelle caratteristiche che, in maniera più distesa, seguono l'elenco delle doti più schiettamente fisiche di Bianca in *Ritratti*, p. 22, «et il mansueto, e dolcissimo riso, che fa obliare qualunque il mira, et il santissimo pudore, e la gravità de l'andare, e la veneratione del stare etiandio da questa [*scil.* da Bianca] torranno». I medesimi elementi sono fatti oggetto di elogio anche in LX 5-6 «Cōn tanta leggiadria, tanti cōstumi, / Tanta hōnestà» e già in *Rvf* 248 9-10 «ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume»; ma cfr. ad esempio anche *Rvf* 156 1-2 «l' vidi in terra angelici costumi / et celesti bellezze al mondo sole».

11. *Che ... hōnora*: il «Che» relativo ha qui più probabilmente funzione di soggetto ('miracolo che costituisce motivo di vanto per il nostro secolo, rendendolo degno di onore') che non di complemento oggetto ('o miracolo cui il nostro secolo rende onore'), come sembra confermare del resto l'identica clausola in *Rvf* 251 11 «che me mantene, e 'l secol nostro honora» e in parte di 344 5-6 «Quella che fu del secol nostro honore, / or è del ciel»; ma cfr. anche, all'opposto, *Rvf* 45 2 «gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora» e *Tr Cupid.* III 13 «Vedi quel grande il quale ogni uomo honora». La lettura anfibologica, del resto, sembra essere insita al verbo stesso, come dimostrano casi analoghi sia nelle *Rime* (LIX 3 «La vostr'alma beltà, che 'l mōndω hōnora» e LXXI 6 «Questa tua, che 'l mōndω hōnora») che nei *Fragmenta* (*Rvf* 37 110 «di mai non veder lei che 'l ciel honora», 53 100 «un cavalier ch'Italia tutta honora», 187 10 «o del pastor ch'anchor Mantova honora» e

343 1-2 «Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora, / soave sguardo»). *alteramente*: più che 'con orgoglio', sarà forse da leggere nel senso antico di 'altamente' ('onora al di sopra di quanto ogni altra donna faccia normalmente'). L'avverbio si trova in riferimento all'amata già in *Rvf* 37 101 «e i dolci sdegni alteramente humili». *secōl ... hōnōra*: il sintagma iniziale potrebbe valere qui sia 'la nostra età' che 'il mondo terreno' (in contrapposizione a quello celeste), come in XXXI 60-61 «Che pōtrà far, che 'l secōl nostrō sia / Pien di quelle virtù, ch'ella difia».

12. *Godi, Vicenza*: 'Rallegrati', 'Esulta'. L'apostrofe alla città richiama quella – omeoteleutica rispetto all'esclamazione trissiniana ma in quel caso antifrastica – di *Inf.* XXVI 1 «Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande». *in ... tempiō*: con anastrofe, 'di avere in te il tempio'. Il sostantivo è anche in XXXI 55-56 «A questa (cōme sia del viver fuora) / Sperō vedere fra' mōrtali un tempiō» (: *exempiō*), con la differenza però che in quel caso ci si limita a prospettare un'edificazione del *tempiō* dopo la morte della donna, mentre qui esso è metaforicamente già eretto, segno che l'onore che sulla terra è indirizzato alla donna è paragonabile sin d'ora a quello tributato a una divinità.

13. *dea*: un paragone fra la donna e Dio è istituito anche in XIII 17 «Perch'ella è cōme Idiō» e in LV 44 «Perch'è simile a Diō, da cui dipende». Qui, tuttavia, la 'divinizzazione' è completa, come in *Soph.* 1750-1752 «E pōscia ogni annō la [sepōltura] cōrōneremō / Di fiori ε vi faremō quell'hōnōre / Ch'ad una Dea terrestre s'appertenga»; del resto, anche in *Tr. Mortis* I 124 Laura è «vera mortal dea» (e vd. la nota a *Rvf* 311 8 per ulteriori impieghi del lemma in riferimento all'amata, in particolare in Cavalcanti e Cino). Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*. *fiōr ... lumi*: letteralmente 'la parte migliore fra tutte le luci'. Per "fiore" impiegato con significati analoghi cfr. LXXVII 16 «Ha coltō il fiōr d'ogni virtù terrena» e *It. lib.* XXV 535 «Iō pur hò mecō il fiōr de tutti e Gotthi» e XXVII 316-317 «Ch'erano il fiore / Di tutti quanti i cavalier Rōmani», ma poi anche Giacomo da Lentini 13 48 (nella versione trasmessa dal Banco Rari 217) «flor dele donne sete», Boccaccio, *Filostrato* IV 64 8 «Elena, il fior di tutte l'altre donne» e *Teseida* III 37 6 «il fior di tutte le donne amazone», Correggio, *Rime extravaganti* III 13 «il fior de l'altre donne» e *Orl. Fur.* IV 61 7-8 «guadagni il fior di quante belle donne / da l'Indo sono all'atlantee colonne». *tutti e*: 'tutti i'.

13-14. *chè ... dimora*: 'perché il più splendente fra tutti gli astri e ciò che dona vera gioia al mondo intero ha in questo tempio la propria dimora'.

14. *dilettō ... dimora*: si noti l'allitterazione a distanza fra *Dilettō* e *Dimora*, nonché l'insistita consonanza della laterale alveolare e della nasale bilabiale nell'intero verso.

LVII

Composto probabilmente in occasione di un genetliaco della donna, il sonetto consiste in una celebrazione del giorno della sua nascita. È il penultimo testo di MA₁ che si incontra nella *princeps*, ma nella forma originaria del canzoniere il testo occupava l'ottava posizione, trovandosi subito dopo la canzone XIII, all'interno di una serie incentrata sulle lodi dell'amata: e proprio rispetto alla canzone, così come al sonetto IV, in precedenza più vicino di quanto non lo sia nella stampa, già la Mazzoleni (1987, pp. 115-116) riconosceva delle tangenze sul piano lessicale e soprattutto tematico, con uno svolgimento de «gli stessi motivi di eccellenza e divinità della donna».

Retoricamente, il sonetto assume quasi la forma di una preghiera di ringraziamento che ha per interlocutore il *dì* in cui la donna amata ha ricevuto la vita grazie all'intervento diretto di Dio stesso. Da segnalare è la struttura in parallelismo delle terzine, che vede non solo la ripresa anaforica di «In te» che produce un identico *incipit* delle due partizioni, ma anche un saldo legame discorsivo tra la prima e la seconda sezione: l'affermazione generica secondo cui di fronte alla donna «ogni cofa terrestre [...] s'inchina» trova infatti una rispondente esemplificazione nell'immagine del *sol* che si mostra lieto al momento della sua nascita, mentre a una celebrazione, nella prima terzina, delle virtù di cui è colma la donna corrisponde, nella seconda, la descrizione degli effetti esteriori che la sua nascita ha prodotto sul mondo intero.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE, come il precedente e il successivo. Sono desinenziali (e ricche) tutte le rime B (*-ate*), allitteranti i rimanti *bontate* e *beltate* e consonanti fra loro le rime C (*-erra*) ed E (*-ore/-ore*); è inoltre ricca la rima *secondo* : *gioccondo* e assonante *inchina* : *divina*.

1. *Aventuroso dì*: 'Fortunato giorno'. Locuzioni simili si trovano in genere in riferimento al giorno in cui l'io vede per la prima volta la donna e se ne innamora: cfr. ad esempio Sannazaro, *SeC* XXIV 1-2 «In quel ben nato avventuroso giorno / che Amore agli occhi miei sì vago apparse», ma anche, per contrasto, Guittone, *Rime* 210 1-2 «Deo, con fu dolce e ben avventuroso / lo giorno che da me gioia partio». Cfr. inoltre Bandello, *Rime* LXI 13 «Felice, avventuroso e sacro giorno», CXXVIII 12 «O

più d'ogni altro avventuroso giorno» e CLXXIX 1 «È questo il lieto e avventuroso giorno», e *Orl. Fur.* II 60 4 «[può] parerti questo giorno avventuroso»; un identico avvio di componimento, inoltre, è in *Rvf* 108 1 «Aventuroso più d'altro terreno». L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*.

1-2. *che ... bontate*: 'che grazie all'intervento diretto e favorevole della bontà generatrice di vita di Dio'. È replicato, con identica spezzatura del verso, *Tr. Pudic.* 91-92 «e 'n sì secondo [: *mondo : pondo*] / favor del cielo e de le ben nate alme». Cfr. inoltre *Rime* LXXVI 74-75 «Non è da dubitar, che Diō non presti / Ogni favor a quel, che ti destina» e, per contrasto, Alamanni, *Selva settima* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 336-341) vv. 77-79 «Se il giorno che costui nel mondo venne / Avesse al nascer suo portato in voi / Tanto favor del ciel, quanta bontade». Per la 'bontà divina' che informa di sé ogni cosa in misura maggiore o minore vd. invece *Cv.* III VII 2 «*In lei discende la virtù divina*. Ove è da sapere che la divina bontade in tutte le cose discende, e altrimenti essere non potrebbero; ma avegna che questa bontade si mova da semplicissimo principio, diversamente si riceve, secondo più e meno, dalle cose riceventi».

2. *divina ... bontate*: la coppia «alme e divine» è ben diffusa in ambito lirico e sfruttata da Trissino stesso (cfr. LIII 22 e nota per ulteriori rimandi), benché generalmente impiegata in riferimento alle bellezze della donna amata. Il sintagma «bontà divina» è clausola formulare che si incontra sei volte nell'*Italia liberata* (in IX 1087, in XVI ai vv. 190, 554 e 611, e in XVII 151, mentre in XX 310 si ha «la divina bontà»); ma cfr. anche De Jennaro, *Rime e lettere* XXXII 71 «divina alta bontate» (: *etate*).

3. *Producesti ... beltate*: 'hai fatto nascere quella donna che incarna l'idea stessa della bellezza', 'che costituisce la pietra di paragone rispetto alla quale confrontare ogni altra bellezza'; e si noti che è detto essere il *dì* stesso ad aver "prodotto" la donna. Il concetto è analogo a quello espresso nel sonetto precedente, il LVI, ai vv. 9-11 «oh vivō exēmpio / Di beltà, d'honestate e di cōstumi, / Che alteramente il secōl nostrō hōnora». Cfr. inoltre, per la locuzione, Serafino Aquilano, *Sonetti* 72 3 «un tale exēmpio de beltate», Bandello, *Rime* XV 13-14 «costei che nacque, / di grazia e di beltate esēmpio raro» e Guidiccioni, *Rime* d. V 12-13 «O d'ogni alta virtute e di beltate / Unico esēmpio et de le donne honore».

4. *Che ... mōndō*: 'che rende il mondo più adorno grazie alle sue eccellenze, che sono così rare'. Cfr. XLV 44 «Per la più rara mai, ch'al mōndō fōsse» (e rimandi in nota) e, per il sintagma «rara eccellentia», *Rvf* 337 4 «d'ogni rara excellentia il pregio avea», Sannazaro, *SeC* XLIX 7-8 «mirate il petto, ov'è riposta e chiusa / ogni rara eccellentia et ogni altezza», *Scph.* 1721-1722 «O morte avara, / Ci spolji ben d'una eccellentia rara!» e *It. lib.* II 455 «Medici eletti, e d'eccellentia rara». *adorna il mōndō*: la clausola è ben trissiniana, come dimostrano i riutilizzi di *Rime* LV 17

«D'inaudita bellezza il mōndō adōrni» e LXIV 39 «ōnde s'adōrna il mōndō», e di *It. lib. V* 22 «Tuttō quel ben, di che s'adōrna il mōndō», ma anche *It. lib. 598* «S'adōrna il ciēlō ε si ristora il mōndō»; e nel cod. Trivulziano 1088, a c. 30v, si legge in grafia trissiniana l'endecasillabo «Di che s'adorna volentier' il mondo» (esempio, secondo Colocci, di verso «Brutto cioè senza numero», poiché privo dell'accento di 6^a). Cfr. inoltre almeno Sannazaro, *Arcadia* Xe 195-196 «Et è sol di virtù sì chiaro specolo, / che adorna il mondo col suo dritto vivere» e *Orl. Fur.* XXVI 99 4 «schiera gentil che pur adorna il mondo» (: *secondo*).

5. *Sempre ... sempre*: la *geminatio* è volta a sottolineare la straordinarietà del giorno di anniversario della nascita dell'amata, che, a dispetto di qualsiasi circostanza esterna, giunge sempre gradito all'io. *Sempre hōnōratō*: 'sempre da onorare', 'degnò di ricevere onori'. Cfr. *Rvf* 157 1 «Quel sempre acerbo et honorato giorno», a sua volta debitore di Virgilio, *Aen.* V 49-50 «Iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum / semper honoratum (sic di voluistis) habebō», con cui il verso trissiniano condivide la ripetizione anaforica di «semper». *a me*: da intendere forse meglio come legato a «Verrai» ('sarai sempre, per me, un giorno felice e degno di ricevere onore') che non dipendente da «hōnōratō», con costruzione alla latina e preposizione "a" anziché "da" ('sarai sempre da me onorato'). *giōcōndō*: Serafino Aquilano, *Strambotti* 25d 1-2 «O giorno che il dolor mio renovelli / Sempre che torni sì giocondo e allegro».

6. *Verrai*: soltanto a questo punto del sonetto compare il verbo della principale, dopo una sospensione del vocativo iniziale grazie a una relativa che fin dal primo verso ne provoca l'espansione e il travalico dell'intera prima quartina. *sia ... etate*: 'a prescindere dal periodo della mia vita' e, di conseguenza, dalle eventuali circostanze negative che potrebbero caratterizzarlo. Cfr. B. Tasso, *Rime* I LXXXIV 9-10 «ch'unqua sì caro don, sì ricco pegno / non diede a noi in qual si voglia etade».

7-8. *Tal ... pōndō*: i versi sono forse da intendere non irrelati rispetto ai precedenti – con «Tal» che avrebbe quindi un valore dimostrativo ('questo giogo nacque per la mia libertà, ed è tanto soave che non ne sento il peso') – ma da quelli direttamente dipendenti, con la funzione di esplicarne la causa ('fortunato dī, sarai sempre lieto per me dal momento che in questo giorno è nato, per la mia libertà, un giogo tale e tanto soave che non ne sento neppure il peso').

7. *Tal ... libertate*: cfr. per contrasto *Rvf* 29 4-7 «questa che mi spoglia / d'arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira, sì ch'io non sostegno / alcun giogo men grave».

8. *sì ... pōndō*: rielaborazione dell'immagine evangelica di *Mt* 11 30 «iugum enim meum suave est et onus meum leve est». Cfr. inoltre Sannazaro, *Arcadia* Ie 67-69 «che d'altra salma non mi aggrava il peso. / Così fui preso; onde ho tal giogo al collo, / ch' il pruovo e sollo più c'uom mai di carne» e Ariosto, *Rime* madr. VI 10 «sotto più lieve giogo e più soave».

9-10. *In ... virtù*: 'in questo giorno il Cielo mandò sulla terra la dimora di ogni virtù'. Per il movimento dal cielo verso la terra vd. LXXVIII 140 «E tu, che se' dal ciel venuta in terra». Per l'immagine della donna come abitazione delle virtù cfr. invece IV 1-3 «L'alta bellezza e le virtù perfette, / Che 'n voi (sì come in propriω albergω) pωse Natura» e rimandi.

10. *con ... valore*: 'è dotata di una potenza tale' (celeste, ma forse anche in relazione alla capacità della donna di fare innamorare gli altri di sé). Per questa accezione cfr. ad esempio *Cv.* IV 11 11 «E avegna che 'valore' intender si possa per più modi, qui si prende 'valore' quasi potenza di natura, o vero bontade da quella data».

11. *Ch'ogni ... inchina*: 'che non esiste qualcosa sulla terra che non vi si inchini dinanzi' (con accordo grammaticale a «valore» o ad «albergω» ma, *ad sensum*, alla donna stessa). Il verbo, *hapax* nelle *Rime*, fra le poche occorrenze che fa registrare in Trissino si ritrova in un contesto assai simile in *It. lib.* XI 1094 «Perchè ogni cosa a voi s'inchina, e ciede». *inchina*: in MA₁ si trova la variante «inclina», che sembra però meno coerente sia con la particella riflessiva sia con il contesto generale.

12. *In ... guerra*: il giorno in cui la donna amata nasce coincide – proprio in virtù dei meriti di quella, di fronte alla quale tutti rimangono esterrefatti in adorazione – con il momento in cui ritorna sulla terra la primigenia età dell'oro, con l'assenza di qualsiasi contrasto e l'avvento di una rinnovata e imperitura concordia fra gli uomini tutti. *fuggì ... mondω*: 'fuggì dal mondo'. Per l'uso della preposizione "di" anziché "da" in complementi come questo cfr. la nota a XXX 7. *invidia e guerra*: l'accordo con il verbo al singolare è, come spesso accade, *ad sensum*; forse, per endiadi, si può qui intendere 'ogni contesa sorta a causa dell'invidia'. La coppia si trova in clausola anche in Serafino Aquilano, *Strambotti* 5d 3 «Nascie nel mondo sdegno, invidia et guerra» (: *terra*).

13. *l'sol... fuore*: 'e il sole, sorgendo, si mostrò più splendente che mai'. Il sintagma costituito da sostantivo e aggettivo è anche in Lorenzo, *Canzoniere* CXXXVII 7-8 «fe' che 'l mio Sole / più che mai lieto e bello a me venisse» e B. Tasso, *Rime* II CVI 64-66 «quindi si vede uscir de l'orizzonte / il Sol cinto di raggi, e lieto gire / dietro l'Aurora con l'aurato crine». Cfr. inoltre *It. lib.* VIII 690 «Poi la mattina, cōme il sōle apparve» e XI 198 «E la mattina, cōme il sōle apparve».

14. *nascer devea*: 'sarebbe dovuta nascere'. *cosa divina*: la donna è di natura quasi divina (e cfr. LVI 13 «questa dea» e relativa nota), in netta contrapposizione a «ogni cosa terrestre» con cui si chiudeva, con perfetto parallelismo, la terzina precedente.

LVIII

Il componimento, che Morsolin (1894, p. 110 e n. 3) include fra quelli indirizzati a Margherita Pio in ragione del riferimento a uno stato di vedovanza della donna cantata (cfr. «involta in scuri panni» al v. 11; e vd. anche l'accenno che ne fa Danzi in Trissino 2001, p. 273), non era presente in MA₁ ma compare già nel ms. di Jena, dove occupa la medesima posizione che ha nella *princeps*, con la sola differenza che, non trovandovisi ancora la canzone LIX, è a diretto contatto con il madrigale LX. Del resto, proprio a Margherita Pio Trissino aveva indirizzato la *plaquette* intitolata *Epistola de la vita, che dee tenere una Donna vedova*, stampata sul finire del 1524 (su cui vedi anche Pucci 2015).

Si tratta tuttavia di un testo anomalo, sia perché l'interlocutore cui l'io si rivolge è costituito dalle Muse, sia perché, anche in ragione di ciò, il componimento risulta come monco: le *Sacre sorelle*, infatti, sono invocate perché ispirino il poeta prestandogli le parole atte a celebrare la *Donna*, ma la celebrazione in sé non trova posto nel sonetto, per cui è chiaro che questo dovesse fungere da preambolo – da invocazione proemiale – a un altro testo. E il maggiore indiziato è proprio la canzone che segue (benché la sua assenza dal ms. di Jena desti qualche dubbio a riguardo, dal momento che il sonetto rimane lì scompagnato): non solo per la sua vicinanza, quanto per la presenza di richiami alquanto scoperti intrattenuti con la sua prima strofa, a partire dalla comune invocazione delle Muse (circostanza del tutto isolata nell'intero canzoniere). Se davvero il sonetto fosse stato concepito per accompagnare la canzone LIX, ciò significherebbe che anche questo, così come quella, era originariamente indirizzato a Isabella d'Este (cfr. a riguardo l'introduzione a LIX) e, di conseguenza, che come termine *post quem*, almeno per il primo, vada fissato il 29 marzo del 1519, data di morte del marito di Isabella, Francesco II Gonzaga. Non si può però escludere del tutto che il sonetto fosse in effetti dedicato a Margherita Pio con l'originaria funzione di introdurre una serie di testi a lei indirizzati, e che in un secondo momento Trissino abbia attinto a questo materiale per intessere l'invocazione alle Muse con cui si apre la canzone LIX, rendendo poi manifesta nella *princeps* la contiguità tematica dei due testi tramite il loro accostamento. Si tenga presente, inoltre, che anche quella Bianca che sarebbe poi divenuta moglie di Trissino nel marzo del 1523, e che nel canzoniere è celebrata nel sonetto LVI (e forse

nel LVII), dall'agosto del 1522 era vedova.

A c. 106v del *Libro secondo* delle *Rime di diversi nobili Poeti Toscani* (Venezia, Atanagi, 1565), e poi a c. 16v delle *Rime di M. Pietro Gradenigo* (Venezia, Rampazetti, 1583), si legge un sonetto indirizzato a Giorgio Gradenigo dal genero di Bembo, Pietro Gradenigo, che pare essere debitore di quello trissiniano, come dimostrano le evidenti consonanze, a partire dall'identico *incipit* e dalla scelta dei medesimi rimanti per le rime A (-onte). Lo si riporta di seguito:

Sacre sorelle, che 'l bel colle e 'l fonte	
d'Ippocrene e Parnaso possedete	
e quell'almo liquor in guardia avete	
ch'al mondo fa l'alme famose e conte,	4
se giammai 'l chiaro a l'acque e 'l verde al monte	
non manchi, e i vaghi fiori e l'erbe liete,	
di lauro ampia ghirlanda ormai tessete,	
e coronate l'onorata fronte	8
del Gradinico, che di lui ben degno	
questo secol turbato orna e rischiera	
con dotte prose e con leggiadre rime,	11
perché del suo valor sia questo un segno,	
che malgrado di tempo e morte avara,	
faccia il bel nome suo chiaro e sublime.	14

Nel testo trissiniano, dopo l'apostrofe iniziale con cui sono invocate le Muse, la richiesta che l'io rivolge loro si incontra soltanto nel corso della seconda quartina: il vocativo incipitario, infatti, è (come altrove) subito espanso da una relativa che, nel proporre attributi propri delle *Sacre sorelle*, ritarda l'avvento della principale. Al duplice imperativo («Cingetemi» al v. 5, «mi date» al v. 7) con cui l'intervento delle Muse è sollecitato fa seguito nelle terzine l'esplicazione delle ragioni per cui le sorelle sono chiamate in causa – l'ottenimento, per la donna cantata, di una gloria imperitura.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE, come i due precedenti. Le rime A (-onte), B (-ate), C (-ote) e D (-enti) sono tutte accomunate dalla consonanza dell'occlusiva dentale sorda, mentre la A (-onte), la D (-enti) e la E (-anni) hanno in comune la nasale alveolare; sono inoltre assonanti le rime A (-onte) e C (-ote). È desinenziale l'intera serie rimica B, sono inclusive le rime *andate* : *date* (che è anche ricca) e *panni* : *anni*, è paronomastica la rima *fonte* : *fronte* (frequente in Dante, con le sue sei attestazioni nella *Commedia* su sei casi totali in cui «fonte» è in punta di verso) ed equivoca *note* (aggettivo) : *note* (sostantivo).

I. *Sacre sorelle*: si tratta delle Muse, le nove figlie generate da Giove e Mnemosine, altrove da Trissino indicate esplicitamente con quel nome o con il

sostantivo “Vergini” (cfr. in particolare *It. lib. XXVII* 1-4 «Vergini sacre, al cui ḡvernṵ è postṵ / Parnafṵ, et Helicon, et Aganippe, / E cṵ i lṵr fiṵri, ε le lṵr limpide acque / Ωrnate il mṵndṵ di memorie eterne», dove torna lo stesso aggettivo). Il sintagma incipitario si trova impiegato in riferimento alle Muse anche in Sannazaro, *SeC XXXVI* 5-7 «Quante [grazie] ne rendo a voi, sacre sorelle, / che ’l basso stil con rime alte et ornate / sospingeste a lodar l’alma onestate», ma cfr. anche Alamanni, *Selva decimaquinta* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 375-378) v. 1-2 «Lasciate, alme sorelle, il sacro monte / Del bel vostro Parnaso» e soprattutto i vv. 10-12 della canzone trissiniana che segue: «Ma vṵi, Donne gentil, che le tranquille / Kiare, sṵavi ε dilicate lympe / Del fṵnte di Parnafṵ in guardia havete».

1-2. *d’intornṵ ... Parnafṵ*: il forte *enjambement* che spezza il legame fra il sostantivo in punta di verso e il complemento di denominazione in *rejet* è volto a mimare il movimento con cui le Muse abbracciano l’intero monte Parnaso nell’atto di percorrerlo danzando.

2. *Parnafṵ*: massiccio montuoso fra i piṵ elevati della Grecia, è uno dei luoghi considerati sacri alle Muse (oltre che ad Apollo) e da queste frequentati. Da esso sorgeva la fonte denominata Castalia, anch’essa consacrata alle Muse, le cui acque sarebbero state in grado di infondere ispirazione poetica a chiunque ne avesse bevuto. *allegre ... andate*: intendendo in endiadi l’aggettivo e il gerundio, ‘non fate che danzare e cantare in allegria’; ma forse meglio, interpretando per enallage il gerundio come un participio, ‘andate (intorno al Parnaso) sempre allegre e festanti’. Un analogo accordo tra un aggettivo e un verbo è, ad esempio, in *Purg.* VI 48 «tu la vedrai di sopra, in su la vetta / di questo monte, ridere e felice»; per il sintagma «andate ... allegre» cfr. inoltre I 7-8 «allegre andar pṵssete, / Rime». *festeggiandṵ*: il verbo, *hapax* nell’intera produzione trissiniana, è piuttosto raro nella tradizione lirica e in particolare fra Due e Trecento, dove è sfruttato soprattutto da Boccaccio; si vedano almeno *Amorosa visione* V 70-74 «Dentro dal coro delle donne adorno, / in mezzo di quel loco ove facieno / li savi antichi contento soggiorno / riguardando, vid’io di gioia pieno / onorar festeggiando un gran poeta» (in riferimento a Dante), XLVII 25-27 «Riguardandomi a’ piedi, cosṵ andando, / mi trovai alla fonte non avendo / vedute quelle donne festeggiando» e XLVIII 73-74 «Ridendo e festeggiando insieme / su per l’erbette insieme n’andavamo».

3. *come ... diletta*: letteralmente ‘nella misura in cui a voi piace’, ovvero ‘a vostro piacimento’; segno che le vette poetiche non risultano conseguibili senza il libero dono che dell’ispirazione fanno le Muse al poeta.

3-4. *dispensate ... fonte*: ‘distribuite la bella acqua limpida attinta da quella sorgente degna di tanto onore’. Lo stesso verbo, che nelle *Rime* ritorna solo in LIX 90 «Grazie, che ’l Cielṵ in vṵi par che dispense», si trova in un contesto simile in *It. lib. IX* 312-319, dove Belisario, cui è stato concesso di vedere gli eventi passati e in

seguito di conoscere i futuri, si trova dinanzi a Omero che ‘dispensa’ l’acqua della fonte Castalia ai poeti dell’antichità: «Vide a man destra un bel fiōritō colle; / Ne la cui cima era una vaga fōnte, / Cōn piu kiar’acqua, ε di piu larga vena, / Ch’aere cōnversō mai mōstrasse al sōle. / Quivi un bel veckiō cōn intonsa kioma, / E cōn barba canuta, et ocki ωscuri, / L’haveva in guardia, ε dispensava a tutti / Il buon liquōr de l’hōnōratō mōnte» (e si noti che l’ultimo verso è quasi identico al v. 4 del sonetto).

4. *Il... liquōr*: oltre che il già menzionato passo di *It. lib. IX* 319, si veda *Rime* LIX 13-14 «Date a la mia gran sete / Qualche pocō liquōre». Il sostantivo è generalmente associato alle sorgenti care alle Muse: cfr. ad esempio il son. CLXXIX di Chariteo, *Endimione*, indirizzato ad Angelo Colocci, ai vv. 5-6 «Tu de l’Attico fonte il bel liquore / Bevi». Si noti che il *liquōr* è detto non “buono” ma “bello”: in ragione della sua limpidezza ma forse anche, per ipallage, del fatto che è in grado di ispirare opere “belle”.

5. *Cingetemi... fronte*: ‘coronatemi di alloro’ (letteralmente ‘ponete intorno alla mia fronte l’alloro’), ovvero ‘consacratemi poeta’. Cfr. *Purg. XXII* 108 «Greci che già di lauro ornar la fronte» e *Tr. Fame* IIa 54 «Di lauro avea ciascun la fronte cinta», ma anche Boiardo, *Amorum Libri* I 53 5 «Cingete il capo a me di verde foglia» (a sua volta vicino a Ovidio, *Amores* II 12 1 «Ite triumphales circum mea tempora laurus»). Come per una sorta di *hysteron proteron*, l’incoronazione con l’alloro sembra essere qui non un premio conseguito attraverso le fatiche poetiche ma il presupposto stesso per poter degnamente cantare della donna.

6. *Avegna che*: ‘sebbene’. La congiunzione, ben attestata in Trissino in prosa, è assai più rara in poesia: nelle *Rime* è questa la sola occorrenza.

7. *care frondi*: cfr. Boccaccio, *Amorosa visione* X 31-33 «Ornato di bell’arme e coronate / le tempie avea di quelle fronde care, / che fur da Febo già cotanto amate» e Alamanni, *Favola di Atlante* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 56-64) vv. 155-156 «Né pur ivi scorgeano Apollo e Bacco / Le care frondi sue, Venere e Palla». Si noti inoltre il gioco paronomastico tra *FRōNdi* e *FRōNte* del verso precedente. *mi date*: da leggere non come indicativo, bensì come imperativo (‘datemi’) coordinato al «Cingetemi» di v. 5, con proclisi della particella pronominale, normale nell’italiano antico; si veda ad esempio, in un contesto del tutto analogo (e anzi forse tenuto qui presente da Trissino), *Inf.* II 7 «O muse, o alto ingegno, or m’aiutate».

8. *Parole... conte*: un verso quasi identico è in LXVI 3 «Parole dolci, leggiadrette e nuove». I primi due aggettivi sono anche in *Rvf* 127 35 «et quella dolce leggiadretta scorza», e in parte anche in *Purg. XXVI* 99 «rime d’amor usar dolci e leggiadre» e *Rvf* 125 27 «Dolci rime leggiadre», mentre gli ultimi due in 70 5-6 «Sì rara donna in vita al cor ti corse / per trarne fuor rime leggiadre et conte»; cfr. inoltre *Rime* LVI 7 «E cōn le dolci parōlette care», *Rvf* 193 10 «suona in parole sì leggiadre et care», e, per l’ultimo aggettivo della serie, *Inf.* X 39 «Le parole tue sien conte». *conte*: considerato

il contesto complessivo, l'aggettivo sembrerebbe da leggere come derivato da *comptae* ('ornate'); ma, dal momento che al verso successivo si specifica che il compito delle *Parole* è quello di farsi intendere dal *mondω* intero, è anche possibile che si debba assegnare all'attributo il significato di 'chiare', 'comprensibili' (da *cognitae*).

9. *possanω*... *note*: 'siano in grado di far conoscere al mondo intero'. Locuzioni analoghe sono in Boiardo, *Amorum Libri* II 28 7 «pur noto al Cielo, al mondo e a te vuò fare», in Sannazaro, *SeC* LXXXV 14 «al mondo il farà noto in chiara istoria» e in Ariosto, *Rime* cap. X 58 «e nel suo templo a tutto il mondo noto».

10. *Le ... lucenti*: il verso condensa forse, genericamente, 'tutte le sue bellezze interiori (le virtù) ed esteriori (i suoi occhi in particolare)', vale a dire la somma delle qualità che saranno celebrate nel corso della canzone LIX. Ma è anche possibile che, per endiadi, valga 'la potenza dei suoi begli occhi splendenti (capaci di far innamorare chiunque)': si vedano a tal proposito Dante, *I' mi son pargoletta* 11-12 «Ciascuna stella negli occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute» e *Rvf* 73 37-39 «poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo». *gran virtuti*: cfr. *Rvf* 295 13-14 «quella ch'al mondo si famosa et chiara / fe' la sua gran vertute». *lumi lucenti*: gli occhi, assimilati a due stelle. Cfr. Da Porto, *Rime* XXXV 12-13 «i lucenti / Vostri lumi» e, nelle *Rime* trissiniane, LXVI 14 «ocki [...] lucenti» (e rimandi). Si noti inoltre l'allitterazione tra sostantivo e aggettivo.

11. *involta ... panni*: 'vestita di abiti neri', segno di lutto o più precisamente, in questo caso, della condizione vedovile. Una clausola quasi identica si trova nel capitolo *Poco dappoi che quella sacra rama* (edito in Crimi 2020, pp. 68-74) al v. 4 «pensosa e mesta, involta in negri panni», forse a sua volta debitrice di *Tr. Mortis* I 31 «ed una donna involta in veste negra»; cfr. inoltre *Rvf* 268 82 «vedova sconsolata in vesta negra» e *Soph.* 1688-1689 «Temp'è d'ωscuri panni / Vestirse tutte quante» e 1975 «Ωnde vestirò sempre ωscuri panni» (con probabile memoria, nella scelta dell'aggettivo, di *Rvf* 29 1 «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi»). Si segnala che nei *Ritratti*, p. 23, si dice di Isabella che «indosso haveva una bella, e ricca robba di velluto nero». *involta*: il verbo, piuttosto raro in Trissino, significa non semplicemente 'avvolta', ma quasi 'avviluppata', a indicare una condizione in cui la donna si è trovata contro la propria volontà. *scuri*: l'aggettivo è *hapax* nelle *Rime* e in generale piuttosto raro in Trissino, che gli preferisce la variante non aferetica "oscuro".

12. *celebrarla*: cfr. LIX 16-17 «So che tropp'altω aspirω / A vōler celebrar quella beltate». *in ... note*: 'con dei versi tanto soavi' (e in questo senso il sostantivo è impiegato anche in L 4 «Le vostre [*scil.* dei versi] note»). Cfr. *Rvf* 239 7 «Temprar potess'io in sì soavi note», ma anche *Rime* XIII 10 «E [parole] cōn sōavi accenti».

13. *possan ... genti*: cfr. XIII 6-9 «alte parole, / Che accōmpagnate o sōle /

Possinω andar vōlandω / Per bōcca de le genti» e rimandi in nota, in particolare a *Ritratti*, p. 27 «e di qui a mille, e mill'anni in bocca de le genti dimori» (rispetto a cui si attua anche, nel verso successivo, la ripresa dell'indicazione temporale iperbolica).

14. *Di ... tempω*: 'da un'età all'altra', quindi 'di continuo', 'senza interruzione'. *infin ... mill'anni*: 'per più di mille anni', a indicare iperbolicamente un periodo di estensione pressoché infinita, come ad esempio in LIII 8 «Che pōteva durar dōpω mill'anni» (e vd. la relativa nota per ulteriori impieghi del numerale); ma cfr. anche il vicino esempio di LIX 7-9 «Iω crederei, che le mie rime anchōra / Fra perle ε rofe in bōcca de le Nympe / Si dōvessenω udir mill'anni ε mille».

LIX

Nel dicembre del 1521 – dopo quello che, alla luce della documentazione ad oggi nota, è un silenzio epistolare di circa 6 anni – Trissino inviava a Isabella d'Este una lettera accompagnata da una sua canzone (edita in Morsolin 1894, pp. 411-412, doc. XLVIII):

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

Alla missiva trissiniana la marchesa rispondeva pochi giorni dopo (p. 412, doc. XLIX):

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

Come si vede, mancano nello scambio epistolare indizi cogenti perché la canzone in questione possa essere individuata nella LIX, se si esclude l'accenno che Isabella fa alle «dottissime muse» trissiniane, forse un richiamo all'invocazione alle Muse nella prima stanza (le *Donne gentil* di v. 10); tanto che qualche perplessità rispetto all'identificazione della marchesa quale allocutario del testo era stato avanzato già da Luzio-Renier (2005, p. 182 n. 86):

Che i sentimenti del Trissino per Isabella varcassero i limiti della semplice amicizia, dubitò già il Morsolin [...]. E invero è ben altra cosa l'ammirazione

che il Trissino manifesta, per esempio, verso Vittoria Colonna in un'altra canzone [*scil. Dolce pensier, che mi ritorni al canto*]. Ma d'altro lato non bisogna neppure dimenticare del tutto che, per quanto assai verisimile, non è cosa certissima che la canz. *Gentil Signora, i' voglio* sia veramente quella che il poeta scrisse per Isabella. Essa trovasi, senza intitolazione, in mezzo a quel canzoniere d'amore trissiniano.

D'altra parte, se la canzone menzionata nelle due lettere deve essere individuata fra i testi presenti nella *princeps*, non vi è dubbio che si tratti proprio della LIX – e sia Morsolin (1894, pp. 103-104) sia Danzi (in Trissino 2001, p. 273) danno come certo questo dato –: non soltanto perché è la sola assieme alla XXXI e alla LV in cui l'elemento erotico (o quantomeno il rimando alla sfera amorosa), benché presente, non è predominante, ed è invece la tensione eulogica a prevalere; ma anche, ad esempio, perché presenta un'apostrofe diretta alla donna, con l'io che si rivolge a un "voi" (così come già nella XXXI, indirizzata alla cognata di Isabella, Lucrezia Borgia) anziché ricorrere alla terza persona singolare come invece nella maggior parte dei casi in cui oggetto del canto è la donna amata. Del resto, le affinità con i *Ritratti* – sul piano tematico, lessicale, ma anche della *dispositio* dei materiali – sono evidenti, tanto che Morsolin (1894, p. 104) definisce la canzone «una succinta ripetizione» dell'operina.

A suscitare qualche perplessità è invece l'esclusione della canzone dal ms. di Jena (nonché il fatto che essa non presenti altri testimoni all'infuori della *princeps*: cfr. Mazzoleni 1996, p. 311): se infatti il testo era stato inviato a Isabella già sul finire del 1521, non si capisce perché non potesse essere inserito pochi anni più tardi fra i testi del canzoniere. Non sembra che la motivazione sia da rintracciare nella volontà di riserbo e discrezione della marchesa per lodi tanto sperticate, che pure qualche anno prima aveva impedito che i *Ritratti* fossero subito pubblicati (cfr. Morsolin 1894, pp. 392-393, doc. XXIII: «Havemoli accettati et letti molto volentieri, [...] sebbene troppo et fori della verità excede in laudarmi [...]. Né la daremo fori sì prima per soddisfare al voler suo, come per nostra satisfatione ancora, desiderando, che la levi alcune cose pertinenti alla persona nostra»): in questo caso, infatti, sarebbe mancato, ancor più che nella canzone XXXI a Lucrezia Borgia, qualsiasi esplicito riferimento alla dedicataria. Del resto, se pure è vero che Lucrezia, all'altezza dell'allestimento del codice, era già morta da quasi dieci anni (giugno 1519), è anche vero che Isabella era ancora viva quando, qualche anno più tardi, Trissino avrebbe dato alle stampe le *Rime*, inserendovi anche la canzone per la marchesa.

La canzone ha inizio con un'invocazione diretta dell'allocutario, che l'io dichiara di voler lodare su suggerimento di Amore. Tuttavia, come già nella prima stanza della canzone LV (ma anche, ad esempio, nel finale di XIII o di XXXI), è dichiarata la sproporzione tra la raffigurazione mentale delle bellezze della donna e la sua rappresentazione 'esterna', destinata a rimanere incompleta a causa non solo di una

deficienza dell'*ingegnō*) ma di un difetto intrinseco all'*arte* stessa: per questo motivo, l'io invoca le Muse, chiedendo loro che, attingendo per lui un po' dell'acqua della fonte Castalia, possano concedergli l'ispirazione poetica sufficiente a esprimersi al meglio. Anche la seconda stanza si apre nel segno dell'*excusatio*, con l'io che riconosce ancora la limitatezza della propria parola poetica e addirittura la difficoltà per le stesse Muse di intraprendere un'opera tanto grande: tuttavia, preso definitivamente atto di ciò, e nella consapevolezza che la stessa possibilità di ammirare e onorare tali bellezze costituisce un motivo di vanto e consolazione, nella sirma dà finalmente avvio alle lodi della donna, inizialmente attraverso l'esaltazione della madre. Nella terza strofa è contenuta una prima porzione di *descriptio* delle bellezze fisiche (i capelli, le ciglia, gli occhi, il viso e il petto): per tutti gli elementi corporei evocati è proposto un figurante che funge da termine di paragone quanto a vividezza cromatica. La descrizione fisica prosegue nella quarta stanza (con la lode del sorriso), alla fine della quale subentra in maniera cursoria un accenno all'*habitus* (l'andatura *celestes*), tema su cui si insiste nella stanza successiva, incentrata sulla voce della donna e in particolare sugli effetti benèfici prodotti dal suo canto. Nella penultima strofa, dopo aver lodato nei due piedi rispettivamente la predisposizione della donna verso le attività di cui Minerva è protettrice e il suo carattere privo di una qualunque traccia di collera o di altezzosità, l'io manifesta nuovamente l'incapacità della propria parola poetica rispetto all'eccellenza che contraddistingue la donna cantata, le cui qualità sono inquantificabili. Nella stanza conclusiva, infine, riprendendo un'immagine topica, paragona a un'ape, che voli da un fiore all'altro cupida di instillare quanta più dolcezza possibile nel miele che andrà successivamente a produrre, la propria mente, che senza posa *vola* di bellezza in bellezza e di grazia in grazia della donna che vuole cantare, così da raccoglierne il meglio e contesserne le lodi più soavi; ma di fronte a una tale abbondanza di qualità, essa rimane tanto inerme da non essere più in grado di comprendere ciò che contempla, e di conseguenza tanto meno di riprodurlo all'esterno.

Un discorso a sé merita la *descriptio mulieris* che occupa la terza stanza e parte della quarta. Osservava Quondam (1991, p. 163) che essa segue il modello «di “canone lungo”, di forte impronta quattrocentesca e cortigiana», caratterizzato, nel caso della canzone LIX, da una «quadricromia, d'ascendenza petrarchesca per quanto riguarda i colori impiegati [...], ma più estesa per quanto riguarda i comparanti». La valutazione è da accogliere in parte, perché, se è vero che le proporzioni delle *descriptions* che attraversano le *Rime* risultano abnormi rispetto a quelle che si incontrano nei *Fragmenta* (ottenute mediante la ricombinazione di poche tessere), è vero anche che quanto alla selezione delle parti del corpo i testi trissiniani sono assai più vicini alla forma del canone 'breve' che non a quella del 'lungo' – secondo la definizione fornita da Pozzi 1979, p. 7, per cui la prima coincide con una stretta

adesione all'*exemplum* di *descriptio* petrarchesco («alcune parti scelte del viso [...] più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano») e l'altra a un suo ampliamento a includere elementi inammissibili nel modello («oltrepassa il confine del petto ed include quelle parti del viso da lui [*scil.* Petrarca] escluse: naso, orecchie, mento») –, tanto che Danzi, in nota al v. 34 della canzone (in Trissino 2001, p. 284) commenta «inizia, nel solco del canone 'breve' tipico della tradizione lirica [...] la *descriptio*: capelli, cigli, occhi, viso, petto». Se anche attinge a figuranti insoliti rispetto al ristretto canone di immagini petrarchesche, infatti, Trissino non si abbandona, nel corso della *descriptio*, alle lunghe elencazioni proprie dei testi citati da Pozzi come esemplificative del canone 'lungo' (come invece aveva fatto nei *Ritratti*, in cui la descrizione della bellezza di Isabella passa per quella delle singole parti del corpo delle più belle donne di varie città italiane). Una descrizione assai simile a quella trissiniana, soprattutto per *inventio* e *dispositio* dei materiali, è del resto già in Bembo, *Asolani* II XXII «hora riguarda la bella treccia, più simile ad oro che ad altro [...]. Hora scorge la serena fronte con allegro spatio dante segno di sicura honestà; et le ciglia d'ebano piane et tranquille, sotto le quali vede lampeggiar due occhi neri et ampi et pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, scintillanti come due stelle ne' lor vaghi et vezzosi giri [...]. Vede dopo questi le morbide guancie, la loro tenerezza et bianchezza con quella del latte appreso rassomigliando, se non in quanto alle volte contendono con la colorita freschezza delle matutine rose. Né lascia di veder la sopposta bocca, di picciolo spatio contenta, con due rubinetti vivi et dolci, haventi forza di raccendere desiderio di basciargli in qualunque più fosse freddo et svogliato. Oltre a cciò quella parte del candidissimo petto riguardando et lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto più anchora maggiormente, con acuto sguardo mirandola et giudicandola». Un ampio *excursus* su come alla perfezione delle forme debba adattarsi un'adeguata rispondenza dei colori è anche nei *Ritratti*, p. 22 – probabilmente il passo dell'operetta da cui Trissino ha attinto in misura maggiore per la stesura della canzone –: «io aviso, che ci fia mestieri di persona, che tutte poste insieme ce le colorisca; et a questo fare, né il Mantegna, né il Vinci, né Apelle, et Euphranore, se ci fussero, sarebbeno per aventura sufficienti; ma noi il nobilissimo di tutti e pictori Messer Francesco Petrarca chiameremo, e questa impresa a fare li daremo; il quale primieramente colorirà le chiome, come fece quelle de la sua Laura, faccendole di oro fino e sopra or terso bionde, Et il volto farà di calda neve, o più tosto di quelle candide rose vermiglie in vassel d'oro; Le labra parimente di rose vermiglie, e le ciglia di hebano togliendo; Et il bel dolce, suave, bianco, e nero de gliocchi a due lucidissime stelle assembando [...]. Le guancie appresso di fiamma, o rose sparse in dolce falda di viva neve colorendo; e la bianchezza del collo tale faccendo, Dove ogni latte perderia sua pruova; et aguagliando le mani bianche, e sottili al colore de le perle orientali, farà lei generalmente Una donna più bella assai, che 'l

Sole, E più lucente» (e si segnala che si tratta quasi delle stesse parti del corpo elencate sinteticamente in LVI 5-6 «tra le kiome sparse, / E la fronte, e le rofe ardente appare», per cui si rimanda al relativo commento). Infine, qualche tessera proviene direttamente da Properzio II 3, come si mostrerà *infra* attraverso rimandi più puntuali.

Canzone di 7 stanze di 15 versi, endecasillabi e settenari, di rime aBC bAC CDEEDFfGG, e priva di congedo. Schemi identici quanto alla posizione delle rime ma leggermente variati quanto alla consistenza dei singoli versi si ritrovano nelle canzoni di Saviozzo, *Rime* XI (schema ABC BAC CDEEDFfGG) e Tansillo, *Rime* 187 (schema ABC BAC cDEEDFfGG). Qualche analogia si registra inoltre con le *cantilene oculorum* petrarchesche (*Rvf* 71-73), sia per l'identica articolazione dei piedi (aBC bAC) sia più in generale per il comune avvio eptasillabico, che nelle *Rime* è condiviso dalla sola canzone XIII ma su cui Trissino si esprime positivamente, mostrando di apprezzarlo, nella *Poetica* (p. 137: «a Dante [*Dve* II XII 6] non piace che la canzone si cominci da dimetro [*scil.* settenario], et esso mai non lo fece; ma il Petrarca lo fa; e parmi che stia molto bene; la onde tal cosa non schiverai»), come lascia intendere peraltro il ben più ampio uso che ne fa nella *Sophonisba* (cfr. Davoli 2020c, p. 130). Nella prima strofa è inclusiva la rima *carte* : *arte*; nella seconda vi è assonanza nella rima *aspirò* : *admirò*, sono desinenziali *beltate* : *volontate* e *mostrare* : *firmare*, è povera *assai* : *mai* ed è inclusiva *ella* : *bella*; nella terza sono invece desinenziali *raccolse* : *tolse* e *produsse* : *condusse* (che è anche assonante), ed è allitterante *perfetto* : *petto*; nella quarta è derivativa (e ricca) *bocca* : *trabocca*; nella quinta sono fra loro consonanti le rime A (-*ulla*) e B (-*elle*), mentre è paronomastica la rima *costumi* : *consumi*; nella sesta sono paronomastiche le rime F (-*ene*) e G (-*ense*) ed è ricca la rima *arene* : *serene*; nell'ultima, infine, sono fortemente allitteranti fra loro i rimanti *difia*, *discriwo* e *disfire* (ma in parte anche *divina* e *dire*), sono assonanti le rime A (-*ina*) e C (-*ia*) ed è povera la rima *mia* : *oblia*.

[I] 1. *Gentil... voljo*: l'avvio di componimento ricalca quello di *Rvf* 72 1 «Gentil mia donna, i' veggio» (in cui «donna» assume parimenti il valore etimologico di *domina*). Un attacco analogo è in *Rime* XXIV 1 «Bella e gentil Signora», che assieme a LXXI 2 («la dolce et amata mia Signora») costituisce l'unico altro caso nel canzoniere in cui la donna sia appellata con questo titolo. Un sintagma pressoché identico si ritrova inoltre in *It. lib.* VIII 88 1 «Signora mia gentil», XI 128 «Signora mia gentil» e XIX 608 «Non dubitate nò gentil signora».

2. *Per ... Amor*: cfr. *Rvf* 45 5 «Per consiglio di lui» e 277 1 «S'Amor novo consiglio non n'apporta». Si tratta allo stesso tempo di suggerimento e di conferimento dell'ispirazione necessaria per condurre a termine l'opera. Sulla portata di questa ispirazione vd. il commento di Giunta a Dante, *Amor che nella mente* 1:

«Amore è appunto la causa efficiente che “ditta”, cioè parla, “ragiona” ma anche, più precisamente, ‘fa dire’ [...]. E il poeta scrive ciò che riesce a capire e ciò che, una volta capito, riesce a tradurre in parole. [...] resta fermo l’assunto che la poesia d’amore non è libero sfogo di un cuore innamorato, bensì il resoconto oggettivo di uno stato interiore determinato e gestito da forze che sovrastano la volontà dell’individuo». Già dall’*incipit* della canzone XIII, del resto, traspariva l’idea di una volontà di cantare le bellezze della donna come dipendente dal dio più che da un proprio impulso (vv. 1-4 «Amor, da che ’l ti piace, / Che la mia lingua parle / De la sola beltà del miω bel Sōle; / Questω ancō a mē non spiace»; ma cfr. ad esempio anche LV 7-8 «E benchè Amore et ei mi sforze a dire / Cōn parole interrōtte il miω dōlore»): la differenza è che in questo caso l’io, pur non rinunciando a invocare indirettamente l’ausilio di Amore, rivendica con maggior risolutezza l’autonomia del proprio desiderio («i’ voljω», al v. 1, rispetto al più fiavole «a mē non spiace» di XIII 4). *poner’in carte*: le bellezze della donna sono ben note alla mente dell’io, che si pone ora l’obiettivo di descriverle e renderle manifeste ad altri per mezzo della propria poesia. Per l’immagine delle lodi della donna che vengono esplicitate attraverso le ‘carte’ cfr. *Rvf* 97 14 «lodar si possa in carte», 104 5 «Però mi dice il cor ch’io in carte scriva», 105 88 «per cui nel cor via più che ’n carta scrivo» e 261 11 «spiegar in carte», *Rime* XXXI 17-19 «Et esser un di quei, che ’l vostro nome, / Le virtù vostre rare, / E l’honestà beltà pinganō in carte» e LXVIII 10 «Ch’io sparga il vostro nome in le mie carte», e *It. lib.* XVIII 556-559 «Ma voi ch’avete in ciel divinō albergō / Vergini muje, hor mi donate ajutō, / Acciò ch’io possa ben spiegare in carte / L’altō valor del capitaniō excelsō».

3. *La ... beltà*: la bellezza della donna è tanto salutare (*alma*), che la volontà del poeta di porla *in carte* risulta quasi un obbligo morale da adempiersi, così che ne tragga beneficio l’umanità intera. Un sintagma simile tornerà al v. 53 «sue belleze alme ε divine» (a sua volta identico a LIII 22 «belleze alme ε divine»); cfr. inoltre LXV 62-63 «quell’alma sembianza, / Che vince essa bellezza di beltade». *che ... hōnora*: vd. la nota a LVI 11 e rimandi (in particolare a LXXI 6) per il valore anfibologico che assume la clausola, potendosi intendere sia ‘la bellezza che rende più illustre il mondo intero’ che ‘la bellezza cui il mondo tributa ogni onore’ (sebbene la prima interpretazione potrebbe considerarsi in questo caso preferibile sulla scorta dei vv. 104-105 «il mōndō, / Che de la sua beltà si fa giōcōndō»).

4. *l’ingegnō ε l’arte*: binomio topico, fin dalla classicità (*ingenium* e *ars*), che condensa i due elementi necessari e sufficienti per l’attività poetica, vale a dire rispettivamente la predisposizione naturale, il talento innato, e l’insieme delle tecniche compositive e delle conoscenze conseguite per mezzo dello studio (cfr. ad esempio Orazio, *Ars Poetica* 408-411 «natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video

ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice»). La coppia è ad esempio già in Dante, *Savere e cortesia* 1 «ingegno ed arte», in *Purg.* 125 «d'arte e d'ingegno» e XXVII 130 «con ingegno e con arte», in *Par.* X 43 «lo 'ngegno e l'arte» e XIV 117 «con ingegno e arte» e in *Rvf* 193 14 «arte, ingegno» e 308 14 «l'ingegno et l'arte»; si ritrova pure, ma con valore assai più generico, in *Ritratti*, p. 20 «ma, s'ella per aventura guardasse voi, quale arte poi, o quale ingegno si potrebbe trovare, che da costei allontanare vi potesse?».

5-6. *Così ... fuora*: 'fossero in grado di descrivere compiutamente all'esterno quella bellezza nella stessa misura in cui io la contemplo dentro di me'. La contrapposizione fra rappresentazione interiore ed esteriore, qui accentuata dalla posizione di «Dentr[ω]» e «fuora» rispettivamente ad attacco e in punta di verso, è topica: cfr. XIII 69-71 «Così del miω concettω / Quel, ch'haggiω fuor mandatω, / È propriω nulla a par di quel, ch'i' ho dentrω» e rimandi in nota, in particolare a Cappello, *Rime* 250 1-10 «S'a l'alto et bel concetto, / mia grave et cara salma, / de le rare excellentie in voi cosparte, / dar potessi ricetto, / qual io l'ho dentro a l'alma, / et qual a voi si deve in queste carte, / human ingegno et arte / non fu, non è, né fia / giamai celebre tanto / ch'io nol vincessi»; si aggiungano anche Bembo, *Rime* 176 1-6 «Se qual è dentro in me chi lodar brama, / signor mio caro, il vostro alto valore, / tal potesse mostrarsi a voi di fore / quando a rime dettarvi amore il chiama, / ovunque vero pregio et virtù s'ama, / s'inchinerebbe il mondo a farvi honore» e, in parte, *Rime* LV vv. 4-10 «A te rivolgω il miω parlare internω; / Perchè la voce ne l'humana carne / Legata non può gir dietrω al defire; / E benchè Amore et ei mi sforze a dire / Con parole interrōtte il miω dolore, / Non le ascoltar, ma guarda entr'al miω cuore, / Dove suona un parlar, che non si scuopre».

5. *com'io la raccoljo*: 'come io me la rappresento, mettendo insieme mentalmente tutti gli elementi che concorrono alla sua bellezza'. Cfr. la nota a XIII 78 per gli ulteriori impieghi del verbo nelle *Rime*.

6. *Dentr'al ... pettō*: 'nel mio cuore', quindi 'nel profondo del mio animo, della mia mente'. La locuzione, assai diffusa in Boccaccio, è cara a Trissino: cfr. «dentr'al pettō» (in *It. lib.* IV 187 e VI 1033), «dentr'al miω pettō» (in *It. lib.* XIX 862, XX 432 e XXI 323), «dentr'al tuω pettō» (in *It. lib.* XIV 331) e «dentr'al suω pettō» (in *It. lib.* III 338, IV 822, XI 429, XVII 843 e XXII 891).

7-9. *Io ... mille*: 'io sarei convinto che i miei versi riecheggerebbero per migliaia di anni tra le Ninfe, di bocca in bocca'. Un concetto simile è in *Rvf* 327 12-14 «et se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna»; ma cfr. poi soprattutto *Rime* XIII 8-9 «[alte parole] Possinω andar volandω / Per bocca de le genti» e rimandi in nota, in particolare al vicino sonetto LVIII, vv. 13-14 «Che possan gir per bocca de le genti / Di tempω in tempω infin dōpω mill'anni», e a *Ritratti*, p. 27 «per la qual cosa alcuni di costoro cercano sempre,

che il nome suo in versi, et in prose consecrato rimanga; e di qui a mille, e mill'anni in bocca de le genti dimori».

7. *Io crederei*: sullo stretto legame sintattico che si instaura fra il secondo piede e la sirma vd. Guidolin 2010, pp. 145-146, dove proprio la canzone trissiniana è menzionata come unico caso, fra quelli censiti, in cui in una strofa iniziale non si abbia soluzione di continuità fra una partizione metrica e l'altra. *le ... rime*: 'i miei versi, in lode della donna'. *anchora*: da legare forse a «Si dovessenω udir» al v. 9, col significato di 'anche' ('crederei che si udirebbero persino tra le Ninfe'), più che a «mill'anni ε mille» ('crederei che udirebbero ancora per migliaia di anni').

8. *Fra ... rose*: 'fra i denti, bianchi come perle, e le labbra, dello stesso colore delle rose'. La stessa coppia di referenti trova impiego in *Rvf* 157 12-13 «perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle» e 200 10-11 «la bella bocca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole», ma un identico avvio di verso è anche in Giusto de' Conti XXXIII 11 «Fra perle et rose». Per un elenco dei luoghi in cui Trissino ricorre a queste immagini vd. la nota a XIII 42. *in ... Nymphe*: il paesaggio idillico e ameno evocato fin qui è quello individuato come il solo possibile ricovero della parola poetica proferita intorno alla donna. *Nymphe*: non indica genericamente le divinità minori abitatrici di boschi o di acque, ma le stesse Muse, così come nell'invocazione con cui si apre l'ultimo libro dell'*Italia liberata*, ai vv. 17-18 «Nωn mi negate adunque il vostro ajuto / Dilettissime Nymphe, a l'ultim'uopo», e come in *Rime* LXXVIII 68-69 (dove il sostantivo è accostato a due dei monti sacri alle Muse) «Ove eravate alhor, leggiadre Nymphe, / Sopra il Parnafω, o su l'amatω Pindω».

9. *mill'anni ε mille*: un sintagma analogo è in *Rvf* 103 «mille et mille anni»; ma si tratta in questo caso di un vero e proprio tic stilistico di Trissino, il quale, oltre che nel passo dei *Ritratti* (p. 27) riportato in nota ai vv. 7-9, ricorre a un'identica locuzione in clausola anche in LXV 30 (: *tranquille*), LXXVI 67, LXXVII 39-40 («Per bocca de le genti / Girà volandω anchor mill'anni ε mille») e LXXVIII 111, e nel sonetto *Bembo, voi sete a quei bei studi intento* (in Trissino 1729a, p. 381) v. 11 «Che le faran gradir mill'anni e mille», nonché in parte in *It. lib.* IX 1061-1062 «Che, se indugiasse a darlo ben mill'anni, / E mille, ε mille, fia troppω per tempω» (a sua volta dipendente da *Tr. Temp.* 25-26 «de' quali io veggio alcun' dopo mille anni, / e mille e mille»). Per ulteriori impieghi del numerale in senso iperbolico vd. inoltre LIII 8 «Che poteva durar dōpω mill'anni» e rimandi.

10-12. *Ma ... havete*: 'ma voi, nobili Signore, che custodite le acque pladice, terse, amabili e gradevoli della sorgente Castalia, situata sul monte Parnaso'. L'invocazione ricorda quella di Bembo, *Rime* 44 1-4 «Donne, c'havete in man l'alto governo / del colle di Parnaso e de le valli / che co' lor puri et liquidi cristalli / riga Hippocrene e 'l bel Permesso eterno».

10. *Ma voi*: dopo un avvio di componimento in cui con il “voi” il soggetto poetante si era rivolto alla *Gentil Signora*, l’apostrofe passa a coinvolgere ora, con uno stacco piuttosto deciso, le Muse. Sulla posizione dell’avversativa, all’interno di sirma anziché coincidente con uno snodo metrico più ‘istituzionale’, cfr. Guidolin 2010, p. 236. *Donne gentil*: le Muse. L’aggettivo è lo stesso che al v. 1 è riferito alla *Signora*, ma l’intero sintagma richiama anche le vicine e martellanti invocazioni rivolte alla *Donna gentil* nel corso della canzone LV.

11. *Kiare ... lymph*: evidente l’eco di *Rvf* 126 1 «Chiare, fresche et dolci acque», che viene rimodulata e ampliata; cfr. inoltre *Rvf* 323 38-39 «et acque fresche et dolci / spargea, soavemente mormorando» e in parte *Par.* III 10-11 «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille». L’ultimo degli aggettivi, impiegato soltanto una volta in Petrarca (in *Tr. Cupid.* IV 101 «un’isoletta dilicata e molle») e assente in Dante, fra le occorrenze trissiniane è associato all’acqua solo in questo caso. *lymph*: ‘acque limpide’. Sostantivo quasi del tutto assente nella tradizione lirica due-trecentesca e *hapax* nelle *Rime*. Il lemma si ritrova, sempre in rima con “Ninfa”, in Poliziano, *Stanze* I 52 7-8 «all’ombre, a qualche chiara e fresca linfa, / e spesso in compagnia d’alcuna ninfa», in Lorenzo, *Canzoniere* LXV 9 «E se tu vien’ tra queste chiare linfe», in Sannazaro, *Arcadia* IIIe 46-50 «poi con tutti lor studi / canten le bianche ninfe, / [...] / ridan li prati e le correnti linfe» e X 99-100 «o chiare linfe, / o faretrate ninfe», e in *Orl. Fur.* XXIII 59 7-8 «perché son ninfa / che vivo dentro a questa chiara linfa».

12. *Del ... Parnaso*: la sorgente Castalia, che sgorgava presso il monte Parnaso, sacro alle Muse; cfr. anche i vv. 1-4 del sonetto precedente e il relativo commento. *in ... havete*: un’identica clausola è al v. 3 del sonetto di Pietro Gradenigo *Sacre sorelle, che ’l bel colle e ’l fonte* (per cui vd. l’introduzione al son. LVIII); ma cfr. anche *It. lib.* IX 312-319 «Vide a man destra un bel fiorito colle; / Ne la cui cima era una vaga fonte, / Con piu kiar’acqua, e di piu larga vena, / Ch’aere conuerso mai mostrasse al sole. / Quivi un bel veckio con intonsa kioma, / E con barba canuta, et ocki oscuri, / L’haveva in guardia, e dispensava a tutti / Il buon liquore de l’honorato monte».

13. *gran sete*: la sete è “grande” perché tale è il desiderio che l’io nutre di celebrare la donna, e allo stesso tempo perché consistente è la sproporzione fra l’oggetto del canto e le capacità poetiche (e tanto più dovrà essere quindi sostanzioso il soccorso delle Muse e robusta l’ispirazione da loro fornita). Per il sintagma cfr. soprattutto *Purg.* XXI 73-74 «el si gode / tanto del ber quant’è grande la sete», ma poi ad esempio anche Boiardo, *Amorum Libri* III 15 9 «tal il mio cor, che di gran sete avampa», Serafino Aquilano, *Sonetti* 35 6 «come l’infermo per gran sete ardente» Tebaldeo, *Rime della vulgata* 290 163 «Non è sì grata a chi ha gran sete l’onda», *Orl. Fur.* XXIII 41 1 «Quale all’infermo acceso di gran sete» e, nelle *Rime*, XLVII 4 «La vostra del mio mal sì lunga sete».

14. *Qualche ... liquore*: ‘anche soltanto un po’ di quell’acqua’, in perfetto

parallelismo sintattico con «gran sete» (aggettivo + nome). Il sostantivo, nelle *Rime*, è solo qui e in LVIII 4.

14-15. *acciò ... fruttò*: ‘affinché il risultato finale non sia del tutto diverso dal mio proposito’. L’io è conscio del fatto che, persino con l’aiuto delle Muse, sarà incapace di cantare degnamente la donna – e il concetto è ribadito all’inizio della strofa successiva, dove si ammette che lo stesso Giove si troverebbe in difficoltà in un’operazione tanto alta –, ma chiede ugualmente il loro soccorso perché almeno una parte delle qualità di quella possa essere espressa con successo.

15. *diversò a la*: già Danzi (in Trissino 2001, p. 283) considerava l’impiego della preposizione “a” (al posto di “da”) come costruito alla latina, rimandando a circostanze analoghe come XXVI 32 «Viver lontano a quella dura Donna» (e vd. la nota per ulteriori rimandi) o LXII 10 «Lasciò baciarsi a me» – diverso è invece il caso di LVII 5-6 «Sempre hōnōratō a me, sempre giōcōndō / Verrai» (per cui vd. il relativo commento). *speranza ... fruttò*: cfr. LV 25 «Spera, che anchor per te faccia alcun fruttò».

[II] 16-18. *So ... padre*: ‘So che aspiro a un’impresa troppo ardua, nel voler celebrare quella bellezza tale per cui persino il vostro padre Giove (se dovesse accingersi a lodarla) finirebbe per affaticarsi’. Il movimento incipitario ricorda quello – in una posizione analoga – della seconda strofa di XIII, ai vv. 14-15 «Sai ben, che non poss’io / Parlarne per me stessò»; ma è richiamato anche il motivo di *Rvf* 29 50-52 «So io ben ch’a voler chiuder in versi / suo laudi, fōra stanco / chi più degna la mano a scriver porse», 215 6-8 «e ’l vero honore, / le degne lode, e ’l gran pregio, e ’l valore, / ch’è da stancar ogni divin poeta» e 247 9-11 «sì dirà ben: Quello ove questi aspira / è cosa da stancare Athene, Arpino, / Mantova et Smirna, et l’una et l’altra lira», con la differenza che nella canzone trissiniana è lo stesso Giove e non un semplice poeta a essere detto non in grado di parlare compiutamente della bellezza della donna.

16. *tropp’altò aspirò*: cfr. Beccuti XXXVIII 6 2 «e che troppo alto aspiri ’l mio pensiero» e Tansillo, *Rime* 44 5 «sì com’avvien a chi troppo alto aspira». È questa la sola occorrenza del verbo nel canzoniere trissiniano.

18. *anticò padre*: il padre delle Muse, Giove. L’aggettivo dovrebbe valere ‘anziano’, ‘vissuto per moltissimi anni’ (e quindi, rispetto alle più giovani *Nymphe*, dotato di maggiore esperienza), come in LXXIX 45 «l’antica Parabata»: in questo senso la locuzione si incontra anche in *It. lib.* XIV 232-233 «Iō voljō andare a dimōrar tra i Σcythi, / Nel miō paese, e cōl miō padre anticò», oltre che in Bembo, *Rime* 102 102 «cadde, grave a se stesso, il padre antico» (in riferimento all’anziano Bernardo Bembo) e in *Orl. Fur.* XI 12 2 «perché egli allora era dal padre antico». Si tenga anche presente che in *It. lib.* XXVI 507 «l’anticò padre» è invece riferito ad Adamo, sulla scorta evidentemente di *Par.* XXVI 92 «o padre antico».

19-20. *Ma ...forze*: ‘ma se la mia buon volontà non sarà accompagnata da un’abilità poetica congrua, sarà senz’altro una buona cosa il solo fatto che io ammiri e lodi delle qualità tanto nobili’. La celebrazione della donna, insomma, sortirà il suo effetto anche se il poeta non sarà in grado di cantarne interamente le doti perfette. È un modulo di *excusatio* che, come rilevato già da Danzi (Trissino 2001, p. 283), risale a Properzio II 10 5-6 «Quod si deficient vires, audacia certe / laus erit: in magnis et voluisse sat est».

19. *volontate: hapax* nelle *Rime*. Richiama, con figura etimologica, sia il «voler» del v. 17 sia, a distanza, il «voljω» del v. 1.

20. *fia bel*: ‘costituirà un motivo di gloria’. Cfr. *Par.* XVII 68-69 «sì ch’a te fia bello / averti fatta parte per te stesso»; la locuzione compare in Trissino anche in *Rime* LXXV 57 «Tantω fia bellω il celebrarla» e LXXVII 78 «Quantω fia bel», ma vd. anche XXXIV 14 «Forse carω le fia», LXIII 5 «Quantω carω vi fia», LXIX 20 «forse ti fia gratω», LXXV 36 «men grave le fia» e LXXVIII v. 118 «gran gloria vi fia» e v. 120 «A me fia grazia». *admirω*: quasi sempre il verbo ha, come qui, il significato di ‘contemplare con deferenza, provando un sentimento di stima’ piuttosto che quello, diffuso in antico, di ‘stupirsi’.

21. *cofe al mondω*: oltre a XXI 12 «Oh sōla de le cofe al mondω sōle», si tengano presenti *Rvf* 119 6 «però ch’è de le cose al mondo rade», Sforza 306 1 «Cose leggiadre e sole al mondo nove», Chariteo, *Endimione* canz. XIX 77-78 «Ché, ’n quante cose sono al mondo belle» e Correggio, 70 10 «fan cose preziose o al mondo rade». *alte e leggiadre*: la stessa coppia di aggettivi è impiegata da Trissino anche in LXIV 10 «Quellω ardente leggiadrω altω difire», in *Scoph.* 1418 «Amωr, che ne i leggiadri alti pensieri» e in *It. lib.* V 865 «Valωrōfi, leggiadri, alti barōni», VI 227 «Valωrōfi, leggiadri, alti barōni» e XI 207 «Valωrōfω, leggiadrω, altω Signōre»; cfr. inoltre Cino LII 10 «ch’ell’è tanto leggiadra, alta e vezzosa», *Rvf* 148 13 «pensier’ leggiadri et alti», *Tr. Fame* Ia 96 «dall’opre alte e leggiadre» (: padre), Buonaccorso da Montemagno il Giovane 26 10 «che fe’ già tanti ingegni alti e leggiadri» e Chariteo, *Endimione* son. CXLVIII 5 «Aspirate ad imprese alte et leggiadre» (: padre : madre).

22. *Felice ... madre*: sorta di endiadi per ‘Felice il seno di quella fortunata madre’. Esclamazione di ascendenza scritturale, per cui vd. *Lc* 11 27 «beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti». Cfr. inoltre XIII 47-50 «Oh fōrtunatω padre, / Che seminò tal fruttω, / E tu, che l’hai prōduttω, / Beata al mondω sōpra ognialtra madre» e rimandi in nota, in particolare a *Ritratti*, p. 23 «o fortunatissimo Padre, e felicissima Madre». *pettω*: da intendere qui ‘seno’ più che, per estensione, ‘ventre’. Il sostantivo era già al v. 6 «Dentr’al miω pettω» e tornerà al v. 43 «’l vifω ε ’l pettω», mentre al di fuori della presente canzone si incontra, nelle *Rime*, soltanto in LXV 34 «A pocω a pocω nel miω pettω accefe».

23. *La qual*: grammaticalmente riferito alla sola «madre», ma da intendersi logicamente correlato anche al «petto».

23-24. *Sole ... assai*: ‘che supera di gran lunga in splendore quello che sta lassù in cielo’. Cfr. LV 33 «Che agualji e vinci di kiarezza il sole» (e la relativa nota per ulteriori rimandi a casi in cui la donna è equiparata al sole); per la locuzione in clausola vd. inoltre LXIV 48-49 «Perchè la Donna mia / Ogni cofa mortal vince d’assai» e *Rvf* 154 11 «che ’l dir nostro e ’l penser vince d’assai» (: *mai*).

25-26. *Non ... bellezza*: ‘non è mai esistita prima al mondo, né mai più esisterà dopo di lei una bellezza paragonabile’. Per il poliptoto del verbo “essere” incrociato con la *geminatio* della particella negativa vd. XLIX 1-2 «Come di voi più bella / Non è, non fu, né fia» e rimandi in nota, in particolare a *Rvf* 350 9-10 «Non fu simil bellezza antica o nova, / né sarà, credo». Quasi identica, inoltre, la struttura di *Rime* LXIV 50-51 «Non fu mai donna né sarà più mai / Simile a questa»; ma cfr. anche LVI 1-2 «Questa vera beltà, che in terra apparse, / Sola, senza similia e senza pare».

27. *Ne ... arte*: oltre che ‘con nessun espediente’, l’espressione potrebbe qui valere ‘con nessun prodotto artistico di tipo figurativo’ (in contrapposizione alle «parole» del verso precedente). Non solo la poesia, insomma, ma anche la scultura e la pittura sarebbero incapaci di restituire una perfetta immagine delle bellezze della donna.

28-30. *Ma ... bella*: se è tolta alle arti la possibilità di offrire un ritratto compiuto della donna, per ammirarne le bellezze non resta che una contemplazione demandata al singolo. Anche questa visione, tuttavia, non può che risultare imperfetta, perché limitata è la capacità dell’uomo di *firmare* in lei lo sguardo troppo a lungo, allo stesso modo di come non è possibile fissare la vista nel sole: per quest’immagine cfr. LV 48 «Che humana vista in lor non può firmarse» e rimandi, in particolare a LVI 4-5 «Ocki mortal in lei non può firmarse; / Come nel sol».

29. *poco spaziu*: ‘un breve lasso di tempo’, come in LV 59 «sì lungu spaziu» (e nota).

30. *Dirà ... bella*: il verso riformula il concetto già espresso ai vv. 25-26. Cfr. inoltre Cino I 1 «Veduto han gli occhi miei sì bella cosa» e *Rvf* 268 27 «perché cosa sì bella» (: *ella*).

[III] 31. *Non ... mortale*: ‘Non è propria di una semplice donna mortale (ma, sottinteso, quasi di una divinità)’. La terza strofa si apre nel solco degli avverbi di negazione, che riprendono quelli presenti già in conclusione della precedente stanza (ai vv. 25, 27 e 30) e che saranno reiterati nel corso della presente (cfr. Guidolin 2010, pp. 254-257). Danzi (in Trissino 2001, p. 284) rimanda, per questa «‘reduplicatio’ enfatica, tipica del linguaggio lirico e tragico trissiniano», alla trattazione della figura retorica offerta da Trissino nella sesta divisione della *Poetica* (Trissino 1970b, p. 80): «La pallilogia, la quale ancora si nomina “reduplicazione”, è quando si replica una parte del parlare, resumendo una o ver più parole [...]. E questa figura mostra moto

di animo in colui che parla et insieme muove l'ascoltante». Ma l'intero piede sembra essere debitore, a partire proprio dalla *geminatio*, di Properzio II 3 25-27 «Haec tibi contulerunt caelestia munera divi, / haec tibi ne matrem forte dedisse putes. / Non non humani partus sunt talia dona». Cfr. inoltre Bandello, *Rime* LIV 1 «Non è mortal l'angelica bellezza» e Buonarroti, *Rime liriche e amorose* 30 9 «La tuo beltà non è cosa mortale».

32. *che ... raccolse*: 'che condensò in lei'. Per il significato del verbo, che è il medesimo del v. 5, vd. XIII 78 e relativa nota. *Quella ... Ciel*: è l'insieme degli influssi che i corpi celesti esercitano sugli esseri umani, orientandone la vita. Lo stesso concetto è svolto in forma più approfondita in XXXI 1-4 «Quella virtù, che del bel vostro velo / Copriò l'alma più bella, / Che kiudesserò mai terrene membra, / Mosse in così beato pònto il cielò».

34-35. *Oro... equale*: 'Mai da alcun filone si estrasse oro che per fulgore fosse comparabile ai suoi capelli'. Prende finalmente qui avvio la *descriptio* vera e propria delle bellezze della donna, tutta condotta, in questa strofa, nel segno delle negazioni («mai non» al v. 34, «Ne [...] mai» al v. 36, «Non» al v. 40, «Ne» al v. 42), a offrire l'idea di una incomparabilità fra lo splendore dei tratti fisici e gli elementi cromatici introdotti per descriverli. Per l'immagine topica dell'oro cui è equiparato il colore biondo dei capelli dell'amata cfr. soprattutto *Rvf* 220 1-2 «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, / per far due trecchie bionde?», e in parte anche 159 6 «chiome d'oro sì fino» e 292 5 «le cresse chiome d'òr puro lucente». Si noti, da ultimo, l'*enjambement* tra «tolse» e «D'alcuna vena», quasi a rappresentare l'atto di estrazione dell'oro.

36. *Ne... fusse*: 'e sono convinto che non sia mai stato così nero', con il verbo che non ha un vero e proprio valore dubitativo (cfr. a tal proposito Dante, *Di donne io vidi una gentile schiera* 12 «Credo che de lo ciel fusse soprana» e il relativo commento di Giunta: «senza alcuna sfumatura di dubbio: 'ritengo', dunque 'so, affermo', in una formula dichiarativa diffusa tanto nella prosa [...] quanto nella lirica antica [...] e che riflette un uso già del latino classico»). Si noti il fortissimo *enjambement* che separa il legame fra «nerò» a «Guajacò», generando una spezzatura che travalica non solo il verso ma addirittura il confine tra piede e sirma (cfr. Guidolin 2010, p. 206 n. 113).

37. *Guajacò*: il figurante generalmente accostato alle ciglia dell'amata per rappresentarne l'intensità del colore nero è l'ebano (così, ad esempio, in *Rvf* 157 9-10 «La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle» o in Gallo, *Rime, A Caterina Cornaro* 3 101 «d'eban le ciglia», oltre che nel passo dei *Ritratti*, p. 22, riportato nell'introduzione). Trissino, invece, ricorre qui a un elemento inusuale non solo perché di recente scoperta, ma perché addirittura afferente all'ambito medico e in particolare alla cura delle malattie veneree. Proveniente dall'America centrale, il guaiaco era stato importato in Europa a partire

dal primo o dal secondo decennio del XVI secolo (ma si veda, per un resoconto più dettagliato, Munger 1949); da una particolare specie, denominata *Guaiacum sanctum* e popolarmente conosciuta con *lignum vitae*, era possibile ricavare un decotto che veniva impiegato per la cura di varie malattie e principalmente della sifilide. È chiaro che il sostantivo è impiegato in ragione del suo effetto straniante ancor più che per il valore evocativo del colore delle *cilja* (e sulla possibilità per il poeta di introdurre parole «formate di nuovo» nei propri componimenti cfr. *Poetica*, pp. 27-28): il guaiaco, del resto, è un albero dal legno brunastro, non certo paragonabile per intensità cromatica all'ebano, e che solo nel midollo si presenta di colore nero. Ma non è da escludere che la scelta di questo specifico figurante in accostamento non a una generica donna ma ad Isabella d'Este, per quanto audace e forse non troppo felice – cfr. a proposito il giudizio di Danzi (in Trissino 2001, p. 284) «prodigioso rimedio alla lue (meno prodigioso l'accostamento del Trissino fra un tale *remedium* e la bellezza della marchesa)» e quello sarcastico di Luzio-Renier (2005, p. 181 n. 5) «Si noti la speciale convenienza del paragone tra la nerezza delle ciglia ed il nero *legno santo*, nuovo rimedio contro il malfrancese!!» –, non sia del tutto fine a sé stessa o frutto di semplice ricerca espressiva, ma rimandi indirettamente al fatto che il marito di Isabella, Francesco II, aveva in passato contratto la sifilide (cfr. Luzio-Renier 1885, pp. 410). Il sostantivo è *hapax* in Trissino, e costituisce anzi qui forse addirittura la prima attestazione in poesia: Fracastoro parla in maniera piuttosto diffusa del guaiaco nel III libro del suo poema, il *Syphilis sive Morbus Gallicus*, pubblicato per la prima volta a Verona nel 1530 (ma al quale l'autore lavorava già dalla metà degli anni Venti, come dimostra il precedente invio di una copia manoscritta all'amico Bembo); presumibilmente degli stessi anni è il capitolo *In lode del legno santo* di Firenzuola; pubblicato nel 1521, a Venezia, è invece il *Lamento* di Niccolò Campani (lo Strascino da Siena), dove si parla però più genericamente di «legno d'India». *l'India*: le Indie occidentali, vale a dire la porzione dell'America (centrale) colonizzata sin dalla fine del Quattrocento. Anche in questo caso si tratta probabilmente della prima attestazione in poesia del sostantivo (che non conta ulteriori occorrenze in Trissino) con questo significato.

38. *Nuovo rimedio*: 'rimedio recente, da poco scoperto'. Cfr. Chariteo, *Endimione* canz. IV 52-53 «Cercar convenmi alcun remedio novo / Per sanar questo male, o tardo o presto». *l'insanabil piaghe*: le 'gomme' prodotte sulla pelle dalla sifilide o, più in generale, tutti i disturbi che accompagnano la malattia. Un sintagma pressoché immutato è in Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* IV IX 4414 «insanabil piaga», ma si vedano anche *Rime* LXXVII 19 «sanar le piaghe» (che a sua volta riproduce *Purg.* VII 95) e *It. lib.* XXIV 69-70 «Qualche rimedio a quest'horribil male, / Che mai non credo, che sanar si possa». L'aggettivo è *hapax* in Trissino.

39. *le ... cilja*: cfr. *Ritratti*, p. 21 «il liniamento de le belle ciglia». Le ciglia sono

lodate come elemento di bellezza femminile anche in LXXIX 28 «O Nympha, c'ha' le cilja adorne e nere».

39-40. *ε... ardenti*: 'e non esistono, nel cielo sereno, due stelle ardenti che siano tanto luminose'. Gli aggettivi «seren» e «ardenti» non hanno una semplice funzione esornativa, ma concorrono a rendere l'idea della distanza fra comparante e comparato: neppure nel cielo più limpido e terso, quando cioè la visibilità non è offuscata, e neppure scegliendo le stelle più fulgide della volta celeste è possibile trovare due astri paragonabili per splendore agli occhi della donna. Cfr. *Rvf* 312 1 «Né per sereno ciel ir vaghe stelle», ma anche 127 57-60 «Non vidi mai dopo nocturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti, / et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo, / ch'i' non avesse i begli occhi davanti» e Lorenzo, *Canzoniere* CXXVII 5-8 «o come ciel seren col suo colore / distinguendo le stelle, ornato aggiunse; / né men bellezze in sé quel viso assunse, / che fiori in prati o in ciel lume e splendore».

40. *due ... ardenti*: cfr. Properzio II 3 14 «non oculi, geminae, sidera nostra, faces», ma poi anche Chariteo, *Endimione* son. XXXIX 1-2 «Ecco la notte: el ciel scintilla e splende / Di stelle ardenti, lucide et gioconde», Sannazaro, *SeC* LXVIII 4-6 «L'oro, i robin, le perle e 'l terso avorio, / s'io dormo o veghio, sempre, ove ch'io miri, / con le due stelle ardenti veder parme» e *It. lib.* XI 969 «E lj'ocki l'or parean due stelle ardenti».

41. *Come ... vaghe*: 'quanto lo sono i begli occhi di costei', con gioco tra i significati di 'stelle' e 'occhi' che ha la parola "luce" (o "lume": cfr. ad esempio XXV 12-14 «Almen potess'io trasferirmi al Cielω / Mωrendω, e tutto trasformarmi in lui, / Per mirarvi dapoī cōn mille lumi»), complicato dal fatto che l'aggettivo può valere sia 'piacevoli' che 'vaganti', 'mobili', con estensione quindi dell'analogia alle 'stelle vaghe', che si contrappongono a quelle 'fisse'. La locuzione si ritrova identica in LXXII 12-13 «E l'alte luci vaghe / Fa di lacrime nuove e di dolore», dove però l'aggettivo significa 'desiderose'.

42. *gilji o neve*: entrambi i sostantivi sono *hapax* nelle *Rime* (ma per il secondo, oltre al passo già citato di *Ritratti*, p. 22, vd. *It. lib.* III 1009 «ε come neve bianchi» e XIII 537 «ε piu che neve bianchi»). Sul motivo di *Lam* 4 7 «candidiores [...] nive», cfr. almeno *Par.* XXXI 14-15 «tanto bianco / che nulla neve a quel termine arriva», *Rvf* 30 2 «[donna] vidi più bianca et più fredda che neve», *Tr. Cupid.* I 22 «vie più che neve bianchi» e *Tr. Mortis* I 166 «Pallida no, ma più che neve bianca». Per la coppia dei sostantivi vd. invece anzitutto Properzio II 3 10-11 «lilia non domina sint magis alba mea; / ut Maeotica nix minio si certet Hiberō» e poi anche Gallo, *Rime, A Caterina Cornaro* 3 108 «bianche qual neve o qual candido giglio».

43. *Cōm'ella ... petto*: 'quanto il bianco che colora il suo viso e il suo petto'.

44. *In ... posfa*: 'in cui si spande però una qualche nota di rossore'. Il sostantivo, qui *hapax*, è anche in *Ritratti*, p. 23 «rosseza de le labra [...] e candidissimi denti, i

quali si possono assimilare a la bianca neve, che disse Messer Cino da Pistoja essere fra le rose vermiglie d'ogni tempo», e in *It. lib.* VIII 628-629 «Che meljω è havere un pocω di rosseza / Per ritirarsi, e cōservarsi illefi»; per il resto quasi sconosciuto alla tradizione antecedente, è frequente in Boccaccio (di cui si veda almeno *Amorosa visione* XV 22-24 «Il viso suo come neve mo' messa / pareva, nel qual mescolata rossezza / aveva convenevolmente ad essa») e compare in Gallo, *Rime, A Caterina Cornaro* 3 94-96 «Costei bella statura e tal bianchezza / qual nieve in freddo verno acerbo et empio, / dove s'incarna una viva rossezza», e in Correggio, *Rime* 3 4 «tutto el [*scil.* il volto] vedresti di rossezza tincto» e 77 7-8 «le ninfe a i prati van cogliendo fiori / e di vaga rossezza il sol le tinge».

45. *Che ... rofa*: 'simile a quella prodotta dalle foglie di una rosa vermiglia che galleggino nel latte'. Anche in questo caso Trissino non si limita a riprendere l'immagine bembiana di *Asolani* II XXI («Vede dopo questi le morbide guancie, la loro tenerezza et bianchezza con quella del latte appreso rassomigliando, se non in quanto alle volte contendono con la colorita freschezza delle matutine rose»), ma risale fino al modello classico di Properzio II 3 12 «utque rosae puro lacte natant folia», come si desume dal fatto che in Bembo i due elementi – la rosa e il latte – sono accostati ma tenuti distinti, mentre nell'ipotesto latino si intersecano appieno. Per il motivo vd. inoltre Giusto de' Conti CCVI 1-3 «Chi vuol veder la neve et latte insieme / Misti con rose et fior bianchi et vermigli, / Mira il viso a costei», Chariteo, *Endimione* canz. X 90 «[quelle gote] Son fresche rose, asperse in puro latte», Sannazaro, *Arcadia* Ie 65 «[un volto] che di colore avanza latte e rose» e IIe 109-110 «il cui colore agguaglia / le matutine rose e 'l puro latte», e *It. lib.* VIII 38 «Et le sue carne pajωn latte, e rofe» e XX 135-136 «E le sue belle membra, / Che parean latte, e rofe entr'a un bel vafω». *vermilja rofa*: cfr. LXXIX 34 «vermilje rofe». Al di là di *Rvf* 127 71-74 «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / [...] / veder pensaro il viso di colei» e di Boccaccio, *Rime* III 6-7 «et con vermiglie rose i bianchi gigli / misti fa il suo colore in ogni dove» e *Teseida* XII 58 4-5 «[guance] bianche et vermiglie, non d'altra mistura / che intra ' gigli le vermiglie rose», il sintagma si trova quasi sempre in riferimento alle labbra della donna: vd. ad esempio Cino CXXIII 9-11 «oimè, lo dolce riso / per lo qual si vedea la bianca neve / fra le rose vermiglie d'ogni tempo», Boccaccio, *Amorosa visione* XV 64-65 «e la sua bocca bella e piccioletta / vermiglia rosa e fresca simigliava», e *Rvf* 131 9-10 «et le rose vermiglie infra la neve / mover da l'ora, et scoprir l'avorio» e 157 12 «perle et rose vermiglie».

[IV] 46-48. *Un ... bocca*: 'I bei denti e le labbra di color porpora sono come una fila ordinata di perle posta fra due coralli'. Si noti come i due comparanti, che occupano i due versi iniziali del primo piede, siano ripresi in perfetto parallelismo dai comparati, a loro volta strutturati in due sintagmi simmetrici costituiti da aggettivo e

sostantivo. La stessa coppia di figuranti per indicare la bocca è in XIII 42 «[harmōnia] Ch'ufcìω fra 'l meçω di coralli e perle» (e vd. la relativa nota, soprattutto in relazione all'impiego dell'inusuale metafora dei coralli); vi è invece *variatio* rispetto al binomio del v. 8, dove per indicare le labbra e i denti delle *Nymphæ* si era impiegato il sintagma «perle e rose».

46. *Un ... perle*: cfr. *Ritratti*, p. 23 «come alcuna volta accade, sorridendo dimostrò fra la rosseza de le labra un ordine di equali, e candidissimi denti», Gallo, *Rime, A Caterina Cornaro* 3 106-107 «fra' vivi labbri di color vermiglio / di perle un ordin era et è diviso» e Bandello, *Rime* CXII 1-2 «Perché si levi dalle perle schiette / l'ordine lor». Il primo dei due sostantivi è *hapax* nelle *Rime*.

47. *Che ... ritruovi*: 'che si trovi per caso', a indicare una condizione insolita. *corali*: è questa l'unica attestazione del sostantivo in Trissino oltre a quella di XIII 42, con la differenza che in questo caso, per ragioni rimiche, si ha la forma con scempiamento della laterale alveolare (come anche, ad esempio, in Boiardo, *Amorum Libri* I 18 1 «De avorio e d'oro e de corali è ordita»).

48. *purpurea bocca*: l'aggettivo, che è *hapax* nelle *Rime* così come il sostantivo «denti» che precede, si trova assai di rado accostato direttamente alla bocca in ambito volgare; al contrario, la locuzione trova qualche riscontro nella tradizione latina, per cui vd. ad esempio Catullo 45 12 «illo purpureo ore» od Ovidio, *Amores* III 14 23 «purpureis condatur lingua labellis», ed è sfruttata da Trissino anche per la più tarda canzone indirizzata a Vittoria Colonna, *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* (in Trissino 1729a, pp. 380-381), nei vv. 64-68 «Ma quando poi le vaghe rime ascolto / che usciron fuor della purpurea bocca / fra perle e rose, e fra mill'altri odori, / smisurata dolcezza il cor mi tocca».

49-50. *E... divengon*: 'E, quando sorride, queste due cose (ossia i denti e le labbra) sono atteggiati in una maniera tale'. Il primo dei due verbi è *hapax* nelle *Rime*, ma vd. ancora il passo di *Ritratti*, p. 23 riportato in nota al v. 46; vd. inoltre *Ritratti*, p. 22 «et il mansueto, e dolcissimo riso, che fa obliare qualunque il mira».

51. *Smisurato ... trabocca*: 'un piacere senza misura invade il nostro cuore, tanto da non poter essere contenuto'. Danzi (Trissino 2001, p. 285) ricorda che il verbo, qui *hapax*, è «sempre e solo parola-rima in Petrarca, dove traboccano, all'opposto, lacrime e dolore». Cfr. Strozzi il Vecchio, *Madrigali* LXI 4 «sì di piacer trabocca». *in noi*: forse un *pluralis modestiae* indicante il solo poeta (che però sarebbe subito contraddetto dal «me» di v. 53) o forse un «noi» a includere qualunque uomo cui sia dato di contemplare le bellezze della marchesa.

52-53. *Ah... divine*: 'Ah (a quale scopo affaticarmi a elogiare questa donna), delle infinite parti che costituiscono la sua divina bellezza io non riesco a trattare che una porzione minuscola'.

52. *de ... una*: modulo piuttosto diffuso per indicare un'enorme sproporzione

(propriamente, un rapporto di uno a mille); cfr. ad esempio *Rvf* 71 81 «sì che di mille un sol vi si ritrova», 88 12 «ché perch'io viva de' mille un no scampa», 360 97-98 «et a costui di mille / donne electe, excellenti, n'lessi una» e 366 94 «et de' mille miei mali un non sapea», *Tr. Cupid.* II 140 «tanto che di mille un non seppi il nome» e III 147 «ed ella a pena di mille uno ascolta», *Tr. Mortis* I 91 «Pur de le mill'è un'utile fatica» e II 56 «e pargli l'un mille anni», e *Tr. Etern.* 59 «di veder de le mille parti l'una». *si tocca*: 'è sfiorata', quindi 'è trattata anche solo in maniera superficiale'.

53. *Per me*: è più probabilmente un complemento d'agente ('non è descritta da me') che di mezzo ('attraverso di me, per mezzo della mia parola poetica'). *belleze ... divine*: identica locuzione in LIII 22 (e vd. la relativa nota per ulteriori rimandi).

54. *O... nostra*: 'O sole fulgente della nostra epoca'. È ripresa l'equivalenza donna-sole già impiegata ai vv. 23-24.

55-56. *Quantω ... pellegrine*: 'quanto la vostra bellezza è superiore a ogni altra bellezza eterna e peregrina'. Sul senso da dare alla coppia finale, si tenga conto che «bellezze etterne» in Dante (*Purg.* XIV 149 e *Par.* VII 66) vale 'bellezze delle realtà eterne', con riferimento ai corpi celesti e alle entità angeliche, per cui si farebbe qui accenno al fatto che le qualità della donna superano quella di qualsiasi altra cosa creata – e nell'uso dell'aggettivo «altre» sarebbe implicita l'idea che la donna stessa è "eterna" e "pellegrina" –; meno convincentemente il verso potrebbe far riferimento ad altre donne, rispetto alle quali Isabella risulterebbe superiore sia nel tempo ('supererebbe chiunque in bellezza se anche si confrontassero le donne di ogni età') che nello spazio (con «pellegrine» che significherebbe quindi 'nei luoghi più remoti'). Si noti in ogni caso il parallelismo, nella medesima giacitura metrica, tra questa clausola e quella del v. 53, oltre al poliptoto con «belleza» del v. 55.

55. *transcende*: il verbo non è attestato in Trissino al di fuori delle *Rime*, dove compare anche in LXIV 46-47 «Cωsì il miω ben transcende / Ogni amωρωωω ben, che al mωndω sia».

57. *Quanta ... spande*: modulazione di quanto già affermato ai vv. 31-33 e che sarà poi ribadito al v. 90; cfr. inoltre LV 12 «E l'alte grazie a te date dal Cielω». Si segnala, infine, l'anafora tra questo verso e il 55, in un analogo impeto esclamativo.

58-59. *E... celeste*: dopo una descrizione puntuale delle bellezze fisiche vere e proprie, vengono ora passate rapidamente in rassegna qualità come la positura eretta e maestosa, l'ampiezza delle spalle e l'incedere. Quella qui presentata è una figura ben proporzionata, così come era stata già tratteggiata in *Ritratti*, p. 22 «et il santissimo pudore, e la gravità de l'andare, e la veneratione del stare [...] e la grandezza della persona, la quale né in sconcia lungheza si extende, né in pargoleza discende [...], e la quadratura de le spalle, e la largheza loro un poco ascendendo da gliumeri fino a la possatura del collo, e con quello attissimamente congiunti». Si tenga inoltre presente

Properzio II 2 5-6 «et maxima toto / corpore et incedit vel Iove digna soror».

58. *dritta ε grande*: identica coppia, a termini invertiti, in *It. lib.* VIII 37 «E grande, ε dritta, ε di regale aspettω».

59. *umeri*: vale, latinamente, ‘spalle’, come già in Dante e Petrarca (cfr. *Inf.* XVII 42, *Rvf* 5 8 e 185 10, e *Tr. Cupid.* I 26). La voce compare altre tre volte in Trissino: una nel brano di *Ritratti*, p. 22, riportato in nota ai vv. 58-59 e due nell’*Italia liberata. andar celeste*: cfr. *Rvf* 213 7 «l’andar celeste», ma anche, soprattutto in relazione al «majestà» del verso seguente, Poliziano, *Rime* CXXXVI 95-96 «Le’ fuor di guisa umana / mosse con maestà l’andar celeste».

60. *Di ... veste*: ‘quanto vi rivestono di gloria e maestà’. Si noti la ripresa, in poliptoto, dei «Quantω» con cui si aprono i versi 55 e 57. *vi veste*: in allitterazione. Il verbo, *hapax* nel canzoniere e qui al singolare benché retto ad *sensum* da tutti i soggetti dei due versi precedenti, suggerisce come le qualità ora elencate costituiscano un *habitus* in senso proprio.

[V] 61-63. *Ma ... belle*: ‘Ma tutte le sue qualità (quelle finora lodate e quelle che resterebbero da celebrare) diventano un nulla qualora si odano le sue belle e oneste parole o si contempi il suo comportamento angelico’. Il riferimento alla voce di Isabella è qui solo introdotto in maniera incidentale, mentre molto più particolareggiato è nei *Ritratti*, a p. 24: «E primieramente la faremo con voce, come dice il Petrarca, “Chiara suave, angelica, e divina” parlare; et una dolceza de la sua lingua venire assai maggiore di quella, la quale Homero describe, che da la bocca del vecchio Nestore usciva; et, acciò che ogni cosa più particolarmente nota vi sia; il tono de la voce non è molto tenue, né tale, che ’l sia troppo femminile, overo disciolto; ma è suave, e mansueto, come sarebbe quello di uno fanciullo, il quale non fosse anchora a la giovinezza venuto; e questo tono tenerissimamente intrando ne le orecchie altrui genera un certo rimbombo in esse; il quale, anchora che sia cessata la voce, dentro però suavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolceze piene di persuasione ne l’anima rimanere». Per «udir [...] cōtemplar» vd. invece Lorenzo, *Canzoniere* XLV 10-11 «et udir l’armonia delle parole / e contemplar l’alte virtù divine».

61. *tuttω ... nulla*: cfr. *Rvf* 72 48 «a quel ch’i’ sento è nulla» (: *trastulla*). Il ridimensionamento retorico delle bellezze fisiche finora lodate, in favore della voce e del canto, deriva forse da Properzio II 3 v. 9 «Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit» e vv. 17-20 «quantum quod posito formose saltat Iaccho, / egit ut euhantis dux Ariadna choros, / et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippeae ludere docta lyrae». *restω*: assente in Dante e Petrarca, è *hapax* nelle *Rime*.

62. *hōneste ε belle*: gli aggettivi sono da intendersi riferiti rispettivamente al contenuto dei discorsi e alla loro forma (se non proprio alla loro articolazione), per

cui vd. *Ritratti*, p. 25 «La loquela sua poi non è patria pura, né pura Toscana; ma il bello de l'una, e de l'altra ha scelto, e di quello insieme mescolato dolcissimamente favella; et ha in sé alcune gratie, et alcuni motti oltra modo piacevoli, e pronti, i quali a tempo detti da lei mai non turbano altrui, ma diletmano sempre». Kolsky (1984, p. 50) avanza addirittura l'ipotesi che nell'operetta «Trissino is also availing himself of the opportunity of attacking Bembo's linguistic theories by having the author of the *Prose* praise Isabella's spoken language in accordance with Trissino's own theories [...]. Thus, in the year before the publication of the *Prose* Trissino is trying to defend his own position in the language dispute». La dittologia è diffusa in Petrarca (cfr. *Rvf* 59 13, 247 4, 312 8, 336 5 e 343 6, e *Tr. Mortis* II 66).

63. *angelici costumi*: sintagma identico in *Rvf* 156 1 (: *lumi*). Più che indicare, in generale, le qualità morali contrapposte a quelle fisiche, la locuzione farà qui riferimento all'insieme degli atteggiamenti che la donna adopera durante la vita quotidiana.

64. *di quelle*: forse da intendere 'di quelle cose', in riferimento quindi anche ai «costumi» del verso che precede; ma più probabilmente a indicare le sole «parole» di v. 62, sulle quali è del resto incentrato il prosieguo della stanza.

65. *Ogni ... trastulla*: 'chiunque sia oppresso dai pensieri trova diletto e conforto'. Cfr. *Par.* IX 76-77 «Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla / sempre col canto di quei fuochi pii». L'aggettivo qualificativo è *hapax* nelle *Rime*, così come il verbo in punta di verso. *affannata mente*: «affannate menti» è in *It. lib.* XII 936 a indicare una spossatezza psicologica oltre che fisica.

66. *E ... consumi*: 'e il mondo intero è come se si disfacesse per la dolcezza che ne riceve'. Le sensazioni provocate dalla visione diretta della donna o dalle sue azioni hanno per effetto quasi l'annientamento di chiunque vi si trovi innanzi, la cui natura non è in grado di contenere una quantità tanto sproporzionata di piacere (cfr. anche il v. 51).

67-68. *E ... gira*: 'e così come, ovunque rivolga il raggio di quei suoi lodevoli occhi, è in grado di suscitare uno stato di placidità'. Quello che potrebbe configurarsi come nuovo oggetto di celebrazione – la descrizione degli effetti dello sguardo della donna – si rivela in realtà soltanto un termine di paragone cui contrapporre gli effetti ancor più ristoratori (e anzi quasi taumaturgici) derivanti dalle parole.

67. *honorati lumi*: cfr. al v. 23 «honoratō soīe».

68. *Far ... gira*: calco di *Rvf* 109 11 «per far dolce sereno ovunque spira»; cfr. inoltre Dino Frescobaldi XI 1-2 «Deh, giovanetta, de' begli occhi tui / che mostran pace ovunque tu li giri», *Rvf* 125 66-68 «Ovunque gli occhi volgo / trovo un dolce sereno / pensando: Qui percosse il vago lume» e, per la clausola, *Rime* LV 55 «ovunque il raggio di sua luce aggiunge».

69. *soavi parolette*: locuzione già petrarchesca, in *Rvf* 183 2.

70. *Acqueta ... dolore*: 'fa cessare ogni sofferenza'. Di diverso tenore il brano dell'*Italia liberata* in cui ricorre la medesima espressione, in XVII 55-57 «Che 'l vinω ωltra, che acqueta ogni dolore / Suol sveljar anchω l'animω, e le forze, / Et è rimediω eletto a le fatiche».

70-71. *l'imperfette ... ristaura*: 'risana le menti manchevoli di qualcosa'. Riproposizione, in *variatio* ma con ripresa della medesima struttura sintattica, dell'immagine del v. 65: l'«affannata mente» diventa qui «imperfette / Menti», con l'impiego di un aggettivo che non ha ulteriore attestazione in Trissino se non in prosa; si noti inoltre la forta inarcatura, che dà l'idea della 'manchevolezza' delle *menti*.

71. *a ... inspira*: cfr. *Rvf* 72 7 «Questa è la vista ch'a ben far m'induce», 85 8 «di ben far co' suoi exempli m'innamora» e 257 6 «onde a ben far per vivo exemplo viensi», ma anche Giusto de' Conti CXLVI 5 «Ivi è la vista, che a ben far m'invita». Il verbo in punta di verso compare altrove in Trissino solo in prosa.

72. *Ma ... muove*: sulla perizia di Isabella nel canto Trissino si distende in *Ritratti*, pp. 24-25 (che presentano peraltro un avvio di periodo assai simile all'*incipit* del verso in questione, con stacco sintattico tramite «Ma») «Ma, quando poi questa alcuna volta canta, e specialmente nel liuto, ben credo, che Orpheo, et Amphione, i quali seppero le cose inanimate al canto loro tirare, sarebbeno, udendo costei, rimasi stupefatti di meraviglia; e non dubito, che il serbare diligentissimamente l'harmonia, in guisa che in niuna cosa il rithmo si varchi, ma a tempo con elevatione, e depressione misurare il canto, e tenerlo con lo liuto concorde, e ad un tratto accordare la lingua, e l'una, e l'altra mano, con le inflexione de i canti, niuno di loro havrebbe così bene saputo fare [...]. Ma, recando le molte parole in una, tale è questo cantare, quale per tali labri, e tali denti, come havete veduti, vi parrebbe, che fossi convenevole di uscire».

73-74. *Tanta ... Ciel*: non è direttamente il canto della donna a produrre effetti miracolosi sulla natura circostante, ma il Cielo che, udito quello, dispensa sulla terra i propri beni. L'*enjambement* contribuisce a raffigurare il movimento di questa 'pioggia' di *dolcezza*, con una costruzione analoga a quella di *Par.* XXXII 88-89 «Io vidi sopra lei tanta allegrezza / piover» o di Dante, *I' mi son pargoletta* 11-12 «Ciascuna stella negli occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute»; l'immagine è però nel complesso più vicina a *Rvf* 192 3 «vedi ben quanta in lei dolcezza piove» (: *move*). Cfr. inoltre, per il sintagma in *incipit*, *Rime* VI 2 (e rimandi).

74-75. *l'aere ... intentω*: cfr. *Rvf* 156 12-14 «ed era il cielo a l'armonia s' intento / che non se vedea in ramo mover foglia, / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento»; una scena del tutto analoga è in *Rime* XIII 64-65 «L'aere kiarirsi, e 'l ventω / Fermarsi al suon di sue parole attentω» (e vd. la relativa nota), ma cfr. anche LX 7-8 «al dolce apparir de i santi lumi / S'acqueta il ventω e 'l murmurar de i fiumi».

74. *l'aere si rallegra*: cfr. *Rvf* 325 70 «l'aere et la terra s'alegrava, et l'acque», ma anche Cino II 5-6 «E fa rinovellar la terra e l'are, / e rallegrar lo ciel la sua vertute» e *Rvf* 192 12-14 «e 'l ciel di vaghe et lucide faville / s'accende intorno, e 'n vista si rallegra / d'esser fatto seren da sì belli occhi».

75. *dolce harmonia*: identica locuzione in *Par.* VI 126 e XVII 44. Per il preciso valore da assegnare al sostantivo vd. la nota a XIII 40.

[VI] 76. *dilicata*: 'fine', 'aggraziata'. Cfr. Lorenzo, *Canzoniere* XCIX 1 «Candida, bella e dilicata mano» e CVII 4 «man süave e dilicata», Correggio, *Rime* 166 8 «la delicata mano» (: *lontano*) e 331 1 «Formosa, bianca e delicata mano», Tebaldeo, *Rime estravaganti* 519 5 «la delicata mano», e Bandello, *Rime* CLXXXIX 15 «man delicata e molle». La locuzione è inoltre in *Soph.* 1911 «o dilicate mani».

77. *anchor*: 'anche'. La perizia nelle *opre di Minerva* si aggiunge a quella dimostrata da Isabella nel canto. *l'opre di Minerva*: più che alla tessitura, che forse non sarebbe attività del tutto confacente alla marchesa (e di cui peraltro non si fa accenno alcuno nei *Ritratti*), è possibile che si faccia qui riferimento in generale agli studi o più specificamente alla pratica della poesia, nel qual caso la menzione della *dilicata manō* rimanderebbe all'atto di scrivere; questo, del resto, è il senso che l'espressione ha in Stampa, *Rime* CXLVII 7-8 «Or a l'opre di Marte, or di Minerva / rivolge l'alto e saggio suo pensiero». Cfr. anche Orazio, *Odi* III 12 5-6 «tibi telas operosaeque Minervae / studium aufert». Il nome della dea non compare altrove nelle *Rime*.

78. *rarō ... ingegnō*: si segnala il quasi perfetto omeoteleuto fra i due aggettivi (*rARō ... leggiAdRō*). Per la clausola cfr. LXXVII 9 «Del più leggiadro ingegnō»; un'identica locuzione, all'interno di formule sempre in punta di verso, ricorre in *It. lib.* I 408, X 824, XIV 15 e XXIV 1281. Si veda inoltre, soprattutto in relazione al rimando a *Minerva* del verso precedente, Comedio Venuti LXVII 1-3 «Leggiadro ingegno, in cui Minerva spira / sue dolci note e 'l sacro Apollo infonde / la celeste armonia».

79-81. *Ne ... sdegnō*: 'E una cerva solitaria non si tiene lontana da ogni contatto con l'uomo tanto quanto questa donna rifugge ira e sdegno'. Per quanto divergente nel tema trattato, il secondo piede è in perfetto parallelismo sintattico con il primo: entrambi si aprono con una principale che occupa il distico iniziale e che a sua volta è costituita da un sintagma aggettivo + nome, dal verbo in *rejet* e da un complemento nella porzione rimanente del secondo verso; in tutti e due i casi, poi, il terzo verso presenta in *incipit* un anaforico «Quantō» (pur con diverso valore grammaticale, rispettivamente interrogativo indiretto e comparativo).

79. *solitaria cerva*: immagine rara, desunta evidentemente da *Rvf* 23 158 «un cervo solitario et vago», e in questo contesto ancor più insolita perché impiegata come comparante non della solitudine dell'io ma di una generica idea di 'distanza'; cfr. anche

Sandoval di Castro, *Rime* XXXIII 10-11 «fuggo la gente e vo per questi monti, / qual cervo errando solitario e vago». Entrambi i membri della locuzione sono *hapax* nelle *Rime*.

80. *Fugge ... lontano*: il cervo è animale considerato pavido per natura, tanto che nell'*Italia liberata* lo si incontra sempre come comparante per personaggi dall'animo timoroso. *comercio human*: la locuzione compare in Trissino anche in *It. lib.* V 424-425 «Che l'esser gratò è una virtù divina, / Ch'adorna, e lega il bel commercio humanò», VII 77-78 «Perchè vincendò restanò anchor servi; / Ch'è il maggior mal, ch'abbia il commercio humanò» e IX 242-243 «Queste son le tre grazie, il cui bel nodò / Conferma, e lega il buon commercio humanò». Il sostantivo, che non registra altre occorrenze nelle *Rime*, è pressoché privo di attestazioni anche nel resto della tradizione lirica: cfr. però *Orl. Fur.* XVIII 50 1-2 «La principal cagion ch'ha far disegno / sul commercio de li uomini ne mosse» e XXXIX 14 5 «fuor del commercio popular l'invola» e 88 4 «viver potrà d'ogni commercio fuora».

81. *s'accosta: hapax* nella raccolta. *ira ne sdegno*: locuzione petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 340 8 «Pur lassù non alberga ira né sdegno» e 360 11 «ira et sdegno», ma anche «li sdegni et l'ire» in 270 34 e 360 106. L'atteggiamento mansueto di Isabella è lodato in *Ritratti*, pp. 26-27 «Ne la mansuetudine poi ad Arete moglie di Alcinoò, et a sua figliuola Nausicaa l'assomigliaremo; et a qualunque altra; la quale ne la grandezza de le cose temperatamente si resse; perciò che, e mediocri riprensioni, e mediocri dispreggi costei sa patientemente tollerare; e non per minime cagioni s'adira; né si può ne' suoi costumi niente di amaro, niente di ritroso, o di contentioso vedere; anzi una ferma quiete, et una continua tranquillità d'animo sempre vi si ritruova [...]. Oltre di questo, una certa schiettezza, et una generosità in tutti i suoi costumi si vede; et uno non essere vaga di punire chi la offende, ma prontissima a perdonare a chi d'haverla offesa si pente. E sì come le cose noiose, et adverse patientissimamente sopporta, così ritrovandosi in tanta altezza, et in tanta felicità, non è punto sopra l'humana misura levata; né per questo nulla di altero, nulla di vezoso, o di satievole addopra; anzi coloro, che o per bisogno, o per altro a lei ne vanno, tutti con accoglienze grate, e suavi, e con humanità singulare raccoglie».

82. *O ... regno*: cfr. XIII 24 «Tal, che s'cesca qua giù dal paradiso» e rimandi, cui si aggiungano Mantelli di Canobio LIV 1-2 «Questa angioletta dal celesto regno / discesa in terra» e Tebaldeo, *Rime della vulgata* 90 11 «tu, che sei scesa dal celeste regno». La clausola, già dantesca (per cui vd. *Purg.* XXXII 22) è sfruttata anche da Petrarca in *Rvf* 244 12 e 354 4 (: *ingegno*).

83. *Per ... paradiso*: 'per mostrare qui, sulla terra, quali sono i beni del paradiso'. Il motivo è sviluppato anche in LV 2-3 «Fosti mandata qui tra noi, per darne / Tutto quel ben, che può dal Ciel venire». In questo caso Trissino sembra accostarsi da vicino a *Rvf* 268 35-36 «che solea far del cielo / et del ben di lassù fede fra noi», di cui è

ripresa quasi letteralmente la clausola del secondo verso; ma cfr. anche Dante, *I' mi son pargoletta* 2-3 «e son venuta per mostrare altrui / de le bellezze del loco ond'io fui» e *Amor che nella mente* 55-56 «Cose appariscon nello suo aspetto, / che mostran de' piacer del Paradiso», *Rvf* 77 8 «per far fede qua giù del suo bel viso» (: *fiso* : *paradiso*) e Sforza 121 9-10 «Volve fra noi il ciel far prova e fede / Del ben del Paradiso in questa donna». La costruzione, inoltre, ricorda in parte quella di Giusto de' Conti XIII 1-3 «Luce dal ciel novellamente scesa / Per far con tua presenza sacra et pura / Più degna in noi Natura».

84-85. *Moltω ... merti*: 'mi rincresce molto che le mie lodi non giungano ad eguagliare i vostri meriti'. Si noti il forte *enjambement*, volto a generare un'effettiva distanza fra il *dir* e i *merti*. Cfr. *Rvf* 354 5-6 «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale». Un identico *incipit* di verso è in *It. lib.* VII 421 «Moltω m'incresce de la sua ruina», ma per una simile giacitura vd. anche *Rime* LXXV 15 «Certω m'incresce del suo pianger».

85. *anzi ... s'allunga*: 'anzi, si allontana sempre più da loro'. Quanto più il poeta procede nella celebrazione della donna, insomma, tanto più la sua parola risulta imperfetta e i meriti di quella appaiono al contrario inesprimibili; cfr. al contrario *Rvf* 209 8 «ma com più me n'allungo, et più m'appresso». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

86-87. *Chè ... lui*: 'perché quanto più si guarda fisso nel sole, tanto meno esso risulta visibile'; per la terza volta nel corso della canzone, dopo i vv. 23 e 54, la donna viene paragonata al sole. Si noti che, al contrario, ai vv. 28-30 («Ma chi potrà firmare / Per poco spazior la sua vista in ella / Dirà, che non fu mai cosa sì bella») era stato suggerito che uno sguardo rivolto verso di lei per pochi istanti sarebbe stato sufficiente a coglierne l'incomparabile bellezza. Il concetto è già in *Rvf* 339 13-14 «et per aver uom li occhi nel sol fissi, / tanto si vede men quanto più splende» (dove l'immagine è correlata, come qui, all'incapacità da parte dell'io di esprimere compiutamente le qualità della donna) e in parte in 48 11 «e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda»; per il tema della vista che risulta scemata dalla visione diretta del sole vd. inoltre *Purg.* XVII 52-54 «Ma come al sol che nostra vista grava / e per soverchio sua figura vela, / così la mia virtù quivi mancava» e *Rvf* 212 5-6 «e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento / col suo splendor la mia virtù visiva». Si segnala infine l'inarcatura tra «fiso» e «Si guarda».

87-88. *numerar ... serene: adynata* di amplissima diffusione e di origine biblica (cfr. *Gn* 22 17 «benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut harenam quae est in litore maris» e *Hbr* 11 12 «propter quod et ab uno orti sunt et haec emortuo tamquam sidera caeli in multitudinem et sicut harena quae est ad orma maris innumerabilis»), ma ben presenti anche nella tradizione classica (cfr. ad esempio Catullo 7 3 «Quam magnus numerus Libyssae harenae»). Il primo dei due

sostantivi, *hapax* nelle *Rime*, è impiegato da Trissino accanto allo stesso verbo in *It. lib.* XXIV 534 «a numerar fin a l'harena»; per la coppia vd. invece Sforza 133 1-2 «Non sonno in ciel tante lucente stelle, / Né tanta in Libia fluctuante harena», Alamanni, *Admeto secondo* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 5-15) vv. 270-272 «Chi vorrà di costei cantare appieno, / Potrà contar quante han le notti stelle, / Quanti ha fior primavera, e il mare arene», Bandello, *Rime* CLVII 49-53 «Chi vuol del santo viso le ricchezze / sì ricche e belle in carte discoprire, / potrà, canzon, de l'alto mar l'arena, / e, la notte serena, / del ciel le stelle ad una ad una dire», e B. Tasso, *Rime* III LXVII 169-172 «Ma che cerch'io d'annoverar le stelle, / o del lito tirren le salse arene, / volendo dir del fior de l'altre belle / ciò ch'a sua gran bellezza si conviene».

88. *stelle serene*: le stelle in un cielo sereno (come al v. 40), vale a dire tutte quelle ben visibili.

89. *Prima ... che*: un movimento sintattico simile in *Rvf* 108 5-7 «prima poria per tempo venir meno / [...] / che [...]».

89-90. *l'immense ... dispense*: cfr. *Rvf* 213 1 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina». L'*enjambement* accresce la portata dell'aggettivo in punta di verso, rendendo un'idea della quantità incommensurabile delle *Grazie* dispensate sulla donna.

[VII] 91-96. *Qual ... mia*: il concetto alla base del paragone – l'ampia possibilità di scelta che si offre all'io nel momento in cui questi si appresta a celebrare la donna – è analogo a quello con cui si apre la terza strofa della canzone XXXI, ai vv. 33-38 «Qual se per coljer fiori entr'un bel pratō / Vergine arrivi in la stagiōn miljōre, / De la bella abōndanza ingōmbra 'l cuore, / Ne sa discerner poi qual più lj'è gratō, / Tale hor mi ritrov'io per questō latō / Campō di lode al cōminciar sōspestō»; retoricamente, però, in quel caso la fronte è occupata quasi per intero dal figurante, mentre qui il comparante e il comparato si dispongono in maniera simmetrica nel primo e nel secondo piede, introdotti rispettivamente da «Qual» e «Tal». La metafora dell'ape è ricchissima di attestazioni fin dalla tradizione classica: si vedano ad esempio Lucrezio, *De Rerum Natura* III 11-12 «floriferis ut apes in saltibus omnia libant / omnia nos itidem depascimur aurea dicta», Virgilio, *Aen.* VI 706-709 «Hunc circum innumerae gentes populique volabant, / ac velut in pratis ubi apes aestate serena / floribus insidunt variis et candida circum / lilia funduntur, strepit omnis murmure campus», Orazio, *Odi* IV 2 27-32 «[...] ego apis Matinae / more modoque / grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uviduque / Tiburis ripas, operosa parvus / carmina fingo», Ovidio, *Ars Amatoria* I 95-96 «aut ut apes saltusque suos et olentia nactae / pascua per flores et thyma summa volant» e Seneca, *Lettere* 84 3 «Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt». Fra gli altrettanto numerosi esempi in volgare, si tenga presente almeno

Poliziano, *Stanze* I 25 5-8 «risonava la selva intorno intorno / soavemente all'òra mattutina; / e la ingegnosa pecchia al primo albore / giva predando ora uno or altro fiore», rispetto a cui il brano trissiniano condivide la specificazione temporale e l'identico aggettivo «mattutina»; né si dimentichi che, intorno al 1524, Giovanni Rucellai componeva, sull'esempio delle *Georgiche*, un poemetto in endecasillabi sciolti intorno all'allevamento e alla cura delle api, dedicandolo poi proprio a Trissino.

91. *mattutina*: l'aggettivo è *hapax* assoluto in Trissino (ma con valore di sostantivo, nella forma con dentale scempia, si ritrova in *It. lib.* XVI 455 «E l'huora del fornir del matutinω»). L'idea che le api escano dall'alveare per raccogliere il nettare sul far del mattino è topica: cfr. ad esempio Alamanni, *Avarchide* XXII 45 3-5 «Che parean da gli alberghi uscendo al piano / Api, ch'al gran mattin le regie soglie / Lassan».

92. *di ... fior*: cfr. Alamanni, *Fuggi, o mio gregge, il tosco Coridone* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 139-142) v. 52-53 «onde sen vanno a schiera / L'api di fior in fior sonando intorno» e Strozzi il Giovane, *Ape, che sì soave mormorando* v. 2 «Se 'n va di fiore in fiore».

93. *nuovω mel*: osserva Danzi (Trissino 2001, p. 287) che per Trissino il «*nuovω mel* risultato della contaminazione dei fiori è [...] l'omologo della lingua cortigiana per il trattatista, o della bellezza femminile quale che deriva, nei *Ritratti* secondo il noto tòpos, dalla contaminazione degli elementi di varie donne belle». *poner*: allo stesso modo di come al v. 2 il poeta afferma di voler «poner'in carte» la bellezza della donna.

94-95. *per ... grazia*: nella coppia sono sintetizzate le bellezze esteriori e le qualità morali così come celebrate nel corso dell'intera canzone. Per la costruzione «ogni [...] ogni» cfr. LV 35-36 e rimandi.

95-96. *la ... Donna*: mentre al v. 53 sono dette «divine» le *belleze*, qui è la *Donna* stessa ad essere proclamata di natura divina. Un identico sintagma, peraltro con analoga spezzatura tramite *enjambement*, è in Buonarroti, *Silloge* 23 5-6 «mentre la mia divina / donna si degna d'abitare in terra».

96. *vola ogn'hor*: 'spazia senza sosta'. Il verbo, identico a quello impiegato al v. 92, rinsalda il legame fra l'*ape* e la *mente* all'interno della similitudine. Cfr. inoltre LXXIII 1-2 «Dolci pensieri, che continuamente / Gite volandω a la mia Donna intornoω».

97. *ivi s'invesca*: il gioco allitterante (*IVi s'InVesca*) contribuisce alla raffigurazione della *mente* come sopraffatta dalla *dolceza* delle qualità della donna, catturata da questo *mel* allo stesso modo di come un uccello, preso al vischio, non è più capace di volare liberamente.

97-98. *s'oblia ... nota*: 'diviene dimentica di sé stessa, e tanto più quindi di riferire minutamente quanto ha contemplato fino a quel momento'. L'inarcatura fra il verbo "obliare" e i complementi che seguono – analoga, ad esempio, a quelle di XII

6-8 «tantω si rinesca / L'anima in quel giwir, ch'io temω ch'esca / Di mε» (con verbo quasi identico all'«invesca» che si incontra qui al v. 97) o XXVI 37-38 «E nel pensar di lei le valle e i colli / Mi scordω, et Arnω insieme, e ognialtra donna» – non fa che rendere ancor più manifesta l'idea della dimenticanza e dello smarrimento della ragione di fronte all'ineffabile perfezione della donna. Per l'immagine nel complesso cfr. LV 67-68 «Tantω diletto ha l'huom nel cōtemplarte, / Che ognialtra cofa e se medesmo ωblia» e rimandi, in particolare a IX 7-8. *ciò ... nota:* per il preciso valore da assegnare al verbo vd. la nota a LV 38.

99-100. *Et ... descrivω:* 'e io, che con l'intelletto non arrivo a capire quanto la mente mi va ispirando, finisco con lo scriverne ancora meno'. La scrittura poetica, dunque, procede secondo la seguente successione: la mente contempla le bellezze della donna ma ne coglie soltanto una parte, che suggerisce poi all'intelletto; quest'ultimo, a sua volta, è capace di comprendere solo una minima porzione di quanto la mente gli detta; l'io, infine, riporta ancor meno di quanto l'intelletto è stato in grado di percepire. Si tratta pressappoco della medesima struttura argomentativa su cui è costruita la stanza iniziale di Dante, *Amor che nella mente*, vv. 3-13 «[Amor] move cose di lei meco sovente, / che lo 'ntelletto sovr'esse disvia. / Lo suo parlar sì dolcemente sona, / che l'anima ch'ascolta e che lo sente / dice: "Oh me lassa! ch'io non son possente / di dir quel ch'odo de la donna mia!" / E certo e' mi convien lasciare in pria, / s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, / ciò che lo mio intelletto non comprende; / e di quel che s'intende / gran parte, perché dirlo non savrei». In *Ringkomposition* è ripresa la contrapposizione iniziale (vv. 4-6) fra comprensione interiore ed espressione esteriore, con l'aggravante che in questo caso è ormai venuta meno anche la prima. Cfr. anche *Rime XXXI* 85-87 «Et [la mente mia] altre cofe molte / Mecω ragiona, ch'io non so ritrarle, / E pur vuol, ch'io ne parlo». *descrivω:* cfr. LXV 72-73 «Dunque da più bel Sωl, ch'io non descrivω, / Tantω furω abbaljati lj'ocki miei».

101. *Wnde ... vota:* 'per cui l'opera di celebrazione della donna risulta essere confusa e incompleta'. *Excusatio* conclusiva con cui si giustificano i limiti sia di *dispositio* che di *inventio*. Il verbo e il primo aggettivo sono *hapax* nelle *Rime*. *opra:* l'attività di lode (che finisce per coincidere con la canzone stessa), come in XXXI 44-45 «Quelle virtù, che in altra mai non fōrō, / Fienω a quest'opra assai miljōr lavōrō». *vota:* il verbo ha il significato di 'imperfetto', 'incompleto' anche in *It. lib.* III 200-201 «perch'ei t'hōnōra tantω, / Che non lascierà votω il tuω difire».

102. *Però ... difire:* 'Perciò terrò a freno il mio desiderio di lodarvi'. Cfr. *Rvf* 47 5 «largai 'l desio, ch'i' teng'or molto a freno», Boiardo, *Amorum Libri* I 43 100 «che dovevi al desir por prima il freno», e per contrasto B. Tasso, *Rime* I cII «Ma non possendo al mio desir por freno». Per uno sviluppo del tutto opposto – la manifestazione della volontà di proseguire nell'*opra* di lode della donna – vd. invece

Rvf 73 22-26 «Ma pur conven che l'alta impresa segua / continuando l'amorose note, / sì possente è 'l voler che mi trasporta; / et la ragione è morta, / che tenea 'l freno, et contrastar nol pote».

103. *quel ... dire*: 'ciò che mi resterebbe da dire'.

104. *alma gentil*: 'anima nobile'. Un sintagma identico è in Dante, *Piangete, amanti, poi che piange Amore* 13, e in *Rvf* 146 2.

105. *Che ... giocōndō*: 'che si rallegra e si adorna attraverso la sua bellezza'. È riproposto in *explicit* quanto dichiarato già in avvio di canzone, al v. 3 («La vostr'alma beltà, che 'l mōndō hōnōra»), e al v. 66 («E 'l mōndō di dōlceza si cōsumi»).

LX

Sorta di contrasto che sembra originarsi dalla scena di Dante, *Amor che nella mente* 19-22 «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira, / cosa tanto gentil quanto in quell'ora, / che luce nella parte ove dimora / la donna di cui dire Amor mi face», proponendone una drammatizzazione (sotto forma di trasposizione che segue quasi gli schemi di una rappresentazione scenica). Difficile, in effetti, stabilire se si tratti di un vero e proprio scambio dialogato fra il soggetto poetante e il sole, cui è chiesto se abbia mai visto qualcuno dotato di tante perfezioni quante ne ha la donna amata, o se non sia piuttosto un soliloquio dell'io, che si limita ad apostrofare il sole con delle domande retoriche alle quali fornisce egli stesso risposta. Se si trattasse di una botta e risposta, risulterebbe certo insolita – in quanto non perfettamente simmetrica – la suddivisione delle due voci all'interno delle partizioni, con le domande che occuperebbero rispettivamente due versi del primo terzetto e l'intero secondo terzetto, laddove alle risposte sarebbe riservato soltanto il terzo verso del primo terzetto e i due versi di « $\tau\omega\rho\nu\eta\lambda\lambda\omega$ » finali; inoltre, parrebbe meglio intendere «ma quest ω è poc ω », al v. 3, come un emistichio pronunciato dall'io stesso, che subito incalza con una domanda correlata – ‘il fatto che questa donna sia così bella non è il solo aspetto che la rende tanto unica: piuttosto, sole, hai visto qualcuno che unisca a una tale bellezza anche tanta leggiadria, tanti costumi, tanta onestà?’ –, anziché come eventuale risposta del sole. Semmai, quindi, se si dovesse riconoscere al madrigale una tensione dialogica, la battuta da assegnare al sole sarebbe da relegare al distico conclusivo, con una risposta alla duplice e incalzante domanda dell'io che arriverebbe solo nel finale.

Diversamente che nell'altro madrigale della raccolta, il XLIX, maggiormente indirizzato verso una dimensione erotica e più incentrato sulla *fiamma* che avvolge l'io, in questo caso l'attenzione resta focalizzata sull'amata, di cui viene esaltata non solo la bellezza superiore a quella di ogni altra donna – lì in senso temporale (rispetto alle donne di ogni tempo), qui soprattutto spaziale (rispetto alle donne di ogni luogo) – ma anche le sue qualità morali e gli effetti miracolosi che, involontariamente, esercita sulla natura tutta.

Madrigale di rime ABA BCB CC, con uno schema che sembra mimare il meccanismo della terza rima dantesca (cfr. Capovilla 1983, p. 16) e che è già

impiegato da Petrarca nel primo madrigale dei *Fragmenta*, il 52 – e nella *Poetica* (pp. 150-151), nel riportare proprio questo testo petrarchesco fra gli esempi di «mandriali [...] di «cōmbinaziōne in parte discorde et in parte cōncorde», Trissino notava che questi «soljōnō cōmunemente essere de la cōmbinaziōne obliqua del secōndō modō di terzetti» (ovvero ABA BCB). Quello trissiniano è, al contrario, il secondo e ultimo madrigale delle *Rime*, diverso per caratteristiche dall'assai più breve XLIX: quest'ultimo, infatti, si componeva quasi esclusivamente di settenari (con l'eccezione dell'ultimo verso soltanto), laddove il presente consta di soli endecasillabi, giusta l'indicazione fornita nella *Poetica* secondo cui «i buoni autōri nōn ve lj'hannō [*scil.* i settenari] posti». Sotto il profilo rimico, è derivativa (e ricca) la rima *donna : indonna*.

1. *Sol ... luoco*: 'Sole, che nel tuo moto circolare abbracci l'intero mondo e attraversi ogni luogo abitato (vedendo quindi ogni persona esistente)'. Oltre al passo dantesco menzionato nell'introduzione, vd. almeno *Rvf* 29 57-58 «Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, / donna, di voi non ave» (e rimandi) e *Soph.* 1566 «Che 'l sol nōn vide mai coſa più bella»; nonché, per il sostantivo in coppia con il verbo "circondare", Gallo, *Rime, A Safira* 235 5-8 «Ma cert'è ancor che nulla creatura, / quanto che bagna el mare e 'l sol circonda / né giù nel centro in la tartarea sponda, / è impia più di te, tenace e dura». Quella del sole che, percorrendo tutta la terra, 'vede' (o meno) qualcosa è in ogni caso un'immagine topica (cfr. anche il commento di Giunta ai vv. 19-22 della canzone dantesca per qualche ulteriore rimando). *habitatō luoco*: la clausola è già in *Rvf* 129 15 «habitato loco» e poi ad esempio in Serafino Aquilano, *Strambotti* 90 3 «habitato loco» (: *poco*), e in Bembo, *Rime* 73 12 «habitato loco».

2. *Vedestu*: 'vedesti tu'. La forma con crasi fra passato remoto e pronome soggetto, piuttosto diffusa in antico, è registrata da Rohlfs 1968, § 452 «Nell'antico toscano non era rara la composizione della seconda persona singolare del passato remoto col *tu* enclitico: *mirastù* (< *mirastitu*), *vedestù*, *udistù* [...]. Più raro è tal uso nel condizionale, per esempio *avrestù* 'avresti tu?' e nell'imperfetto congiuntivo, per esempio *fostù vivo* (Petrarca, 342, 14)» e § 565 «In antichi testi toscani si trova, quale forma interrogativa della seconda persona singolare, *-stiu* contratto in *-stù*, per esempio *fostù*, *avestù*, *mangiastù*, *vedes' tu* (Pulci)». Zuliani (2007), appoggiandosi a una serie di endecasillabi in cui l'eventuale accentazione piana del costrutto porterebbe al costituirsi di accenti di 5^a, ritiene che forme del genere debbano essere ritenute tronche. Se in Trissino la posizione del verbo all'interno del verso fa sì che le ragioni per l'una o per l'altra accentazione siano meno cogenti (l'unica ulteriore attestazione di una forma simile, al di là delle due che si incontrano nel madrigale, è quella di *It. lib.* XVIII 89, dove il verbo occupa un'identica posizione incipitaria: «Harestu mai disfatti lj'ornamenti»), si segnala però che, in un caso di crasi analogo

– ma non identico, dal momento che si tratta di un presente e non, come qui, di un passato remoto, e che viene meno di conseguenza l'incontro fra *-ti* e *tu* che porta poi all'apologia – che si incontra nella *Sophonisba* al v. 236 («Ma d'onde vientu si affannato e stanco?»), l'accentazione piana è da preferire non solo perché in tal modo il verso mantiene un canonico accento di 4^a (laddove con un'accentazione tronca del verbo ne assumerebbe uno insolito di 5^a, soltanto parzialmente bilanciato dal contraccanto di 6^a), ma soprattutto perché nell'edizione della tragedia stampata nel settembre del 1524 la parola compare accentata come «viéntu» (al contrario, l'editore moderno accenta «vientù», così come, riportando in nota gli altri casi trissiniani sopra citati, pone un accento sulla sillaba finale); un caso ancora diverso è invece quello di *Soph.* 299 («Dove m'haitù condotta? O durò sognò»), in cui l'editore moderno inserisce un'accentazione tronca, ma che sulla base del confronto con passi analoghi (*Soph.* 1547 «Che cosa hai tu veduto? O com'io temo!» e *It. lib.* VII 491 «Hai tu sentito frate, che Bessano» e XIX 240 «Hai tu veduto frate, che i pensieri») andrebbe forse letto con separazione dei due elementi («hai tu»). Per analoghe interrogative vd. almeno Cavalcanti, *Rime XXI* 1 «O donna mia, non vedestù colui», Dante, *Se' tu colui ch'ài trattato sovente* 7 «Vedestù pianger lei» e *Donna pietosa e di novella etate* 26 «Che vedestù, che tu non ài valore?», *Inf.* VIII 127 «Sovr'essa vedestù la scritta morta», *Rvf* 330 7 «come non vedestù nelli occhi suoi» e soprattutto Petrarca, *Rime disperse XXXII* 4-8 «Vedestù l'atto e quelle chiome conte, / Che spesso il cor mi morde e mi risana? / Vedestù quel piacer che m'allontana / D'ogni vile pensier ch'al cor mi monte?» (con reiterazione poi dell'interrogativa, in *variatio*, ai vv. 9, 10 e 12, rispettivamente in «Udistù», «Mirastù» e «Soffristù»), ma in parte anche Cino IV 3-4 «Vedeste mai così nova figura / o così savia giovane piacente?»; al fenomeno si fa inoltre accenno in Bembo, *Prose III xxxiii*. *si ... donna*: un'identica clausola è in Galli, *Canzoniere* 206 12 «Non schiarì el mondo mai sì bella donna» (: *gonna*), in Lorenzo, *Canzoniere XCIV* 13-14 «ché dove è sì bel sole è sempre giorno / e paradiso ove è sì bella donna» (: *gonna*) e in *It. lib.* XI 796 «E poi la vista di sì bella donna», ma in parte anche in *It. lib.* VI 590 «D'haver sì bella, e virtuosa donna».

3. *Si ... no*: evidente la ripresa in anadiplosi rispetto al secondo emistichio del verso precedente (e cfr. anche la nota a LIX 31), che favorisce la successiva *correctio*. *ma ... poco*: movimenti analoghi sono ad esempio in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 151 12-13 «Altro humor non ho io che il tristo pianto / ch'io ti possa donare, e questo è poco» e in Dolce, *Marianna* 2346-2347 «Crudel Erode: io non dirò mai Rege, / Anzi crudel Tiranno, e questo è poco»

4. *Vedestu*: ripresa anaforica dell'*incipit* del v. 2, sebbene in questo caso ad attacco di terzetto anziché nel mezzo. *coprir ... gonna*: a seconda che si assegni al sintagma in clausola (che vale 'corpo mortale' in quanto veste dell'anima) la funzione

di soggetto o di complemento oggetto dell'infinitiva, il significato del verso sarà rispettivamente 'Hai mai visto un corpo tanto bello fungere da veste (per un'anima)' oppure 'Hai mai visto un corpo tanto bello rivestirsi di tanta leggiadria ecc.'; la prima interpretazione sembrerebbe però preferibile sulla base del valore che il verbo "coprire" assume nell'analogo brano di XXXI 1-3 «Quella virtù, che del bel vostro velo / Copriò l'alma più bella, / Che kiudesserò mai terrene membra» (e rimandi, soprattutto a *Ritratti*, p. 28 «sì bella [...] anima in così belle membra rinchiusa»), oltre che per il fatto che, a senso, è più plausibile che la *gonna* copra qualcosa e non che sia a sua volta coperta da qualcosa. Una simile anastrofe fra predicato e soggetto è del resto anche in *It. lib. V* 371-372 «Come a quei cavalier furon scoperte / Quelle brutture, che copriano le veste». *terrestre gonna*: il sostantivo deriva probabilmente a Trissino da *Rvf* 349 9-11 «O felice quel di che, del terreno / carcere uscendo, lasci rotta et sparta / questa mia grave et frale et mortal gonna» (: *donna*); ma cfr. ad esempio anche Bembo, *Rime* 102 147-148 «Deh perché inanzi a lui non mi spogliai / la mortal gonna, s'io men' vesti' prima?». La locuzione è invece innovazione trissiniana, ma vd. poi Firenzeuola, *Rime* XCIV 39 «terrestre gonna» (: *donna*) e Varchi, *Sonetti spirituali* XXVII 1-2 «Questa povera mia terrestre gonna» (: *s'indonna* : *donna*).

5-6. *Con ... s'indonna*: 'con quella stessa leggiadria, quegli stessi atteggiamenti e quella stessa onestà che si trovano in questa donna', o anche 'di cui questa donna si orna' (*ad sensum*, in ogni caso, il verbo dovrebbe essere riferito a ciascuno dei tre membri che precedono: 'con tanta leggiadria, tanti costumi, tanta onestà come sono quelli che si indonnano in costei'). L'elenco di qualità che si aggiungono alla bellezza fisica – e anzi ne costituiscono qui un superamento, un motivo di lode che la prescinde – ricorda quello di LVI 9-10 «oh vivo esempiò / Di beltà, d'honestate e di costumi» (e rimandi, in particolare a *Rvf* 248 9-10); cfr. inoltre Rinuccini, *Rime* VIII 5 «e leggiadria, costumi e gentilezza».

6. *s'indonna*: verbo parasintetico, *hapax* in Trissino, di origine dantesca (*Par.* VII 13 [: *donna*]), con il significato letterale di 'diventare signore', quindi 'prendere dominio', 'impadronirsi' (cfr. l'unica attestazione petrarchesca, in *Rvf* 127 25 «fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna» [: *donna*], ma anche Boccaccio, *Amorosa visione* L 64-65 «la possa che s'indonna [: *donna*] / in ciascun cuor gentil»). Si trova impiegato pure nel senso di 'fregiarsi' (in Boccaccio, *Filostrato* III 81 7-8 «questo mi fa seguitar quella donna, / che di valore più ch'altro s'indonna»).

7. *Non*: 'Certo non vedesti mai una cosa del genere'; oppure, ammettendo che sia il sole a parlare, rispondendo all'apostrofe dell'io, 'Non lo vidi mai'. *dolce ... lumi*: per ipallage, 'all'apparire dei dolci e santi occhi' o 'dei santi occhi fonte di dolcezza'. Il verbo impiegato è lo stesso con cui è indicato il sorgere del sole in XXI 9-10 «E come suol dòpò notturna pioggia / L'erba allegrarsi a l'apparir del sole». *santi lumi*: cfr.

XXI 1 «lj'ocki santi» e rimandi; la coppia è in clausola già in *Par.* XIII 29.

8. *S'acqueta ... fiumi*: 'si placa ogni vento e persino i fiumi cessano di scorrere'; e si noti che non è lo sguardo della donna ad "acquetare" vento e fiumi, ma sono questi ultimi due che, all'apparire dei suoi occhi, si fermano, intenti a guardarli. Per l'immagine cfr. anzitutto XIII 64-65 «L'aere kiarirsi, ε 'l ventω / Fermarsi al suon di sue parole attentω» (e rimandi) e LIX vv. 67-70 «E cōme suol cōn lj'hōnōrati lumi / Far un dōlce serenω ωvunque 'i gira, / Cōsì cōn le sōavi parōlette / Acqueta ogni dōlore» e vv. 74-75 «l'aere si rallegra, ε 'l ventω / A sī dōlce harmōnia s'afferma intentω»; si tratta però di una scena topica – e probabilmente di ascendenza biblica, da *Lc* 8 25 «et ventis imperat et mari et oboediunt ei» –, per cui vd. almeno *Rvf* 325 86 «et acquetar i vènti et le tempeste», Galli, *Canzoniere* 184 12-14 «Et s'el pon mano al vago de' bei lumi, / vorò che per dolceza de suoi dicti / i venti stiano et torne adietro i fiumi», Poliziano, *Stanze* II 23 8 «e facea racquetare e ' fiumi e ' venti» e B. Tasso III LIII 4 «arrestate col canto i fiumi e i venti». *murmurar*: cfr. la nota a XI 11.

LXI

In seguito alla canzone LV, con cui era stato sancito un momentaneo distacco dall'amore passionale che aveva caratterizzato una buona parte della della raccolta fino a quel punto, è questo il primo testo in cui, dopo una serie di componimenti (LVI-LX) tesi a lodare la donna, riemerge il motivo dell'amore come potenza contrastante, come contrapposizione fra *martiri* e *servitù* da una parte e appagamento dei *desiri* dall'altra: un motivo che attraverserà alcuni dei testi successivi, e segnatamente le canzoni LXIV-LXV, aperte proprio dal rimando all'idea di una nuova servitù amorosa.

L'io, consapevole di non poter resistere al dominio di Amore, incoraggia la propria anima, ricondotta nella prigionia amorosa, suggerendole di amcarsi la donna amata in modo da assecondare – piuttosto che opporsi a – quello che è un destino ineluttabile: infatti, se anche fosse stato possibile per l'io legarsi a una qualsiasi altra donna, servendo la quale avrebbe certo sofferto in misura minore, nessun'altra avrebbe però potuto placare i suoi *desiri*; all'anima, quindi, ormai in catene e costretta in ogni caso al servizio amoroso, non resta che mostrarsi fedele e ottenere così gratitudine dalla donna.

Ballata grande di rime ZYyZ ABC ABC CDdZ. È il solo caso in Trissino in cui una ballata grande presenti una tale alternanza rimica nelle mutazioni, benché questa combinazione – la «dritta [...] prima del primω modω» (*Poetica*, p. 109) – sia indicata, assieme ad ABC BAC, come la principale per questo tipo di ballate (a dispetto della sua assenza fra gli schemi petrarcheschi). Lo stesso schema, con identica distribuzione fra endecasillabi e settenari, è, fra le altre, in due ballate di Girardo da Castelfiorentino, in quattro di Lapo Gianni (tre delle quali sono replicate) e in una di Matteo Correggiaio (cfr. Pagnotta 1995, pp. 120-122). Si segnala fra le rime A (-iri), B (-ura) e C (-arte) la ricorrenza della vibrante alveolare. È inoltre equivoca la rima *fidω* (verbo) : *fidω* (aggettivo), paronomastica *antica* : *amica* e inclusiva (e ricca) *diparte* : *parte*.

1. *Anima stanca*: avvio quasi identico a quello di XLII 1 «Anima santa»; lì, però, ad essere invocata era l'anima della donna amata, ormai in Cielo, mentre qui ad essere apostrofata dall'io è la propria anima. La condizione di “stanchezza” sarà da

porre in relazione non solo con la lunga servitù amorosa prestata, ma evidentemente anche con l'età ormai avanzata dell'io, che è perciò tanto meno propenso a sottostare nuovamente al dominio di Amore e della donna. La coppia è già petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 173 3 «dal cor l'anima stanca si scompagna» (ma poi anche 202 11 «l'alma stanca» e 299 10 «l'alma stanca»), da cui discende ad esempio in Lorenzo, *Canzoniere* LX 1-9 «El tempo fugge e vola, / mia giovinezza passa e l'età lieta, / e la lunga speranza ognor più manca; / né però ancor s'acqueta / in me quel fer disio, che morte sola / può spegner nella afflitta anima stanca, / ma tienmi pur sotto l'antica branca / Amore, e fa che per la lunga usanza / bramo il mio mal per natural disio» o in Sannazaro, *SeC* XXIII 9-10 «Lasso, fia mai che dopo tante pene / l'anima stanca riposar si possa»; cfr. inoltre, per l'impiego dell'aggettivo in un contesto analogo, *Rime* X 10 «la mia stanca vita». *poscia ch[e]*: 'dal momento che'; non spiega le ragioni per cui l'*Anima* è *stanca*, ma introduce la premessa per quanto sarà detto nella principale ai vv. 3-4. La congiunzione, assai diffusa in Trissino, non compare altre volte nelle *Rime*. *ti guidò*: 'ti conduco (indirizzandoti senza che tu possa opposti)', come ad esempio in XXIX 13 «Còsì mi guida Amòr, perch'ìò non scampi», in XLVI 7-8 «[i bel]òcki vostri] Di martiri in martir, di danni in danni / Sempre, còme a lor piacque, mi guidarò» o in LI 1-2 «Sì còme i miei pensier tutti ad un segnò / Guidava Amòr».

2. *Un'altra ... antica*: è l'ennesima ricaduta nei lacci di Amore, dopo che l'io era riuscito, almeno momentaneamente, a distaccarsene. Un'analogia dialettica fra la speranza di mantenersi lontano da Amore e di resistere alle sue lusinghe – destinata a rimanere frustrata – e il nuovo innamoramento cui non è possibile opporsi ritornerà in alcuni fra i testi che seguono nelle *Rime*: si vedano in particolare gli *incipit* delle canzoni LXIV e LXV, rispettivamente ai vv. 1-4 «Ben mi credeva in tuttò esser difcioltò / Da' tuoi legami, Amòre, / Che distrettò m'havean sì lungamente; / Hor sòn in lor, più che mai fòsse, involtò» e 1-3 «Per quella strada, ove il piacer mi scorge, / Seguir cònvienmi un'altra volta Amòre, / Che de l'havuta libertà mi spolja» (dove si noti che ricorre un sintagma identico a quello che qui apre il verso, «un'altra volta»). *prigione antica*: clausola petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 76 1-2 «Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse a la prigione antica» e, per il senso complessivo, anche 89 1-2 «Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe / molt'anni a far di me quel ch'a lui parve» e 270 1 «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho». La *prigione antica* è la 'servitù amorosa di un tempo': non è detto, però, che nel percorso narrativo disegnato all'interno del canzoniere essa coincida necessariamente con l'amore per la stessa donna che già in precedenza aveva occupato il cuore dell'io. Il sintagma potrebbe infatti far riferimento a un nuovo amore che sia però caratterizzato dal medesimo sentimento che aveva già contraddistinto quello passato – e questa sembrerebbe anzi l'interpretazione preferibile, dal momento che

nei versi successivi la *Donna* in questione pare essere introdotta come qualcuno che l'*Anima* non conosceva già. Se così fosse, l'innamoramento qui descritto dovrebbe rimandare a una relazione diversa da quella intrattenuta con Margherita Pio, probabilmente successiva: ma la posizione dei testi all'interno del canzoniere, e di conseguenza la storia amorosa che questo prospetta, non è sempre coerente con gli eventi biografici del poeta (come dimostra ad esempio il fatto che la canzone LXV, indirizzata a Cyllenia-Margherita Pio, sia posta in prossimità della sezione conclusiva, ben oltre la serie di testi dedicati alla gentildonna e vicina anzi a quelli incentrati sulla conclusione del suo rapporto con Trissino).

3. *Cerca ... amica*: 'fai almeno in modo di rendere bendisposta nei tuoi confronti'. L'anima è ormai condotta irrimediabilmente nella *prigione antica*, senza possibilità di modificare la propria condizione; essa, pertanto, dovrà ora tentare di ottenere il massimo vantaggio da una tale situazione, rendendosi amico il proprio carceriere.

4. *La ... Donna*: l'aggettivo di grado superlativo non è diffusissimo, in poesia, in abbinamento con il sostantivo "donna"; cfr. però «bellissime donne» in *It. lib.* IV 292 e X 684, nonché «bellissima donçella» in *It. lib.* VI 314 e «bellissime donçelle» in *It. lib.* VIII 166. *a ... fido*: la donna è colei che è causa della prigionia e insieme costituisce la prigione stessa in cui l'anima, uscendo dal corpo dell'io, dovrà dimorare come prigioniera. Il verbo è *hapax* nelle *Rime* e, con il significato di 'affidare', non è attestato altrove in Trissino se non forse in *Scoph.* 378-379 «Hai come è poco accorto / Chi ne l'amor d'e popoli si fida!» e in *It. lib.* XXII 753-754 «Ma chi si fida troppo ne la forza / È spesso vinto da l'altrui consiljo».

5-6. *Amor ... dura*: 'È vero che Amore potrebbe risparmiarti molte sofferenze, sottomettendoti per qualche anno a un servizio amoroso meno duro'. L'opposizione non sembra essere qui quella fra una pesante sottomissione alla *bellissima Donna* e un servizio alternativo prestato a una donna verso cui l'impegno sarebbe invece minore in termini sia di tempo che di patimenti; piuttosto, pare si debba intendere che, stante in ogni caso l'assoggettamento alla *Donna* del v. 4, Amore sarebbe in grado, quasi con uno 'sconto della pena', di abbreviare la permanenza dell'*Anima* nella *prigione antica*, prospettando quindi un periodo di prigionia (e di conseguenza di sofferenza) inferiore – proposta che, però, sarà superata e poi scartata nella mutazione successiva. Si noti il bilanciamento fra le clausole dei due versi, che si concludono rispettivamente, in chiasmo, con aggettivo di segno negativo + sostantivo («minor martiri», in cui si segnala anche l'allitterazione) e sostantivo + aggettivo preceduto da avverbio anch'esso di segno negativo («servitù men dura»)

5. *minor martiri*: cfr. Boiardo, *Amorum Libri* III 16 11 «quanto minor sarebbe il mio martire!».

6. *qualch'anno*: 'per poco tempo', come in XXXIX 9 «Ben forse alcun verrà d'opo

qualch'annu». *servitù ... dura*: cfr. Ariosto, *Rime* madr. VI 6-7 «per cui né lunga servitù né dura [: *cura*] / noiosa mai debbia parermi o grave».

7. *Perch'ei ... diparte*: 'dal momento che è lui a privarti della libertà' (letteralmente 'ad allontanare da te la libertà'). Si noti anche in questo caso il gioco fonico in clausola, dove si realizza quasi una paronomasia fra *libERTÀ* e *dIpARTE* (a loro volta in consonanza con *mARTiri* del v. 5).

8-9. *Ma ... questa*: 'Ma non può appagare i tuoi desideri nient'altro che questa donna'. Si noti come la costruzione del periodo del distico faccia sì che soltanto a metà del secondo verso ci si renda conto di come il soggetto non sia più «Amor», come nella mutazione precedente, ma la donna («Altrò che questa»). Soltanto la donna, insomma, è in grado di accontentare perennemente i *desiri* dell'io, mentre Amore può limitarsi ad alleggerire la servitù solo per un brevissimo lasso di tempo: quest'ultimo, infatti, è colui che priva di libertà l'anima e che la conduce in prigione, ma è la prima – come sarà specificato nei versi successivi – che ha in custodia il carcere; ed è dunque a quest'ultima che l'anima deve rivolgersi per ottenere pietà.

8. *contenti ... desiri*: cfr. *Rvf* 163 12 «Assai contenti lasci i miei desiri», Mantelli di Canobio XXXV 12 «dove saran contenti i toi disiri» e Bembo, *Rime* 80 8 «Così contenti lascia i miei desiri», ma anche *Rvf* 270 60 «et puo'mi far contento».

9. *Altrò*: con valore neutro (per cui vd. anche XXXVI 10 e nota), a indicare 'nessun'altra cosa al mondo'.

9-10. *perchè ... lasciarte*: 'perché è lei il carceriere che ha il governo della prigione in cui tu dovrai rimanere'. La causale risponde in parallelismo – benché qui in posizione anticipata di un emistichio – a quella con cui si chiudeva la mutazione precedente, spiegando le ragioni per cui la donna può molto più di Amore nel rendere il servizio dell'io sopportabile. *la ... prigione*: una costruzione simile, con il sostantivo che ha il medesimo significato, è anche in LXXVI 42 «Et hai la cura de la gente humana».

10. *prigione*: la stessa del v. 2. *l'convien*: se «'l» non è riferito ancora ad «Amor» ('la donna ha in governo la prigione in cui Amore ti rinchiuderà'), bisognerà intenderlo come soggetto pleonastico dell'impersonale «convien» ('dove è necessario che tu sia rinchiuso'), secondo un uso non rilevato in Trissino per questo specifico verbo ma attestato in contesti analoghi (cfr. ad esempio XXXI 68 «Còm'el'j'advien» o LII 4 «Ci fu sì perilj'ωσω il miω viaggiω», ma anche XIII 1 «Amor, da che 'l ti piace»).

11-12. *Però ... facci*: 'Pertanto adoperati affinché qualunque cosa tu faccia risulti a lei gradita' (letteralmente 'indirizza le tue fatiche in modo tale da rendere a lei gradito ciò che fai', con costruzione del verso simile a quella di *Purg.* IX 73-74 «Noi ci appressammo, ed eravamo in parte, [: *diparte*] / che [...]» o di *Rvf* 94 7-8 «da se stessa fuggendo arriva in parte / che fa vendetta»).

12. *faccia*: il soggetto potrebbe essere il 'tu' cui l'io si rivolge nel corso dell'intera

ballata (vale a dire l'*Anima*) ma anche la «parte» con cui si chiude il verso precedente, a seconda che si intenda 'sforzati in modo da renderle gradita qualsiasi cosa tu faccia' o 'sforzati affinché ogni azione che tu fai le risulti gradita'. Si noti inoltre il bisticcio fra questo congiuntivo e quello in punta di verso («facci»), riverberato nel verso successivo dalle desinenze di «dolci» e «lacci».

13. *E ... lacci*: 'e, rimanendo legato alle sue catene amorose, piacevoli da portare'. Cfr. III 5-7 «Cωνωscω alhωr, che i lacci ε le catene / Per mia vera salute mi mandarω / Spirti amici del Ciel» e, per la locuzione in punta di verso, Buonaccorso da Montemagno il Giovane 4 9 «'l dolce laccio».

14. *Le ... fidω*: 'le dia prova di essere un servo a lei fedele in eterno'. La coppia di sostantivo e aggettivo ricorre spesso in Alamanni.

LXII

Pochi testi, fino a questo punto del canzoniere trissiniano, avevano manifestato una presenza ‘corporea’ della donna tanto rilevante quanto quella che si incontra qui: il sonetto, infatti, prendendo le mosse da uno specifico avvenimento da legare probabilmente a una reale vicenda biografica, non solo introduce la fisicità della *man* dell’amata – del resto già presente, ad esempio, in XXIV 4-5 «Poi che non posso, ohimè, per mia sciagura / T’occar la bella man» –, ma addirittura vi aggiunge l’elemento del bacio. Il tema dell’amore non privato della sua componente corporea (che sembrava essere stata del tutto bandita dopo la canzone LV per lasciare posto al predominio della ragione) trova certamente qui il suo punto d’avvio, seguito da una serie di componimenti informati da un crescendo del gradiente erotico, che, passando per la coppia dei sonetti LXVII-LXVIII (dove il bacio che l’io riceve dalla donna sulla propria mano diviene addirittura vagheggiamento di un contatto fra le labbra dei due), culminerà nella ballata LXIX.

Il sonetto è sapientemente bilanciato fra il blocco delle quartine, in cui è narrata la condizione dell’io antecedente il momento del bacio della mano, e quello delle terzine, in cui è operata la svolta narrativa (e situazionale) grazie all’evento straordinario. In tale prospettiva, con ricercato parallelismo entrambi i blocchi si aprono con un identico soggetto («Quella [...] man» al v. 1, «quella [...] man» al v. 9); in entrambi, le prime partizioni si chiudono su dei sostantivi fra loro paronomastici («ardore» al v. 4, «ardire» al v. 11; ma cfr. anche «ardente», sempre al v. 4) e le seconde si aprono con un’identica congiunzione («Ond[e]» al v. 5, «Onde» al v. 12); infine, alla *fiamma* amorosa e al dolore che rimangono celati nella prima quartina fa da contrappeso, nella seconda terzina, la volontà dell’io di rendere manifesta alla donna ogni sua sofferenza. A proposito di quest’ultima dichiarazione, va rilevato che nei componimenti successivi non si trova traccia, se non in generici accenni, di una narrazione del proprio dolore rivolta in maniera specifica all’amata – e anzi vi sono altri sfoghi indirizzati in solitudine all’ambiente circostante, come nel caso della canzone LXXII –, per cui il proponimento con cui si apre la seconda terzina dovrà essere inteso come autoreferenziale, riferito al sonetto stesso e non da estendersi ai testi che seguono.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DEC, per cui vd. l’introduzione al sonetto XII.

Vi è paronomasia fra le rime A (-ore/-ore) e le rime B (-erω/-erω), che presentano la stessa consonante ma vocali invertite di posizione; conserva la vibrante alveolare, nelle terzine, anche la rima E (-ire). È allitterante la rima *pensierω : primierω* e assonante *ardire : martire* (con quest'ultimo rimante che riprende «martiri» di LXI 5).

1. *Quella ... man*: locuzione identica a quella di *Rvf* 257 4 «quella honorata man che second'amo»; cfr. inoltre Da Porto, *Rime* LI 7-8 «E l'onorata man, che la mia strinse / Con l'alma insieme». L'aggettivo qualificativo vale, come altrove in Trissino, 'degnà di ricevere onore'. *ch'entr'al ... cuore*: una clausola quasi identica è in LV 9 «guarda entr'al miω cuore», ma vd. anche XVIII 3 «ch'entr'al cuor miω» e rimandi.

2. *Semina ... svelle*: propriamente, la differenza fra “seminare” e “piantare” sta nella modalità con cui i semi raggiungono il terreno (sparsi casualmente nel primo caso, collocati singolarmente nell'altro); qui, però, il secondo verbo varrà per estensione ‘coltivare’, in modo che l'emistichio dia conto di una vera e propria progressione temporale nelle attività di seminazione, coltivazione e raccolta ('fa nascere, alimenta e strappa via'). *svelle ... pensierω*: cfr. *Rvf* 17 14 «et con molto pensiero indi si svelle».

3. *Vi piantò*: 'piantò nel cuore', con il verbo (in poliptoto rispetto al verso precedente) che assume in questo caso il significato di 'far nascere'. *là ... primierω*: l'espressione è probabilmente da intendere in riferimento non tanto a una distanza temporale rispetto a un *coltivar* del passato ('vi piantò, molto più avanti nel tempo rispetto alla coltivazione eseguita in giovinezza') quanto a una differenza nelle modalità di coltivazione ('piantò, lontano dalla maniera di un tempo', e quindi 'in modo non usuale'). L'operazione che la donna compie, nel piantare pensieri nel cuore dell'io, è infatti costante nel tempo (come suggerisce l'uso del presente indicativo al v. 2), per cui la novità qui introdotta non sta nell'azione in sé di piantare bensì nel carattere insolito di ciò che viene piantato.

4. *Timore ... ardore*: 'un timore che non cessava di ardermi e un ardore che mi lasciava impaurito, incapace di esprimermi liberamente'; è quantomeno curioso l'accostamento dell'ardore al sentimento della paura, che generalmente è rappresentato, al contrario, attraverso l'immagine del gelo. La costruzione del verso è opposta rispetto a quella di XIII 3 «De la sōla beltà del miω bel Sōle»: in quel caso, infatti, si ha parallelismo dal punto di vista grammaticale (aggettivo + sostantivo e aggettivo + sostantivo) e chiasmo fra i significanti («sōla»/«Sōle» e «beltà»/«bel»); qui, invece, vi è parallelismo tra i significati (l'idea di 'paura' ricorrente nella coppia «Timore»/«paventω» e quella di 'fervore', con tanto di figura etimologica che appaia anche i significanti, in «ardente»/«ardore») e chiasmo tra le funzioni grammaticali (sostantivo + aggettivo e aggettivo + sostantivo). Identica la struttura del verso in Chariteo, *Endimione* son. XXXIV 4-6 «Et hor pien di sollicito timore; / D'un gelo ardente et d'un gelato ardore, / M'accende il pavoroso

et molle petto», che è qui evidentemente tenuto in considerazione da Trissino; cfr. inoltre Rota, *Rime rifiutate* XXXVI 5 «d'ardente tema e di gelato ardore».

5-6. *temendō ... fiamma*: ulteriore ripresa dei concetti di 'timore' e 'ardore' del verso precedente, a ribadire come il fuoco della passione sia stato rinchiuso nell'animo, inespreso, per paura che qualcuno potesse scorgerlo, con conseguente danno dell'amante e della donna stessa.

5. *temendō non*: 'avendo paura di', con costruzione alla latina (*timeo ne*). *mostrar di fuore*: cfr. *Rvf* 149 7-8 «et mostravan di fore [: *dolore* : *core*] / la mia angosciosa et desperata vita».

6. *L'accesa fiamma*: cfr. LXV 33-36 «E cōn le sante sue luci tranquille / A pocō a pocō nel miō pettō accefe / [...] / Troppō sōave fiamma, benchè ardente»; diverso, invece, il contesto di L 1 «Ite, miei versi, ne le fiamme accefe». *andai ... verō*: 'celai finora la verità'. Cfr. *Rvf* 4 6 «ch'avean molt'anni già celato il verō».

7-8. *fra' ... dolōre*: se la condizione di sofferenza è perenne, così come senza sosta è la volontà dell'io di mantenere celata tale condizione, lo sfogo del *dolōre* avviene invece solo di tanto in tanto («*talhōr*», da riferire non a «*piangendō*» ma a «*Sfōgai*»), quando all'amante è dato di isolarsi da chiunque altro e di recarsi nei luoghi più sperduti, lontani da qualunque insediamento (nei *boschi*) e da qualsiasi traccia di presenza umana (il *sentierō*). È lo stesso paesaggio (e la medesima situazione) che si ritrova in LXXII 1-4 «Deferte piagge e boschi ombrosi et hermi, / Ove persona mai passar non suole, / Hor allargandō il frenō a le parole / Possō sicuramente in voi dolermi», ma cfr. anche *Rvf* 237 25-27 «Le città son nemiche, amici i boschi, / a' miei pensier', che per quest'alta piaggia / sfogando vo col mormorar de l'onde» e Sannazaro, *Arcadia* VIII 39-40 «errando per boschi senza sentiero [...] così dirottamente piangendo incominciai».

8. *Sfōgai ... piangendō*: cfr. Dante, *Venite a 'ntender li sospiri miei* 8 «che sfogasser lo cor, piangendo lei». Si noti il parallelismo fra questo costrutto e quello, identico nella struttura (passato remoto + gerundio), del v. 6 «andai celandō»; e un ulteriore gerundio è anche al v. 5.

9-10. *Hor ... me*: assume qui piena concretezza quello stesso desiderio che aveva potuto trovare compimento solo in forma indiretta – tramite la mediazione di un elemento naturale, il fiume – in *Rvf* 208 12-13 «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca; / dille, e 'l basciar sia 'nvece di parole». Per l'immagine del bacio della mano della donna da parte dell'amante cfr. Giusto de' Conti CLXX 9-12 «Et quella man, da cui spero ancor pace, / [...] / Io pur la bacerei senza sospetto», Correggio, *Rime* 356 10-12 «De la mia man non ho più fidel messo: / per lei ti prego, inanti il mio partire, / che basciarti la tua mi sia concesso», Ariosto, *Rime* cap. V 40-41 «e le man bianche più che fresche brine / baciarle», e Bandello, *Rime* CXXII 1-2 «O cameretta, che m'hai fatto degno / baciar la man che 'l cor legar mi suole».

9. *Hor*: si fa riferimento a un momento preciso, a un accadimento recente che modifica in maniera definitiva il comportamento finora adottato dall'io (l'andar *celando il verō* e lo sfogare il proprio dolore nel pianto). *sì dolcemente*: identica clausola in *It. lib. XXIV* 672 «Cominciò ragionar sì dolcemente» e già in *Rvf* 143 1 «Quand'io v'odo parlar sì dolcemente», ma vd. anche *Rime* LIII 11 «Così dolce m'infiamma».

10. *Lasciò basciarsi*: per quanto sia questa la sola forma del verbo attestata in Trissino (cfr., nelle *Rime*, soprattutto LXVII 12 «Chè due labbra divine ti basciarō», ma poi anche LXXIX 30-31), è probabilmente ricercata la consonanza con il precedente «Lasciò». *a me*: 'da me' (cfr. la nota a LIX 15). *che ... frenō*: propriamente, 'che allenta le redini, le quali reggono il freno', concedendo quindi maggiore libertà di movimento. La proposizione è da legarsi al «sì dolcemente» del verso che precede, con valore consecutivo: non è quindi tanto il bacio in sé a infondere nuova fiducia nell'io, ma il fatto che la donna gli abbia concesso questa possibilità assumendo un atteggiamento benevolo nei suoi confronti. Per la specifica clausola, oltre a LXXII 3 «Hor allargandō il freno a le parole», cfr. Poliziano, *Stanze* I 2 «della città che 'l freno allenta e stringe», mentre più in generale per l'espressione cfr. anche *Purg.* XXII 20 «se troppa sicurtà m'allarga il freno», nonché *Rvf* 23 113 «a le lagrime triste allargai 'l freno» (di cui una ripresa quasi letterale è in *It. lib.* III 248 «A le lagrime triste allargò il freno») e soprattutto, in relazione al verso che segue, 236 7-8 «di man m'ài tolto il freno, / et l'alma desperando à preso ardire» (: *martire*).

11. *In ... parte*: 'anche solo in minima parte'. *gelatō ardire*: è il coraggio di esprimersi liberamente, fino a questo momento tenuto a freno dal timore di arrecare un qualche danno all'amata (e per questo *gelatō*, vale a dire intorpidito dalla paura), ma per mezzo del quale l'io può ora finalmente sfogare il proprio dolore. Per la coppia si tengano anche presenti i rimandi a Chariteo, *Endimione* son. XXXIV 4-6 e a Rota, *Rime rifiutate* XXXVI 5, riportati *supra* in nota al v. 4.

12. *cōn ... almenō*: 'a parole o quantomeno in forma scritta'. La coppia di sostantivi (il secondo dei quali ricorre, in Trissino, solo qui e in LXXV 54) è già dantesca, per cui vd. *Par.* XIX 7-9 «E quel che mi convien ritrar testeso, / non portò voce mai, né scrisse incostro, / né fu per fantasia già mai compreso».

13. *Le ... martire*: l'intera scena della 'narrazione' delle proprie sofferenze, successiva al momento in cui l'io acquista l'*ardire* necessario, richiama V 1-7 «Se tu sveljassi, Amōre, / In me l'ardir, cōme tu fai la volja, / [...] / Harēi speranza, che difcioltō il nodō / De la fredda paura, / A quell'anima pura / Saprei narrar qualcun de' miei martiri». *l'acerbō ... martire*: un'identica clausola è in *It. lib.* III 286 «È caufa de l'acerbō miō martire»; per il sintagma cfr. anche Sannazaro, *SeC* LXXV 65-66 «quantunque acerbō e forte / sia 'l martir che sostene».

14. *Pur... spavente*: ‘ammesso che, mentre le paleserò i miei sentimenti, la vista dei suoi occhi non mi faccia ricadere in quello sgomento che mi impedisce di esprimermi’. Cfr. *It. lib. XXV* 294 «Tal che cō 'l sguardō suō spaventa ogn'unō». *bel guardō*: locuzione di origine ciniana, per cui vd. CXI 1 «La dolce vista e 'l bel guardo soave» (verso che peraltro è fra le riprese centonarie di *Ruf* 70, al v. 40). Nelle *Rime* si incontra anche in LXXIX 27 «O bel guardō gentile».

LXIII

Sonetto piuttosto criptico, dal momento che il vocativo con cui si apre resta non determinabile con ogni certezza: gli elementi che, nel corso del componimento, contribuiscono a definirlo, forniscono infatti solo qualche indizio, senza mai dichiararlo apertamente, a discapito di una perfetta interpretazione complessiva dell'intero testo. A complicare il quadro vi è la concordanza, nella *princeps*, del «Vωi» incipitario prima con un participio al femminile («aggiunte», al v. 8) e poi con un aggettivo al maschile («benigni», al v. 12) – ma su questo punto vd. *infra* la nota al v. 8.

Un'ipotesi che, tenendo conto di tutti gli aspetti, sembra plausibile è che l'allocutario sia da identificare con i capelli dell'amata: sarebbero questi, usciti dalle acque del Benaco, a essere raccolti dalle mani della donna stessa, avvolti e stretti in una reticella per mezzo della quale a loro volta incatenerebbero l'io innamorato; e il doppio accordo con participio e aggettivo di genere diverso si potrebbe spiegare immaginando che il sostantivo sottinteso sia nel primo caso "chiome" e nell'altro "capelli". Se così fosse, il sonetto nascerebbe quindi come testo occasionale, composto in coincidenza di un soggiorno presso il Benaco del poeta e dell'amata (o forse anche solo di quest'ultima, immaginata dall'io a bagnarsi nelle acque del lago); del resto, l'immagine risulterebbe in tal modo l'ampliamento di una scena già petrarchesca, desunta da *Rvf* 52 (cfr. in particolare i vv. 5-6 «posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch' a l'aura il vago et biondo capel chiuda»). Pare invece da scartare l'idea che il «Vωi» si riferisca a degli esseri animati, possibilmente alle Naiadi abitatrici del lago, dal momento che una tale identificazione, coerente con la sezione iniziale del sonetto, non si adatterebbe però al prosieguo del testo.

Difficile risulta anche stabilire chi possa essere la donna cantata, ammesso che vi sia effettivamente un preciso legame con il dato biografico: se da un lato, infatti, Morsolin (1894, p. 136) osserva che certamente Trissino «secondando talvolta gl'inviti d'Isabella di Mantova e della Cantelmo» doveva aver visitato, «durante l'esilio e forse anche dopo, la ridente riviera di Salò, ombreggiata da "Lauri, cedri, naranci, mirti, olive", ove soleva posare talvolta la sua Cillenia» – e rimanda quindi indirettamente a un periodo di frequentazione del lago anteriore agli anni Venti (per cui cfr. Morsolin 1894, pp. 391-393, docc. XXI-XXIV e Pedrazzoli 1890), che

vedrebbe in Margherita Pio o addirittura nella stessa Isabella d'Este la donna qui evocata –, dall'altro riporta poi una parte dell'epitalamio *In Nuptiis Joannis Georgii Trissini et Blanchae pariter Trissinae* di Francesco Conternio che farebbe riferimento a un soggiorno presso il Benaco da collocare a un'altezza cronologica assai più bassa (e più vicina all'allestimento del ms. di Jena), in prossimità del matrimonio con Bianca, che potrebbe quindi coincidere con la donna cantata nel sonetto (cfr. Morsolin 1894, p. 136-137, n. 5: «Quod si te excipient Benaci littora amoeni, / Littora odoratis conspicienda citris, / Quam magis, atque magis laetabere, dum tibi coniunx / Adsit et e myrto florida sertata paret. / [...] / Iam video, ut properet pulcherrima Salonine, / Ne qua prior vobis aurea mela ferat; / At Nymphae meliora parat limonia rara, / Quae colit et cultis floribus usque nitet»).

Dal punto di vista sintattico, si segnala come il vocativo incipitario, subito ampliato da una relativa che occupa l'intera prima quartina, rimanga sospeso fino all'inizio della seconda partizione, dove finalmente si incontra, in anacoluto, la principale. Il periodo, tuttavia, non solo viene ulteriormente espanso da una nuova, lunga incidentale che si protrae per oltre due versi, ma prosegue addirittura nella prima terzina, dando vita quasi a un sonetto monoperiodale.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE. Sono fra loro consonanti le rime C (-etta/-etta) e D (-ete), assonanti D ed E (-ese) e allitteranti sia *rive*, *rare* e *rete* che *pare* e *prive* (per di più entrambi preceduti da «vi»); è poi paronomastica la rima *kiare* : *care* e sono inclusive (e ricche) le rime *rive* : *prive* e *rete* : *sarete*. Si segnala, inoltre, che il «Voi» iniziale è riverberato nel corso dell'intero componimento, non solo attraverso una ripresa, quasi in ogni verso, della particella pronominale o dell'aggettivo corrispondente («vi» al v. 5 per due volte, al v. 6, al v. 7, al v. 9 e al v. 11, e «vostri» al v. 10 e al v. 14, senza contare un secondo «voi» al v. 13), quanto più in generale per mezzo di un'insistenza sulla fricativa labiodentale sonora, che coinvolge addirittura l'intera serie rimica B (*baVeste* al v. 2, *riVe* al v. 2, *oliVe* al v. 3, *Vita* e *priVe* al v. 6, *ViVe* al v. 7, *Vendetta* al v. 9 e *priVar* al v. 11).

1. *Voi, che*: oltre che l'identico avvio di componimento, l'*incipit* del sonetto condivide con *Rvf* 1 1-2 («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri») anche più in generale la struttura del verso (vocativo + pronome relativo + sostantivo in punta di verso + complemento di specificazione in *rejet*: e vd. ad esempio anche *Rime* LIX 10-11 «Ma voi, Donne gentil, che le tranquille / Kiare, soavi e delicate lympe / Del fonte di Parnaso in guardia havete»); cfr. inoltre, in relazione a quanto segue, le apostrofi di *It. lib.* IX 141-142 «Ma voi, che havete in ciel divinω albergω / Eterne Muse», X 408-409 «Ma voi, ch'avete in ciel divinω albergω / Vergini Muse» e XVIII 556-557 «Ma voi ch'avete in ciel divinω albergω / Vergini muse». *l'albergω haveste*: 'dimoraste per un certo periodo'. *onde kiare*: 'acque limpide'. La

iunctura «chiare onde» è frequente nel *Filocolo* di Boccaccio ed è ripresa poi ad esempio in Boiardo, *Amorum Libri* II 55 1 e III 59 37 (ma vd. anche «unda chiara» in III 33 5), in Correggio, *Rime* 261 2 e in Tebaldeo, *Rime stravaganti* 674 1.

2. *bel Benaco*: il lago di Garda, ‘bello’ anche in ragione della ricchezza di flora evocata nel verso successivo. Per la locuzione vd. la nota a XXVI 10.

3. *Lauri ... olive*: ‘piante di alloro, di cedro, di arancio, di mirto e di olivo’. Si tratta non di una *enumeratio* di piante simboliche – come ad esempio in *Rvf* 7 9 «Qual vaghezza di lauro, qual di mirto», 230 12 «Non lauro o palma, ma tranquilla oliva» (: *riva* : *viva*) e 270 65-66 «la qual dì et notte più che lauro o mirto / tenea in me verde l’amorosa voglia», in *Tr. Fame* IIa 55-56 «Di lauro avea ciascun la fronte cinta, / o d’edera o di mirto» o in Buonaccorso da Montemagno il Giovane 16 1 «O sacri lauri, o verdeggianti mirti» –, bensì di una caratterizzazione paesaggistica offerta tramite rapida pennellata. Gli alberi qui elencati sono del resto quelli ricorrenti proprio nelle descrizioni della vegetazione che popola le rive del lago di Garda: si vedano ad esempio Mezzabarba, *Rime* LXXXI 1-4 «Non che gli olivi e gli odorati aranzi, / I cedri d’oro, i verdi lauri e i mirti, / Ma i più rigidi monti alpestri et irti / Dicono, Amor, che nel Benaco stanzi» (in cui gli elementi sono identici a quelli trissiniani) o Ariosto, *Rime* ecl. II 22-27 «Né più d’arangi ornò, né d’altre foglie / i templi pastoral né di verbena, / ma disfogò piangendo le sue voglie. / Moiano i cedri in ogni spiaggia amena / che ’l chiar Benaco d’ogn’intorno cinge, / e disperga l’odor che l’aura mena» (ma cfr. pure *Orl. Fur.* XVI 138 3-4 «di mirti, cedri e di naranci il luoco / e di soavi altri arbuscelli è pieno», che nell’edizione definitiva si arricchisce dei «lauri»), e poi anche testimonianze più tarde come la lettera di Iacopo Bonfadio a Plinio Tomacelli dell’agosto 1541 (a stampa in *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*, vol. II, Venezia, A. Manuzio, 1545, alle cc. 9r-12r, ed edita modernamente in Bonfadio, *Le lettere*, 16, da cui si cita) «E dalle rive rivolgendo la vista verso le piaggie e li colli, che in alto si mostrano tutti fruttiferi e lieti e beati [...] de’ narranzi, limoni, e cetri, de’ boschi d’ulivi e lauri e mirti» (e vd. nella relativa nota i rimandi alla produzione poetica del Bonfadio, in cui ricorrono, per descrivere il Benaco, le stesse piante) o il *Discorso di peste* di Andrea Grazioli, a p. 26, «questa nostra Riviera [del Benaco] abonda di tanti allegri, e nobili arbori, che a paragone delli nostri giardini, quelli delle Hesperide parrebbero selvaggi [...] perpetuamente vi verdeggiano Lauri, Mirti, Cipressi, Olivi, Limoni, Aranci, e Cedri». I tre sostantivi finali sono *hapax* nelle *Rime*.

4. *Han ... folte*: le ombre prodotte dagli alberi elencati al verso precedente sono *folte* perché, per ipallage, fitta è la vegetazione (come ad esempio in XXI 5 «Ombrōse frōndi»). Il sintagma è anche in Sannazaro, *Arcadia* IX 3 «le folte ombre de’ fronzuti rami». *belleze rare*: cfr. *Soph.* 437 «Lji alti cōstumi, le belleze rare».

5. *Quantō ... fia*: ‘quanto le sarà gradito’, da legare direttamente alla completiva

del v. 8. La stessa espressione è in XXXIV 14 «Forse carω le fia d'haverti pefω», ma vd. anche la nota a LIX 20 per ulteriori rimandi.

6. *l' Ciel*: da intendere non come 'aria' in quanto elemento contrapposto all'acqua, bensì nel significato di 'volontà celeste' o 'destino'. *vita altra*: la vita sperimentata nelle acque; il sintagma ha un significato simile a quello che ha «altra vita» in LIV 5 (di cui si veda la relativa nota). *vi prive*: per clausole simili vd. XLV 87 e rimandi.

7. *in ... vive*: 'fra le acque correnti'. L'intera locuzione è analoga a quella di *Rvf* 52 3 «in mezzo de le gelide acque»; per il sintagma in punta di verso vd. invece *Bandello*, *Rime* CV 6 «del Mencio l'ombre e le bell'acque vive».

8. *aggiunti*: in Trissino il verbo vale quasi sempre 'giungere', e solo in qualche caso 'aggiungere' (come nelle due occorrenze della *Sophonisba*, in 660 «Qual vi s'aggiunge pefω?» e 1612-1613 «E l'anni che sōn tolti a la mia vita / Sianω aggiunti a la sua»), 'raggiungere' (come in *It. lib.* XVIII 1143-1144 «E cōrrer cōminciò tantω veloce, / Ch'aggiunger nōl pōteω destrierω alcunω») o 'congiungere' (ad esempio in *It. lib.* XII 426-427 «Ben lō toccò di sì spietatω cōlpω / Ne la visiera, ove s'aggiunge a l'elmω» o XXI 544-545 «E regge la città, che inonda il Rhenω / Prima, ch'al grande Eridanω s'aggiunga»); proprio quest'ultimo sembrerebbe il significato da assegnare qui al verbo ('quanto vi sarà gradito il congiungervi a quelle mani'), se non fosse che l'uso della preposizione «in» rende forse preferibile il primo ('quanto vi sarà gradito giungere in quelle mani'). Per quanto riguarda la desinenza dell'aggettivo, che nella *princeps* è al femminile e che nel ms. di Jena è di incerta lettura per il cattivo stato di conservazione del codice, si è scelto di porre a testo la lezione «aggiunti», in modo da risolvere la questione del mancato accordo con il maschile «benigni» al v. 12. *man sì care*: le mani della donna cantata. Si noti la ripresa dello stesso aggettivo con cui si apriva la quartina («carω», al v. 5).

9-11. *Che ... offese*: 'che vi consentono di vendicarvi verso qualcun altro per gli oltraggi che avete ricevuto, e allo stesso tempo di privare di libertà, grazie a una rete ben più salda, qualcuno che non vi ha recato offesa'. Se il «Vωi» incipitario coincide con i capelli della donna, è plausibile che l'offesa che essi hanno subito coincida con la privazione della libertà di cui godevano fino a pochi istanti prima, quando erano sparsi nell'acqua e all'aria, dal momento che ora, *aggiunti* nelle mani della donna, vengono raccolti; di conseguenza, la *vendetta* che questi perpetrano sarebbe l'irretimento dell'amante, che, benché non colpevole della loro mutata condizione, alla loro vista è a sua volta catturato dai lacci di Amore.

9. *altrui*: qui non sembra indicare genericamente 'chiunque altro' (per cui cfr. nota a XVII 10), ma in maniera specifica l'io, che è quindi direttamente colpito dalla *vendetta*. *far la vendetta*: per l'espressione cfr. *Rvf* 2 1 «Per fare una leggiadra sua vendetta» (: *aspetta*), 201 13 «per far almen di quella man vendetta» e 256 1 «Far potess'io vendetta di colei», oltre che *It. lib.* XXVI 770-771 «far la vendetta / Di tanti

oltraggi».

10. *vostrì oltraggi*: l'aggettivo va interpretato necessariamente come genitivo oggettivo ('gli oltraggi che voi avete subito' e non 'che avete recato') perché si possa giustificare il ricorso alla *vendetta*. Con questo valore, del resto, locuzioni analoghe sono anche in Alamanni, *La favola di Narcisso* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 75-90) 17 7-8 «Ti mostreran quanta vergogna aspetta / Chi degli oltraggi suoi non fa vendetta», ma anche in Tasso, *Gerusalemme liberata* IX 10 3-4 «e così i tuoi / oltraggi vendicar ti credi e 'l danno?» e *Re Torrismondo* 1640-1641 «I vostri oltraggi / son pronto a vendicar». *con ... rete*: l'uso dell'avverbio lascia intendere che una *rete* 'meno' *salda* di quella impiegata dai capelli per *Privar di libertà* l'io sia stata utilizzata per legare i capelli stessi. In tal senso, «rete» indicherebbe in maniera anfibologica sia i lacci d'Amore (come in *Scopb.* 1497 «l'amorosa rete» o in *It. lib.* III 172 «la rete d'amor») sia l'intreccio di fili, forse contesto di preziosi ornamenti, con cui i capelli sono tenuti insieme (come in *Ritratti*, p. 23 «e questi [capegli] tutti erano raccolti da una rete di seta di color tanè, con maestrevole artificio lavorata, i groppi de la quale mi pareano essere di finissimo oro; e fra meço le maglie di questa rete, le quali erano alquanto larghette, vi si vedeano scintillare i capegli, i quali, quasi raggi del Sole, che uscisseno, risplendevano dognintorno»): per quest'ultimo uso del lemma cfr. anche Ariosto, *Rime* madr. I 6-7 «così le chiome bionde, / di che più volte hai la tua rete intesta», Tansillo, *Rime* 32 46-47 «Non tender più la rete ch'annodavi / fra bei capegli», Giralaldi, *Hercole* XV 40 1 «Copria rete sottile i capei d'oro» e Tasso, *Aminta* 701-702 «tu raccogliesti in rete / le chiome a l'aura sparte»; ma vd. anche, per un'immagine analoga, *Rime* VIII 1-2 «Sott'un vel d'or con leggiadretti nodi / Eranω insieme i be' capelli avolti».

11. *Privar*: allo stesso modo di come, al v. 6, l'allocutario era detto essere stato privato della *vita altra*. *chi ... offese*: l'*altrui* del v. 9, vale a dire ancora l'io.

12. *se ... sarete*: 'se sarete benevoli nei miei confronti', ovvero 'se non vi mostrerete vendicativi'. Cfr. al contrario Boiardo, *Amorum Libri* II 44 17-19 «quella spietata che non cura / per prieghi on per pietà benigna farsi, / ma per li altrui lamenti più se indura». *altrui*: come al v. 9, è da intendersi riferito in maniera precipua all'io.

13. *Come ... voi*: 'così come lo è stata la volontà celeste verso di voi'. Al contrario che al v. 6, qui il *Cielω* (che assume il medesimo significato di 'destino', 'provvidenza divina') è detto benigno nei confronti del destinatario del componimento: evidentemente perché, pur avendolo allontanato dalla *vita altra* delle acque del Benaco, ha poi permesso il contatto con le mani della donna (v. 8).

13-14. *quantω ... cortese*: 'che munifica ricompensa spetta ai vostri nodi!', ovvero 'certamente i vostri nodi saranno ricompensati ampiamente (per la loro pietà)'. Quale possa essere il premio che spetta ai *nodi* (che dovranno evidentemente essere intesi come le ciocche di capelli della donna: cfr. la nota a VIII 1) se si mostreranno pietosi

nei confronti dell'io è difficile dire con certezza: si può immaginare che consista in un ulteriore abbellimento per mezzo di pietre preziose. Il verbo vale, letteralmente, 'potete attendervi (con certezza)', 'vi spetta'. Cfr. ad esempio *Inf.* VIII 11 «già scorgere puoi quello che s'aspetta», Boccaccio, *Teseida* VII 88 8 «tosto vedrai ciò che per te s'aspetta» e Sannazaro, *SeC* C 109 «Questo è l'onore che del ben far s'aspetta»; ma anche, in relazione al *guidardōn*, Giacomo da Lentini 3 1 «Guiderdone aspetto avere» – e si segnala che, nel riportare l'*incipit* nella *Poetica* (pp. 57, 58, 76 e 94), Trissino adotta, come qui nel sonetto, la scrizione «Guidardōne». Nell'*Italia liberata* si incontra spesso il verbo con questo stesso significato: vd. I 206 «Ognun sà, che l'Italia a vōi s'aspetta» e 590 «Sì che l'antica Hesperia a nōi s'aspetta», III 461-463 «Che poi, che fatta s'è questa gran parte, / Ch'a nōi s'aspetta, puoi sperar, che 'l restō / Debba exequir la prōvidenza eterna», VI 626 «Perchè la eleziōne a lei s'aspetta» e XXI 367-369 «Che l'esser privō di cōlei, che s'ama, / Tantō ci apporta piu crudel dōlore, / Quantō è piu dōlce il ben, ch'indi s'aspetta».

14. *vostrī nodi*: si noti l'assonanza (*vOstrI nOdI*). *guidardōn cōrtefe*: il guiderdone (voce provenzale) è propriamente il dono che l'amante ottiene come ricompensa per il proprio *servitium amoris* (cfr. anche LXIV 56). L'aggettivo vale normalmente 'nobile', ma qui va probabilmente inteso nella sfumatura di 'generoso', 'liberale', come ad esempio in LXXV 1-3 «La bella Donna a cui dōnaste il cuore, / La qual fu sī cōrtefe, / Che per sī carō dōn vi diē' sē stessa» e soprattutto in *It. lib.* I 939-941 «Magnanimō Signōr, tantō cōrtefe, / Che cōn leggiadri dōni, e larghi hōnōri / Vincer sapete i defideri humani» e XXIV 1208 «Liberale, e magnanimō, e cōrtefe», nonché in parte in *Rvf* 37 88 «[l'accorte parole] che mi fer già di sé cortese dono».

LXIV

Se altrove Trissino sfrutta la tradizione volgare antica per attingere, con tecniche quasi centonarie, singoli emistichi o versi, proponendo un citazionismo ammiccante ma alquanto nascosto, in questa circostanza ricorre invece a una ripresa attuata con modalità piuttosto scoperte: la canzone, infatti, consiste in una vera e propria riscrittura di un testo di Bonagiunta Orbicciani trasmesso dalla *Giuntina* del 1527 (e, ad oggi, non attestato all'infuori di quella fonte), alle cc. 108r-109r, che è riprodotto quasi letteralmente nei piedi (e soprattutto nei versi incipitari di ogni stanza) e variato, quanto alle specifiche immagini di volta in volta evocate, nelle sirme, dove non solo l'aggiunta di un verso di chiave ma anche l'aumento della misura sillabica della seconda coppia di versi a rima baciata garantisce a Trissino dei confini più ampi per l'articolazione del pensiero e gli assicura di conseguenza una maggiore libertà espressiva. L'esperimento trissiniano si configura insomma quasi come una 'traduzione' poetica (eseguita però all'interno del medesimo sistema linguistico) che ricalca punto per punto il testo sottostante, di esercizio di stile consistente in minime variazioni sul tema: la Mazzoleni (1996, p. 339) definisce il testo come «uno dei casi più vistosi del gioco di allusioni e rinvii attuato da Trissino nelle sue rime», mentre più rapido è l'accenno alle somiglianze fra le due canzoni in Quondam 1991, p. 172 e nell'introduzione di Menichetti al testo di Bonagiunta (*Rime* canz. XI). Meno perspicua risulta invece la somiglianza additata da Gorni (1981, p. 233) fra la canzone trissiniana e *Da ch'el ti piace, Amor, ch'eo returni* di Nicolò de' Rossi (trasmessa anch'essa dalla *Giuntina*), dallo schema AbC AbC cDEDeFF; e del resto lo stesso studioso soggiunge immediatamente di «fornire il riscontro con cautela e senza troppa convinzione, perché una vera omometria tra i due testi non sussiste», sebbene ammetta che «data la natura del personaggio, e la tematica in parte simile delle due liriche, un rapporto non sarebbe escludibile a priori».

Si riporta di seguito il testo della canzone di Bonagiunta, attingendo all'edizione moderna quanto all'interpunzione e alla separazione delle parole, ma riproducendo la veste formale e le lezioni proprie della *Giuntina* in quanto più vicine alla versione che del componimento poteva leggere Trissino:

Ben mi credea in tutto esser d'Amore
certamente allungiato,

COMMENTO

sì m'era fatto selvaggio e stranero;
hor sento che in erranza era 'l meo core,
ché non m'havia ubliato 5
né riguardato il meo coraggio fero,
poi che servo m'ha dato per servire
a quella a cui grandire
si può somma piacenza
e somma conoscenza; 10
che tutte gioie di biltate ha vinto,
sì come grana vince ogn'altro tinto.

Tant'allegrezza nel meo core abbonda
di sì alto servaggio
che m'ha e tiemmi tutto in suo volere, 15
che non posa giamai, se non com'onda,
membrando il suo visaggio
ch'ammorza ogn'altro viso e fa sparere:
in tal maniera che, là 've ella appare,
nessun la può guardare, 20
e mettelo in errore;
tant'è lo suo splendore,
che passa il sole di vertute spera,
e stella e luna ed ogn'altra lumera.

Amor, lo tempo ch'era senza amanza 25
mi sembra in veritate,
ancor vivesse, ch'era senza vita;
ch'a viver senza Amor no è baldanza
né possibilitate
d'alchun pregio acquistar di gioi' gradita. 30
Onde fallisce troppo oltra misura
qual huom non s'innamora,
ch'Amore ha in sé vertude:
del vile huom face prode;
s'egli è villano, in cortesia lo muta; 35
di scarso largo a-ddivenir lo aiuta.

Ciaschuna guisa d'Amor graziosa
secondo la natura
che vien da gentil luoco ha in sé valore:
come arbore quand'è fruttiferosa, 40
qual frutto è più in altura
avanza tutti gli atri di sapore.

Onde la gioia mia passa l'ottima
quant'è più d'alta cima,
di cui si può dir bene 45
fontana d'ogni bene,
ché di lei sorge ogn'altro ben terreno
come acqua viva che mai non vien meno.

Dunque m'allegro certo a gran razione,

ch'io mi posso allegrare, 50
 poi sono amato ed amo sì altamente;
 anzi servir mi trovo guiderdone,
 sì soave humiliare
 ver' me, per darmi gioia, l'avvinente.
 Però più graziosa è la mia gioia 55
 ch'allaccio senza noia:
 ché non è costumanza
 così gran dilettaanza
 ch'Amore già mai desse a nullo amante:
 però m'allegro senza simigliante. 60
 Considerando tutto quel ch'è detto,
 a quel ch'è a dire rispetto,
 è l'ombra, al meo parere:
 ché non mi par sapere,
 se di sua forma parlare volesse, 65
 che solo un membro laudare compiesse.

Quanto ai rapporti con la *Giuntina*, va tenuto conto del fatto che la canzone trissiniana era già presente nel ms. di Jena, per cui la sua stesura è da ritenersi anteriore alla stampa fiorentina e dunque non dipendente da quella. E a tal proposito giova ricordare che probabilmente la *Giuntina* aveva a sua volta attinto la canzone di Bonagiunta dalle carte ora mancanti del ms. Banco Rari 217 della Bibl. Nazionale Centrale di Firenze (cfr. Pellegrini 1913, p. 19), che già altrove si è visto essere – direttamente o indirettamente (attraverso una copia affine) – noto a Trissino (cfr. il commento a XIII 1).

Al di là dei rapporti intertestuali con il testo di Bonagiunta, la canzone trissiniana costituisce, nell'ottica della progressione narrativa della raccolta, un ulteriore tassello quanto al tema della nascita di un nuovo amore nel cuore dell'io, già inaugurato dalla ballata LXI; comune è poi il motivo del *servitium amoris*, che in questo caso diviene un'operazione non solo tollerabile ma addirittura preferibile a ogni altra, allo stesso modo di come superiore a qualsiasi altra cosa al mondo è la donna amata. In definitiva, insomma, la sezione finale del canzoniere sembra essere percorsa da una visione dell'amore ormai pacificata, priva di sofferenze (o quantomeno di quelle che conducono alla morte): ed è in ciò, forse, che il finale della canzone LV, in cui l'io prometteva di consacrare il proprio ingegno a un diverso indirizzo di poesia rispetto a quella fino ad allora cantata, non è del tutto contraddetto.

La stanza iniziale si apre con una contrapposizione fra passato (l'imperfetto del primo piede), coincidente con il tempo in cui l'io era convinto di poter resistere alle lusinghe di Amore, e presente (nel secondo piede), in cui quegli si ritrova invece ad ardere di passione come mai prima: quella che sembrerebbe una condizione di cui dolersi, tuttavia, nella sirma si scopre essere, con svolta tematica improvvisa e inaspettata, la fonte di ogni gioia dell'amante, che addirittura si spinge fino a lodare il

proprio *disfire*. Anche la seconda stanza, come la prima, presenta un bilanciamento sintattico fra i due piedi, occupati rispettivamente da una principale e dalla consecutiva che da quella dipende, volte a rappresentare la gioia provata dall'io nel servire la donna amata, tanto più quando questa mostra il proprio viso e volge il proprio sguardo verso di lui. L'equilibrio sintattico fra primo e secondo piede è invece franto nella terza stanza, dove il baricentro non coincide col punto di passaggio dall'una all'altra partizione ma è leggermente spostato in avanti, a includere anche il primo verso del secondo piede (vd. a proposito Guidolin 2010, p. 177, secondo cui il v. 30 «più che inaugurare un nuovo movimento autonomo» è «l'ultimo corollario tautologico del primo piede»): rivolgendosi ora direttamente ad Amore, l'io dichiara che il tempo trascorso senza di lui non è stato vera vita, dal momento che solo questi ha il potere di ispirare gli *ingegni humani* a compiere azioni degne di fama, destando o ravvivando in essi ogni qualità e portando a un ingentilimento che giova non solo a colui che ama ma al mondo intero, che diviene in tal modo ricolmo di quelle virtuose disposizioni. Nella quarta strofa, di nuovo con distribuzione bilanciata fra le parti, i due piedi sono occupati rispettivamente da figurato e figurante di una similitudine: come il piacere che deriva dall'amore è tanto maggiore quanto più bella e virtuosa è la donna che lo fa nascere, così un frutto è tanto più dolce quanto più si trova in cima all'albero; e nella sirma, come a conclusione di quello che si rivela essere un sillogismo, l'io dichiara che il diletto da lui provato è superiore a quello di chiunque altro, dal momento che nessun'altra *cosa mortal* è superiore a quella che egli ama. Nella quinta e ultima strofa prima della stanza di congedo l'io dichiara esplicitamente di potersi rallegrare per i benèfici effetti in lui prodotti da Amore: non solo, infatti, gli è concesso di servire una donna dotata di ogni perfezione, ma addirittura è certo del fatto che quella contraccambia i sentimenti da lui provati; tanto che la sua gioia non è contaminata da alcuna traccia di sofferenza o di turbamento. Il congedo, infine, similmente a quanto avviene nella conclusione di altre canzoni trissiniane, registra il motivo – tipico – della distanza incolmabile fra quanto è stato detto e quanto resterebbe ancora da dire.

Canzone di 5 stanze di 13 versi, endecasillabi e settenari, di rime AbC AbC cDdEEFF, e congedo uguale alla sirma. Lo schema, se si tiene conto della specifica distribuzione sillabica, è inedito nella tradizione; nella strofe e nell'antistrofe della parodo della *Sophonisba* (vv. 185-228) si trova però uno schema AbC AbC CDdEeFF, mentre nelle quattro stanze del secondo stasimo (vv. 1100-1151) uno di tipo ABC ABC cDdEeFF (a sua volta vicina a *Rvf* 207, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, con schema ABC BAC cDdEeFF); e una sirma analoga è anche nella canzone LXXVI (CDDEeFF). Del congedo o «stanza finale», presente in altre tre delle canzoni trissiniane contenute nelle *Rime* (XIII, LXXV e LXXVI), Trissino discute nella *Poetica*, p. 143, dove osserva che esso suole essere «di tanti versi come

sonno le sirime o volte, e di quella medesima ragione». Non vi è dubbio, tuttavia, che il metro sia in questo caso una consapevole modulazione di quello impiegato da Bonagiunta nella sua canzone (AbC AbC DdeEFF e congedo anche in quel caso identico alla sirma), modificato in modo da accogliere nella sirma il verso di *concatenatio*, sempre presente in Trissino. Anche sotto il profilo rimico il modello è tenuto in considerazione: sono infatti riprese, nella prima stanza, le rime *-ore/-ore* (con i due rimanti *Amore* e *cuore*), *-atō* e *-ire* (assieme al rimante *servire*); nella seconda *-onda* (e i due rimanti *abonda* e *onda*); nella terza *-ita* (con *vita* e *gradita*); nella quinta, infine, *-ante*, *are* e *-oja* (con i due rimanti *noja* e *gioja*). Meno eloquenti sono le riprese di alcune rime (*-ate*, *-enō*, *-erō* ed *-ettō*) che si trovano in stanze non correlate fra loro e alle quali non si accompagna la ripresa di alcun rimante. Si tengano inoltre presenti, nella prima stanza, la rima derivativa (e ricca) *lungamente : mente*; nella seconda, l'inclusiva *abonda : onda* e la povera *altrui : nui*; nella terza, la forte allitterazione (e la figura etimologica) fra i rimanti *vissi*, *vita* e *vivō* da una parte e *cortese* e *corte* dall'altra, nonché la rima inclusiva (e ricca) *vita : invita*; nella quarta, l'allitterazione e la rima desinenziale fra *beltate* e *bontate*, la rima ricca *discende : transcende* e le povere *sia : mia* e *assai : mai*; nella quinta, la figura etimologica fra i rimanti *amō* e *amare*, la rima inclusiva *amō : bramō*, la desinenziale *amare : stare : donare* e la povera *difiō : miō*; nel congedo, infine, la povera *lei : miē* e la derivativa *ombra : adombra*. Da segnalare, poi, è l'attenzione posta da Trissino nel non far coincidere perfettamente metro e sintassi nella sirma – similmente a quanto accade nella canzone LV –, in modo da rifuggire l'effetto cantilenante che ne sarebbe derivato a causa dell'alta presenza di rime bacciate (quattro, se si considera anche quella fra verso finale del secondo piede e verso di *concatenatio*): tranne che nella prima stanza, infatti, tutte le sirime constano di periodi raggruppabili in due distici (rime cD e dE) isolati rispetto al tristico finale (EFF), che può essere poi eventualmente scomposto in unità minori.

[I] 1-2. *Ben ... Amore*: rispetto all'*incipit* ambiguo, quasi anfibologico, di Bonagiunta – dal momento che, trovandosi il participio «allungiato» solo nel secondo verso, l'avvio potrebbe quasi apparire come una dichiarazione di totale fedeltà ad Amore ('Credevo bene di essere del tutto in potere di Amore') – Trissino manifesta fin dal primo verso la condizione di momentanea e solo illusoria libertà da Amore (con il vocativo a questo riferito che, di conseguenza, viene allontanato nel secondo verso, in *enjambement*). Cfr. per contrasto XLVIII 1-2 «Poi che sdegnō discioglie le catene, / Che bellezza cōstrusse, e Amore avinse».

1. *Ben mi credeva*: l'avvio di componimento è condiviso, oltre che con la canzone del lucchese, con *Rvf* 207 1 «Ben mi credea passar mio tempo omai», con *Swph.* 1100 «Lassa, ben mi credeva» e anche ad esempio con Alamanni, *Ben mi credea poter senz'altra cura* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 46-49) – ma per la topicità di *incipit*

del genere vd. Gorni 1981, p. 231, che rimanda ad esempio anche a Dante, *Io mi credea del tutto esser partito* –; in tutti i casi in questione, ad attacco di secondo piede si ha la medesima svolta sintattica (e temporale) introdotta da “or”. L'imperfetto, unitamente all'uso dell'avverbio «Ben», lascia trasparire l'idea di una certa durata nel tempo della “credenza”. *disciolto*: cfr. Boccaccio, *Rime* LXIV 5-6 «disciolto, / ne' legami d'amor» e Poliziano, *Stanze* I 59 3-4 «dianzi eri tuo, or se' fatto d'Amore, / sei or legato, e dianzi eri disciolto» (: *involto*). Vd. inoltre *Rime* XX 11-12 «E pur ωN prieg ω anch ω r, che mi disciolja / Per tante ω ffese Am ω r da quest ω nod ω ».

3. *distretto*: si noti l'impiego dello stesso prefisso già utilizzato al v. 1 per «difciolto», che genera una contrapposizione identica a quella di XVIII 12-14 «Ne perciò sci ω ljerete i miei legami; / Anzi li stringerete ogni ω r più forte; / Chè così vuole Am ω re e 'l destin nostr ω » (e nota). Cfr. anche *Rime* XXXVI 1 «Sì mi distringe Am ω re e la mia Donna». *sì lungamente*: l'avverbio, *hapax* nelle *Rime* ma ampiamente sfruttato sia nella *Sophonisba* che nell'*Italia liberata*, riproduce il «certamente allungiato» di Bonagiunta, con la differenza che lì l'espressione rimandava a una distanza fisica da Amore, mentre in Trissino essa indica un'estensione non nello spazio ma nel tempo. La stessa clausola è in *Rvf* 32 10, anche in quel caso in attestazione unica; Afribo (2003, p. 593) osserva che nei *Fragmenta* «su 12 avverbi quadrisillabi ben 10 sono “mossi”» – ovvero, come in questo caso, preceduti da un “sì” (o da altra parola tronca che increspi la linearità prosodica).

4. *Hor... involto*: verso costituito quasi soltanto da monosillabi (che nella lettura metrica, a norma trissiniana, sarebbero tutti dotati di un proprio accento, secondo quanto pare doversi ricavare da *Poetica*, p. 52) e in cui per di più vi è un'insistenza martellante sulla stessa vocale tonica (*hOr s ω n in l ω r, più che mai f ω sse, invOlt ω*). Espressioni simili sono in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 82 11 «sempre son stato, e son più che mai involto» e *Rime estravaganti* 565 27 «e son nei lazi involto più che mai»; ma vd. anche Giusto de' Conti XXXV 40-41 «Per voi, mirate quanto l'alma è involta / E stretta sì che mai non fia più sciolta». *involto*: l'iperbato con cui « ωN involto» viene franto in due elementi posti ai margini del verso contribuisce a raffigurare il groviglio in cui l'io si trova intricato. Per un utilizzo del verbo in senso letterale vd. LVIII 11 «Di questa Donna involta in scuri panni» (e nota).

5-6. *E... ardente*: il distico, al di là della ripresa dello stesso verbo con cui si apre il secondo piede in Bonagiunta («sento»), è innovativo rispetto al modello, dove non è presente il motivo del fuoco che consuma il cuore dell'io. Un'immagine simile è in XX 6-7 « ω nd'io ne sent ω / Nascer ω vella fiamma a la mia dolja», ma cfr. anche, per contrasto, Tebaldeo, *Rime dubbie* 72 7 «e sento nel cuor spento el foco acceso».

6. *circondato... ardente*: il cuore è sopraffatto dalle fiamme, che lo circondano, allo stesso modo di come l'amante è stretto dai lacci d'Amore. Per la locuzione cfr. Serafino Aquilano, *Sonetti* 91 4 «e circondato da suo fiamme accese». *fiamma*

ardente: la fiamma della passione amorosa, come ad esempio in Boccaccio, *Filostrato* I 40 5 «l'ardenti fiamme amoroſe» o in Correggio, *Rime della vulgata* 244 5-6 «il mio cor di fiamma ardente / ſ'accende»; vd. inoltre *Rvf* 207 66 «Chiuſa fiamma è più ardente» e *Rime* LXV 36 «Troppω ſωave fiamma, benchè ardente».

7. *volgω la mente*: 'rivolgo i miei penſieri'. È locuzione ricorrente in Trissino, per cui vd. la nota a XLV 9. Si noti l'*enjambement* che riproduce il movimento della *mente* che ſi volge.

8. *Spesſe fiate*: 'molte volte'. La coppia è *hapax* nelle *Rime*, ma, oltre che in prosa, ſi ritrova identica in Trissino, ſempre in *incipit* di verso, in *It. lib.* V 741. *al ... ſtatω*: 'alla mia condizione di persona innamorata'. È ſintagma petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 183 13 «ond'io ſo ben ch'un amoroſo ſtato» (in cui ſi noti anche l'avvio di verso ſu «ond'io», come qui al v. 7), ma è impiegato già da Guittone in *Rime* 97 4 «del ſuo ſtato amoroſo» e poi ad eſempio da Sforza 145 4 «Del mio amoroſo ſtato» e 196 5 «Del ſuo amoroſo ſtato», da Gallo, *Rime, A Safira* 97 13 «per farmi noto l'amoroſo ſtato» e da Boiardo, *Amorum Libri* III 55 7 «rèndene exemplo il mio ſtato amoroſo».

9-11. *Hor ... ſervire*: 'Sia lodato quel deſiderio fervido, piacevole e nobile che mi ha poſto in ſervizio di una donna coſì eccelſa'. Se il tema del *servitium amoris* è preſente già nel teſto di Orbicciani, è invece aggiunta trissiniana l'eſaltazione del ſentimento amoroſo che ha condotto a un tale aſſervimento, con *enumeratio* aggettivale a occupare quaſi interamente il verso di mezzo. Cfr. anche LXX 12-13 «“Sia benedettω Amωr, che a voi m'ha fattω”, / Diſſ'io, “ſervire”».

10. *ardente ... diſire*: è ripreſo l'aggettivo «ardente» impiegato già al v. 6. Cfr. anche XLV 19 «i miei deſiri ardenti» e, per la clauſola, XL 5 «altω diſiω» e LI 2 «altω diſiω».

11. *Donna ſì gentil*: cfr. Dante, *Volgete gli occhi a veder chi mi tira* 10 «una donna ſì gentile». Vd. inoltre XXVIII 1 «Queſta Donna gentil» e nota.

12-13. *Che ... ſtella*: 'che vince in bellezza ogni altra bella donna, allo ſteſſo modo di come, per lo ſplendore, il ſole vince ogni ſtella'. Nel diſtico finale, Trissino riproduce il dettato di Bonagiunta quanto a impianto ſintattico complessivo, ma non quanto a ſpecifici coſtituenti: ricorre, infatti, all'eſpediente della ſimilitudine – con la coppia di verſi che riſulta coſtituita da una relativa e una comparativa occupanti ciaſcuna un verso eſatto e ſtrutturate in modo da riproporre gli ſteſſi elementi (ſoggetto, identico predicato, complemento di limitazione, complemento oggetto introdotto da «ogni») in ordine variato –, ma adotta una diverſa immagine come figurante che rappreſenti l'unicità della bellezza dell'amata e la ſua diſtanza riſpetto a quella di ogni altra donna (motivo che nella canzone di Bonagiunta è ſviluppato nel ſecondo piede della ſtanza ſucceſſiva, ai vv. 17-18 «il ſuo viſaggio / ch'ammorza ogn'altro viſo e fa ſparere», laddove quello dello ſplendore che oltrepaſſa la luminosità di ogni altro aſtro è ai vv. 22-24 «tant'è lo ſuo ſplendore, /

che passa il sole di vertute spera, / e stella e luna ed ogn'altra lumera»). Per un paragone dalla struttura analoga, e nel quale, peraltro, si ritrova un utilizzo identico del verbo “vincere”, cfr. *Purg.* XXXI 83-84 «[Beatrice] vincer pariami più sé stessa antica / vincer che l'altre qui, quand'ella c'era».

12. *Che ... bella*: oltre a LXV 63 «che vince essa bellezza di beltade», si tenga presente Mantelli di Canobio XXXVIII 1 89 «che di bellezza avanza ogni altra bella».

13. *Come ... stella*: per la similitudine cfr. LV 33 «[Donna] Che agualji ε vinci di kiareza il sole» e rimandi, cui si aggiungano Guinizelli, *Rime* I 22-24 «ché la plù bella donna è che si trove / ed infra l'altre par lucente sole / e falle disparer a tutte prove», Monte Andrea, *Rime* 1-6 «Come il sol sengnored(g)ia ongni splendore, / e fa sparér ciascuna claritate, / così, donna, il vostro nobil colore, / e lo gaio portamento, e la bieltate / e l'adornez(z)e di voi, e 'l valore, / quante son donne, ne sengnored(g)iate», e *Rvf* 3 I 13-14 «assai mi fido / che con Giove sia vinta ogni altra stella», 119 69-70 «Sì come 'l sol con suoi possenti rai / fa sùbito sparire ogni altra stella» e 129 45 «come stella che 'l sol copre col raggio» e 218 1-4 «Tra quantunque leggiadre donne et belle / giunga costei ch'al mondo non à pare, / col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l dì de le minori stelle».

[II] 14. *Tanta ... abonda*: il primo verso della seconda stanza (così come il primo del secondo piede) è, salvo per minime variazioni grafico-formali, identico a quello con cui ha avvio la strofa anche in Bonagiunta. Per un'immagine simile cfr. *Par.* XVI 19-20 «Per tanti rivi s'empie d'allegrezza / la mente mia, che di sé fa letizia» e soprattutto Bembo, *Rime* 79 1 «Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura»; ma per l'impiego del verbo si tengano presenti anche *Rime* XXXI 35 «De la bella abondanza ingombra 'l cuore» e, per contrasto, *It. lib.* XIV 42 1 «Che tanta è l'ira che l'abonda al cuore», 106 «E per la rabbia, che l'abonda al cuore» e 378 «Ma tant'è l'ira, che m'abonda al cuore». *allegrezza*: *hapax* nelle *Rime*, conta invece diverse occorrenze nel resto della produzione trissiniana.

15. *suggetto*: ‘assoggettato’.

16. *degnω ... imperω*: corrisponde al «suo volere» di Bonagiunta (v. 15), ovvero alla volontà dell'amata, cui è sempre onorevole e piacevole obbedire. Il sintagma «degnω Imperω», in riferimento però all'impero bizantino, è anche in *It. lib.* IV 367.

17. *Che ... onda*: ‘che non trova mai posa, allo stesso modo delle onde’. Grammaticalmente, soggetto della relativa sarebbe «allegrezza» (e cfr. anche il commento di Menichetti al verso pressoché identico di Bonagiunta: «a rigore sintattico, e anche logico-tematico, il soggetto è *allegrezza*; di per sé potrebbe anche essere *core* [...], se questi versi non sembrassero il rovesciamento gioioso di Enzo *S'eo trovasse* 29-34 “Ecco pena dogliosa Che 'nfra lo cor m'abonda ...: Giorno non ho di posa, Come nel mare l'onda»); tuttavia, soprattutto sulla scorta del v. 20, che,

concordato asindeticamente a questa stessa proposizione, ammette come soggetto, per il senso, soltanto «cuore», anche in questo caso il verbo sarà da intendere retto dal medesimo sostantivo.

18-19. *E ... pensiero*: ‘e riproduce di continuo, in ogni angolo della mente, il suo bel semblante’.

18. *il ... aspetto*: è *iunctura* soprattutto boccacciana, per cui vd. *Teseida* IV 38 5 «il bello aspetto» e *Amorosa visione* XVI 35 e XL 69; ma vd. anche Cino XXIII 7 «l suo bell’aspetto» e *It. lib.* XXV 417 «di sì bello aspetto».

19. *rapporta*: il verbo, *hapax* nelle *Rime*, vale propriamente ‘riferire’, ‘riportare in modo dettagliato’ (e tale è il senso che ha nelle ulteriori occorrenze trissiniane); qui, dal momento che si fa riferimento a una descrizione dell’aspetto fisico, andrà inteso nel senso di ‘richiamare (alla mente)’, ‘raffigurare’. *hor ... quindi*: ‘ora qui, ora lì’, ovvero ‘dappertutto’. Indica una totalità nello spazio, allo stesso modo di come il «sempre» del v. 18 ne segnalava una nel tempo. Per la locuzione, diffusissima, vd. i rimandi in nota a XLV 88-89.

20. *Ma ... altiero*: ‘ma (il cuore) diviene ancor più fiero’, con l’aggettivo che non ha in questo caso una sfumatura negativa. Il motivo di un tale orgoglio risiede, come sarà spiegato nel prosiegua della stanza, nel fatto che, benché ciascun uomo volga il proprio sguardo verso la donna, quest’ultima rivolge la propria vista solo verso l’io.

21. *la ... Donna*: l’aggettivo, presente nel ms. di Jena e assente invece nel testo stampato di tutti gli esemplari della *princeps* consultati, era stato già ripristinato nell’edizione settecentesca delle opere trissiniane (Trissino 1729a) al fine di evitare l’evidente ipometria del verso, che consisterebbe altrimenti in un novenario (cfr. Mazzoleni 1996, p. 320, che segnala tra l’altro il fatto che «esente dall’errore della *editio princeps* è anche il testo dell’unico altro testimone della canzone, un manoscritto della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [il cod. It. IX 203, dove il testo è trasmesso alle cc. 153v-155r]»). Sulla correzione manoscritta, e forse autografa, apportata in alcuni esemplari della cinquecentesca vd. il § 1.3.2 della *Nota al testo*. *il ... gira*: cfr. *Rvf* 149 9 «S’aven che ’l volto in quella parte giri», dove però il soggetto è, all’opposto, l’amante, che rivolge lo sguardo verso la donna. Il fatto che «voltò» indichi qui il viso e non lo sguardo è confermato dai successivi vv. 24-25, in cui è specificato che la *vista* dell’amata è rivolta solo verso l’io.

22. *ogniun ... rimira*: ‘tutti guardano verso di lei’, con un rovesciamento del *topos* secondo cui il volto della donna è troppo splendente perché qualcuno possa sostenerne la vista – sfruttato dallo stesso Bonagiunta nella sirma della seconda stanza, e per cui vd. ad esempio anche *Rime* LV 46-48 «Donna gentil, quelle tue luci sante / Giri con sì mirabil maestade, / Che humana vista in lor non può firmarse». Trissino dipinge qui una figura umile e schiva, rinchiusa in sé stessa anziché altera e sprezzante: mentre nei versi del modello erano gli uomini a non poter rivolgere la vista verso la donna, qui

è quest'ultima a non ricambiare gli sguardi che, in gran quantità, le vengono rivolti. *ver ... rimira*: cfr. Cavalcanti, *Rime* IV 1 «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira» (: *gira*) e Dante, *Negli occhi porta* 3 «ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

23. *ver cofa*: 'verso una qualche cosa', con valore indefinito. Si noti la ripresa di «ver» del verso precedente. *dal ... difcefa*: cfr. VIII 11 «Facean parer costei dal Ciel difcefa» e rimandi, cui si aggiunga Dante, *Tanto gentile* 7-8 «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra».

24. *Et ella*: con valore avversativo ('e quella, al contrario'), per cui ciò che segue (l'atteggiamento dell'amata) è contrapposto alla situazione descritta nei versi immediatamente precedenti (lo sguardo di tutti puntato sulla donna). *in se raccolta*: 'ripiegata su sé stessa', quindi 'schiva'. Non è da escludere che la locuzione sia da intendere riferita non ad «ella» (ovvero direttamente alla Donna) ma a «la vista sua», anche per il fatto che nessun segno di interpunzione separa il participio dal verbo che segue. L'intero sintagma è in *It. lib. IX* 187-188 «Quest'honorato speckio da man destra, / Ch'è in se raccolto tutt'avenire». *suspefa*: il participio vale 'non rivolta verso un particolare oggetto o una qualche persona', a indicare quindi uno sguardo "sospeso" nel vuoto; e si noti l'*enjambement* con cui il verbo viene a trovarsi separato dal sostantivo cui si riferisce, accentuando l'idea di 'sospensione'.

25. *La ... sua*: 'i suoi occhi'. Al contrario del *voltò*, che *gira* (v. 21), la *vista* rimane dunque fissa, non assecondando il moto del viso. *degnarne altrui*: 'concedere quest'onore a qualcun altro'. Cfr. Dante, *Rime* 19 21-22 «Io non ispero che mai per pietate / degnasse di guardare un poco altrui», con la differenza che in questo caso la donna non sdegna «altrui» per alterigia ma, viceversa, per pudore e per fedeltà nei confronti dell'io.

26. *perfettò*: 'non ulteriormente perfettibile', quindi 'insuperabile'. Lo sguardo della donna concede insomma la perfezione di ogni bene a chiunque ne sia investito. *riserba*: nelle *Rime* il verbo si ritrova soltanto in LXXVI 12 «Ha riservato il Ciel sì largò honorore». *nui: pluralis modestiae* con cui l'io designa sé stesso in opposizione a ogni altro uomo (l'«ogniun» del v. 22 e l'«altrui» del v. 25). Per la forma del pronome con innalzamento della vocale tonica, qui impiegata per impedire una rima siciliana 'imperfetta' con «altrui», cfr. la nota a XXXI 29.

[III] 27-28. *Amor ... vissi*: 'Amore, il tempo in cui fui senza di te non vissi davvero'. Il testo di Bonagiunta è qui seguito da presso, sebbene non ricalcato letteralmente come negli *incipit* delle stanze precedenti. Cfr. anche Visconti, *Le rime* V 7-11 «Ogni piacere, ogni pensiero addorno / da mme partì co·lui [*scil.* Amore] / e in quel tempo fui / nell'ignoranza mia senza conforto, / a virtù quasi morto».

27. *Amor*: la lezione, che Trissino doveva evidentemente leggere come tale nella

veste dell'ipotesto che aveva a disposizione, è corretta congetturalmente in «Amar» nell'edizione moderna. Si veda il relativo commento di Menichetti, a p. 114: «Il tempo in cui non ero innamorato mi sembra davvero amaro, perché, benché vivessi, ero privo di vita'. [...] Pard. 1915 mantiene in 25 la lez. della Giunt., come un'improvvisa (e improbabile: al v. 28 si attenderebbe "senza te"; e soprattutto *sembrare* che risulterebbe costruito con l'indicativo) apostrofe ad Amore, intendendo forse (il passo non è spiegato; virgole anche dopo Amor e amanza) 'Amore, nel tempo in cui ..., mi sembra che in verità fossi senza vita, benché vivessi'». *di ... privo*: per la struttura sintattica cfr. *Rvf* 267 10 «et se di voi son privo» (: *vivo*).

28. *Veramente*: riproduce l'«in veritate» di Bonagiunta.

29. *stava*: 'ero', 'vivevo'. *come huom*: il sostantivo ha il solito valore indefinito secondo l'uso comune in antico ('come qualcuno che', 'come chi'). *fuor di vita*: cfr. Cavalcanti, *Rime* VIII 9 «I' vo come colui ch'è fuor di vita».

30. *Chè ... vivo*: 'perché colui che è privo di amore è come se fosse ormai senza vita'. Un adagio simile è in Visconti, *Le rime* VI 90 «ché corpo senza amor peggio è che morto». *amor*: sia nel ms. di Jena che nella *princeps* il sostantivo presenta l'iniziale minuscola, per cui sembra si debba intendere qui il sentimento amoroso e non il dio Amore. Rimane però qualche dubbio, sia perché nel verso iniziale di strofa è certamente Amore personificato quello a cui l'io si rivolge (e cfr., al verso successivo, «di te non scrissi»), sia perché nella *Giuntina*, nel verso corrispondente della canzone di Bonagiunta, il sostantivo è in maiuscolo.

31-32. *Però ... gradita*: 'perciò (nel tempo in cui fui lontano da te) non scrissi riguardo a te né feci qualcosa degno di apprezzamento'. Senza Amore, cioè, non solo è impossibile dedicarsi alla poesia lirica, che ha il sentimento amoroso come oggetto privilegiato, ma addirittura non è dato di conseguire risultati degni di nota in nessun ambito: l'amore è posto a fondamento di ogni azione che miri all'onore e alla fama, è il motore dell'agire umano. Cfr. Visconti, *Le rime* V 1-6 «Mal d'Amor parla chi d'amor non sente, / però, donne, s'i tacqui / di ragionar di lui per alcun giorno, / fu che uscito m'era della mente, / onde in pigrizia giacqui / infino a mo', ch'umile a llui ritorno».

31. *di te*: riprende l'identica locuzione del v. 27, a sottolineare, in questa prima porzione di stanza, la centralità di Amore. Su questo e su altri espedienti retorici impiegati nel corso della strofa (come la figura etimologica fra «vissi», «vita» e «vivo») o l'alta incidenza di avverbi di negazione) vd. Guidolin 2010, p. 177.

33. *Tu se' colui*: è tenuto forse presente *Inf.* I 85-87 «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore». *ch'invita*: 'che sprona' (ma in questo caso forse nel significato di 'che ispira'), come in XXX 3 «a lacrimar c'invita» e in LXIX 19-20 «La rara tua fede m'invita / A farti un don».

34. *Lj'ingegni humani*: cfr. XXXI 8 «lj'intelletti humani» e soprattutto *Rvf* 37

65 «negli umani ingegni», 200 8 «'ngegno humano» e 261 11 «'ngegno human». *gloriosose imprese*: genericamente ‘azioni gloriose’, ma qui forse nel senso più specifico di ‘imprese letterarie’ o quantomeno ‘artistiche’.

35-36. *Tu ... corte*: ‘Tu sei in capace di ingentilire e nobilitare chiunque risieda nella tua corte’. L’amore innalza l’uomo e lo fornisce delle qualità richieste a un perfetto cortigiano, così come già in Bonagiunta, al v. 35, e come riconosciuto da Trissino stesso nella dedicatoria, rr. 5-7 «λω amare, non solamente è concessω a i giovani, ma in essi, come ornatore de la gioventù, e risvelatore de le occulte virtù alcuna volta si ricerca». Analoghe epanalessi del «tu» in uno stesso verso si ritrovano sia in Petrarca, in *Rvf* 53 82 «Tu marito, tu padre», sia in Dante (ma con isocolo trimembre anziché bimembre), in *Inf.* II 140 «tu duca, tu signore e tu maestro» e in *Purg.* VI 137 «tu ricca, tu con pace e tu con senno!»; si noti, tuttavia, che in ciascuno degli esempi riportati i sostantivi e gli aggettivi svolgono la funzione di soggetto, mentre nel caso in questione quella di complemento oggetto – e in tale scarto risiede l’effetto destabilizzante generato dal verso trissiniano una volta che venga recuperato il verbo, in *rejet* nel verso successivo.

36. *ne ... corte*: cfr. Cino XXXVI 13 «nella tua corte» (: *forte*), ma anche *Rime* LXV 17 «ne l’amorωfa corte». Si noti la figura etimologia rispetto al «cortefe» con cui si chiudeva il verso precedente.

37-39. *Timido ... serve*: ‘tu rendi timoroso, riverente, ardito, forte, prudente, prodigo, affabile e piacevole chiunque ti serva’. L’enumerazione delle qualità suscitate da Amore, che nel testo di Bonagiunta risultava assai più stringata, è ampliata a dismisura in Trissino, finendo per occupare un intero distico costituito di soli aggettivi – i primi tre *hapax* nelle *Rime*–, ancora una volta anticipati rispetto a verbo che li regge, come già ai vv. 35-36. L’elenco segue in parte le virtù platoniche che si ritrovano anche in *Ritratti* p. 25 (prudenza, mansuetudine, fortezza, temperanza, continenza, giustizia, liberalità, magnanimità). Cfr. inoltre Boccaccio, *Rime* III 31-33 «Amor fa con audacia l’huom facondo, / cortese, humano, e di costumi ornato, / e ’l cuor dov’el si possa fa iocundo».

37. *Timido, riverente*: da leggere forse in endiadi come ‘colmo di timore reverenziale’, nel qual caso la riverenza sarà da intendere in riferimento alla donna o allo stesso Amore.

38. *largo*: ‘generoso’. È aggettivo impiegato già da Bonagiunta al v. 36, con lo stesso significato.

39. *onde ... mondo*: l’ingentilimento dell’amante produce come conseguenza effetti benèfici per il mondo intero, in maniera simile a quanto avviene grazie alla bellezza della donna in LIX 104-105 «il mondo, / Che de la sua beltà si fa giocondo». Cfr. inoltre il verso «Di che s’adorna volentier’ il mondo» riportato, in grafia trissiniana, a c. 30v del cod. Trivulziano 1088 (su cui vd. la nota a LVII 4).

[IV] 40-42. *Ogni ... discende*: 'Tanto più sono gradite le gioie d'amore quanto maggiore è la bellezza e la virtù della donna che le procura'. La stanza si apre, come in Bonagiunta, con una dichiarazione generica che funge quasi da premessa maggiore del sillogismo sviluppato poi nel prosieguo della strofa. Per l'intonazione complessiva e l'architettura sintattica cfr. *Par.* VII 106-108 «Ma perché l'ovra tanto è più gradita / da l'operante, quanto più appresenta / de la bontà del core ond'ell'è uscita».

40. *gioja d'amor*: la felicità frutto del sentimento amoroso. È sintagma frequente fra i siciliani e i siculo-toscani.

41-42. *beltate ... valor*: il generico «gentil luoco» di Bonagiunta assume qui la concretezza di una *donna* bella e virtuosa (con «valor» che, pur nella diversa funzione, recupera il lemma «valore» presente nel modello al v. 39). I due sostantivi sono in coppia anche in XXVIII 12-13 «Quant' s'adorneran l'alta beltate, / I be' costumi e l'unic' valore».

42. *onde discende*: la clausola, con omeoteleuto (*oNDE difcēNDE*), è già in *Rvf* 50 16, e trova impiego poi anche in *It. lib.* XII 362.

43-45. *Come ... prende*: 'così come il frutto di un albero, che ha una dolcezza unica e una bontà maggiore se è colto dalla sommità della sua cima'. Dalla ristrutturazione sintattica rispetto al modello operata da Trissino nel secondo piede non risulta modificata l'immagine complessiva, che anzi, sebbene privata dell'aggettivo «fruttiferosa», viene arricchita di tessere lessicali che connotano in maniera pregnante sia la bontà del frutto che la sommità dell'albero. Cfr. anche Dante, *Così nel mio parlar* 16-17 «che come fior di fronda / così della mia mente tien la cima».

43-44. *rara / Dolceza*: sintagma sannazariano, per cui vd. *Arcadia* Ve 24 «e di rara dolcezza il cielo ingombra».

45. *aprica ... cima*: propriamente, la porzione della cima maggiormente esposta al sole, e dunque la sommità. L'aggettivo qualificativo conta soltanto un'ulteriore attestazione in Trissino, in *It. lib.* IV 880 «aprica riva», ed è pressoché assente nella tradizione lirica prima del Quattro-Cinquecento, con l'eccezione rilevante delle tre attestazioni petrarchesche di *Rvf* 139 6 e 303 6 e di *Tr. Cupid.* I 51, in riferimento rispettivamente a «valle», «piagge» e «loco»; in un sintagma simile a quello trissiniano si trova invece in *Orl. Fur.* XV 129 1-4 «Il Sol a pena avea il dorato crine / tolto di grembio alla nutrice antica, / e cominciava da le piagge alpine / a cacciar l'ombre e far la cima aprica» (benché la «cima» si riferisca in quel caso alle «piagge alpine» e non, come in Trissino, a un «arbor»), ma ancor più stringente è la somiglianza con Ovidio, *Metamorfosi* IV 331 «Hic color aprica pendentibus arbore pomis».

46-47. *Così ... sia*: 'Allo stesso modo, la mia felicità è superiore a quella di ogni felicità amorosa che esista al mondo'. È la conclusione del sillogismo, anticipata

rispetto alla premessa minore che è posta subito dopo in forma di causale.

46. *transcende*: ‘supera’, ‘oltrepassa’. Cfr. LIX 55-56 «Quantō transcende la bellezza vostra / L’altre belleze eterne e pellegrine» (la sola ulteriore attestazione del verbo in Trissino), rispetto a cui si segnala anche l’*enjambement* che separa allo stesso modo il complemento oggetto dal predicato e che evidenzia, in questo caso, la distanza fra il *ben* dell’io e quello di ogni altro, con una replicazione del sostantivo che è propria già dell’ipotesto bonagiuntiano (vv. 45-46) e che viene meno invece nell’edizione moderna (dove si legge «ch’ene»); vd. inoltre le due occorrenze dantesche di *Inf.* VII 73 «Colui lo cui saver tutto transcende» e *Par.* XXX 42 «letizia che transcende ogne dolzore».

47. *che ... sia*: clausola frequente in Trissino, per cui vd. LXX 10 «d’altr’huom, che al mōndō sia» e LXXVII 10 «Del più carō Signōr, ch’al mōndō sia» (ma anche XLV 44 «Per la più rara mai, ch’al mōndō fōsse»), e *It. lib.* I 716 «Questi, cōme è ’l più bel, ch’al mōndō sia», III 111 «Del miljōr Capitan, ch’al mōndō sia» e XIX 941 «Tantō supera ogniun, ch’al mōndō sia».

48-49. *Perchè ... d’assai*: è riproposto, in leggera *variatio*, un concetto analogo a quello già espresso ai vv. 11-13. Allo stesso tempo, è ripreso con ordine appena variato il modulo sintattico impiegato nel distico precedente (lì soggetto e verbo nel primo verso e complemento oggetto nel secondo; qui soggetto nel primo e complemento oggetto e verbo nel secondo)

49. *Ogni ... mortal*: ‘qualsiasi essere caduco’, in contrapposizione alla donna che è invece «cosa, che è dal Ciel difcesa» (v. 23) e soprattutto «cosa perfetta» (v. 52). Per il sintagma, comune nella tradizione, vd. almeno *Rvf* 144 7-8 «quel viso al quale, et son nel mio dir parco, / nulla cosa mortal puote aguagliarsi». *vince d’assai*: cfr. LIX 24 «Che l’altrō di lasù vince d’assai!» e rimandi.

50-52. *Nōn ... perfetta*: la strofa si chiude, in Trissino, senza alcun accenno all’immagine della *fontana* di *acqua viva* che in Bonagiunta occupa invece l’intera porzione conclusiva della sirma. La funzione di cui la donna è incaricata direttamente dal Cielo – dare prova in terra delle bellezze del paradiso – richiama vagamente LIX 82-83 «O Donna scea dal celeste regnō / Per far fede tra noi del paradifō».

50. *Nōn ... mai*: per lo stilema cfr. XLIX 1-2 «Cōme di vōi più bella / Nōn è, nōn fu, nē fia» e rimandi, in particolare a LIX 25-26 «Nōn fu nel mōndō nē sarà più mai / Simil bellezza».

51. *eletta*: ‘scelta fra le tante’, come in LXXVI 1-2: «Signōr, che fōsti eternamente eletto / Nel cōnsiljō divin».

52. *cosa perfetta*: la donna è *perfetta* allo stesso modo di come *perfetto* è il *ben* che quella *riserba* all’amante (v. 26). Il sintagma è già in *Rvf* 325 43 «che fu sola a’ suoi di cosa perfetta» ed è in clausola anche in *It. lib.* II 875 «Senza ’l qual nōn fū mai cosa perfetta»; ma cfr. anche LXV 46 «Donna perfetta» (: *eletta*).

[V] 53. *Dunque... cante*: benché l'*incipit* della quinta stanza di Bonagiunta sia qui seguito piuttosto da vicino, è plausibile, considerato l'andamento prosodico e l'assetto sintattico, che sia stato tenuto presente anche il verso «Drez et rayson es qu'ieu ciant e m demori», riprodotto in *Rvf* 70 10 – da cui proverrebbe non solo il verbo “cantare”, assente in Bonagiunta, ma anche un avvio di verso affine sul piano fonico (*Dunque È RAgIΩN CHIΩ*). Una clausola pressoché identica è anche in Lorenzo, *Canzoni a ballo* XVII 7 «Chi è contento si rallegrì e canti»; cfr. anche *Rime* XXI 5 «Ωnd'ho rivolti i miei ωspiri in canti» e nota.

54-55. *Dapoi... amare*: ‘dal momento che io servo e amo con tanta devozione e che, come ricompensa, mi vedo a mia volta amato’. Il motivo della gioia, da cui scaturisce il canto, risiede insomma nel fatto che il sentimento di profondo amore che l'io prova per la donna è da questa ricambiato. Per la coppia di verbi in clausola (che risponde a quella del verso subito precedente) cfr. Serafino Aquilano, *Strambotti* 292 7 «hor che la servo et amo», ma anche Rinaldo d'Aquino 2 11-14 «Per ciò no mi dispero / d'amar sì altamente, / adesso merzé chero / servendo umilmente» (riportato nella *Poetica*, a p. 142).

55. *altamente*: l'avverbio, *hapax* nelle *Rime* – ma «tant'altamente» torna, in clausola, in *It. lib.* I 946 e XV 140 –, è già nel testo di Bonagiunta.

56-58. *Ho... stare*: ‘ho già ricevuto la mia ricompensa prima ancora di aver iniziato a servire, per cui non desidero altro che rimanere sempre in questo servizio’. Il *guidardone* (su cui vd. la nota a LXIII 14) che l'io ha ricevuto, vale a dire il vedersi contraccambiato nel sentimento amoroso, diviene quindi non più l'obiettivo del *servitium amoris* ma il suo presupposto, quasi che l'amante lavorasse ora a servizio della donna per ripagarla del dono tanto grande ricevuto. Si noti la duplice inarcatura che contraddistingue il piede, a indicare nel primo caso quanto la ricompensa della donna abbia anticipato l'opera dell'io e nel secondo la completa assenza di desideri all'infuori di quello di prestare servizio all'amata. Cfr. Neri de' Visdomini 3 25-32 «Grande gioia m'apresenta / membrando ch'io voi amo, / e molto m'atalenta, / né altro già non bramo; / purch'io possa agradire / a voi, donna, servire, / altro non chederia: / questo voria – che tuta gioia m'avanza». Per la formula a cavallo dei vv. 57-58 vd. invece *Soph.* 2057 «E che sapete anch'ωr ch'altr'ω non bram'ω / Che far rit'ωrn'ω ne la patria mia» e *Rime* LXXI 12-13 «Chè ciascun mi'ω pensier'ω altr'ω non brama, / Che star sempre c'ωn ella viv'ω ε mort'ω».

58. *servizi'ω*: *hapax* assoluto in Trissino.

59-62. *Chè... difi'ω*: a seconda che come soggetto di «sa d'ōnare» si intenda la donna o la «gioja» di v. 61, il brano sarà da interpretare rispettivamente ‘perché è lei la sola in grado di donare diletto senza alcun fastidio. Ed è vera gioia quella che asseconda il desiderio senza provocare alcun dolore’ o ‘perché la vera gioia è quella capace di donare diletto senza alcun fastidio e che asseconda il desiderio senza alcun

danno collaterale'; la prima interpretazione sembra però preferibile se non altro per la presenza del punto fermo tra il primo e il secondo distico (così già nel ms. di Jena). Il brano ricorda da vicino, per orchestrazione sintattica, *Soph.* 134-139 «O che felice statω / È 'l tuω! Che quellω i' kiamω esser felice / Che vive quietω senz'alcuna alteza; / E menω assai beatω / È l'esser di colωρω a cui non lice / Far se non cōme vuol la lor grandeza».

60. *sommω diletto*: cfr. *Rvf* 260 12-13 «Questa excellentia è [...] / [...] a me sommo diletto», ma anche 72 57 «fra 'l mio sommo dilecto» e 226 5 «è 'l mio sommo diletto», nonché *It. lib.* III 105 «Che 'l miω sommω diletto è d'ubidirvi». *senz'alcuna noja*: oltre a LXV 28 «senza noja alcuna», cfr. Tebaldeo, *Rime della vulgata* 274 36 «e la vecchieza senza noia alcuna» (: *Fortuna*), Barignano, *In quel bel viso ond'io veder solea* 6 «tranquilla vita senza noia alcuna» (: *fortuna*), e Strozzi il Vecchio, *Madrigali* CDXVII 2 «e senza noia alcuna».

61. *vera gioja*: se in Bonagiunta la *gioia* di cui l'io fa esperienza è connotata semplicemente come «più graziosa», in Trissino essa è invece ontologicamente contrapposta a una *gioja* solo apparente quale è quella propria di una condizione amorosa dicotomica, sospesa tra allegrezza e pianto (come in XLVIII 8 «Gioja non vera e mal fōndata spene»). Per il sintagma cfr. Guittone, *Rime* 220 10 «vera gioia, che di vero ben disomma» (dove però il sentimento rappresentato è conseguenza della liberazione dai legami di Amore).

62. *dietrō al difiō*: cfr. L 6 «dietrō a van defiri» e LV 6 «dietrō al defire», Cino, *Le Rime* (ed. Zaccagnini) CLX 61-62 «L'innamorata mia vita si fugge / dietro al disio ch'a madonna mi tira», e Ariosto, *Rime canz.* II 34-35 «voglia andar la speranza / dietro al desir audace».

63-65. *Non ... terra*: 'Non esiste, fra i mortali, una condizione paragonabile alla mia, di perenne pace e priva di ogni turbamento; ed è per questo che sono l'uomo più felice che viva sulla terra'. È ripreso l'entusiastico movimento celebrativo già sfruttato nella strofe precedente, con la differenza che in quel caso si tesseva un elogio dell'ineguagliabile perfezione dell'amata, mentre ora è la condizione dell'amante ad essere esaltata e dichiarata superiore a quella di ogni altro mortale. La singolarità dello stato dell'io è qui individuata, con un rovesciamento di prospettiva rispetto alla norma, non da un culmine impareggiabile di sofferenze amorose ma, al contrario, dall'ineguagliabile «gioja d'amōr» (secondo una dichiarazione analoga a quella del v. 60 del testo bonagiuntiano).

63. *statō mortal*: il sintagma è anche in Sannazaro, *SeC* XCIX 12 «nostro stato mortal volse esaltare» e in Tasso, *Re Torrismondo* 1204 «ché felice non è stato mortale» e soprattutto 1304 «Non è stato mortal così tranquillo».

64. *tranquillō... guerra*: cfr. per contrasto *Rvf* 149 13-14 «né però trovo anchor guerra finita, / né tranquillo ogni stato del cor mio»; ma vd. anche *Rime* LXXVI 20-21

«Questi hor tranquillω in pace, et hor in guerra / Vittωriωfω».

65. *che ... terra*: clausola simile a quella del v. 47 «che al mōndω sia». Cfr. inoltre LIII 4 «E 'l più lietω vivea, che fōsse in terra» e rimandi.

[Congedo] 66. *nōn ... pienω*: per locuzioni affini cfr. *Inf.* IV 145 «Io non posso ritrar di tutti a pieno» e XXVIII 1-2 «Chi poria [...] / dicer del sangue e de le piaghe a pieno», Cino, *Le Rime* (ed. Zaccagnini) CLX 41 «e, s'io non posso dir mio duolo a pieno», *Rvf* 153 9 «Dir se pō ben per voi, non forse a pieno» e Boccaccio, *Filostrato* II 105 4 «s'io non dico appieno».

67. *beltà ... valōr*: sono gli stessi sostantivi già impiegati ai vv. 41-42, a condensare ora in chiusura ogni virtù della donna di cui si sia potuto trattare nel corso del componimento. A dire il vero, la topica dell'ineffabilità risulta qui non del tutto consequenziale al contenuto della canzone e non pienamente concorde alla sua intonazione complessiva, tesa a dare conto della gioia sperimentata dall'io nel *servitium amoris* per la donna più che a fornire una *descriptio* di questa. *ch'è in lei*: accordo *ad sensum* al singolare – perché al singolare sono i due soggetti – con cui si rende più salda la connessione fra *beltà* e *valōr* dell'amata, inscindibilmente connessi fra loro.

68. *detti miei*: il sostantivo vale generalmente 'componimenti poetici'; in questo caso, forse, 'i miei versi'. Cfr. LXV 40-41 «Di questa, o parli, o scriva, / Fian tutti i detti miei», Dante, *E' m'incresce di me* 89 «li detti miei», *Rvf* 78 11 «detti miei» (: *lei*) e Sannazaro, *SeC* XXIX 11 «poi che nei detti miei poco rimbomba», ma anche *Rvf* 23 166 «alzando lei che ne' miei detti honoro».

69. *Raccoltō... ombra*: 'hanno descritto a malapena un'ombra di quelle virtù'. Per il valore da assegnare al verbo vd. la nota a XIII 78. *di lōrō*: con riferimento alla *beltà* e al *valōr* di v. 67. *l'ombra*: una parvenza, un'immaginne indefinita, priva di colore e dei dettagli necessari perché risulti nitida. Il lemma è già nella canzone di Bonagiunta (v. 63).

70-72. *Ma ... destō*: 'Ma se accadrà mai che la vera essenza di questa donna – che le mie parole abbozzano in minima parte – sia manifestata in qualche altro modo, qualcuno potrà almeno dire: «Questa canzone mi ha fatto aprire gli occhi»'. L'intero tristico finale si discosta totalmente dal testo bonagiuntiano, dove si protraeva il motivo dell'inadeguatezza dell'io nel descrivere pienamente la bellezza dell'amata; piuttosto, a essere tenuto qui presente è il congedo della canzone petrarchesca indirizzata alla Gloria, *Rvf* 119 106-110 (con calco evidente del v. 109) «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, / di': Non ò cura, perché tosto spero / ch'altro messaggio il vero / farà in più chiara voce manifesto. / I' venni sol per isvegliare altrui». Lo scopo della canzone, insomma, non è quello di descrivere compiutamente le qualità della donna, ma di 'destare' chiunque l'ascolti in modo che questi sia poi preparato ad accogliere il *ver* una volta che fosse reso *manifestō*.

70. *adombra*: il verbo dovrebbe avere qui il significato di ‘raffigurare in modo incompleto, abbozzandone solo i contorni, le linee essenziali’; tale valore non è attestato altrove in Trissino, ma ricorre ad esempio in *Rvf* 129 48 «tanto più bella il mio pensier l’adombra».

71. *manifesto*: *hapax* nelle *Rime*, ma ampiamente attestato nel resto della produzione trissiniana, sia in versi che in prosa.

72. *desto*: ‘destato’.

LXV

Unico testo delle *Rime* in cui compaia esplicitamente il *senbal* della donna amata – o, quantomeno, di una delle donne cantate nel corso del canzoniere –, coincidente con quello attestato in almeno una lettera indirizzata a Trissino da Margherita Cantelmo e da riferirsi quasi certamente a Margherita Pio Sanseverino (vd. l'introduzione alla sestina XXVI e la lettera della Cantelmo datata 8 luglio 1513, in Morsolin 1894, pp. 388-389, doc. XVIII): a quest'ultima Morsolin (1894, pp. 106-108) dice essere dedicato il testo in questione (citandone l'*incipit* con l'erronea lezione «pensier» in luogo di «piacer»).

La canzone si configura in parte come riscrittura palinodica di *Rvf* 270: se nel caso petrarchesco, infatti, il poeta rinfaccia con sarcasmo ad Amore l'impossibilità di produrre al mondo un esempio di bellezza paragonabile a Laura e ribadisce quindi nel finale il conseguimento della propria definitiva libertà, essendo l'amata ormai morta, nel testo trissiniano le medesime circostanze – la morte della prima donna e il tentativo, da parte di Amore, di imporre all'io il «giogo anticho» (*Rvf* 270 1) – costituiscono il punto di partenza per un capovolgimento situazionale, che sfocia nella nascita e nel divampare di una nuova fiamma amorosa; non però grazie alla *fiereza* (v. 14) di Amore né a causa della volubile incostanza dell'io, bensì solo in virtù delle eccezionali qualità (fisiche e morali) possedute dalla nuova donna (vd. su questo punto anche Bartuschat 2000, p. 192: «Questa strategia di una riscrittura, fedele a livello letterale, e palinodica a livello semantico, si verifica anche per l'altra canzone pindarica, la LXV. Qui il tema fondamentale dei *RVF*, l'impossibilità di sottrarsi al giogo dell'amore, viene riscritto in chiave "onesta"»). In tal senso, il componimento condivide con la canzone LXIV il tema del rinnovato *servitium amoris*, sopraggiunto dopo un periodo di libertà dai legami di Amore ma accolto ora con benevolenza da parte dell'io, e soprattutto l'assenza della tipica dicotomia antonimica fra *gioja* e *noja* che contraddistingue normalmente il rapporto amoroso, colmo invece in questo caso del solo primo aspetto e del tutto scevro di ogni sofferenza.

Stante l'identificazione della donna con Margherita Pio, il testo andrà datato entro il 1520 circa, vale a dire in coincidenza con il periodo che da Morsolin è individuato, sulla base delle testimonianze epistolari, quale epilogo della relazione fra il vicentino e la gentildonna (dopo i «più di sett'anni» cui si allude in LI 10, di cui si veda la

relativa introduzione): termine *ante quem* che forse andrebbe alzato ulteriormente, all'«autunno del 1518» (cfr. Morsolin 1894, p. 97), se si ammettesse che la condizione di esule denunciata dall'io al v. 26 sia ancora in atto al momento della stesura della canzone – ma l'impiego del tempo passato lascerebbe apparentemente intendere l'opposto. In particolare, benché assente da MA₁, tematicamente la canzone sembrerebbe da collocare all'inizio del rapporto fra i due, vale a dire nella prima metà degli anni Dieci (a partire all'incirca dal 1512, stando alle fonti epistolari): ciò anche tenendo conto della tendenza apologetica del testo, da cui traspare una non celata volontà dell'io di ottenere comprensione e giustificazione di fronte al mondo per l'insorgere di una passione amorosa che prende il posto della precedente (evidentemente, quella per l'ormai defunta moglie).

L'io, condotto dal piacere, che è stato assunto quale guida della propria vita, è ora costretto a seguire nuovamente Amore, il quale non perde occasione di ridurlo in schiavitù come in passato, spogliandolo della libertà acquisita a caro prezzo: per dimostrare che il nuovo innamoramento non è frutto di *errore* da imputare alla propria fragilità, l'amante chiama in causa Amore, perché sia lui in persona a mostrare al mondo intero la potenza della donna in questione, cui è impossibile resistere. La prima antistrofe, scardinando il principio di netta separazione sintattica fra le stanze, prende avvio da una causale che riprende e rilancia le dichiarazioni con cui si chiudeva la prima stanza, completando un periodo che risultava, nella sua consequenzialità logica, come sospeso (non essendo stata rivelata la causa che aveva spinto l'io al nuovo asservimento amoroso, ma essendosi semplicemente scartate quelle che non avevano avuto peso in ciò: cfr. anche Guidolin 2010, pp. 276-277); dopo essersi riproposto, nel secondo piede, di trattare, con l'aiuto di Amore, delle qualità dell'amata, l'amante dà avvio nella sirma alla narrazione vera e propria, ripercorrendo il momento della morte della prima donna, da cui gli era derivata la libertà, e la lontananza dalla patria. L'epodo si riallaccia alla stanza precedente con un movimento sintattico ancor più ardito di quello con cui si apriva l'antistrofe: il *cum inversum* con cui si chiude la prima partizione triadica, infatti, restituisce pienamente senso alle principali antecedenti, che si rivelano adesso non concluse in sé stesse ma volte a delineare uno sfondo dalle vaghe coordinate cronologiche rispetto al quale si staglia invece perentorio il *nunc* che descrive l'attimo in cui la nuova donna desta la fiamma amorosa («trapassava [...] Quandω»; e cfr. Guidolin 2010, pp. 277-278). Tale è l'ardore del fuoco suscitato da questa donna, che per l'io non è possibile pensare ad altro. Se insolito, ma in ogni caso non del tutto imprevedibile, risultava il collegamento sintattico fra strofe, antistrofe ed epodo (in ragione della loro continuità nel costituire un'unica triade, quasi a rappresentare, in forma ingrandita, i piedi e la sirma di una singola stanza), del tutto inaspettata è invece l'assenza di soluzione di continuità fra il primo epodo e la seconda strofe, la quale ha avvio con

una causale retta dal periodo finale della stanza precedente (cfr. Guidolin 2010, pp. 278-279): ogni qualità, sia fisica (la *belleza* del v. 47), sia spirituale (le *grazie* del v. 48), sia morale (le *virtù* ancora del v. 48), in completo accordo l'una con l'altra, hanno scelto la donna amata, esempio di perfezione, quale proprio esclusivo ricetto, dimorando in lei fin dalla nascita e per tutto il tempo della sua giovinezza. Nella seconda antistrofe è celebrata, fra le varie qualità oggetto di lode, l'umiltà della donna – smisurata a dispetto delle tante virtù da lei possedute –, mentre nella sirma l'io, resosi ormai conto che la propria *voce* e la *stanca man* non sono in grado di star dietro al pensiero e a quanto è serbato nel cuore, cessa di tessere le lodi dell'amata. L'epodo finale, lasciando ormai da parte la celebrazione della donna, recupera l'andamento giustificatorio della prima stanza e ad essa si riaggancia, tirando le somme di quanto emerso nel corso dell'intera canzone e ricavandone le conclusioni (come denunciato dalla presenza del «Dunque» incipitario, al v. 72): essendo state chiarite le ragioni per le quali l'io è stato infine costretto a rendersi, sconfitto, ad Amore, nessuno potrà ormai rimproverarlo accusandolo di leggerezza.

Canzone 'pindarica' di 6 stanze di endecasillabi e settenari, con strofi e antistrofi (stanze I, II, IV e V) di 14 versi e rime ABC BAC CDEEDdFF, epodi (stanze III e VI) di 15 versi e rime ABbC BAaC CDEeDFF, e priva di congedo: gli epodi constano di un numero di versi di poco maggiore rispetto a strofe e antistrofe – sono infatti presenti due versi in più nei piedi, ma se ne perde uno nella sirma –, come sempre nelle canzoni pindariche trissiniane con l'eccezione della sola canzone XXXI (per cui vd. la relativa nota metrica). In questo caso, peraltro, sia lo schema proposto in strofe e antistrofe che quello dell'epodo non sono innovativi ma sono desunti senza variazioni rispettivamente da *Rvf* 53 e da *Rvf* 270 e 325. A proposito dei piedi tetrastici, inoltre, che Trissino nelle *Rime* impiega solo in questa canzone (ma sfrutta in altri tre casi nella *Sophonisba*), qualche esplicita considerazione è espressa nella *Poetica*, pp. 128-129, dove proprio lo schema in questione, assieme ad *abbc abbc*, è individuato fra i piedi quaternari utilizzati in maniera quasi esclusiva da Dante e Petrarca. Sotto il profilo rimico, si segnalano nella prima stanza la derivativa (e ricca) *spolja* : *dispolja* e l'assonanza fra *intenda* e *difenda* da una parte e *volere* e *potere* dall'altra. Nella seconda è inclusiva (per la pronuncia) *hora* : *dimora* : *fuora* e assonante *contento* : *tormento*. Nella terza sono ricche *discese* : *accese* (ma solo per l'occhio, così come per l'occhio è quasi identica la rima *celo* : *cielo*) e *soavemente* : *mente* (che è anche inclusiva), ed è assonante *faville* : *tranquille*. Nella quarta sono quasi identici i rimanti *elitta* (v. 49) ed *elitti* (v. 56), sono assonanti le rime *perfetta* : *elitta* e *ornarō* : *mostrarō*, ed è inclusiva la rima *luna* : *una*. Nella quinta è povera la rima *mai* : *assai*, desinenziale (e ricca) *humiltade* : *beltade* e inclusiva *lode* : *ode*. Nella sesta, infine, sono ricche le rime *descrivo* : *privo* e *ripreso* : *preso* (che è anche derivativa e inclusiva), è povera *miei* : *rende* : *potrei* e desinenziale *virtute* : *salute*.

[I] 1-2. *Per ... Amore*: ‘Lungo quella strada attraverso cui mi guida il piacere è necessario che io segua un’altra volta Amore’, ovvero ‘Essendomi lasciato guidare dal piacere, sono ora condotto di nuovo da Amore’.

1. *Per ... scorge*: un avvio di componimento analogo (anche dal punto di vista prosodico) è quello del sonetto dantesco *Per quella via che la Bellezza corre*. In Morsolin 1894, per tutte le occorrenze dell’*incipit* della canzone è attestata la sola forma «Per quella strada, ove il pensier mi scorge»: tuttavia, piuttosto che immaginare l’esistenza di una *varia lectio* nota allo studioso, bisognerà ritenere che questi abbia commesso una prima volta l’errore e lo abbia poi replicato nei casi successivi, tenendo conto anche del fatto che l’edizione settecentesca da lui menzionata costantemente quale testo di riferimento per le liriche trissiniane non conosce alcuna variante nell’*incipit* della canzone rispetto al testo della *princeps*. *il ... scorge*: emistichio debitore probabilmente di *Rvf* 211 1-2 «Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge / Piacer mi tira». Il verbo ha qui, come nell’esempio petrarchesco, il significato di ‘guidare’, ‘scortare’, o forse di ‘indicare la strada’, ‘indirizzare’, come anche in L 10 «Trōveren quel camin, ch’al Ciel ne scorge» (e rimandi) e in *It. lib.* IX 232-234 «Mira, ch’alcuna guida i lōrō amanti / A drittō calle, e l’altre i scorgōn poi / A mal caminō, e precipiziō hōrrendō» (mentre altrove, in Trissino, vale sempre ‘vedere’).

2. *Seguir cōviemmi*: ‘è necessario’, ‘sono costretto a’. Cfr. *Tr. Cupid.* III 6 «mi conven seguire». *un’altra volta*: come già in passato, nella sequela di Amore coincidente con l’innamoramento per la prima donna.

3. *Che ... spolja*: ‘che mi priva ora di quella libertà che avevo ottenuto (con la morte della prima donna amata)’. La clausola è frequente in ambito lirico e di impiego già petrarchesco, per cui vd. *Rvf* 360 43-44 «così in tutto mi spoglia / di libertà questo crudel [*scil.* Amore] ch’i’ accuso» e *Tr. Cupid.* I 75 «[Amore] che così vita e libertà ne spoglia», ma anche *Rvf* 29 4-6 «com’è questa che mi spoglia / d’arbitrio, et dal camin de libertade / seco mi tira».

4. *Qual ... errore*: *tricolon* a indicare rispettivamente la volontà divina (che instrada con la sua grazia), il destino (che indirizza su un percorso prestabilito) e il peccato (le cui conseguenze hanno ora effetto), presentati dubitativamente quali possibili cause dell’insorgere del nuovo amore nell’animo dell’io. Il primo elemento è qui innovativo rispetto a casi simili nelle *Rime* come quello di LV 58 «qual mia cōlpa o qual destinō» (e rimandi) o LXXII 10 «Qual miō destinō, o qual cōmmessō errore»; cfr. inoltre, fra i tanti esempi analoghi nei *Fragmenta*, almeno *Rvf* 128 57 «Qual colpa, qual giudicio o qual destino» (: *vicino*), che presenta quasi i medesimi elementi costitutivi.

5-6. *Nuovō ... envolja*: ‘fa nascere nella mia mente un nuovo pensiero, che la invoglia così tanto a porsi in una nuova servitù’. Si noti la reiterazione di “nuovo”,

con cui da un lato si ribadisce la contrapposizione fra questo e il precedente innamoramento e dall'altro si suggerisce la singolarità dell'avvenimento. La situazione è analoga a quella descritta da Dante in *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in particolare ai vv. 1-6 («Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, / udite il ragionar ch'è nel mio core, / ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo. / El ciel che segue lo vostro valore, / gentili creature che voi sete, / mi tragge nello stato ov'io mi trovo») ma poi anche nel parziale recupero di tessere quali «del cor la novitate» (v. 10), «un soave pensier» (v. 15) o «e segnoreggia me di tal vertute» (v. 21).

5. *Nuovω pensierω*: 'pensiero nato da poco', ma anche 'insolito, singolare', così come in «nuova servitù» al verso successivo. Per il singagma vd. XXIX 1-2 «Quantω ogniωr pensω, più la mente ingωmbra / Nuovω pensierω» e *Purg.* XVIII 141 «novo pensiero dentro a me si mise», ma anche il commento dantesco a *Voi che 'ntendendo* (dove la locuzione compare più volte) in *Cv.* II 11 5 «(E) quasi esclamando, e per iscusare me della vari(e)tade, nella quale pareva me avere manco di forza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, che era virtuosissimo sì come vertù celestiale» e soprattutto II VII 10 «E dico che questo pensiero che di nuovo apparisce, è poderoso in prendere me e in vincere l'anima tutta, dicendo che esso segnoreggia sì che 'l cuore, cioè lo mio dentro, triema, e lo mio di fuori lo dimostra in alcuna nova sembianza». *a ... porge*: 'suscita, ingenera nella mia mente'.

6. *l'envolja*: la forma è attestata solo in *Rvf* 29 18 «che pur l'envoglia» (: *spoglia*), ed è registrata da Bembo in *Prose* III IX «L'envio L'envoglia nel verso, in vece di dire *La invoglia Lo invio*». Nelle altre due attestazioni del verbo in Trissino, entrambe nelle *Rime* (XL 8 e LXXV 53), si ha invece «involja».

7-8. *Deb ... intenda*: 'Ti prego, signore, fa' che il mondo comprenda cosa sia a privarmi della mia forza abituale'. Con improvviso scarto, l'io si rivolge ora direttamente ad Amore (il *Signωr* di v. 7), domandandogli l'aiuto necessario a mostrare quale sia quella forza che lo sfianca.

7. *quel*: 'quella cosa che', 'ciò che', con ricorso a una spersonalizzante indeterminatezza che occulta momentaneamente l'identità della nuova donna e allo stesso tempo accresce la portata della sua potenza (così come al v. 9 «E quel»; ma cfr. ad esempio anche *Rvf* 270 14 «ritogli a Morte quel ch'ella n'ha tolto»). *dispolja*: oltre ai passi dei *Fragmenta* citati in nota al v. 3 (rispetto ai quali si noti il comune ricorso all'*enjambement*), vd. *Rvf* 125 14-15 «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia». Per questo verbo associato a «forza» vd. inoltre *Rime* LXXVIII 14 «La man d'ogni sua forza si dispolja» e Guinizzelli, *Rime* 10 8 «che pur lo stringe e di forza lo spoglia».

8. *l'usata mia forza*: cfr. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 582 3 «Ove è l'usata forza, ove è il valore?» e Rota, *Rime rifiutate* LXI 1 «L'usata forza e 'l suo vecchio costume».

il ... intenda: cfr. Franco, *Sonetti* VI 5 «Non lasciate, signor, che 'l mondo intenda».

9. *E quel*: retto da «intenda» e coordinato a «quel» del verso precedente, con la stessa funzione di complemento oggetto. *che ... potere*: si noti che la crescita del *potere* di Amore è proporzionale alla perdita delle forze da parte dell'io.

11. *accortω giudiziω*: è il parere assennato di qualcuno del *mōndω* che abbia ascoltato e inteso le ragioni dell'amante e sia perciò pronto a prenderne le parti; ma forse anche, con una personificazione, le ragioni stesse che vengono portate avanti nel corso della canzone con l'aiuto di Amore. Il sostantivo si ritrova, nelle *Rime*, solo nella dedicatoria (ma nella forma «giudiciω»). *mi difenda*: la difesa dell'io non coincide con un allontanamento del *Nuovω pensierω* o con una protezione dalle conseguenze portate dal nuovo *volere*; al contrario, come è dato di intendere dal prosieguo della canzone (ai vv. 13-14 e nella stanza successiva), consiste nella completa giustificazione della colpa, una volta che sia stata dimostrata l'impossibilità di opporre alcuna resistenza. Con il significato di 'giustificare' il verbo si trova ad esempio anche in *Soph.* 1018 «Ma quel che l'error suω scufa o difende».

12. *le ... prenda*: 'si faccia carico delle mie ragioni, assumendo la mia difesa'.

13. *Mōstrandω*: 'dimostrando e facendo intendere (a coloro che, a quel punto, non lo avessero ancora compreso)'. *lasciai*: il complemento oggetto risulta allontanato in iperbato e addirittura dislocato nel verso successivo in *enjambement*, come a segnalare la distanza fra il *viver primω* e quello attuale. Cfr. Tansillo, *Rime* 48 4 «il viver mio lassai, né so dir come». *per sciocchezza*: 'perché abbindolato dalle tue lusinghe' (come avviene in XLII 8 «De la sciocchezza mia pietate harai»). Cfr. per contrasto Giusto de' Conti CXXXII 11 «Onde già per sciocchezza io m'infiammai» e *Soph.* 2026 «Però mè sōlω, ε mia sciocchezza incōlpω».

14. *viver primω*: non 'primo' in senso assoluto, ma 'precedente', a indicare il periodo fra l'uno e l'altro innamoramento, quando l'io viveva libero dai lacci di Amore. *ne ... fierezza*: se è vero, quindi, che la donna *accrefce* il *potere* di Amore, come professato al v. 9, questi non è però in grado di esercitare tale forza senza il diretto intervento di lei.

[II] 15. *ritrovai*: non dopo una ricerca meticolosa e spontanea, ma quasi per caso (come in XXXI 37-38 «Tale hor mi ritrov'io per questω latω / Campω di lode al cōminciar sōspesω» o, ad esempio, in *Inf.* I 2 «mi ritrovai per una selva oscura»). *cofa ... noi*: 'una cosa (tale), fra noi umani', ossia 'qui sulla terra'. Per un sintagma simile vd. *Rvf* 263 10 «cose tra noi», ma anche 77 9-10 «L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi». In merito all'indefinitezza con cui si fa riferimento alla donna, valgono le considerazioni già espresse per «quel» al v. 7; e per quest'uso del sostantivo in contesti analoghi si vedano *Rime* XIII 32 «Cofa qua giù da fare il Cielω adōrnω», LVII 14 «Perchè nafcer devea cofa divina», LIX 30 «Dirà, che nōn fu mai cofa sì bella» e LXIV 23 «Cōme ver cofa, che è dal Ciel difcesa».

16. *dolce mi fu*: 'è stato per me non solo agevole, ma addirittura allettante'.

16-17. *quell'altra ... Lasciandō*: i costituenti della locuzione sono i medesimi dei vv. 13-14 «lasciai [...] / Quel viver primō», e anche in questo caso risultano disposti in ordine marcato (in anastrofe) e allontanati per mezzo di inarcatura.

17. *entrar ... corte*: 'pormi a servizio di Amore, entrando nella sua corte', ovvero 'innamorarmi'. Il sintagma in clausola è anche, ad esempio, in Cino CX 34 «Ne l'amorosa corte» (: *morte* : *forte*), in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 82 7-8 «Provato ho il tutto, e de experientia il vanto / porto fra quanti ha l'amorosa corte» (: *forte* : *morte*) e 142 11 «che fur soggetti a l'amorosa corte» (: *forte* : *Morte*) e *Rime estravaganti* 343 12 «Venni a mal tempo in l'amorosa corte» (: *morte*), e in Ariosto, *Rime* cap. XXV 47 «come alcun dura in amorosa corte» (: *morte*); ma vd. pure *Rime* LXIV 36 «ne la tua [*scil.* di Amore] *cōrte*» (: *forte*).

18. *di questa*: grammaticalmente concordato con la «cofa» del v. 15. *alcuna aita*: un identico sintagma allitterante è in XVI 14.

19. *Al ... porger*: cfr. *Rvf* 354 1-2 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno, / Amor, et a lo stile stancho et frale». Si noti l'allitterazione a distanza e la parziale paronomasia tra *FRaLe* e *FaRLō* (ma anche *FoRtE*) del verso successivo. *porger*: Amore è chiamato qui a *porger* aiuto all'intelletto del poeta, allo stesso modo di come al v. 5 è "porto" alla sua *mente* il *Nuovō pensierō* amoroso.

20. *a ... forte*: 'forte abbastanza da sostenere un'impresa così importante'. L'aiuto che l'io richiede ad Amore è necessario non solo per l'intrinseca fragilità della mente (denunciata al verso precedente) in relazione a un argomento tanto alto, ma anche per il fatto che egli, sulla base di quanto detto ai vv. 7-8, è stato completamente privato di forze dalla donna.

21-23. *Dal ... contentō*: 'Dal giorno in cui la morte (della mia amata) mi rimise in uno stato di libertà – e tu, Amore, sai bene quanto fu amara – fino a questo momento, ho vissuto pienamente soddisfatto della mia condizione'. Morsolin (1894, p. 18) descrive la condizione del vicentino in seguito alla morte della prima moglie Giovanna proprio rimandando a questi versi: «La perdita della moglie non poteva non aumentare nel Trissino le cure della famiglia. Dal dì che morte gli aveva reso quella libertà, che fu accompagnata da una ineffabile amarezza, si accumularono su lui solo i doveri, reclamati dai bisogni di una madre, inoltrata negli anni, e dalla custodia a due figli, già in sull'uscir dell'infanzia. E pure ciò non valse a scemargli nell'animo l'amore agli studi». Si noti come la relativa iniziale è interrotta al secondo verso da un'incidentale che, spezzando bruscamente l'andamento altrimenti lineare della sintassi, da un lato rende manifesta l'entità del dolore provocato dalla morte della prima amata e dall'altro accentua la distanza fra un passato indefinito («Dal dì, che») – e, parrebbe, lontano nel tempo – e l'immanenza del presente («fin'a quest'hōra»). Il brano, che si riallaccia ora all'inizio della canzone, narrando

finalmente in che modo sia avvenuto il passaggio dalla *havuta libertà* alla nuova *servitù*, ricorda vagamente *Rvf* 72 26-28 «che 'nsin allor io giacqui / a me noioso et grave, / da quel dì innanzi a me medesmo piacqui».

21. *libertà... morte*: si tratta naturalmente della libertà dai lacci d'Amore, ottenuta al caro prezzo della morte della donna un tempo amata. Cfr. *Rvf* 271 12 «Morte m'ha liberato un'altra volta» e, seppure in un contesto differente, *It. lib.* XXII 912 «V'ha postō in libertà cōn la sua morte».

22. *amara*: in riferimento alla «libertà» vd. soprattutto *Rvf* 363 11 «mi trovo in libertate, amara et dolce», ma anche 270 vv. 95-96 «e 'n libertà non godo / ma piango et grido» e vv. 106-108 «Morte m'ha sciolto, Amor, d'ogni tua legge / [...] / lasciando trista et libera mia vita». *tu 'l sai*: probabilmente perché l'io, in assenza di ogni altra compagnia e consolazione, avrà sfogato con Amore il proprio dolore; ma forse anche perché Amore stesso ha sperimentato in prima persona uno stato di “amarezza”, essendo stato privato della donna per mezzo della quale esercitava ogni suo potere. *fin'a quest'hor*a: fino al momento in cui, come svelato solo al v. 29, non ha visto per la prima volta la nuova donna.

23. *Vissimi ... contentō*: cfr. LIII 4 «E 'l più lieto vivea, che fosse in terra» e LIV 1-3 «Mentre nel statō mio, dove ch'io nacqui, / Vivea, senza curar cosa terrena, / Era la vita mia tantō serena», e soprattutto *Rvf* 231 1-2 «I' mi vivea di mia sorte contento, [: tormento] / senza lagrime et senza invidia alcuna». La dichiarazione, se non fosse per l'incidentale ad apertura del verso precedente, risulterebbe in piena contraddizione con quanto affermato nel corso dell'intera sestina XXXIII e in parte anche nella ballata XXXV (vv. 8-9 «Hor che sōn volti i dolci miei pensieri / Tutti in amarō»), dove il periodo successivo alla morte della prima donna amata è vissuto all'ombra di un profondo dolore, apparentemente senza spazio neanche per un minimo moto di gioia.

24-25. *E ... dimora*: ‘e sebbene l'intero territorio italiano fosse percorso da angherie e violenze (condizione che continua tuttora ad affliggerlo miseramente)’. Si fa accenno agli eventi luttuosi che, a partire già dalla fine del XV secolo, si erano abbattuti sulla penisola, contesa fra le forze transalpine che tentavano di garantirsi il controllo. Nello specifico, con riferimento alla biografia di Trissino stesso, i *tormenti* adombrati potrebbero riferirsi alle lotte fra Venezia e le coalizioni a questa avverse (la Lega di Cambrai prima, la Lega Santa poi), protrattesi dal 1509 fino al 1516 (vale a dire, all'incirca, il periodo in cui il vicentino fu costretto all'esilio in ragione delle sue posizioni filoimperiali). Lo stesso tema è sviluppato anche in *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) vv. 14-19 «Da poi che lunga et dispietata guerra / oppresse indegnamente il bel Paese, / che parte il Po tra l'Alpe e l'Apennino, / spinto da gravi e importune offese / errando un tempo andai di terra in terra / ovunque mi guidava il mio destino». La condizione

disastrosa in cui versa l'Italia, del resto, è motivo ampiamente sviluppato in *Rvf* 53, il cui schema rimico è alla base di quello di strofe e antistrofe della canzone trissiniana.

24. *piena di tormento*: cfr. *Inf.* XI 111 «piena di duolo e di tormento rio» e Cino CIII 12 «pien di tormento».

25. *anchor*: nell'esatto momento in cui Trissino scrive. *trista*: 'misera', 'afflitta', con personificazione dell'*Italia*.

26-27. *Io ... fortuna*: il distico potrebbe intendersi già parte della proposizione principale – da collegare quindi al «trappassava» del verso successivo ('nonostante l'Italia fosse afflitta, io, fuori dalla patria e vessato dalla sorte, vivevo tuttavia senza grandi sventure') – ma anche considerarsi retto ancora dal «benchè» del v. 24 e dunque coordinato alla concessiva precedente ('benchè l'Italia fosse vessata e io fossi in esilio dalla patria e perseguitato dalla sorte, pure ...').

26. *patria*: il Vicentino. Il sostantivo è *hapax* nel canzoniere.

27. *Privo ... fortuna*: letteralmente 'privato di qual che si fosse vantaggio procuratomi dalla mia buona sorte', quindi 'essendo oppresso dalla sorte'.

28. *Pur ... alcuna*: 'trascorrevo tuttavia la mia vita senza particolari affanni'. Cfr. per contrasto *Rvf* 360 16-17 «Così 'l mio tempo infin qui trapassato / è in fiamma e 'n pene». Si noti che lo stato dell'io è designato non come felice, bensì, con litote, come «senza noja». Per la clausola cfr. LXIV 60 «Sommo diletto, senz'alcuna noja» e rimandi.

[III] 29. *Quando*: *cum inversum* ad apertura di strofa, da collegare al «trappassava» con cui si chiude la stanza precedente. *una ... discese*: cfr. VIII 11 «Facean parer costei dal Ciel discesa» e rimandi, cui si aggiunga anche Sannazaro, *SeC* LXXXII 2 «ove l'alma mia dèa dal ciel discese».

30. *Cui ... mille*: 'e per migliaia di anni non se ne vedrà un esempio simile' (letteralmente 'e migliaia di anni [sogg.] non ne vedranno una simile'). Per la clausola vd. LIX 9 e rimandi, ma anche *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) vv. 25-26 «deve or mostrare in mille parti e in mille / di quel vecchio valor nuove faville».

31. *Le ... faville*: 'le fiamme della passione, ormai spente'. L'innamoramento per la prima donna amata, ora morta, è venuto già meno; segno, forse, del fatto che un lasso di tempo non breve è intercorso tra quel momento e quello in cui la nuova donna compare ad alimentare ancora una volta quelle fiamme. L'immagine è desunta, per contrasto, da *Rvf* 55 4-5 «Non fur mai tutte spente, a quel ch'i' veggio, / ma ricoperte alquanto le faville», ma si veda anche 270 17-19 «et la soave fiamma / ch'ancor, lasso, m'infiama / essendo spenta» e Sannazaro, *SeC* XXXIII 1-4 «Spente eran nel mio cor le antiche fiamme, / [...] / quando».

32. *Incòminciò destar*: per l'assenza di preposizione fra l'incoativo e l'infinito vd. la nota a XXXIII 3 «incòminciava haver». *soavemente*: non scatenando un

incendio improvviso, quindi, ma alimentando la fiamma in maniera graduale; il nuovo sentimento amoroso, insomma, non assale l'io tutto d'un tratto, ma consiste in un innamoramento progressivo. All'osservazione di Afribo (2003, p. 593) secondo cui «su 12 avverbi quadrisillabi ben 10 sono “mossi”» (vale a dire preceduti, come in questo caso, da una parola tronca), si aggiunga quella relativa al caso specifico dell'avverbio «soavemente», che, nei *Fragmenta*, in 3 casi (su 3 occorrenze complessive) è connotato in tal senso.

33. *le ... tranquille*: 'i suoi occhi beatifici e mansueti'. La coppia di aggettivi qualificativi sembra voler rimarcare l'assenza di qualunque malizia nell'atto della donna di destare una nuova fiamma nell'animo dell'io, quasi che si trattasse di una virtù connaturata ai suoi occhi e che tale azione fosse del tutto priva di intenzionalità. Il sintagma «luci sante» è già in LV 46, ma vd. anche la nota a XXI 1 «ocki santi» per ulteriori rimandi; «luci tranquille» si ritrova invece in *Tr. Mortis* II 157.

34. *A ... poco*: ribadisce il concetto di lenta progressione insito già nel «soavemente» del v. 32. *nel ... accese*: cfr. Ariosto, *Rime* son. XII 7-8 «quinci l'ésca fu tolta e quindi il foco / che d'alto incendio un freddo petto accese» e Bandello, *Rime* CXLIII 5-6 «ma nel petto / subito accese sì cocente ardore».

35. *Che ... prese*: incidentale strettamente legata ai versi circostanti, con «Che» dipendente da «petto» del verso precedente e «la» da «fiamma» di quello successivo (si costruisca quindi: 'e con i suoi occhi ravvivò una fiamma nel mio petto, il quale ne fu incendiato quasi come se fosse un'ésca'). *ésca*: a differenza che nelle altre due occorrenze nelle *Rime* (in XII 3 e XIV 6), e similmente invece a quella di *It. lib.* III 159 «dava nuov'ésca a l'amorosa fiamma», il sostantivo indica qui la materia secca vegetale che, posta sulla pietra focaia, era facilmente infiammabile per mezzo delle scintille prodotte dal focile (o acciarino) ed era perciò impiegata per accendere il fuoco. Cfr. anche *Rfv* 271 5-7 «Non volendomi Amor perdere anchora / ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso / et di nova ésca un altro foco acceso».

36. *Troppo ... ardente*: 'una fiamma che, benché ardesse (e arrecasse dunque dolore), era troppo gradevole (perché volessi sottrarmene)', quasi figura di *Ex* 3 2 «et videbat quod rubus arderet et non combureretur». Il sintagma «soave fiamma» compare identico in *Rvf* 270 17, mentre «fiamma ardente» in *Rime* LXIV 6 (e vd. rimandi); per l'intero verso si tenga presente inoltre Buonaccorso da Montemagno il Giovane 1 14 «troppo ardente favilla a sì dolce esca». Si noti infine la figura etimologica tra l'aggettivo «soave» e il «soavemente» del v. 32.

37. *Questa seppe*: 'Questa donna fu in grado di', pur senza aver apparentemente operato in alcun modo a tal fine, se non rivolgendo le proprie *luci* verso l'io. *volger la mente*: locuzione ricorrente in Trissino, per cui vd. i rimandi in nota a XLV 9.

38. *Nostra*: fortissimo *enjambement* anaforico a rappresentare il movimento della *mente* che si rivolge interamente verso la donna. Si noti come la forma al plurale

dell'aggettivo, da interpretare evidentemente come *pluralis modestiae* più che come un 'noi' inclusivo di Amore, sia contraddetta alla fine del verso successivo dalla presenza del pronome «iω». *in ... lei*: 'in pensieri indirizzati esclusivamente a lei'. Cfr. XXVI 37 «E nel pensar di lei».

38-39. *ch'altrω ... vuole*: brusco mutamento di soggetto, che passa all'improvviso da «Questa» a «la mente», con un periodare analogo a quello (in anacoluto) di LXIV 14-17. Cfr. inoltre Dante, *Gentil pensero che parla di voi* 5-8 «Chi è costui, / che vene a consolar la nostra mente, / ed è la sua virtù tanto possente, / ch'altro penser non lascia star con noi?».

39. *Nων ... vorrà*: in epanalessi, ma con lieve *variatio* tramite poliptoto. Il modulo (negazione + verbo al presente + negazione + verbo al futuro) è simile a quello di XLIX 2 «Nων è, nων fu, ne fia». *mentre ... viva*: locuzione petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 82 1-2 «Io non fu' d'amar voi lassato unquanco, / madonna, né sarò mentre ch'io viva» (da cui è forse desunta anche la ripetizione del verbo coniugato prima al presente e poi al futuro), e ripresa in LXXII 14-15 «Ad altra donna già nων volsi il cuore, / Ne vōlgerò giamai mentre ch'io viva». Conta un'occorrenza anche nella *Sophonisba*, in 987-988 «E di ciò ve ne sων mōltω ωbligatω / E sarò sempremai mentre ch'io viva», e varie nell'*Italia liberata* (fra le quali si vedano almeno quelle con struttura affine, in III 101-102 «Veramente Regina hò mōlta cura / Havuta, et haverò mentre, ch'io viva», VI 645-646 «sempre t'amai, / E sempre t'amerò mentre, ch'io viva» e XI 180 «Vi tengω, ε vi terrò, mentre, ch'io viva»).

40. *Di questa*: anafora in poliptoto rispetto a «Questa» del v. 37. *o ... scriva*: a indicare una consacrazione per mezzo di qualunque forma di espressione, sia orale che scritta. Per la coppia di verbi vd. XIII 78 «ciò, che parla ε scrive» e rimandi.

41. *detti miei*: il medesimo sintagma è anche in LXIV 68 «i pochi detti miei» (e nota), e si ritrova già in Dante, *E' m'incresce di me* 89 «li detti miei» e in *Rvf* 78 11 «a' detti miei» (mentre in *Rvf* 23 166 si ha «ne' miei detti»). *iω mi sperω*: per la particella riflessiva, pleonastica ma usuale in antico, vd. la nota a XXVI 27 «iω mi credω». Cfr. inoltre, per «sperω [...] Alzar», Bembo, *Rime* 155 12 «ch'io spero alzar mi ove huom per sé non sale».

42. *In rime*: 'attraverso componimenti poetici'. *piene almen*: vale a dire 'se anche manchevoli di altro (come l'ispirazione poetica o la perizia tecnica congrua al soggetto), frutto quantomeno di dedizione'. *ardente çelω*: l'impegno profuso nella composizione del testo poetico, mantenuto sempre operante dall'ardore suscitato dalla donna. Non pare che in questo caso si possa riconoscere al sostantivo il significato di 'gelosia' (da *zelus*), come invece nel passo dei *Fragmenta* qui probabilmente tenuto presente, *Rvf* 182 1 «Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo» (: *cielω*), o anche in *Rime* XXV 9 «Ingannate l'altrui nων giustω çelω». L'aggettivo era stato impiegato già al v. 36, in riferimento a «fiamma» (similmente a quanto

avviene anche nella canzone LXIV, ai vv. 6 e 10 della quale compaiono rispettivamente i sintagmi «fiamma ardente» e «Quello ardente [...] difire»).

42-43. *çelω... cielω*: si noti la parziale consonanza tra *ÇeLω* e *aLZar* da una parte e *CYLLEnia* e *CIELω* dall'altra.

43. *Alzar*: 'innalzare fino al cielo (attraverso il canto poetico)', con un movimento dunque che, quasi in *Ringkomposition*, riaccompagna la donna al luogo dal quale era detta discesa a inizio stanza (il *cielω*). Cfr. Sannazaro, *SeC XXXI* 14 «[io] ti inalzi insino al ciel con le mie rime». *Cyllenia*: pseudonimo derivato dal sostantivo "Cyllene", con cui propriamente erano designati sia un monte dell'Arcadia che una naiade. Nella classicità l'aggettivo era usualmente impiegato come epiteto di Hermes-Mercurio – se ne trova attestazione soprattutto in Virgilio –, cresciuto in quel luogo e nutrito da quella ninfa (per cui si veda la relativa voce nel *TLL*: «alii volunt sic appellatum, quod in "[Cylleni]a" via sit nutritus. alii, quod in monte Arcadiae "Cyllene", alii, quod a "Cyllene" sit nympha educatus»). Il soprannome, dunque, mutuato dalla latinità secondo un gusto umanistico caro a Trissino – il quale, tra l'altro, aveva ribattezzato con il nome di "Palladio" il giovane Andrea di Pietro della Gondola (per cui cfr. Morsolin 1894, p. 279) – sarà forse da intendere in riferimento alla ninfa. Si tenga presente, tuttavia, che "Cyllenius" si trova anche come attributo di "sidus" (e di "Fides", altro nome della costellazione della Lira), per cui è possibile che il *senhal* faccia riferimento, piuttosto che al dio o alla ninfa, alla luminosità della stella (vd. ad esempio Virgilio, *Georg.* I 337 «quos ignis caelo Cyllenius erret in orbis»). Si segnala, inoltre, che "Cyllenia" è nome già appartenente alla tradizione lirica, dal momento che ricorre nelle *Rime* di Filenio Gallo (*A Safira* 20 5, 23 4 e soprattutto 24 1-2 «Cillenia ch'ai el nome del pacifico / che 'l furor temprà in ciel d'ogni altro sidero») quale donna amata dall'amico Pizio da Montevarchi (su cui vd. almeno Grignani 1973), teologo toscano e autore tra l'altro di un volgarizzamento in terzine dantesche dell'*Hercules furens* e dell'*Hippolytus* (ovvero la *Phaedra*) senecani. E Cyllenia sarà anche uno dei personaggi dell'*Italia liberata*: moglie del goto Agrippa, tenuta a lungo prigioniera dai bizantini, deciderà infine di suicidarsi dopo la morte del marito.

[IV] 44-45. *forω ... fian*: 'furono, sono e saranno', con struttura in poliptoto identica a quella di XLIX 1-3 «Cōme di vōi più bella / Nōn è, nōn fu, nē fia / Donna mōrtal giamai» (e rimandi) e analoga a quella che occupa qui il verso 39.

45. *sola costei*: cfr. *Rvf* 116 5-6 «et ò sì avezza / la mente a contemplar sola costei», ma anche, in relazione a quanto segue, 126 3 «colei che sola a me par donna».

46. *Veramente kiamar*: 'definire a ragione', ovvero nella certezza che *nomen* e *res* (la *substantia*) siano coincidenti. *Donna perfetta*: 'signora della mia vita, priva di qualsiasi anche minima imperfezione'. Cfr. LXIV 52 «cofa perfetta» (: *elitta*).

47-49. *L'alta ... eletta*: 'Quella nobile bellezza che in lei si impreziosisce ulteriormente, ogni grazia e ogni virtù hanno scelto questa, concordi fra loro, come propria dimora'. La donna amata è abitata da ogni qualità, sia fisica, sia spirituale, sia morale, in maniera simile a quanto è detto in *Rvf* 213 1-4 «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina: / rara virtù, non già d'humana gente, / sotto biondi capei canuta mente, / e 'n humil donna alta beltà divina»; vd. inoltre *Rime* IV 1-3 «L'alta belleza e le virtù perfette, / Che 'n voi (sì come in propriω albergo) pose / Natura», XXXI 18-19 «Le virtù vostre rare, / E l'honestà beltà» e in parte anche in LVI 9-10 «Oh miracolo humano, oh vivo esempiω / Di beltà, d'honestate e di costumi».

47. *L'alta ... lei*: cfr. XXVIII 12-13 «Quantω s'adorneran l'alta beltate, / I be' costumi e l'unico valore».

48. *Le ... virtù*: identico avvio di verso in *Scoph.* 1745 «Le grazie e le virtù che 'l ciel v'ha date».

49. *su' albergo*: 'propria dimora', con uso alla latina dell'aggettivo (per cui vd. la nota a X 3).

50-51. *Fin ... Giacque*: 'fin dal giorno della nascita, quando, ancora piccolina, riposava nella culla'. Cfr. XI 8 «Sera, dal dì, che mecō in culla giacque» (con recupero dello stesso verbo) e relativo commento, con rimando in particolare a XXXI 32 «Non fosse in voi dal latte e da la culla»; ma anche, per la formula con cui si apre l'indicazione temporale, IV 3-4 «da quel dì, che si dispōse / Farvi sopra de l'altre al mondo elette». Si noti il marcato *enjambement* che separa il predicato dal resto della proposizione.

50. *pargoletta*: termine caro soprattutto a Dante, ma impiegato anche da Petrarca in *Rvf* 214 5; vd. inoltre *Purg.* XVI 85-88 «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l'anima semplicetta che sa nulla».

51. *crescendo*: 'mentre quella cresceva'. *l'ornarō*: richiama il «s'adorna» di v. 47. L'abbellimento operato dalle varie qualità nei confronti della donna non è limitato al momento della nascita e concluso nel tempo, ma si protrae senza interruzione per tutta la vita di lei. Vd. anche XXXI 10 «Altre [stelle] di nuovo ben v'ornan la mente».

52. *Che ... luna*: perifrasi diffusa, con il significato di 'sulla terra'. Ricorre ad esempio in *Inf.* VII 54 «ché tutto l'oro ch'è sotto la luna», in *Rvf* 229 12-13 «un più gentile / stato del mio non è sotto la luna», 237 10-11 «ché tanti affanni uom mai sotto la luna / non sofferse quant'io» e 360 99 «qual non si vedrà mai sotto la luna» (: *una*), e in *It. lib.* I 625, III 942, V 785 e XIV 162. Cfr. inoltre *Rime* LV 41-42 «Cosa alcuna non è sotto le stelle / Ne sopra forse, al tuo saper celata».

53. *Cosa ... rara*: 'un qualcosa di più raro', con l'aura di indefinitezza che è associata alla donna per l'intera canzone. Cfr. *It. lib.* III 154-155 «Il mondo mai / Non hebbe, e non harrà cosa piu rara». *e ... una*: 'e davvero solo in costei', con clausola simile

a quella del v. 45 «si può sola costei». Cfr. inoltre *Tr. Mortis* I 50-51 «[...] solo in questa spoglia.» / rispose quella che fu nel mondo una».

54. *Natura e Dio*: è binomio petrarchesco, per cui vd. soprattutto *Rvf* 73 37-39 «poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi» e 359 27-28 «Come Dio et Natura avrebbon messo / in un cor giovenil tanta vertute», ma anche 251 7 «Or già Dio et Natura nol consenta» e Gallo, *Rime, A Lilia* 59 9-11 «Felice nostra età, ove in un pio / subietto sol vediàn per excellenza / ciò ch'al mondo far può natura e Dio». Immagini analoghe, a indicare la perfezione della donna amata, creata con opera insuperabile dalla Natura, sono anche, ad esempio, in Dante, *Donne ch'avete intelletto* 49 «ella è quanto di ben pò far Natura», in *Rvf* 159 2-4 «onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea», 193 12-14 «appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare», 248 1-2 «Chi vuol veder quantunque pò Natura / e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei» e 354 9-11 «Quanto 'l Ciel et io [Amore] possiamo / [...] / tutto fu in lei».

55. *Tutte ... forze*: 'profusero ogni loro potenza e tutto il loro ingegno'. Un'identica locuzione è in *Rvf* 186 3-4 «tutte lor forze in dar fama a costei / avrian posto».

55-56. *caro / Dono*: 'dono gradito', come in *Rvf* 231 14 «del Tuo caro dono» e, nelle *Rime*, in LXVIII 1 «D'un caro, dolce e preziosò dono» e LXXV 3 «sì caro dono». Così è designata anche Isabella nei *Ritratti*, p. 23 «rarissimo dono dal Cielo a le mondane genti concesso».

56. *spirti eletti*: le anime dei beati. La presenza della donna sulla terra è infatti un dono elargito da Dio (il *Ciel*), ma con il beneplacito delle anime che abitano il paradiso, le quali si privano momentaneamente della presenza della donna in mezzo a loro affinché l'umanità intera ne tragga beneficio. Il sintagma è già dantesco, impiegato per designare le anime purganti ("elette" in quanto già salve e destinate alla beatitudine eterna) in *Purg.* III 73 «O ben finiti, o già spiriti eletti» e XIII 143 «spirito eletto»; ma è sfruttato nel resto della tradizione sempre in relazione alle anime in Cielo, a partire almeno da *Rvf* 327 10 «or se' svegliata fra li spirti electi» e poi ad esempio in Gallo, *Rime, A Safira* 42 12-14 «Iove, per confermar questa sentenza, / costei in ciel scelse fra gli spirti eletti / e li mandolla a nostra esperienza» e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 1-2 «Alma gentil, dal terren vel disciolta, / che fra spiriti electi in ciel ti stai». Cfr. inoltre *Rvf* 346 1-2 «Li angeli electi et l'anime beate / cittadine del cielo».

57. *supplire*: 'compensare', ma forse anche 'rimediare a', come in *It. lib.* II 56-58 «O sustanzia del ciel piena d'amore, / Come pietosamente a i miei difetti / Supplir ti veggio». La donna si configura insomma, da sola, come depositaria di una quantità tale di virtù da riuscire a far fronte ai difetti dell'umanità intera, similmente a quanto avviene in *Rime* XXXI 74-76 «Ivi del nostrò inganno / Mercede apò il

Signωr, di nōi pietōfa, / Facile ωttien, cōme nōvella spōfa». Il verbo, *hapax* nel canzoniere, è pressoché sconosciuto alla tradizione antecedente (ma cfr. ad esempio *Orl. fur.* XXXIX 12 3 «al difetto di lei supplì Natura»). *lj'humani ... difetti*: 'i difetti del resto dell'umanità', a meno che non si ipotizzi un'erronea sostituzione di un originario «alti» con «altri» – di cui però nel ms. di Jena non si ha traccia.

[V] 58. *E ... avanza*: 'E per menzionare una qualità che supera ogni altra'. Espressioni simili sono in *It. lib.* I 230 «Ogni altra stella di bellezza avanza» e XVII 726 «E che ogni altrō huomō di valore avanza», ma vd. anche Dante, *Molti volendo dir che fosse amore* 13 «sì che 'l voler del cor ogni altro avanza».

59. *Nōn ... mai*: con valore non dubitativo ma asseverativo ('sono certo che'), come in LIX 36 «Ne credō mai, che cōsì nerō fusse» (e relativa nota). Costrutti affini sono in *Inf.* XXIX 58-59 «Non credo ch'a veder maggior tristizia / fosse in Egina il popol tutto infermo» e in Boccaccio, *Amorosa visione* XXI 25 «Io non credo che mai fosse veduto» e *Ninfale fiesolano* 76 4-5 «che mai non credo ch'una sì diletta / se ne vedesse». Ma vd. anche *supra* il v. 30 «Cui simil nōn vedran mill'anni e mille».

60. *In ... humiltade*: 'in un dono tanto favorevole a noi concesso dal Cielo, un'umiltà tanto grande'. L'umiltà si configura insomma come ulteriore e anzi principale virtù della donna, tanto più perché trova espressione in quello che è il corpo dotato di maggiore perfezione su tutta la terra (per cui quindi non mancherebbero i motivi di vanto). Si segnala l'andamento giambico del primo emistichio, caratterizzato da un'alta densità di monosillabi, cui si contrappone quello dattilico del secondo. *favor del Ciel*: è ripreso il «Dōnō del Cielō» del v. 56. Il sintagma è già in *Scoph.* 46 e costituisce una vera e propria formula (non sempre in clausola) nell'*Italia liberata*: alla base vi è *Tr. Pudic.* 91-92 «secondo / favor del cielo».

61. *Il ... riccheze*: 'la stirpe e le ricchezze che possiede', ma anche, in endiadi, 'la stirpe nobile alla quale appartiene e le ricchezze che ne derivano'. Cfr. *Rvf* 215 1 «In nobil sangue vita humile et queta» e 263 9-11 «Gentileza di sangue, et l'altre care / cose tra noi, perle et robini et oro, / quasi vil soma egualmente dispregi».

61-62. *l'altre ... divine*: 'e tutte le altre innumerevoli qualità, che sarebbero proprie non di un essere umano ma di un dio'. Si noti, oltre all'inarcatura che contribuisce a dare un'idea dell'enorme quantità di virtù che la donna possiede, la contrapposizione fra queste *altre* [...] *Grazie divine* e gli *humani altri difetti*. Cfr. inoltre, in merito alle 'grazie' associate alla donna, XXXI 49-50 «Mai tante grazie insieme nōn accolse / Natura», LV 12 «E l'alte grazie a te date dal Cielō» e LIX 89-90 «l'immense / Grazie, che 'l Cielō in vōi par che dispense» (in quest'ultimo caso con un *enjambement* dall'analoga funzione di amplificazione del concetto).

62. *quell'alma sembianza*: 'quell'aspetto che infonde vita solo a guardarsi', come in LIII 22 «belleze alme ε divine» (e rimandi); per il sostantivo, *hapax* nelle *Rime*,

cfr. invece almeno *Rvf* 270 84 «l'angelica sembianza, humile et piana» e soprattutto Beccuti LXXIII 5 «a la divina, alma sembianza agguaglio».

63. *Che ... beltade*: 'che superano in bellezza la sua stessa bellezza' o forse addirittura 'il concetto stesso di bellezza', a seconda che si assegni a «essa» il significato di un dimostrativo ('quella', vale a dire l'*alta bellezza* fisica cui si era fatto accenno al v. 47) o di un rafforzativo ('la bellezza stessa'). Per usi affini del verbo "vincere" all'interno del canzoniere vd. LV 33 «Che agualji ε vinci di kiarezza il soλε», LIX 24 «Che l'altrω [Sole] di lasù vince d'assai» e soprattutto LXIV v. 12 «Che vince di bellezza ognialtra bella» e vv. 48-49 «Perchè la Donna mia / Ogni cosa mortal vince d'assai». Per la figura etimologica cfr. invece Lapo Gianni VI 57-58 «vostre bellezze / soverchieranno l'altre di beltate» e Braccesi 42 16-17 «Arca d'angelica beltate e raro / splendor che vinci ogni mortal bellezza».

64. *perfette ε rade*: in endiadi, 'al culmine della loro perfezione e perciò rare, eccezionali'.

65. *Tantω ... superba*: 'tanto meno si comporta da persona altezzosa per il solo fatto di possederle'. Si noti come lo sconfinamento del periodo al di là del secondo piede si spinga a occupare non solo il verso di chiave ma l'intero distico iniziale della sirma.

66. *se ... seguisse*: la voce poetica – che celebra la donna in forma orale così come al verso successivo la *man* fa nello scritto (e cfr. il v. 40 «Di questa, o parli, o scriva») – è incapace di tenere il passo della mente, che detta le immagini riferite all'amata; così, ad esempio, anche in LV 5-6 «Perchè la voce ne l'humana carne / Legata non può gir dietro al desfire».

67. *stanca man*: la mano dell'io è stanca perché ha vergato molta carta nel tentativo di seguire il *voler* e la *voce*. Il sintagma «mano stanca» è in *Inf.* XIX 41, nel significato però di 'direzione mancina'; si vedano invece Valenziano, *Centuria* 74 10-11 «che con la lingua, e con la stanca mano, / sempre ti chiama, e di te sempre scrive», Tebaldeo, *Rime stravaganti* 561 3-4 «stanca è la mano, infermo è l'intelletto / per scriver, per gridar, per pianger tanto» e Alamanni, *Satira decima* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 277-281) v. 6 «Alla penna la man già stanca porga», ma in parte anche *Rime* LXVII 5 «Ne tu, mia manω, già stancar ti dei». *questω*: le lodi contenute nella canzone stessa.

68. *Sapesse ... serba*: la *voce*, dunque, è incapace di seguire il pensiero, laddove la *man* non è in grado di esprimere compiutamente il sentimento racchiuso nel *cuor. dikiarir*: 'palesare', 'rendere visibile'. *Hapax* nelle *Rime*, e in attestazione unica anche nell'*Italia liberata* (in XI 296), è invece forma ampiamente attestata nella produzione trissiniana in prosa. Il verbo compare una volta anche in Dante, in *Purg.* VIII 49-51 «Temp'era già che l'aere s'annerava, / ma non sì che tra li occhi suoi e' miei / non dichiarisse ciò che pria serrava», ma è per il resto pressoché sconosciuto alla tradizione lirica antecedente. *ciò ... serba*: 'quanto il cuore racchiude al suo interno',

vale a dire la piena concezione che l'io ha dell'amata. Cfr. LV 9-10 «ma guarda entr'al mio cuore, / Ove suona un parlar, che non si scuopre», ma anche *Rvf* 95 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo».

69-71. *Farian ... ode*: 'farebbero apparire come dei lavori giovanili e immaturi tutti i componimenti di lode composti da quanti poeti il mondo più onora'. L'eccezionalità della donna amata è tale che, qualora se ne potessero celebrare le qualità in maniera compiuta, si eguaglierebbe e anzi si vincerebbe – anche solo in ragione del soggetto e a prescindere dall'ingegno del poeta – qualsiasi altro componimento encomiastico mai scritto.

69-70. *acerba ... giuvenile*: 'priva di adeguata maturità poetica'.

70. *descritta*: participio con funzione aggettivale, nel significato di 'messa per iscritto', come suggerito peraltro dalla maggioranza delle numerose occorrenze del verbo che si trovano nell'*Italia liberata* (si veda a solo titolo esemplificativo II vv. 124-125 «Et altri valorosi cavalieri, / Che tutti son descritti in questa carta» e v. 241 «E prima era descritto ne la lista» o XXII 1028-1030 «Poi tutti i gesti suoi furon descritti / Entrò a quei bianchi, e ben polito marmi, / Con lettere d'oro, e con parole elette»).

71. *admira ... ode: hysteron proteron*, teso forse a rappresentare la simultaneità fra le due azioni ('ammira nel momento stesso in cui ascolta').

[VI] 72-73. *Dunque ... miei*: 'I miei occhi, dunque, restarono tanto abbagliati da un sole ben più bello di quanto io sia in grado di descrivere'. Tramite il «Dunque» incipitario ci si ricollega all'inizio della canzone, dal momento che si sono ormai manifestate le ragioni per cui l'io è nuovamente stato assoggettato ad Amore; si noti, inoltre, come il «descrivo» di fine verso riprenda, tramite una sorta di legame *capfinit*, il «descritta» di v. 70. Per i *loci* delle *Rime* (ma non solo) in cui la donna è associata al sole vd. il commento a LV 33. L'immagine della donna-sole che abbaglia chi la osserva, oltre che essere presente già in XXVII 1-4 «Il lampeggiar de' belj'ocki sereni, / [...] / M'abbalja sì, che 'n l'amorosi affanni / Tirar mi sentò», è densa di attestazioni nei *Fragmenta*: si vedano almeno *Rvf* 127 47-48 «[il bel viso] che pò da lunge gli occhi miei far molli, / ma da presso gli abbaglia», 219 10-11 «e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui / ne' primi anni abagliato, et sono anchora» e 363 1 «quel sol ch'abagliar suolmi»; ma cfr. ad esempio anche Bembo, *Rime* 17 20-21 «qualhor si mostra a gli occhi miei quel sole / ch'abbaglia più che l'altro ch'è su in cielo».

74. *Che ... rendei*: 'che, ormai vinto (ovvero innamorato), mi consegnai di mia spontanea volontà' (meglio che 'mi arresi', dal momento che al verso successivo si ha un complemento di termine). Il verso è quasi un calco di *Rvf* 206 31 «sì dolce allor che vinto mi rendei».

75. *A ... lasciatò*: 'ad Amore, che avevo un tempo abbandonato'. Il verbo, in

Ringkomposition, è il medesimo già impiegato ai vv. 13 («lasciai») e 17 («Lasciandō»).

76-77. *Il ... Viver*: modulazione di quanto affermato in LXIV 27-28 «Amōr, il tempō, che di te fui privō, / Veramente nōn vissi».

77. *s'io... privō*: 'se fossi privato della possibilità di servirlo'.

78-79. *solamente ... ocki*: 'vivo soltanto in ragione di quegli occhi', quasi che essi costituissero il sostentamento per l'io, come in XXIV 9 «Pasca la vista mia del vostro vifō».

79. *mi... beatō*: per lo stato di beatitudine che l'uomo raggiunge grazie agli occhi della donna vd. III 10 «Cōsì sentō da vōi farmi beatō» e XXI 13-14 «Beata, ε può beare ovunque appoggia / Il dolce lampeggiar de i bianchi ε neri».

80. *felice statō*: se la condizione dell'io, quando questi era lontano da Amore, si limitava ad essere *senza noja alcuna* (v. 28), essa raggiunge ora un grado superiore, un vero e proprio stato di felicità. Per ulteriori occorrenze del sintagma vd. la nota a XXI 2.

81-82. *OND'io ... cara*: 'per cui ringrazio, Amore, la tua potenza, che mi ha condotto a una servitù tanto gradita'. La dichiarazione, per la verità, è in parziale contraddizione con l'affermazione del v. 14, dove l'io sostiene di non essere stato vinto da Amore in ragione della sua *fierenza*; a meno che la *virtute* non sia intesa non come una forza intrinseca ad Amore ma come la potenza che gli deriva dalla donna (come lascia intendere il v. 9 «E quel, che accrefce tantō il tuō pōtere»).

82. *condottō... cara*: cfr. Buonaccorso da Montemagno il Vecchio II 12 «che mi conduca in servitù di quella» e Buonaccorso da Montemagno il Giovane 8 8 «servitù cara e libertà sì grave».

83-84. *E... salute*: 'e ha posto la mia beatitudine nelle mani della donna più eccezionale che sia mai venuta al mondo'. La rarità della donna amata era già stata dichiarata ai vv. 52-53 «Che nōn si vidde mai sottō la luna / Cofa più rara»; ma cfr. anche XLV 44 «Per la più rara mai, ch'al mōndō fōsse».

85-86. *Però... prefō*: 'Perciò, Canzone, quando sarò rimproverato (per l'infedeltà alla prima donna amata o, più in generale, per essere stato nuovamente asservito ad Amore), rispondi che si consideri qual è il laccio con il quale sono stato preso'. La bellezza e le virtù della donna, insomma, sono tali che nessuno potrebbe incolpare l'io per il fatto che si sia innamorato di lei. La giustificazione è analoga a quella offerta da Dante in *Cv.* III 1 11-12 «Dico che pensai che da molti, di retro a me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato; per che, a tōrre via questa riprensione, nullo migliore argomento era che dire quale era quella donna che m'avea mutato. Ché per la sua eccellenza manifesta avere si può considerazione della sua vertude; e per lo 'ntendimento della sua grandissima virtù si può pensare ogni stabilitade d'animo essere a quella mutabile, e però me non giudicare lieve e non

stabile». Si noti inoltre il forte parallelismo sintattico (e fonico) fra le clausole dei due versi (*quaND'IΩ Sarò riPREΣΩ* e *ωND'IΩ Sωn PREΣΩ*).

86. *nodo*: il 'laccio' amoroso (coincidente, fuor di metafora, con la donna stessa), secondo l'immagine topica dell'amante-uccello catturato da Amore-cacciatore. Cfr. Cino LXXV 1-2 «Omè! ch'io sono all'amoroso nodo / legato» e *Rvf* 175 2-3 «e 'l caro nodo / ond'Amor di sua man m'avinse» e 271 1-2 «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, anni ventuno interi preso». Si segnala, nell'accostamento fra il sostantivo e l'avverbio che segue, il pronunciato effetto paronomastico (*NoDΩ ωND[e]*), come già in *Rvf* 175 2, 214 20 e 270 70.

LXVI

A metà fra le due canzoni in cui si dà conto della nascita del nuovo amore (giustificandola) e il gruppo di testi incentrati sul motivo del *dōnō*, si colloca questo soliloquio dell'amante intento a ragionare interiormente con il pensiero amoroso che dimora nel suo cuore. Il componimento consiste, così come la vicina canzone LXIV, in una riscrittura, in questo caso di una ballata (la IV) di Guido Novello da Polenta – o «da Opulenta», come è chiamato nella *Poetica* e, forse non a caso, nel cod. Escorialense e.III.23, che è uno dei principali testimoni dei suoi componimenti. Se ne riporta di seguito il testo:

Un penser ne la mente mia se chiude
 che de voi, donna, move
 parole dolce e lezadrette e nove.
 S'i' be-llo entendo quando me rasona,
 e' dice che nel mezo del meo core 5
 ha un desio, che la vostra persona
 entro vel pose co le man d'Amore;
 onde la luce del vostro spiandore
 per quell'aura piove
 pietosa più che non se monstr'altrove. 10

Come di norma in Trissino, a una ripresa puntuale e quasi centonaria di alcune sezioni (i tre versi della ripresa) si accompagnano la riscrittura di altre (la prima mutazione, in cui confluisce quanto nella ballata di partenza costituisce il corpo del componimento, e la volta, che ripropone invece solo alcuni lemmi) e un ulteriore ampliamento (la seconda mutazione, frutto di autonoma innovazione trissiniana, che introduce il tema del fastidio arrecato alla donna attraverso i propri *sospiri*).

Ballata mezzana di rime YzZ AbbC CbbA AzZ, che costituisce un ampliamento dello schema del testo di Guido Novello (YzZ AB AB BzZ), da cui sono desunte anche le rime Z (con i rimanti *muove*, *nuove* e *altrove*), A (con i rimanti *ragiona* e *persona*) e C (con il rimante *Amore*), oltre che il rimante di Y (pur nella diversa desinenza: *kiudō* in Trissino, *chiude* in Guido Novello); del tutto innovativa è invece la serie rimica B, dal momento che nel testo di partenza sono soltanto due le serie all'interno delle mutazioni. Lo schema trissiniano delle mutazioni (la

«combinazione obliqua seconda del [...] seconda moda»), segnalato *en passant* nella *Poetica* (p. 111) fra quelli che si trovano in «rarissime» ballate grandi, risulta altrove attestato soltanto nella ballata XI di Guido Novello, *Ancor me tegna Amor tanto temente* (sebbene appunto in una ballata grande, con ripresa e volta quaternarie: cfr. Pagnotta 1995). Assieme alle ballate V e VII delle *Rime*, inoltre, la LXVI si contraddistingue per il fatto di essere costituita da mutazioni di misura maggiore della ripresa, secondo quanto osservato da Trissino stesso nella *Poetica* (per cui cfr. l'introduzione alla ballata V). Si segnalano la rima paronomastica *muove : nuove*, l'assonante *ragiona : abandona* e l'inclusiva (e povera) *difio : mio : invio : io*.

1. *Un ... kiudo*: 'Accolgo nella mia mente un pensiero che mi procura diletto' o forse, intendendo «vago» nel senso di 'vagante' e «kiudo» con la sfumatura di 'racchiudere' anziché semplicemente di 'ospitare', 'Rinchiudo nella mia mente un pensiero errante' – ma il testo del modello sembra favorire la prima interpretazione. Il passaggio da «chiude» (con «penser» soggetto) a «kiudo» (con l'io che diventa soggetto e il «penser» che passa a complemento oggetto) è forse mediato da *Rvf* 95 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier', come nel cor gli chiudo», così come l'aggiunta dell'aggettivo «vago» deriva forse da *Rvf* 169 1 «Pien d'un vago penser».

2-3. *Che ... nuove*: il verbo "muovere", a prima vista usato in senso assoluto ('un pensiero che proviene da voi, donna', con «di voi» che svolgerebbe la funzione di complemento di provenienza), si rivela essere in realtà collegato strettamente al v. 3, che funge da complemento oggetto ('un pensiero che riproduce nella mia mente parole dolci riguardo a voi', con «di voi» che è da intendere come complemento non di specificazione ma di argomento). L'espressione "muovere parole" varrà qui 'ispirare componimenti poetici' più che, genericamente, 'parlare'.

3. *Parole ... nuove*: 'parole soavi, piacevoli e inusitate'. Il verso è quasi identico a LVIII 8 «Parole dolci, leggiadrette e conte» (e rimandi), ma vd. anche *Rvf* 73 83 «di dir parole in quel punto sì nove» (: *altrove*); i due aggettivi in clausola sono invece già in *Rvf* 246 3 «sue viste leggiadrette et nove» (: *move*).

4. *in ... ragiona*: 'al centro del (mio) cuore, nel punto in cui si colloca per instaurare un dialogo con la mia mente', come in XXXVIII 1 «S'Amor così vi stesse in meçω 'l cuore» (e nota). Il verso, pur attingendo da elementi lessicali presenti già nel testo di Guido Novello, richiama anche Dante, *Voi che 'ntendendo* 2 «udite il ragionar ch'è nel mio core».

5-7. *Dice ... difio*: 'parla di quel bel desiderio che voi, donna, avete instillato con l'ausilio di Amore in ogni fibra del mio essere'. Il *pensier*, insomma, offre alla *mente* un resoconto della condizione del cuore dell'io. Si noti come, mentre nella ballata di Guido Novello il *desio* è collocato nel *core*, in quella trissiniana esso invade invece *ogni spirtω* dell'amante.

5. *bel difiō*: la passione amorosa. La *iunctura* è già petrarchesca, per cui vd. *Rvf* 25 10 e 34 1, e ricorre anche in *Rime* XVIII 2 «bel difiō» (: *miō : iō*).

6. *spirtō*: sono gli stessi *spirti* di XXIII 5 (e relativa nota) e XXVIII 7-8 «Veggiō, che i spirti miei prōnti e leggeri / Al dipartir, sōn raffrenati homai».

7. *poneste ... d'Amōre*: la formula in clausola, desunta dalla ballata di Guido Novello, è anche in VII 11-12 «Che cōn le man d'Amōr mi sōnō refi / Pensier dōlci e cōrtefi» e soprattutto in XLV 3 «Che in me pōneste cōn le man d'Amōre».

8. *E ... errore*: 'E successivamente mi rimprovera a causa di una grave colpa commessa'. Nel discorso ben articolato del *pensier*, l'ammonimento fa subito séguito all'ammaestramento. Il verso richiama *Rvf* 364 5-6 «et mia vita rependo / di tanto error», ma cfr. anche Correggio, *Rime* 95 3 «e se ragion il parco error riprende»; per la coppia in clausola vd. invece *Par.* VII 29 «in grande errore» (: *amore*).

9. *Che*: con valore dichiarativo ('cioè per il fatto che ...').

9-10. *a ... sospiri*: 'attraverso il pianto invio a voi i miei sospiri'. I sospiri, che fuoriescono dal corpo dell'io – con un movimento segnalato dal forte *enjambement* – e fungono da suoi messaggeri presso la donna, sono motivo di disturbo per quest'ultima, come sarà specificato al verso seguente. Cfr. Cino XXII 1-2 «Deh, ascoltate come 'l mio sospiro / piangendo va da madonna e da Amore», Correggio, *Rime* 400 109 «uscito pria un suspir che t'invia el core», ma anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 15 12-13 «Mille lagrime poi, mille sospiri / piangendo sparsi a tua dolce ombra intorno», Sforza 357 7-8 «Unde in tanti suspir piangendo resto / Ch'io non so se non a lei chieder aita» e Gallo, *Rime, A Safira* Egloga pastorale 325-327 «O quante volte ero constretto andarmene / in qua, in là piangendo e fuor m'uscivano / tanti suspir».

10-11. *e... persona*: da intendere 'e che lo faccio senza peritarmi di arrecare fastidio alla vostra persona'. Cfr. XIX 15-16 «E in quel c'havea pensatō / D'esservi carō, hor mi cōnviēn nōjarvi». La situazione dell'io che sfoga apertamente il proprio dolore con la donna amata, manifestando così i propri sentimenti, richiama per contrasto quella di LXII 5-6 «ōnd'io temendō nōn mōstrar di fuore / L'accesa fiamma, andai celandō il verō».

12. *Chè ... abandōna*: il verso richiama, sotto il profilo prosodico oltre che lessicale, *Inf.* V 105 «che, come vedi, ancor non m'abbandona» (: *persona*). *pietà di me*: per un'identica locuzione vd. XVII 1 e rimandi in nota. *l'abandōna*: riferito grammaticalmente a «vostra persona» ('perché non cessate mai di avere pietà di me'). Per l'intera volta, l'io si rivolge alla donna non più direttamente ma tramite una terza persona.

13. *pur ... ritruove*: 'purché le sia concessa la possibilità', ovvero 'purché nulla glielo impedisca'. Cfr. Poliziano, *Rime* CXXVI 112 «a sì dolce piacer la via ritruova».

14. *Nōn ... altrōve*: ‘non distoglie da me il suo sguardo (colmo di pietà)’. Per il vagare degli occhi della donna vd. I 5-6 «che ’n pietōfi giri / Si volgan lj’ocki», LV 46-47 «quelle tue luci sante / Giri cōn sì mirabil maestade» e LIX 67-68 «E cōme suol cōn lj’hōnōrati lumi / Far un dōlce serenō ωvunque ’i gira», ma anche XV 3-4 «che i belj’ocki Amōre / Ver mē pietōfi una sōl volta gira» e LXIV 21 «Quandō la bella Donna il vōltō gira». Cfr. inoltre, in relazione alla clausola, *Purg.* VI 120 «son li giusti occhi tuoi rivolti altrōve?», Mantelli di Canobio XXIVa 6 «alli occhi toi che son rivolti altrōve» e Correggio, *Rime* 67 7-8 «non torsi gli occhi lacrimosi altrōve / che in lui». *ocki ... lucenti*: locuzione diffusa in àmbito lirico, a partire almeno da Guinizzelli, *Rime* 2 6 «occhi lucenti, gai e pien’ d’amore», ma poi ad esempio anche in *Inf.* II 116 «li occhi lucenti lagrimando volse», in *Rvf* 73 50 e 110 13, e assai spesso in Boccaccio (in *Rime* 108 10 e 125^a 21, in *Filostrato* I 28 8 e in *Teseida* III 42 4, IV 74 2, X 34 5, XI 46 3 e XII 56 1); cfr. inoltre *Rime* LVIII 10 «i be’ lumi lucenti» e LIX 39-41 «ε sì lucenti / Nōn sōnō in ciel seren due stelle ardenti, / Cōme sōn di cōstei le luci vaghe».

LXVII

Sonetto legato a un'occasione galante, che forma con il seguente un dittico attraversato da stretti legami intertestuali. La circostanza da cui prende le mosse è il bacio che la mano dell'io ha ricevuto da parte dell'amata: evento che aprirà a sviluppi erotici su scala progressivamente maggiore nei componimenti successivi, prima suscitando le gelosie della *lingua* (nel sonetto LXVIII), la quale pretenderà di ricevere lo stesso trattamento, e quindi culminando nel completo *donno* di sé che la donna farà all'amante (nella ballata LXIX). Se nel sonetto LXII (vv. 9-10 «Hor quella istessa man sì dolcemente / Lasciò baciarsi a me») è la mano della donna a essere stata baciata dall'io, secondo un motivo sviluppato in vari canzonieri quattro-cinquecenteschi ma del tutto assente in Petrarca – se si eccettua il desiderio espresso in *Rvf* 208 12-13 «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca; / dille, e 'l basciar sia 'nvece di parole», dove però il bacio è immaginato come dato dal *fiume* –, in questo caso le parti si invertono, con il raggiungimento di una tensione erotica che è estranea a certa lirica petrarchesca e che si incontra invece in autori maggiormente aperti alla sperimentazione (o alla ripresa diretta di modelli latini): si vedano ad esempio il sonetto extravagante *Bascio süave da più belle labbia* di Correggio o il madrigale *Ben posso dir ch'io sono eguale a Giove* di Brocardo ai vv. 4-6 «Poi che con tal dolcezza / Fur giunti ai labri miei / I labri di colei che 'l mondo onora».

Il componimento si apre con un'invocazione ai propri *versi* (come nei sonetti I e L), chiamati a lodare la donna amata cantandola come superiore a qualsiasi altra al mondo. La ragione di una tale celebrazione, a prima vista non dissimile da quelle che hanno informato il resto del canzoniere, è rivelata nel corso del componimento: nella seconda quartina, infatti, destinataria dell'invocazione dell'io diventa la propria *mano*, invitata anch'essa a *honorar* senza sosta l'amata, dal momento che da questa ha ricevuto già il giusto compenso, che solo nella seconda terzina – con sospensione e dilazione del tema retoricamente architettata – si scoprirà finalmente essere stato un bacio.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE DCE – l'ultimo del canzoniere con questo schema. Sono consonanti fra loro le rime C (*-ore*) e D (*-aro*). È inoltre povera la rima A (*miei : lei : dei : costei*) e assonante la rima *exciede : mercede*.

1. *Cari ... versi*: il legame con il sonetto successivo è denunciato fin dall'*incipit*,

come dimostra non solo la ripresa in poliptoto del medesimo attributo, ma anche il comune *tricolon* di aggettivi qualificativi (in LXVIII 1 «D'un carω, dolce ε preziosω dōnω»); cfr. in parte anche *Rvf* 162 1 «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe» e Galli, *Canzoniere* 9 1 «Questi felici et gloriosi versi». L'invocazione è riferita, naturalmente, non ai soli *versi* che costituiscono il sonetto in questione, ma all'intera produzione poetica che ha come soggetto la donna amata – limitatamente, però, a quella di argomento “felice”.

2. *Cercate ... fede*: ‘sforzatevi di attestare al mondo intero’, con omissione della preposizione secondo una tendenza non infrequente in Trissino (cfr. ad esempio XXXIII 3 «incōminciava haver»), ma neppure esclusiva (cfr. LXI 3 «Cerca di farti amica»). La volontà di mostrare al mondo quanto l'io vede nella donna è ad esempio in *Rvf* 77 7-8 «la ritrasse in carte / per far fede qua giù del suo bel viso», ma per la movenza vd. anche *Rvf* 268 35-36 «che solea far del cielo / et del ben di lassù fede fra noi», Giusto de' Conti CXIV 6 «Per far di sua grandeza al mondo fede» (: *mercede*) e 41 4 «per far di sé col mondo exempio et fede».

3. *la ... exciède*: ‘la donna che io amo e che è mia signora è superiore a ogni altra’, con evidente epanalepsi del lemma “donna” in due accezioni diverse, in maniera simile a quanto avviene in LV 31 «Donna gentil, de l'altre donne Donna» (e rimandi, cui si aggiunga Dante, *Amor, tu vedi ben* 59-60 «quando vedrò se mai fu bella donna / nel mondo come questa acerba donna»). Cfr. inoltre XLI 13 «Eccō chi l'altre di bellezza exciède».

4. *Per ... virtù*: ‘per le qualità rare’, possedute da pochissime altre persone al mondo. La *iunctura* è già in *Rvf* 213 2 «rara virtù». *che ... lei*: cfr. *Rvf* 184 1-2 «Amor, Natura, et la bella alma humile / ov'ogn'alta vertute alberga et regna».

5. *Ne ... dei*: ‘E tu, mano mia, non dovrai mai stancarti’, con sospensione della completiva retta da «stancar», che si incontra solo al termine della quartina, dopo un'incidentale che dura due interi versi (quasi a dare conto della tenacia della *manω*, a dispetto dello sforzo cui è sottoposta). Per l'immagine della mano affaticata a causa del troppo scrivere vd. LXV 67 «la stanca man» e rimandi. *dei*: ‘devi’.

6. *raccolta*: in questo caso, ‘ottenuta’. *mercede*: ‘premio’, ‘compenso’. È in ragione di tale ricompensa ricevuta che la *manω* è ora tenuta a lavorare senza sosta, in modo da provare in qualche modo a ripagare il dono: la situazione è analoga a quella cui è sottoposto l'amante stesso in LXIV 56-58 «Ho pur havutω il guidardone avanti / Ch'io serva, ond'io non bramω / Altro, che sempre a tal serviziω stare». Ed è proprio tale dono che, nel sonetto seguente, susciterà le gelosie della *lingua* (cfr. LXVIII 6-7 «ne sarà cōntefa / L'alta mercè, che tu sola n'hai prefa?»).

7. *Che ... crede*: ‘che a stento il mio animo (che pure lo ha visto) è capace di credere che ciò sia stato possibile’, restando sottinteso ‘figurarsi se qualcun altro, senza averlo visto, possa mai credermi!’. Cfr. Correggio, *Rime* 59 8 «Questo udi' e vidi, e l'occhio

appena el crede» e 266 11 «si volse a me, che l'occhio appena il crede».

8. *sempre*: se collegato a «scriver» ha il senso di 'senza sosta', 'di continuo'; non è però da escludere che sia da intendere legato a «in hōnōrar», nel qual caso varrebbe 'esclusivamente'. *in hōnōrar costei*: 'con il fine di onorare costei'. La clausola è già in Dante, *Vita nova* 12 7 «chiamando le donne che m'aiutino onorare costei», ma vd. anche Alamanni, *Selva quinta* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 315-318) vv. 83-84 «Non sia ricchezza in te chiusa o palese, / Che non spenda oggi in onorar costei» e Beccuti CL III 3 «[donne,] in onorar costei sola volgete / tutti i vostri pensier e 'l vostro ingegno».

9. *Tu ... hōnōre*: 'E anche tu hai raggiunto un onore tanto alto', con il «pur» che probabilmente svolge la funzione di porre in relazione l'onore che la mano deve tributare alla donna con quello che la mano stessa ha dalla donna ricevuto (come sottolineato anche dalla figura etimologica tra «hōnōrar» del verso precedente e «hōnōre»). *sublime hōnōre*: sintagma caro a Trissino, che vi ricorre, sempre in clausola, in *Soph.* 713 «Tengō nel campō il più sublime hōnōre» e in *It. lib.* I 365 «E venne in cōrte a sì sublime hōnōre» e VIII 490 «Cōm'habbia intefō il miō sublime hōnōre».

10. *Ch'i' ... invidiō*: 'che io ne provo invidia' (letteralmente 'che io invidio te per quell'onore'). Cfr. *Rvf* 162 12 «quanto v'invidio gli atti honesti et cari!», ma anche 300 1 «Quanta invidia io ti porto» e Correggio, *Rime extravaganti* XVIII 9 «Io t'invidio <e> ad un trato io t'amo e onoro».

10-11. *carō... cofa*: l'*enjambement* accentua la distanza fra «carō» e «ogni cofa», dando conto dell'effettiva superiorità dell'*hōnōre* ricevuto dalla mano rispetto a ogni altro.

11. *mi vergognō*: in punta di verso già in *Rvf* 1 11 «di me medesimo meco mi vergogno» (: *sogno*).

12. *labbra divine*: le labbra della donna amata sono *divine* così come *divini* sono ad esempio i suoi *ocki* in XXXVIII 10; cfr. inoltre «dolci labbra» in IX 6 e «bei labri» in XIV 5.

13. *nuovō ... amōre*: in endiadi, 'segno inaspettato di uno smisurato amore'. 'Segnali' di un sentimento d'amore ricambiato erano stati offerti dalla donna già in XXVIII 6 (ma vd. anche, all'opposto, XX 10 «Nē [vidi] un segnō di cangiar l'ufata volja»); cfr. inoltre Tebaldeo, *Rime della vulgata* 284 52-53 «Hor, intendendo questo novo segno d'amor». La clausola è *iunctura* presente già in Giusto de' Conti XLI 8 «Di smisurato amore il mio core arse» e in Gallo, *Rime, A Lilia* 7 6 «el smisurato e grande amore» e 98 2 «del mio sì pronto e smisurato amore», e ricorre anche in *It. lib.* III 835 «l'ingōrda volja, e 'l smifuratō amōre».

14. *Ei ... verō*: 'È successo davvero!', con pronome pleonastica (come ad esempio in LII 4 «Ei fu sì periljōfō il miō viaggiō»). *ε... sognō*: 'e sono certo che non stavo sognando'. Forse non involontario è il gioco allitterante a distanza fra *SO* e *SOgnō*.

COMMENTO

Per la costruzione riflessiva del verbo, comune in antico, vd. la nota a XXVI 27.

LXVIII

Il componimento presenta sul piano narrativo gli sviluppi del precedente (cui si lega fin dall'*incipit* con la ripresa dell'identico aggettivo "caro"): la lingua dell'io, ingelosita a causa del *dωνω* che la sua mano ha ricevuto da parte della donna, chiede che le sia ora concesso a sua volta un bacio, con la minaccia di non celebrare altrimenti più l'amata, cessando di dettare versi in sua lode. Il sonetto rielabora in parte il motivo ampiamente diffuso nella tradizione lirica in volgare e ancor prima in ambito classico dell'incapacità del poeta di esprimersi in maniera compiuta sulle qualità della donna amata – e, in particolare, sembrerebbe che come modello sia stato tenuto in considerazione il sonetto 49 dei *Fragmenta*, dove si incontra un analogo scambio fra l'io e la propria lingua –, portandolo a conseguenze estreme e quasi burlesche attraverso una prosopopea della lingua stessa, che non solo parla in prima persona ma addirittura, ribellandosi al diretto e pieno controllo dell'io, minaccia di non proferire più parola sulla donna. Il tema della ricompensa che la lingua e la mano ricevono direttamente dall'amata per i meriti poetici ricorre del resto, in forma ancor più vicina, nell'elegia *Ben mi credea poter senz'altra cura* di Alamanni (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 46-49), ai vv. 52-57: «Prenderà forse, o grazie al mondo rare! / Con quella bianca sua la rozza mano / Ond' il suo nome in mille carte appare. / Dir l'oso appena, in atto umile et piano / Forse alla lingua che lei sola canta / Tal farà don, ch'ogni altro dolce è vano».

Dal punto di vista della *dispositio* dei materiali, vi è una netta separazione fra le quartine, che presentano un resoconto del dialogo fra la *lingua* e la *man* nel momento stesso in cui esso avviene – secondo quanto registra l'io: «Sentω nascere in me» – e le terzine, in cui l'amante si rivolge alla donna chiedendole di prestare ascolto alla *lingua* e di esaudirne le richieste.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDD DCC, con *nimia repercussio* rimica nelle terzine, costruite secondo uno schema impiegato anche per il sonetto LIV (per cui vd. la relativa nota metrica introduttiva). Sono inclusive (e ricche) le rime *dωνω*: *perdωνω*: *abandωνω* e *parte*: *diparte*, è equivoca *contesa* (sostantivo): *contesa* (verbo), sono assonanti *contesa*: *offesa* e *ragionω*: *abandωνω* e sono allitteranti fra loro i rimanti *diparte* e *dispolja*.

1. *D'un ... dono*: per il rapporto fra questo avvio di componimento e quello del precedente sonetto vd. la nota a LXVII 1. Il sintagma «caro [...] dono» è particolarmente produttivo nella tradizione lirica: vd. almeno *Rvf* 23 1 14 «Tuo caro dono», Boiardo I 38 1 «Grazioso mio dono e caro pegno» e Sannazaro, *SeC* LXXVIII 5 «Ma poi che 'l caro e grazioso dono»; in Trissino ricorre inoltre in *Rime* LXV 55-56 «Oh caro / Dono» e LXXV 3 «sì caro dono», in *Soph.* 1340 «Deh, non negate a me sì caro dono» e 1855 «O da che cara man, che caro dono!» e in *It. lib.* VI 295-296 «quanto ci sia caro / Questo suo degno, e prezioso dono». Per la serie aggettivale cfr. invece *Rvf* 214 13 «Caro, dolce, alto et faticoso pregio», 330 1 «Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo» e 340 1 «Dolce mio caro et prezioso pegno», e Correggio, *Rime* 248 1 «Caro, prezioso e delicato unguento».

2. *Sento ... me*: 'avverto dentro di me', quasi come se l'io assistesse da spettatore esterno a un conflitto che avviene interamente all'interno del suo corpo. Per la locuzione in attacco di verso, frequente nelle *Rime*, vd. XX 6-7 «sento / Nascer» e XLI 3 «Sento nascermi al cuor» con i rispettivi rimandi. *nuova contesa*: 'una lite insolita', 'nuova' così come *nuovo* è stato il *segnò* al quale l'amante dichiara di aver assistito in LXVII 13. Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*, ma cfr. ad esempio *Soph.* 1033 «Ch'io vedo appareckiarsi una contesa».

3. *la lingua*: nelle *Rime* compare come elemento essenziale per la produzione poetica anche in XIII 1-3 «Amor, da che 'l ti piace, / Che la mia lingua parli / De la sola beltà del mio bel Sole» e LV 88-89 «io ti consacro / La lingua, e 'l stile, e l'animo, e l'ingegno». Non è insomma data la possibilità di una poesia ristretta nel solo cuore o nella sola mente, senza che vi sia un'esternazione della parola poetica stessa (ma vd. per contrasto LXIX 5-6 «Che, perch'io non soljese mai la lingua, / Si leggieria ne la mia lieta fronte»). *al ... parere*: 'dal suo punto di vista'. Per l'uso della preposizione articolata nella locuzione vd. la nota a XXI 7 «al mio parere».

4. *Niega ... perdono*: 'si rifiuta di perdonare la mano per una colpa commessa non da lei ma da altri', con lungo iperbatò che allontana il complemento oggetto (il «perdono») dal verbo che lo regge («Niega»), contribuendo a manifestare quanto la mano sia distante dalla possibilità di ricevere *perdono*. Si noti come, nella prospettiva della *lingua* («al suo parere»), il bacio della donna, che per la mano (e per l'amante) è inestimabile *dono*, divenga addirittura un *fallò* – il quale, se pure non commesso direttamente dalla mano, ma dall'amata («altrui»), non può essere perdonato: e del resto, nella quartina successiva, sarà contro la mano, e non contro la donna, che la lingua si scaglierà, minacciando di non prestare più la propria opera. *fallò altrui*: già in *Rvf* 216 12 («Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole») il sintagma è impiegato in riferimento a una colpa commessa dalla donna amata.

5. *a ... io*: si noti la ripetizione pleonastica del pronome di prima persona, insolita in Trissino in un contesto come questo (mentre naturalmente diverso è il

caso ad esempio di LXXI 1 «Lassω με, ch'ιω νων hebbi heri νωνella», in cui il «ch[e]» polivalente ha sfumatura non relativa ma causale); non è però da escludere che la proposizione vada intesa non come relativa ('a me, che ti detto') ma come una sorta di concessiva ('a me, nonostante sia io a dettarti ciò che tu ti limiti a trascrivere, sarà sottratta la ricompensa?'), similmente a quanto avviene in XXXV 11 «Tu, che νων ti vōlea, νων m'hai lafciatω». *ti ragiωνω*: 'ti detto', con significato analogo a quello che il verbo ha nell'*incipit* di Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*.

6. *Ciò ... scrivi*: 'quanto tu riproduci per iscritto, fissandolo sulla carta', con un'operazione meccanica – da amanuense –, priva dell'autonomia che invece ha la lingua nel dettare le parole di lode. Per la *iunctura* cfr. XIII 78 «ciò, che parla ε scrive». Si noti inoltre la forte contrapposizione fra il «me» e l'«io» del verso precedente da una parte e il «tu» dall'altra. *ne*: l'impiego del pronome di prima persona plurale (peraltro pleonastico) è in contrasto con quelli di prima singolare al v. 5 («me» e «io»), secondo un uso che non è però estraneo a Trissino (cfr. le note a XVI 9, XXVII 3 e XXXI 40).

6-7. *sarà ... mercè*: 'non sarà offerto quell'inestimabile premio', vale a dire il bacio che la donna ha riservato alla mano e che la bocca invoca ora come giusto compenso per le sue fatiche poetiche (ma sul preciso valore da assegnare al verbo "contendere" si veda la nota a XXXII 2). L'episodio che nel sonetto precedente costituiva un semplice motivo galante e cortigiano – il bacio della mano – si trasforma qui, nella prospettiva della *lingua*, in un dono concesso per meriti letterari. Si noti, inoltre, l'attenzione a istituire legami lessicali fra i due testi – l'«alta mercè» coincide infatti con la «tanta mercede» che la mano aveva ottenuto in LXVII 6 –, oltre che l'impiego dell'*enjambement* come espediente per rappresentare l'idea di *contesa* fra le due parti (con l'effettivo allontanamento della «mercè» al verso successivo).

7. *tu sola*: ancora una contrapposizione, dopo quella del verso precedente («tu»), con i due pronomi di prima persona riferiti alla lingua al v. 5.

8. *s'io t'abandonω*: 'se cesso di lodare la donna, non dettandoti più alcuna parola'.

9. *Però*: 'Perciò'. *Donna gentil*: la locuzione, all'infuori della canzone LV, ricorre nelle *Rime* soltanto in XXVIII 1 e in LXIV 11. *s'havete volja*: 'se nutrite il desiderio'.

10. *Ch'io ... carte*: letteralmente 'che (tramite l'inchiostro) io imprima il vostro nome su tutte le mie carte' e quindi 'che io diffonda il vostro nome attraverso le mie poesie'. Clausole simili sono in Boccaccio, *Rime* LIV 7 «e il nome suo in più felice carte» e in Sannazaro, *SeC* VII 12-13 «farei, di te cantando, tal volume, / che fusse il nome tuo per mille carte», XIII 14 «lasci eterno il bel nome in mille carte!» e XXX 14 «e far chiaro il tuo nome in mille carte»; cfr. inoltre *Rvf* 104 5-6 «ch'io in carte scriva / cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia» e, fra le *Rime*, XXXI 17-19 «Et esser un di quei, che 'l vostrω nome, / Le virtù vostre rare, / E l'hōnesta beltà pinganω in carte» e LXXVI 89-90 «Iω veggio empier le carte / Del nome di Clemente», e in

parte anche LIX 1-3 «Gentil Signōra, i' voljō / Per cōsiljō d'Amōr poner'in carte / La vostr'alma beltà, che 'l mōndō hōnōra».

11. *Cōtentatene ... parte*: 'accontentate anche quest'altra parte del corpo, esaudendo il suo desiderio' (ovvero 'offrite in dono un bacio anche alla bocca, così come avete fatto con la mano'). Anche in XXXVIII 13 («sì hōnōrata parte») il sostantivo «parte» è impiegato in clausola in riferimento a una specifica porzione del corpo.

12. *la ... irata*: cfr. *Rvf* 49 3 «ingrata lingua».

12-13. *si ... primō*: 'abbandona il suo proposito originario' (ovvero la volontà di celebrare la donna), con inarcatura volta a mimare già un tale distacco. I medesimi elementi lessicali sono in *Soph.* 357 «Da quel primō voler si dipartirō», ma cfr. anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 7 4 «fan mai che 'l primo mio voler mi svogli» e Sandoval di Castro IX 8 «che dal primo voler mai la divide».

13. *sōverkia dolja*: è lo 'smisurato dolore' che patisce la lingua nel vedersi negata la ricompensa che credeva le spettasse. In Tebaldeo, *Rime estravaganti* 623 14 si ha «soperchia doglia» (: *voglia* : *spoglia*), mentre «sōverkiō dōlōr» è in *Soph.* 168 e in *It. lib.* III 948.

14. *La ... dispolja*: 'la mano viene di conseguenza privata di tutte le sue forze', non essendo in grado di scrivere autonomamente (senza dettatura) e quindi di celebrare la donna amata. Un'espressione pressoché identica è in LXV 7-8 «mi dispolja / De l'ufata mia forza» (e rimandi).

LXIX

L'indiretta (ma non tanto implicita) richiesta di ottenere dalla donna amata un bacio trova la propria realizzazione, nel disegno delle *Rime*, nella ballata LXIX, originariamente del tutto indipendente rispetto ai due sonetti che nel canzoniere la precedono. Il testo, infatti, non solo fa parte di MA₁ – e sarà quindi da assegnare a una fase compositiva assai anteriore a quella dei sonetti LXVII-LXVIII, che al contrario non vi compaiono –, ma ne costituisce anche un punto essenziale, dal momento che è il componimento con cui quella raccolta si chiude (nonché l'ultimo, nella seriazione definitiva dei testi, a essere in comune fra MA₁, codice di Jena e *princeps*). Il canzoniere trissiniano, dunque, nel suo nucleo originario si concludeva con un finale di segno decisamente positivo, dal momento che nella ballata, all'ombra del motivo dell'incontro notturno (senz'altro non petrarchesco, ma ben presente sia alla tradizione classica che a quella volgare delle origini), il desiderio amoroso fra amante e amata trova definitiva realizzazione e pieno appagamento, laddove nella *princeps* il canzoniere amoroso vero e proprio si chiude invece con la (nuova) morte della donna: quello, insomma, che costituiva il culmine dell'esperienza amorosa nell'idea di canzoniere di un Trissino ancora piuttosto giovane, e che poteva quindi a ragione essere posto come sigillo della storia disegnata nella raccolta, diventa nel Trissino più maturo un momento passeggero, un istante di godimento e di corresponsione amorosa che non può essere però del tutto sottratto al dolore.

La ballata ha come suo centro tematico il motivo del *dōnō* – tessera lessicale che, in poliptoto, ricorre svariate volte all'interno del testo (cfr. i vv. 20 «dōn», 22 «dōn» e «dōnō», 34 «dōnō», 35 «dōni», 36 «Dōnō» e «dōn») –, proseguendo la traccia avviata già nei sonetti precedenti. L'incontro amoroso non è presentato *in medias res*, ma riportato per mezzo di analessi e introdotto tramite una cornice che occupa per intero la prima strofa e in cui l'io manifesta il desiderio di raccontare le ragioni per cui si trova in una condizione di estrema felicità (che traspare in maniera evidente fin dal suo volto). Nella seconda strofa prende avvio il racconto: la donna amata, impietosita per lo stato dell'amante, lo convoca a sé e gli promette una ricompensa per la sua *fede*. Nella strofa successiva, tale premio si rivela essere addirittura il dono di se stessa, della piena signoria sulla propria persona. La ballata si chiude quindi sull'immagine del dono reciproco fra amante e amata, che,

sospinti d'unω in altrω piacer, si intrattengono per l'intera notte.

Se uno specifico modello può essere individuato per il componimento, è possibile che esso vada almeno in parte riconosciuto nella ballata XLVI^a di Cavalcanti, *In un boschetto trova' pasturella*, con cui è condivisa non solo la tendenza dialogica – comune, del resto, anche al serventese LIII e qui in ogni caso ridotta a due soli blocchi per ciascun personaggio (benché consistenti: 9 versi per la donna, 6 per l'io) – ma soprattutto la scena delineata nel finale, ai vv. 21-26: «Per man mi prese, d'amorosa voglia, / e disse che donato m'avea 'l core; / menòmmi sott'una freschetta foglia, / là dov' i' vidi fior' d'ogni colore; / e tanto vi sentio gioia e dolzore, / che 'l die d'amore mi pareva vedere».

Ballata mezzana «replicata», di 4 strofe di soli endecasillabi, a rime YZZ ABC BAC CZZ. Si tratta dell'unica ballata pluristrofica del canzoniere trissiniano, secondo una pratica compositiva ridimensionata in Petrarca (dove è ridotta a *Rvf* 55 e 59) ma normale nella tradizione volgare antecedente (cfr. Capovilla 1977, in particolare a p. 258: «nel secolo XIV risulta monostrofico il 60% delle ballate, contro il 25% nel secolo precedente»): nella *Poetica* (p. 116) il fenomeno viene strettamente interconnesso al contenuto delle ballate stesse, dal momento che le 'replicazioni' sono dette necessarie «quandω, fōrnita la ballata semplice, la cofa che in lei si tratta ricerca qualche più di lungheza [...], secōndω che la materia richiede». Il sistema delle rime, al netto del carattere pluristrofico, è condiviso, fra gli altri (cfr. Pagnotta 1995, pp. 145-146), con Petrarca, *Rime disperse X* e con *Rvf* 324 (che è però intramezzata da settenari). Si segnalano le rime inclusive *ingōmbra* : *ōmbra* nella prima stanza, *vita* : *invita* (che è anche ricca) nella seconda e *Iddiō* : *iō* (povera) e *renda* : *prenda* (ricca) nella quarta; e, ancora nella quarta, la desinenziale *alteza* : *grandeza* : *dolceza*.

[I] 1-2. *Amōr ... legatō*: 'Amore, dal momento che non mi permetti di parlare del laccio con il quale mi hai imprigionato'. L'avvio della ballata si configura come una sorta di rovesciamento di quello della canzone XIII, ai vv. 1-3 «Amōr, da che 'l ti piace, / Che la mia lingua parle / De la sola beltà del miō bel Sōle», riprodotto quasi in litote. Per la verità, non è ben chiaro quali siano i termini del divieto imposto da Amore di cui l'io si lamenta (e ciò vale ancor più nella seriazione definitiva della *princeps*, dal momento che nella canzone LXV si racconta proprio la nascita del nuovo legame amoroso): non è da escludere che la proibizione sia introdotta solo a fini narrativi, perché le venga contrapposta l'impossibilità di tacere che l'io dichiara nel verso che segue.

2. *nodō, ωnde*: per l'immagine del nodo di Amore vd. LXV 86 (dove compare una locuzione pressoché identica) e rimandi. Ammesso che l'«ove» che si trova in

MA₁ al posto di «*onde*» sia autoriale, la scelta finale potrebbe spiegarsi proprio nella direzione di una ricercata paronomasia con il «*nodō*» che precede.

3. *Non... tacere*: ‘non voglio però rinunciare a descrivere’, ovvero ‘riferirò almeno’. *felice statō*: cfr. la nota a XXI 2 per ulteriori rimandi.

4-6. *Bench'ei ... fronte*: la prima mutazione può essere letta come legata alla ripresa, con la proposizione introdotta dal «*Bench[è]*» che sarebbe quindi retta dalla principale che precede (‘Voglio raccontare il mio stato felice; benché questo mi riempia il cuore di una gioia tale che, se anche non parlassi, mi si leggerebbe in volto’); ma potrebbe anche essere retta dalla principale della mutazione successiva (‘Sebbene questo mi riempia il cuore di una tale gioia che, se anche non pronunciassi parola, mi si leggerebbe in viso, tuttavia la mente desidera che sia palesato il dono che ho ricevuto’), con conseguente riconoscimento di una maggiore autonomia alla ripresa (delimitata, del resto, da un punto fermo).

4. *ei*: più che ad «*Amōr*» – nel qual caso si avrebbe uno spostamento improvviso dalla seconda persona alla terza e si dovrebbe immaginare un cambio di soggetto tra questo «*ei*» e quello sottinteso che regge «*Si leggieria*» (che dovrà essere allora «*tal diletto*») – sembra faccia riferimento al «*felice statō*». Se però, come si è suggerito nella nota precedente, la concessiva della prima mutazione dovesse essere collegata alla principale della seconda mutazione, «*ei*» potrebbe allora essere anticipazione del «*dōlce ben*» del v. 8 (‘Seppure questo nuovo e dolce bene mi ricolmi tanto il cuore da essere visibile persino sul volto, tuttavia la mia mente desidera che lo si palesi a voce’). *tal diletto*: cfr. XLI 3 «*Sentō nascermi al cuor tantō diletto*» e LV 67 «*Tantō diletto ha l'huom nel cōtemplarte*», oltre che *infra* il v. 11 «*tantō diletto al cuor m'è natō*». In MA₁ si legge «*tal piacer*». *il ... ingombra*: ‘mi colma il cuore’. Il verbo è spesso associato, in Trissino, al cuore che è completamente invaso di un qualche sentimento (per cui vd. i rimandi in nota a XXIX 1-2).

5. *perch'io ... lingua*: ‘anche nel caso in cui io non snodassi la lingua’ (ovvero ‘non parlassi liberamente’). La locuzione «*lingua sciolta*» ricorre sia in *Inf.* XIV 27 che in *Par.* XXVII 131, ma vd. anche *Rvf* 309 6 «*Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse*», *Soph.* 537 «*In che voce poss'io scioljer la lingua*» e le espressioni quasi formulari che ricorrono in *It. lib.* I 671, VII 898 e 923, VIII 603, XIII 24, XVI 202, XIX 743 e XXI 34. *soljese*: ‘sciogliessi’. La forma, che riproduce evidentemente una pronuncia di area veneta (ma che potrebbe forse correggersi sulla base di una prevalenza assoluta nel resto delle occorrenze trissiniane di *sciol-/sciol-*), si è mantenuta a testo perché in questo modo è trasmessa anche nel ms. di Jena (nella grafia «*foljessje*», in cui naturalmente la variante «*ʃ*» per «*s*» non aveva ancora il carattere distintivo che avrebbe assunto solo in seguito in Trissino, all'altezza della seconda riforma ortografica); non così, invece, in MA₁, che presenta la forma

«sciogliesse».

6. *Si ... fronte*: ‘mi si vedrebbe scritto in volto’. MA₁ ha «Si leggerebbe in la». Per la metafora della ‘lettura’ dei sentimenti che traspaiono dal viso vd. XLI 2 Ch’io v’ho più volte ne la fronte letto» e rimandi. *lieta fronte*: ‘volto rasserenato’, ‘privo di turbamento’, dal momento che il sentimento amoroso è ora non più contrastato ma contraccambiato dalla donna amata. La *iunctura* è soprattutto boccacciana, per cui vd. *Rime* III 10 «la lieta fronte», *Caccia di Diana* XVI 34 «con lieta fronte», *Amorosa visione* XLII 26 «con lieta fronte»; vd. poi ad esempio anche Correggio, *Rime* 283 4 «o lieta fronte» e Sannazaro, *SeC* XXXVI 12 «serena e lieta fronte».

7. *la ... disia*: altro sintagma prevalentemente boccacciano, per cui vd. *Rime* LXXXVI 12 «la mia mente desia», *Teseida* V 60 6-7 «tutto ciò che disia / la mente» e VII 107 3 «nella mente, che disia», e *Amorosa visione* XXV 48 «a quel che sol disia la mia mente» e XLIX 83-84 «E questo l’amorosa mente / solo disia e fermamente aspetta»; vd. inoltre Cino XIX 8 «ispero ciò che la mente disia». *che si distingua*: ‘che si conosca chiaramente’, ma forse anche ‘che sia descritto nei particolari’ (come ad esempio in *Tr. Fame* III 55-56 «Tuchidide vid’io, che ben distingue / i tempi e’ luoghi e l’opere leggiadre»). Il verbo è *hapax* nelle *Rime* e conta scarse attestazioni, in Trissino, in poesia.

8. *Il ... ben*: ‘quel dolce piacere’. Cfr. *Rvf* 15 5 «Poi ripensando al dolce ben ch’io lasso». *che ... ombra*: letteralmente ‘che mi fu concesso quando le ombre sono più lunghe e fitte’, ovvero ‘nel pieno della notte’. È *iunctura* classica, per cui vd. Virgilio, *Aen.* II 250-251 «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox / involvens umbra magna terramque polumque». È sfruttata da Trissino anche in *It. lib.* XIII 336-341 «Se non venia dal ciel con tal presteza / L’oscura notte, ad ajutar quei cani, / Giunto era il fin de i lor rabbiofi insulti; / [...] / Hor poi, che lji salvò quella grand’ombra», ma vd. pure Giusto de’ Conti CXXV 11 «Che l’alba nasce, et fugge la grand’ombra».

9. *Mentre ... orizonte*: ‘nel periodo di tempo in cui il sole si trova al di sotto della linea dell’orizzonte’. Viene ulteriormente circoscritto il momento in cui l’io ha ricevuto il suo *dolce ben*, rendendosi pienamente manifesto il senso della *grand’ombra* del verso precedente. Il verso è forse debitore di *Purg.* XXVII 67-72 «che ’l sol corcar, per l’ombra che si spense, / sentimmo dietro e io e li miei saggi. / E pria che ’n tutte le sue parti immense / fosse orizzonte fatto d’uno aspetto, / e notte avesse tutte sue dispense»: anche in tale prospettiva, la scelta del verbo «posa» – laddove in MA₁ si legge «Quando el sol passa», con avvio identico peraltro a quello di *It. lib.* XVI 329 «Quando ’l sol passa dal montone al taurone» – rimanderebbe a un’idea di riposo più che di semplice interruzione di moto, rifacendosi al «corcar» dantesco. Cfr. inoltre *Purg.* II 1 «Già era il sole a l’orizzonte giunto», Giusto de’ Conti CLI 187 «Era già il sole all’orizzonte spinto» e Lorenzo, *Canzoniere* LXXXVIII 1 «Quando il sol giù dall’orizzonte scende». Analoghe immagini

astronomiche in Trissino sono in *Soph.* 2044 «Prima che 'l sol s'ascōnda entr'a l'Hiberω» e in *It. lib.* XV 340-242 «quando 'l sole alberga / Cōn la capra del cielω, ε rende il giōrnω / Assai minōr del cerkiω de la notte» e XX 996 «Che 'l sole è per cōrcarsi entr'a l'Hiberω»; ma vd. anche *Soph.* 845 «Pria che 'l sol s'ascōnda» (e i numerosi rimandi in Cremante) e, nelle *Rime*, XXIX 11 «infin che 'l sol s'ascōnde», oltre che, all'opposto, *infra* il v. 39 «Che 'l sol quasi era in ωriente intratω». Si segnala, infine, che «ωriçonte» è *hapax* nel canzoniere.

10. *s'io ... cōnte*: 'se solo io fossi in grado di rendere note quelle bellezze'. La Mazzoleni (1996, p. 320), commentando la variante «fatteze» che è trasmessa non solo da MA₁ ma addirittura dal codice di Jena – e che costituirebbe un *hapax* quasi assoluto nell'intera produzione trissiniana –, osserva che questa, forse desunta da *Rvf* 44 4 («raffigurato a le fatezze conte»), «è sostituita in sede definitiva da una espressione [...] entro la quale viene levigata la sfumatura più realistica della lezione attestata da questo manoscritto». *cōnte*: 'conosciute', 'note a tutti' (dal lat. *cognitae*).

11. *Per ... natω*: 'per merito delle quali il mio cuore è stato invaso da una tale gioia', con ripresa in leggera *variatio* del concetto espresso già al v. 4 «Bench'ei di tal diletto il cuor m'ingōmbra» (e si noti l'identica posizione, all'interno dei due versi, delle locuzioni «diletto il cuor» e «diletto al cuor»). Per l'espressione «nascere al cuore» vd. XX 6-7 «sentω / Nafcer» e XLI 3 «Sentω nafcermi al cuor» e rimandi.

12. *Sarei ... beatω*: 'sarei ritenuto non una persona semplicemente beata ma addirittura un dio'. Un verso quasi identico è in Alamanni, *Stanze in onore di Chiara Fermi* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 102-116) 17 8 «Di far chi voglion dio non che beato», ma vd. anche Boccaccio, *Filocolo* III 13 «che se allora io la vedessi, crederei più che alcuno iddio essere beato».

[II] 13. *La ... donna*: il verso è riprodotto senza modifiche in *It. lib.* VIII 47 «La piu leggiadra, ε la piu bella donna»; la coppia di aggettivi in riferimento all'amata è inoltre in XXXIII 25 «Saggia, accorta, leggiadra ε bella Donna» (e rimandi, in particolare a *Rvf* 268 45 «Più che mai bella et più leggiadra donna»).

14. *Che ... sole*: più che assegnare al pronome incipitario il valore di soggetto ('la donna più bella che abbia mai visto la luce del sole', ovvero 'che sia mai nata'), sarà forse meglio intendere «sole» come soggetto della relativa ('la più bella donna che il sole abbia mai visto, in qualsivoglia epoca'), anche sulla scorta di passi come Dante, *Amor che nella mente* 19-20 «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira / cosa tanto gentil», Buonaccorso da Montemagno il Vecchio VIII 1-4 «Non vide unque mai 'l sol, che tutto vede, / donna tanto leggiadra e tanto onesta, / bella, savia, gentil, né sì modesta / quant'è costei d'ogni virtute erede», Poliziano, *Rime* X 1-2 «Costei per certo è la più bella cosa / che 'n tutto 'l mondo mai vedesse 'l sole» e Da Porto, *Rime* LXXI 10-11 «il più bel corpo porti / Ch'abbia ancora fra noi veduto il sole!», ma

anche *Soph.* 1566 «Che 'l sōl nōn vide mai cofa più bella», *Rime* LX 1-2 «Sōl, che circōndi ogni habitatō luocō, / Vedestu al mōndō mai sì bella donna?» e *It. lib.* III 568 «Al piu bel huom, che mai vedesse il sōle». La supposizione sembra del resto confermata da qualche caso nell'*Italia liberata* in cui si ha una costruzione analoga ma con significato univoco: vd. ad esempio VIII 39-40 «Cōn le piu belle man, cō i piu belj'ocki, / Che mai vedesse alcun mōrtale in terra», XI 931-932 «Cōn le piu belle, e le piu ricche imprefe, / Che mai vedesser ocki de mōrtali» e XIII 535-536 «i dui piu bei cōrsieri, / Che mai vedesse alcun mōrtale in terra».

15. *Assai ... vita*: 'che mi è molto più cara di quanto lo sia la mia stessa vita', come in *It. lib.* IV 557 «Che m'è piu cara, che la propria vita» e XI 628-629 «quella donna, / Che m'è piu cara assai, che la mia vita».

16. *Come ... duole*: 'essendo in pena per le mie pene d'amore' (letteralmente 'essendo come chi è addolorato per il dolore altrui', con pseudo-paragone simile a quello di IX 4 «Cōme a chi cofa dilettevol manca»). Per la figura etimologica «dolōr [...] duole» si vedano almeno *Rvf* 105 57-58 «Là dove più mi dolse, altri si dole, / et dolendo adolcisse il mio dolore», Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 92 5 «che per dolor ancor il cor mi dole» e Boiardo, *Amorum Libri* II 44 128-129 «se non ti dole / del mio dolor» e *Inamoramento de Orlando* I XII 48 5 «Sopra ogni altro dolor al cor mi dole». *l'altrui dolōr*: la sofferenza *altrui* è in questo caso quella dell'io, che soffre perché incerto sui sentimenti della donna amata. Per la locuzione cfr. Dante, *Deb, Violetta, che 'n ombra d'Amore* 14 «sentit'han pena de l'altrui dolore» e Boiardo, *Amorum Libri* II 31 4 «ché in me l'altrui dolor se spechia e mira».

17. *Albor ... assonna*: 'in quel momento del giorno in cui quasi ogni essere vivente è colto dal sonno' (perifrasi che vale 'di notte'). La specificazione per cui sono *quasi* tutti (e non tutti) gli *animali* a prendere sonno si rende necessaria dal momento che ve ne sono «alquanti ch'anno in odio il sole» (*Rvf* 22 2) e che dunque «non escon fuor se non verso la sera» (*Rvf* 19 4). *assonna*: il verbo, *hapax* assoluto in Trissino e per il resto quasi sconosciuto alla tradizione lirica, si trova in clausola anche in *Par.* VII 15 e XXXII 139 (in entrambi i casi in rima con *donna*).

18. *A se kiamommi*: 'mi invitò ad avvicinarmi a lei', in anastrofe e con enclisi della particella pronominale. Si noti come il verbo della principale, in questa seconda strofa, si incontra soltanto nel sesto verso, dopo una caratterizzazione della donna che ha occupato quasi per intero le due mutazioni. *'n ... sbigottita*: 'con un atteggiamento turbato (per quanto era in procinto di dire)'. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* IV 43 5 «nel viso tutto sbigottito» e 109 2 «e sì forte nel viso sbigottito», ma anche *Rvf* 23 81 «Ella parlava sì turbata in vista» – e si segnala che nel Vat. lat. 3196 questo verso si trova condensato assieme al precedente («d'un quasi vivo et sbigottito sasso») in «d'un freddo in vista sbigottito sasso».

19. *La ... fede*: 'La fedeltà che mi hai più volte dimostrato e che è fuori dal comune'.

La locuzione è anche in Correggio, *Rime* 324 7 e 363 22 (in entrambi i casi «fede rara» in punta di verso); cfr. inoltre *Rime* XLII 12 «Rarω in donna si truova un fidω amore». Si noti come la donna impieghi la seconda persona singolare per rivolgersi all'io, laddove questi ricorre invece alla seconda plurale per risponderle. *m'invita*: 'mi spinge', come in XXX 3 «a lacrimar c'invita» o in LXIV 33-34 «cωlui, ch'invita / Lj'ingegni humani a glωriωfe imprefe».

20. *A ... gratω*: 'a offrirti un dono che forse ti sarà gradito'. Cfr. Gallo, *Rime, A Lilia* 46 12 «Grato m'è el don», ma anche *Orl. Fur.* XXXII 45 1 «E di mia man le fia più grato il dono».

21. *Se ... amatω*: 'Se davvero lo ami come dai a vedere'. Si riscontra in queste parole una traccia di dubbio da parte della donna, che desidera premiare la *fede* dell'amante, ma, non conoscendone il cuore nel profondo, è incerta se l'amore che questi ha finora dimostrato di provare per lei sia o meno del tutto veritiero: il valore del dono e la misura in cui esso risulterà gradito dipende dunque dal grado di veridicità del sentimento che l'io nutre per la donna. *come tu mostri*: un'identica incidentale è in Boccaccio, *Filostrato* IV 71 2-3 «ma s'io acceso / fossi come tu mostri essere assai», 109 4-5 «Or se' tu s' n'vilito / come tu mostri, giovin valoroso?» e 159 3 «io non ti son, come tu mostri, tolta».

[III] 22-23. *Il ... stessa*: 'Il dono che voglio offrirti è quello della mia stessa persona'. Si noti l'epanadiplosi del lemma "dono", con cui si apre e si chiude il verso. Cfr., anche in relazione ai versi che seguono, Gallo, *Rime, A Lilia* 98 9-10 «Se fede tu et io fede e me stesso / ti dono in cambio e non ti para poco».

23-24. *il ... Prendil*: da costruire 'e, benché sia (un dono) di poco valore, tu accettalo' (letteralmente 'e, benché il suo valore sia scarso, prendilo', con «pocω» che ha funzione aggettivale). Il periodo è complicato sia dall'anastrofe di «benchè» che dal nesso relativo iniziale, che si lega non a «Me stessa», ma a «dωn», cui è riferito anche l'imperativo «Prendil» del verso successivo (laddove grammaticalmente, data la costruzione, il verbo si riferirebbe a «valωr»). Il sostantivo, in questo caso, non ha il significato di 'potenza' (come ad esempio in XXXI 6), bensì quello di 'pregio' (come anche in LXIV 42).

24. *Prendil*: un identico imperativo ad attacco di verso è in Alamanni, *Stanze in onore di Chiara Fermi* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 102-116) 16 2-3 «ti fo devoto dono. / Prendil». *io ... maggiore*: cfr. *It. lib.* XVII 798-800 «Nωn so pensar, ch'a i benefici vostri / Per me si possa dar cofa maggiore / Di me medefmω. Adunque a vωi mi dωnω» e, per contrasto, *Scoph.* 943 «ε vi può dar cofa maggiore».

25-26. *in ... truovi*: 'in questo o in un qualsiasi altro luogo beato in cui io mi trovi', ovvero 'dovunque tu voglia'.

26-27. *hor ... signωre*: si capovolge la reciproca condizione che topicamente distingue l'amante dall'amata, con il primo che è in questo caso non più servitore ma

signore e la seconda che è presentata non più come *domina* ma come *serva* – e si segnala che nel resto del canzoniere il lemma “Signore”, al di là che nei testi encomiastici, è sempre impiegato in relazione alla donna amata o ad Amore stesso (quando non a Dio), mentre “servo” indica sempre l’io.

28. *mi ... cuore*: come per il v. 111, si rimanda alle note a XLI 3 per rimandi a casi in cui compaiano perifrasi analoghe. Cfr. inoltre, per la clausola, Dante, *Tanto gentile* 10 «che dà per gli occhi una dolcezza al core».

29. *non ... fiato*: ‘che rimasi non solo senza parole, ma addirittura senza fiato’. Il sostantivo in punta di verso è *hapax* nelle *Rime*, ma un’espressione simile – sebbene in un contesto differente, a indicare fatica e non stupore – ricorre in Trissino anche in *Scoph.* 226-227 «ch’apena / Può trarre il fiato» e in *It. lib.* III 994-995 «che appena appena / mōvea le braccia, e pōtea trare il fiato».

30. *Pensando ... dato*: ‘anche solo pensando all’inestimabile dono che mi veniva concesso’.

[IV] 31. *Pur*: ‘E tuttavia’, vale a dire ‘Nonostante in un primo momento non fossi stato in grado di proferire parola’.

31-32. *Iddio ... renda*: ‘Dio vi ricompensi abbondantemente al posto mio’. Il dono che la donna offre all’amante è tale che soltanto Dio può ripagarla in maniera adeguata. Un verso quasi identico è in *It. lib.* XI 233-234 «L’eternō Iddio / Pienamente per mē grazie le renda», ma vd. anche XXIII 1036-1038 «Ch’i’ accettō allegramente il vagō dōnō, / Che vōi mi date, e priegō il Re del ciēlō, / Che ’n vece mia di ciò grazie vi renda»; come in questi esempi, «per mē» vale qui ‘in vece mia’ (per cui cfr. anche LXV 17 «Per mē li parli e lō cōnforti Amōre») e non ‘attraverso di me’.

33. *Di ... alteza*: ‘per il dono che mi fate, che mi eleva a una nuova condizione, quasi divina’. Se al v. 12 l’io ammetteva che sarebbe stato considerato *un diō* se fosse stato in grado di descrivere le *belleze* che gli avevano colmato il cuore di *dilettō*, adesso dichiara invece di trovarsi già a una *divina alteza*. Si noti come il verso consista quasi esclusivamente di aggettivi che connotano in senso positivo tale nuova condizione (in MA₁ si legge «dolce» al posto di «nuova»). Il sintagma «divina alteza» torna più volte nell’*Italia liberata*, sempre in punta di verso, come perifrasi per indicare Dio.

34. *Amor ... prenda*: ‘Amore mi costringe ad accettare un dono del genere’. È enfatizzato il fatto che sia proprio Amore a costringere l’io, quasi che questi, con i toni di una sorta di *recusatio*, non avesse intenzione di accettare il dono di propria iniziativa ma dovesse farlo perché costretto (‘Io non potrei mai accettare un dono tale; Amore, però, mi obbliga ad accoglierlo, per cui non ho altra scelta’). Con lo stesso valore, il verbo si ritrova in *It. lib.* XI 240 «Voljō accettar, ch’Amōr mi stringe a farlō», ma vd. pure Petrarca, *Rime disperse* CCIX 4-5 «Amor mi stringe sol di dire in parte / del tuo bel viso»; differenti, invece, i casi ad esempio di Mazzeo di Ricco 2 46-48 «Così mi

stringe Amore, / ch'altro non posso fare / se non tornare a voi, donna valente», di Dante, *Io sento sì d'Amor* 33-35 «Ben è verace amor quel che m'ha preso / e ben mi stringe forte / quand'io farei quel ch'io dico per lui» o di Cino XLV 10-12 «E certo sì verace amor mi strigne, / che ciascun uom s'infigne / d'amare, a mio rispetto».

35. *Se ... troppω*: 'pur nella consapevolezza che si tratta di un dono sproporzionato rispetto ai miei meriti'. Si noti come nella prospettiva dell'amante sia detto *troppω* quello stesso *dωnω* che era invece considerato *pocω* dalla donna (cfr. v. 23). *ε ... iω*: 'e (Amore mi obbliga) a ricambiare il dono, offrendovi a mia volta me stesso'.

36. *Dωnω ... grandeza*: '(benché ciò costituisca un) dono non comparabile a uno tanto sublime quale è quello che mi avete offerto voi', con epanalessi analoga a quella del v. 22. L'aggettivo non conta ulteriori occorrenze nella produzione trissiniana e sembra sconosciuto alla tradizione lirica in volgare prima del Cinquecento.

37. *dettω questω*: è un movimento sintattico frequentissimo in Trissino, ricorrendo oltre un'ottantina di volte tra *Scophonisba* e *Italia liberata*, quasi sempre ad avvio di verso. *cōn ... dolceza*: 'con una dolcezza ancora maggiore di quella fino a quel momento sperimentata'.

38. *D'unω ... guidatω*: 'fui condotto di piacere in piacere'. Cfr. Sforza 14 50-51 «Che dolcemente el scorgie, / D'uno in altro piacere, a poco a poco»; per la correlazione «unω [...] altrω» vd. i rimandi in nota a XXXVI 10, tra i quali in particolare quello a LXXVII 80 «D'un bene in l'altrω, ε d'una in altra gioja» (vicino alla lezione trasmessa da MA₁, che legge «gioir» anziché «piacer»).

39. *Che*: 'tanto a lungo che', da correlare al «sì» del verso precedente. *l' ... intratω*: 'che il sole (risalendo al di sopra della linea dell'orizzonte) aveva quasi occupato la porzione di cielo in corrispondenza dell'oriente', ovvero 'stava per sorgere', come in Sannazaro, *SeC* XCIX 4-5 «e se vedendo il sol da l'oriente / venir di rai vestito» o in Guidiccioni, *Rime* LXXXIV 1 «Ne lo spuntar ch'il sol fe' in oriente»; vd. inoltre *It. lib.* XVII 740-741 «La mattina dappoi, quandω l'aurωra / Apparve in ωriente inanzi al sōle». I due amanti, insomma, hanno trascorso di *piacer* in *piacer* l'intera notte.

LXX

Se anche il sonetto non concorre a costituire un vero e proprio dittico con la ballata precedente, pure Trissino mostra di aver posto una certa attenzione nell'accostare i due testi nel momento dell'organizzazione definitiva del canzoniere. Il componimento, a dispetto di una sua stesura quasi certamente posteriore a quella della ballata – come dimostrerebbe la sua assenza da MA₁ –, può infatti essere letto come complementare all'episodio appena narrato, vale a dire al dono che la donna fa di sé all'io: la scena qui rappresentata, nella quale è ribadita la reciprocità del sentimento amoroso fra i due, coinciderebbe allora con uno dei momenti vissuti in quella stessa notte, da collocarsi appena dopo la concessione del *donω*. Con la ballata LXIX, del resto, il sonetto condivide anche l'impostazione dialogica: a una prima sezione, coincidente con la quartina iniziale, in cui è fornito il quadro temporale (la notte), seguono due partizioni – la seconda quartina e la prima terzina – riservate alla voce della donna e una – l'ultima terzina – alla risposta dell'io (la quale dunque, come già nella ballata precedente, occupa uno spazio leggermente inferiore rispetto a quello concesso all'amata).

La promessa (o meglio, il giuramento) con cui la donna si impegna a mantenersi fedele all'io fino alla propria morte – che per Danzi costituisce un «eccezionale pronunciamento» (Trissino 2001, p. 288) –, collocata in questa posizione del canzoniere, si rivela apparentemente quasi come un presagio negativo: non a caso, soltanto qualche testo più avanti, nella canzone LXXV, sarà pianta la dipartita dell'amata (analogamente a quanto avviene nei testi XXXII-XXXIII, in cui l'io lamenta prima la malattia che affligge la donna e immediatamente dopo la sua morte). In realtà, lungi dall'essere estinta, la promessa di fedeltà finirà proprio per ricevere il sigillo dell'eternità nel momento in cui la donna, ormai cittadina del Cielo, dichiarerà di essere ancorata al suo volere di un tempo (cfr. in particolare LXXV 20-24).

Una redazione autografa della ballata, con alcune rilevanti correzioni interlineari che adeguano il testo alla versione definitiva – fra le altre, si vedano almeno al v. 4 *volgendo] rivolse*, al v. 7 *se l'lempia et] fin che la*, al v. 11 *d'ubidire a te troppo] altro, che a te piacer nulla* e al v. 13 *servire] seguire* –, si legge nel ms. I 205 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, a c. 183r. Il fatto che il testo sia qui riprodotto

dalla mano trissiniana senza il ricorso alle lettere greche spinge a ritenere che la sua stesura sia da collocare al di qua del 1524, dal momento che dopo quella fatidica data Trissino impiega sempre, anche nelle scritture private, le lettere introdotte con la prima riforma ortografica.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Sono povere le serie rimiche B (-*ea*/*-ea*) e D (-*ia*), che condividono fra loro la vocale finale; è inoltre desinenziale la rima *rilucea* : *havea* : *dicea*, inclusiva *attω* : *fattω*, ricca *aggrada* : *strada*.

1-2. *Nel ... rilucea*: ‘Nel cielo terso la luna già splendeva accanto alle altre stelle’. La perifrasi offre il medesimo inquadramento temporale di LXIX 9 «Mentre ’l sol poſa sottω l’ωriçonte» (ovvero, ‘in piena notte’), benché le immagini impiegate siano opposte fra loro (presentando l’una il sole tramontato, l’altra la luna splendente in cielo). Danzi (Trissino 2001, p. 288) richiama come modelli della scena Orazio, *Odi* I XII 46-48 «micat inter omnis / Iulium sidus velut inter ignis / luna minores» e soprattutto *Epodi* XV 1-4 «Nox erat et caelo fulgebat luna sereno / inter minora sidera / cum tu [...] / in verba iurabas mea», oltre che Lorenzo, *Corinto* 1-3 «La luna in mezzo alle minori stelle / chiara fulgea nel ciel quieto e sereno, / quasi ascondendo lo splendor di quelle».

1. *bel seren*: è il cielo – notturno, come sarà specificato subito dopo –, indicato con un latinismo (*serenum*) a partire dalla sua caratteristica di essere sgombro di nuvole e quindi limpido, ben visibile. Un avvio di verso quasi identico è già in *Rvf* 160 5-6 «Dal bel seren de le tranquille ciglia / sfavillan sì le mie due stelle fide», dove si fa però riferimento, tramite l’immagine metaforica delle stelle che brillano in un cielo terso, al fulgore degli occhi fra le ciglia. Vd. inoltre *Rvf* 37 44-45 «che quasi un bel sereno a mezzo ’l die» e 349 13 «volando tanto su nel bel sereno», Ariosto, *Rime* madr. VIII 13-16 «quando / nel bel seren più limpido la luna / sopra l’onda tranquilla / coi bei tremanti suoi raggi scintilla», e in parte anche *Purg.* XXIX 53 «più chiaro assai che luna per sereno». *minori stelle*: il comparativo non è da intendere in senso assoluto (‘le stelle più piccole’) ma in relazione alla *sorella del Sol*, considerata essa stessa una ‘stella’ (‘tutte le stelle, che sono inferiori per splendore rispetto alla luna’). Per il sintagma, oltre ai passi oraziani e a quello di Lorenzo riportati nella nota precedente, si vedano *Rvf* 218 4 «quel che fa ’l dì de le minori stelle» (: *belle*) e Chariteo, *Endimione* son. LX 7-8 «Luna, de gioventù perpetuo lume, / Ch’offuschi i rai de le minori stelle» (: *quelle* : *belle*).

2. *sorella del Sol*: la luna, sorella del sole allo stesso modo di come Selene lo è di Elios o Artemide-Diana di Febo. La *iunctura* è anche in Rota, *Rime rifiutate* CVII 2 «o sorella del sol». *rilucea*: ‘risplendeva’. Il verbo, *hapax* nel canzoniere, si ritrova associato alla luna in *It. lib.* XXII 562-563 «al lume de la luna, / Che rilucea cōme se fōsse giōrnω».

3. *Quando*: *cum inversum*, correlato al distico precedente ('la luna splendeva, quando ...'), che ricalca in maniera perfetta la congiunzione con cui si apre il v. 3 del passo oraziano riportato *supra* («cum tu ...»). *la ... havea*: 'la donna che mi portava nel suo cuore', ovvero 'che mi amava'. Il ricorso all'indicativo imperfetto sarà dovuto qui prevalentemente a ragioni rimiche: ma non è da escludere che nel presente della narrazione l'amata possa essere già morta e il suo amore di conseguenza venuto ormai meno agli occhi dell'io.

4. *Volgendō ... belle*: 'innalzando gli occhi e rivolgendoli verso i luminosi enti celesti'. L'avvio di verso è forse mutuato da *Rvf* 63 1 «Volgendo gli occhi al mio novo colore» e ricorre più volte nell'*Italia liberata* (spesso ad attacco di verso); ma vd. soprattutto *Rime* LXXVIII 113 «Daphne volgendō al cielō ambe le luci» e rimandi. *le sustanzie*: sono le *luci* che la donna al verso successivo dice di scorgere nel cielo, vale a dire le *stelle* cui si è già fatto riferimento al v. 1. Più precisamente il sostantivo, che è *hapax* nelle *Rime* ma ricorre piuttosto spesso nel resto della produzione trissiniana, dovrebbe far riferimento alle intelligenze angeliche che sovrintendono ai moti dei cieli, come in *It. lib.* II 56 «O sustanzia del ciel piena d'amore», in XXI 20 «quelle sustanzie nobili, et eterne» o nelle numerose occorrenze del sintagma «sustanze eterne» (o «sustanza eterna») con cui nel corso del poema si indicano le entità che fanno da corona a Dio. Si veda del resto quanto a proposito dei «movitori di quelli [cieli]» dice Dante in *Cv.* II IV 2 («sono sustanze separate da materia, cioè Intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli»), nonché le attestazioni del lemma almeno in *Purg.* XXX 101-102 «(Ella) a le sustanze pie / volse le sue parole così poscia» e in *Par.* XXVI 39 «di tutte le sustanze sempiterne».

5. *Esospirandō*: da collegare al «mi dicea» del verso seguente e da leggere quindi 'mi diceva, quasi esprimendosi per mezzo di sospiri' o 'mi diceva, tra un sospiro e l'altro', come ad esempio in *Rvf* 89 9-10 «Onde più volte sospirando indietro / dissi» (e rimandi in Santagata). Per la costruzione del periodo cfr. Guidiccioni, *Rime* 46 9-12 «Et [le mie due stelle] mover quete sospirando al cielo, / [...] / "Signor", mi parean dire [...]». I sospiri della donna – a dispetto del suo fermo proposito di rispettare il patto di fedeltà – gettano un'ombra di incertezza sulla promessa, lasciando già presagire che un qualche evento infausto interverrà a minarne la piena realizzazione. *Iō giurō*: è l'unico giuramento in senso stretto contenuto nelle *Rime*, come dimostra il fatto che il verbo non compare altrove nel canzoniere. Un simile movimento alla prima persona è in *Soph.* 529-532 «Et hor per questa [man] giurō / E per quel Diō che m'ha datō favōre / A racquistare il miō paternō imperō, / Che servatō vi fia quel che prōmettō»; ma si tenga presente anche *Rime* LXXVIII 148-149 «Ch'io vi prōmettō in queste vōci extreme, / Che sarō vōstrō anchor dōpō la morte». *a te*: la donna, come nella ballata precedente, si rivolge all'io per

mezzo di una seconda persona singolare, laddove quello, in segno di riverenza, ricorre invece alla seconda plurale (cfr. «a vōi» al v. 12).

6. *Sante luci*: quelle invocate come testimoni del giuramento non sono semplicemente delle stelle, bensì le *sustanzie* che ai moti di quelle sovrintendono (e indicate pertanto come *Sante*) e che la donna è in grado di rappresentarsi mentalmente a partire dagli astri che riesce a vedere nel cielo notturno; si tratta, insomma, di un impegno di fronte al Cielo intero, a Dio. Se nel resto della tradizione il sintagma indica quasi sempre gli occhi della donna (per cui vd. anche LV 46 «quelle tue luci sante» e LXV 33 «E cōn le sante sue luci tranquille»), cfr. però *Purg.* I 37 «Li raggi de le quattro luci sante» e *Par.* VII 141 «lo raggio e 'l moto de le luci sante», dove esso fa invece riferimento, come in questo caso, a degli astri.

7. *sarò ... tua*: è ribadita l'offerta di sé che la donna aveva presentato all'io in LXIX 22-23 «iō ti dōnō / Mē stessa»; con la differenza che qui ne viene esplicitata la durata nel tempo («sempre»).

7-8. *l'empia ... Morte*: 'la Morte, malvagia perché indifferente alle promesse altrui' (in questo senso, vale a dire in relazione alla *fides* della donna che assume quasi un carattere sacro, sembra si possa intendere «empia», priva di *pietas*). Si tratta del secondo *enjambement* forte nel giro di pochissimi versi, dopo quello ai vv. 5-6 («quelle / Sante luci»). Per la coppia di aggettivi cfr. *Rvf* 137 2 «vitii empīi et rei» e poi soprattutto, in riferimento alla Morte, Tebaldeo, *Rime della vulgata* 163 9 «l'empia e ria [Morte]», e Alamanni, *Poi che il fero destin dal mondo ha tolto* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 30-33) v. 5 «E l'empia morte rea» e *Antigone* 1607 «Oh, oh, morte impia e ria»; ma si tenga presente anche *Rvf* 325 11 «Morte acerba et rea».

8. *l'alma ... divelle*: 'non mi strappa via l'anima dal cuore'. Cfr. *Rvf* 264 24 «e del tuo cor divelli ogni radice», ma anche 17 13-14 «l'anima esce del cor per seguir voi; / et con molto pensiero indi si svelle» e 206 35-36 «finché si svella / da me l'alma», e Boccaccio, *Filostrato* IV 123 6 «e che dal corpo l'anima divelli». Il verbo, *hapax* assoluto in Trissino (con l'eccezione soltanto di *It. lib.* III 760 «ch'era parte de l'arbore divulsō») così come in Petrarca, indica un'azione di sradicamento violenta, ed ha un valore tanto più espressionistico per il fatto di non essere inserito all'interno di una metafora di carattere 'arboreo' (come invece ad esempio in LXXV 45-46 «Qual fiōr da la sua folja / Sveltō»).

9-10. *Ne ... sia*: 'e mai neppure un pensiero che io faccia – figurarsi quindi una parola o un'azione – sarà indirizzato verso un qualsiasi altro uomo al mondo'. La dichiarazione di fedeltà è totale, con l'impegno di una consacrazione esclusiva all'io.

9. *pensier ... attō*: il *tricolon* è costituito dalle tre colpe riconosciute nella formula liturgica del *Confiteor* («quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere»). Lo stesso terzetto si ritrova in Sannazaro, *Rime disperse* XV 11 «con atti, con parole e pensier miei», ma cfr. ad esempio anche Colonna, *Rime amorose* 28 4 «l'opre, i pensier, le

voglie e le parole» e *Rime spirituali* 80 6 «le parole, i pensier, l'opre e la fede» e 120 12 «con l'opra, coi pensier, con le parole»; «con atto e con parola», inoltre, è clausola già dantesca, in *Par.* III 94.

10. *Ch'io faccia*: potrebbe riferirsi ai soli *pensier*, ai soli *parola od atto* o, più probabilmente, a tutti e tre. *fia d'altr'huom*: il genitivo non sottintende il semplice indirizzare i pensieri, le parole o le azioni, ma il loro possesso (propriamente, quindi, il senso è che 'nessun altro uomo potrà vantare la signoria sui miei pensieri, le mie parole o il mio agire'). *che ... sia*: clausola ricorrente, per la quale vd. i rimandi in nota a LXIV 47.

11. *Chè ... aggrada*: 'perché l'essere a te obbediente è per me fonte di gioia'. I due verbi, *hapax* nelle *Rime*, sono probabilmente desunti da *Inf.* II 79-80 «tanto m'aggrada il tuo comandamento, / che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi». Cfr. inoltre *It. lib.* III 105 «Che 'l miω sωmmω dilettω è d'ubidirvi».

12-13. *Sia ... servire*: simili esclamazioni, tutte volte a celebrare Amore per aver favorito l'innamoramento dell'io, si ritrovano in Sforza 358 12 «Sia benedecto Amor che hor m'ha qui giunto», in Poliziano, *Rime* CIX 26 «Sie benedetto Amor, che 'l cor m'ha punto!» e in Alamanni, nell'*incipit* del sonetto *Sia benedetto Amor* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 100). Cfr. inoltre *Rime* LXIV 9-11 «Hor sia lωdatω / Quellω ardente leggiadrω altω difire, / Ch'a Donna sι gentil mi fa servire».

13-14. *ε ... strada*: è merito non solo di Amore, insomma, se l'io è divenuto servitore della donna amata, ma anche della *speranza*, che gli ha permesso di perseverare senza demordere fino al raggiungimento dell'obiettivo auspicato. Il soggetto («la speranza mia») è retto, a senso, da «Sia benedettω», che è però concordato grammaticalmente solo con «Amωr».

14. *volse ... miei*: 'che indirizzò i miei pensieri'. Per l'espressione cfr. LII 1-2 «Madonna, i pensier miei / Sωn cωsì volti a vωi» e rimandi. *per ... strada*: 'in quella direzione', vale a dire orientando i pensieri in vista del *servitium amoris*; cfr. anche LXV 1-2 «Per quella strada, ωve il piacer mi scorge, / Seguir cωnvienmi un'altra volta Amωre».

LXXI

Testo di lontananza – non necessariamente dovuta, però, a una partenza dell'amata o dell'amante –, come sarà anche la ballata LXXIV. Il clima di festoso abbandono vicendevole che aveva contraddistinto i componimenti LXIX-LXX lascia ora spazio alla malinconia per l'assenza della donna, di cui l'io non ha notizie da oltre un giorno. La sofferenza, tuttavia, in queste battute finali del canzoniere non è ormai più dipendente in maniera diretta dalla crudeltà di lei; scaturisce ed è accresciuta, al contrario, proprio dal vicendevole amore fra i due, nel momento in cui una causa esterna costringe entrambi a una momentanea separazione.

Difficile immaginare a quale particolare circostanza di lontananza il sonetto faccia riferimento. Il fatto che nel testo si parli però di *novella* ('nuove notizie') più che di un incontro in presenza potrebbe lasciare ipotizzare una distanza protratta già nel tempo e aggravata ora dalla mancata ricezione di aggiornamenti per via epistolare. Può essere allora di una qualche utilità rilevare come spesso Margherita Pio si scusi, nelle sue missive, per la sua «negligentia», che la porta a lasciare intercorrere anche molto tempo prima di rispondere alle lettere di Trissino: cfr. Morsolin 1894, p. 387, doc. XVI «La solita mia negligentia [...] me ha fin qui ritardata a scrivere»; p. 395, doc. XXVII «per il passato haveti visto negligentia et pigritia»; p. 403, doc. XXXIV «volgio [...] solo accusare la naturale negligentia di ambidui con le varie occupationi et impedimenti»; p. 404, doc. XXXVI «cognosciuta la mia propria negligentia, pigricia et dapochagine [...] il che la tarda tardità di questa apertamente vi dimostrerà»; p. 406, doc. XXXIX «più volte con le mie negligentissime opere compreso haveti: dapochissima sono [...]. Già sono, non dico giorni, ma mesi, che per risposta della vostra [...] ch'io scrissi la soprascritta, la quale non solo nel scriverla fu usata la solita mia naturale negligentia, ma anchora in mandarla».

Il testo si apre con il lamento dell'io, rattristato per la lontananza dell'amata e ancor più per il fatto di non aver ricevuto alcuna sua *novella* per un intero giorno: un lasso di tempo apparentemente breve, ma che si moltiplica esponenzialmente se si tiene conto che, in assenza della donna, una sola ora sembra essere lunga *mill'anni*. Nella seconda quartina interviene Amore, che consola l'io ricordandogli la fedeltà della donna oltre che, incidentalmente, la sua bellezza e le sue virtù cui il mondo intero rende onore. Il che, tuttavia, se apparentemente offre un momentaneo conforto, pure non fa che

accrescere le sofferenze, dal momento che tanto più ingiusta appare la lontananza fra i due: a costo di rinunciare del tutto a ogni gloria terrena, infatti, l'io dichiara di non avere altro desiderio che rimanere sempre congiunto alla propria donna, sia nella vita presente che in quella futura.

Sonetto di rime ABBA ABBA CDC DCD. La serie rimica A (-*ella/-ella*) riprende in consonanza quella del sonetto precedente (-*elle/-elle*) e ha in comune con quella anche il rimante *bella*. Sono inoltre inclusive le rime *novella : ella : favella : bella*, *Signora : hōra : hōnōra : hōra* e *ama : brama : fama*, ed è identica la rima *hōra : hōra* (pur nella differente funzione grammaticale – di avverbio – che il secondo rimante assumerebbe se fosse considerato tutt'uno con «ogn[i]»).

1. *Lasso... hebbi*: 'Ahimè, non ho avuto', ma forse anche, assegnando al «ch[e]» una sfumatura causale, 'Povero me, per il fatto che non ho avuto'. Un avvio di componimento identico è in *Rvf* 70 1 «Lasso me, ch'i' non so». *heri*: 'ieri'. Si noti l'assonanza (oltre che l'allitterazione per l'occhio) fra *HEbbI* ed *HErI*. *novella*: 'nuova', 'notizia'. Il sostantivo non ha altre attestazioni nelle *Rime*. Cfr. per una clausola affine Cino XC 15-16 «Così m'avien per non veder l'augella / di cui non ebbi, gran tempo è, novella».

2. *De... Signora*: il verso è tratto di peso da *Rvf* 254 1-2 «non odo novella [: *bella*] / de la dolce et amata mia nemica», con ribaltamento in senso positivo del sostantivo riferito all'amata; vd. inoltre *Scph.* 1943-1944 «O Signōra mia cara, / O Signōra mia dōlce». L'*enjambement* contribuisce ad acuire l'idea di distanza fra amante e amata.

3. *OND'io mi struggo*: 'per la qual cosa io mi tormento senza sosta'. Locuzione diffusa, a partire almeno da *Rvf* 330 8 «[...] ond'io mi struggo et ardo»: vd. ad esempio, oltre che *Rime* LXXVIII 40-41 «Onde ciascun d'ardente amore accese / Si strugge dentro», Sannazaro, *SeC* LXXIII 8 «l'impresa piaga ond'io mi struggo et ardo» e *Arcadia* Ie 54 «né sento il duol ond'io mi struggo e macero», e Bembo, *Rime* 123 3 «et son sì avezzo al foco ond'io mi struggo».

3-4. *parmi... anni*: 'una singola ora mi sembra durare mille anni'. Si noti come l'inarcatura contribuisca ad accentuare la sensazione di durata dell'*hōra*. Il rapporto fra tempo reale e tempo percepito ricorda *II Pt* 3 8 «quia unus dies apud Dominum sicut mille anni et mille anni sicut dies unus». Un verso molto simile è in *It. lib.* XI 802 «Che un'hōra lji pareva esser mill'anni», ma cfr. anche Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I XXI 65 6 «E già quest'ora mille anni me pare» e in parte Ruggerone da Palermo 1 27-28 «Ed e' mi pare mille anni la dia / ched io ritorni a voi, madonna mia». Per «mill'anni» vd. inoltre i rimandi in nota a LIII 8.

4. *com'io... ella*: 'quando io sono lontano da lei'.

5. *Amor... favella*: 'È pur vero che Amore mi parla di continuo all'orecchio', con «ben» che ha in questo caso valore avversativo ('io soffro lontano dalla mia donna;

Amore, tuttavia, mi consola dicendomi ...'). Ancora una volta il verso è desunto quasi letteralmente da Petrarca, in questo caso da *Rvf* 218 5-6 «Amor par ch'a l'orecchie mi favelle [: *belle* : *elle*] / dicendo». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*, ma in XXXII 4 si trova «favella» (sostantivo).

6. *Questa ... hōnōra*: 'Questa tua signora, che il mondo onora', con il pronome relativo che può essere inteso come soggetto ('che abbellisce il mondo con la sua bellezza') o più probabilmente come complemento oggetto ('che riceve onore dal mondo intero') – e a proposito di questa interpretazione anfibologica vd. la nota a LVI 11.

7. *T'ama ε difia*: 'ti ama e ti desidera', come in *It. lib.* XIII 191 «Poi che l'ama, ε difia» (ma vd. anche XIV 532 «Perciò che v'ama, ε che defia vedervi»). *ε ... hōra*: 'e ti pensa di continuo'. Amore consola l'io ricordandogli la fedeltà della donna e ribadendo ciò che quella aveva promesso nel sonetto precedente, ai vv. 9-10 «Ne mai pensier, nōn che parola od attō, / Ch'io faccia, fia d'altr'huom, che al mōndō sia». Per la costruzione "pensare" + "di" vd. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 550 13 «sol di te parla, di te pensa e cura» e *Rime dubbie* 57 83 «qual te sola ama, e di te pensa ognora» (con clausola identica a quella trissiniana) e 67 31 «Sempre pensa di te la mente mia».

8. *E ... bella*: 'ed è a te fedele tanto quanto è bella' (e quindi 'ti è fedelissima', essendo bella più di ogni altra donna). È ripresa – e qui superata – la dicotomia fra fedeltà e bellezza che caratterizzava la donna ad esempio in XLI 9-14 «Ma vōi, sì come siete al mōndō sola, / Cōsì devreste haver sola una fede, / E solō ad un amōr disposta l'alma; / Chè si diria di vōi questa parola: / "Eccō chi l'altre di bellezza exciede, / E di sincera fē porta la palma"».

9. *questō ... cōnfortō*: 'questa piacevole consolazione che mi offre Amore', con marcata anastrofe fra complemento di specificazione e soggetto. Cfr. Cino XXIX 10 «e davami l'Amor dolce conforto» (: *morto* : *torto*).

10. *Mi ... ben*: 'mi piace molto', o 'è pur vero che mi piace' (come al v. 5).

10-11. *ma ... tortō*: 'e tuttavia, quanto più la mia donna mi ama, tanto più mi sembra sia un torto lo stare lontano da lei'. La consolazione offerta da Amore è insomma in grado di stemperare la sofferenza per la lontananza solo apparentemente, dal momento che l'io si rende conto che, proprio in ragione del vicendevole amore, risulta ancora più ingiusta la separazione decretata dal destino. Si noti la ripetizione del modulo comparativo «quantō [...] Tantō», dopo quello analogo al v. 8. Una clausola identica è nella canzone successiva, al v. 26 «Che, perch'io ricevesse anchōr più tortō».

12-13. *altrō... mortō*: cfr. LXIV 57-58 «ōnd'io nōn bramō / Altrō, che sempre a tal serviziō stare», ma anche *Sōph.* 2057 «E che sapete anchōr ch'altrō nōn bramō / Che far ritōrnō ne la patria mia».

13. *star ... ella*: risponde allo «star senza lei» del v. 11. *vivω e mortω*: ‘in questa vita e nell’aldilà’. La *iunctura*, di ampia diffusione nella tradizione lirica, si incontra nuovamente a conclusione della canzone successiva, al v. 27 «Nōn sarò d’altra mai vivω ne mortω» (: *tortω*) – verso che è poi ripreso identico in *It. lib. XI* 852. Cfr. inoltre almeno Poliziano, *Rime* XCVIII 8 «di lei son vivo e suo vogl’esser morto».

14. *Spregiandω ... fama*: ‘non curandomi di qualsiasi altra gloria terrena’. Se il disprezzo della *fama* è conforme a quanto era stato dichiarato già nel corso del sonetto LIV, differenti sono le ragioni: da ricondurre all’amore per la sapienza o agli studi filosofici in quel caso; da collegare invece alla volontà di vivere senza interruzione accanto alla donna amata in questo. *gloriosa fama*: la fama ‘nobile’, come in *Rvf* 261 1 «Qual donna attende a gloriosa fama» (: *ama : brama*) o in 264 59 «che sol per fama gloriosa et alma». Si noti che quella ‘disprezzata’ non è “ogni” fama, ma *ognialtra* fama: segno che il *servitium amoris* svolto nei confronti della donna e la permanenza accanto a lei sono essi stessi un’ulteriore forma di *fama* che l’io può invece conseguire.

LXXII

Se alcuni testi trissiniani appaiono anomali a partire dalla loro forma metrica (si pensi ad esempio al «serventese» LIII o alle due ecloghe conclusive del canzoniere), e risulta perciò più semplice individuarne anche sul piano testuale una sperimentazione che si distacca dall'ambito volgare e guarda a modelli latini o greci, vi sono casi come la canzone in questione in cui la ripresa di un ipotesto classico è invece nascosta sotto una fisionomia perfettamente in linea (o quasi) con la produzione lirica tradizionale. Il testo, infatti, accolto nella raccolta già a partire dal codice di Jena, deve la sua particolarità non tanto all'inedito schema metrico, quanto al fatto che consiste in una riscrittura del carme I 18 di Propertio (sebbene molto più vicina al modello, ad esempio, di quanto non lo sia il capitolo XII di Ariosto, che pure traduce lo stesso testo properziano), in cui preponderante è il motivo del tradimento – o meglio, dell'accusa di infedeltà che l'io si vede rivolta contro a torto, dichiarando da parte sua di essere innocente –, certo non strettamente petrarchesco (con l'eccezione però di *Rvf* 206). Si riporta di seguito il carme:

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
et vacuum Zephyri possidet aura nemus.
Hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.
Unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus? 5
quod mihi das flendi, Cynthia, principium?
Qui modo felices inter numerabar amantis,
nunc in amore tuo cogor habere notam.
Quid tantum merui? quae te mihi carmina mutant?
an nova tristitiae causa puella tuae? 10
Sic mihi te referas, levis ut non altera nostro
limine formosos intulit ulla pedes.
Quamvis multa tibi dolor hic meus aspera debet,
non ita saeva tamen venerit ira mea,
ut tibi sim merito semper furor, et tua flendo 15
lumina deiectis turpia sint lacrimis.
An quia parva damus mutato signa colore,
et non ulla meo clamat in ore fides?
Vos eritis testes, si quos habet arbor amores,
fagus et Arcadio pinus amica deo. 20
A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras

e non come fronte indivisa, dal momento che, giusta le indicazioni dantesche riassunte nella *Poetica*, pp. 124-125, «base cōn volte, ponno stare; e così [...] base cōn sirima, et anchora [...] fronte cōn volte; ma non può già stare [...] fronte cōn sirima». Lo schema non è del tutto inedito, essendo condiviso da altre due canzoni pressoché contemporanee: *Gioia m'abonda al cor tanta et sì pura* di Bembo (*Rime* 79), che è «anteriore al 1514», e *Dopo mio lungo amor, mia lunga fede* di Ariosto (*Rime* canz. III), entrambe di tre stanze come la canzone trissiniana, ma con congedo di rime YyZZ – mentre senz'altro posteriore è *Spirto gentil, che ne' tuoi più verdi anni* di Guidiccioni (*Rime* CXXVIII, anch'essa di tre stanze e congedo identico a quello delle altre due canzoni). A complicare il quadro delle reciproche dipendenze interviene il fatto che in Trissino il medesimo schema è impiegato anche in un'altra canzone, la rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* (per cui vd. Mazzoleni 1987, pp. 119-120), contenuta già in MA1. Varrà la pena, quindi, di tentare di individuare un possibile modello nelle canzoni petrarchesche: il che, se non presenta difficoltà per i piedi distici, condivisi soltanto da tre canzoni petrarchesche (*Rvf* 70, 206 e 359) e che in Trissino ricorrono altrove solo negli epodi della canzone pindarica XXXI, è invece meno immediato per le sirme. A favore di una vicinanza a *Rvf* 70 (con sirma AccADD e senza congedo) si schierano la Milan (in Trissino 1981b, pp. 48-49, dove però è ipotizzata una derivazione della sirma del vicentino non dalla medesima canzone petrarchesca bensì da *Rvf* 264 [cDdEE]) e la Mazzoleni (1987, pp. 120-121); diversamente, Gorni (1993, p. 51) rimanda a *Rvf* 206 (sirma AcccA, ma con *coblas doblas* e congedo uguale alla sirma), di cui Bembo avrebbe operato una «variante» nella propria canzone (poi imitata, a giudizio dello studioso, da Ariosto e Trissino); ma innegabile è anche una certa vicinanza alla 359 (con sirma ACcDdEE – di cui quella trissiniana sarebbe una versione privata del distico finale – e congedo xYyZZ). Sotto il profilo rimico si segnalano nella prima stanza le rime inclusive *hermi* : *dolermi* : *infermi* (per l'orecchio) e *inganni* : *anni*; nella seconda l'inclusiva *herba* : *serba* (anch'essa solo per l'orecchio); nella terza la paronomastica *incarnō* : *indarnō*.

[I] 1. *Deserte ... hermi*: 'Distese disabitate e boschi ombrosi e isolati'. Se anche il paesaggio è, nei suoi tratti essenziali, quello descritto dal modello properziano (i *deserta loca et taciturna* del v. 1 e il *vacuum [...] nemus* del v. 2), esso viene popolato di immagini e tessere lessicali petrarchesche, desunte per lo più dai testi dei *Fragmenta* in cui l'io si trova immerso in un analogo stato di isolamento: si vedano ad esempio *Rvf* 35 v. 1 «i più deserti campi» e vv. 9-10 «monti et piagge / et fiumi et selve» o 176 1 «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi» (sonetto che, del resto, ha in comune con il testo trissiniano diverse rime). *Deserte piagge*: locuzione già dantesca, per cui vd. *Inf.* I 29 «piaggia diserta» e II 62 «diserta piaggia»; cfr. inoltre Petrarca, *Rime disperse* XCVII 1 «Non è piaggia diserta, o selva in terra», Chariteo, *Endimione* canz. II 2 «Et per deserte piagge», e Sannazaro, *ScC* LIX 2 e *Rime*

disperse VII 3 «diserte piagge». Al contrario, in Ariosto, *Rime* cap. XII 1 si ha «O lieta piaggia». *boschi ... hermi*: ‘boschi fitti di rami e di vegetazione’, e dunque di difficile accesso sia al sole che alle persone. Il sintagma «ombroso bosco» è in *Rvf* 194 2 e 214 33, ma vd. soprattutto *Rvf* 176 v. 1 «Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi» e v. 13 «d’ombrosa selva». Il secondo aggettivo, di raro utilizzo nella tradizione lirica, è *hapax* nell’intera produzione trissiniana, così come in Petrarca in *Rvf* 304 4 «cercai per poggi solitarii et hermi».

2. *Ove ... suole*: il verso ribadisce ulteriormente l’idea di isolamento da qualsiasi contatto umano già insita nell’aggettivazione impiegata al verso precedente. *persona*: da intendere qui probabilmente in senso proprio ‘individuo umano’ e non ‘alcuno’, ‘nessuno’ – con il valore di pronome indefinito che il sostantivo talvolta assume in antico (e che è mantenuto nel francese *personne*), analogamente a quanto avviene per l’«huom» di LV 56.

3. *Hor*: ‘finalmente’, ovvero ‘soltanto ora che mi trovo isolato’; segno del fatto che l’io è appena giunto in quei luoghi. Si noti come la determinazione spaziale del testo latino («Hic») sia sostituita nella traduzione da una che ne mantiene la consistenza sillabica ma ne modifica il significato in direzione di una determinazione temporale. *allargandω il frenω*: ‘sciogliendo le briglie’, quindi ‘sfogandomi senza più impedimenti’. Per l’immagine delle redini allentate (e di conseguenza della minore presa sul morso del cavallo, che può in tal modo correre più speditamente) vd. la nota a LXII 10 e i rimandi in particolare a *Purg.* XXII 20 «se troppa sicurtà m’allarga il freno» e a *Rvf* 23 113 «a le lagrime triste allargai ’l freno». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

4. *sicuramente*: non ‘certamente’, ma nel significato etimologico di ‘senza timore’ (*sine cura*), similmente all’«impune» del modello. Cfr. ad esempio Cavalcanti, *Rime* XXVII^b 71-72 «Tu puoi sicuramente gir, canzone, / là ’ve ti piace», e Dante, *Ballata*, *i’ vo’ che tu ritrovi Amore* 8 «ma se tu vuoi andar sicuramente», ma anche *It. lib.* XIV 612 «Sicuramente, ε senza alcun perillω»; e un verso analogo è in *Soph.* 459 «Io parlerò cōn voi sicuramente». Quanto ai timori che avevano finora impedito all’io di parlare liberamente, si può immaginare che siano da collegare alla volontà di non palesare la propria fiamma amorosa e il proprio desiderio al mondo intero (per cui cfr. ad esempio LXII 5-8 «Ωnd’iω temendω non mostrā di fuore / L’accefa fiamma, andai celandω il verω; / E fra’ boschi, lontā da ogni sentierω, / Sfōgai talhōr piangendω il miō dolōre», che si configura quasi come una descrizione *a posteriori* della scena raffigurata nella canzone); ma non è da escludere che la paura dell’io fosse anche quella di rivolgere direttamente all’amata delle parole tanto forti quali saranno quelle affidate invece agli elementi naturali, i quali poi solo in maniera mediata dovranno riferire il tutto alla donna. L’avverbio non ricorre altrove nelle *Rime*. *in voi dolermi*: forse, più che ‘esprimere il mio dolore fintanto che sono in

mezzo a voi' (interpretando quindi «in vωi» come complemento di stato in luogo), l'espressione andrebbe letta nel senso di 'confidarmi con voi esprimendovi tutto il mio dolore'.

5-6. *Ma ... pianti*: 'Ma i miei occhi, già pieni di lacrime e perciò spossati, da dove cominceranno nel dare sfogo al loro doloroso pianto?'. L'io, sebbene abituato da lunga consuetudine a piangere i propri mali, si trova ora come sospeso di fronte alle tante sofferenze che lo affliggono, come indeciso su quale concentrarsi per iniziare a dare sfogo attraverso le lacrime al proprio dolore (è il «flendi [...] principium» del testo properziano).

5. *donde*: riprende l'«Unde» del modello. *lj'ocki ... infermi*: da intendere in endiadi, 'stanchi a causa del troppo lacrimare'. Una locuzione pressoché identica è in *Rvf* 19 12 «però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi», ma cfr. anche *It. lib.* VIII 585 «Il Rè cωn lj'ocki lacrimωfi, ε bassi». Il primo dei due aggettivi è *hapax* nel canzoniere.

6. *gravωfi*: 'pesanti' nel senso di 'spossanti', 'sfiancanti'. Si noti la rispondenza – una sorta di rima interna – tra questo aggettivo e il «lacrimωfi» del verso precedente, entrambi sotto accento di 8^a.

7-9. *Oh ... anni*: 'Quanto siete fortunati voi, amanti che fino agli ultimi anni della vostra vita siete vissuti sotto il dominio di Amore senza mai aver sperimentato lo sdegno o gli inganni altrui'. Quello che nel modello latino era un accenno alla propria personale condizione amorosa improvvisamente mutata, e perciò deprecata (cfr. vv. 7-8), diventa all'opposto in Trissino una celebrazione di tutti gli amanti che non siano soggetti ai rovesciamenti della sorte e ai capricci delle donne da loro amate. Per il modulo esclamativo vd. anzitutto XIII 47-48 «Oh fωrtunatω padre, / Che» e LIX 22-23 «Felice pettω, ε fωrtunata madre, / La qual», nonché il sonetto trissiniano indirizzato a Bembo, *Bembo, voi sete a quei bei studi intento* (in Trissino 1729a, p. 381), ai vv. 9-10 «O fortunato, che sì cari frutti / Cogliete omai delle fatiche vostre», e *It. lib.* III 729-731 «O felici cωlor, che pongωn frenω / A i lor difiri; o fωrtunati quelli / Che saran morti da le man de' Gotthi» e XXV 438-439 «O fωrtunatω, ε glōriωfω germe, / Che» (dove però l'«O» non ha funzione esclamativa ma introduce un semplice vocativo); cfr. inoltre *Rvf* 187 3-4 «O fortunato, che sì chiara tromba / trovasti, et chi di te sì alto scrisse!» e Bembo, *Rime* 37 40-41 «o fortunato il velo in cui s'avolse / l'anima saga», 48 5 «O fortunato chi raffrena in tanto / il suo desio, che riposato viva!» e 150 14 «o fortunato chi per voi sospira!», e per l'intonazione generale Sforza 274 10 «Felici huomini e donne, che Amor regge». Si noti inoltre il forte anacoluto che caratterizza il periodo, dovuto all'inaspettata inserzione del «vi» e alla conseguente improvvisa inversione del soggetto della relativa da una terza persona plurale («amanti») a una terza singolare («Amωr»).

7. *fortunati amanti*: la *iunctura* è anche in Bembo, *Rime* 57 9 «i lieti et fortunati

amanti» (: *pianti*).

8. *Che*: ha, naturalmente, valore restrittivo e non esplicativo, potendosi considerare come *fortunati* non tutti gli amanti, per il fatto di vivere sotto il costante governo di Amore, bensì solo quelli che hanno conosciuto il privilegio di vedersi ricambiata la propria fedeltà fino alla morte. *provar*: ‘conoscere per prova’, ‘subire’, come in LXXVIII 95 «Qual è quel mal, che non provasti poi?». *sdegni ne inganni*: gli *sdegni* sono, nel corso del canzoniere, i rifiuti e le repulse dell’amata, che in questo contesto andranno associati ai moti d’ira o di gelosia a causa dei quali l’io si trova da lei scacciato. Gli *inganni* sono invece, propriamente, i tradimenti o la mancanza di fedeltà alla parola data (per cui cfr. ad esempio XLV 65-66), ma qui potrebbero anche indicare le illusioni o i sospetti non veridici che per una falsa opinione l’amante si raffigura nella mente, ricevendone un continuo tormento. La coppia «sdegni e inganni» è in clausola anche in Gallo, *Rime, A Safira* 189 2 (: *anni*) e in Rota, *Rime rifiutate* CXXI 9 «anzi, ne gli altrui sdegni e ne gl’inganni»; ma vd. pure *Rvf* 306 105- 106 «Questi fur con costui li ’nganni mei. / Questo fu il fel, questi li sdegni et l’ire».

9. *vi resse*: ‘vi sostenne’, ma anche ‘vi governò’, ‘vi guidò’. *infin ... anni*: ‘fino al termine della vita’. Un’identica clausola è in *Rvf* 12 3 «ch’i’ veggia per virtù degli ultimi anni», ma vd. anche *Purg. V* 53 «e peccatori infino a l’ultima ora», oltre che *Rime VII* 14 «D’esser cōncordi infino a l’hora extreme».

[II] 10-11. *Qual ... maghe*: ‘Quale destino per me già segnato, quale colpa da me commessa o quale potente influsso di incantesimi o di arti magiche’. Il ricorso al *tricolon* – dislocato su due versi, con due elementi nel primo (in una doppia articolazione del tipo aggettivo interrogativo + aggettivo possessivo/qualificativo + sostantivo) e l’altro nel secondo, bipartito tramite un duplice complemento di specificazione in modo da bilanciare il parallelismo all’interno del distico –, è innovazione trissiniana rispetto al solo «*quae [...] carmina*» properziano. Per casi analoghi cfr. LV 58 «qual mia colpa o qual destino» e rimandi, fra i quali soprattutto quelli a LXV 4 «Qual grazia, qual destino o qual errore» e a *Rvf* 221 1 «Qual mio destin, qual forza o qual inganno». Si noti che, a differenza che negli altri esempi trissiniani e similmente invece a quest’ultimo petrarchesco, tutti e tre gli elementi che costituiscono l’isocolo assumono in questo caso una sfumatura negativa.

10. *commesso errore*: la locuzione ricorre in Trissino anche in *Soph.* 1014 «Quand’un s’accorge del commesso errore» e in *It. lib. V* 733 «Per la vergogna del commesso errore» e VII 1052 «L’havuta grazia del commesso errore».

11. *d’incanti ... maghe*: i due complementi di specificazione non sembrano differire fra loro in maniera sostanziale, sebbene forse gli *incanti* possano considerarsi una tipologia specifica delle più generiche *arti maghe* (‘quali particolari incantesimi o

che altro tipo di arte magica ...'). La coppia ha una certa diffusione nella tradizione lirica: cfr. Gallo, *Rime*, 174 8 «per medicina, incanti o arte maga» (: *vaga*), Correggio, *Rime* 358 55 «Non più d'erbe, d'incanti o d'arte maghe» e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 473 9 «Qui non mi vale incanto, né arte maga» (: *vaga*). Per il primo dei due sostantivi, che è *hapax* nelle *Rime*, vd. inoltre *Rvf* 360 64 «per herbe o per incanti a sé ritrarlo» (dove esso rappresenta ugualmente la sola attestazione del lemma nei *Fragmenta*); per il sintagma in clausola, di derivazione ovidiana (da *Amores* I 8 5 «magas artes») e il cui aggettivo non compare altrove nella produzione trissiniana, vd. invece *Rvf* 75 3 «et non già virtù d'erbe, o d'arte maga» (: *vaga*) e soprattutto 101 11 «ma forza assai maggior che d'arti maghe».

12. *vi muta*: 'muta il vostro atteggiamento nei miei confronti'. Cfr. *Rvf* 172 1-4 «O Invidia nimica di virtute, / ch'a' bei principii volontier contrasti, / per qual sentier così tacita intrasti / in quel bel petto, et con qual' arti il mute?». Il verbo è *hapax* nel canzoniere. *l'alte luci*: i nobili occhi della donna. Si noti come, mentre quelli dell'io sono indicati semplicemente come *ocki* (v. 5), privi di alcuna connotazione, a quelli dell'amata si rimanda invece, come di consueto, attraverso l'immagine metaforica delle *luci*.

12-13. *vaghe ... dolore*: 'rende desiderosi di inusitato pianto, causato dal dolore', con una sorta di sillessi (letteralmente 'desiderosi di pianto e di dolore'). Quello che a una prima lettura sembrerebbe un semplice attributo di «luci» («vaghe») si rivela in realtà un predicativo, retto, con fortissima anastrofe e ancor più violento *enjambement*, dal «Fa» del verso seguente. Simili le clausole di LIX 41 «Come son di costei le luci vaghe» (benché in un contesto grammaticale del tutto differente) e di *Purg.* XV 84 «sì che tacer mi fer le luci vaghe»; cfr. poi soprattutto *Rvf* 100 14 «fanno le luci mie di pianger vaghe», ma anche *Inf.* XXIX 2-3 «avean le luci mie sì inebriate, / che de lo stare a piangere eran vaghe» e Dante, *Se vedi gli occhi miei* 1-2 «Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi / per novella pietà che 'l cor mi strugge».

13. *lacrime ... dolore*: la coppia è in *Rvf* 212 13 «pur lagrime et sospiri et dolor merco» e poi ad esempio in Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 370 5-6 «con grande abbondanza / di lagrime e dolor», Correggio, *Rime estravaganti* XXXVII 8 «stato son sempre in lacrime e dolore», e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 685 85-86 «Da indi in qua, mia vita sol si passe / di lacrime, d'angustie e di dolore». Per «lacrime nuove» – che qui vale probabilmente 'insolite' (dal momento che sgorgano dagli occhi dell'amata) più che 'recenti' o 'ulteriori' – vd. invece *Rvf* 118 12 «et d'antichi desir' lagrime nove», ma anche Lorenzo, *Canzoniere* XXX 8 «non senza nuove lacrime ritorno», e Bembo, *Rime* 67 5-6 «voi perché pur mai sempre di più nove / lagrime havete il bel volto bagnato?».

14. *Ad ... cuore*: solo a questo punto è introdotta (per di più in forma indiretta) una possibile causa del recente dolore che affligge l'amata e che di

conseguenza investe l'io, vale a dire il sospetto che nel cuore di quest'ultimo abiti ora un'altra donna (la *nova* [...] *puella* properziana, che poco dopo è indicata anche come *altera*). Si noti come all'immagine fortemente realistica in Properzio dei piedi della nuova donna che oltrepassano la soglia della dimora dell'io (cfr. vv. 11-12) si sostituisca in Trissino quella più stilnovistica e sfumata del cuore che si volge.

15. *Nε ... viva*: in poliptoto con il predicato del verso precedente, con ricercata simmetria anche degli elementi vicini («già» + negazione + verbo “volgere” da una parte; negazione + verbo “volgere” + «giamai» dall'altra). Per costrutti analoghi cfr. XLIX 2 «Nων è, nων fu, nε fia» (e nota) e soprattutto LXV 39 «Nων vuole, ε nων vorrà mentre ch'io viva», in cui si ha anche un'identica clausola. Il tema della fedeltà fino alla morte attraversa del resto anche i componimenti vicini, ritrovandosi sia nel giuramento della donna all'amante (LXX 7-10 «Che sarò sempre tua, se l'empia ε rea / Morte l'alma dal cuor nων mi divelle. / Nε mai pensier, nων che parola od attω, / Ch'io faccia, fia d'altr'huom, che al mωνdω sia») sia nel desiderio da questi espresso in relazione all'amata (LXXI 12-13 «Chè ciascun miω pensierω altrω nων brama, / Che star sempre cων ella vivω ε mortω»).

16. *ombrosa riva*: ‘piaggia fitta d'ombra’, con una condensazione delle «piagge» e dei «boschi ωmbrωfi» con cui si apre il componimento. Cfr. Correggio, *Rime* 396 4 «or ch'io son solo in questa ombrosa riva» (componimento la cui ispirazione pare essere riconducibile allo stesso testo properziano da cui attinge Trissino) e Ariosto, *Orl. Fur.* XXI 102 2 «molti arbuscelli in su l'ombrosa riva», ma anche *Rvf* 226 13 «verdi rive fiorite, ombrose piagge».

17. *Nel sapria dir*: ‘sarebbe dircelo’, ovvero ‘potrebbe confermarlo’. *ogni ... herba*: ‘ogni suo tronco e persino ogni singolo filo d'erba’, a indicare la *riva* fin nei suoi minimi elementi costitutivi. Per la coppia di sostantivi (il primo dei quali è *hapax* nelle *Rime*) vd. Sannazaro, *SeC* XI 77-78 «in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori / scriveran gli atti e l'opre alte e leggiadre».

18. *De... serba*: ‘porta ancora traccia della mia passione amorosa’. Non solo perché è in quei luoghi che l'io ha sfogato il proprio dolore, al riparo dagli occhi e dai giudizi del volgo, e ha evidentemente anche confidato, in passato, le proprie gioie d'amore; ma anche perché, come si espliciterà all'inizio della strofa successiva, gli alberi sono stati concretamente rivestiti del nome dell'amata, intagliato nella corteccia.

[III] 19-20. *Ma ... incarnω*: ‘Ma voi, limpide acque, e voi, faggi frondosi nella cui corteccia sono solito riprodurre il bel nome della mia amata’. Gli elementi esclusivamente arborei che si incontrano in Properzio (*fagus* e *pinus*) sono ridotti qui ai soli *faggi*, cui sono però accostate anche le *dolci acque* di petrarchesca memoria (per cui si veda *Rvf* 126 1; ma si tenga presente anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 11 5-6 «Omè! Quanti albusce', quante dolci acque, / quanti monti hanno uditi e versi miei!»), a profilare un paesaggio più particolareggiato e che viene

raffigurato con tratti da *locus amoenus*, meno ‘tragici’. Il motivo dell’*inscriptio corticis* – con la scelta dell’albero di faggio condivisa, oltre che con il testo properziano, con Virgilio, *Buc.* V 13-14 «Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi» – conosce ampia diffusione in volgare, in ambito eglogistico ma non solo: si pensi da un lato alle numerosissime occorrenze del tema nell’*Arcadia* di Sannazaro (su cui vd. Danzi 2017 e Danzi 2018, in particolare a p. 208), dall’altro al celebre episodio del *Furioso* in cui Orlando, sulle tracce di Angelica e Medoro, rinviene i segni tangibili del loro amore impressi sugli elementi naturali circostanti (cfr. XXI 102 1-2 «Volgendosi egli intorno, vide scritti / molti arbuscelli» e 103 7-8 «ch’altra Angelica sia, creder si sforza, / ch’abbia scritto il suo nome in quella scorza»).

19. *fronduti faggi*: il sintagma allitterante si ritrova in *It. lib.* I 868 «Di pini, o d’olmi, o di fronduti faggi»; in *Rime* LXXVIII 1 sono invece i *pini* a essere *fronduti*. La scelta dell’aggettivo contribuisce a circoscrivere temporalmente la stagione in cui si sta svolgendo la scena, dal momento che, non essendo il faggio un albero sempreverde, dovrà trattarsi della primavera o dell’estate (come confermato, per contrasto, da *It. lib.* X 958-961 «E come suole ombrosa, e folta selva / Di faggi, o d’olmi, o di robuste quercie, / Quando l’autunno vuol dar luogo al verno, / Coprir di frondi tutto quant’ il suolo»). Per il sostantivo, *hapax* nella raccolta, vd. almeno *Rvf* 50 33 «lassando l’erba et le fontane e i faggi», 129 40-42 «L’ l’ò più volte (or chi fia che mi ’l creda?) / ne l’acqua chiara et sopra l’erba verde / veduto viva, et nel tronchon d’un faggio» (: *raggio* : *selvaggio*) e 176 8 «abeti et faggi» (: *selvaggi* : *raggi*).

20. *scorza*: il sostantivo, che traduce il latino «corticibus» con una voce ben più diffusa in ambito lirico, è *hapax* nel canzoniere e si ritrova soltanto un’altra volta in Trissino, in *It. lib.* XXIV 307 «Di scorza feruginea». Cfr. inoltre, anche in relazione al tema dell’*inscriptio corticis*, Boiardo, *Amorum Libri* II 44 65-66 «arbor felice, e ne la verde scorza / inscritta hai la memoria del mio male». *il ... nome*: ‘le lettere che compongono il suo nome, a me tanto soave’. Un sintagma identico è in XIII 20; vd. inoltre, in coppia con «scorza», Boiardo, *Pastorale* III 64-66 «Verde cipresso, nobile e beato, / per la cara memoria di colei / che ha il suo bel nome in tua scorza segnato». Difficile dire quale possa essere il nome in questione (tanto più perché di non semplice collocazione cronologica è l’intero componimento) o se la sua bellezza possa avere una qualche correlazione con il suo significato – come ad esempio in *Rvf* 187 13, dove il «suo bel nome» coincide con Laura/lauro –: si noti, anzi, come il nome dell’amata, che nel testo latino risuona più volte («Cynthia», ai vv. 5, 6, 22 e 31), venga qui privato di ogni concretezza. *incarnò*: *hapax* assoluto in Trissino. Il verbo non sembra avere qui semplicemente il significato di ‘incidere nella carne (dell’albero, ovvero nella sua corteccia)’: piuttosto, varrà ‘dare la concretezza della carne’, quasi

che con l'opera di incisione della scorza l'io sia stato in grado di rivestire di umanità i *faggi*, dotandoli delle spoglie dell'amata (e si vedano le analoghe 'trasformazioni mentali' di *Rvf* 176 7-8 e *Rvf* 129 40-42). Il verso in cui compare la sola attestazione petrarchesca del verbo, *Rvf* 308 8 «né col mio stile il suo bel viso incarno» (: *indarno*), ricorda da vicino quello trissiniano (per il «Ne» incipitario e per la *iunctura* «il suo bel»), oltre che per la posizione dell'identico predicato in punta di verso); ma si tenga presente anche *Orl. Fur.* I 58 7-8 «non starò per repulsa o finto sdegno / ch'io non adombri e incarni el mio disegno», dove i verbi "incarnare" e "adombrare" ricorrono insieme, come in questo caso ai vv. 20 e 22 (benché con significati differenti, dal momento che in Ariosto sono impiegati come tecnicismi di àmbito artistico che valgono rispettivamente 'rappresentare con il colorito naturale' e 'abbozzare nelle linee essenziali').

21. *Deh ... lei*: 'pregatela, per pietà (nei suoi confronti)'. Si noti la paronomasia in *PEr PiETÀ PrEgATe*. *indarno*: 'senza ragione'. Il pianto della donna è infatti non solo deleterio, in quanto rischia di deturpare la bellezza dei suoi occhi, ma anche infondato, dal momento che il tradimento da parte dell'io non sussiste. Ai *testes* della sua fedeltà – le *acque* e i *faggi* – non spetta dunque semplicemente il compito di consolare l'amata, ma quello di convincerla di come il suo dolore non abbia ragione di essere.

22. *Nwn ... raggi*: 'non veli di lacrime i suoi occhi così belli'. Il volto della donna rigato dalle lacrime, che nascondono la bellezza dei suoi occhi, è metaforicamente associato a un cielo di pioggia in cui le nuvole coprono i raggi solari – e si noti come ancora una volta il dato troppo realistico dei *lumina deiectis turpia [...] lacrimis* sia ricondotto a un'immagine rarefatta. Scene affini sono in *Rvf* 11 14 «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra» e 38 7 «quanto d'un vel che due begli occhi adombra». *raggi*: la luminosità degli occhi, ma anche gli occhi stessi, come in *LV* 28 «i raggi del bel volto».

23. *pefci ... selvaggi*: estensione dei *testes* – che nel modello latino consistevano solo in elementi inanimati, salvo per un rapido accenno a degli *argutas [...] avis* – a includere ogni tipologia di animale (abitanti delle acque, del cielo e della terra). Gli stessi membri del *tricolon*, ma in ordine opposto, sono già in *Rvf* 301 3 «fere selvestre, vaghi augelli et pesci» e poi in Sannazaro, *SeC* XLI 14-15 «Certo le fiere e gli amorosi ucelli / e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo» e Correggio, *Rime* 352 66 «omini, ucelli, pesci, armenti e gregge», ma cfr. anche *Rvf* 280 10 «et gli augelletti e i pesci». *ucelli*: il lemma è *hapax* nelle *Rime*. *animai selvaggi*: la stessa coppia è in clausola anche in Sannazaro, *Arcadia* Ve 46 «né gli animai selvaggi» e in *It. lib.* XXI 27 «Tutte le frondi, e l'animai selvaggi».

24. *Sian ... nostri*: 'testimonino quali sono stati i miei pensieri' (sottinteso 'mai rivolti verso altri che l'amata'). Per la formula cfr. *It. lib.* VII 133-134 «Ockio del

cielω, ε vωi fωntane, ε fiumi, / Sarete testimoni a questi patti». *nostri: pluralis modestiae* che, come di consueto, si alterna alla prima persona singolare (cfr. ad esempio «incarnω» al v. 20 e «iω» al v. 26).

25. *qualcun:* a indicare uno qualsiasi degli elementi naturali prima invocati (e non solo gli animali del v. 23) o forse addirittura, più genericamente, ‘chiunque’. *le dimωstri:* ‘le mostri’, ‘le faccia comprendere’.

26. *Che ... tortω:* ‘che, se anche dovessi essere vittima di torti ancor maggiori’, ossia peggiori di quanto non sia già il mutato atteggiamento della donna nei suoi confronti. Cfr. *Rvf* 172 9-11 «Né però che con atti acerbi et rei / del mio ben pianga, et del mio pianger rida, / poria cangiar sol un de’ pensier’ mei». *più tortω:* identica clausola nel v. 11 del sonetto precedente, il LXXI, «Tantω il star senza lei mi par più tortω».

27. *Nωn ... mortω:* ‘Non amerò mai un’altra donna né in vita né dopo essere morto’. La chiusa del componimento riprende il tema della fedeltà nella vita e dopo la morte sviluppato già in LXXI 12-13 (di cui si veda in particolare la clausola del secondo verso, «vivω ε mortω») e in parte anche in LXX 7-10 nonché *supra* ai vv. 14-15 «Ad altra donna già nωn volsi il cuore, / Nε vωlgerò giamai mentre ch’iω viva». Il verso, inoltre, sarà riprodotto identico in *It. lib.* XI 851-852 «Che s’elji mi facesse anchωr piu ωffese, / Nωn sarò d’altra mai vivω, nε mortω».

LXXIII

L'ultimo sonetto del canzoniere si ricollega al componimento precedente attraverso tenui legami tematici: non solo, infatti, vi ricorre il motivo dei pensieri dell'io rivolti unicamente verso la donna amata, quasi a ribadire la fedeltà già espressa in LXXII ai vv. 14-15 e 26; ma è in parte ripresa anche l'immagine dell'incisione, che nella canzone precedente consiste nella riproduzione del *bel nome* della donna nella corteccia dei *faggi*, mentre in questo caso nell'azione con cui le sue bellezze sono scolpite nella *mente* dell'io.

I pensieri, destinatari dell'allocuzione incipitaria che si protrae poi per quasi l'intero componimento, 'volano' di continuo intorno all'amata e, come abili artisti, una volta tornati nella mente dell'amante ne riproducono tutte le bellezze. A questa situazione apparentemente idilliaca fa da contrasto, nella seconda quartina, il desiderio dell'io, espresso tramite una duplice interrogativa, che sia posta fine a questa ininterrotta processione di pensieri e che gli sia concesso di tornare alla vita di un tempo, *liberω* da ogni *difiω* terreno: soltanto così, infatti, sarebbe finalmente in grado di elevarsi verso le realtà celesti. Nel finale, tuttavia, egli si rende conto dell'impossibilità che una tale speranza si realizzi, dal momento che le bellezze della donna sono senza fine, e di conseguenza non può cessare la volontà di contemplarle mentalmente.

Si segnala, sul piano retorico, la costante alternanza fra un "lei" riferito alla donna e un "voi" che indica invece i pensieri: così, se nella quartina iniziale si incontra prima «a la mia Donna» (v. 2) e «'n lei» (v. 3) e poi «Per voi» (v. 4), nella seconda a questi elementi rispondono, in disposizione chiasmica, «Vostrω» (v. 6) e «in lei» (v. 7); e, se il cerchio parrebbe chiudersi qui, i due pronomi vengono invece rilanciati in chiusura di componimento, con i conclusivi – e ancora una volta capovolti nell'ordine rispetto alla coppia precedente – «in lei» e «in voi».

Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. Fra le rime si segnalano i due avverbi pentasillabici (*continuamente* e *primieramente*, rispetto ai quali è inclusivo il rimante *mente*) e il rimante *incarω* (rispetto a cui è invece derivativa e ricca la rima *carω*), fortemente paronomastico rispetto all'*incarnω* della canzone LXXII. È inoltre assonante la rima *intornω* : *ritornω* e fortemente allitterante *intornω* : *incarω*, mentre è derivativa (e ricca) la rima *tempω* : *attempω*.

1. *Dolci pensieri*: ‘Pensieri a me soavi’, perché d’amore. Per il sintagma, condiviso in avvio di componimento con altri due testi delle *Rime*, vd. la nota a VI 1. Non è forse casuale, inoltre, la vicinanza di «tutti i pensier nostri» in LXXII 24 (anche in quel caso da intendersi rivolti verso l’amata). *continuamente*: ‘senza sosta’, a indicare un costante movimento dei pensieri dalla mente dell’io alla donna, quindi *intornò* a questa e infine di nuovo verso l’io.

2. *Gite... intornò*: ‘volteggiate sospesi intorno alla mia donna’, con il verbo “gire” che contribuisce a dare conto dell’aspetto continuativo dell’azione, come in LXXVII 40 «Girà volandò anchòr mill’anni e mille». Fuori di metafora, insomma, l’io non fa che pensare all’amata. La scena dei pensieri che “volano” intorno alla donna ricorda quella di Dante, *Per una ghirlandetta* 6-7 «e sovra lei vidi volare / un angiolel d’amore umile», ma cfr. anche Tebaldeo, *Rime della vulgata* 295 203 «Amor d’intorno a lei giva volando». Si segnala, inoltre, la costruzione ‘avvolgente’ del periodo per mezzo del distanziamento tra «Gite volandò» e «intornò», che di fatto fa sì che la *Donna* si venga a trovare al centro del verso, come circondata dai *pensieri*.

3. *E... mente*: ‘e tutto ciò che di bello si trova in lei’. Cfr. LXV 47 «L’alta bellezza, che s’adorna in lei».

4. *Per... mente*: ‘è da voi accuratamente annotato e poi scolpito nella mia mente’. *Per voi*: complemento d’agente, come ad esempio in LIX 52-53 «Ah, che de le mille una non si tocca / Per me di sue belleze alme e divine». *si nota*: ‘si annota’ (ma vd. il commento a LV 38 per altre sfumature che il verbo sembra assumere nel corso del canzoniere). *scolpe*: ‘si scolpisce’. Il verbo, che ha una pregnanza paragonabile all’«incarnò» di LXXII 20, compare in totale altre tre volte soltanto in Trissino (una in LXXVIII 35, «scòlpita», e due nell’*Italia liberata*, in II 248 «scòlpita» e XIII 1045 «sculpir»); in questa forma dell’indicativo («scolpe» per «scolpisce»), inoltre, pare priva di attestazioni nella tradizione lirica antecedente, con l’eccezione soltanto di Cecco d’Ascoli, *L’Acerba* 2756 «La prima faccia che figura scolpe».

5-6. *ardente... difiò*: stando alle parole che l’amante indirizza ai propri pensieri, sarebbe dunque il *difiò* di questi ultimi – e non quello dell’io – a spingerli verso la donna. Per delle locuzioni pressoché identiche vd. XLV 7-8 «quell’ardente / Difiò» e rimandi.

6. *di star*: dichiarativa retta da quanto precede (‘questo vostro ardente desiderio, vale a dire quello di stare’). *la... giornò*: ovvero ‘sempre’, a esprimere il medesimo concetto del «continuamente» del v. 1. Per la *iunctura*, diffusissima, vd. almeno *Rvf* 22 20 «[...] o di nocte o di giorno» e 30 30 «la notte e ’l giorno [...]».

7. *Intenti in lei*: ‘rivolti verso di lei con ogni attenzione, senza distogliervi minimamente’, come in VII 6-7 «E la mia volja intenta / Ad altrò mai non fu». Vd. inoltre Ariosto, *Rime ecl.* I 257 «gli occhi di tutti in lei stavano intenti». *faren*: ‘faremo’. A differenza che in numerosi altri casi nelle *Rime*, qui la prima persona

plurale non è in contrasto con quella singolare del verso successivo («iω vivea»), dal momento che si tratta non di un *pluralis modestiae* bensì di un plurale che include i *pensieri*, ai quali l'io si sta rivolgendo.

8. *Nel ... primieramente*: 'a quella vita che io vivevo un tempo'. Si tratta del «viver primω» di LXV 14, vale a dire del periodo precedente l'innamoramento. Si noti inoltre la figura etimologica fra il predicato e l'oggetto interno, vagamente analoga a quelle di *Rvf* 148 10-11 «ove conven ch'armato viva / la vita che trapassa a sì gran salti» o 331 44-45 «morend'io, non moria mia vita insieme, / anzi vivea di me l'optima parte»; ma cfr. anche *Rime* LXIV 27-30 «Amωr, il tempω, che di te fui privω, / Veramente non vissi; / Perch'io stava come huom, che è fuor di vita; / Chè quel, che è senz'amωr, già non è vivω».

9. *liberω ... incarco*: 'privo, a quel punto, di un tale peso', ovvero 'nel momento in cui fossi finalmente tornato alla mia vita di un tempo, libero da un affanno tale quale è quello che mi procura il giogo amoroso' (e in particolare, in questo contesto, l'aver i pensieri sempre occupati dalla donna amata). Ma l'*incarco* – sostantivo *hapax* nelle *Rime* che ricorre qualche volta nell'*Italia liberata* (per cui vd. almeno VIII 107-108 «Ωnde avvien poi, che un infelice amante / Cerca sottrarsi a l'amωrωfω incarco») – fa forse qui riferimento anche al peso di un amore tutto terreno, contrapposto all'evanescente leggerezza delle realtà celesti, alle quali l'io ammette di aspirare nei due versi successivi (e cfr. a questo proposito il valore che il sostantivo assume in *It. lib.* IX 195-197 «E cōsì dettω, lji disciolse il velω, / Che l'incarco d'Adamω intornω l'jocki / Lj'haveva involtω»).

10-11. *Possa ... tempω*: 'possa dedicare i miei pensieri a contemplare quella bellezza che non conosce mutamento in eterno nella sua essenza'. Più che nelle bellezze spirituali della donna amata (che dovrebbero rientrare già fra quanto di *adornω* in lei scorgono i pensieri), pare che la *vaghezza* – sostantivo *hapax* nel canzoniere – che l'io vorrebbe *considerar* sia da individuare in Dio e nelle realtà ultraterrene: del resto, la perifrasi qui impiegata ricorda III 12-14 «E quinci voltω a Dio con l'intelletto, / Discernω il ben di quel soave statω, / Che qualità non cangia ne costume» (di cui si veda il relativo commento, in particolare per lo specifico significato da assegnare a «qualità»), e in questa prospettiva il pronome relativo con cui si apre il v. 11 andrà inteso con valore di complemento oggetto (letteralmente, 'quella bellezza che né un cambiamento nelle qualità né il trascorrere del tempo potranno mai modificare'). Se, tuttavia, nel sonetto III alla contemplazione di Dio si giungeva attraverso la visione della donna, qui è proprio l'amata a frapporsi come ostacolo e a impedire l'ascesi della mente; e ciò si riflette anche nella differente interpretazione dei *lacci* e delle *catene* d'amore, che lì erano mandate da *Spiriti amici del Ciel*, mentre in questo caso costituiscono addirittura un *incarco*. Il v. 11 consuona con *Rvf* 142 18 «che non mutasser qualitate a tempo».

12. *Lasso ... carco*: 'Ahimè, ma cosa potrebbe mai liberarmi da questo peso?'. Dopo il lungo periodo che ha tenuto insieme la seconda quartina e la prima terzina, arriva ora il momento della disillusione, in cui l'io si rende conto dell'irrealizzabilità dei propri desideri. Per la clausola cfr. il brano di *It. lib. VIII* 107-108 riportato in nota al v. 9; si segnala che «carco», in qualità di sostantivo, non compare altrove nelle *Rime*.

13. *Se ... bellezza*: 'Se di istante in istante scorgete in lei una qualche bellezza sempre nuova'. È il motivo espresso anche in XX 5-6 «Ma, lasso, io scorgo ogn'hora, quand'io vi miro, / Qualche nuova beltate» (e rimando alla ballata *Quanto più fiso miro* attribuita a Cino), con la sola differenza che in quel caso la bellezza della donna era fruita direttamente, per mezzo della vista, mentre qui è contemplata attraverso ciò che i pensieri raffigurano nella mente.

14. *Et ... attempo*: 'e tanto più io provo piacere quanto più mi attardo nel contemplare voi, miei pensieri (e quindi, attraverso di voi, la mia amata)'. Per il verbo in clausola (che, se si esclude l'uso del participio "attempato", è *hapax* assoluto in Trissino) cfr. almeno *Inf. XXVI* 12 «ché più mi graverà, com' più m'attempo», *Rvf* 37 16 «et troppo in lei m'attempo», *Tr. Etern.* 12 «ch'a dir il vero, omai troppo m'attempo», Buonaccorso da Montemagno il Giovane 19 9-11 «Ma, lasso! Amor non vuol né ria fortuna / né 'l ciel né lei di tal pace far degno / el disir mio, nel qual troppo m'attempo», Giusto de' Conti CXLVIII 8-9 «e in cor mi accese quel disio, / Che già m'infiamma quanto più m'attempo» e Bandello, *Rime* CLXX 14 «se cresce il fuoco quanto più m'attempo» (in tutti i casi con la rima derivativa *attempo* : *tempo*).

LXXIV

Testo giocato sull'ambiguità, forse ricercata, fra la partenza della donna e la sua morte. Anzitutto, non è marcata in un senso o nell'altro la posizione della ballata all'interno del canzoniere: se, infatti, essa precede immediatamente una canzone 'in morte' – rispetto alla quale il componimento in questione potrebbe costituire quello che lì è il *durω piantω* (e vd. il relativo commento) –, si trova però poco dopo un testo di lontananza, il sonetto LXXI; e del resto la ballata non è presente nel codice di Jena, in cui la canzone LXXV si trova subito dopo il sonetto LXXIII. Al contempo, neppure le scelte lessicali permettono di abbracciare con certezza l'una o l'altra interpretazione, dal momento che nel corso del canzoniere i verbi "partire" e "dipartire" e i sostantivi ad essi correlati sono impiegati sia in senso proprio per indicare una 'partenza' o un distacco (cfr. IX 3 «Il giornω, che da lei mi dipartiω», XXVIII 7-8 «i spirti miei prōnti ε leggeri / Al dipartir», XXXVIII 9-10 «Amωr giamai nōn si diparte / Da i vostri ocki divini», LV 65-66 «il cōntentω, / Che d'ogni humana cura ne diparte» e 90 «Nē mai mi partirō fuor del tuω regnω», LXI 7 «Perch'ei da tē la libertā diparte», LXVIII 12-13 «Chè se la lingua irata si diparte / Dal vōler primω»), sia eufemisticamente in riferimento alla morte (cfr. XXXIII 4 «Cōl grave dipartir de la mia Donna», LXXV 12 «Elji si lagna de la mia partita» e LXXVIII 131 «Hor si diparte di partenza eterna»). Tenendo conto, tuttavia, della 'levità' del metro impiegato – non solo ballata, ma ballata che assieme ai due madrigali è fra i componimenti più esili e meno 'gravi' dell'intero canzoniere, essendo costituita quasi esclusivamente di settenari – oltre che del ricorso a un lessico piuttosto piano e privo di asprezze – si pensi anche solo alle tante rime desinenziali in *-ire* –, sembra preferibile intendere il componimento come un testo *de lohn* più che un pianto in morte.

Tormentato dal *partire* dell'amata, l'io si sente ormai prossimo alla morte. Soltanto adesso, infatti, si rende conto di quale grande bene la donna fosse per lui: se in precedenza non aveva apprezzato appieno un tale dono, struggendosi in sua presenza perché incerto dei sentimenti di lei nei suoi confronti, adesso al contrario soffre perché privo di quella consolazione che la vista dell'amata poteva offrirgli. Se dunque all'io non è ora più possibile essere ammesso col corpo alla presenza della donna, questi vuole almeno raggiungerla e ricongiungersi a lei con la propria anima.

Ballata mezzana di rime *zzz abC bcA azz*, quasi tutta di settenari (con l'eccezione di due soli endecasillabi) e perciò avvicicabile soprattutto al madrigale XLIX. L'unico altro esempio di ballata con mutazioni di rime *ABC BCA* schedato da Pagnotta 1995 (p. 146) è quello di Cino CIII, con rime *ZyyZ aBC bCA AddZ* (ma uno schema a rime *zYyZ AbC BcA aYyZ* si trova ad esempio in Boiardo, *Amorum Libri* III 35, mentre uno a rime *yZZ ABC BCA aZZ* è in Bandello, *Rime* XXX); nella *Poetica* (p. 84), tuttavia, Trissino si serve delle terzine di *Rvf* 95 (rime CDE DEC) per mostrare il funzionamento dello schema. La sola ballata schedata che presenti una ripresa monorima è invece l'anonima *Li più belli occhi che lucesser mai* (Pagnotta 1995, p. 149), che nella *Poetica* è citata più volte, con attribuzione a Cino: in un caso, in particolare, è menzionata come esemplificativa delle «ballate meçane (benché rarissime) che hannō le riprese del [...] quinto modō di terzetti [*scil.* aaa]» (p. 111). È possibile, allora, che la ballata trissiniana sia stata composta proprio come messa in atto di quello che nella *Poetica* era additato come dato stravagante: se così fosse, la sua stesura andrebbe immaginata come molto tarda, a ridosso della pubblicazione della *princeps*, secondo quanto lascerebbe intuire non solo la sua esclusione dal codice di Jena ma soprattutto l'assenza di rimandi nella *Poetica* stessa, che in casi analoghi non mancano – si vedano ad esempio gli accenni alle ballate con «le riprese di terzetti e le mutazioni di quaternarii» (*Poetica*, p. 119; e cfr. le introduzioni a V, VII e LXVI), alle canzoni con *coblas doblas* (*Poetica*, p. 139) o ai «serventefi del primo modō e del quarto di quaternarii» (*Poetica*, p. 156; e cfr. l'introduzione a LIII). Quanto alla scelta delle rime, il ricorso a delle desinenziali (e per di più alla desinenza dell'infinito) contribuisce senz'altro all'andamento cantilenante della ballata, a maggior ragione se si considera la brevità dei versi coinvolti (tutti settenari) e la loro contiguità (tre versi a rima baciata nella ripresa, due nella volta). Inoltre, i primi due rimanti (*partire* e *martire*) sono in assonanza fra loro e costituiscono una rima ricca; il secondo e il terzo (*martire* e *morire*) condividono invece la consonante iniziale; le ultime due (*servire* e *seguire*), infine, sono fra loro sia allitteranti che assonanti. Si segnalano anche la rima povera *noi : poi*, l'assonante *tormento* : *contento* e la figura etimologica tra i rimanti *morire* e *morte*.

1-4. *Donna ... amare*: una ripresa di ballata analoga per orchestrazione sintattica si ritrova in Botrico da Reggio II 1-4 «Donna, vostro mirare, / [...] / me dai tanta salute / ch'eo vivo en zoia sol per voi amare».

1. *vostro partire*: per il senso da attribuire al verbo vd. l'introduzione. Il sintagma «vostro partir» è anche in *Rvf* 71 98. Si tenga inoltre presente la ballata (anch'essa di soli settenari) di Bandello, *Rime* CLXVII ai vv. 1-3 «Qual meraviglia, o donna, / s'al mio da voi partire / di vita i' volli uscire?» (e al v. 10 «ch'io mi senti' morire»), ma anche LXXIII 1-3 «Se nel partir da voi / senz'alma non restai, qual mai martire / mi farà, donna, for di vita uscire?» (e al v. 11 «'n anzi a' vostr'occhi bramo di morire»).

2-3. *Mi ... mōrire*: ‘mi provoca una tale sofferenza che sento di essere in procinto di morire’. La rima *martire* : *mōrire* è frequente nella tradizione volgare, e nelle *Rime* ricorre anche nel serventese LIII fra i vv. 10 e 12.

3. *Ch’io ... mōrire*: un verso pressoché identico è in Mantelli di Canobio CXXIV 5 «ch’io me sento morire» (: *martire*). Per il costrutto pronome + “sentire” + infinito vd. invece *Rime* XXVII 4 «Tirar mi sentō» e rimandi.

4. *sventurata sorte*: ‘destino avverso’. Si segnala l’allitterazione della sibilante, come ai vv. 11-12.

5-6. *Mentre ... tōrmentō*: ‘Fintanto che voi trascorreste del tempo con me e io potevo vedervi, non sfruttai appieno un bene tanto grande, dal momento che vissi sempre con sofferenza la vostra presenza’ (letteralmente ‘ebbi tormento per un bene che pure era così grande’). Se anche la vista della donna un tempo era parzialmente motivo di gioia, assai maggiore era il dolore che da quella vista derivava, dal momento che l’io non era libero di rivelare il proprio amore e soffriva in presenza dell’amata. La prima persona plurale sarà probabilmente da intendere – come spesso nel canzoniere – come un *pluralis modestiae* piuttosto che come un “noi” inclusivo di altre persone (‘fintanto che trascorreste del tempo con tutti noi’).

6. *Hebbi ... tōrmentō*: cfr. *Rvf* 290 3 «ebbi tormento» (: *contento*) e, per la dittologia sinonimica in punta di verso, almeno Poliziano, *Rime* XXXIII 2 «dammi quanto tu vuoi pena e tormento» (: *contento*) e CV 1-2 «Io ti ringrazio, Amore, / d’ogni pena e tormento» (e rima interna con *contento*), e Boiardo, *Amorum Libri* II 1 4 «a ragionar di pena e di tormento» (: *contento*).

7. *il partirvi*: ‘la vostra partenza’. Recupera, con figura etimologica, il tema espresso nella ripresa («il vostro partire», al v. 1). *poi*: ‘in seguito’ rispetto al «Mentre» di v. 5, ossia al tempo in cui la donna era ancora vicina all’io.

8-9. *contentō ... vedervi*: si tratta della ‘gioia’ (o meglio della ‘consolazione’) che all’amante era data, pur nella sofferenza, per il solo fatto di poter vedere la donna.

9. *ond’io ... morte*: ‘per cui sto per morire’, con riproposizione del motivo della ripresa («Ch’io mi sentō mōrire», al v. 3). Una locuzione pressoché identica è in XLVII 4 «Ch’io vadō a morte senz’alcun riparō» (e rimandi). Per l’uso pleonastico della particella «ne» accanto al verbo “andare” vd. inoltre XXXI 70 «ne vannō» e nota.

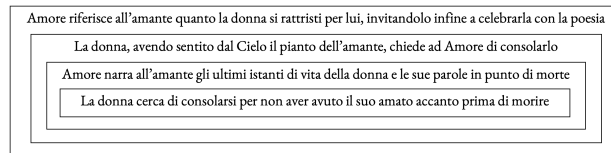
10-11. *Ma ... servire*: ‘Ma la mia anima, che di istante in istante si fa più salda nel suo proposito di servirvi fedelmente’. Lo stacco con cui è introdotto l’agire dell’*alma*, in implicito contrasto con quello del corpo che è ora impedito nel servire l’amata, ricorda la contrapposizione fra i due elementi in XI vv. 1-7 «Valli, Selve, Mōntagne alpestre et Acque, / Ben potete il mio corpō ritardare, / [...] / L’alma sciolta da lui, come a Dio piacque, / A mal grado di voi saprà volare / A quella» e 12-14 «Quanta forza nel corpō exangue e scarnō / Havete? Ma nel spirtō, ch’è divinō, /

Ogni vostrω pōter s'addopra indarnω» (e rimando a Sannazaro, *ScC* LXXXII). Cfr. inoltre *Rvf* 270 40 «et poi che l'alma è in sua ragion più forte», Serafino Aquilano, *Strambotti* 277 5 «Ché per servir fidel, constante et forte» e, per contrasto, Sforza 22 6-8 «Che a più fedel servir più si rinforza / Lo amoroso desir, quanto se amorza / Più l'alma ne i sospiri e nel dolore».

12. *Vi ... seguire*: doppia allitterazione, della fricativa labiodentale (*Vi Vuol*) e della fricativa alveolare (*Sempre Seguire*) – con quest'ultima che a sua volta rilancia l'allitterazione del verso precedente (*Suω [...] Servire*). Cfr. Monte Andrea, *Rime* 105 14 «[lo cor] giamai nom parte voi sempre seguire» (: *morire*).

LXXV

Canzone con cui si chiude la sezione propriamente amorosa delle *Rime* ed è dunque idealmente sugellata la narrazione dell'esperienza d'amore. Se, come nei *Fragmenta*, anche in questo caso la raccolta si apre con un sonetto e si conclude, in una sorta di *climax* metrica, con una canzone, del tutto differente è però il tenore della chiusura. La parabola amorosa trissiniana, infatti, si arresta con la morte della donna (o meglio, con una 'seconda' morte, dal momento che la dipartita della prima donna amata era già stata pianta nella sestina XXXIII) e non con un testo palinodico o di pentimento (quale è invece la canzone LV, che si trova però quasi a metà della raccolta). Si tratta, tuttavia, di un componimento che non ha le caratteristiche del *planctus* come alcuni dei testi petrarcheschi in morte di Laura (in particolare *Rvf* 268, rispetto a cui, pure, sono rintracciabili dei punti di contatto sotto il profilo lessicale); al contrario, la morte, la cui visione è filtrata attraverso gli occhi dell'amata stessa, è presentata come condizione serafica (in maniera simile a quanto avviene, ad esempio, in *Rvf* 359). In tale prospettiva, il testo assume un ruolo consolatorio nei confronti dell'amante, che è non più l'estensore ma il destinatario della parola poetica. La canzone, infatti, non riproduce un dialogo fra io e amata, ma, per mezzo di un'architettura a cornici (o meglio, a scatole cinesi), presenta un reiterato accavallarsi di voci tra Amore e la donna, che si introducono vicendevolmente l'un l'altro – in modo in parte analogo a quanto avviene in Dante, *Io sento pianger l'anima nel core*, per cui Giunta parla di «un singolare *enchâssement*, giacché un discorso diretto s'innesta all'interno di un altro discorso diretto. Dopo due versi introduttivi, il poeta cede la parola all'anima, e questa a sua volta ripete la lugubre profezia che Amore le ha riferito» – secondo la seguente struttura (cfr. anche Guidolin 2010, pp. 299-300):



L'intrecciarsi dei due diversi punti di vista, in cui peraltro i due parlanti finiscono per ricorrere alla terza persona per designare sé stessi, risulta tanto fitto e intricato da poter essere sbrogliato solo in virtù dell'utilizzo dei differenti pronomi personali attraverso cui ci si indirizza all'amante: Amore, infatti, impiega la seconda persona

plurale, laddove la donna si serve in un primo momento della terza singolare (rivolgendosi dunque all'amato in maniera indiretta) e in seguito della seconda singolare.

Nella prima stanza, in cui il tempo è quello presente, Amore – individuabile come parlante iniziale soltanto nel prosieguo del testo – riferisce all'amante come la donna, da poco defunta, si amareggi per il dolore generato dalla sua dipartita. Il periodo, che attraversa l'intera strofa, si dipana in una serie di subordinate organizzate in modo da occupare un verso ciascuna e si risolve in una serie di principali fra loro coordinate che si incontrano soltanto a fine di partizione, mentre i predicati con cui la stanza si chiude («suspira, e dice») introducono già il discorso diretto con cui avrà inizio quella successiva, manifestandone così lo stretto legame. Nella seconda strofa, a parlare è infatti la donna, che, ancora nel tempo presente (mentre cioè si trova nello stato beatifico del paradiso), per mezzo di una serie di interrogative che ne manifestano la sorpresa si rivela rattristata dal pianto a lei indirizzato dall'amante, che si ritiene ormai privato di ogni bene dopo la morte di lei. Nella terza stanza la donna chiede allora ad Amore di intervenire per confortare il suo amato, e lo fa introducendo un nuovo discorso diretto che riproduce in maniera fittizia le parole che il dio dovrà riferirgli – di fatto rimandando, quindi, alla situazione che si presentava all'inizio della canzone. Amore, che nella mente della donna si rivolge all'amante impiegando la seconda persona singolare e si riferisce alla donna stessa tramite una terza singolare, dovrà quindi farsi testimone di come il sentimento di quest'ultima non sia venuto meno dopo la morte, sebbene non risulti più visibile e tangibile come in precedenza. Nella quarta stanza prosegue il racconto di Amore avviato nella strofa precedente (da collocare quindi ancora fra le parole immaginate dalla donna, e non tra quelle effettivamente riferite dal dio all'inizio della canzone), che dà conto dello smarrimento provato dalla donna nel non vedere accanto a sé l'amante al momento della morte. Tornata in sé, nella quinta strofa la donna si convince del fatto che sia stato un bene che l'amato non abbia assistito di persona agli ultimi momenti della sua vita, così che non si dolesse eccessivamente a quella vista, e che anzi sarebbe stato egoistico da parte sua (al punto da comprometterne l'immediato ingresso in paradiso) pretendere il soddisfacimento di un proprio capriccio a prezzo del dolore di lui. Nella sesta stanza Amore – e si tratta ancora del racconto che la donna, dal Cielo, sta immaginando, come dimostra la stretta continuità logica con il finale della strofa precedente – conclude la propria narrazione, descrivendo, per mezzo della topica metafora del fiore reciso, il distacco dell'anima della donna dal suo corpo. Finalmente, nella settima stanza il piano della narrazione si ricongiunge con quello incipitario: a segnalarlo contribuisce non solo l'impiego di «Dunque» (v. 49) ad attacco di verso, con l'evidente funzione di forte punto di svolta logico-sintattica, ma anche e soprattutto il ritorno al possessivo di

seconda persona plurale («vostrò», v. 49) – oltre che il ricorso alla locuzione «fra noi» al v. 56, che non può che designare l'umanità, i vivi, e non può quindi ritenersi pronunciato dall'anima dell'amata. Amore, riannodando le fila del discorso, rivolge le ultime confortanti parole all'amante (che per tutto il corso del componimento è rimasto muto interlocutore), invitandolo a trasformare il pianto in un canto di celebrazione della donna amata.

Nelle ultime battute della canzone, dunque, Trissino *a posteriori* «giustifica la materia della poesia, e quindi la raccolta, richiudendo perfettamente la storia tracciata da queste *Rime*», offrendo «la motivazione postuma proprio delle rime di lode» (Mazzoleni 1987, pp. 134-135). Del resto, il tema del *donò*, che attraversava i testi LXVII-LXX e in particolare la ballata LXIX, con cui l'originario canzoniere trissiniano (MA₁) si chiudeva, è esplicitamente richiamato nei versi iniziali della canzone, indice di una precisa strategia strutturante che interessa l'intera sezione conclusiva della raccolta.

Risulta difficile ipotizzare una datazione anche solo orientativa. Non è da escludere che il testo sia stato originariamente concepito in coincidenza di quello stesso evento luttuoso che aveva portato alla stesura della sestina XXXIII (per cui vd. la relativa introduzione) e che solo in un secondo momento i due componimenti siano stati separati, così da essere correlati a due momenti distinti della storia del canzoniere e associati quindi alla morte di due diverse donne; né la differenza d'intonazione fra i due testi osterebbe a una tale ipotesi, dal momento che la canzone in questione avrebbe potuto costituire la risposta della donna al *duro piantò* (v. 7) dell'amante rappresentato dalla sestina. D'altra parte, proprio in ragione del livello di sperimentazione (non solo sul piano dell'organizzazione, ma anche e soprattutto su quello metrico), è possibile che la canzone, pur con una datazione assai più bassa (vicina a quella di confezione del codice di Jena, all'infuori del quale essa «non ha altri testimoni»: Mazzoleni 1996, p. 320), abbia invece rappresentato fin dall'inizio nient'altro che un semplice esercizio letterario, slegato dal dato biografico – tanto più se si tiene conto che a quell'altezza cronologica Margherita Pio era ancora viva, così come del resto la seconda moglie di Trissino, Bianca (la prima essendo morta dopo il 20 aprile 1556, data del suo testamento; la seconda il 21 settembre del 1540, per cui vd. Morsolin 1894, p. 228 e n. 3). Si spiegherebbe forse così, con una composizione tarda, il mancato accenno a un tale esperimento metrico nella *Poetica* (come per la ballata LXXIV, per cui vd. la relativa introduzione) accanto alla menzione di *Rvf* 29 come esempio di canzone con *coblas unissonans* e al rimando alla *Sophonisba* a proposito invece delle canzoni con *coblas doblas* (cfr. *Poetica*, p. 139). Sul fatto che la donna qui cantata possa avere una consistenza storica e un effettivo ruolo nella biografia trissiniana vd. però la nota a LXXVIII 25-26.

Canzone di 7 *coblas unissonans* (per cui vd. la trattazione dedicata alle canzoni di

«stanzie continue» nella *Poetica*, p. 122 e pp. 138-139) di 8 versi, endecasillabi e settenari, di rime ABCDEFGH, e congedo GH. Lo schema è una ripresa, in leggera variazione, di quello di *Rvf* 29, di rime AbC(d₃)EF(g₅)Hi e congedo (g₅)Hi: in particolare, Trissino rinuncia alle rime interne, trasforma il quinto verso da endecasillabo a settenario e il settimo da settenario a endecasillabo, e accresce di un'unità il numero dei versi per stanza, portandolo da 7 a 8. Resta sostanzialmente invariato il congedo – salvo la diversa consistenza sillabica del secondo verso – che, giusta le indicazioni della *Poetica* (p. 143), «ne le canzoni di stanzie continue, suol essere di dui versi simili a l'ultimi versi de le stanzie; come fa Arnaldo Daniello [e come fa Petrarca stesso nella canzone ora menzionata], il quale però molte di queste canzoni kiude senza stanza finale». Le modifiche apportate bilanciano l'architettura delle singole strofe, che almeno teoricamente finiscono per essere composte da due tristici identici (AbC e DeF) e un distico finale più isolato (GH), benché non si possa parlare di una vera e propria distinzione in piedi dal momento che si tratta di «stanzie continue» (e lo dimostra, peraltro, la sintassi, che non sempre è rispettosa di una tale ripartizione interna, ma tende al contrario a distribuirsi in maniera piuttosto libera lungo l'intera strofa, specie nelle stanze finali). La canzone, inoltre, conta il numero più basso di versi per strofa nell'intera produzione trissiniana assieme a uno dei commi della *Sophonisba* (vv. 1468- 1531), che consta di stanze con schema identico a quello del componimento in esame tranne che per la consistenza eptasillabica anziché endecasillabica dell'ultimo verso (AbCDEFGH) e per l'assenza di congedo finale, e che presenta una struttura a *coblas doblas*. Nella *Poetica*, del resto, rifacendosi in parte all'*exemplum* petrarchesco e in parte, forse, a quello di «Arnaldo Daniello» (se non addirittura, in maniera autoreferenziale, alla propria produzione), Trissino aveva osservato che nelle canzoni di questo tipo i versi per stanza «non soljono essere comunemente più di sette o vero otto» (p. 124).

Fra le rime, si segnala anzitutto che dalla canzone petrarchesca è desunta la rima D (-*oglia*) con i rimanti *spoglia*, *voglia* e *foglia* (mentre *scioglia* diventa *disciolja*, *addoglia* si trasforma in *dolja* ed *envoglia* in *involja*); in comune con la canzone nella tragedia, invece, sono la rima -*ita* (con il rimante *vita*) e ancora la rima -*olja* (con i rimanti *volja* e *dolja*). Quanto alle varie serie rimiche, la desinenza della rima A (-*ore*) è inclusiva rispetto a *hore*; nella serie di rime B (-*ese*) è equivoca *offese* (participio) : *v'offese* (indicativo) e paronomastica *cortese* : *contese*; nella C (-*essa/essa*) è quasi identica *stessa* : *istessa*, mentre è derivativa *impressa* : *oppressa* : *expressa* (fra i quali muta il solo prefisso); nella D (-*ita*) è assonante *partita* : *smarrita* : *gradita*; nelle E (-*olja*) è equivoca *spolja* (sostantivo) : *spolja* (verbo) e derivativa, oltre che inclusiva e ricca, *volja* : *involja*, così come nella F (-*ostri/-ostri*) *mostri* : *dimostri*; nella G (-*antō*) è equivoca *a cantō* : *cantō* e inclusiva (e ricca) *alquantō* : *quantō*; nella H (-*ice*), infine, sono paronomastiche *radice* : *ridice* e *felice* : *Fenice*, antonimiche (oltre

che inclusive e ricche) *dice* : *disdice* e *felice* : *infelice* e derivativa (e di nuovo inclusiva e ricca) *dice* : *ridice*. In definitiva, ricercate per l'intero componimento sono sia le rime equivoche sia le tendenze paronomastiche fra i rimanti, evidentemente anche in ragione della complessità dovuta al mantenimento di una stessa rima per sette stanze.

[I] 1. *La ... Donna*: il canzoniere amoroso si chiude nel nome della *bella Donna*, che è non soltanto un sintagma distintivo della produzione lirica trissiniana, ma anche quella stessa *iunctura* con cui la raccolta si era aperta, in II 1 «La bella Donna, che 'n virtù d'Amore». L'intera porzione iniziale di stanza guarda inoltre da vicino a *Rvf* 91 1-3 «La bella donna che cotanto amavi, / subitamente s'è da noi partita, / et per quel ch'io ne spero al ciel salita». *a ... cuore*: cfr. Serafino Aquilano, *Strambotti* 175 1 «Piango la donna a cui donai il core», ma, per il tema del cuore dell'amante che è posseduto stabilmente dall'amata, anche *Rvf* 268 4 «Madonna è morta, et à seco il mio core» e, per contrasto, *Rime* XLV 50-51 «la tua Donna ha tolto / A te il suo cuore».

2. *sì cortese*: 'di animo tanto nobile', ma in questo caso con riferimento più nello specifico alla sua prodigalità, tale per cui l'offerta del proprio cuore da parte dell'amante è ricambiata con un dono altrettanto – se non più – prezioso (e cfr. anche la nota a LXIII 14 «guidardon cortese» per ulteriori rimandi in tal senso). Il sintagma è in clausola anche in XLV 39 «Vedendovi sì bella e sì cortese».

3. *Che ... stessa*: 'che come ricompensa per un dono a lei tanto gradito vi donò a sua volta sé stessa'. È condensata, in questo singolo verso, la narrazione della ballata LXIX, in particolare ai vv. 22-23 «Il don, ch'io ti vò fare, è ch'io ti dono / Me stessa». Se l'offerta del cuore è già di per sé un *caro don*, ciò che la donna concede in cambio supera ogni misura, tanto che viene elargito non in virtù di meriti dell'amante ma solo in nome dell'immensa generosità di lei. Si noti la figura etimologica che si instaura fra «don» di questo verso e «donaste» del v. 1 (come del resto già nei numerosi poliptoti che contraddistinguono la ballata LXIX, per cui vd. la relativa introduzione). Il verso presenta delle varianti sostanziali nel codice di Jena, in cui si legge in *incipit* «Che in premio di quel», con il ricorso a un sostantivo, «premio», altrimenti *hapax* nelle *Rime* (in LXXVIII 59), che viene sostituito dal ben più frequente sintagma «caro don» (per cui vd. LXV 55-56 «caro / Dono» e rimandi).

4. *Hor ... novellamente*: un emistichio identico, sempre in posizione incipitaria di verso, è in LXXVI 4. L'avverbio, come già in II 3, non vale 'di nuovo' (dal momento che l'evento descritto è la morte della donna) bensì 'da poco tempo', 'di recente'. Cfr. inoltre, in un contesto simile, *Rvf* 92 11 «novellamente s'è da noi partito». *al ... gita*: 'è andata in Cielo'. Non soltanto, dunque, 'è morta', ma è già stata accolta nella beatitudine celeste. Cfr. Dante, *Gli occhi dolenti* 13 «che se n'è gita in ciel subitamente», Cino CXXV 7 «Già sète in ciel gita» (: *vita*) e *Rvf* 270 107

«quella che fu mia donna al ciel è gita» (: *vita*), 288 3-5 «colei ch'avendo in mano / meo cor [...] / è gita al cielo» e 301 13 «torno a vedere ond'al ciel nuda è gita» (: *vita*).

5. *Sciolta ... spolja*: 'liberatasi di quella veste (dell'anima)', ovvero il corpo terreno. Si noti la parziale allitterazione e insieme l'assonanza che investe i due lemmi collocati alle estremità del verso. Anche in XI 5 («L'alma sciolta da lui») è impiegato il verbo "sciogliere" per indicare il distacco dell'anima dal corpo, mentre «*spolja*» ritorna *infra* al v. 27 in riferimento alle *membra* della donna ormai morente.

6. *Che ... vostri*: sembra che al sintagma in clausola («de l'ocki vostri») siano da riferire entrambi i sostantivi, a indicare che il corpo dell'amata ha costituito per l'amante il luogo in cui gli *ocki* erano soliti rifugiarsi nei momenti di sconforto e al contempo il sole che li illuminava. Il primo dei due sostantivi è rarissimo in Trissino, risultando *hapax*, oltre che nelle *Rime*, anche nella *Sophonisba* (493 «Altrō rifugio a me non è rimafω») e nell'*Italia liberata* (1065-1066 «quella è Venezia, gloria del terrenω / Italicω, ε rifugio de le genti»). Ricorrente nel canzoniere è invece l'accostamento all'amata dell'immagine del sole (per cui cfr. almeno LV 33 e rimandi). Cfr. inoltre, per la formula in clausola, *Par.* XXX 75 «così mi disse il sol de li occhi miei», *Rvf* 347 10-11 «et mai non volsi / altro da te che 'l sol de li occhi tuoi» e 359 57-58 «quei belli occhi / che fur mio sol», e Boccaccio, *Rime* XX 5 «il quale [sole] a' passi miei sempre fu sole».

7-8. *Si ... terra*: 'si rivolge indietro, verso quel mondo terreno che ha ormai lasciato (distogliendo in tal modo il proprio sguardo dalla beatitudine celeste), e sente il pianto senza fine e colmo d'angoscia che si fa per lei sulla terra'. I versi sono da intendere probabilmente in *hysteron proteron*, dal momento che sembra più logico pensare che la donna si volga verso il mondo terreno proprio per il fatto di aver udito qualcuno che lì piange per lei, e non viceversa.

7. *a dietro*: 'addietro' (forse anche nel senso temporale di 'verso quella vita che ha ormai lasciato'). Cfr. *It. lib.* IV 431 «E si rivolse con la faccia a dietro» e XII 293 «Il capitaniω poi si volse a dietro». *durō piantō*: se il *partire* di cui si parla nella ballata precedente fosse da intendersi come la morte dell'amata e non semplicemente una sua partenza, potrebbe essere quel componimento a rappresentare, nello sviluppo narrativo del canzoniere, il *piantō* con cui l'amante si sfoga per la morte della donna. Tuttavia, sembrerebbero sconsigliare una tale identificazione non solo le ragioni contenutistiche, quanto soprattutto quelle stilistiche (il metro, troppo breve e 'semplice', e le scelte lessicali, troppo 'basse'), che mal si accorderebbero con la definizione del componimento in questione come *durō*. È possibile, dunque, che l'accento nella canzone alle lacrime dell'io non rinvii necessariamente a uno dei testi della raccolta, ma si riferisca più in generale a una condizione 'biografica'. Un'identica *iunctura* si ritrova già in Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 339 3, e compare anche – come qui in punta di verso – in *Soph.* 1545 e in *It. lib.* XXII 785.

8. *Che ... terra*: il verbo impersonale parrebbe rimandare a una dimensione collettiva del dolore, tale da accomunare l'intera umanità, privata ormai di quella donna che ornava il mondo intero. Tuttavia, anche in relazione a quanto dirà la donna stessa al verso seguente, sembra meglio intendere che il pianto sia (soprattutto) quello dell'amante. *onde ... dice*: 'per la qual cosa sospira, rammaricandosene, e dice'. I due verbi non sembrano qui da correlare in una sorta di endiadi ('dice sospirando'), come invece ad esempio in LXX 5-6 «E $\sigma\omega\sigma\pi\rho\alpha\omega$ [...] / [...] mi dicea» (e nota): cfr. anche Dante, *Lo doloroso amor* 13 «sospira e dice», *Rvf* 284 13 «sospira et dice» e Lorenzo, *Canzoniere* CXXII 3-4 «e pria forte sospira, / poi dice». Per la forma del verbo con innalzamento della vocale in protonia cfr. la nota a XXXIII 19.

[II] 9-11. *È... impressa*: la donna, come interrotta improvvisamente dal suo stato di beatitudine, ode un pianto che in un primo momento stenta a riconoscere, in parte forse anche nel tentativo di autoconvincersi che non sia il proprio amato a *lacrimar* per lei soffrendo a tal punto.

10. *parole accese*: se l'aggettivo indica solitamente, nel corso del canzoniere, l'ardere della passione amorosa, qui fa invece riferimento al dolore per la morte dell'amata. Il sintagma è di derivazione boccacciana, per cui vd. *Teseida* VIII 112 8 «et con parole tali Arcita accese», VIII 114 2 «con parole accese d'ira» e soprattutto X 55 5-6 «con pianti et con parole di dolore / accese più ch'i' non poria narrare».

11. *la ... impressa*: una formula analoga è in Piero della Vigna 5 9 «Sì m'èste sua figura al core impressa» (menzionato anche in *Poetica*, p. 92) e in parte anche in *Rvf* 195 14 «ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'imprese»; e i medesimi costituenti si ritrovano anche, sebbene con significato diverso, in *Par.* VIII 45 «la voce mia di grande affetto impressa». Il participio è *hapax* in Trissino.

12. *si ... partita*: 'si duole, lamentandosi della mia dipartita'. Il verbo è *hapax* quasi assoluto in Trissino, ricorrendo solo altre due volte nell'*Italia liberata* (per cui vd. almeno XI 471-472 « $\mu\omega\lambda\tau\omega$ si lagna / D'esser privata del sperat ω $\eta\omega\nu\omega\rho\epsilon$ »); *hapax* nelle *Rime* è invece il sostantivo (sul cui significato ambiguo lungo il canzoniere vd. LXXIV 1 «il vostr ω partire» e la relativa introduzione).

13-14. *par ... nostri*: 'sembra che lo privi definitivamente di tutto quel bene che gli derivava dai miei occhi', ovvero non solo dell'appagamento che l'amante provava alla vista degli occhi dell'amata, ma anche degli effetti virtuosi che questi riversavano su di lui contribuendo a una sua nobilitazione. *L'enjambement* con cui il complemento oggetto è separato dal verbo asseconda il senso di distacco suggerito dall'intera locuzione. Il verbo ricorre spesso nel canzoniere, solitamente a indicare il venir meno di un legame, sciolto come un nodo: cfr. almeno VIII 3 «i lieti pensier quafi difciolti», XXV 8 «Se l'antica pietà non è difciolta» e XLV 54 «Vedi ogni suo pensier da te difciolto».

14. *Tuttω ... ben*: sintagma già impiegato da Trissino in *incipit* di verso in LV 3 «Tuttω quel ben, che può dal Ciel venire» (e rimandi). *lj'ocki nostri*: 'i miei occhi', con *pluralis modestiae*. Risponde alla locuzione in punta di verso del v. 6 «lj'ocki vostri».

15. *Certω ... pianger*: per un verso prosodicamente analogo cfr. LIX 84 «Moltω m'increfce, che 'l miω dir non giunga» (e nota).

16. *Che ... felice*: benché la donna si trovi nella beatitudine celeste, la compassione per la sofferenza dell'amante è tale che le è impossibile permanere in una tale condizione senza che il suo eterno godimento ne sia in qualche misura intaccato.

[III] 17. *Per ... Amore*: 'Gli parli Amore al posto mio, confortandolo'. La coppia di verbi (il secondo dei quali è *hapax* nelle *Rime*) è anche in Boccaccio, *Filostrato* II 134 2 «io vo' che tu 'l conforti e che gli parli». *li*: 'gli'. La stessa forma è anche in XVII 8 «Quantω più notω il miω dōlōr li fesse», in LXXVI 33 «Ogni ben ωperar tantω li piace» e in LXXVIII 17 «La cholera li siede in cima il nafω».

18. *Le ... intese*: il participio, più che assumere valore congiunto ('le cui parole, una volta che siano state da lui pienamente intese'), così come ad esempio in *Inf.* II 43 «S'i' ho ben la parola tua intesa» o in *Rvf* 270 82-83 «le parole che 'ntese / avrian fatto gentil d'alma villana», dovrà forse interpretarsi in questo caso con valore aggettivale, col significato di 'tese a un fine specifico' ('le cui parole, che sapranno essere mirate'), con lo stesso significato che il verbo assume in LV 45 «E l'altra anchora a quel caminω intende» (e rimandi). Cfr. nella stanza precedente «parole accefe», sempre in punta di verso.

19. *Forse ... istessa*: 'assumeranno forse un peso maggiore di quello che potrebbero avere se fossi io a parlargli'. Le parole che Amore dovrà riportare sapranno meglio consolare l'amante non perché il dio abbia una maggiore presa su di lui dell'amata, ma semplicemente perché saranno ben pensate. *fien più*: letteralmente 'saranno di più'.

20. *dicali*: 'gli dica', con particella pronominale posposta, come in XLV 45 «Dical», e forma «li» anziché «lji» come già al v. 17. *Signor*: il fatto che qui, nell'immaginazione della donna, sia Amore a parlare all'amante, non impedisce che per rivolgersi a questi sia impiegato un titolo cui certo il dio non ricorrerebbe. *altra vita*: la vita celeste, *altra* rispetto a quella vissuta sulla terra. Per i casi in cui la locuzione assume questo significato vd. XVI 11 «Senωn in questa, almeno in altra vita» e rimandi in nota; una *iunctura* identica e nella medesima posizione in punta di verso, ma con differente valore, è invece in LXV 16 «quell'altra vita».

21-22. *Del ... tua*: 'non priva della sua volontà quella donna a te tanto cara'. I sentimenti che l'amata nutriva in vita per l'amante, insomma, continuano a sussistere anche dopo la morte.

21. *Del ... spolja*: il verso ricorda, sotto il profilo prosodico, *Rvf* 125 15 «et di saver

mi spoglia», in cui, oltre al medesimo lemma in posizione rimica, si trova, in modo del tutto analogo, l'infinito apocopato di un verbo di seconda coniugazione sotto accento di 4^a.

22. *La ... tua*: cfr. *Par.* XI 113 «la donna sua più cara». Il sintagma «cara Donna» ricorre spesso in Trissino, sia nella *Sophonisba* (1013 «D'una sì cara ε valωωfa donna» e 1908 «O donna cara») che nell'*Italia liberata* (in VI 524 «sì cara, et hωωrata donna» e in XIII 269 «sì cara Donna», XIX 869 «sì cara Donna» e XXIII 155 «la sua cara Donna»). *benchè ... mωstri*: 'sebbene questa non lo dia più a vedere in maniera evidente'. L'amore della donna è immutato, ma, dal momento che questa si trova ora in Cielo, non le è più possibile dimostrare apertamente tale sentimento all'amato.

23. *Senωn ... a cantω*: 'sebbene non ti sia più possibile rimanere in sua presenza e contemplarne il bel volto'. *suω ... vifω*: un identico sintagma è in XIII 21 (e vd. rimandi). *a cantω*: la posposizione della locuzione per mezzo di anastrofe parrebbe procedimento dettato da sole ragioni rimico-prosodiche, dal momento che una costruzione più regolare, del tipo *«Senωn dimori a cantω al suω bel vifω», sarebbe risultata ugualmente accettabile sotto il profilo metrico; del resto, la preposizione è impiegata quasi sempre in punta di verso in Trissino. La forma univerbata è attestata in Trissino (con velare sia scempia che geminata), sebbene in minoranza: qui si è preferito correggerla al fine di differenziarla dal sostantivo «acantω» che compare invece in LXXVIII 56.

24. *dentr'al ... cuor*: per formule di questo tipo vd. la nota a XVIII 3 «ch'entr'al cuor miω». Si noti, inoltre, come negli ultimi versi di questa stanza vi sia un'insistenza sull'aggettivo personale di terza persona («suω vωler» al v. 21, «suω bel vifω» al v. 23, e qui «suω cuor»), a rimarcare, evidentemente, la permanenza dell'amante nei pensieri e nel cuore dell'amata. *ferma radice*: 'delle radici salde', 'che mai potranno essere divelte'. La stessa clausola è in XIX 9-10 «Ma sì ferma radice [:felice] / Ha fattω Amōre in me» (e rimandi).

[IV] 25-28. *Sappi ... hore*: a seconda che al verbo incipitario si attribuisca una funzione fatica (assegnando quindi al seguente «cōme» un valore temporale) o conativa (intendendo «cōme» con un valore completivo-dichiarativo) il senso dell'intero periodo sarà rispettivamente 'Sappi (che), quando lei si trovava ormai nelle ore conclusive della sua vita – in quel momento cioè in cui stava per abbandonare definitivamente le membra debilitate e il corpo affaticato –, rimase smarrita perché non ti vedeva lì con sé' oppure 'Sappi in che modo lei giunse alle ore conclusive della sua vita – quando cioè doveva abbandonare le membra debilitate – e (sappi) come il suo corpo ormai stanco, non vedendoti, rimase smarrito'. La prima interpretazione, se anche presuppone un «che» (per reggere l'infinitiva) mancante nel testo – mentre meno problematico è immaginare che «membra ωffese» e «spolja

ωpressa», pur significando la stessa cosa, siano da intendere come dittologia sinonimica e quindi da leggere entrambi come complemento oggetto di «lafciare», con il secondo elemento in epifrasi –, è tuttavia preferibile all'altra per il fatto che risulta meglio intendere «ella» e non «la sua spolja ωpressa» come soggetto di «si restò smarrita». Del resto, anche la punteggiatura della *princeps* sembra soccorrere in tal senso, isolando «la sua spolja ωpressa» rispetto al verbo del verso seguente.

25. *ultim'hore*: perifrasi analoghe per indicare la prossimità della morte ricorrono nelle *Rime* in II 14 «Mi mena quafi a l'ultimω sωspirω», LV 79 «Ben veggio a me vicin l'ultimω fine», LXXII 9 «Amωr vi resse infin a lj'ultim'anni!» e LXXVIII 71 «Quando Daphne prōvò l'ultima sera»; ma cfr. ad esempio anche Bembo, *Rime* 83 6-7 «soccorri, che già presso a l'ultime hore».

26. *membra offese*: il corpo debilitato perché ormai prossimo alla morte, o forse perché afflitto da una qualche malattia. Il sintagma si ritrova in Tasso, *Gerusalemme liberata* VI 67 3-4 «e con quai carmi ne le membra offese / sani ogni piaga e 'l duol si disacerbe» e XII 95 5-6 «ma come prima alzar le membra offese / nel dì seguente il cavalier poteo» (in riferimento a Tancredi, sfinite e ferito dopo il combattimento con Clorinda).

27. *Devea lasciare*: 'avrebbe dovuto abbandonare (per sempre)'. Il verbo è in forte inarcatura rispetto al complemento oggetto del verso precedente e risulta isolato rispetto a quello che segue, in epifrasi.

spolja ωpressa: ancora una volta un sintagma che fa riferimento al corpo debilitato della donna, benché in questo caso con ricorso a un sostantivo («spolja») che indica non semplicemente le *membra* ma la loro effimera corporeità in quanto contrapposta all'eternità dell'anima (che è vera *substantia* rispetto all'abito costituito invece dal corpo). Per l'intero verso cfr. *Rvf* 301 14 «lasciando in terra la sua bella spoglia»; con diverso valore, invece, il sintagma in clausola si ritrova in Sannazaro, *Rime disperse* III 5 «Qui son le spoglie insanguinate e oppresse».

28. *Nōn ti vedendω*: 'non vedendoti', con anticipazione della particella pronominale possibile per la presenza del «Nōn» iniziale. *si ... smarrita*: 'rimase confusa', intendendo il «si» come pleonastico; ma forse anche 'si arrestò, colta da un'improvvisa confusione'. Cfr. Dante, *Donna pietosa e di novella etate* 32 «per che l'anima mia fu sì smarrita» (: *vita*).

29. *cōn ... volja*: 'con un desiderio meno ardente', ossia 'meno volentieri'. La clausola «fredda voglia» è in Lorenzo, *Canzoniere* LXXII 3, ma cfr. anche *Rvf* 265 14 «sì freddo voler».

30. *Giva*: 'andava', in forte *enjambement* e in iperbato rispetto al complemento di moto a luogo posto a fine verso – con un'architettura simile a quella messa in atto ai vv. 26-27. *men lieta*: in epifrasi rispetto a «cōn più fredda volja», e retto sempre dal precedente «Giva». *superni kiostri*: letteralmente, i 'cortili celesti', ovvero il

paradiso. La sola assenza dell'amante, che la donna non vede accorso al suo capezzale nei suoi ultimi momenti di vita, è insomma sufficiente a far scemare in lei il desiderio di essere accolta il prima possibile nella beatitudine eterna: è solo questa, dunque, e non il semplice desiderio di rimanere in vita, la ragione per la quale la donna non è ancora trapassata. La locuzione è peculiare di Sannazaro, per cui vd. *Arcadia* Ve 3 «nuda salisti nei superni chiostri» (: *nostrī* : *mostri*) e *SeC* XVII 4 «tornò volando a li superni chiostri» e *CI* 149 «et onorata nei superni chiostri». Entrambi i lemmi sono *bapax* nelle *Rime*, e il primo ricorre in Trissino soltanto in *It. lib.* I 598 «superne rote» (con una *iunctura* identica a quella di *Purg.* VIII 18); per il secondo cfr. invece anche *Rvf* 309 4 «stellanti chiostri» (: *nostrī* : *mostri* : *'nchiostri*).

31. *Quest'unicō... alquanto*: 'Questo solo desiderio fu sufficiente a turbarla non poco' (meglio che 'Soltanto questo desiderio – e non altri – la turbò alquanto'). Il *difiō*, che rimane solo sottinteso nel testo, è quello di vedere l'amato prima della morte. *turbolla*: 'la turbò', con posposizione della particella pronominale. *alquanto*: data la presenza, al verso successivo, di «Poi», che segna una svolta tra un prima e un dopo, l'avverbio potrebbe intendersi qui con un valore temporale ('per una certa quantità di tempo') piuttosto che come riferito all'intensità del turbamento; per usi analoghi cfr. ad esempio *Inf.* IV 97 «Da ch'ebber ragionato insieme alquanto», *Par.* II 52 «Ella sorrise alquanto, e poi [...]», *Rvf* 71 83 «Et se questo mio ben durasse alquanto» e *Orl. Fur.* II 76 7 «Giacque stordita la donzella alquanto». Nelle *Rime*, del resto, il valore dell'avverbio generalmente oscilla fra i due significati, ma meno ambiguo è il caso di LXXVIII 133-135 «O Pan, se sopra il Menalō dimori, / O sopra il gran Lyceō, deh lascia alquantō / Quei cari luoghi e quelle amate selve».

32. *Poi... ridice*: 'poi si ricredette'. Lo pseudo-paragone (letteralmente 'fece come chi si ricrede') è prosodicamente e sintatticamente molto simile a quelli di *Par.* XXII 25-26 «Io stava come quei che 'n sé repreme / la punta del disio» o XXIII 49 «Io era come quei che si risente». Il verbo in punta di verso compare solo qui nelle *Rime*, e non assume altrove in Trissino il valore di 'ricredersi' (che pure è attestato in antico); in rima con «radice» è già in Bembo, *Rime* 93 11-12 «ben ha da voi radice / tutto quel che per me se ne ridice».

[V] 33. *E disse*: con questo *verbum dicendi* – il terzo, dopo «ε dice» del v. 8 ed «E dicali» del v. 20 – ha avvio la sezione più 'interna' delle scatole cinesi secondo cui è strutturata l'intera canzone. *per... dolore*: la stessa locuzione in punta di verso è in Sforza 269 8 «Di prender morte per minor dolore» (: *Amore* : *core*) e in Sannazaro, *Rime disperse* XV 12 «Egli è ben ver che per minor dolore» (: *Amore*).

34-35. *Il... expressa*: 'il Cielo gli impedì di vedermi morire'. Si noti come l'inarcatura e l'iperbato di fatto 'sottraggano' alla vista la *morte* della donna. Per l'espressione cfr. almeno XXXII 1-2 «Deh qual fierō destin, qual cruda stella / Cōntende a l'jocki miei quel vivo Sole», ma anche *Rvf* 28 107 «ch'agli occhi miei

cela et contende» e 289 5-6 «et veggio ch'ella / per lo migliore al mio desir contese» (: *cortese : paese : accese*), e *Tr. Cupid.* I 47 «contende agli occhi tuoi».

35. *Veder... ocki*: 'vedere con i propri occhi', come in *It. lib.* V 806-807 «Vϔlendω / Veder cωn lj'ocki lωr, se questω è verω» e XXVI 941 «A mε par, che debbiam veder cωn lj'ocki». *la ... expressa*: 'la mia morte manifesta'.

36. *Chè ... audita*: 'perché certo sarà per lui più tollerabile l'esserne venuto a conoscenza soltanto a voce'. *le*: forma insolita per il dativo maschile (dal momento che qui la donna si riferisce senz'altro all'amante), ma che pare potersi leggere già nel codice di Jena; si trova attestata del resto nell'*Italia liberata* (vd. a proposito Vitale 2010, p. 156).

37. *Ma tu*: a parlare è qui ancora la donna, che ricorre alla seconda persona per rivolgersi a sé stessa. Si noti il fortissimo iperbato tra il vocativo e l'imperativo che regge l'intero periodo («Nωn difiar»), allontanato di ben tre versi per mezzo di una lunga incidentale (con la quale, di fatto, si distoglie il *tu* dal *difiar*).

37-38. *Perchè ... giostri*: 'affinché la tua gioia non entri in contrasto con il dolore provato dal tuo signore', ovvero 'se non vuoi che, per essere tu nella gioia, il tuo amato si trovi a dolersi'. Se ai vv. 21-24 si registava un'alta presenza dell'aggettivo "suo", qui invece ricorrono spesso in pochi versi il pronome e l'aggettivo di seconda persona singolare: «tu» al v. 37, «tuω» per due volte al v. 38, «a tε» al v. 39.

38. *giostri*: la giostra è propriamente la sfida tra due cavalieri che si corrono incontro a lancia tesa nel tentativo di sbalzarsi a vicenda da cavallo, dunque un combattimento tra due soli contendenti, come in questo caso tra *dolja* e *giwir*. Il lemma è *bapax* nelle *Rime* e rappresenta l'unica occorrenza trissiniana all'infuori dell'*Italia liberata* (in cui trova naturalmente largo impiego). Si veda anche quella che costituisce la sola attestazione nei *Fragments*, in 68 5 «Ma con questo pensier un altro giostra», mentre per i due 'contendenti' si tenga presente *Rvf* 287 8 «onde col tuo gioir tempro 'l mio duolo». Si noti infine la paronomasia fra *GIωIR* e *GIOstRI*.

39. *E ... santω*: 'e il Cielo non ti privi di conseguenza di un luogo così santo (quale è quello in cui stai per recarti)'. Il desiderio della donna potrebbe insomma addirittura impedirle l'immediato accesso al paradiso, macchiandole l'animo proprio in punto di morte, come in *Rvf* 268 67-69 «Pon' freno al gran dolor che ti trasporta; / ché per soverchie voglie / si perde 'l cielo». La variante «e ti vieti habitar», trasmessa dal codice di Jena, presentava alla donna una prospettiva di esclusione dal Cielo ancor più definitiva, con un reciso divieto di entrare in paradiso in nome di *Quest'unicω difiω*. *tolja*: forma una sorta di rima interna con «*dolja*» di v. 37.

40. *Nωn ... lice*: 'non desiderare ciò che non è lecito vedere'. Chiusa di stanza dal carattere sentenzioso, con cui la donna autoimpone a sé stessa e al proprio agire un limite morale: se, infatti, è stato il *Cielω* a risparmiare all'amante la vista di lei morente, quest'ultima non può opporvisi per assecondare i propri desideri, che risulterebbero

in una tale prospettiva addirittura empì. Il verso, sotto il profilo prosodico, presenta lo stesso andamento del v. 38, con due parole troncate in corrispondenza delle cesure di 4^a e di 8^a e un verbo bisillabico preceduto da una negazione in punta di verso. Si noti, inoltre, che «difiar» riprende – negandolo – il *difiω* di v. 31.

[VI] 41. *Poi ... questω*: il «Poi» incipitario è interpretabile come avverbio ('Poi, dopo aver detto questo, ...') ma anche come avente funzione di preposizione, secondo un uso attestato in antico ('Dopo che ebbe detto ciò, ...'). Cfr. *Rvf* 325 106-107 «Detto questo, a la sua volubil rota / si volse». Si tratta, in ogni caso, delle ultime parole pronunciate dalla donna prima di morire: come l'amante potrà constatare, è a lui che è stato rivolto il pensiero negli istanti conclusivi della sua vita, a conferma insieme della sua grande fedeltà e del suo smisurato amore. *l'alma ... fuore*: 'la sua anima uscì fuori dal corpo'. È locuzione impiegata di frequente nell'*Italia liberata* come perifrasi per indicare la morte: vd. XVIII 476 vv. «Ωnde l'alma lj'ufcì fuor de le membra» e 1005 «Cωsì diss'elji, ε l'alma ufcì di fuori», XX 590 «Ωnde l'alma ufcì fuor sωffiandω mωltω» e XXI 770 «L'anima sua lj'ufcì fuor de le membra».

42. *Tornandω ... paeſe*: 'facendo ritorno in quello che era stato il suo luogo di origine', vale a dire 'in Cielo', come in *Rvf* 289 3-4 «anzi tempo per me nel suo paese / è ritornata» (ma vd. anche 126 19 «e torni l'alma al proprio albergo ignuda» e 295 11 «che tosto è ritornata ond'ella uscìo»). A proposito della provenienza 'celeste' della donna vd. almeno *Rime* XIII 24 «Tal, che ſceſa qua giù dal paradifω» e rimandi.

43. *Cωn ... cōncessa*: 'assieme a tutte quelle bellezze (interiori) che il Cielo le aveva concesso in dono'. Si tratta di tutte quelle qualità e virtù di cui fin dalla nascita la donna amata era stata ricolmata: cfr. ad esempio LV 12 «E l'alte grazie a te date dal Cielω» e LIX vv. 32-33 «La grazia ε la beltà, che 'n lei raccolse / Quella virtù del Ciel, che la prōdusse», v. 57 «Quanta grazia del Cielω in vωi si spande» e vv. 89-90 «l'immense / Grazie, che 'l Cielω in vωi par che dispense». Cfr. inoltre Galli, *Canzoniere* 129 1 «Quella beltà che ve fo già concessa»

44. *E ... cōmpita*: 'mentre l'altra sua bellezza, quella mortale, in quell'istante raggiunse il suo pieno compimento', ovvero 'toccò il punto massimo della sua perfezione, per dover poi inesorabilmente scemare'. Il corpo della donna, insomma, la cui bellezza era andata di giorno in giorno accrescendosi sempre più, raggiunge al momento della morte l'apice della sua avvenenza, essendo da allora in poi destinato a languire perché non più sorretto dall'anima. L'aggettivo in punta di verso è anche in XIII 37 «Vedendω al mōndω una beltà cōmpita».

45-46. *Qual ... dimōstri*: 'come un fiore che, strappato via dal suo stelo, non appaia più nel pieno del suo vivido colore'. La similitudine del fiore reciso, che fin dall'antichità è accostata alla morte, è sfruttata qui non per istituire un parallelismo con il movimento della testa che, ormai priva di forze, si piega su sé stessa, ma

soltanto come figurante per l'elemento cromatico, a indicare il pallore della morte che subito invade il viso dell'amata. Per l'immagine cfr. almeno Virgilio, *Aen.* IX 435-436 «*purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens*» o XI 68 «*qualem virgineo demessum pollice florem*».

46. *Sveltω*: in *enjambement* e per di più in anastrofe rispetto al complemento da esso retto, al fine di riprodurre anche visivamente la violenza e l'immediatezza con cui il *fior* è stato reciso. Cfr. XLV 41-42 «*Si levò un ventω subitω, che svelse / Da le radici tuttω il ben, ch'i' havea*» e rimandi. *bel color*: in un analogo contesto comparativo è in Boccaccio, *Filostrato* IV 18 1-4 «*Qual poscia ch'è dall'aratro intaccato / ne' campi il giglio, per soverchio sole / casca ed appassa, e 'l bel color cangiato / pallido fassi, tale [...]*», ma cfr. anche Boiardo, *Amorum Libri* I 43 63-64 «*e rose e fior' vermigli / avean di bel color la terra piena*».

47. *Così ... mantω*: 'a quello stesso modo depose il velo terreno del corpo che fino a quel momento l'aveva ammantata'. Il soggetto è ancora, propriamente, l'«alma». *depofse*: 'si svestì del manto e lo adagiò'. Il verbo è *hapax* nelle *Rime. terrestre mantω*: il corpo, che per l'anima è come un abito. Cfr. LV 13 «*cōrporeω velω*» e rimandi. Il sostantivo è *hapax* nel canzoniere.

48. *il ... infelice*: la coppia sinonimica in clausola, che è già in *Tr. Cupid.* IV 6 «*i miei infelici e miseri conservi*», è forse da intendere con valore aggettivale ('abbandonò questo mondo, che è tanto misero e infelice') più che predicativo ('abbandonò il mondo, che perciò rimase misero e infelice'); sebbene, infatti, la donna contribuisse con le sue qualità ad adornare la terra e la sua partenza rappresenti di conseguenza un impoverimento del mondo intero, ciò che qui è messo in risalto è piuttosto il contrasto fra la miseria della vita terrena e la beatitudine di quella celeste. Cfr. anche *Rvf* 319 5 «*Misero mondo, instabile et protervo*» e Boccaccio, *Teseida* XI 32 5-6 «*quando il dubbioso / mondo lasciò quell'anima dolente*».

[VII] 49. *Dunque, signωr*: avvio di verso ricorrente in Trissino, per cui vd. LXXXVI 40, *Soph.* 1113 e *It. lib.* I 643 e XXVI v. 556 e v. 971. Tramite la congiunzione, che ha qui valore riassuntivo-conclusivo, Amore si riallaccia al discorso iniziato nella prima stanza, fornendo ora un bilancio di quanto raccontato finora.

49-50. *per ... offese*: 'se, in ragione dell'ardore amoroso che provate nei confronti della donna, la sua morte vi ha arrecato sofferenza'.

51. *Tantω ... cessa*: 'a tal punto che il vostro pianto non trova mai riposo'. Le lacrime che l'amante versa senza fine per la morte della donna coincidono con il *durω piantω* del v. 7. Sia il verbo in punta di verso che l'avverbio sono *hapax* nelle *Rime*.

52. *Pensate ... gradita*: 'consolatevi pensando a quanto la sua presenza sia gradita in Cielo'. Cfr. *Rvf* 31 1-4 «*Quest'anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l'altra vita, / se lassuso è quanto esser dē gradita, / terrà del ciel la più beata parte*»,

142 12 «più gradita in cielo» e 193 9 «infin al ciel gradita» (: *udita* : *vita*), e in parte anche *Inf.* XVI 42 «nel mondo sù dovria esser gradita» (dove però il *mondo sù* è la Terra rispetto all'inferno).

53-54. *E ... bellezza*: anche alla luce di una delle due sole ulteriori attestazioni del verbo in Trissino, che presenta lo stesso costrutto “invogliare di” (in XL 5-8 «Quel tantω in me nutritω altω difiω, / Che trasser lj'ocki miei / Dal vifω di cōlei, / La qual di se medesma ogn'hōr l'involja»), parrebbe preferibile leggere ‘e se il desiderio accresce in voi la voglia della sua bellezza’ che non ‘e se il desiderio della sua bellezza accresce in voi la voglia (di fare qualcosa)’. Cfr. inoltre, in relazione anche ai versi che seguono, *Rvf* 268 73-77 «et sua fama, che spira / in molte parti anchor per la tua lingua, / prega che non extingua, / anzi la voce al suo nome rischiari, / se gli occhi suoi ti fur dolci né cari».

54-55. *oprate ... inkiostri*: ‘adoperate l'inchiostro a voi tanto caro e celebratela con dolce canto’, ovvero ‘celebratela in scritti e a parole’, con un binomio che ricorda quello di LXII 12 «Ωnde cōn vōce o cōn inkiostrow almenω». Vd. inoltre *Rvf* 309 7-8 «a l'opra volse / [...] 'nchiostri» e, per i due sintagmi in punta di verso, rispettivamente *Purg.* XXVI 114 «faranno cari ancora i loro incostri» (: *dimostri* : *vostri*) e *Par.* XXVII 3 «sì che m'inebrïava il dolce canto».

56. *Che ... Fenice*: ‘lei che, sola al mondo, fu tra noi uomini una vera fenice’, ossia ‘unica’, ‘impareggiabile’, dal momento che tradizionalmente si riteneva che non potessero esistere allo stesso tempo due fenici (per cui vd. ad esempio *Rvf* 210 4 «né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice»). Cfr. soprattutto Giusto de' Conti XLIV 13 «essendo in terra lei sola Fenice» e Cappello, *Rime* 100 12 «o fra noi vera Fenice» (: *lice* : *felice*), ma per la struttura del verso cfr. anche *Rvf* 167 14 «questa sola fra noi del ciel sirena» e, per una clausola simile, 366 52 «[...] vera beatrice». Il sostantivo è *hapax* nell'intera produzione trissiniana.

[**Congedo**] 57-58. *Tantω ... disdice*: ‘Celebrarla sarà tanto bello quanto è invece inopportuno il piangerla di continuo’, se non altro per il fatto che il pianto fine a sé stesso non produce alcun frutto. Nella stanzetta finale sono ripresi in chiasmo i due elementi che occupavano già la strofa precedente: «pianger», che diventa qui «lacrimarla», e «celebrate», che, in poliptoto, è declinato in «celebrarla». Si noti inoltre la posizione speculare di «Tantω» e «quantω», ad apertura e chiusura del v. 57, a rimarcare lo strettissimo nesso fra i due membri della comparazione.

58. *sempre lacrimarla*: cfr. *Rvf* 224 10 «se sospirare et lagrimar maisempre» e 226 5 «Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto». *si disdice*: per il verbo, *hapax* nelle *Rime*, cfr. almeno *Rvf* 351 10-11 «or fiero in affrenar la mente ardita / a quel che giustamente si disdice» (: *felice* : *radice*).

LXXVI

L'ultimo testo condiviso tra il codice di Jena e la *princeps* è anche quello con cui in quest'ultima si apre una sezione a sé stante, un'appendice di carattere dichiaratamente encomiastico distinta rispetto al canzoniere amoroso in senso stretto e in parte anche rispetto ai due testi conclusivi dell'intera raccolta – così come dai componimenti pure indirizzati ad amici (come il sonetto XXX) e da quelli, almeno originariamente, dedicati a personaggi illustri (come le canzoni XXXI o LIX), che nella sezione iniziale si confondono con gli altri. Osserva Matteo Residori (2011, pp. 24-25) che «nella pratica media del libro di poesia cinquecentesco [...] le rime estranee al vero e proprio 'romanzo' amoroso» assumono «una posizione marginale nella raccolta», pur senza esserne escluse del tutto; e del resto «la *dispositio* non distingue in genere le rime encomiastiche in senso stretto da quelle di lutto, di omaggio letterario, di corrispondenza amichevole, di esortazione politica», che risultano al contrario accumulate «in nome di ciò che hanno in comune, la presenza di un *destinatario reale*» e relegate in «una sorta di periferia o di frontiera del canzoniere, in cui il poeta, deposta la maschera dell'innamorato petrarchesco, rende conto, discretamente ma non senza precisione, della propria esistenza sociale, fatta di amicizie, relazioni letterarie, obblighi cortigiani». D'altra parte, se componimenti come quelli in lode di Lucrezia Borgia o di Isabella d'Este potevano essere piegati senza troppe difficoltà a fungere da testi 'amorosi' e a essere confusi tra le rime indirizzate alla donna amata, una tale operazione di camuffamento non sarebbe stata naturalmente possibile con la presente canzone o con quella che segue, dedicata al cardinal Ridolfi; mentre a differenziare, ad esempio, un componimento come l'egloga LXXVIII da un sonetto come il XXX – che pure è analogo per tema, essendo un testo luttuoso con dedicatario esplicitato – è il particolare metro impiegato per il primo, che sia in ragione della lunghezza sia per il ricorso all'endecasillabo sciolto non avrebbe potuto essere ospitato all'interno di un canzoniere che, per quanto attraversato da traduzioni di testi classici e da qualche eccentricità extrapetrarchesca sul piano delle forme, è per il resto una raccolta 'canonica'. E proprio a questa sua 'regolarità' va evidentemente ricondotto il fatto che i testi non solo più particolari a livello metrico (la canzone al cardinale Ridolfi e le due egloghe, forse non a caso aggiunte solo nella redazione definitiva, quella della

princeps, e assenti invece nel codice di Jena), ma anche più lontani dal discorso amoroso (includendo quindi anche la canzone al pontefice), si trovino alla fine della raccolta, in coda al canzoniere, similmente a quanto avviene ad esempio per i capitoli posti al termine della *Bella mano* di Giusto de' Conti, per quelli con cui si chiude la *princeps* di Sannazaro e, soprattutto, per i *Triumph* petrarcheschi, che nelle edizioni sia manoscritte che a stampa fra Quattro e Cinquecento facevano assai spesso da complemento ai *Fragmenta* (sulla 'forma' canzoniere si vedano almeno Gorni 1993, pp. 113-134 e Albonico 2006b).

Nel ms. di Jena il testo si trova subito dopo la fine della canzone LXXV, senza soluzioni di continuità, segnalato da una rubrica che non si distingue dalle altre né per ariosità né per abbellimenti di alcun tipo e che consiste nella generica indicazione del metro («Canzone») che contraddistingue tutti gli altri testi della raccolta, senza che sia segnalato in maniera esplicita il destinatario. Opposta è la situazione della *princeps*, in cui non solo a identificare il dedicatario del componimento interviene una rubrica in lettere maiuscole analoga a quella che si trova prima del sonetto incipitario della raccolta, ma i primi tre versi del componimento sono leggermente giustificati a destra rispetto ai seguenti, in modo da lasciare spazio all'eventuale esecuzione di un capolettera miniato, come denuncia la presenza di una *s* minuscola posta esattamente al centro dello spazio rimasto bianco (non diversamente da quanto avviene in corrispondenza dell'avvio del sonetto I). Ma a distanziare la canzone LXXVI e tutta la sezione conclusiva dai componimenti precedenti interviene anche un ulteriore, minimo elemento tipografico: qui, infatti, la lettera iniziale di ogni partizione interna alle strofe non è distanziata dal resto del verso, ma solo leggermente sporgente a sinistra, laddove a distanziarsi è invece la lettera con cui prende avvio ogni strofa (al contrario, nel ms. di Jena è non solo il primo verso di ogni strofa ma anche, più in generale, quello incipitario di ogni componimento del canzoniere a sporgere leggermente a sinistra rispetto agli altri, per una misura di due o tre lettere, laddove nelle partizioni interne tale sporgenza è limitata alla sola lettera iniziale di verso). Il fatto che il testo sia riportato a partire da una nuova carta (ll2r) risulta invece meno cogente, se non altro perché la carta precedente è occupata per intero: potrebbe essere rilevante, in tal senso, l'osservazione che lo specchio di scrittura di c. ll1v risulta costituito da 23 righe anziché 22 come di norma nella stampa – segno forse della volontà di tenere la canzone LXXV tipograficamente distinta rispetto a quella successiva e di fare quindi in modo che neppure un singolo verso venisse a trovarsi nella medesima pagina dell'inizio della nuova sezione –, se non fosse che una situazione analoga si registra in più di un caso quando la pagina potrebbe concludersi con 22 righe ma a un componimento manca un verso soltanto. Si segnala, infine, che nella *princeps* l'indicazione metrica risulta troncata («Canzon»), così come già per la sestina XXVI) e la rubrica scorciata rispetto a quella

che compare nell'occhiello delle due edizioni del 1524 («CANZONE | DEL TRISSINO | AL SANTISSIMO | CLEMENTE | SETTIMO | P. M.»).

La canzone costituisce, secondo quanto Trissino stesso riferisce nelle righe iniziali dell'*Epistola de le lettere* (dedicata anch'essa a papa Clemente VII), la prima opera a stampa in cui siano state impiegate le nuove lettere (p. 3: «la prima volta che queste lettere si sono usate, sono state poste ne la *Canzone* che a quella donai»). Non è da escludere, a tal proposito, che il testo della *princeps* sia stato composto in tipografia a partire non da quello contenuto nel codice di Jena (attraverso una copia intermedia di servizio, che fra l'altro interviene ad adeguare l'ortografia alla nuova prassi adottata nel 1529), ma direttamente da un'edizione del 1524, come dimostrerebbe non solo la maggiore scorrettezza ortografica, in particolare in merito all'impiego di *o/ω* (che pare presupporre il ricorso a una fonte diversa da quella sfruttata per gli altri testi), quanto anche la presenza nella rubrica della forma «CLEMENTE» (invece di «CLEMENTE»), che nel codice di Jena manca del tutto e che si spiegherebbe bene a partire dal «CLEMENTE» delle stampe del 1524. Come dimostrato da Romei (2007b, in particolare alle pp. 150-152), nel 1524 furono pubblicate a distanza di pochissimo tempo due diverse edizioni della *Canzone*, da collocare rispettivamente prima di luglio (vale a dire prima della *princeps* della *Sophonisba*, rispetto alla quale la canzone è antecedente se è vero che fu il primo testo stampato con la nuova ortografia; ma, allo stesso tempo, probabilmente non prima del 7 maggio, data in cui in una nota lettera Alessandro de' Pazzi dava notizia a Francesco Vettori delle fasi di stampa ormai avanzate della tragedia, senza fare però riferimento alla *Canzone*: cfr. Castelvechi 1986, p. xx) e dopo questa data (se non addirittura in coincidenza con la seconda edizione della *Sophonisba*, nel settembre dello stesso anno), come testimonia l'immissione fra l'una e l'altra di piccoli aggiustamenti ortografici volti a far meglio collimare il testo definitivo con la proposta linguistica pubblicamente esposta nell'*Epistola* (cfr. Davoli 2020a, pp. 11-12); senz'altro posteriore è invece la stesura presente nel codice di Jena, dove sono riportate quasi tutte le lezioni della seconda edizione della *Canzone* (cfr. *ivi*, n. 28), così come nelle *Rime*. Il testo, tuttavia, doveva essere già stato composto qualche mese prima della stampa, verisimilmente all'indomani dell'elezione del pontefice, dal momento che «sul piano argomentativo sviluppa con piena consapevolezza i principali indirizzi della politica clementina, almeno quelli dichiarati nei primi mesi del pontificato» (Tomasi 2020, p. 91), tra cui soprattutto la volontà di risanare la frattura interna alla Chiesa originatasi con la Riforma luterana e quella di mantenere un atteggiamento neutrale nel contrasto tra Francesco I e Carlo V, nel tentativo di porsi quale paciere (cfr. Prosperi 1982, in particolare a p. 246). Già l'11 dicembre del 1523 Giovanni Salviati invitava Trissino a recarsi a Roma per congratularsi di persona con il neoeletto pontefice (cfr. Morsolin 1894, p. 115), e ad accompagnare la lettera del cardinale vi era un breve del papa

stesso: del resto, la frequentazione con Giulio de' Medici, coetaneo di Trissino, è attestata a partire almeno da due lettere del 1515 (entrambe missive dell'allora cardinale, rispettivamente del 13 novembre e del 20 dicembre, quando Trissino si trovava a Innsbruck, in missione diplomatica presso Massimiliano I per conto di Leone X), che manifestano però una familiarità instaurata da tempo.

L'esperimento trissiniano, evidentemente gradito al papa mediceo non solo in virtù dell'eleganza della *plaquette* tramite cui veniva presentato ma soprattutto in ragione della vicinanza alle linee politiche indicate fin da subito dal pontefice, non sarebbe rimasto privo di imitazioni: eclatante è il caso di Pietro Aretino, che nello stesso giro di mesi fa stampare proprio da Ludovico degli Arrighi una serie di tre opuscoli che includeva tra l'altro una canzone in *Laude di Clemente VII* (vd. a proposito Marini 2006 e Procaccioli 2020, alle pp. 113-116).

Il testo si apre con un vocativo designante il pontefice («Signor», al v. 1), subito ampliato da una relativa che occupa l'intero primo piede; il verbo della principale, dopo ulteriori espansioni sintattiche che trapassano non solo il secondo piede ma anche l'avvio della sirma, trova posto solo al v. 9 e consiste in un'invocazione con cui è chiesto al pontefice che intervenga, in veste di *pastore*, per liberare l'Oriente dal dominio degli infedeli e al contempo per ristabilire l'unità della Chiesa – due dei principali nuclei tematici che, in ordine inverso, saranno trattati nel prosieguo della canzone. Nella seconda stanza prosegue l'identificazione di Clemente come persona designata fin dall'eternità a *governare il Gregge* in ragione delle sue qualità, capaci di adattarsi a qualsiasi situazione (vv. 20-21 «tranquillo in pace [...] in guerra / Vittorioso»), e della sua volontà integerrima di non lasciarsi sopraffare da alcuna tentazione di gloria mondana. L'elenco delle virtù prosegue nella terza stanza, dove di nuovo è riproposta (in chiasmo rispetto all'attestazione precedente) l'opposizione tra la conoscenza dell'arte militare e la sapiente abilità diplomatica (v. 29), e le varie sue doti sono poi presentate in un lungo elenco in litote (in cui domina la ripetizione anaforica di particelle di negazione), alla fine del quale è ribadito come Dio lo abbia prescelto fin dall'eternità perché il mondo intero ne traesse beneficio. La quarta strofa prende avvio con un nuovo vocativo (è il secondo «Signor» del componimento) cui si accompagnano degli imperativi con cui l'io incalza il pontefice e lo invita da un lato a risanare la cristianità dalla piaga luterana e dall'altro a porsi quale mediatore fra il re di Francia e l'imperatore, così che l'Italia e l'Europa intera non siano ulteriormente afflitte dalla guerra: l'odio di questi ultimi due, anzi, dovrà essere reindirizzato contro il nemico comune, gli infedeli. Se così fosse – si prosegue nella quinta stanza – quel sangue ora sparso invano nelle lotte fratricide frutterebbe la liberazione dei territori d'oriente e in particolare la riconquista di Belgrado e Rodi (da pochi anni passate sotto il dominio ottomano), con vantaggio non solo in questa vita ma anche in quella ultraterrena. Con un'invocazione si apre anche la sesta stanza

(che contiene in avvio sia un imperativo che il vocativo «Signor»), in cui il pontefice è di nuovo invitato a prendere le armi contro il nemico *turco*, nella certezza che l'intera Europa si muoverà al suo fianco combattendo fino allo stremo. Nella settima strofa, con spirito quasi profetico, l'io dichiara di "vedere" già i successi riscossi dall'azione militare che il pontefice intraprenderà, contemplandolo mentalmente mentre torna vittorioso dalla spedizione ed elencando – con ritmo serratissimo, per cui ogni verso contiene un singolo periodo che si apre con un anaforico «Veggi» – gli onori ricevuti una volta rientrato in patria: un evento del genere non potrà che suscitare, naturalmente, una serie di encomi poetici che celebreranno le gesta gloriose e riporteranno con perizia di dettagli ogni singola azione e parola. A sigillare il componimento interviene, anche nel congedo, una nuova invocazione del pontefice, che questa volta la canzone stessa dovrà incoraggiare a prendere le armi e a ottenere in nome del *Ciel* quel trionfo per il quale conseguirà una fama imperitura.

Canzone di 7 stanze di 13 versi, endecasillabi e settenari, di rime ABC BAC CDDEeFF, e congedo uguale alla sirma. Si tratta di una oloendecasillabica 'mancata', una sorta di riduzione (sia nel numero di versi che nella misura sillabica) dello schema della canzone LV, di cui è riprodotta la *nimia repercussio* nella sirma, pur con una coppia di versi a rima baciata in meno: se quella è più nobile di ogni altra proprio in ragione della consistenza endecasillabica di tutti i versi e risulta perciò da associare a una figura più che umana, questa raggiunge un grado di nobiltà che si avvicina alla perfezione ma non la consegue, essendo dedicata a una figura che, per quanto alla sommità di ogni scala gerarchica, è pur sempre un essere umano – e, in tal senso, modello metrico del testo trissiniano potrebbe essere considerata anche la canzone 53 dei *Fragmenta*, indirizzata come questa a una figura esortata a intervenire per risollevare le sorti di un'Italia afflitta. Lo schema è condiviso dalla petrarchesca 207 (identica per rime, ma contenente in totale tre settenari) e in parte dalla 360 (che presenta un'uguale seriazione rimica nella sola sirma, pur se con due settenari anziché uno soltanto). Poco cogente sul piano metrico appare invece l'accostamento con la canzone 28 suggerito da Bartuschat (2000, p. 197), valido invece sotto il profilo tematico (essendo anche quel testo incentrato sulla necessità di una crociata). Lo schema trova inoltre impiego più di una volta in Trissino, nella *Sophonisba* (ai vv. 185-228 e 1100-1151, con sirme a schema rispettivamente CDdEeFF e cDdEeFF, più vicine alle due canzoni petrarchesche) e in *Rime* LXIV (sirma cDdEEFF), per cui si rimanda alla relativa introduzione. Come nelle altre canzoni in cui la sirma è attraversata da una serie di rime bacciate (LV e LXIV), Trissino è attento a evitare un andamento troppo cantilenante, costruendo il periodo in modo che una singola coppia baciata non venga mai a trovarsi isolata dal punto di vista sintattico ma sia o parte di un gruppo di versi più ampio – si veda ad esempio la prima stanza, con una struttura del tipo CDDE (a sua volta suddivisibile in CD + D + E) + eFF (a sua volta

riducibile a eF + F) – o del tutto franto in due unità indipendenti l'una dall'altra – come nella quinta strofa: CD + DE + eF(+)F. Quanto al profilo rimico, nella prima stanza sono fortemente allitteranti fra loro i rimanti *elettω*, *eternω* ed *effettω*. Nella seconda è ricca (e desinenziale) la rima *guidarlω* : *lōdarlω* e sono fra loro allitteranti sia *guerra* e *guidarlω* che *lōdarlω* e *lingue*. Nella terza è paronomastica la rima *pace* : *piace* (rimanti che a loro volta sono allitteranti rispetto a *pensa*) e sono fra loro consonanti le rime E (-ette/-ette) e F (-uttω). Nella quarta è derivativa (e inclusiva) la rima *humana* : *inhumana*. Nella quinta è inclusiva la rima *anni* : *affanni* : *danni*. Nella sesta è assonante *impresa* : *difesa*, sono inclusive *fosse* : *rosse* : *osse* e *resti* : *presti* e sono assonanti fra loro E (-ina) e F (-ani). Nella settima è inclusiva *fatti* : *atti*. Nel congedo, infine, è inclusiva (e ricca) *scospesω* : *pesω*. Si segnala, inoltre, una parziale ricorrenza nel testo dei rimanti *elettω* (v. 1) ed *ellette* (v. 37) da un lato ed *effettω* (v. 5) ed *effetti* (v. 57) dall'altro.

[I] 1-2. *Signωr ... divin*: i due versi incipitari saranno ripresi di peso in *It. lib. XXIV* 412-413 «Signωr, che fōste eternamente elettω / Nel cōnsiljω divin, per torre il giōgω»; ma cfr. anche *Rime LV* 1-2 «Donna gentil, che dal cōnsiljω eternω / Fōsti mandata qui tra noi».

1. *Signωr*: il sostantivo, che nel canzoniere propriamente amoroso è riservato a designare Dio, Amore o, al femminile, l'amata – con le sole eccezioni della ballata LXIX e della canzone LXXV, in cui a prendere la parola è la donna, che con questo titolo si rivolge all'amante –, ricorre invece in riferimento al dedicatario nei due testi encomiastici LXXVI e LXXVII (oltre che nella dedicatoria iniziale). *eternamente elettω*: 'scelto fin dall'eternità', 'designato fin da sempre', ovvero senza un inizio nel tempo. In questa prospettiva, ricade sotto il sapiente governo di Dio non solo il mistero dell'incarnazione e della conseguente redenzione dell'uomo, ma anche ogni singolo evento della storia, che *in mente Dei* si è già realizzato secondo un preciso e prestabilito disegno (pur dovendosi considerare rispettata la volontà dell'uomo e la sua libertà di azione). Si noti l'insistita assonanza sussistente fra l'avverbio e il participio. Un identico sintagma, nella medesima giacitura, è anche in *Colonna, Rime spirituali* 23 10 «che ne die' il parto eternamente eletto».

2. *Nel ... divin*: l'espressione dovrebbe valere 'nella mente di Dio' (come in *LV* 1-2), coincidendo quindi con il *Pensierω* del v. 5. Il sostantivo, infatti, che potrebbe anche significare 'consesso', 'assemblea' (a indicare quindi un concreto concilio tenutosi in Cielo fra Dio e le intelligenze angeliche) pare non avere altrove in Trissino questa accezione, se non in *It. lib. XXI* 3 «Fece kiamare il suω cōnsiljω eternω». Il sintagma è del resto già dantesco, per cui vd. *Par. XIII* 141 «vederli dentro al consiglio divino»; ma cfr. anche, *infra*, il v. 43 «Muovi 'l prōfōndω tuω cōnsiljω».

2-3. *per ... Nave*: 'per governare la sua nave (in qualità di pontefice), che ora è stanca di navigare per i continui affanni che la tormentano'. L'immagine della *Nave*

rinvia alla tradizionale allegoria della Chiesa come *navicula Petri*, di continuo esposta ai pericoli dei marosi (a partire da *Mt* 14 24 «navicula autem in medio mari jactabatur fluctibus»), e si ritrova in Aretino, *Laude di Clemente VII* 47-48 «né Pier volse adesso / meno esperto Nocchier per la sua nave». Per la nave priva di governo cfr. inoltre almeno Gallo, *Rime, A Lilia* 111 1 «Qual nave in alto mar senza governo», Sforza 253 1-3 «Vegio fra scogli in tempestoso mare, / Senza governo e lontan da ogni porto, / Conducta la mia nave» e Bembo, *Rime* 102 33-35 «E' non si vide mai perdita nave / [...] / spinta dal vento errar senza governo» e 174 14 «sembro nave in gran mar senza governo» – tutti evidentemente derivanti da *Rvf* 189 1-4 «Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, [: *eterno*] / enfra Scilla et Caribdi; et al governo / siede 'l signore, anzi 'l nimico mio». Ma, in unione con i due aggettivi che precedono (il secondo dei quali è *hapax* nelle *Rime* se si esclude l'occorrenza di «travalljare» al v. 55 di questa stessa canzone), l'immagine trissiniana proviene più probabilmente da Tebaldeo, *Rime estravaganti* 544 3 «con la mia stanca e travagliata barca» e *Rime dubbie* 6 1 «Io son quel stanco e travagliato legno»; vd. inoltre Bembo, *Rime* 102 62-63 «'l porto / fosti de l'alma travagliata et stanca».

4. *Hor ... novellamente*: 'adesso che, finalmente', in contrapposizione all'«eternamente» del v. 1 ('Dio aveva stabilito da prima dell'inizio dei tempi questo suo proposito, che ora ha trovato compimento nella storia'). Un avvio di verso identico è in LXXV 4 «Hor, che novellamente al Cielω è gita» (e vd. la relativa nota per il preciso valore da assegnare a «novellamente»). Si noti che si tratta del secondo avverbio pentasillabico in pochi versi: elemento che, assieme ad esempio alla ricorrenza della vocale *a* nel verso precedente – in sillaba tonica ma non solo (*De LA suA stAncA e trAvAljAtA nAve*) –, contribuisce a elevare il dettato poetico in direzione della «grandezza», giusta le indicazioni fornite da Trissino stesso nella *Poetica*, pp. 31-32: «La grandezza, poi, e dignità et elevazione del parlare si fa [...] da la venerazione, da la asprezza, da la vehemenzia, dal splendore, vigore e circuizione [...]. A la quale venerazione si ricercano parole larghe et alte e che quasi costringano altrui ad aprir la bocca nel proferirle; e questo specialmente fanno quelle parole che hanno molte *a* et *o*, e massimamente se sono poste in fine de le parole o siano collocate ne le principali cesure dei versi».

4-5. *quell'eternω / Pensierω*: la volontà divina di porre Giulio de' Medici al governo della Chiesa, che, come dichiarato già al v. 1 (con una figura etimologica rispetto all'aggettivo qui impiegato), è stata concepita fin dall'eternità. Il forte *enjambement* tra aggettivo e sostantivo non fa che accentuare l'idea di una distanza temporale tra il momento in cui il proposito è stato formulato e quello della sua attuazione, similmente a quanto avviene ad esempio in XXXI 52-53 «forse perchè eternω / Di lei ne resti a tutto 'l mōndω exēmpio».

5. *difiatō effettō*: è la realizzazione concreta del *Pensierō*, che prende forma esattamente nelle modalità secondo cui era stato formulato. Il sintagma è già in Mantelli di Canobio XIII 33 «per pervenire a un disiato effetto» e soprattutto in *Scophonisba* 1500-1501 «Dunque le nuove noze non harannō / Il difiatō effettō?». Il rapporto tra proposito e sua realizzazione trova invece largo impiego nell'*Italia liberata*, per cui vd. IV 534 «Ma fù l'effettō al suō pensier diversō», V 475 «Felice effettō a i vostri alti pensieri», XVI 384 «Che sī fierō pensier sortisse effettō» e XVII 625 «Di dare effettō al suō crudel pensierō»; cfr. inoltre *It. lib.* I 996-1000 «O buon Prōpheta, a cui suol far gran parte / L'eternō Diō de l'alti suoi secreti, / Quantō mi piace, ch'al voler del cielō / Non sia discorde la sentenza nostra; / Che non le può mancar felice effettō».

6. *Et ... kiave*: 'e detieni le chiavi che servono a serrare e disserrare il cielo', ovvero 'sei diventato pontefice (e hai quindi il governo dell'intera umanità)'. L'immagine della duplice chiave, di ascendenza biblica (per cui vd. *Is* 22 22 «et dabo clavem domus David super umerum eius et aperiet et non erit qui claudat et claudet et non erit qui aperiat» e soprattutto *Mt* 16 19 «et tibi dabo claves regni caelorum, et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis»), registra come noto ampie attestazioni nella tradizione, anche con declinazione erotica (per cui vd. *Rime* XXVIII 1-2 «Questa Donna gentil, che sempremai / Hebbe le kiavi in man de' miei pensieri» e rimandi in nota). Cfr. soprattutto *Inf.* XIII 58 «Io son colui che tenni ambo le chiavi» e XXVII 103-104 «Lo ciel poss'io serrare e diserrare, / come tu sai; però son due le chiavi», ma anche (in riferimento ad Alessandro Farnese, nipote di Paolo III) Bembo, *Rime* 175 9-10 «Ambe le chiavi del celeste regno / volge l'avolo vostro»; un'identica clausola, seppure in un contesto differente, è invece in *Rvf* 63 11-12 «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave / avete in mano».

7. *Se ... grave*: 'se anche la congiuntura temporale nella quale ti trovi ad amministrare la Chiesa è estremamente negativa (e dunque in potenza sfavorevole a qualsiasi iniziativa)'. Il riferimento, qui ancora generico e poi via via sempre più dettagliato nel corso della canzone, è alla lacerazione operata di recente nella cristianità dal luteranesimo, ma anche alle guerre che avevano devastato negli ultimi anni l'Italia e sarebbero culminate poi nell'evento tragico del sacco di Roma, oltre che alla preoccupante avanzata della minaccia ottomana a oriente. La *iunctura* in clausola è anche nella *Laude di Clemente VII* di Aretino, vv. 43-45 «Bench'è gran tempo che Dio ebbe impresso, / e riserbato in la divina idea, / per farlo redemptor del secol grave».

8. *Pien ... offese*: 'colmo di contrasti e di oltraggi feroci'. La situazione di profonda sofferenza che l'io ravvisava nella condizione dell'Italia in LXV 24-25 («E benchè Italia piena di tormentō / Fosse, nel quale anchor trista dimora») è estesa

ora ad abbracciare l'intero *secol*. Si segnala che nella prima edizione del 1524 della *Canzone* si leggeva «dispietate», corretto già a partire dalla versione di qualche mese più tarda, forse anche per rendere meno evidente la ripresa da *Rvf* 28 86 «a vendicar le dispietate offese».

9. *Non ... imprefe*: 'non rimanere inerte, non indugiare nell'intraprendere azioni gloriose'. Il sintagma in punta di verso, che si oppone in perfetto parallelismo a quello con cui si chiudeva il verso precedente (in entrambi i casi aggettivo + sostantivo), è sfruttato più volte da Trissino, nella *Sophonisba* (v. 336 e v. 570) e soprattutto nell'*Italia liberata* (XI 222; e «hωνωrate imprefa» è poi, sempre in chiusura di verso, in I 645 e 983, VI 804, X 4 e XXVI 88), ed è impiegato anche da Aretino, *Laude di Clemente VII* 57-58 «E che sia 'l ver, che solamente il cenno / gli basti a vincer l'onorate imprefe».

10. *Per ... giogω*: 'per liberare dall'oppressione (della dominazione ottomana)'. Per l'avvio del verso si veda *It. lib.* XXIV 413-414 «per torre il giogω / Ultimω a Roma de la gente Gottha». L'immagine è stata forse influenzata da quella di *Rvf* 28 61-62 «Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo / dal giogo antico». *l'Oriente*: nel momento in cui Trissino scrive, l'impero ottomano occupava l'intera Anatolia e si espandeva sia a sud, sulla costa del Nord Africa, che a ovest, a occupare ormai quasi interamente la penisola balcanica, e si avviava sotto la guida di Solimano il Magnifico a toccare il punto di massima estensione (giungendo tra l'altro, pochi anni più tardi, fino alle porte di Vienna). In una tale prospettiva, una nuova crociata guidata dal pontefice avrebbe dovuto non solo far arretrare la potenza straniera, ristabilendo così i governi 'legittimi' nei territori di recente assoggettati (e in particolare a Costantinopoli, che da meno di un secolo era stata assoggettata), quanto soprattutto restituire alla cristianità i luoghi sacri ormai da tempo in mano agli infedeli.

11-12. *Ch'a ... hωνωre*: la ragione per cui il pontefice non dovrà esitare a mettere in atto quanto il poeta lo invita a compiere risiede nella certezza che tali imprese sono state serbate a lui da Dio. A differenza che, ad esempio, in *Rvf* 28, il nome del dedicatario compare qui all'interno del testo (e si ritroverà nuovamente al v. 90, oltre che in LXXVI 47).

12. *Ha ... Ciel*: cfr. Colonna, *Rime epistolari* 5 (testo dedicato al cardinale Pompeo Colonna suo cugino come ringraziamento per la stesura dell'*Apologia mulierum*) 12-14 «Riserbato t'ha il Ciel per nostro onore / doppio tant'anni, ch'un subietto tale / conviene ai tuoi pensier felici ed alti», ma anche Buonaccorso da Montemagno il Vecchio V 6-7 «Dapoi che 'l cielo in te nostra salute / riserbato ha dopo a miseria tanta». *largω hωνωre*: cfr. *It. lib.* I 237 «Di quel, ch'avea dal ciel sì largω hωνωre». Si noti inoltre la figura etimologica fra «largω hωνωre» e «hωνωrate imprefe» (v. 9).

13. *Per ... pastore*: 'in modo da formare un unico ovile, a capo del quale sta un

solo pastore'. Il papa dovrà quindi costituirsi guida della cristianità e del mondo intero, riconducendo ogni essere umano all'unico *ovile* che è la Chiesa e ricucendo le lacerazioni prodottesi all'interno di questa. L'immagine impiegata è quella vulgata e tradizionale per fare riferimento al popolo cristiano e alla sua guida religiosa, e consiste in una traduzione pressoché letterale di *Io* 10 16 «et fiet unum ovile unus pastor» (con ripresa anche del poliptoto «unum [...] unus» in «un σω [...] un σω»).

[II] 14. *Chè ... mira*: 'Perché, se si considerano bene i fatti e gli avvenimenti del passato'. È formula piuttosto topica per introdurre una considerazione di facile comprensione per chiunque, a costo che si ricorra alla razionalità nel valutarla: vd. almeno *Tr. Temp.* 52-53 «Ma chi ben mira col giuditio saldo, / vedrà esser così» (e qui, al v. 17, «Vedrà, ch[e] ...»).

14-15. *da ... mōndω*: 'da quando Dio volle redimere l'umanità, liberandola dal peccato originale attraverso il proprio sangue, versato per mezzo di Cristo'. L'indicazione non è un generico rimando alla volontà di Dio (che è eterna) di assumere la natura umana nella persona del Figlio, ma si riferisce al momento in cui Cristo, dopo essere morto sulla croce e risorto, affida il governo della Chiesa militante a un suo *vicariω*: da quando Pietro fu posto a capo della Chiesa, insomma, nessun altro papa fu tanto eccellente quanto Clemente VII. Tematicamente il brano è vicino a *Par. XXXII* 113-114 «quando 'l Figliuol di Dio [: *pio*] / carcar si volse de la nostra salma», e trova impiego anche in *Rime LXXVII* 67-68 «Ma tu, Re de le stelle, eternω Padre, / Che cōl tuω sangue liberasti 'l mōndω» e in *It. lib. XXVI* vv. 505-507 «cōlui, che volse / Cō 'l propriω sangue liberare il mōndω / Da l'empia ωffesa de l'anticω padre» (con ripresa identica del v. 15) e 661-662 «Liberatrice de la specie humana, / Che salvò il tuω filjuol cō 'l propriω sangue» (con lieve variazione).

16. *un ... terra*: il papa, sostituto e rappresentante di Cristo sulla terra. Il sintagma in clausola è sfruttato anche da Bernardo Tasso nella sua canzone a Clemente VII (*Rime II LXXVI*), vv. 121-122 «Poi che del Re del Ciel Vicario eletto / In terra sete»; in Trissino si ritrova nella dedicatoria della *Sophonisba* (p. 32 «ma ben la exhortω a fare cōme fa il Re de l'universω, di cui è Vicariω in terra») e in *Rime LXXVII* 47-48 «Nē il buon Clemente, ch'al fraternω pefω / Per vicariω di Diω successe in terra», ma espressioni analoghe sono anche in *Rime LXXVI* 40-41 «Dunque, Signωr, poi che ne l'altω seggiω / Per vicariω di Diω seder ti truovi» e in *It. lib. I* 70 «del vicariω de Christω» e XVI 434-435 «il gran pastωre, / Che vicariω di Christω esser dōvea».

17-18. *Vedrà ... piω*: 'si renderà conto che non diede mai ad alcun uomo superiore per qualità (rispetto a Clemente VII) un compito tanto difficile quale è quello di governare il gregge di Cristo, da lui tanto amato e a lui tanto devoto.'

19. *Mentre ... serra*: 'mentre che questo si trova circondato da una mandria

mondana'. Si noti l'opposizione tra questo sintagma (peraltro con i due membri in fortissima consonanza: *MōNDAnA MANDrA*; e si tenga presente anche, a inizio verso, *MeNtRe*) e quello del verso precedente (il *Gregge amatō e piō*), a indicare da un lato i cristiani, raffigurati come pecore inermi benché protette dal pastore, e dall'altro tutto il resto del mondo (non solo gli infedeli, dunque, ma anche, più latamente, chiunque non si trovi sotto la guida del papa), rappresentato invece come un ovile, un recinto che lo circonda – questo, infatti, è il significato che “mandria” assume generalmente in Trissino –, o forse come un armento di buoi che la insidia da ogni lato. La stessa contrapposizione, sempre in riferimento alle genti che il papa deve governare, si ritrova in *It. lib.* I 78-79 «O buon pastōr d'e popōli, tu dormi, / E lasci il grege, e le tue mandre a i lupi».

20-21. *Questi ... Vittorīōfō*: 'Questo papa, capace di mostrarsi benevolo in tempo di pace ma anche di risultare vittorioso in tempo di guerra'. Clemente VII, insomma, con doti da perfetto uomo machiavellico, è in grado di «riscontrare» con i tempi il proprio atteggiamento, di adattarsi a ogni contingenza in modo da trarne il maggior vantaggio. Sulla duplice propensione di Giulio de' Medici alla vita militare e a quella religiosa rimane celebre il giudizio di Guicciardini, che nella *Storia d'Italia* (XI 8) lo definisce «inclinato dalla volontà sua alla professione dell'armi ma tirato da' fati alla vita sacerdotale». Il perfetto equilibrio tra i due membri del verso, oltre che essere minato dall'anastrofe dell'aggettivo, è scardinato del tutto dal fatto che «Vittorīōfō» finisce per essere rigettato al di là del limite del verso, in forte *enjambement*. Per un'analogha contrapposizione fra doti opposte vd. *It. lib.* I 720-721 «Questi hor cōsideratō, et hor'audace, / Hor prestō, hor tardō sempre si dimōstra», oltre che *infra* i vv. 28-29 («le virtù simili a questō, / Feroci in guerra e mansuete in pace»); cfr. inoltre Chariteo, *Endimione* son. 91 7-8 «Quel che, pace tenendo et guerra in mano, / Tranquillo et secur serba il patrio regno». Un identico avvio di verso è pure in *Rime* LXXVIII 60-61 «Questi, hor seguendō le paterne piante, / Et hor per miljōr via salendō al mōnte».

21-22. *sì ... fortunatō*: 'sarà in grado di guidare così bene quel gregge, che per esso ne scaturiranno soltanto degli avvenimenti favorevoli'.

22-23. *onde ... lingue*: 'per la qual cosa ogni uomo si prodigherà nel celebrarlo' (letteralmente 'ogni lingua si snoderà al fine di lodarlo'). Per la clausola cfr. Bembo, *Rime* 175 5-6 «Ratto ogni lingua, se ciò fia, lodarvi / udrete» (in riferimento ad Alessandro Farnese) e, per contrasto, *Par.* XXIII 55 «Se mo sonasser tutte quelle lingue» (: *stingue*) e *Rvf* 325 97-98 «Tutte lingue son mute / a dir di lei» e *Tr. Cupid.* III 144 «ove tutte le lingue sarien mute». Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

24-25. *Et ... voluptà*: 'ed egli, in grado di mettere a tacere ogni altro suo minimo desiderio', con pseudo-paragone simile a quelli di XXX 13-14 «Cōm'huom, che di sue spolje apertamente / Haveva dritti già mille trōphēi», XLV 84 «e fa cōme

huom, che sogna» e LXIV 29 «Perch'io stava come huom, che è fuor di vita» (ma vd. anche la nota a IX 4). La congiunzione incipitaria ha probabilmente valore avversativo rispetto a quanto precede ('tutto il mondo lo loderà, ma lui sarà concentrato unicamente sulla cura del gregge'). Si noti sia l'allontanamento del complemento oggetto dal verbo per mezzo di inarcatura – per cui la *volutà* viene effettivamente quasi ad “estinguersi” – sia la forte allitterazione tra *EXTingue* e l'*EXTenderanno* del verso precedente.

25. *Ognialtra volutà*: il sostantivo, *hapax* nella raccolta (così come nella *Scophonisba* e nell'*Italia liberata*), è da intendere non nel senso negativo di 'passione irrefrenabile', ma in quello più generico di 'desiderio', anche in ragione del precedente «Ognialtra»; Clemente, cioè, è detto pronto a bandire non solo ogni aspirazione non onesta, ma qualunque proponimento che possa impedirgli di realizzare il fine per cui è stato chiamato al soglio pontificio – prendersi cura delle proprie pecore. *intentò*: 'concentrato verso', 'indirizzato con tutta la sua mente e tutte le sue forze'. Cfr. almeno VII 6-7 «E la mia volja intenta / Ad altro mai non fu» e XXX 10-11 «Però che Marc'Antonio intenta havea / Ogni sua cura per difender lei».

26. *Ad ... armentò*: 'a prendersi cura del gregge a lui affidato' (con il sostantivo in punta di verso che, a differenza di «mandra» del v. 20, è qui un semplice sinonimo del «Gregge» di v. 18). Un sintagma analogo è in B. Tasso, *Rime* II LXXVI 97 «La greggia a voi commessa» (ma vd. anche i vv. 113-114 «Però, saggio Pastor di queste gregge, / Di queste care gregge aggiare cura»); e cfr. all'opposto quanto è detto di papa Silverio in *It. lib.* XVI 552-553: «E sempre i non legittimi pastori / Han poca cura de' commessi greggi». Per l'aggettivo vd. inoltre *Rime* X 1-2 «L'jocki savi al cui governò Amore / Commise i miei pensieri e 'l viver mio» e LXXVIII 54 «le commesse piante».

[III] 27. *Qual ... imperò*: 'Quale altra persona fu mai a capo di un qualsiasi dominio terreno'. Il confronto è ora non più con gli altri pontefici della storia, ma con ogni altro uomo che abbia mai esercitato un qualche tipo di potestà su un territorio. Per «terrestre imperò» cfr. all'opposto *It. lib.* IX 453-454 «Et hebbe sotto 'l suo divino imperò / ciò, che 'l ciel copre, e che circonda il mare» (a proposito di Roma).

28. *Che ... questò*: 'che avesse qualità paragonabili a costui'. La straordinarietà di Clemente risiede non solo nell'unicità delle virtù che questi possiede, quanto nella loro intensità e molteplicità, tale per cui pregi diversi coesistono senza contrasti.

29. *Feroci ... pace*: è la medesima opposizione già espressa ai vv. 20-21, a indicare il ricorso a un cinico realismo politico, senza timore di mostrarsi di volta in volta accondiscendente o spietato. Per la sua struttura, il verso richiama vagamente *Rvf* 128 40 «fiere selvage et mansuete gregge». Ma cfr. soprattutto *Dolce pensier, che mi ritorni al canto* (in Trissino 1729a, pp. 380-381) vv. 44-46 «Più gentil, più cortese, /

Che mai vedesse alcun mortale in terra; / In pace mansueto, acerbo in guerra» (a proposito di Ferrante d'Avalos).

30-32. *Non ... verace*: l'intero piede è occupato da una serie di aggettivi riferiti a Clemente, disposti in modo da costituire una coppia in ciascun verso. Le congiunzioni attraverso cui si articola il periodo e si struttura il tristico, pur nella ripetizione allitterante della nasale, si presentano in minima *variatio* (nel primo verso «Νων [...] νε», nel secondo «Νε [...] ε», nell'ultimo «Νε [...] νε»). L'elenco riprende alcune delle virtù cardinali (giustizia e prudenza; e forse la temperanza è riconoscibile nella "modestia", oppure nell'equilibrio tra "giocondità" e "severità"), espandendole in maniera analoga a quanto avviene in LXIV 35-39 (rispetto a cui sono in comune «γιωκωνδω» e «prudente»): Clemente è quindi capace di esercitare la giustizia al sommo della perfezione, non desidera nulla che possa distoglierlo dai suoi uffici (come osservato già ai vv. 24-25 e come sarà poi ribadito all'inizio della sirma), sa mostrarsi sia benevolo che duro a seconda delle occasioni, opera sempre con prudenza e non percorre mai vie di falsità. Cfr. in parte Orazio, *Odi* IV 9 34-36 «Est animus tibi / rerumque prudens et secundis / temporibus dubiisque rectus». Sono *hapax* nelle *Rime* sia «μωδεστω» sia «σεverω» (che non compare neppure nel resto della produzione trissiniana).

33. *Ogni ... piace*: 'L'esercizio costante del bene gli procura tanto diletto'; ma è possibile sciogliere anche come 'ogni buona operazione' anziché 'l'operare ogni bene', intendendo quindi «ben» con funzione di avverbio e non di sostantivo. Tale interpretazione è del resto supportata dalle attestazioni della stessa *iunctura* nella *Commedia*, per cui vd. *Purg.* XXIII 93 «quanto in bene operare è più soletta» e *Par.* XX 58-59 «il mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo», ma anche *Par.* XVIII 58-60 «E come, per sentir più diletta / bene operando, l'uom di giorno in giorno / s'accorge che la sua virtute avanza». Il verbo sostantivato è *hapax* nelle *Rime*. Per la forma «li» vd. LXXV 17 e nota.

34. *Che ... pensa*: è ripreso il concetto già formulato ai vv. 25-26, con l'ulteriore specificazione che l'impegno profuso dal papa nel *ben operar* non conosce interruzione neppure per un istante (si tratta insomma di un'attività totalizzante non solo rispetto ad altre operazioni, ma in assoluto). La coppia antonimica «γιωρνω ε notte» è topica, ma per una struttura del verso analoga vd. almeno Tebaldeo, *Rime stravaganti* 700 16 «E giorno e notte mai d'altro non penso»; lo stesso stilema è anche in *It. lib.* VI 363 «Che giωρνω, ε notte νων pensava ad altrω». Per la clausola vd. inoltre Serafino Aquilano *Epistole* 2 29 «vivo ognor teco, e ad altro mai non penso».

35. *però*: 'perciò', ovvero per il suo zelo indefesso nel *ben operar* e per tutte le qualità elencate in precedenza. *virtute immensa*: un'identica *iunctura* è in clausola anche in *It. lib.* XXVII 1 32 «Signωri adorni di virtute immensa».

36. *Nel ... antivedette*: ‘previde, nella sua onniscienza, fin dalla creazione del mondo’ (ma forse da estendere in modo tale da interpretare ‘fin dall’eternità’, ‘da sempre’, o quantomeno ‘fin dal momento in cui stabilì di creare il mondo’). Il verbo, *hapax* nelle *Rime* così come nella *Sophonisba* e nell’*Italia liberata*, è invece frequente in riferimento a Dio nella *Commedia*: cfr. *Inf.* XXVIII 78, *Purg.* XXIII 109 e XXIV 46, e *Par.* VIII 76. La distanza tra l’«antivedette» e il complemento oggetto da esso retto contribuisce a rendere conto della distanza temporale tra la conoscenza della *virtute* del pontefice da parte di Dio e la sua effettiva manifestazione nel tempo.

37-38. *Volse ... serbare*: ‘volle destinare a lui le azioni più mirabili che si dovessero compiere sulla terra’, secondo un concetto che sarà ribadito ai vv. 66-67 «Prendi dunque, Signor, la bella impresa, / Che t’ha serbatō il Ciel mill’anni e mille, / Per la più glōriōsa, che mai fōsse». Ma si tengano presenti anche i vv. 11-12 «Ch’a l’altō suō Clemente / Ha riservatō il Ciel sì largō hōnōre».

38-39. *acciò ... fruttō*: ‘così che il mondo intero possa trarre beneficio dai frutti che produrrà con le sue azioni’. Per la clausola del secondo verso cfr. *Rvf* 71 102-103 «onde s’alcun bel frutto / nasce di me».

[IV] 40. *poi ... seggio*: cfr. Muzzarelli, *Rime* XXXV (canzone dedicata a Leone X) 15 «poi che seti poggiato a quella altezza». *altō seggio*: è il soglio pontificio, *altō* perché nobile più che ogni altro onore. Con questo stesso significato la locuzione si ritrova già in *Inf.* XXVII 111 «ti farà triunfar ne l’alto seggio» (: *peggio*); in *It. lib.* I 283 («Da ciascun latō poi de l’altō seggio») indica il trono di Giustiniano, ma cfr. in riferimento al papa *It. lib.* XVI 547 «deponetelō pur de l’alta sede» e 727 «Quivi l’assifer sōpra un’alta sede».

41. *vicariō di Dio*: vd. *supra* la nota al v. 16 e in particolare il rimando a LXXVII 47-48. *seder ti truovi*: costruzione con preposizione omessa, secondo un uso alla latina frequente in Trissino (per cui cfr. la nota a XXXIII 3).

42. *hai ... humana*: riproposizione, in minima *variatio*, del concetto espresso al v. 26 «Ad haver cura del cōmmissō armentō». Un verso assai simile è in *It. lib.* XXVII 657 «E solō hai cura de la gente Gottha» (ma cfr. anche XVIII 335-336 «Cōme se fōsse in lui tutta la cura / Di quella armata, e numerōsa gente»), mentre per una costruzione analoga vd. LXI 9-10 «perchè ha lei la cura / De la prigiōne». La clausola, a indicare l’umanità intera, si ritrova in *It. lib.* XI 1091 e, a membri invertiti, in *Rime* XXX 8 «l’humana gente», ed è assai frequente nella *Commedia* (*Inf.* VII 63 «umana gente», *Purg.* III 37 «umana gente», XII 95 «gente umana», XIV 86 «gente umana» e XXXIII «gente umana»: soltanto in quest’ultima occorrenza la coppia è in punta di verso).

43. *Muovi ... muovi*: l’eplanadiplosi ribadisce, nella ripetizione esatta dell’imperativo, la necessità di un’azione immediata da parte del pontefice, che dovrà

adoperare tutta la sua sapienza nelle imprese a lui affidate dal Cielo. Il movimento ricorda quello della rifiutata *Io vo' cangiar l'usato mio costume* (per cui vd. Mazzoleni 1987, pp. 119-120, e in particolare la n. 21) v. 23 «Miri pur quel bel lume, entro ne miri». *prōfōndō ... cōnsiljō*: lo stesso sintagma è impiegato anche in relazione al cardinal Ridolfi, in LXXVII 32-33 «dal prōfōndō / Cōnsiljō».

44. *la ... peggiō*: 'il terribile male che, quanto più passa il tempo, tanto più peggiora'. Il riferimento non è alle guerre intestine all'Italia – che è argomento trattato subito dopo –, ma all'eresia luterana, che da pochi anni aveva colpito la cristianità, "infettandone" una parte considerevole e propagandosi a ritmi preoccupanti. Il sostantivo, fortemente espressionistico e *hapax* assoluto in Trissino, è prelevato da *Rvf* 128 38 «ch'al corpo sano à procurato scabbia», dove era già stato impiegato in senso figurato in riferimento all'Italia (mentre in Dante si incontra in *Inf.* XXIX 82 col significato proprio); e non sarà casuale che, nella raccolta trissiniana, l'aggettivo qui associato a questo male si trovi in riferimento alla morte in LXX 7-8 («l'empia e rea / Morte»).

45. *L'infetta ... risana*: 'risana le persone infette, e perciò in uno stato di grande afflizione'. Quella stessa *gente humana* che al v. 42 era detta essere sotto l'ala protettrice del pontefice è ora in parte *infetta* e deve perciò essere sanata da lui, che avrà il compito di estirpare l'eresia luterana correggendone tutti gli errori dottrinali. Il primo aggettivo non è altrove impiegato da Trissino.

46. *Poi*: 'subito dopo'. L'agenda papale viene ripartita in tre momenti distinti: Clemente dovrà innanzitutto risolvere i problemi interni alla Chiesa stessa, spegnendo il focolaio del luteranesimo; successivamente potrà occuparsi di risolvere i contrasti esistenti tra Francesco I e Carlo V; infine, riappacificati tra loro i due sovrani, potrà far sì che gli sforzi bellici vengano indirizzati verso il comune nemico rappresentato dai Turchi.

46-48. *la ... paefi*: il contrasto fra i due sovrani – designati entrambi come *Re* dal momento che Carlo V, prima ancora che imperatore, era re di Spagna –, insanabile («grave»), rabbioso («d'ira accefi») e addirittura contrario alle leggi della razionalità («inhumana / Volja»), datava almeno dal momento dell'incoronazione di Carlo come imperatore e presto (rispetto a quando Trissino componeva la canzone), dopo una serie di contrasti che si sarebbero trascinati dal 1521 al 1526 e avrebbero coinvolto da vicino l'Italia e buona parte dell'Europa, avrebbe portato alla disfatta dell'esercito francese nella battaglia di Pavia (24 febbraio 1525).

46. *discordia*: si tratta di quegli stessi contrasti già denunciati ai vv. 7-8 «questō secōl grave, / Pien di discordie». *inhumana*: l'aggettivo è *hapax* assoluto in Trissino. In unione al sostantivo che segue, cfr. però *Par.* I 30 «colpa e vergogna de l'umane voglie».

47. *d'ira accefi*: la locuzione compare qualche volta nell'*Inamoramento de*

Orlando boiardesco, ma espressioni analoghe sono assai ricorrenti nell'*Italia liberata* in versi quasi formulari, per cui vd. IV 565 «Tuttω s'accefe di vergogna, ε d'ira» e 889-890 «tuttω s'accefe / Di sdegnω, ε d'ira», VI 798 «S'accendωn d'ira», VII 320 «Accefi il pettω di difdegnω, ε d'ira», VIII 274 «S'accefer tantω di vergogna, ε d'ira», XI 457-458 «sì forte accefω / D'ira» e 569 «S'accefe tuttω di difdegnω, ε d'ira», XII 528 «Tutta s'accefe di vergogna, ε d'ira» e XXV 530 «Moltω s'accefe di disdegnω, ε d'ira».

48. *afflige Italia*: identica locuzione in *It. lib.* XXIV 732-734 «Quella è la gente Gottha; che ribella / Al grande Imperiω, ε Totyla suω Rege / afflige Italia, ε falli immensi danni». Il verbo è al singolare benché i soggetti siano propriamente due («discordia» e «Volja»).

49. *Mitiga ε spegni*: 'affievolisci e infine fai estinguere'. Duplice imperativo che si lega al «Poi» del v. 46 e regge i due complementi oggetto «discordia» e «Volja». Entrambi i verbi sono *hapax* quasi assoluti in Trissino, ritrovandosi un'altra volta solo nell'*Italia liberata* (e vd. in particolare VI 674 «Fia bene anchωr, che mitighiate l'ire»). *cōn ... grandeza*: 'per mezzo del ruolo di mediatore che puoi assumere e svolgere con successo in ragione dell'altezza del tuo ministero papale'.

50-51. *la ... lor*: 'la loro ferocia e l'odio reciproco che provano', con costruzione in chiasmo («lor» + sostantivo e sostantivo + «lor»). È possibile che il primo sostantivo si possa intendere qui anche nel significato di 'sdegno'.

51. *si sparga*: 'si riversi', con coniugazione al singolare e accordo con un doppio soggetto, come già ai vv. 46-48. Per un analogo impiego del verbo in Trissino vd. *Soph.* 179-181 «ε questω mal presente / Fra la nimica gente / Sparga ε difciolja nōi da tal paura».

52. *Ch'al ... ribelli*: gli infedeli turchi, che non credono in Gesù come Salvatore; cfr. *It. lib.* XXIV 831-833 «Ma [Carlo V] prima espedirà l'impresa santa / Cōntra i Germani heretici, ε ribelli / De la fede di Christω, ε de l'Imperω» (in relazione ai luterani). Il nome proprio di Gesù non compare altrove nell'intera produzione trissiniana, dove si ricorre invece sempre a «Christω». Il verso, soprattutto nella clausola, ricalca *Inf.* III 38 «de li angeli che non furon ribelli»; ma vd. anche *Tr. Fame* I 57 «con l'oro, onde a virtù furon rebelli».

[V] 53-58. *Chè ... affanni*: periodo piuttosto convulso a causa del duplice anacoluto per cui, da un lato, la congiunzione «Se» risulta fortemente posticipata rispetto al soggetto della protasi del periodo ipotetico («la metà del sangue»), e, dall'altro, «l'infelice Grecia» figura grammaticalmente solo come complemento di termine e non come soggetto della principale (benché lo sia a senso). Da costruire 'Perché, se quello stesso sangue che è stato versato negli ultimi quindici anni per tormentare l'Italia fosse sparso, anche solo per metà, per intervenire nell'infelice Grecia, afflitta dalla dominazione straniera, quest'ultima sarebbe certamente liberata

da ogni affanno in poco tempo'. Meno probabile, invece, che come soggetto della reggente debba essere inteso ancora il «sangue» ('il nostro sangue, se fosse sparso per portare giovamento alla Grecia, sarebbe fuori da ogni affanno').

53. *la ... sangue*: per dire 'una parte minima, irrisoria se si pensa alla quantità di sangue sparso inutilmente'. Il primo sostantivo è *hapax* nelle *Rime*.

54. *s'è ... petti*: 'è stato fatto sgorgare dai nostri corpi', con atto violento. Cfr. Tansillo, *Rime* 209 2 «di sangue, che dal petto s'avea tratto». *nostri*: degli italiani, ma forse anche di tutte le popolazioni europee, in contrapposizione ai turchi contro cui il sangue si sarebbe dovuto spargere.

55. *Per ... Italia*: 'per arrecare danno all'Italia intera', secondo quanto ricordato ai vv. 46-48 «Poi la grave discordia e l'inhumana / Volja de i dui gran Re, sì d'ira accefi, / Che afflige Italia» e osservato anche in LXV 24-25 «E benchè Italia piena di tormento / Fosse, nel quale anchor trista dimora». Si noti che il verbo si trovava già in forma di participio al v. 3 («travaljata Nave»), in riferimento alla condizione della Chiesa. *quindici anni*: all'incirca, cioè, dal 1509, con una serie di avvicendamenti che avevano prima visto scontrarsi la Lega di Cambrai contro la sola Venezia, sconfitta rovinosamente ad Agnadello (proprio nel 1509); quindi, la Lega Santa contro l'esercito francese, con le ingenti perdite subite da quest'ultimo nella battaglia di Ravenna (1512) sotto Luigi XII, a dispetto della vittoria riportata, e la successiva netta vittoria a Marignano (1515) sotto il successore Francesco I; infine, il contrasto tra il sovrano francese e Carlo d'Asburgo, che proseguiva con alterne vicende fin dall'avvenuta elezione di quest'ultimo a imperatore.

56. *Se ... effetti*: il sangue dovrà essere *sparsu* per la liberazione della *Grecia* allo stesso modo di come ai vv. 50-51 era detto che si sarebbero dovuti "spargere" contro gli infedeli la *fereza* e l'*odi* fino a quel momento impegnati in lotte intestine alla cristianità. Si noti l'insistita allitterazione della sibilante (*Se fosse Sparso in far Salubri effetti*), che richiama il «sangue» del v. 53 e contribuisce a rappresentarne lo sgorgare. Per l'aggettivo cfr. XXVI 1 «Salubre fonte» e relativa nota.

57. *Grecia*: più che di una sineddoche per indicare l'Oriente, si tratterà di uno specifico rimando alla penisola balcanica (che fino a un secolo prima rientrava interamente sotto il dominio dell'impero bizantino) e in particolare a quelle province da pochissimi anni annessi all'impero turco. Questo significato ha infatti altrove in Trissino il nome, che nelle *Rime* si ritrova solo al v. 78 di questa stessa canzone.

57-58. *ogni... servitù*: 'che versa senza interruzione in uno stato di abbattimento sotto la dominazione straniera'.

58. *sarebbe ... affanni*: 'sarebbe ora libera da ogni afflizione'. Cfr. *Scoph.* 215 «Wnde saria di tanti affanni fuora», ma anche Petrarca, *Rime disperse* CXXX 12-13 «Quinci Fiorenza eccelsa fuor d'affanni / Per te è levata ne' sublimi onori» e Tebaldeo, *Rime stravaganti* 548 12-13 «Ché a trarme for con lei de tanti affanni /

facil cosa era».

59. *E ... danni*: 'E, a quest'ora, il tempo che è stato speso solo per arrecare danno a tutta la cristianità e all'intera Europa'. Un verso simile è in XLV 92 «Chè, s'io v'ho spefω il tempω di tant'anni»; ma il concetto, anche in relazione al verso che segue, è probabilmente desunto da *Rvf* 128 106-110 «et quel che 'n altrui pena / tempo si spende, / in qualche acto più degno / o di mano o d'ingegno, / in qualche bella lode, / in qualche honesto studio si converta». *nostrì danni*: dell'intera cristianità, come al v. 54 «nostri petti» e ai versi successivi «nostre man» (v. 61) e «nostra virtute» (v. 63).

60. *Sarebbe ... lodi*: 'si sarebbe potuto impiegare nella scrittura poetica' (o, ancora meglio, 'si sarebbe speso in azioni degne di lode'). Più che a generici componimenti encomiastici, si fa qui evidentemente riferimento ai testi che si sarebbero potuti scrivere per celebrare le vittorie riportate contro il nemico turco. Per il sintagma in clausola, caratterizzato da forte consonanza (*miLLe beLLe Lodi*), vd. XIII 11 «Mille belle virtù di lei narrandω».

61. *E ... Rodi*: 'e avremmo già riconquistato sia Belgrado che Rodi'. Belgrado era stata conquistata dagli ottomani di Solimano il Magnifico in poco tempo durante l'estate del 1521, mentre Rodi aveva capitolato sul finire dell'anno seguente. Si trattava quindi delle iniziative belliche turche e delle conquiste in Europa più recenti dal punto di vista trissiniano, che componeva la canzone a circa un anno di distanza. Il nome «Belgradω» ricorre solo un'altra volta in Trissino, in un elenco delle città al seguito di Turrismo (in *It. lib. X* 447), mentre quello dell'isola è *bapax* assoluto; entrambi si ritrovano invece in Aretino, *Laude di Clemente VII* 70 «per salvar se non pur Belgrado o Rodi». *fora*: letteralmente 'sarebbe', con solita concordanza al singolare con un doppio soggetto.

62. *Et ... assai*: il sostantivo vale qui 'città', 'province' (come generalmente in antico e come altrove in Trissino, nella forma plurale), con riferimento evidentemente soprattutto a Costantinopoli.

63-64. *E ... nimici*: 'e il nostro valore avrebbe almeno dato prova di sé contro dei nemici tali'.

64. *mōstra*: forma scorciata del participio, per 'mostrata', come in LII 7 «Hor più verace Amōr m'ha mōstrō un raggīō».

65. *Che ... felici*: 'che ci procurerebbe felicità sia durante la vita che dopo la morte'. Grammaticalmente il soggetto della consecutiva è ancora «nostra virtute», ma a senso è preferibile intendere 'l'esito dei nostri sforzi bellici' ('ci saremmo misurati contro dei nemici tali che la vittoria riportata sarebbe stata motivo di orgoglio in vita e in morte'). Si noti inoltre l'allitterazione tra *Faria* e *Felici*. *'n ... morte*: la liberazione delle province assoggettate dall'impero turco, infatti, da un lato consentirebbe di rendere nuovamente accessibili senza pericoli i luoghi santi della

cristianità – oltre al fatto che apporterebbe indubbi vantaggi commerciali e quindi economici all'Europa intera – e dall'altro porterebbe ad accumulare meriti che garantirebbero l'accesso al paradiso. Sembra invece meno persuasivo intendere 'sia che fossimo sopravvissuti al nemico, sia che fossimo morti combattendo' (se non altro perché il verbo della consecutiva è al presente, segno di una "felicità" che non si limita al solo momento della battaglia).

[VI] 66. *Prendi*: 'Assumi su di te', ma forse anche 'Intraprendi'. *dunque, Signor*: congiunzione e vocativo identici a quelli al v. 40, in avvio della quarta stanza. *la ... impresa*: la liberazione dell'Oriente dal nemico turco, secondo quanto dichiarato ai vv. 9-10 «Νῶν star di pῶrti a l'hῶnῶrate imprefe, / Per torre il giῶgῶ a tuttῶ l'ῶriente». La clausola, assai diffusa nella tradizione (nei *Fragmenta* ricorre in 62 6 «più belle imprese»), si ritrova ad esempio in Sannazaro, *SeC* LI 1 (: *difesa*) e C 77, oltre che in *It. lib.* VI 937 «ε quella bella impresa» e XXVI 576 «Νῶν vi sia grave il far sὶ bella impresa» (ma vd. anche I 14 «A far sὶ bella, ε glῶrῶfa impresa»).

67. *Che ... Ciel*: 'che il Cielo ha destinato a te'. Lo stesso concetto era già al v. 12 «Ha riservatῶ il Ciel sὶ largῶ hῶnῶre» e ritornerà in LXXVIII 7-8 «quantῶ bene / Vi serba il Cielῶ». *mill'anni e mille*: 'per migliaia e migliaia di anni', ovvero 'da sempre'. Per la locuzione vd. LIX 9 e rimandi.

68. *Per ... fosse*: 'come l'impresa più gloriosa che sia mai stata portata a compimento'. Per la costruzione cfr. XLV 44 «Per la più rara mai, ch'al mῶndῶ fosse» e LXIV 4 «più che mai fosse», *Soph.* 1955 «Nel peggiῶr statῶ che mai fosse al mῶndῶ» (a sua volta ripreso in *It. lib.* XXII 894 «Nel peggiῶr statῶ, che mai fosse al mῶndῶ») e *It. lib.* XXII 504 «Il maggiῶr cῶlpῶ, che mai fosse uditῶ».

69. *al ... squille*: 'al suono delle illustri campane', che chiameranno a raccolta gli schieramenti pronti a partire per la crociata. Un sintagma simile è in *Rvf* 143 7 «ne l'habito ch'al suon non d'altra squilla», ma soprattutto è impiegato da Bembo nel sonetto di risposta al trissiniano *Bembo, voi sete a quei bei studi intento* (in Trissino 1729a, p. 381), in *Rime* 142 11 «ne va 'l grido maggior che suon di squille». Il sostantivo in punta di verso ricompare altrove solo nell'*Italia liberata*.

70. *in ... difesa*: non nel senso che i territori della Chiesa saranno direttamente attaccati dagli ottomani, ma a indicare il fatto che, nell'offensiva condotta dal pontefice in Oriente, questi sarà protetto dalle potenze dell'intero continente europeo, una volta che i contrasti interni saranno stati messi da parte.

71-72. *E ... sangue*: 'E bagnerà le armi del rosso del sangue dei Turchi' (ovvero 'farà grande strage di Turchi'), con i due aggettivi in punta di verso in endiadi e con figura etimologica fra «insanguinate» e il «sangue» del verso successivo. Cfr. per l'intera espressione Franco, *Terze rime* XVI 21 «l'armi vostre del sangue asperse e rosse». Per impieghi analoghi del verbo "insanguinare", che è *hapax* nelle *Rime*, vd. Boiardo, *Inamoramento de Orlando* I VII 8 1 «Avià quel Re la spada insanguinata»,

I XXI 15 6 «De insanguinar le spade in su quel piano» e II xxviii 38 3 «Tuti avean le sue lanze insanguinate», e Tebaldeo, *Rime estravaganti* 688 24 «cum peste, febre e spade insanguinate», oltre che *It. lib.* X 360 «Senza haver pur insanguinata un'hasta» e XII 568 «Cω i stocchi insanguinati il seguitava».

72. *turcω sangue*: il sintagma è ripreso in Aretino, *Laude di Clemente VII* 104 «e l' turco sangue ber l'antica madre».

72-73. *ε ... resti*: 'e preferirà abbandonare lì le proprie ossa piuttosto che abbandonare la battaglia e la vittoria', ovvero 'comatterà fino allo stremo, a costo anche della vita, pur di riportare la vittoria'. Si noti, da un lato, il ricorso a un identico verbo in poliptoto («Restin» e «resti») rispettivamente all'inizio e alla fine del verso; dall'altro, l'*enjambement* tra il primo soggetto e il primo predicato, a raffigurare la distanza tra l'io e le *osse* stesse, rimaste *di là*.

74-75. *Nωn ... destina*: 'Non c'è infatti motivo di credere che Dio non concederà un esito favorevole all'impresa alla quale ti ha destinato', con completiva espressa in forma negativa per esprimere un concetto affermativo, secondo un uso latino (letteralmente 'non si può dubitare che Dio non favorisca ...'). Un avvio di verso identico è in *It. lib.* VIII 664 «Nωn è da dubitar d'alcun sinistrω». I verbi "prestare" e "destinare" sono *hapax* nelle *Rime* (e il primo non compare altrove nell'intera produzione trissiniana).

76. *Parmi*: non 'Credo', ma 'Appare chiaramente', 'Mi sembra di vedere fin d'ora'. Si apre qui una serie di 'visioni' che si faranno sempre più consistenti e più vivide nel corso della stanza seguente e attraverso le quali all'io è dato già di contemplare le vittorie riportate dal pontefice e dalle schiere a lui alleate sul nemico turco.

76-77. *la ... Turchi*: si noti il forte *enjambement*.

77. *posta ... mani*: nel senso che dipende unicamente dalla volontà del pontefice di bandire la crociata, ma anche che la vittoria è già stata decretata nel Cielo e a lui assegnata.

78. *E ... mani*: 'e la riconquista della Grecia, strappata dalle mani di quegli infedeli'; l'intero verso è un ulteriore soggetto dell'infinitiva del verso precedente, posto in epifrasi. La clausola è evidente ripresa di *Tr. Fame* II 144 «che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani!» (poi riprodotto anche in *It. lib.* I 595 «Il giardin de l'Imperiω in man de cani» e XIV 117 «L'evala da le man de l'j'empī cani»), dove ugualmente l'esclamativa era l'occasione per ribadire la necessità di un'immediata crociata. Si tenga anche conto del fatto che nella *Poetica*, p. 33, i versi in questione sono riportati come esemplificativi della «vehemenzia», che necessita di «sentenzie cωn riprensiōne [...] da persōna minōre» e «parole trasportate, o verω aspere da sè ε, cōme dice Dante, irsute ε rabbuffate» (effetti cui contribuisce in questo caso anche l'alto tasso di monosillabi e di parole tronche); e poco prima si osservava che in

una locuzione come quella della clausola petrarchesca «la trasportazione [...] fa l'asprezza». Si noti inoltre il chiasmo tra «le man de' cani» e «le tue mani» del verso precedente.

[VII] 79. *Veggiω ... mente*: 'Contemplo già, mentalmente, come in visione'. La serie anaforica che, prendendo avvio da questo verso incipitario, attraverserà quasi per intero il resto della stanza, con il suo ritmo martellante – nel secondo piede il verbo ricorre addirittura all'inizio di ogni verso, mentre nella sirma è riproposto a versi alterni – presenta davanti agli occhi del lettore una descrizione quasi ecfastica degli avvenimenti futuri, per quanto essi si realizzino per il momento solo nella mente dell'io. Un analogo ricorso a questo specifico movimento anaforico era già in XLV 52-54 «Vedi, cōme ti cela il suω bel voltω. / Vedi, che più non cura del tuω bene. / Vedi ogni suω pensier da te difcioltω». Si tratta di uno stilema che ricorre in particolare nei poemi, in coincidenza delle profezie, e che viene ripreso anche nella chiusa della canzone di Aretino indirizzata a Clemente VII (cfr. Procaccioli 2020, p. 114) e in parte in quella di B. Tasso per lo stesso pontefice (*Rime* II LXXVI): nella prima, tuttavia, così come nel testo trissiniano, l'io contempla la vittoria già avvenuta; nell'altra, invece, osserva in visione l'avanzata degli schieramenti turchi, pronti a invadere l'Europa intera se il papa non interverrà per fermarli (cfr. ad esempio i vv. 94-95 «E già così lontan di veder parmi / Spiegar le insegne ardite e splendor l'armi» o 101-102 «Vedete già le vele alzate in alto / Di mille legni suoi»). Ma soprattutto interessa notare come, in disaccordo con la prassi qui messa in atto, nel VI libro della *Poetica* (Trissino 1970b, pp. 89-90), dopo aver riconosciuto che nelle canzoni e nei componimenti in terza rima (specie se di carattere encomiastico) stiano bene tutte le figure retoriche elencate in precedenza, Trissino denunci il ricorso troppo insistito – tra le altre – all'«epanafora»: «Adunque, si fuggirà di essere troppo frequente in una figura, per fuggire [...] la affettazione e la sazietà. [...] E per tal causa Dante usò la epanafora nel principio dei versi e dei terzetti molto discretamente, perché non passò mai tre o ver quattro ripetizioni, avegna che 'l Petrarca nel terzo canto del *Triomfo di Amore* repetisca “so” verbo più di diece volte; la qual cosa però non è stata da alcuni molto laudata, ché Omero non passò mai tre volte».

79-80. *grave ... genti*: 'la strage violenta che di quella popolazione sarà fatta'. Si noti l'inarcatura con cui le *genti* turche sono rigettate all'inizio del secondo verso, similmente a quanto avveniva anche ai vv. 71-72 e 76-77. B. Tasso, al contrario, teme che a essere sterminato possa essere proprio il gregge cristiano: cfr. *Rime* II LXXVI 117-118 «E potreste veder far strazio e scempio / Di lor». Per una clausola molto simile cfr. *Inf.* X 85 «Lo strazio e 'l grande scempio» (: *tempio*).

80. *vittoria grande*: 'successo schiacciante'. Il sintagma si ritrova spesso nell'*Italia liberata*, in IV 640 «Però, ch'io spero haver vittoria grande», V 655 «Che siam tornati cōn vittoria grande», VIII 354 «E quindi rapportò vittoria

grande», XV 372 «Parturirete a nōi vittoria grande» e XXI 568 «Di là dal Tebrō cōn vittoria grande». La coppia è in disposizione chiastica rispetto a quella con cui si chiude il verso precedente, come denuncia fra l'altro il ricorso ad aggettivi fra loro paronomastici (*GRAvE/ GRAndE*).

81. *Tornarsi ... Roma*: '(vedo) il mio signore rientrare a Roma soddisfatto (per l'impresa)'. Cfr. *It. lib.* I 68 «E lietō se n'andò vōlandō a Rōma». Si noti come, all'interno della visione, l'io non si rivolga più direttamente al pontefice, tramite una seconda persona singolare, ma lo contempi in modo indiretto, ricorrendo alla terza persona.

82. *fiori ... spande*: i festeggiamenti per la vittoria riportata in Oriente, che si protraggono nella mente dell'io per il resto della stanza, hanno inizio con una processione trionfale (in cui i fiori gettati potrebbero forse rimandare all'immagine dell'ingresso glorioso di Cristo a Gerusalemme). Cfr. *Orl. Fur.* XL 40 1-8 per un analogo ingresso trionfale «Con pompa trionfal, con festa grande / tornano insieme dentro alla cittade, / che di fronde verdeggia e di ghirlande: / coperte a panni son tutte le strade; / nembo de lieti fior d'alto si spande / e sopra e intorno a' vincitori cade, / che da veroni e da finestre amene / donne e donzelle gettano a man piene», sebbene il verso trissiniano sia qui più probabilmente ripresa di *Purg.* XXX 20 «e fior gittando e di sopra e dintorno»; e sul carattere quasi sacrale che la 'pioggia di fiori' ha nella tradizione classica e nella letteratura antica vd. Fenzi 1991, in particolare alle pp. 462-470.

83. *spolje opime*: le spoglie del comandante nemico, con una locuzione derivata di peso dal latino (*spolia opima*) e che ricorre in *It. lib.* XXVI 312 «Per torli quelle opime, e belle spolje» e XXVII 1022 «Cōl Re prigiōne, e cōn le spolje opime». Cfr. anche Chariteo, *Endimione* canz. X 61-62 «L'insignie, li trophai, le opime spoglie, / Rapte da man di barbari infideli» e son. CXLI 2 «Di trophai carco et pien di spoglie opime». L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*. *andare al tempiō*: l'immagine si rifà alla consuetudine antica per cui le spoglie del generale sconfitto erano offerte alle divinità quale compenso per il buon esito della battaglia. In questo caso il *tempiō* è naturalmente una chiesa.

84. *Veggiō ... kioma*: 'vedo molti ricevere lodi e onori per i meriti in battaglia e per la vittoria riportata' (letteralmente 'vedo che il capo di molti è ornato con l'alloro', usato in segno di trionfo militare oltre che poetico). Cfr. *Rvf* 28 80-81 «al grande Augusto che di verde lauro / tre volte triumphando ornò la chioma» (: *Roma*), Chariteo, *Endimione* canz. X 108 «Di lauro ornar le chiome» e Sannazaro, *SeC* LXXXIX 36 «Per potermi di lauro ornar le chiome», ma per la costruzione del verso anche *Purg.* XXII 108 «Greci che già di lauro ornar la fronte».

85. *legarsi in versō*: 'esprimersi attraverso componimenti poetici', con un'idea di 'legame' che contraddistingue il verso rispetto alla prosa (soprattutto a causa delle

rime da rispettare), per cui cfr. ad esempio *Cv.* I XIII 6 «[lo volgare] più stabilitate non potrebbe avere che in legar sé con numero e con rime» e Muzzarelli, *Rime* XXXV 42 «legan se stesse le parole in versi», ma anche Muzio, *Dell'arte poetica* 368-369 «È dura legge quella a cui si lega / Chi si mette a legar rima con rima». Si noti la forte consonanza in *legaRSi in veRSω*, quasi a voler intrecciare fra loro le due parole allo stesso modo di come all'interno del verso si combinano le sillabe, legandosi l'una all'altra. *ogn'idioma*: 'ogni lingua parlata', ma forse anche a intendere 'sia il latino che il volgare'. Un'identica clausola è in Aretino, *Canzone in laude del Datario* 69-70 «e vuol ch'ogni Idioma / delle fatiche sue triomfi a Roma» e in *Orl. Fur.* III 56 5-6 «Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime / darà materia eterna in ogni idioma». In Trissino il sostantivo si ritrova soltanto nel volgarizzamento del *De vulgari* (in oltre dieci occorrenze), dove è usato come corrispettivo del latino "ydioma".

86. *Per... fatti*: 'per raccontare e lodare delle imprese tanto gloriose'. Cfr. *Tr. Fame* Ia 16 «Uomini e fatti gloriosi e magni [io vidi]», Ariosto, *Rime* canz. IV 82 «tuoi fatti gloriosi» e *Orl. Fur.* XVI 59 2 «de' gloriosi fatti di Ponente». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*.

87. *Veggio ... atti*: 'vedo già che, nel racconto poetico che se ne farà, si riporteranno persino le singole parole e i minimi atteggiamenti'. Una clausola in parte simile è in LXX 9 «Ne mai pensier, non che parola od attω».

88. *Che ... parte*: 'che fecero coloro che andarono a combattere lì in Oriente'. Il dimostrativo svolge qui non solo la funzione di rimandare all'area geografica individuata in precedenza, ma anche quella di fornire un'idea della distanza tra quei luoghi e il punto in cui si trova l'io (e presumibilmente il lettore).

89-90. *empier... Clemente*: 'riempire le carte di scritti in onore di Clemente'. Per le *carte* 'riempite' vd. XXXI 17-19 «Et esser un di quei, che 'l vostrω nome, / Le virtù vostre rare, / E l'honestà beltà pinganω in carte» e rimandi in nota, cui si aggiungano *Rvf* 74 12-13 «le carte / ch'i' vo empiedo di voi» e soprattutto B. Tasso, *Rime* II LXXVI 151-152 «sempiterne carte / Empiendo del suo onor». Come al v. 81, il pontefice è qui evocato indirettamente, per mezzo di una terza persona.

90. *anchora*: 'anche', 'inoltre'.

91. *Che ... l'adora*: 'che qui sulla terra tutti lo adorano con una venerazione simile a quella tributata a Dio'. Ma potrebbe anche intendersi (sebbene sia meno giustificabile dal punto di vista teologico, dal momento che il pontefice è semplicemente vicario di Cristo) 'tutti lo adorano in qualità di Dio': sembra leggere così, ad esempio, Aretino nella sua *Laude di Clemente VII*, al v. 7, dove definisce Clemente «terren nostro Idio», o nell'*Esortazione de la pace* 2 «perch'è Dio in terra»; e in questa direzione spingerebbero anche Gallo, *Rime, A Safira* 67 11 «che

in terra per mio dio sempre se adora» e *Orl. Fur.* XL 59 3-4 «e che la gente / corre a vederlo, e come un dio l'adora».

[**Congedo**] 92-93. *Se ... Cielω*: 'Canzone, se mai dovessi giungere nelle mani del pontefice, che ha il potere di chiudere e di spalancare le porte del Cielo'. Propriamente non sono le *mani*, bensì le chiavi di san Pietro che quelle reggono, ad avere la facoltà di aprire e chiudere le porte del paradiso, secondo il comando di Gesù contenuto nel brano di *Mt* 16 19 riportato *supra* in nota al v. 6 («Et hai del mωndω l'una e l'altra chiave»). Il verbo "disserrare", *hapax* nel canzoniere, deriverà qui da *Inf.* XXVII 103 «Lo ciel poss'io serrare e diserrare», ma cfr. anche *Inf.* XIII 60 «serrando e diserrando» e Aretino, *Laude di Clemente VII* 29 «Potere aprire e riserrar lassuso».

94. *Lieva ... velω*: 'scosta via il velo bianco che è sul tuo volto' (ma «Lieva» varrà, letteralmente, 'solleva'). È chiaro che tale *velω* costituisce un impedimento per la *Canzone*, che, fintanto che è così coperta, non è in grado di esprimere al meglio il proprio contenuto. Meno perspicui sono il significato e la funzione del velo in questione, nonché le ragioni per cui esso dovrebbe trovarsi sulla *faccia* – sostantivo che compare solo qui nelle *Rime* – della Canzone. Se non è un generico riferimento alla sua bellezza, con rimando al velo con cui erano solite adornarsi le donne (per cui vd. a solo scopo esemplificativo Sannazaro, *SeC* LXII 14 «velo bianco», Boccaccio, *Amorosa visione* XVIII 60 «umile e piana sotto bianco velo» [: *cielo*] o Tebaldeo, *Rime stravaganti* 681 10-11 «sotto un bianco velo / gli ochi tuoi»), potrebbe forse trattarsi di un'allusione a *Rvf* 28 61-62 «Dunque ora è 'l tempo [...] / [...] da squarciare il velo» o alle «bende» di 28 113, a significare quindi il velo retorico che adorna la canzone, sotto il quale risiede il vero e proprio messaggio che, privo di ogni ornamento, il componimento dovrà comunicare al pontefice; e in questa prospettiva si vedano anche passi come Dante, *Doglia mi reca* 57-58 «ché rado sotto benda / parola oscura giugne ad intelletto», *Inf.* IX 61-63 «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» o *Purg.* VIII 19-21 «Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero».

95. *grida*: la Canzone dovrà spronare il pontefice all'azione, per cui le sarà concesso anche di gridare pur di farsi udire chiaramente. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*. *nōn ... sōspesō*: 'non restare inerte', ma anche 'non indugiare'.

96. *pilja ... pesō*: 'prendi su di te questo fardello', ovvero 'assumiti l'incombenza di porti alla guida di una crociata'.

97. *Poi ... kiama*: 'dal momento che è Dio stesso a spingerti a ottenere una tale vittoria'. Un verso quasi identico è in *It. lib.* I 1002-1003 «Nōn è da dar'indugiō a tal passaggio, / Poi, che tanta vittoria il Ciel ne mōstra» (ma il sintagma «tanta vittoria» ricorre anche in *It. lib.* VII 926 e XXV vv. 793 e 1050).

98. *Che ... fama*: difficile dire con certezza se la proposizione con cui il

componimento si chiude sia una consecutiva o una causale/finale dal carattere quasi apoftegmatico. In direzione della prima interpretazione, che parrebbe preferibile quanto al senso complessivo, spingerebbe infatti la presenza del «tanta» al verso precedente, che a prima vista sembrerebbe correlato con la proposizione in questione ('il Cielo ti chiama a una vittoria così importante che il ricordo che lascerai nel mondo sarà immortale'); verso la seconda ('assumiti questo incarico, dal momento che il Cielo ti chiama a una vittoria tale; perché in questo modo lascerai nel mondo una fama eterna') indirizza invece soprattutto la presenza del punto e virgola alla fine del verso precedente (che è anche nel ms. di Jena, ma non nelle due edizioni del 1524, dove si trova al contrario una semplice virgola), dal momento che il valore assunto dalla congiunzione in questi casi è quasi sempre causale (vd. a proposito il § 2.3.1). *eterna fama*: lo stesso sintagma ritorna in LXXVII 38 «Ωnd'elji adornω d'una eterna fama».

LXXVII

Se con la canzone LXXV si chiudeva una sezione ben definita del canzoniere – quella di argomento amoroso –, con le canzoni LXXVI e LXXVII si esaurisce il tema esplicitamente encomiastico della raccolta, che lascerà poi il posto a due componimenti configurantisi come tardi esperimenti letterari (benché nel primo sopravviva un latente motivo d'encomio, per l'amico Cesare Trivulzio ormai defunto). La canzone si ricollega all'impalcatura portante delle *Rime*, essendo indirizzata a quello stesso cardinal Ridolfi al quale è diretta la dedicatoria e a cui è quindi offerto l'intero volume della *princeps*. A legarla alla canzone precedente concorrono ancora una volta, al di là del tema, gli elementi tipografici: il componimento è infatti preceduto da una rubrica in corpo piccolo – minore rispetto a quella della canzone LXXVI, ma di dimensioni analoghe alle rubriche del resto del canzoniere – che segue quasi immediatamente, a metà circa della carta, dopo il termine del testo precedente (sul rapporto tra queste due canzoni e i testi che seguono, separati anche dal punto di vista dell'impaginazione, vd. invece l'introduzione a LXXVIII). In tal senso, l'unico carattere che contraddistingue la canzone LXXVII rispetto agli altri componimenti della raccolta è il fatto che la sua rubrica risulta separata da un rigo di spazio sia da quanto precede che da quanto segue (laddove nel canzoniere amoroso le rubriche si trovano accostate al testo che precedono così come a quello che seguono, senza soluzioni di continuità). Benché dedicato a un personaggio così importante nell'economia della raccolta, il testo non è quindi accompagnato da una rubrica tanto evidente quanto quelle che introducono il sonetto I e la canzone LXXVI; d'altra parte, la circostanza risulta meno curiosa se si pensa che in questi casi si tratta rispettivamente del componimento incipitario dell'intero canzoniere e di un testo dedicato all'attuale pontefice. Più strano, semmai, è osservare che nel ms. di Jena non solo è assente la canzone LXXVII – segno che evidentemente all'altezza della confezione del codice non era ancora stata composta – quanto soprattutto che persino la stessa dedicatoria a Ridolfi appare lì come volutamente cancellata, quasi che si volessero eliminare le tracce dell'originario destinatario (ma non si può escludere che tale operazione sia stata attuata solo in un secondo momento, a opera magari di un successivo proprietario del volume preoccupato di eliminare qualsiasi traccia del precedente dedicatario).

Per quanto riguarda una datazione della canzone, non soccorrono nel corso del testo rimandi che permettano un più preciso inquadramento rispetto al *terminus post quem* costituito dall'allestimento del codice di Jena, al di là del fatto che nella quarta stanza Clemente VII è detto aver già preso il posto di Leone X sul soglio pontificio – elemento che, tuttavia, non consente una determinazione temporale più specifica, dal momento che la confezione del ms. di Jena è in ogni caso posteriore all'elezione del nuovo papa Medici. Tutt'al più, in ragione delle lodi tributate al cardinale e, più indirettamente, al nuovo pontefice, così come della presenza del motivo di una Roma sì malinconica per il ricordo degli antichi fasti ma – sembrerebbe – non ancora devastata, si può ritenere che la composizione della canzone preceda il sacco di Roma, all'indomani del quale la popolarità della famiglia dei Medici (e di conseguenza di quella dei Ridolfi) andò senz'altro scemando (come denunciato ad esempio in una lettera del cardinale stesso indirizzata a Trissino il 17 giugno del 1527, per cui vd. Nozze 1878a, pp. 15-17; e cfr. Byatt 2016, p. 472). E un più sicuro termine *ante quem* potrebbe essere fissato in virtù dell'accenno alle *paterne piante* del v. 60: ammettendo, infatti, che al momento della stesura della canzone il padre di Niccolò fosse ancora vivo, il componimento sarebbe da collocare entro il 5 maggio del 1525, data della sua morte (vd. la lettera del 9 maggio di quell'anno che il cardinale indirizza a Trissino, in Nozze 1878a, pp. 14-15). Verso un limite cronologico piuttosto alto, vicino all'elezione di Clemente VII, spingerebbe anche la designazione della Francia come *superba* (v. 43) – ammesso di intendere l'aggettivo non nel significato di 'alta', 'nobile', come ai vv. 1 e 23, ma in quello di 'tracotante', come in qualche altra occorrenza in Trissino –, che si spiegherebbe bene nelle fasi iniziali del nuovo pontificato, ancora improntato alle decisioni dei predecessori in campo di politica estera e dunque con un prudente allineamento con l'imperatore, e che creerebbe invece maggiori difficoltà in seguito al riavvicinamento tra il nuovo papa e Francesco I, avvenuto tra la fine del 1524 e l'inizio del 1525.

La canzone si apre con un'invocazione ai *colli* di Roma, che (nelle due relative che si snodano nel corso del primo piede e nella principale che occupa il secondo) sono chiamati a non rattristarsi nel malinconico ricordo delle glorie passate, quando ad abitarli erano i dominatori del mondo intero; al contrario, essi potranno finalmente rallegrarsi una volta che avranno constatato di essere *albergow* di una persona che potrebbe nobilitarli e renderli famosi ancor più di quanto non avessero fatto gli antichi Romani. Continuando a rivolgersi ai *colli*, nella seconda stanza l'io passa a descrivere le qualità del dedicatario, evocato in terza persona: questi, vissuto a Roma fin dalla giovane età, saprà certo comportarsi in maniera diversa da quanto ha fatto l'imperatore a lui (quasi) omonimo, indifferente alle sorti dell'Italia: rivestito dal Cielo di numerose virtù fin dalla nascita, e intenzionato egli stesso ad accrescerle ulteriormente con sacrificio quotidiano, saprà ristabilire la condizione della penisola

riportandola al suo splendore di un tempo. La terza stanza si apre con un'implicita similitudine che vede i due piedi dividersi quasi perfettamente tra figurante e figurato: così come dai fiori di un albero è solitamente possibile indovinare quali saranno i frutti, allo stesso modo, nonostante il cardinale sia ancora nell'età della giovinezza, si può fin d'ora prevedere dal suo *ardire* e dal suo *Consiljo* quali saranno le *opre* che ne scaturiranno, tali da essere conosciute ovunque e in ogni epoca. Nella quarta stanza le qualità del cardinale sono poste a confronto addirittura con quelle dei due recenti pontefici medicei: con un lunghissimo periodo, che si articola in varie proposizioni fra primo e secondo piede e che discende fino alla sirma, è dichiarato infatti che sia Leone X, divenuto celebre non solo in Europa ma anche nelle regioni del mondo più distanti, sia il suo successore Clemente VII potrebbero essere superati dall'eccellenza di quello. Anzi – si afferma con una sorta di *correctio* attraverso cui strofa e antistrofe risultano saldamente interconnesse –, la grandezza dei due pontefici imparentati con Ridolfi non farà che guidare il cammino di crescita del cardinale. E chissà che un giorno la Chiesa non chiami anche lui a divenire suo pastore: lui che sarebbe in grado di ripulire *ogni sentierω* dalle erbacce che lo infestano, a tal punto che, se ciò avvenisse, si potrebbe sperare nell'avvento di una nuova età dell'oro. Nell'epodo conclusivo, a essere invocato è Dio stesso (alcune prerogative del quale sono esposte nel corso di una relativa che occupa interamente il primo piede), chiamato ad assecondare le buone predisposizioni del cardinale concedendogli un'altrettanto favorevole sorte e donandogli una vita tranquilla, certo del fatto che in tal modo non farebbe che favorire un suo *leale amicω*.

Canzone 'pindarica' anomala, di 6 stanze di endecasillabi e settenari sciolti, con strofi e antistrofi (stanze I, II, IV e V) di 13 versi e rime ABC DEF GHIjklm, epodi (stanze III e VI) di 14 versi e rime ABCD EFgH IjK LmN, e priva di congedo. Si tratta senz'altro del componimento trissiniano più classicheggiante (oltre che del «primo esempio di applicazione del verso sciolto alla poesia lirica»: Bausi-Martelli 1993, p. 161) se si eccettuano le ecloghe LXXVIII-LXXIX (che sono però traduzioni e che, quanto al genere e alla forma metrica, non sono del tutto pertinenti all'ambito lirico); ma proprio per questo – vale a dire per il distacco, seppure non assoluto, dalla tradizione volgare e dell'appropriamento dell'antico attraverso il verso sciolto – si tratta anche del suo testo più oltranzista e sperimentale, e che evidentemente si trova collocato in questa posizione marginale della raccolta, accanto alle scoperte traduzioni dei due idilli di Teocrito, anche in ragione di tali peculiarità. Le strofe sono di per sé non scomponibili a causa dell'assenza di rime e appaiono quindi apparentemente distinguibili solo in strofe-antistrofi ed epodi in ragione della differente misura sillabica dei versi (tanto che in Bausi-Martelli 1993, p. 161, si propone una schematizzazione del tipo «EEEEEEEsEsEE EEEEEEEsEsEE EEEEEEsEsEEsE»). In realtà, un'ulteriore suddivisione interna è resa possibile (al

di là che dall'articolazione del periodo) dai capoversi, che nella *princeps*, allo stesso modo di quanto avviene nella canzone LXXVI, consistono in una sporgenza minima per le partizioni interne (una singola lettera attaccata al resto del corpo del verso) e in una sporgenza più pronunciata in prossimità di inizio stanza. Si possono così individuare dei piedi tristici seguiti da una sirma nelle strofi e nelle antistrofi e dei piedi tetrastici seguiti da due volte tristiche – circostanza non altrove attestata nelle canzoni trissiniane, dove si trovano solo sirme indivise – negli epodi (vd. a proposito anche Guidolin 2010, p. 90). Benché manchi nel corso della canzone una precisa strategia di orchestrazione rimica, pure è dato di riconoscere la ricorrenza di alcuni rimanti (ripetuti per lo più in forma leggermente variata): così *gente* (v. 2) si ripete in *genti* (v. 39), *piant* (v. 4) in *piante* (v. 60), *alberg* (v. 8) nell'identico *alberg* (v. 34), *grandi* (v. 13) in *grande* (v. 41), *ragion* (v. 14) in *ragiona* (v. 42) e *humana* (v. 27) nell'identico *humana* (v. 53). Saranno invece probabilmente casuali fenomeni come l'assonanza fra *alberg* (v. 8) e *ingegn* (v. 9) nella prima stanza, la consonanza tra *faſce* (v. 15) e *accreſce* (v. 21) nella seconda, l'allitterazione tra *frondi* (v. 28) e *frutt* (v. 29) e la rima quasi perfetta tra *frondi* e *profond* (v. 32) nella terza, la corrispondenza rimica fra *honore* (v. 46) e *valore* (v. 51) nella quarta (richiamata da *lor* al v. 54), l'insistenza sul gruppo *-br-* (*sgombro* al v. 56, *braccia* al v. 59, *bronchi* al v. 62) e la rima quasi perfetta tra *sentier* (v. 63) e *or* (v. 65) nella quinta, l'assonanza fra *mond* (v. 68) e *Ridolph* (v. 72) nella sesta. Si segnala inoltre, più in generale, l'ampio ricorso alla dittologia, specie in punta di verso: si vedano ad esempio i vv. 4, 13, 21, 23, 26, 28, 36, 54, 62 e 71.

[I] 1. *Vaghi ... colli*: 'Colli amabili, eccelsi e venerabili'. I colli romani sono cioè piacevoli alla vista («Vaghi»), maestosi («superbi») e sacri («venerandi», aggettivo *hapax* nelle *Rime*). L'*incipit* della canzone richiama quello del noto sonetto castiglionesco *Superbi colli, e voi sacre ruine* (*Rime* 11), composto intorno al 1503 (ma si veda ora Vagni 2020), con cui è apparentemente condiviso l'andamento mesto sottostante al tema del *tempus edax*, se non fosse per il fatto che la desolazione lì associata a una idea di *romanitas* ormai decaduta è qui superata grazie all'eccellenza del cardinal Ridolfi, in grado di riportare Roma agli antichi fasti di un tempo: in tale prospettiva, l'intera prima stanza richiama vagamente la terza della canzone 53 dei *Fragmenta*, in cui, allo stesso modo, a un passato glorioso ma ormai trascorso è contrapposta la speranza di un'altrettanto gloriosa rinascita per Roma. Per un avvio di componimento il cui allocutario sia un colle vd. *Rvf* 243 1 «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle». Per il sostantivo accompagnato dal primo dei tre aggettivi cfr. invece Bembo, *Rime* 88 1 «Già vago, hor sov'ogni altro horrido colle»; per il secondo dei tre, oltre all'*incipit* di Castiglione, cfr. Lorenzo, *Canzoniere* CXLV 1 «Superbo colle, benché in vista umile» (in cui il colle invocato viene esaltato proprio in opposizione a quelli di Roma), Valenziano, *Centuria* 4 1 «Superbi colli e tu,

florita valle», e Da Porto, *Rime* XXXIV 6 «i più superbi colli». Si tenga anche presente quanto affermato da Trissino nella *Poetica*, p. 32, a proposito della «grandezza», che si consegue attraverso «parole larghe et alte [...] che hannō molte a et o» (cosa che, nel verso in questione, si realizza sotto tre accenti su quattro).

2. *Ove ... gente*: ‘sui quali dimorava quel popolo (altrettanto) degno di onore’. Per il sintagma in clausola si veda *Tr. Fame* I 19-20 «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente», *Scoph.* 1256 «È ben servir quest'honorata gente» e *It. lib.* II 627 «Così pareva quell'honorata gente» e III 320 «Si dee partir quest'honorata gente», ma anche *Inf.* IV 72 «orrevol gente» e *Purg.* VIII 128 «gente onrata». Cfr. inoltre *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (Tomasi 2020, pp. 104-105) 23-24 «Roma, che ha prodotto / spirti sì rari in quell'antica etade» (e vd. qui al v. 4 «kiari spirti»). L'aggettivo ricorre, assieme al sostantivo e al verbo che con esso condividono la radice (“honore” e “honorare”), sei volte in totale all'interno della canzone – più che in ogni altro componimento nel canzoniere – sempre nella posizione rilevata di fine verso.

3. *Che ... universō*: ‘che governò il mondo intero’, con anastrofe (letteralmente ‘che ebbe in mano il governo dell’universo’). Per la locuzione «governō in man» cfr. *It. lib.* XXVII 159-160 «Excelsō miō signōr, ch'avete in manō / Il gran governō de la gente Gottha», nonché Chariteo, *Endimione* son. CLXII 5 «Amor tiene il governo in mano, ond'io», e soprattutto Bembo, *Rime* 44 1 «Donne, c'avete in man l'alto governo / del colle di Parnaso et de le valli» e *Stanze* VIII 1 «L'una ha 'l governo in man de le contrade», che hanno probabilmente alla base *Tr. Etern.* 79-80 «e non avranno in man li anni il governo / de le fame mortali». Vd. inoltre *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (Tomasi 2020, pp. 104-105) 22 «ch'ebbe l'imperio già del mondo tutto». *universō*: il lemma è *bapax* nelle *Rime*, e altrove in Trissino si trova quasi sempre associato a Dio, che ne è il re. Cfr. però *It. lib.* 921-922 «Se ben avete qui sì buona gente, / Che pōria vincer tuttō l'universō».

4. *Lasciate ... piantō*: ‘mettete da parte quel pianto che vi provoca un dolore opprimente’. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* II 16 5-6 «orsù, lascia 'l tapino / pianto che fai», Galli, *Canzoniere* 264 216 «lascia l'angoscia e 'l pianto; hor ti conforta», Correggio, *Rime* 280 9 «Lascia i sospiri ormai, lascia i tuo' pianti», 353 44 «questo ti basti, e puoi lascia i tuo' pianti» e 369 65 «servo fidel, lascia el tuo pianto», e Rota, *Rime* CXXVI 3 «lasciate pur il pianto». *grave ... piantō*: entrambi gli aggettivi sono in Guittone, *Rime* 56 6 «lo doloroso meo grave tormento», ma cfr. anche Boiardo, *Amorum Libri* II 1 1-2 «Chi fia che ascolti il mio grave lamento, / miseri versi e doloroso stile». Il pianto è «grave» anche in Boccaccio, *Filostrato* II 96 2 «in pianto grave ed in stato molesto», in Giusto de' Conti CLXXV 12 «con grave pianto», in Serafino Aquilano, *Strambotti* 190 5 «Forse ponerò fine al grave pianto», in Correggio, *Rime* 283 2 «o pianto grave e raro» e soprattutto in *Scoph.*

1980 «Il grave piantω ε 'l lamentar ch'udia» e in *It. lib.* XII 596 «Cωn grave piantω, ε lamentevωl gridω»; è invece “doloroso”, tra gli altri casi, in Cino CXVIII 4 «li occhi lontani in doloroso pianto», spesso in Boccaccio (*Filostrato* IV 63 7 «il pianto doloroso ed il tormento», *Amorosa visione* XXX 48 «mutarsi in brieve in doloroso pianto» e *Rime* XLVIII 2 «e or mi sface in doloroso pianto», 109 10 «chiesi mercé con doloroso pianto» e XC 8 «ch'in pianto doloroso mi tenea») e in *It. lib.* III 264 «Di che ne fai sì dωlωrωfω piantω» e 824 «Incωminciossi un dωlωrωfω piantω».

5. *per... spirti*: ‘a causa della morte di quegli animi tanto illustri’. Per la clausola cfr. Sannazaro, *Arcadia* Ve 8 «tra li più chiari spirti», ma anche Rota, *Rime extravaganti* XVIII 3 «e i chiari spirti a morte ogni hor togliete».

6. *È ... vōi*: più che di un pianto prodotto dai colli stessi personificati, quindi, sembra trattarsi delle lacrime sparse dagli abitanti di una Roma ormai da secoli priva di quei *kiari spirti* che l'avevano resa gloriosa. *molti ... anni*: variazione più generica del «mill'anni ε mille» che ricorre più volte nelle *Rime* (per cui vd. LIX 9 e rimandi) e che qui si ritroverà al v. 40. Per una clausola identica vd. *Rvf* 30 3 «non percossa dal sol molti et molt'anni» e in 332 55 «Amor, i' ò molti et molt'anni pianto»; ma si tratta di un sintagma diffusissimo, per cui vd. anzitutto *Soph.* 40 «Questa guerra durò mōlti ε mōlt'anni» e 424 «Che Syphace mi fe' mōlti ε mōlt'anni», *It. lib.* I 317 «Stette nascōfω poi mōlti, ε mōlt'anni» e XVII v. 32 «Che pōssedute havem mōlti, ε mōlt'anni» e v. 78 «Pōssedute da nōi mōlti, ε mōlti anni» (e in parte I 414 «D'indi la pōssedew mōlt'anni, ε mōlti»), e poi almeno Sannazaro, *SeC* X 4 «tal che ne piansi già molti e molt'anni» e LXXXVI 1 «Vissa teco son io molti e molt'anni», Correggio, *Rime* 218 2 «che straziato mi avea molti e molt'anni», *Orl. Fur.* XII 101 4 «composti in terra già molti e molt'anni» e XV 26 3 «molti e molt'anni ha havuto il cor ardente», e Bembo, *Rime* 1 2 «ch'i' hebbi a sostener molti et molt'anni».

7. *lieti*: non più abbattuti dal pianto. La ritrovata gioia dei *colli* sembra addirittura precedere l'atto di “risguardare” il *bene* che spetta loro, come se, sulla fiducia delle sole parole del poeta, essi possano già mettere da parte il pianto lasciando spazio all'allegrezza, comprendendone poi solo in un secondo momento il motivo – il fatto cioè di essere abitati nuovamente da uno spirito tanto nobile quanto quelli di un tempo. *risguardate*: ‘contemplate con attenzione’, come in XXIII 1 «Quandω, lassω, risguardω al carω locω» (e nota).

8. *Vi ... Cielω*: la nascita del cardinal Ridolfi e lo sviluppo delle sue qualità a vantaggio di Roma e dell'Italia tutta è dono di Dio. Per un modulo analogo vd. LXXVI 11-12 «Ch'a l'altω suω Clemente / Ha riservatω il Ciel sì largω hōnōre» e 66-67 «la bella imprefa, / Che t'ha serbatω il Ciel mill'anni ε mille». *albergω*: ‘dimora’, dal momento che il cardinale risiede stabilmente a Roma.

9. *leggiadrω ingegnω*: per un'identica locuzione in punta di verso vd. LIX 78 «Quantω sia rarω il suω leggiadrω ingegnω» e rimandi.

10. *Del ... Signor*: considerata la presenza della virgola alla fine del verso precedente, la locuzione dovrà intendersi come complemento di specificazione non di «leggiadrō ingegnō» ('siete dimora della mente del più caro signore'), ma – con perfetto parallelismo rispetto al v. 9 – di «albergō» ('siete dimora di quello che è l'ingegno più fecondo e il signore più caro'). Per «carō Signor», ripreso anche al v. 14, cfr. almeno *Soph.* 501 «Però, carō Signor, non la negate» (riprodotto in forma identica in *It. lib.* XI 298 e XVII 881) e 585 «Sì, carō Signor miō, non mi mancate»; nell'*Italia liberata* ricorre invece spessissimo l'espressione formulare «Signor miō carō». *ch'al ... sia*: vd. LXIV 47 «che al mōndō sia» e rimandi in nota.

11-12. *se ... virtute*: 'se alle sue virtù tanto eccelse si accompagnerà una fortuna altrettanto grande'. Per la correlazione tra fortuna e virtù cfr. *Rvf* 360 93-94 «et di tutti il più chiaro / un altro et di vertute et di fortuna» (a proposito di Scipione), Chariteo, *Endimione* son. CLXXXVII 12 «Poi con virtù si giunse egual fortuna» e *Soph.* 390-391 «Signor, so ben che 'l cielō ē la fortuna / E le vostre virtù». Il binomio ritornerà ancora nel corso della canzone, ai vv. 71-72 «Cōngiungi la fortuna alta ē serena / A le virtù del carō tuō Ridolphō».

13. *Vi ... grandi*: 'vi innalzerà facendovi raggiungere una fama e una gloria che non avevate mai conosciuto prima'. La clausola ritornerà in *It. lib.* I 50-51 «Va' troua in sognō quel famōsō, ē grande / Giustinianō Imperador del mōndō». Il primo dei due aggettivi è *hapax* nelle *Rime*. *più che mai*: nella stessa misura con cui egli è il *più leggiadrō ingegnō* e il *più carō Signor* che esista *al mōndō*.

[II] 14. *Questō... ragiōnō*: 'Questo nobile signore di cui parlo', con ripresa quasi capfinida del sintagma del v. 10.

15. *'n voi ... fasce*: 'cresciuto fin da neonato in mezzo a voi'. In verità non pare che Ridolfi, nato a Firenze, abbia vissuto a Roma fin da bambino (cfr. Byatt 2016, p. 471); a meno che l'espressione non faccia riferimento, allegoricamente, all'educazione ricevuta, improntata allo studio della latinità fin dall'età più tenera. Un verso quasi identico è in Correggio, *Rime* 226 5-6 «In te [patria] lieto vivea, perché in te nato / era e nutrito da le prime fasce» (e la stessa clausola torna altre tre volte fra le sue rime), ma vd. anche Buonaccorso da Montemagno il Giovane 12 11 «data dal di delle mie prime fasce» e Rucellai, *Rosmunda* 338 «Sacrato insin dalle mie prime fasce», e in parte *Rvf* 72 52 «et credo da le fasce et da la culla» e Giusto de' Conti XXI 45 «D'allor, che nelle fasce fu nudrita». Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*, così come nella *Sophonisba* (v. 308 «Deh, fōss'io morta in fasce!») e nell'*Italia liberata* (III 281 «Meljō per mè, ch'io fōsse morta in fasce»).

16. *Ha ... terrena*: 'ha conseguito il meglio di ogni virtù che si possa ottenere sulla terra', con "fiore" che ha qui un significato simile a quello assunto in LVI 13 «'l fior di tutti e lumi» (e rimandi), ma al contempo mantiene il suo valore letterale per la

vicinanza del verbo “cogliere” (per cui vd. invece XXXI 33 «coljer fiōri» e nota). Un emistichio identico è in *It. lib.* I 239-240 «tanta belleza / Giunta cōl fiōr d’ogni virtù terrena», ma cfr. anche *Rvf* 186 9 «Quel fiore anticho di vertuti et d’arme» e 35 1 7 «fior di virtù», Mantelli di Canobio LVIII 15 «e quel fior de vertute» e Colonna, *Rime amorose* 58 1 «Quel fior d’ogni virtute in un bel prato».

17. *Nōn ... nōma*: non è da escludere che il dimostrativo sia da intendere come aggettivo riferito al «Ridōlphō» del verso seguente, con iperbato causato dall’intromissione della relativa (‘non farà come quel Ridolfo da cui prende il nome’), più che come pronome (‘non farà come quella persona da cui prende il nome, vale a dire l’imperatore Ridolfo’). *da ... nōma*: una clausola affine è in *Purg.* XVIII 82 «E quell’ombra gentil per cui si noma» e in *Rvf* 27 4 «et chi da lei si noma».

18-19. *Ridōlphō ... morta*: se per la canzone LXXVI Trissino attingeva prevalentemente alle canzoni politiche petrarchesche, in questo caso si rifà invece a Dante, con una ripresa quasi letterale di *Purg.* VII 94-95 «Rodolfo imperador fu, che potea / sanar le piaghe c’hanno Italia morta».

18. *Ridōlphō Imperador*: Rodolfo I d’Asburgo, vissuto nel pieno del XIII secolo ed eletto Re di Germania e Re dei Romani nel 1273 (sebbene, in effetti, mai sceso in Italia per essere incoronato imperatore). Trissino, naturalmente, adatta qui il nome del sovrano perché risponda più da vicino a quello di Ridolfi, mentre ricorre alla forma più corretta in *It. lib.* IX 939-941 «Il primō d’essa, ch’a l’Imperiō ascenda, / Sarà il Cōnte Rōdōlphō, che cōmbatte / Cōn Ωttakerō, e vincelō, e l’uccide». Il lemma “imperatore” è *hapax* nelle *Rime*, ma compare assai spesso nel poema. *mai ... volse*: cfr. LI 3 «Tal che mai nōn pensai ne mai vols’iō».

19. *Sanar le piaghe*: cfr. XXVII 14 «Di far la piaga, e risanarla appressō». Metaforicamente si allude (così come già in Dante) alle guerre intestine, che da anni devastavano la penisola e che sarebbero culminate nel sacco di Roma. *che ... morta*: ‘che hanno portato alla rovina dell’Italia’ (letteralmente ‘che hanno ucciso l’Italia’). L’uso transitivo del verbo non pare attestato altrove in Trissino.

20. *Anzi*: ‘al contrario’. *pien ... datō*: ‘ricolmo di quelle virtù di cui Dio gli ha fatto dono’. Il *valor* è qui la somma delle virtù concesse gli dal Cielo, la potenza che gli deriva dagli influssi benevoli degli astri. Cfr. Buonaccorso da Montemagno il Giovane 23 11 «tanta virtù ha ’l ciel dato a costei», *Soph.* 1745 «Le grazie e le virtù che ’l ciel v’ha date», e in parte anche *It. lib.* XVII 960 «E la prōsperità, che ’l Ciel n’ha data».

21. *Et ... accrefce*: ‘e che lui senza interruzione studia di migliorare e di accrescere’. L’eccellenza conseguita da Ridolfi in ogni àmbito è dunque il risultato non solo di una natura bendisposta, ma anche di un costante impegno perché i talenti ricevuti siano posti a frutto.

22. *Farà*: risponde, in identica giacitura, al «Nōn farà» del v. 17, con una contrapposizione tra la negligenza dell’imperatore Rodolfo rispetto alla situazione

disastrosa dell'Italia e l'impegno del cardinale per risollevarne le sorti. *cofe sì belle*: cfr. LIX 30 «Dirà, che non fu mai cosa sì bella» e soprattutto Giusto de' Conti VI 14 «Che fe già di sue man cose sì belle».

23. *Italia ... superba*: 'che l'Italia ne riceverà beneficio e sarà innalzata come un tempo su ogni altra nazione'. Non solo Roma (ovvero i *colli*), dunque, dovrà rallegrarsi (cfr. «lieti» al v. 7) perché ristabilita nella gloria del passato (cfr. v. 13 «Vi farà più che mai famosi e grandi»), ma l'intera penisola (e una perfetta corrispondenza è data dal ricorso al medesimo aggettivo, «superbi» al v. 1 e qui «superba»). Cfr. De Jennaro CVIII 10-11 «per te l'Italia lieta el secol d'oro / se ved<d>e» e Alamanni, *Io pur, la Dio mercè, rivolgo il passo* (in *Versi e prose*, vol. II, p. 166) 3 «Superba Italia».

24. *Ne ... affanni*: 'e non si preoccuperà degli affanni (che potrebbero derivare da un tale impegno)'. Cfr. XXXIII 13 «Io non curò però men dure pene». Una formula analoga si ritrova, a proposito di un'altra figura considerata un auspicato restauratore della condizione d'Italia (vale a dire Cangrande), in *Par.* XVII 83-84 «parran faville de la sua virtute / in non curar d'argento né d'affanni».

25-26. *Chè ... honore*: 'perché le virtù conseguite senza alcuno sforzo non producono effetti (e non suscitano lodi) tanto illustri e duraturi'. Chiusa di stanza dal sapore proverbiale: con un lessico simile Trissino descrive anche la strada stretta che conduce alle virtù in *It. lib.* V 688-690 «L'altra era stretta, e sì sassosa, et erta, / Ch' a pena l'huom poteva salirvi a piedi; / E non senza fatica, e senza affanni».

26. *kiarò ... honore*: in Bembo, *Rime* 144 2 si ha «chiaro honor». La coppia di aggettivi – il secondo dei quali è *hapax* nelle *Rime* e si ritrova in Trissino solo in *It. lib.* I 717 «Così ha 'l millore, e piu vivace ingegno» – è produttiva soprattutto in Bernardo Tasso.

[III] 27-30. *E ... vernò*: 'E se a qualcuno è dato, per mezzo di una provvidenza umana, di riconoscere dalle foglie e dai fiori quali sono i frutti che un albero produrrà in prossimità del verno'. L'immagine richiama in parte – capovolgendola – quella evangelica secondo cui è possibile riconoscere la natura di un albero dai frutti che esso produce, per cui vd. *Mt* 7 17.20 «Sic omnis arbor bona fructus bonos facit, mala autem arbor fructus malos facit [...]. Igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos». Per un uso simile in ambito lirico vd. Bonagiunta, *Rime* son. d. 4 1 «Conosco il frutto e 'l fiore de l'amore». Si tenga presente che in Trissino la voce «vernò» (*hapax* nelle *Rime* ma attestata nelle altre sue opere) vale altrove sempre 'inverno': è possibile, tuttavia, che in questo caso sia impiegata nella sua accezione latineggiante (da *ver* e dall'aggettivo *vernus*) e indichi quindi la 'primavera'.

27. *prudenzia humana*: la *prudenzia* è, stando alla descrizione fornita nei *Ritratti*, p. 25, la virtù che consente di «sapere le cose buone da le men buone discernere; et ottimamente i beni da Dio, e da la natura a lei concessi usare; [...] fa di tutte le cose degne, utili, et honeste grandissima esperientia havere; [...] tutte le

occasioni meravigliosissimamente antivede, e sale a luogo, e tempo in opere, et in parole pigliare». Si tratta insomma della capacità di prevedere le conseguenze delle azioni proprie e altrui e di agire in maniera conforme, in modo da subirne il minor danno o da trarne il miglior vantaggio possibile; ed è detta qui «humana» perché contrapposta alla preveggenza divina, che è infallibile. Un'identica locuzione compare in *It. lib.* I 752 «la prudenza humana» e XXVI 945-946 «'l creder pocò, e 'l beber pocò / Sòn còme nodi, a la prudenza humana» (e un'espressione corrispondente ricorre anche in *Castellano* § 7).

28. *Còncoscer ... frondi*: 'prevedere (e quindi sapere), guardando ai soli fiori e alle sole foglie'. Per la dittologia (i cui membri sono legati vicendevolmente non solo dall'allitterazione ma anche dall'assonanza: *FiòrI ... FròndI*) vd. *Rvf* 142 36 «et di far frutto, non pur fior' et frondi» e 239 17 «la qual ben move frondi et fiori».

29. *Qual ... fruttò*: 'quale debba essere', quindi 'quale senz'altro sarà'. Cfr. in relazione al v. precedente Davanzati, *Rime* XXXVII 90 «e 'l frutto seguirà il fiore e la foglia» e *Par.* XXVII 148 «e vero frutto verrà dopo 'l fiore». Il sostantivo ricorre più volte con significato metaforico nelle *Rime* trissiniane: si veda a semplice titolo esemplificativo VII 3 «E quinci il fruttò vien del nostrò seme», LIX 15 «Nòn sia diversò a la speranza il fruttò» e LXXVI 38-39 «acciò che 'l mòndò tuttò / Si possa rallegrar di sì bel fruttò».

30. *vicinò al vernò*: sul piano sintattico, sembra che l'espressione sia da riferire a ciò che precede immediatamente ('il frutto che l'albero produrrà nella stagione vicina a quella invernale [ossia in estate]'). Tuttavia, se si assegna a «vernò» il significato di 'inverno', non è da escludere che si possa riferire la locuzione al v. 28 e intendere 'Se durante l'inverno è possibile conoscere, guardando soltanto ai fiori e alle foglie, il frutto che l'albero produrrà [in estate]', ovvero 'Se è possibile prevedere con largo anticipo il destino di quest'uomo, guardando a delle virtù che sono espresse in lui in una forma ancora assai ridotta'. Si segnala l'allitterazione tra *Vicinò* e *Vernò*.

31. *còncoscer*: la ripresa dell'identico verbo del v. 28 sottolinea ulteriormente la stretta somiglianza fra le due situazioni descritte. *grande ardire*: l'audacia, virtù necessaria per condurre a termine imprese che altrimenti si potrebbero ritenere al di fuori della propria portata. È locuzione soprattutto boccacciana (*Filostrato* I 8 6 «de' Troiani o de' Greci il grande ardire» e VI 11 1 «Ma come quei ch'era di grande ardire», e *Teseida* I 61 4 «ov'è fuggito il vostro grande ardire?» e V 89 7 «Amor v'è dato grande ardire»), ma che ricorre più volte anche nell'*Italia liberata* («grande ardire» è in VIII 728, XIV 722 e 1004, e XVI 1057, sempre in punta di verso; «grande ardir» è invece, all'interno di verso, in XXII 116).

32. *Di ... Signore*: richiama «Del più carò Signòr» del v. 10. La *iunctura* «Almò Signòr[e]» è frequentissima nell'*Italia liberta*, fungendo da vera e propria espressione formulare.

32-34. *dal ... lui*: 'dal suo intelletto previdente e acuto'. Si segnala, nella locuzione «*πρωφωδω / Cωnsiljω*», il forte *enjambement*, per mezzo del quale l'avvedutezza della mente di Ridolfi risulta come accresciuta; un identico sintagma è in LXXVI 43 «Muovi 'l *πρωφωδω* tuω *cωnsiljω*, muovivi», ma si veda anche Saviozzo, *Rime* LXIX 243-244 «D'animo vigorosi e di profondo / consiglio».

34. *d'ogni ... albergω*: 'dimora stabile di tutte le virtù'. Per l'immagine dell'*albergω* di virtù (che solitamente è associata alla donna amata) vd. IV 1-3 «le virtù perfette, / Che 'n voi (sì cōme in propriω *albergω*) *πωσε* / Natura» e i rimandi in nota; cfr. inoltre i vv. 8-10 della presente canzone per il ricorrere del medesimo lemma in posizione rimica. Per l'aggettivo in clausola cfr. invece XLVIII 8 «Gioja non vera ε mal fōndata spene».

35. *quindi*: 'da qui', ovvero dalle qualità elencate fino a questo momento. *nascerranno ... rade*: 'scaturiranno delle azioni così eccezionali'. Il verso ricalca sia nel contenuto che nella struttura il v. 22 «Farà cose sì belle».

36. *Sì ... degne*: la coppia è sfruttata spesso in Trissino, soprattutto nell'*Italia liberata* («*degnω, ε glōriωσω*» è in I 64 e 90; «*degnα, ε glōriωσα*» in I 909, VIII 605 e XVI 559; «*degne, ε glōriωσε*» XI 162), ma con un'attestazione anche nella *Sophonisba* (v. 549 «sì *degnω ε glōriωσω* fattω»); cfr. inoltre Saviozzo, *Rime* XVII 29 «uom glorioso et degno», Sforza 188 2 «Incliti viri gloriosi e degni» e 292 1-3 «L'alto tuo ingegno e la virtù che accende / A gentil opra, gloriosa e degna, / Tal che la fama tua nel mondo regna» e Rucellai, *Rosmunda* 446 «Come di cosa gloriosa e degna».

37. *da ... Gange*: dal fiume Ebro, in Spagna, al fiume Gange, in India, ovvero dall'estremo occidente all'estremo oriente e quindi in ogni parte del mondo conosciuto, secondo una determinazione geografica topica per cui vd. almeno Bembo, *Rime* 169 9-10 «ché già sarebbe oltra l'Ibero e 'l Gange, / la Tana e 'l Nilo intesa», oltre che il lunghissimo elenco di fiumi di *Rvf* 148 1-4, in cui compaiono anche i due in questione (e un'immagine corrispondente è in 210 1 «da l'hispano Hiberω a l'indo Ydaspe»). Entrambi i toponimi sono *hapax* nelle *Rime*, ma il secondo si ritrova in un contesto simile in *It. lib.* XXIV 1188-1189 «il cui valore / Rimbomberà dal Tagω infinω al Gange», e l'uno e l'altro ricorrono più genericamente per indicare l'ovest e l'est (cfr. *Soph.* 2044 «Prima che 'l sol s'ascōnda entr'a l'Hiberω» e *It. lib.* XX 996 «Che 'l sole è per cōrcarsi entr'a l'Hiberω», XXV 5-6 «la qual [notte] se ne fuggia dinanzi a l'alba / Ratta, per attuffarsi entr'a l'Hiberω» e XIX 1007 «Vōrrebbe forse esser di là dal Gange»).

38. *adornω ... fama*: 'rivestito di una fama imperitura'. Un sintagma simile è in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* II xxx 1 3 «Che fa de fama il cavallier adornω», mentre la clausola è identica a quella che si incontra in *Rime* LXXVI 98 «Che lascerai nel mōndω eterna fama». Si noti inoltre la consonanza tra *adornω* ed *eterna*.

39-40. *Per ... mille*: ‘si parlerà di lui ancora per migliaia di anni’. Per l’immagine, già virgiliana, del ‘volo’ di bocca in bocca vd. XIII 8-9 «Possinω andar vωlandω / Per bωcca de le genti» (con perfetta identità fra il secondo settenario e il v. 39 della presente canzone) e commento. Per la clausola «mill’anni ε mille» vd. invece i rimandi in nota a LIX 9.

40. *Girà vωlandω*: ‘continuerà a volare’. La perifrastica costituita dal verbo “gire” accompagnato dal gerundio contribuisce a rappresentare l’idea di continuità del ‘volo’, analogamente a quanto avviene in LXXIII 1-2 «Dωlci pensieri, che cωntinuamente / Gite vωlandω a la mia Donna intωrnω». *anchωr*: ‘ancora’, ma anche ‘senza interruzione’.

[IV] 41. *il ... Leωn*: Leone X, papa dal 1513 al 1521, figlio di Lorenzo il Magnifico e cugino di quello che sarebbe diventato Clemente VII. È a lui che Trissino aveva donato originariamente la *Sophonisba*, tanto che la dedicatoria, a dispetto del fatto che questi fosse nel frattempo morto, sopravvive sia nelle due edizioni della tragedia del 1524 che in quella del 1529; ed è sotto il suo pontificato che Trissino aveva fatto il suo ingresso nella società romana (cfr. soprattutto Tomasi 2020). Questo stesso sintagma ritorna in *It. lib. IX* 1016-1018 «Nicola quintω, ε ’l Decimω Leωne, / Sì veri amici a i studi, et a l’ingegni, / Che de i lωr frutti allegrerassi ’l mōndω».

42-43. *tutta ... teme*: ‘di lui parla l’intera Europa, e la superba Francia ancora adesso, a distanza di anni, lo teme’. Nel secondo caso la costruzione del verbo con il genitivo («ne teme», vale a dire, letteralmente, ‘teme di lui’), in cui la particella risulta apparentemente pleonastica, è in realtà attestata nell’uso antico e anche in Trissino stesso (cfr. *It. lib. IV* 864 «Che pocω teme di argumentω humanω»), e contribuisce a rafforzare il parallelismo tra la struttura dell’intero verso e quella del precedente. Gli accordi stipulati fra Leone X e Carlo V negli ultimi anni di vita del primo avevano portato a un consistente ridimensionamento in Italia della potenza francese, la cui espansione sulla penisola avrebbe raggiunto un’ulteriore, definitiva battuta d’arresto in seguito alla disfatta di Francesco I a Pavia, nel febbraio del 1525.

43. *Francia superba*: sulle implicazioni che questo aggettivo potrebbe avere relativamente alla datazione del componimento vd. l’introduzione alla canzone. Il suo accostamento con il toponimo (che compare solo qui nelle *Rime*) potrebbe discendere da *Inf. I* 75 «’l superbo Ilión» (e quindi a sua volta da *Aen. III* 2-3 «superbum / Illium»).

44. *credω*: ‘sono convinto’ (cfr. nota a LIX 36).

44-45. *Persa ... Garamanta*: come per i fiumi del v. 37, anche qui i nomi delle popolazioni sono funzionali a offrire un’idea di luoghi quanto più possibile esotici e distanti, così da rendere conto di quanto la fama di Leone X sia diffusa in tutto il mondo a dispetto della lontananza geografica e di costumi, e sono scelti all’interno di

un campionario topico. Tutti e tre i nomi sono, naturalmente, *hapax* nelle *Rime*, ma il secondo e il terzo si ritrovano in coppia con una simile funzione in *It. lib.* IX 999-1000 «Ne sòλω andrà da i Garamanti a l'Indi / E dal gran Nilω al fiume de la Tana».

46. *Ch'a ... hōnōre*: 'che non gli riconosca l'onore dovuto, anche adesso che è morto'. Un'espressione corrispondente è in *It. lib.* XXIII 174-175 «per fare hōnōre / A la memoria di sì gran guerrierω».

47. *Ne ... Clemente*: si noti come, pur nel quasi perfetto parallelismo con il v. 41 (negazione + articolo determinativo + aggettivo + nome proprio), al numerale si sostituisca qui un aggettivo qualificativo che connota la figura del nuovo pontefice in direzione di una maggiore intimità con l'io. *al ... pefω*: alle incombenze derivanti dalla carica papale, dette peso *fraternω* perché in precedenza affidate a Leone X (ovvero Giovanni de' Medici), che di Clemente era cugino. L'aggettivo, *hapax* nelle *Rime*, conta scarsissime attestazioni nella lirica volgare precinquecentesca, ed è assente sia in Dante che in Petrarca. Per il sostantivo in punta di verso cfr. invece LXXVI 96 «Ma pilja questω pefω».

48. *vicario di Dio*: sintagma identico a quello di LXXVI 41; e cfr. i rimandi in nota a LXXVI 16. *sucesse*: per la verità, non si trattò di successione diretta, dal momento che alla morte di Leone X fu eletto Adriano VI, che rimase sul soglio pontificio dal gennaio del 1522 al settembre del 1523. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*; il passato remoto, con questo stesso significato, si ritrova in *It. lib.* VIII 785 «Sucesse a l'avω Theωdōricω il grande» e XXIV 563-564 «la luce de la Luna, / Ch'era successa al lampeggiar del sōle» (mentre in XVI 856 «Che 'l stratagemā suω sucresse appuntω» il verbo ha il significato di 'avere successo', 'riuscire'). *in terra*: da legare forse, in anastrofe, all'emistichio iniziale ('fu successore di Leone X come vicario di Dio sulla terra') più che al predicato ('fu successore, sulla terra, di Leone X, in qualità di vicario di Dio'); cfr. del resto LXXVI 16 «E poi lasciare un suω vicario in terra» (e nota), dove i due sostantivi sono strettamente correlati.

49. *tantω eccellente*: 'tanto superiore (a ogni altro)'. L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*.

50-51. *Che ... valōre*: 'che non si sarebbe in grado di dire se in lui sia più grande la bontà o la fierezza'. Se la *bontate* riprende, con figura etimologica, la caratterizzazione di Clemente come *buon* (v. 47), la contrapposizione con il *valōre* rimanda evidentemente a quel sapiente bilanciamento tra pacatezza e ardore che gli era già stato riconosciuto in LXXVI ai vv. 20-21 «Questi hor tranquillω in pace, et hor in guerra / Vittōriōsω» e 28-29 «le virtù simili a questω, / Feroci in guerra e mansuete in pace». Per la costruzione di questi due versi cfr. inoltre Bembo, *Rime* 153 9-10 «la donna che qual sia tra saggia et bella / maggior non pò ben dirsi».

52. *L'ingombrean*: soggetti di questo verbo sono, a grande distanza, i due papi con cui si aprono rispettivamente il primo piede e la sirma della stanza ('Né Leone

X né Clemente VII, che pure hanno tante qualità e sono lodati in tutto il mondo, potranno risultare da ostacolo alla somma crescita delle virtù di Ridolfi'). *honorata via*: la via della virtù, stretta e difficile da seguire, ma fonte di onore per chi la percorre interamente. Un identico sintagma è in Buonaccorso da Montemagno il Giovane 267 «ismarrita hai l'alta onorata via» e in Sforza 1885 «Da l'honorata via non fer declino».

53. *Da ... humana*: 'percorrendo la quale potrà superare ogni eccellenza che l'uomo possa mai conseguire'. Ridolfi, insomma, nonostante sia stato preceduto da due uomini dotati di qualità apparentemente insuperabili, sarà in grado, grazie alla sua perseveranza sulla *via* del costante perfezionamento, non solo di raggiungerli ma addirittura di superarli nell'esercizio della virtù (e si noti la ripresa, tramite figura etimologica, dell'«excellente» del v. 49 nell'«excellenzia» di questo verso). Si tratta di un grado di perfezione che il cardinale aveva evidentemente già conseguito, se nella dedicatoria Trissino aveva potuto scrivere di lui che «ha raccolto la excellenzia d'ogni virtù» (r. 12).

[V] 54-55. *Anzi ... caminò*: 'Anzi (non solo non saranno di intralcio), la gloria e la grandezza di quei due pontefici saranno come dei fari che rischiareranno in eterno quel cammino di perfezionamento'. Con il loro esercizio delle virtù, infatti, sia Leone che Clemente hanno indicato il cammino, rendendolo più agevole per chiunque voglia seguire le loro orme.

54. *la ... grandezza*: Cfr. *It. lib. XXVII* 481-482 «Ma nessuna fù mai simile a questa / Di gloria, di grandezza, e di virtute».

55. *eterni lumi*: cfr. Alamanni, *Inno quarto* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 94-97) vv. 92-93 «eterno / Lume, perpetuo esempio» e *Ben mi credea poter senz'altra cura* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 46-49) 21 «Che eterno lume al cieco mondo fia». *quel caminò*: l'*honorata via* che conduce all'*excellenzia*.

56. *E ... sgombrò*: 'e lo libereranno da ogni nebbia vile', eliminando dal percorso di perfezionamento ogni traccia di viltà. Un emistichio sovrapponibile è in *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) v. 6 «ov'è il mio sol, che ogni vil nebbia sgombra», ma vd. anche *Rvf* 270 36 «et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile» e Alamanni, *Occhi leggiadri miei, la cui beltade* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 9) v. 10 «Asconde e copre nebbia fosca e vile». Per l'immagine della nebbia dissipata cfr. inoltre *Rime* LV 52-54 «Ne giamai ventò alcun sì tostò sparse / Humida nebbia, come i dui belj'ocki / Fannò sparire i desiderii sciocchi» (e rimandi). *sgombrò*: riprende, con figura etimologica, il «[Ne] Lj'ingombreran» del v. 52.

57. *Oh ... mai*: 'oh se solo accadesse, prima o poi'. *la ... Diò*: la dimora di Dio, il luogo in cui Egli risiede stabilmente. L'espressione indica non tanto la Chiesa (che è invece la *spofa* del v. 74), quanto il luogo fisico in cui questa ha sede, ovvero la città di Roma: con questo significato, infatti, la *iunctura* compare già in *Rvf* 53 66 «Et se ben

guardi a la magion di Dio» e sarà poi ripresa più volte nella *Gerusalemme liberata*. Il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino.

58. *De ... Cardine*: ‘che ora è da lui sostenuta solo in parte, essendo questi suo cardine’. Trissino gioca qui sull’evidente corrispondenza paronomastica (ed etimologica) tra “cardinale” e “cardine”, per cui Ridolfi è riconosciuto come parte importante (un ‘cardine’, appunto), ma non ancora essenziale, per il sostegno della *Magion di Dio*.

58-59. *si ... braccia*: ‘si ponga completamente nelle sue braccia per trovarvi ristoro’, vale a dire ‘si affidi a lui del tutto e non più soltanto in parte, come adesso’. Trissino augura insomma al cardinale di ascendere un giorno al soglio pontificio, da cui potrà governare dal sommo delle sue qualità, con grande beneficio di Roma e della Chiesa tutta.

59. *ristorarsi alquantω*: cfr. il serventesi anonimo riportato nella *Poetica* (p. 156) v. 36 «Soljωn bagnarsi, e ristωrarsi alquantω».

60-61. *Questi ... monte*: ‘Questi, in parte seguendo l’esempio paterno, in parte perseguendo la virtù in misura ancora maggiore’. Per un identico avvio di verso vd. LXXVI 20-21 «Questi hor tranquillω in pace, et hor in guerra / Vittωriωfω».

60. *paterne piante*: ‘le orme del padre’, Piero, conte palatino che aveva legato la propria linea dinastica con quella dei Medici attraverso il matrimonio con Contessina, figlia di Lorenzo il Magnifico; a meno che con l’espressione non ci si riferisca ancora agli esempi di Leone X e Clemente VII, che erano rispettivamente lo zio e il cugino di Niccolò, e non si intenda quindi “paterno” in senso più ampio (così come il «fraternω pefω» del v. 47 che Clemente avrebbe dovuto assumere era quello del cugino Leone). Tematicamente il verso non è lontano da *Inf.* XXIII 148 «dietro a le poste de le care piante», ma vd. anche *Ninfale fiesolano* 155 «su per quei poggi, seguendo le piante». Si segnala inoltre la rispondenza fonica tra le due parole, che non si limita a una semplice allitterazione (*PAterNE PiANtE*).

61. *per ... via*: la destinazione sua e di chi lo ha preceduto nel cammino è la medesima, vale a dire quel *monte* che coincide con il possesso delle somme virtù (la *via* dei vv. 52-53). A mutare è però la strada attraverso cui si giunge in cima: nel caso di Ridolfi, si tratta di un sentiero che è allo stesso tempo più agevole di per sé (il che significa un conseguimento della virtù più immediato e più sicuro) e che è reso meno arduo dal cardinale stesso, come si preciserà nei versi successivi. Una locuzione identica è in *Rvf* 357 4. *monte*: il monte è simbolo al contempo della difficoltà esperita nel conseguire la virtù (così come risulta evidente dal brano di *It. lib.* V 688-690 riportato *supra* in nota ai vv. 25-26) e del cammino della vita stessa. Del resto, è possibile che questo *monte* corrisponda al colle di *Inf.* I 12, allo stesso modo di come *sterpi e bronchi* del v. 62 potrebbero rimandare alla selva e le *belve* alle tre fiere dantesche.

62. *Potria*: ‘potrebbe’. *sterpi e bronchi*: ‘arbusti e rami’, ovvero tutti gli intralci che ostacolano e rallentano il cammino verso la virtù, allo stesso modo che in XXXI 78-81 «E se per questa vita alma terrena / Seppe alcun mai trovar la vera strada / Ne la qual dritto a quel bel fin si vada, / Fra sterpi e bronchi, onde la selva è piena».

63. *Purgar*: ‘ripulire’, con forte *enjambement* che anche visivamente allontana già gli *sterpi e bronchi*. L’elevazione di Ridolfi e la sua crescita nelle virtù non ha dunque valore per lui solo, ma è d’aiuto per chiunque altro voglia percorrere quella stessa strada, che si troverà già sgombrata da ogni impedimento. *si fattamente*: ‘in maniera tale’ (da ‘siffatto’), da collegare alla consecutiva del v. 65. L’avverbio, che è *hapax* nelle *Rime*, si ritrova in Trissino solo in *It. lib. XIX* 50 «Si fattamente lji curò la faccia» e XXVII 90 «Si fattamente, che non possanò indi».

64. *le belve*: le fiere che assalgono chiunque abbia intrapreso il cammino della virtù, così come accade a Dante nel primo canto dell’*Inferno*. Il sostantivo è *hapax* assoluto nella produzione trissiniana.

65. *’l mondo spereria*: ‘il mondo intero nutrirebbe la speranza’. *’l secol d’oro*: ‘l’età dell’oro’, come in *It. lib. IX* 997-998 «Còstui farà còl suo valore immensò / Ritornare a l’Italia il secol d’oro» (a proposito di Carlo V) e XI 1098 «E lji [*scil.* al mondo] ritórnerete il secol d’oro».

66. *S’havesse a riveder*: ‘si dovesse vedere nuovamente’ (con una perifrastica “avere” + «a» + infinito che non è insolita in Trissino per esprimere un’idea di necessità, nel significato di ‘dovere fare qualcosa’), ovvero ‘si inaugurasse ancora una volta’. *sottò... regnò*: ‘durante il suo pontificato’.

[VI] 67. *Re ... Padre*: ‘Dio Padre, che sei eterno e Signore della creazione’. Vd. XXXII 9, dove il verso compare identico.

68. *Che... mōndò*: ‘che attraverso il sangue versato sulla croce nella Persona di tuo Figlio hai redento il mondo, liberandolo dal peccato’. Il verso ricalca da vicino LXXVI 15 «Còl propriò sangue liberare il mōndò» (e rimandi).

69. *’l human legnaggio*: ‘il genere umano’, ‘la stirpe umana’. Un sintagma identico è in *Rvf* 338 10 «l’uman legnaggio» e, in un contesto analogo a quello trissiniano, in Chariteo, *Endimione* son. XC 3-4 «[sacro legno] Ove ’l rettor del ciel la morte prese, / Perché ’l legnaggio human fosse sicuro». Il sostantivo compare soltanto qui nelle *Rime*.

70. *Donasti ... sede*: ‘hai concesso in dono una sede così beata in Cielo’, vale a dire il paradiso, destinato all’umanità fin dalla creazione ma al quale essa può accedere, dopo il peccato originale, solo in virtù dei meriti di Cristo e solo dopo la sua morte in croce e la sua risurrezione. Per la locuzione cfr. Tebaldeo, *Rime estravaganti* 613 3 «da te partita, in cielo ebbi una sede». *honorata*: come altrove, può valere sia ‘che rende onorevole chi vi risiede’ sia (più probabilmente in questo caso) ‘che è considerata così degna di onori’.

71-72. *Congiungi ... virtù*: ‘unisci una sorte gloriosa e serena a delle virtù così eccelse’. Prende qui forma in maniera esplicita il desiderio (e la conseguente preghiera a Dio) che si realizzi ciò che ai vv. 11-12 era stato espresso come semplice possibilità nel futuro. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

71. *alta e serena*: il sintagma si ritrova in B. Tasso, *Rime* III LXVII 121 «Chi contempla la fronte alta e serena».

72. *caro tuω*: Ridolfi è *caro* a Dio non solo perché sua creatura, ma anche per le ragioni che implicitamente si forniscono nei versi successivi.

73. *Poi ... tanto*: ‘dal momento che ti rende tanto onore’, ‘ti venera’, o forse anche ‘che, con le sue opere, accresce la tua gloria sulla terra’ (e sul valore anfibologico che il verbo ha generalmente nelle *Rime* vd. il commento a LVI 11). La benevolenza che Dio dovrà mostrare nei confronti del cardinale dipende insomma in parte dai meriti di quest’ultimo. Si noti la quasi perfetta corrispondenza fra «τ’ἠωνωρα tantω» e «tant’ἠωνωrata» al v. 70.

74. *Poi ... sposa*: ‘dal momento che anch’egli (allo stesso modo di Leone X e Clemente VII, benché non sia ancora sul soglio pontificio) funge da sostegno alla tua sposa’. *L’incipit* è in forte anafora (e in stretto parallelismo) con l’avvio del verso precedente. *sostegno*: *hapax* nelle *Rime*. Cfr. *Rvf* 340 4 «o usato di mia vita sostegno». *sposa*: la sposa di Cristo, vale a dire la Chiesa, secondo un concetto che ricorre più volte negli scritti paolini (vd. soprattutto *Eph* 5 25 «viri diligite uxores, sicut et Christus dilexit ecclesiam»).

75. *rivolgendω... lumi*: ‘indirizzando i tuoi occhi divini’. Per questo movimento dello sguardo cfr. VIII 5-6 «Ne cōn tanta dolceza o cōn tai modi / Fur sì belj’ocki mai ver me rivolti» (e nota) e LV v. 18 «Rivolta l’j’ocki al miω dōljōfω statω» (e rimandi) e vv. 50-51 «ver la tua beltade / Rivolse l’j’ocki». Un sintagma identico a quello in clausola, ma con diverso significato, è in XIII 22 «E dai celesti lumi» (e vd. i rimandi a *Rvf* 230 1 e a *Tr. Cupid.* III 137).

76. *Al ... gentile*: ‘verso la sua condizione di persona così eccellente’. Il complemento è in marcato *enjambement* rispetto al verbo che lo regge, a rappresentare quasi il movimento degli occhi divini che si volgono dal cielo alla terra a contemplare lo *statω* del cardinale. Cfr. *Donne ch’avete intelletto* 11 «suo stato gentile». Si noti inoltre il parallelismo fra «suω statω» e «tuoi [...] lumi» del verso precedente.

77. *Fallω ... lieto*: da riferire forse al cardinale più che al suo *statω*, leggendo quindi ‘considerando qual è la sua condizione, rendilo sempre più sereno e sempre più gioioso’. La coppia di aggettivi, già petrarchesca (*Rvf* 255 2 «questi tranquilli et lieti amanti») ritorna spesso in Alamanni, per cui vd. *Occhi leggiadri e bei, deh, non piangete* (in *Versi e prose*, vol. I, p. 32) v. 4 «Parte dell’ore già tranquille e liete», *Ite, o tristi pensier, ch’oggi è quel giorno* (ivi, pp. 49-53) v. 100 «ore mai tranquille e liete»,

Perché non trai la tua zampogna fuore (ivi, pp. 64-69) v. 30 «Come fu l'esser mio tranquillo e lieto», *Favola di Fetonte* (ivi, vol. ii, pp. 64-83) v. 28 «E volgendo i suoi dì tranquillo e lieto» e *Padre Ocean, che all'Occidente giace* (ivi, p. 116) v. 14 «E vedrà lunghi i dì, tranquilli e lieti»; vd. inoltre Chariteo, *Endimione* canz. XIII 66 «Qual più tranquilla et lieta», Sannazaro, *SeC* LXXXIX 124 «alma vorrebbe più tranquilla e lieta», e *Scph.* 2086 «E ch'ogni cofa par tranquilla e lieta». *ognihora*: 'costantemente', a indicare un miglioramento della condizione che non solo non conosca sosta ma che aumenti di istante in istante'.

78. *Quantu ... bel*: letteralmente, il verbo è al futuro ('Quanto sarà bello'), ma pare assumere qui una sfumatura ipotetica ('Quanto sarebbe bello'). Per la locuzione cfr. LIX 20 «almen fia bel» e rimandi. *tuu... amicu*: è sottolineato ancora una volta il rapporto di intimità che lega Dio al cardinale, come già al v. 72 «caru tuu Ridolphu» (e si noti il ricorso all'identico aggettivo possessivo). Il sintagma è anche in Guittone, *Rime* VII 80 «[...] tuo leale amico». L'aggettivo qualificativo è *hapax* nelle *Rime*.

79. *Salisca ... hora*: 'incominci a salire senza interruzione', con l'idea di un'azione di innalzamento ininterrotta espressa dalla locuzione «d'hora in hora». Per la forma del verbo, inedita nel canzoniere ma attestata un'altra volta in Trissino (sempre al congiuntivo presente) in *It. lib.* VIII 476-477 «Hor, che ha volutu il ciel, ch'e' sia depostu / Del regnu, e ch'io salisca a quella alteza», cfr. Boiardo, *Amorum Libri* I 15 12 «né vuol che se salisca a la sua alteza» e Galli, *Canzoniere* 223 215 «sì ch'io salisca a veder te et lei».

80. *D'un ... gioja*: 'di bene e di gioia minori in bene e gioia sempre maggiori', con parziale chiasmo dovuto alla differente funzione grammaticale rivestita da "altro" (articolo + sostantivo + pronome e articolo + aggettivo + sostantivo). Per la struttura della locuzione cfr. XXXVI 10 «Così ciò, che l'un dà, l'altro lo tolge» e rimandi, in particolare a LXIX 38 «D'unu in altru piacer sì fui guidatu».

LXXVIII

Nel 1527 moriva a Venezia Cesare Trivulzio, condottiero al servizio prima dei fiorentini, poi dei francesi e quindi dei veneziani (Morsolin 1894, p. 134), cui Trissino era legato da un rapporto di profonda amicizia (cfr. almeno le due lettere inviategli da Cesare il 28 e il 29 aprile del 1512, in Roscoe 1817, pp. 190-192 n XXII e pp. 193-194 n XXIII; ma l'amico è menzionato anche in una lettera a Trissino di Giovanni Rucellai, in Nozze 1882, p. 19, e in due di Margherita Pio Sanseverino, in Morsolin 1894, pp. 404-405, doc. XXXVI e p. 406, doc. XXXIX) probabilmente fin dai primissimi soggiorni milanesi (cfr. Morsolin 1894, pp. 134-135) e che viene qui celebrato per mezzo di un testo che è una libera traduzione del primo idillio di Teocrito. A lui Trissino aveva dedicato anche, sotto il nome di Arrigo Doria, il *Castellano*, uscito a stampa nel 1529 ma nella *factio* del dialogo ambientato all'indomani della pubblicazione dell'*Epistola de le lettere* e delle conseguenti reazioni suscitate negli ambienti romani, quando Cesare era ancora in vita (cfr. Trissino 1986b, p. 21 n. 5). Non è difficile capire per quale motivo il componimento si trovi in una zona tanto periferica della raccolta: non solo, infatti, si tratta di un testo in morte di un personaggio non coincidente con la donna amata (come già il sonetto XXX) e insieme di una traduzione da un idillio in greco (come il serventese LIII e la canzone LXXII lo sono invece da altrettanti testi latini); ma a questi due elementi aggiunge quello del dedicatario reale esplicitato fin dalla rubrica (come le due canzoni precedenti) e soprattutto la peculiarità del metro, in endecasillabi sciolti che non sono più organizzati neppure in lasse ordinate sulla base della consistenza sillabica (come invece nella canzone LXXVII). Si assiste insomma, con gli ultimi testi della raccolta, a un progressivo allontanamento dalle norme metriche della lirica tradizionale (da una canzone regolare come la LXXVI alle due ecloghe in sciolti, passando per la canzone LXXVII che mantiene la struttura strofica rinunciando però alla rima) e insieme a un'evoluzione dei temi in direzione sempre meno intimistica: il distacco dall'amata nella canzone LXXV lascia infatti il posto prima alle due infervorate, ma in parte retoricamente impostate, lodi di Clemente VII e del cardinale Ridolfi; poi al pianto per Cesare Trivulzio che, per quanto sincero, è parzialmente nascosto sotto il travestimento pastorale nonché mediato da quella che è in fondo una traduzione; infine all'ecloga LXXIX che, sebbene di argomento

erotico, è una traduzione ‘pura’, priva di qualsiasi determinazione che permetta di accostarla con certezza a vicende della biografia trissiniana. Proprio in ragione di tutte queste particolarità, può al contrario risultare curioso che un testo del genere, tanto sperimentalistico e insieme tanto vicino al modello classico, sia stato incluso in una raccolta di rime per lo più amorose (pur con l’appendice delle canzoni LXXVI-LXXVII a sfondo dichiaratamente encomiastico), a maggior ragione tenendo conto della sua composizione quasi a ridosso dell’effettiva stampa – laddove l’assenza nel ms. di Jena si spiega proprio in ragione del dato cronologico, essendo il codice da ritenersi esemplato prima del sacco di Roma e l’ecloga invece composta successivamente. Non è da escludere che una tale operazione, oltre a rappresentare la «“firma” del sicuro classicismo del Trissino» (Danzi 1992, p. 101; ma cfr. anche Bartuschat 2000, pp. 198-200), possa giustificarsi con la volontà da parte del vicentino di fissare nella stampa un’anteriorità nell’uso dello sciolto rispetto alla produzione alamanniana – anteriorità che non sussisteva invece nella tradizione manoscritta – non solo in senso assoluto (data la precocità della *Sophonisba*, composta quando Alamanni era ancora poco più che un ragazzo) ma anche nel contesto lirico e più in particolare nel genere eglogistico, dominato dalla terza rima e dall’uso della rima sdrucchiola, oltre che nell’ambito della traduzione poetica e, molto più tardi, del poema epico, con lo sciolto innalzato a ingombrante marchio stilistico dell’*Italia liberata*. Alamanni, infatti, aveva messo mano per la prima volta alla composizione eglogistica ormai quasi un decennio prima, in occasione della morte di Cosimo Rucellai (2 novembre 1519), ma sarebbe approdato ai torchi soltanto tre anni più tardi rispetto a Trissino, con la stampa del primo volume delle *Opere toscane* a Lione nel 1532: e, non a caso, due delle sue egloghe (l’Egloga prima, in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 13-17, e l’Egloga Filli, ivi, pp. 324-326) costituivano una ripresa di quegli stessi idilli di Teocrito che in Trissino si trovano a chiusura della *princeps* (sulla datazione delle egloghe alamanniane vd. Marcelli 2017; per un quadro dei modelli dei singoli componimenti vd. invece Hauvette 1903, pp. 217-219 e in particolare la n. 1 a p. 218).

Così come la canzone LXXVI, anche in questo caso il componimento inaugura senz’altro una sezione a sé stante, costituita dalle due sole ecloghe finali. La distinzione non è solo evidente per tema e forme, ma è segnalata anche dal punto di vista tipografico, sia rispetto al canzoniere amoroso in senso stretto sia alle due canzoni encomiastiche, come testimoniano la rubrica in maiuscolo che precede questo testo e il successivo (così come già prima del sonetto I e della canzone LXXVI) e soprattutto l’ampio spazio lasciato in bianco nell’impaginazione dopo la conclusione della canzone LXXVII (con la rubrica di LXXVIII che è posticipata sul verso della carta successiva). Rispetto ai componimenti che costituiscono la sezione amorosa, e similmente alle canzoni LXXVI-LXXVII, l’ecloga si contraddistingue

anche per il particolare utilizzo della paragrafatura (per cui vd. il § 2.4.2).

Si riporta di seguito il testo teocriteo nella sua interezza:

ΘΥΡΣΙΣ	<p>Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα, ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεται, ἄδῦ δὲ καὶ τὴ συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ. Αἶ κα τήνος ἔλη κεραὸν τράγον, αἶγα τὴ λαψῆ· αἶ κα δ' αἶγα λάβη τήνος γέρας, ἔς τὲ καταρρεῖ</p>	5
ΑΙΠΟΛΟΣ	<p>Ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεδὸν μέλος ἢ τὸ καταχές τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ. Αἶ κα ται Μοῖσαι τὰν οἶδα δῶρον ἄγωνται, ἄρνα τὴ σακίταν λαψῆ γέρας· αἶ δὲ κ' ἀρέσκη</p>	10
ΘΥΡΣΙΣ	<p>Λῆς ποτὶ τὰν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε καθίζας, ὡς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρίκαι, συρίσδεν; Τὰς δ' αἶγας ἐγὼν ἐν τῷδε νομευσῶ.</p>	
ΑΙΠΟΛΟΣ	<p>Οὐ θέμις, ὦ ποιμήν, τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν συρίσδεν. Τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες· ἦ γὰρ ἀπ' ἄγρας τανίκα κεκμακῶς ἀμπαύεται· ἔστι δὲ πικρός, καὶ οἱ αἰεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥίνι κάθηται. Ἄλλὰ τὴ γὰρ δῆ, Θύρσι, τὰ Δάφνιδος ἄλγε' αἰείδες καὶ τὰς βουκολικὰς ἐπὶ τὸ πλεόν ἵκεο μοίσας,</p>	15 20
	<p>δεῦρ' ὑπὸ τὰν πτελέαν ἐσδώμεθα τῷ τε Πριήπῳ καὶ τὰν κρανίδων κατεναντίον, ἕπερ ὁ θῶκος τήνος ὁ ποιμενικός καὶ ται δρύες. Αἶ δὲ κ' αἰείσης ὡς ἔκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄσας ἐρίσδων, αἶγά τέ τοι δῶσῶ διδυματόκον ἐς τρίς ἀμέλξαι,</p>	25
	<p>ἅ δῦ' ἔχοισ' ἐρίφως ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας, καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ, ἀμφώες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον. Τῷ ποτὶ μὲν χεῖλη μαρύεται ὑψόθι κισσός, κισσὸς ἐλιχρύσῳ κεκονιμένος· ἅ δὲ κατ' αὐτόν</p>	30
	<p>καρπῷ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι. Ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται, ἀσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι· πὰρ δὲ οἱ ἄνδρες καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος νεικείουσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἄπτεται αὐτᾶς·</p>	35
	<p>ἀλλ' ἔκα μὲν τήνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα, ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥιπτεῖ νόον· οἱ δ' ὑπ' ἔρωτος δηθὰ κυλοιδιώντες ἐτώσια μοχθίζοντι. Τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται λεπράς, ἐφ' ἧ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει</p>	40
	<p>ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερόν ἀνδρὶ εοικῶς. Φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἔλλοπιεύειν, ὧδέ οἱ ὠδήκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἴνες καὶ πολὶῶ περ ἔόντι· τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας. Τυτθὸν δ' ὅσον ἄπωθεν ἀλιτρυτοιο γέροντος</p>	45

περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἄλωά,
 τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἵμασιαῖσι φυλάσσει
 ἤμενος· ἀμφὶ δὲ νιν δὴ ἄλώπεκες, ἃ μὲν ἄν' ὄρχως
 φοιτῆ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἃ δ' ἐπὶ πῆρα
 πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν 50
 φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξει.
 Αὐτὰρ ὄγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν
 σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δὲ οἱ οὔτε τι πῆρας
 οὔτε φυτῶν τοσσῆνον ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ.
 Παντᾶ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος, 55
 αἰπολικὸν θάημα· τέρας κέ τ' ἄνθετον ἀτύξαι.
 Τῷ μὲν ἐγὼ πορθμῆι Καλυδνίῳ αἰγὰ τ' ἔδωκα
 ὄνον καὶ τυρόεντα μέγαν λευκοῖο γάλακτος·
 οὐδέ τί πω ποτὶ χειλὸς ἐμὸν θίγεν, ἀλλ' ἔτι κεῖται
 ἄχραντον. Τῷ κὰ τ' ἄνθετον ἀρεσαίμαν 60
 αἰ κὰ μοι τύ, φίλος, τὸν ἐφίμερον ὕμνον ἀείσης.
 Κοῦτι τ' ἄνθετον κερτομέω. Πόταγ', ὠγαθέ· τὰν γὰρ αἰοιδᾶν
 οὐ τί πα εἰς Αἰδαν γε τὸν ἐκλελάθοντα φυλαξεῖς.
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά. 65
 Πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα, Νύμφαι;
 Ἦ κατὰ Πηγειῶ καλὰ τέμπεα, ἢ κατὰ Πίνδω;
 Οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπω,
 οὐδ' Αἴτνας σκοπιάν, οὐδ' Ἄκιδος ἱερὸν ὕδωρ.
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς. 70
 Τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,
 τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἐκλαυσε θανόντα.
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Πολλαὶ οἱ παρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δὲ τε ταῦροι,
 πολλαὶ δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο. 75
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Ἦνθ' Ἐρμᾶς πρᾶτιστος ἀπ' ὄρεος, εἶπε δὲ «Δάφνι,
 τίς τ' ἄνθετον κατατρύχει; Τίνος, ὠγαθέ, τόσσον ἔρασαι;».
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς. 80
 Ἦνθον τοὶ βούται, τοὶ ποιμένες, ὠπόλοι ἦνθον·
 πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. Ἦνθ' ὁ Πρίηπος
 κῆφα «Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι; Ἄ δὲ τ' ἄνθετον
 πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται –
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς – 85
 ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.
 Βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.
 Ὠπόλος, ὅκκ' ἐσορῆ τὰς μηκάδας οἷα βατεῦνται,
 τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς. 90
 Καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἐσορῆς τὰς παρθένους οἷα γελᾶντι,
 τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις».
 Τὼς δ' οὐδὲν ποτελέξαθ' ὁ βουκόλος, ἀλλὰ τὸν αὐτῷ
 ἄνθετον πικρὸν ἔρωτα, καὶ ἐς τέλος ἄνθετον μοῖρας.

ΘΥΡΣΙΣ

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Ἦνθέ γε μὰν ἀδεία καὶ ἁ Κύπρις γελάοισα, 95
 λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα,
 κεῖπε «Τὺ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιξείν·
 ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;».

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Τὰν δ' ἄρα χῶ Δάφνις ποταμείβετο· «Κύπρι βαρεῖα, 100
 Κύπρι νεμεσαστά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής,
 ἦδη γὰρ φράσθῃ πάνθ' ἄλιον ἄμμι δεδύκειν;
 Δάφνις κῆν Αἶδα κακὸν ἔσσεται ἄλγος Ἔρωτι.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; Ἔρπε ποτ' Ἰδαν, 105
 ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τῆνι δρῦες ὦδε κύπειρος,
 ὦδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει 110
 καὶ πτώκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Αὐτίς ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,
 καὶ λέγε «Τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι».

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Ὡ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὦρεα φωλάδες ἄρκτοι, 115
 χαίρεθ'· ὁ βουκόλος ὕμμιν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ' ἀν' ὕλαν,
 οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς, οὐκ ἄλσεα. Χαῖρ', Ἀρέθοισα,
 καὶ ποταμοὶ τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θύβριδος ὕδωρ.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Δάφνις ἐγὼν ὄδε τῆνος ὁ τὰς βόας ὦδε νομεύων, 120
 Δάφνις ὁ τὼς ταύρωσ καὶ πόρτιας ὦδε ποτίσδων.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς.
 Ὡ Πᾶν Πᾶν, εἴτ' ἐσσι κατ' ὦρεα μακρὰ Λυκαίω,
 εἴτε τύγ' ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔνθ' ἐπὶ νᾶσον 125
 τὰν Σικελάν, Ἐλίκας δὲ λίπε ρίον αἰπύ τε σᾶμα
 τῆνο Λυκαονίδαο, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγητόν.

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.
 Ἔνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρου πακτοῖο μελίπνου
 ἐκ κηρῶ σύριγγα καλάν περι χεῖλος ἐλικτάν· 130
 ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἔρωτος ἐς Αἶδαν ἔλκομαι ἦδη.

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.
 Νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,
 ἁ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,
 πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἁ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι, 135
 Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὦλαφος ἔλκοι,
 κῆξ ὀρέων τοὶ σκῶπεσ ἀηδόσι γαρύσαιντο».

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.
 Χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα
 ἦθελ' ἀνορθῶσαι· τά γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει
 ἐκ Μοιρᾶν, χῶ Δάφνις ἔβα ῥόον. Ἐκλυσε δῖνα 140
 τὸν Μοῖσαισ φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθή.

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.
 Καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὡς κεν ἀμέλξας
 σπείσω ταῖς Μοῖσαις. Ὡ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,
 χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσω. 145
 ΑἰΠΠΟΛΟΣ Πλήρες τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι, γένοιτο,
 πλήρες δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλω ἰσχάδα τρώγοις
 ἀδείαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἄδεις.
 Ἦνιδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὡς καλὸν ὄσδει·
 Ὡρᾶν πεπλῦσθαι νιν ἐπὶ κράναισι δοκησεῖς. 150
 Ὡδ' ἴθι, Κισσαίθα· τὸ δ' ἄμελγέ νιν. Αἰ δὲ χίμαιραι,
 οὐ μὴ σκιρτασῆτε, μὴ ὁ τράγος ὑμῖν ἀναστῆ.

Dagli oltre 150 esametri che costituiscono il componimento Trissino ricava 171 endecasillabi sciolti, replicando peraltro i versi di *refrain* presenti nel modello quasi lo stesso numero di volte: 15 quelli della prima forma, così come 15 erano nel testo originario – con la leggera *variatio* che si registra a partire dall'ottavo verso: da «Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς» si passa a «ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς» in Teocrito, e da «Date principiw, Muse, al mestw cantw» a «Reggete, Muse, questw amarw cantw» in Trissino – e 3 della seconda, con un'unità in meno rispetto ai 4 del testo greco (e con una lieve *variatio* dell'*incipit*, da «Pwnete fine, o Muse, al mestw cantw» dei primi due a «Kiudete, Muse, questw amarw cantw» dell'ultimo, secondo quella che in questo caso è un'originale invenzione trissiniana).

Un'ulteriore, minima modifica rispetto al testo originario riguarda la specificazione del nome proprio di uno dei personaggi nella *fictio* bucolica: se infatti già nel modello greco Δάφνις – ovvero quel *Daphne* identificato con Cesare Trivulzio che nel corso del componimento è evocato, in quanto morto, solo *in absentia* – era designato come *Bifwlcw*, ovvero guardiano di buoi, e le due figure che dialogano fra loro rispettivamente come *Pastore* e *Capraro*, Trissino aggiunge però al secondo il nome di *Battw* (rispetto al semplice «αἰπόλος» dell'originale). Tuttavia, se la corrispondenza Daphne-Cesare è dichiarata fin dalla rubrica, l'identità reale dei due interlocutori è invece lasciata nascosta sotto i nomi fittizi (o quantomeno non esplicitamente svelata). Il riconoscimento di entrambi non risulta però un'operazione troppo complessa: il primo, come si desume dal contesto oltre che da qualche rimando interno (vd. in particolare i vv. 24-26 e il relativo commento), coincide con Trissino stesso (rispetto a cui, peraltro, si ha parziale paronomasia: *ThYRSe* e *TRISsino*); sotto il nome del secondo è invece da riconoscere Giovan Battista Della Torre (e non è difficile immaginare che anche in questo caso, nella scelta del nome, abbia contribuito una parziale paronomasia fra *BATTw* e *BATTista*), figlio di Girolamo e fratello di quello stesso Marcantonio la cui morte era stata pianta nel sonetto XXX, intimo amico di Girolamo Fracastoro e filosofo egli stesso, nonché autore a sua volta di qualche testo poetico (cfr. *Rime diverse* XV; per

qualche ulteriore informazione sull'autore vd. inoltre Ferroni 2012, pp. 133-140). Per la morte di questo Batto, che sarebbe avvenuta di lì a poco (Morsolin 1894, pp. 135-139; ma cfr. a proposito ancora Ferroni 2012, p. 133 e n. 3), Trissino avrebbe composto un'elegia latina (in Trissino 1729b) anch'essa di ispirazione bucolica. Un *Battō Caprarō*, del resto, coincide con l'io dell'ecloga conclusiva della raccolta trissiniana, ed è possibile che anche in quel caso sotto tale personaggio sia adombrato l'amico veronese, che piange i propri amori non ricambiati.

L'ecloga si apre, come quella teocritea, con un reciproco scambio di elogi che Thyrese e Batto si rivolgono vicendevolmente, apprezzando il primo la soavità nel suonare e l'altro la dolcezza nel cantare del proprio compagno, tali da eguagliare rispettivamente Pan e le stesse Muse. Segue subito un altrettanto reciproco invito a dare prova della propria abilità. Ad avere la meglio nel convincere l'amico è Batto, che promette come ricompensa un duplice dono: una *capretta* e una *taza*. Soprattutto nella descrizione della seconda il testo (come già quello greco) si profonde in una compiaciuta *ekphrasis* che occupa oltre venti versi e che non lesina neppure sui particolari più minuti, soffermandosi con gusto alessandrino sulle varie scene scolpite sulla superficie della coppa, nella sezione centrale (sopra e sotto la quale si trovano rispettivamente delle foglie d'edera e di acanto): una donna corteggiata, vanamente, da due amanti; un anziano pescatore che si sforza nel tentativo di tirare su la retina che aveva gettato; un ragazzo che dovrebbe sorvegliare una vigna ma che tanto è intento a costruire una gabbietta da non accorgersi che accanto a lui due volpi attentano l'una all'uva e l'altra al contenuto delle sue stesse tasche. Solo a questo punto, vale a dire a un terzo circa del componimento, Thyrese dà avvio al proprio canto, in cui rievoca gli ultimi istanti di vita di Daphne – allo stesso modo di come Thyrese-Trissino aveva ripercorso i momenti finali della vita della donna amata nella canzone LXXV. Dopo aver chiamato in causa le Muse, passa a individuare, elencando una serie di toponimi scanditi da congiunzioni negative, il luogo in cui Daphne si trovava al momento della morte, vale a dire l'area veneta: se le Muse non hanno assistito alla sua morte – perché altrimenti certo non avrebbero permesso una tale fine –, vi ha invece preso parte la natura nella sua interezza, cui Daphne era tanto caro che non solo gli animali più feroci ma persino gli esseri inanimati lo pensarono. Thyrese ripercorre a questo punto, introducendo a parlare una *Nympha* discesa dal cielo, i principali momenti dell'esistenza di Cesare, tutta all'insegna del dolore: prima gli *affanni* patiti nella patria, Milano; quindi i lutti in famiglia, con la morte della madre e di un fratello, nonché la prigionia di un altro e la sottrazione dei beni. Tutto ciò non fu però sufficiente perché Cesare abbandonasse la via della rettitudine, così che la fama di lui si sarebbe diffusa nel tempo senza interruzione. Daphne, presa la parola in prima persona, si accomiata con serenità sia dai *mali* che lo hanno afflitto per la vita intera sia dalle bestie e dagli elementi naturali che lo circondano, da Pan e dai bifolchi e

pastori suoi compagni. Terminato il commiato di Daphne, ha fine anche il canto di Thyrese, che subito invoca il premio promessogli da Batto, ottenendolo subito assieme alle lodi dell'amico.

Ecloga di 171 endecasillabi sciolti, organizzati in lasse libere di varia estensione e percorsi da una serie di 18 versi di *refrain*. L'andamento sintattico asseconda la libertà dalla rima, finendo spesso per infrangere il limite costituito dal verso per mezzo di inarcature talvolta rilevanti. Mancano, nelle prime quattro divisioni della *Poetica*, indicazioni precise quanto all'impiego del verso sciolto: Trissino si limita infatti a osservare, a proposito della «forma di dire» del «costume», che sono propri della «semplicità» quelle espressioni pronunciate «da fanciulli o da uomini di intelletto simili ad essi fanciulli, o da femine o da lavoratori e montanari, i quali siano semplici e senza malizia, [...] come sono molti de i detti pastorali ne le bucolice, e specialmente quelli che ne per interrogazione ne per bisogno si proferiscono» (p. 37; e subito dopo è riportato l'esempio di *Rime* LXXIX 1-3). Dovranno quindi valere, in generale, le dichiarazioni contenute già nella dedica della *Sophonisba* (p. 31) a proposito della maggiore naturalezza di un discorso poetico condotto in assenza della rima, seppure con motivazioni diverse: lì per rappresentare le «non pensate parole» prodotte dal «dolore»; qui per conseguire un linguaggio basso, proprio della produzione bucolica, riproducendo l'apparente semplicità dei pastori. Più tardi, del resto, nella quinta divisione, Trissino non solo avrebbe riconosciuto come limite di Sannazaro proprio il ricorso alla rima in un genere come quello bucolico, che mira a riprodurre il linguaggio di «contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari», trattandosi di una «figura che ha molto del vago e che pensiero dimostra, onde al parlare rustico e pastorale ben non si conviene» (Trissino 1970b, pp. 87-88) – tanto più quando si tratti di rima sdrucchiola –, ma avrebbe anche additato la propria produzione poetica quale modello in tal senso («Laonde a me più piacerebbe che tali egloghe fossero non solamente senza quei sdrucchioli ma ancora senza rime, della qual cosa io già ne feci la pruova e mi riuscirono assai bene»: *ibidem*), pur ammettendo che la «lingua» più appropriata a opere di questo genere sarebbe quella «contadinesca» impiegata ad esempio, in altri contesti, da Ruzante, Strascino o Battista Soardo.

All'assenza della rima sopperiscono alcuni espedienti – che sembrano non casuali, sebbene neppure sufficientemente regolari per poter fare sistema – tramite cui si ricercano richiami fonici in svariate clausole: a solo titolo esemplificativo, si vedano le assonanze fra *giornò* (v. 2, ma ripetuto poi identico ai vv. 13 e 29) e *secondò* (v. 5), fra *nasò* (v. 17) e *fatò* (v. 18), fra *Arnò* (v. 26) e *partò* (v. 28), fra *townò* (v. 32) e *orò* (v. 34), fra *altrò* (v. 39) e *indarnò* (v. 41); la rima perfetta fra *giornò* (v. 29) e *townò* (v. 32) o fra *cantò* (v. 94) e *alquantò* (v. 96; e di nuovo ai vv. 132 e 134); la consonanza fra *amante* (v. 36), *contende* (v. 37) e *ridente* (v. 37) o fra *adversa* (v.

103) e *torse* (v. 104); l'allitterazione fra *veckio* (v. 45), *vene* (v. 46) e *vigna* (v. 48); la paronomasia fra *pane* (v. 51) e *piante* (v. 54) o fra *insala* (v. 73) e *inalza* (v. 74); la figura etimologica fra *capra* (v. 58) e *capretto* (v. 59); infine, la ripetizione di alcuni rimanti come *vita* (vv. 97 e 110), *morte* (vv. 19 e 149; ma anche *morti* al v. 98) e soprattutto *armenti* (vv. 92, 124 e 129; ma anche *armento* al v. 107).

1-3. *Sōave ... canne*: nel paragone tra il sussurro prodotto dal vento fra i pini e dal capraio che suona la siringa è mantenuta, come nel testo greco, anche la ripetizione del medesimo aggettivo («Sōave [...] sōave»), da cui risulta ancor più accentuata la superiorità del secondo sul primo. Si noti inoltre la duplice allitterazione, ai vv. 1 (*Fiskiō [...] Frōnduti*) e 3 (*Sōave [...] Suon*), a mimare il fruscio delle foglie e la sonorità del flauto.

1. *fiskiō*: il sibilo che, propriamente, viene generato non direttamente dai *pini* ma dal *vento* che vi passa attraverso. La voce è *hapax* assoluto in Trissino e in generale piuttosto rara anche nella tradizione lirica antecedente. In Dante si ritrova, ma in contesto differente, in *Par. XXV* 135 «tutti si posano al sonar d'un fischio». *frōnduti pini*: 'pini dalla chioma folta' e quindi particolarmente sonori dal momento che il vento che deve attraversarli si scontra con un fogliame più denso. La locuzione, che risale almeno a Gallo, *Rime, A Safira* Egloga 268 «sotto un bel pin fronduto e solitario» (ma cfr. pure *A Safira* 219 7 «fra lauri, mirti, pin fronduti e belli» e Boiardo, *Inamoramento de Orlando II* IV 48 3-4 «Tanto alto non fo mai fagio né pino, / Tuto fronzuto di bella verdura»), ricorre anche nell'*Italia liberata*, in IV 1029 «Poi sciolser Faulō dal frōndutō pinō» e in parte in I 868 «Di pini, o d'olmi, o di frōnduti faggi»; vd. inoltre la nota a *Rime LXXII* 19 «frōnduti faggi» per ulteriori rimandi. Si tenga presente che, nel tradurre il terzo idillio teocriteo (che nella *princeps* trissiniana chiude la raccolta) Varchi si ricorderà non solo di questa *iunctura* ma anche del sostantivo che la precede, in *Due egloghe, Egloga prima*, 164-166 «O sotto quel fronzuto e verde pino, / Il cui dolce fischiar col suon dell'acque, / Sì grata rende e sì scorta armonia».

2. *Mossi dal vento*: cfr. almeno *Rvf* 142 8 «né mosse il vento mai sì verdi frondi» e Bembo, *Rime* 122 1-2 «Sì levemente in ramo alpino fronda / non è mossa dal vento». *ne ... giōrnō*: 'nella calura meridiana', vale a dire nel momento della giornata destinato al riposo dalle fatiche e, in questo caso, al canto. La determinazione temporale è libera invenzione di Trissino, dal momento che nel testo greco si trova invece una precisazione spaziale, con rimando a un corso d'acqua («ποτὶ ταῖς παραῖσι») che qui sarà indirettamente evocato – all'interno di una comparazione – solo più avanti, ai vv. 7-8. Per la *iunctura* cfr. *Orl. Fur.* IX 23 3 «che nel piu intenso ardor del mezzo giorno», ma in parte anche *Rime XXII* 8 «ne l'j'estivi ardōri».

3. *canne*: per metonimia, lo strumento musicale che dalle canne è costituito, vale a dire la siringa (o forse la zampogna, citata esplicitamente al v. 136 quale strumento impiegato da Daphne). Il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino.

4. *Tu ... ben*: quella di Batto non è solo capacità di produrre un suono armonioso, ma anche perizia tecnica. *l' ... honore*: 'l'onoreficenza più grande', 'il primo premio' (o 'il primo posto'), e dunque il riconoscimento di una superiorità. Il sintagma si ritrova soprattutto in *It. lib.* II 643 «che dòρω 'l Capitaniω è 'l primω honore» e XXIII 361-362 «Tra questi rimarrà certω la gloria, / E 'l primω honore de l'honōrata giostra» e 526 «Nōn bramω il primω honore, che saria troppω», ma vd. ad esempio anche *Comedio Venuti CIXr* 6 «che tenne de bellezze el primo onore», *Chariteo, Endimione canz.* IX 73 «Ma tu, di veri amici il primo honore», *Correggio, Rime extravaganti XXIII* 8 «tòre al triunfo voi, suo primo onore», *Sannazaro, Arcadia XI* 18 e 24 «primo onore», *Bembo, Rime* 170 2 «che 'l mondo cadde del suo primo honore» e *Bandello, Rime CXCV* 11 «come a chi merta il primo in terra onore».

5. *Si dona*: si noti il forte *enjambement* rispetto al sostantivo che regge il verbo. *Pan*: il dio dall'aspetto per metà caprino tradizionalmente associato ai luoghi e alla vita campestri e cui era indirettamente attribuita l'origine dello strumento della siringa. Il nome del dio, all'infuori dell'ecloga, non compare altrove nell'intera produzione trissiniana. *a ... secondω*: non solo, quindi, Batto sarebbe in grado di gareggiare con lo stesso Pan terminando la sfida quasi alla pari, ma in una competizione che coinvolgesse qualsiasi altro contendente, non sarebbe superato da nessuno. Trissino riduce qui a un generico confronto fra Batto e Pan quella che in Teocrito è una più dettagliata casistica dei possibili premi che l'uno e l'altro potrebbero conseguire se si sfidassero. Si segnala la struttura a chiasmo rispetto alla proposizione che precede (lì soggetto + verbo + complemento di termine; qui complemento di termine + verbo in lieve *variatio* + soggetto che richiama quello del verso precedente).

6. *più ... soave*: in *correctio* rispetto al «più soave» del v. 3 (e con ripresa di quel medesimo aggettivo, benché in diversa funzione). Al contrario di Thyrese, che aveva prima riconosciuto un grado base di *dulcedo* e rispetto a questo aveva poi individuato la superiorità di Batto, quest'ultimo pone invece per primo il comparato (il canto dell'amico), che soltanto al verso successivo è dichiarato superiore a un comparante (il *mōrmōrìω* dell'acqua): di conseguenza, a una prima lettura si ha quasi l'effetto straniante di intendere il comparativo del v. 6 come riferito ancora all'abilità nel suonare di Batto ('il tuo canto è più dolce di quanto non sia il suono del mio flauto'). Per l'intera espressione cfr. Petrarca, *Rime disperse CXLII* 1 «S'io potessi cantar dolce e soave», ma anche *Rvf* 360 102 «un cantar tanto soave».

7. *mōrmōrìω ... pietra*: l'immagine del ruscello corrente, benché desunta dal

testo teocriteo, è mediata dal ricorso a Dante, per cui vd. *Par.* XX 19-20 «udir mi parve un mormorar di fiume / che scende chiaro giù di pietra in pietra» (con ripresa identica dell'emistichio finale del secondo verso). Per il verbo "mormorare" associato allo scorrere ininterrotto di corsi d'acqua vd. la nota a *Rime* XI 10-11 «bel fiume d'Arnò, / Che mormorandò corri»: il sostantivo corrispondente, che nell'*Italia liberata* ricorre in riferimento al brusio prodotto da molte persone (in I 306 e 866, e XVI 632), è *hapax* nelle *Rime*, così come «pietra».

8. *L'acque*: in forte inarcatura, a raffigurare il movimento dell'acqua che fluisce dall'alto verso il basso. *che ... colli*: 'che scorrono a partire dalle cime sassose dei colli'. La designazione dei *colli* come *sassofi* contribuisce a offrire l'idea di un percorso colmo di quelle pietre che, frapponendosi al libero corso delle acque, determinano il prodursi del *mormorò*. L'aggettivo è *hapax* nel canzoniere, ma si ritrova in un sintagma identico in *It. lib.* V 431-433 «che parean due fonti / Còn acqua bruna, e di còpiofa vena, / Che scendan giù per dui sassofi colli». Non è da escludere una memoria ovidiana, da *Metamorfosi* I 44 «lapidosos [...] montes».

9. *Tu ... Muse*: quella che in Teocrito è un'ampia porzione di versi, occupante la stessa quantità in precedenza riservata a Thyse, in Trissino è di nuovo ridotta (e si noti il quasi identico *incipit* dei vv. 4 «Tu suoni» e 9 «Tu canti»). Se, inoltre, nel testo greco il parallelismo con le lodi del pastore era più accentuato, con la conseguenza che questi era detto da Batto secondo soltanto alle Muse nel canto, si registra al contrario qui una superiorità dell'uno (che canta «eguale» alle Muse) sull'altro (che non può aspirare ad avere la meglio su Pan o anche solo a gareggiare del tutto alla pari con lui). *celesti Muse*: il sintagma, con cui è suggerita l'origine divina delle Muse, è caro a Trissino, che vi ricorre anche ad apertura dell'*Italia liberata*, in I 1, «Divinò Apollò, e vòì celesti muse», e poi ancora in II 414 «Terpandrò carò a le celesti muse» e XVII 654-655 «Che forse non sapea tutte le cose, / Còme han saputò le celesti muse».

10. *Vuoi ... tu*: è riprodotta non solo l'epanalessi già presente nel testo greco, ma anche l'interiezione (letteralmente 'in nome di dio', benché qui evidentemente con riferimento, nella *factio* pastorale, a una qualche divinità greca), che in quel caso era però indirizzata genericamente alle 'Ninfe'. La stessa interiezione è anche, ad esempio, in *Rvf* 128 87-88 «Perdio, questo la mente / talor vi mova» e 132 2 «Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?».

11. *Sedendò ... clivò*: resta implicita l'indicazione delle piante sotto la cui ombra i due compagni dovranno sedere. Nel modello si tratta di tamerici, ma è possibile che qui si pensi indirettamente ai *pini* con cui si è aperto il componimento o si anticipi il riferimento all'*olmò* che compare al v. 21. Non è da escludere che abbia potuto esercitare una qualche influenza anche l'*incipit* di Virgilio, *Buc.* I 1 «patulae recubans sub tegmine fagi». Per l'intero verso cfr. inoltre XXII 1-2 «O dolce valle, ove tra l'herbe e ' fiori / Talhòr Madonna sospirandò siède» e *It. lib.* XV 45 «S'assidòn

sopra quell'herboso prat». *a l'ombra*: al riparo, quindi, dall'*ardor del giorno* (v. 2). *herboso clivo*: entrambi i membri della coppia sono *hapax* nelle *Rime*. Per il primo, che si incontra spesso in clausola di verso associato a un sostantivo analogo, vd. *It. lib.* II 982 «ne l'herbosi campi», III 535 «in quell'herboso prat», IV 677 «in quell'herboso prat», IX 133 «sopra un herboso colle» e 154 «in un herboso prat», XV 486 «su l'herbosa rive» e 959 «per l'herboso piano», e XXVI 272 «in un herboso prat». Per il sostantivo, che non compare altrove nel resto della produzione trissiniana ed è rarissimo più in generale in ambito lirico, cfr. invece *Par.* XXX 109-111 «E come clivo [...] / [...] / quando è nel verde e ne' fioretti opimo».

12. *Sonar*: si ricollega, a distanza, alla richiesta iterata («Vuoi tu [...] vuoi tu») del v. 10. *che n tant*: con valore non causale ('perché io nel frattempo') ma temporale ('mentre io', 'e io, nel frattempo'). In Trissino l'avverbio si registra solo un'altra volta, in *Soph.* 1676-1677 «et ordinava in tant / Degno convito a le future noze». *pascerò ... gregge*: 'terrò al pascolo il tuo gregge (di capre)', sia per permettergli di suonare senza preoccupazioni sia in segno di riconoscimento per la sua musica.

13. *lece*: 'è lecito'. Cfr. LXXV 40 «Non difiar quel, che veder non lice», *Soph.* 138-139 «coloro a cui non lice / Far se non come vuol la lor grandezza» e 393-394 «Pur s'a prigione, ch'è posto in forza altrui, / Lice parlare e supplicare». *sonar*: ripresa identica del verbo del verso precedente, come già nel modello greco. *casi*: da collegare certamente a «tra 'l giorno» ('in un orario tanto prossimo a quello del primo pomeriggio') e non al precedente «sonar» ('suonare in questo modo').

14-15. *Ch'io ... riposarsi*: il timore per l'ira del dio, giustificata nel testo dalla sua volontà di riposare e quindi di non essere disturbato dal suono di alcuno strumento, è da collegare a quello che tradizionalmente è definito 'terror panico', generato dalle urla di disappunto di Pan per essere stato destato. Per l'avvio del primo verso cfr. Sannazaro, *Arcadia* IXe 144 «ma temo che [vostri accenti] da Pan non siano uditi».

14. *da ... stanco*: un'immagine molto simile è già in Sannazaro, *Arcadia* III 28 «di mezzo giorno il silvestre Fauno, quando da caccia tornando stanco, irato sotto ardente sole transcorre per li lati campi»; e una clausola identica è anche in Alamanni, *Morte di Adone (Versi e prose, vol. I, pp. 27-31)* v. 90 «Qual fea più volte dalla caccia stanco».

15. *in ... propria*: 'esattamente a quest'ora, che è la più opportuna'.

16. *com[e] ... come*: la *geminatio* è innovazione trissiniana rispetto al testo greco. *sempre*: la posizione dell'avverbio in punta di verso e l'inarcatura del verbo che vi si riferisce contribuiscono ad accentuare l'idea di un'azione che si protrae nel tempo senza conoscere interruzioni.

17. *cholera*: il sentimento di ira generato, secondo la fisiologia antica, da un eccesso di bile gialla, che in greco è detta *χολή* («χολà» nel testo teocriteo). Il termine, che in Trissino è mantenuto nella sua veste latineggiante, è *hapax* nelle *Rime* e ricorre

soltanto nel *Castellano*, § 23 «Parlate cōn minōr cholera» e in *It. lib. XX* 102 «E disse pien di cholera, e di sdegnō». *li*: forma alternativa di «lji» (ovvero ‘gli’), come in LXXV 17 «Per mē li parli e lō cōnforti Amōre» (e rimandi). *siede ... nasfo*: traduce letteralmente l’espressione greca (che corrisponde pressapoco a ‘è sempre sul punto di montare in ira’). Si noti però l’accusativo alla greca (analogo a quello che si ritrova in *It. lib. XII* 448 «in cima i scudi»), con cui si rende quello che nel modello è un semplice dativo. Sull’individuazione del naso nella classicità come sede, fra gli altri, del sentimento della collera vd. Gow 1951.

18. *tu... Thyirse*: il vocativo è carico di un affetto e di una familiarità identici a quelli con cui Thyirse stesso si era poco prima rivolto a Batto, al v. 10 «tu, miō carō Battō». *duro fato*: ‘la sorte crudele’, da intendere in riferimento all’esito della sua vita (che sarà l’oggetto del canto di Thyirse) ma anche alle sventure che hanno accompagnato l’intera sua esistenza. La coppia è già in Chariteo, *Endimione* son. XVIII 4 e LXIII 12 (in entrambi «il duro fato» in punta di verso; ma vd. anche son. CXXVII 2 «duro, illacrimabil fato»), in Serafino Aquilano, *Strambotti* 326 5 «O misera fortuna, o duro fato», e in Ariosto, *Rime* cap. XXII 8 «ah duro fato». Il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino, se si esclude la citazione di *Rvf* 210 6 «canti ’l mio fato» nella *Poetica* (p. 96).

19. *nostrō*: perché caro a entrambi; anche fra di loro, del resto, il pastore e il capraio si appellano ricorrendo all’aggettivo possessivo (cfr. *supra* la nota al v. 18). *immatura morte*: considerando che Cesare sarà stato coetaneo di Trissino o di lui poco più giovane, dovendo essere nato verisimilmente entro la fine degli anni Ottanta del Quattrocento – già nel 1506 indirizzava infatti una lettera al fratello Pomponio per raccontargli del ritrovamento del gruppo del Laocoonte e per inviargli dei versi scritti per l’occasione da vari autori –, al momento della morte avrà avuto all’incirca tra i quaranta e i cinquant’anni.

20. *Tu... Muse*: ricalca nella struttura il v. 9 (in entrambi i casi «Tu» + predicato + «a le» + aggettivo qualificativo + «Muse»). Nel contrapporre la maestria di Thyirse alla propria, Batto sottolinea come all’amico sia concesso di cantare senza pericolo di disturbare Pan proprio in ragione della sua familiarità con le Muse (‘tu, a differenza mia, sei caro’). *sylvestri Muse*: l’aggettivo dovrebbe qui intendersi in riferimento alla prerogativa delle Muse di abitare luoghi lontani dagli insediamenti, come le pendici dell’Elicona o del Parnaso, ma potrebbe anche rimandare a un gruppo di Muse distinte da quelle comunemente note e preposte alla produzione eglogistica (nel modello si parla infatti di ‘muse bucoliche’, con il significato di ‘poesia pastorale’). La clausola si ritrova identica al v. 160. Cfr. inoltre B. Tasso, *Rime* CIII 10 «e voi, Muse silvestri».

21-23. *Sediam... quercie*: tutti gli elementi naturali della descrizione teocritea, ad eccezione solo della statua di Priapo, sono trasportati di peso.

21. *di rimpettō*: si noti il forte *enjambement*, che anche visivamente pone

l'avverbio – in attestazione unica nelle *Rime* – sul lato opposto rispetto al sostantivo cui si riferisce.

22. *fontana*: 'sorgente d'acqua'. *ripostò*: si riferisce, sia grammaticalmente sia *ad sensum*, al solo «seggiò pastorale» del verso successivo, per cui si dovrà intendere 'lì, dove vedi messo da parte quel seggio pastorale, accanto a (dove vedi) quelle querce'.

23. *seggiò pastorale*: un sedile ottenuto con mezzi di fortuna, magari ricavato a partire da un ceppo di quelle stesse querce sotto il quale si trova collocato. Un sintagma identico è già in Sannazaro, *Arcadia* X 51 «formatovi con le zappe un seggio pastorale».

24. *canterai ... cantasti*: il poliptoto, che a distanza richiama il «canta» del v. 18, riprende la stessa alternanza fra presente, futuro e passato già contenuta nel testo greco.

25-26. *La ... Arnò*: quello che in Teocrito è un generico rimando a una contesa pastorale (in cui Thyrese avrebbe avuto la meglio a discapito di un certo Cromi di Libia) si trasforma qui in un riferimento metaletterario per mezzo del quale è possibile identificare il personaggio del pastore con quello stesso io che ha cantato per lo meno uno dei precedenti componimenti della raccolta. La donna morta, infatti, sarà certamente quella celebrata appena qualche testo prima, nella canzone LXXV; e, nella *fictio* letteraria, Trissino coinciderà non con la voce narrante di quel componimento (che è invece Thyrese) bensì con l'*amante* della donna (vale a dire con un personaggio come gli altri, che non prende parte se non indirettamente al dialogo che si svolge in sua presenza, limitandosi ad assistere da spettatore passivo). Il rimando a un componimento che non solo fa parte della raccolta ma costituisce la chiusa del canzoniere propriamente amoroso funge così da cerniera, facendo sì che l'ecloga non sia considerata solo un'appendice del tutto estranea al disegno complessivo della silloge di rime.

26. *fontana ... Arnò*: è evidente, quindi, che la donna è morta mentre si trovava a Firenze (o più in generale in Toscana) e che il suo amante era invece in quel momento in un'altra regione (nell'area padana o forse a Roma, se bisogna guardare agli spostamenti più frequenti compiuti da Trissino in quel giro d'anni). La determinazione del luogo della morte, se da un lato porta a escludere che questa sia da identificare con Giovanna, la prima moglie di Trissino, dall'altro non è però sufficiente perché si possa azzardare alcuna ipotesi più concreta. Per la locuzione «in su la riva d'Arnò», assai produttiva in Trissino seppur con leggere variazioni, vd. XXVI 12 «la riva d'Arnò» e rimandi.

27-29. *I' ... giornò*: la pratica del dono offerto in premio al vincitore di una contesa poetica e talvolta anche come compenso per l'esecuzione di un canto è topica nel genere bucolico. In questo caso Batto, da capraio, propone anzitutto uno dei suoi migliori capi di bestiame. I due esametri teocritei, che ripetono, in parallelismo fra loro, i medesimi concetti (il fatto che la capra in questione abbia due capretti e che produca molto latte), sono qui resi con tre endecasillabi in cui è condensata l'idea di

ricchezza del dono – che in Trisisno risulta moltiplicata, dal momento che la *capretta* (di per sé bella perché *bianca*) è detta non semplicemente madre di una coppia di *capretti*, ma addirittura solita partorire *sempre* due gemelli. I versi si ritroveranno quasi identici anche in LXXIX 49-50 «Sappi, ch'io tengω una capretta bianca, / Che suol far sempre dui capretti al partω», vale a dire in corrispondenza di un nuovo dono che lo stesso Batto offrirà in quel caso all'amata Amarille.

29. *si munge dapoi*: la locuzione traduce alla lettera il «ποταμέλγεται» del modello.

30. *Darotti*: la stessa forma con enclisi della particella pronominale si incontra in *incipit* di verso anche in *It. lib.* II 46 «Darotti anchωra un'ottimω ricordω» e VIII 546 «E darotti per lei tal summa d'orω». *superba*: stando all'aggettivo che si incontra nel testo greco («βαθύ»), il termine dovrebbe qui valere 'profonda' o 'alta'; ma non è da escludere che, in ragione della ricchezza degli ornamenti del vaso in questione, possa significare anche 'eccellente', 'splendida'. *taza*: come suggerisce il nome che Trissino impiega per volgarizzare il greco «κισσύβιον», si tratterà non tanto di un cratere usato genericamente per conservare o mescolare liquidi, quanto di una coppa dalla quale si poteva direttamente bere – propriamente, stando alla descrizione che ne è fornita nei versi che seguono (in particolare 33 e 60) dovrà trattarsi di un *kantharos*.

31. *Di cedro*: non di argilla, dunque, ma di legno pregiato; il che fa sì che il vaso possa essere istoriato per mezzo non della pittura ma della scultura, come si precisa più avanti. *adorna ... cera*: la cera, in effetti, più che quello di adornare il vaso ha la funzione di preservarne le qualità mantenendo intatto il legno che riveste; a meno che non si intenda che tutte le figure descritte nei versi successivi siano incise non nel legno ma nella cera. Si noti la consonanza, a inizio e fine verso, fra *CedRω* e *CERa*.

32. *Nuova ... tornω*: non solo la tazza è di recente fabbricazione, come si può constatare addirittura dal fatto che emana ancora l'odore della bottega dalla quale è uscita – in Trissino si parla di tornio, mentre nel modello greco del cesello con cui vi si sono scolpite sopra le varie figure –, ma, come si preciserà al v. 60, non è stata mai prima utilizzata. *ch'anchωr ... tornω*: prosegue l'assonanza già inaugurata nel verso precedente, in questo caso con riproposizione della sillaba tonica di *adωRna* in *anchωR*, *ωdωR* e *tωRnω*. *tornω*: il 'tornio', impiegato in questo caso non per lavorare la ceramica ma per levigare il legno in modo da conferirgli la forma di una coppa. Il sostantivo non compare altrove nella produzione trissiniana.

33. *Questa ... questa*: si segnala il poliptoto del dimostrativo, che sarà ripreso tramite anafora, a distanza, ai vv. 57 e 60. *wrecki*: le anse, che sono evidentemente alte e verticali, modellate in modo da rassomigliare a due orecchie. *i labbri*: l'orlo, ancora una volta designato con un termine metaforico con cui si descriverebbe un viso umano.

33-34. *cinge / Hedera*: si noti come l'*enjambement* offra l'idea dell'*Hedera* che

avvolge e abbraccia da ogni lato e in ogni punto l'orlo del vaso. Decorazioni con motivo in forma di edera o di altro tipo di fogliame – che fossero dipinte o, come forse in questo caso, direttamente scolpite lungo l'orlo – erano abbastanza comuni nelle ceramiche greche; qui essa non solo delimita il lato superiore della coppa, ma funge anche da cornice alle scene rappresentate nella porzione centrale, allo stesso modo di come fa, nella sezione inferiore, una striscia di foglie di acanto (cfr. i vv. 55-56). Un'espressione quasi identica ricorre anche nella traduzione poetica di Alamanni, ai vv. 38-39 «il qual [vaso] di fuore / Edera intorno cinge».

34. *sparia*: la voce – non altrove attestata, né in Trissino né nel resto della tradizione – è probabilmente da correggere in «sparsa» (o al più «sparta», che però sarebbe ugualmente *apax* assoluto nella produzione trissiniana), con cui si renderebbe bene il «κεκονιμένος» del testo di partenza, che vale propriamente 'ricoperto di polvere' (nel senso di 'punteggiata', 'cospersa'); cfr. del resto un caso simile in *It. lib.* XXIV 15-16 «Poi quivi sopra le τωvalje bianche, / Sparse di rofe, e d'ωδωrati fiωri». *fiωretti d'oro*: i fiori di colore giallo della pianta di elicriso, che Trissino traduce mantenendo il valore etimologico insito nella seconda porzione del nome greco («έλιχρύσω»). Si tenga presente che in *Purg.* XXVIII 55-56 si trovano i «gialli / fioretti».

35. *Dentro*: sotto l'edera, che si trova lungo l'orlo, a occupare quindi l'intera sezione centrale del vaso. *scolpita*: il fatto che le figure siano scolpite e non semplicemente dipinte rende da un lato più vive le scene raffigurate e dall'altro assai più prezioso il vaso stesso. Si tenga presente che crateri di questo genere non dovevano essere del tutto insoliti nelle botteghe greche di età alessandrina, come dimostra ad esempio il monumentale vaso Medici (sebbene destinato a una funzione ornamentale piuttosto che a impieghi pratici), datato al I secolo a. C. e decorato peraltro con fogliame che corre lungo l'intera sezione superiore e con acanto che si sviluppa in quella inferiore. *leggiadra donna*: la «γυνά» del testo greco è tradotta con un sintagma ricorrente in Trissino, per cui vd. XXVI 25 e rimandi.

36. *d'ogni lato*: ovvero 'sia a sinistra che a destra', essendo la figura della donna raffigurata su un supporto bidimensionale. *giωvinettω amante*: l'aggettivo, che traduce liberamente «καλὸν έθειράζοντες», farà riferimento non tanto all'inesperienza dell'uno e dell'altro amante, quanto al loro bell'aspetto e alla loro prestanza fisica, a dispetto dei quali la donna non si lascia conquistare; e implicitamente rimanda all'idea dell'amore come passione prevalentemente giovanile, per cui si veda la dedicatoria trissiniana della raccolta, in particolare ai rr. 5-7. Il sintagma è anche in *It. lib.* III 973, sempre in punta di verso.

37. *contende*: si tratta, secondo quanto si desume dal modello greco, di uno scambio tutto verbale e anzi di un vero e proprio *certamen* condotto nel segno della disputa retorica («νικείουσ' έπέεσι»). Per il preciso valore da assegnare al verbo si

veda inoltre la nota a XXXII 2.

38. *nōn cura*: l'espressione è la medesima che all'interno del canzoniere amoroso si trova in riferimento alla donna amata (per cui cfr. XLV 53 «Vedi, che più nōn cura del tuō bene»), e che ricorre anche nell'ecloga conclusiva della raccolta (al v. 77 «Duolmi la testa; ε tu di ciò nōn curi»). *ridente*: participio congiunto con la stessa funzione di un gerundio ('sorridente'). Sembra preferibile intendere – soprattutto per la presenza del precedente «anzi» – che la donna guardi ai due amanti quasi con aria di scherno, di divertita noncuranza nei loro confronti, piuttosto che con un sorriso di compiacenza con cui dimostri il proprio illusorio accordo verso il discorso ora dell'uno e ora dell'altro.

39. *Hor ... l'altrō*: in perfetto parallelismo rispetto a «l'un» e «l'altrō» del v. 37 (sebbene lì i due pronomi avevano funzione di soggetto, mentre qui sono rispettivamente un accusativo e un dativo).

40. *Wnde*: 'per la qual cosa', ovvero per il fatto che la donna è indifferente a entrambi ma al contempo tiene l'uno e l'altro in sospeso (e non perché ride, che non giustificerebbe lo struggimento interiore dei due giovani). *ardente amore acceso*: 'infiammato da una passione che lo divora'. Una locuzione del tutto analoga, con la stessa reiterata allitterazione della *a*, è in LXXIX 70-71 «d'ardente amore / Accese sì la bella Citherea» (ma cfr. anche ivi il v. 64 «rattō s'accese di profōndō amore») e in Sforza 322 1-3 «la vita mia, / Donna, si pasce sol d'ardente Amore / Per voi sì acceso in mezo del mio core». La coppia aggettivo + sostantivo è però già dantesca, per cui vd. *Par.* XXV 108 «qual conveniesi al loro ardente amore»; per clausole analoghe cfr. invece anzitutto *Par.* XXIV 82 «Così spirò di quello amore acceso» e poi anche Ariosto, *Rime* canz. IV 5 «vivendo fu d'onesto amore acceso» (con significato opposto) e *Orl. Fur.* XVIII 135 3-4 «Issabella, che d'amore acceso / Zerbin tenea».

41. *Si ... indarnō*: 'langua dentro di sé e consuma vanamente sia le proprie forze, spese per tentare di avere la meglio sull'avversario e di convincere così l'amata, che il proprio cuore, ridotto in cenere dalla passione'. L'operazione, di per sé dannosa, è qui anche del tutto vana dal momento che la donna non nutre alcun interesse per nessuno dei due giovani. Per l'espressione "struggere dentro" vd. *Rvf* 18 4 «che m'arde et strugge dentro a parte a parte», ma cfr. anche *Rime* LXXI 3 «Wnd'io mi struggo» (con la relativa nota) e – benché in riferimento al desiderio della gloria – Poliziano, *Stanze* II 20 6 «ogni cor giovenil s'accende e strugge»; per la coppia di verbi vd. invece *Rvf* 72 39 «[l] piacer] che dolcemente mi consuma et strugge» e poi almeno Petrarca, *Rime disperse* CII 12 «il dolor che mi consuma e strugge», Giusto de' Conti CCXIX 7-8 «un foco / Mi strugge, mi consuma, arde a tutore» e Comedio Venuti IV 9 «onde se strugge l'anima e consuma», LX 9 «E questo è il mal che ne consuma e strugge» e LXXXV 4 «consuma e strugge l'alma in tanto ardore»,

e Bembo, *Rime* 97 6 «che dolcemente ei si consuma et strugge».

42. *Evvi*: ‘Vi è’. La forma con enclisi della particella pronominale conta qualche altra attestazione in Trissino, e si ritrova a inizio verso in *It. lib.* V 179 «Evvi Sardanapalω, ε Galienω». *anchω*: ‘anche’. *dōpω castωrω*: le scene sono disposte l’una di seguito all’altra, in modo tale da rivelarsi man mano che il vaso viene ruotato su sé stesso.

43. *profonda rete*: una rete di grandi dimensioni (come la «μέγα δίκτυον» del testo greco). Ma non è da escludere che si possa leggere qui l’aggettivo in ipallage rispetto a «mare» (‘getta una grande rete nel mare profondo’), come del resto in XIII 73 «Nel mar largω ε πρωfondω»: a differenza che nel modello teocriteo, infatti, non è qui specificato se il vecchio si trovi o meno su uno scoglio (e quindi nei pressi della riva).

44. *l’accolje*: ‘la raccoglie’, ‘la tira nuovamente su’. *s’affatica*: ‘si sforza’. Il verbo è *hapax* nelle *Rime*.

45. *Con ... veckiω*: ‘dimostrando di essere nel pieno delle forze, come un giovane, benché sia ormai molto avanti con l’età’. Al contrario che nella scena precedente, quindi, in questo caso il *veckiω* riesce nel proprio intento grazie al ricorso a delle energie giovanili, laddove i due amanti, a dispetto della loro giovane età, avevano fallito. Il sostantivo in punta di verso non compare altrove nelle *Rime*.

46. *enfiate*: ‘gonfie (per lo sforzo)’. Ennesima voce, nel giro di pochi versi, non attestata altrove nel canzoniere; in questo caso si tratta di un *hapax* quasi assoluto in Trissino, dal momento che il verbo torna soltanto in *It. lib.* XXI 604 «enfiate vele», per cui tanto più sarà da tenere presente *Inf.* VII 7 «quella ’nfiata labbia».

47. *Pocω ... lui*: le immagini si alternano con estrema naturalezza, quasi fossero tre scene facenti parte di un unico dipinto. *un fanciullω*: ancora una volta è una figura giovanile a essere rappresentata; e anche in questo caso, come nella prima scena, la giovinezza è sinonimo di inesperienza e di superficialità. L’analogia con il primo dei tre bassorilievi, del resto, si estende al fatto che è qui nuovamente rappresentata una figura centrale attorniata da due personaggi che dall’uno e dall’altro lato la ‘insidiano’ (questa volta con successo).

48. *Che ... vigna*: ‘che fa da custode in una bella vigna (controllando che nessun animale mangi l’uva)’. *l’uve*: i grappoli d’uva. Le uniche altre attestazioni del sostantivo in Trissino sono in *It. lib.* II 622 «E l’uva imbruna ne i feraci colli» e XV 987-989 «un tωrdω, / Che prenda il villanellω appressω a l’uva, / Nel lacciω, ch’avea postω fra le frōndi». *amena vigna*: una vigna bella da vedere, oltre che ricca di uva, come l’«amena valle» di XXXVI 16.

49-50. *l’una ... l’altra*: per la struttura, condivisa con il v. 37, vd. XXXVI 10 «ciò, che l’un dà, l’altrω lω tolge» e rimandi. *intende ... frutti*: la brama della prima volpe, che già pregusta l’uva sottratta, è accentuata dal ricorso all’*enjambement* che separa il

predicato dal complemento che vi si riferisce. Per il valore da assegnare qui al verbo vd. LV 45 «a quel caminω intende» e nota.

50-51. *insidia ... pastorale*: ‘trama a danno della bisaccia del giovane pastore, pronta a raggiungerla per mezzo di un agguato’. Anche in questo caso l’inarcatura sottolinea come la volpe tenda con tutta sé stessa a portare a termine un’azione che è però ancora in atto. Si segnala, inoltre, che mentre qui i movimenti delle due volpi sono descritti nell’istante della loro attuazione, in Teocrito la seconda delle due addirittura dichiara («φᾶτι») le proprie intenzioni, quasi che le sue parole fossero scolpite assieme al resto della scena.

50. *insidia a*: non si può dire con certezza se il fatto che il verbo regge qui un dativo costituisca una norma o meno, dal momento che si tratta dell’unica attestazione in assoluto nell’intera produzione trissiniana; è possibile però ipotizzare che una costruzione del genere sia stata influenzata dall’*usus* latino, dove il verbo può in effetti reggere quel caso. *tasca*: vale, come normalmente in antico, ‘borsa’, ‘bisaccia’. Il sostantivo si ritrova con questo stesso significato, ad esempio, in *Inf.* XVII 55 «che dal collo a ciascun pendea una tasca»; nei *Fragmenta* è assente, mentre in Trissino è *hapax* assoluto, comparando, in tutta la sua produzione, soltanto qui e al v. 54. Vd. inoltre almeno Sannazaro, *Arcadia* IIe 145 «Io ho del pane e più cose altre in tasca» e XI 56 «una tasca da tenere il pane».

51. *pastorale*: che contiene cioè tutto il necessario per esercitare questo specifico mestiere. L’aggettivo, nell’intera produzione trissiniana in versi, si ritrova solo qui e al v. 23 («Quel seggio pastorale»). *ove ... pane*: si può sia intendere «ripostω» come participio accordato con «pane» (‘dove [il giovane] tiene il pane riposto’) che leggerlo assieme ad «ha» (‘dove [il giovane] ha conservato il pane’). Anche in questo caso il sostantivo in punta di verso non ricorre altrove nelle *Rime*.

52. *quel*: il fanciullo. *di ... tesse*: ‘intreccia una gabbietta di giunchi’. Ancora una serie di voci ad attestazione unica nella raccolta – e, per i due sostantivi, in assoluto nella produzione del vicentino – che, soprattutto nel caso di «giunchi», è spia di un ricorso, in questi versi, a un lessico realistico, lontano dalla rarefazione della lirica amorosa (si tenga però presente che in Petrarca si trova il verbo parasintetico “ingiuncare”, in *Rvf* 50 36-37 «o casetta o spelunca / di verdi frondi ingiuncha» e 166 5 «ma perché ’l mio terren più non s’ingiunca»; e cfr. anche *Purg.* I 94-95 «Va dunque, e fa che tu costui ricinghe / d’un giunco schietto» e 102 «porta di giunchi sovra ’l molle limo»); il verbo si ritrova soltanto nel volgarizzamento del *De vulgari* e soltanto in riferimento all’unione fra versi. L’immagine teocritea del fanciullo intento nel suo lavoro e perciò poco attento a quanto avviene attorno a lui è ripresa anche in Sannazaro, *Arcadia* IV 26 «il quale intento a fare una sua picciola gabbia di paglia e di giunchi, forse per rinchiudervi i cantanti grilli, non si move dal suo lavoro».

53. *s’allegra*: ‘si compiace, profondendosi con tutta la sua mente in

quell'operazione'. *nōn risguarda*: 'non presta alcuna attenzione'. Vd. anche la nota a XXIII 1 per il preciso valore del verbo. Si noti che il predicato regge un complemento indiretto introdotto da «a» – come sempre nelle altre occorrenze nelle *Rime* – ma anche un complemento oggetto (probabilmente per necessità metriche).

54. *ε meno*: 'e ancor meno (presta attenzione)'. *a ... piante*: 'alle piante di vite a lui affidate (perché le custodisse)'. Il participio ha qui lo stesso significato assunto dal verbo anche in X 1-2 «Lj'ocki σωavi al cui governω Amωre / Cωmmife i miei pensieri ε 'l viver miω» e in LXXVI 26 «Ad haver cura del cωmmessω armentω».

55. *Di sottω*: terminata l'*ekphrasis* delle scene scolpite nella parte centrale del vaso, la descrizione di Batto passa a prendere in considerazione – con una carrellata che procede quindi dall'alto verso il basso in maniera ordinata – la fascia inferiore. *circa*: la preposizione ha qui il significato etimologico di 'intorno' e regge, come in latino, un accusativo. *il ... fōndω*: la base, che è solida e ben saldata al resto del vaso. Per la locuzione cfr. *It. lib.* II 939 «D'indi assettorsì a la ben posta mensa», VIII 130 e IX 673 «le ben poste leggi», XI 973-974 «ε l'altre membra anchωra / Tantω ben poste, et agili, ε leggiere» e XXVI 266 «il suω ben postω vallω».

56. *V'ha*: 'vi sono' (a meno che non si intenda come soggetto, a distanza, la «taza»: 'nella parte bassa ha molte foglie'). Si tratterà ancora di un motivo scolpito, così come l'edera che cinge l'orlo del vaso. *civile acantω*: il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino. L'acanto è pianta comunemente impiegata per decorazioni scultoree, soprattutto in ambito architettonico (si pensi soltanto ai capitelli di ordine corinzio); ed è possibile che proprio in questo senso Trissino ricorra qui all'aggettivo «civile» – rispetto all'«ὕγρὸς» del modello, che vale 'languido', 'molle' – che nel resto della sua produzione si ritrova solo nel volgarizzamento del *De vulgari*, per rendere il termine «urbanum» (I XVII 3).

57. *Questa*: terminata la lunga descrizione, Batto si riallaccia ora con uno stacco energico, per mezzo di un dimostrativo che funge da complemento oggetto ('Fu un greco a darmi questa'), alla «taza» del v. 30 (peraltro già designata altre due volte con lo stesso pronome al v. 33). *greco*: il fatto che il vaso provenga da mano greca, e che in Grecia sia stato prodotto, se già di per sé nel testo teocriteo contribuiva ad accrescere il pregio dell'oggetto, tanto più costituisce un motivo di rarità in quello trissiniano, in cui, considerata l'ambientazione 'padana' dell'ecloga, la penisola balcanica rappresenta un luogo ancor più peregrino.

57-58. *per ... recata*: si noti come l'*enjambement* spezzi il periodo in corrispondenza di quello che, concettualmente, è un viaggio di attraversamento del Mediterraneo.

58. *iω ... capra*: allo stesso modo che al v. 27, quello di una capra è, nell'ottica di un baratto, il dono più naturale per Batto, considerata la sua professione di capraio.

59. *Per premiω*: 'come compenso'. *un ... caprettω*: si segnala che nel testo

originario al dono della capra si accompagnava quello del formaggio, che qui è invece sostituito da un altrettanto pingue compenso. L'aggettivo è *hapax* nelle *Rime*.

60. *Questa*: il dimostrativo riprende in anafora quello identico a inizio del v. 57, contribuendo a enfatizzare l'attenzione posta sulla tazza. *tocca ... labbra*: 'non ho mai sfiorato con le mie labbra', ovvero 'non vi ho mai bevuto', 'è intatta'.

61. *riposta ... darolla*: 'la tengo da parte ben conservata, e ne farò dono a te'.

62. *Se ... amico*: il canto che in Teocrito aveva semplice funzione di diletto assume invece qui un valore anzitutto celebrativo nei confronti dell'amico defunto. Scompare invece, in Trissino, il riferimento teocriteo alla caducità delle cose e alla conseguente necessità di cogliere l'attimo. La coppia in clausola si ritrova anche in *It. lib. XIX* 417 «et ἠωνῶρα ἴ'εστίνω ἀμικῶ».

63. *Date ... cantō*: Thyrese accetta in modo implicito la richiesta dell'amico, procedendo direttamente con l'esecuzione del canto. Nella prima variante del verso di *refrain*, peraltro, quello che nel testo greco era semplicemente un canto pastorale («βουκολικᾶς [...] ἀοιδᾶς») diviene in Trissino una poesia connotata come luttuosa a partire dall'aggettivo che la designa. La locuzione incipitaria, al di là che nei versi di *refrain*, è frequente in Trissino: vd. soprattutto *It. lib. I* 645 «Date principīω a ἴ'ἠωνῶρα ἱμπρεῖα», ma poi anche I 788 «Per dar principīω a la futura ἱμπρεῖα», III 459 «E daralji principīω in questō giōrnō» e 1022 «Per dar principīω a ἴ'ἠωνῶrate noze», IV 9 «Per dar principīω a la felice ἱμπρεῖα», X 1167 «A dar principīω a quel negoziō grande», XIV 575 «Per dar principīω a la futura cena», XVIII 262 «Dovessen dar principīω a la battalja» e XXIII 240 «Sarà poi bene a dar principīω al restō» e 387 «Per dar principīω a ἴ'ἠωνῶrata giostra», oltre che *Rime LXXII* 6 «Daran principīω a i lōr gravōfi pianti» e *Soph.* 848 «Che si desse principīω a coῖa alcuna». Il sintagma in clausola si ritrova invece in Correggio, *Rime* 105 3 «se brami, como mostri, un mesto canto».

64. *vostro Thyrese*: l'aggettivo possessivo con cui Thyrese (ovvero Trissino stesso) si dichiara implicitamente consacrato alle Muse richiama l'analoga invocazione dantesca di *Purg.* I 8 «o sante Muse, poi che vostro sono», a sua volta debitrice del «Vester, Camenae, vester» di Orazio, *Odi* III IV 21. *in ... alberga*: il fatto che l'io "alberghi" (ovvero 'risieda stabilmente') in Italia, non toglie che abbia potuto in passato soggiornare anche in altri paesi, come in effetti risulta dalla biografia trissiniana.

65. *Vicino ... Agno*: con un movimento simile a quello di una carrellata che riduca progressivamente il campo, la determinazione spaziale si fa man mano sempre più precisa, abbracciando prima l'intera penisola italiana, poi soltanto le regioni a contatto con le Alpi e infine la sola area veneta bagnata dal torrente Agno, coincidente con il territorio del Vicentino. Il verso si ritrova pressoché identico in un sonetto trissiniano trasmesso dal ms. Marc. It. IX 203, a c. 242r, di cui vd. i vv. 1-2

«Brevio, i' mi truovo in solitaria villa / Vicina a l'alpe in sul bel fiume d'agno». *l'Alpe*: la voce è *hapax* nelle *Rime*. Per analoghe determinazioni geografiche cfr. però *It. lib.* VIII 635-637 «Tutta si stà fra l'Apenninω, e l'Alpe, / Nel pian, che da Turin fin a Ravenna / Divide il Pò, signωr de l'j'altri fiumi», X 664-665 «E l'j'altri anchωr, che fra la Dora, e Σceψia, / Bevωn de l'Orca, e stan tra il Padω, e l'Alpe» e 674-675 «Cωn tutti quei, che da la Dora a l'Alpe, / Riga il Chifωn, la Palla, et il Sangωne». *bel ... Arnω*: il sintagma è quasi sovrapponibile al «bel fiume d'Arnω» di XI 10 e XXVI 3, sebbene in questo caso l'espressione si rivesta evidentemente di un carattere di personale familiarità col fiume da parte dell'io più che rimandare in senso assoluto a una sua oggettiva bellezza.

66. *Lega ... versi*: la complicazione del sintagma per mezzo dell'iperbato offre un'idea di come i *versi* con cui Thyrese canta la morte dell'amico Daphne siano fra loro intrecciati con maestria, pur senza il ricorso alla rima. *le ... dolenti*: 'le sue parole colme di sofferenza, di tristezza per la morte dell'amico'. Il sintagma è già ciniano, per cui vd. LXIV 1-2 «Se voi udiste la voce dolente / de' miei sospiri», ma è poi sfruttato soprattutto da Sannazaro, in *Arcadia* VIII 46 «le dolenti voci che la tormentata anima manda fuori», *SeC* LIII 44 «queste voci dolenti» e XXV 16 «tante voci dolenti», e *Rime disperse* VIII 2 «Il suon dell'aspre mie voci dolenti»; cfr. inoltre Bembo, *Rime* 33 2 «s'io piango et sfogo in voci alte et dolenti».

68. *Ove ... albor*: l'accorata domanda con cui Thyrese indirettamente rimprovera le *Nymphe* per non aver visitato l'amico nell'ora della sua morte è sospesa in modo che solo tre versi più avanti sia rivelato a che preciso momento corrisponda quell'«albor» che nel testo greco è invece subito precisato come istante della dipartita di Daphne. *leggiadre Nymphe*: non si tratta genericamente di ninfe, ma delle Muse stesse. Così, infatti, esse sono designate anche in LIX 8; e così, del resto, lasciano intuire i riferimenti geografici forniti nel verso successivo, che non potrebbero essere accostati se non alle Muse. Il sintagma è usato invece per designare delle donne dalla bellezza straordinaria in *It. lib.* II 247-248 «Questi nel scudω suo pefante, e forte / Havea scωlpita una leggiadra nimpha», XI 878 «Ove era un chorω di leggiadre nymphe», XIV 780 «Ch'avete i vostri alberghi pieni / D'orω, e d'argentω, e di leggiadre nymphe» e XXIV 598-599 «Cωsì n'andammω dentr'al bel pratellω, / Che ci mωstrò quella leggiadra Nympha».

69. *Sopra ... Pindω*: il fiume Peneo del testo greco, che è accomunato alla catena del Pindo per il fatto di trovarsi come quello in Tessaglia, è sostituito da Trissino da un altro monte, evidentemente perché più noto in associazione alle Muse. Il Parnaso compare del resto già in LVIII 2 e in LIX 12, mentre i rimandi al Pindo si esauriscono, nella produzione trissiniana, con questo accenno.

70. *Tebroω ... Arnω*: ai due referenti geografici greci del modello teocriteo Trissino aggiunge qui due fiumi indicanti, per metonimia, altrettante città (Roma e Firenze)

che non solo costituivano alcune tra le principali sedi della produzione letteraria in volgare (e in latino) a inizio Cinquecento – e potevano perciò essere evocate come possibili dimore delle Muse – ma rappresentavano anche dei luoghi cari al vicentino in quanto legati alla sua esperienza biografica. Il nome del primo dei due fiumi è *hapax* nelle *Rime*: nell'intera produzione trissiniana ricorre sempre in questa forma, che è già petrarchesca, per cui vd. almeno *Rvf* 148 1, dove il fiume si trova accostato, tra gli altri, all'Arno; cfr. inoltre Giusto de' Conti CXXI 1-2 «Se pria non torneran suo corso al monte / Il Tebro et l'Arno». Per la clausola «riva d'Arnω» si veda invece XXVI 12 «la riva d'Arnω» (e rimandi).

71. *provò ... sera*: 'consumò gli ultimi istanti della sua vita', ovvero 'sperimentò la morte'. Per la clausola, che è già in *Purg.* I 58 «Questi non vide mai l'ultima sera» e in *Rvf* 237 7 e 250 9, vd. anche Giusto de' Conti XXVI 5-6 «Se avien che nanzi tempo in una tomba / Non chiuda, col mio ben, l'ultima sera» e LXIII 25 «Ma pria mi giugnerà l'ultima sera», e Sannazaro, *Arcadia* VIIe 15 «Tal che m'addorma in quella ultima sera».

72. *Certo ... eravate*: la risposta che Thyrsè stesso fornisce rivela che quella posta in precedenza non era che una domanda retorica, volta a dimostrare una implicita colpevolezza da parte delle Muse per non aver risparmiato la vita a un loro discepolo, o quantomeno per non averlo assistito negli ultimi istanti prima della morte. *terreno*: area geografica non meglio determinata, che corrisponderà evidentemente non a una specifica città ma, in maniera più generica, all'intera regione. Vd. a proposito la nota a XI 4 «Al σωave terren, dōve che 'l nacque».

73-75. *Ove ... agqualja*: i due fiumi siciliani ai quali, nel testo originario, è accostato l'Etna, lasciano qui il posto ad altri due fiumi cui corrispondono, con parallelismo perfetto, due monti, e ai quali si aggiunge un lago, il tutto a delimitare l'area geografica in cui la vita di Daphne ha avuto fine, che coincide genericamente con il Veneto.

73. *Brenta ... Bacchiljωn*: fiumi che scorrono rispettivamente a nord e a sud di Padova e che sfociano nell'Adriatico nei pressi di Chioggia. Entrambe le voci sono *hapax* nelle *Rime*, ma ben attestate nell'*Italia liberata*: la prima, in particolare, che compare sempre al femminile in Trissino, è sfruttata per indicare la città di Venezia anche in *It. lib.* IX 1063-1065 «Mira quella città, che 'n μεξω l'acque / Surge tra il Sile, e l'Adige, e la Brenta; / Quella è Venezia» e XXIV 1047-1048 «Quella città, che siede in μεξω a l'ωnde, / Tra le fωci del Sile, e de la Brenta». *se insala*: 'diventano salsi', ovvero 'sfociano nel mare' (con verbo al singolare perché concordato con due singolari, sebbene riferito *ad sensum* a entrambi i fiumi). La formazione parasintetica, di gusto dantesco, si trova già in *Purg.* II 100-101 «Ond'io, ch'era ora a la marina volto / dove l'acqua di Tevero s'insala», dove costituisce un *hapax* assoluto così come in Trissino.

74. *Venda ... Ruvωlōn*: le due vette più elevate dei Colli Euganei (la seconda ha odiernamente il nome di Monte della Madonna, mentre Rovolon designa il paese che su questo sorge). Entrambi i sostantivi non compaiono altrove nel canzoniere. *se inalza*: anche in questo caso la forma al singolare si accorda a senso con l'uno e l'altro monte. È questa la sola attestazione nelle *Rime* del verbo Si noti inoltre la paronomasia con la clausola del verso precedente (*SE INALZA [...] SE INsALA*), rimarcata dalla presenza in entrambi i casi di una parola tronca sotto accento di 8^a.

75. *dove ... s'aggualja*: 'presso quella parte del lago di Garda che per la sua ampiezza sembra quasi un mare', ovvero nella metà meridionale, quella che delimita la regione veneta a occidente. Il nome del lago nella sua variante latina è già in XXVI 10 (e rimandi). *s'aggualja*: 'diventa uguale'.

76. *Chè ... languire*: 'perché in quel caso sareste di certo accorse nel momento in cui stava per venire meno'. Trissino esplicita il motivo per cui le Muse non avrebbero potuto certo trovarsi nei pressi del luogo della morte di Daphne, che rimaneva invece implicito nel testo greco.

78-80. *La ... colli*: ai lupi e al leone del testo greco, venuti meno gli sciacalli – ma θώς può valere genericamente anche 'fiera' –, si aggiungono in Trissino quelli che nella tradizione lirica sono gli animali feroci per eccellenza; e, secondo una topica che procede man mano verso i gradi di maggiore 'insensibilità', dagli animali si passa agli enti inanimati, che, come nell'ascoltare il canto di Orfeo, finiscono per muoversi a compassione.

78. *La ... costui*: il complemento oggetto è posto in posizione incipitaria non solo per ricalcare la struttura del modello (che presenta l'aggettivo possessivo reiterato per tre volte in due versi e soltanto alla fine il sostantivo cui si riferisce), ma anche per fissare fin da subito il motivo del pianto. Un avvio quasi identico è al v. 25 «La morte di cωlei». *piansenω*: 'piansero'.

79. *leoni ... tigre*: elenchi simili sono ad esempio in *Rvf* 53 71 «Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi», in Correggio, *Rime* 404 42 «leoni, orsi, tigri, draghi o aspidi sordi»; ma per il motivo delle fiere che si commuovono per la morte di qualcuno cfr. anche Ariosto, *Rime* egl. II 13 «De la tua morte pianse ogn'orso informe» e *It. lib.* VII 716 «Harian mossω a pietà leoni, e tygri». I primi due sostantivi sono *hapax* nelle *Rime*.

80. *Piansenla*: 'la piansero'. *boschi ... colli*: lo stesso trio di sostantivi (il secondo dei quali compare soltanto qui nelle *Rime*) è anche in Tebaldeo, *Rime dubbie* 68 8 «per boschi, selve, per campagne e colli» e Alamanni, *O felice cammin, come or vorrei* (in *Versi e prose*, vol. II, p. 20) v. 9 «Non per boschi, campagne, colli e rive».

81. *Reggete ... cantω*: prima leggera modifica al verso di *refrain*, che vede mutare il verbo incipitario (dal momento che il canto è non più al *principiω* ma ormai nella sua fase avanzata) e l'aggettivo che accompagna l'identico sostantivo in punta di verso (pur nel sostanziale mantenimento del significato precedente). Il sintagma «canto amaro»

si ritrova in B. Tasso, *Rime* 103 18 «Garrula Progne, col tuo canto amaro» e 108 69 «[l'importuna cornice] seco si spazia con un canto amaro».

82. *mesti ... afflitte*: con perfetta costruzione in chiasmo (aggettivo + sostantivo e sostantivo + aggettivo) si presentano degli animali personificati, che allo stesso modo delle fiere e degli elementi naturali sono sofferenti per la morte di Daphne. Si noti come gli animali in questione siano tutti bovini – nello specifico, il maschio e la femmina adulti e nel verso successiva i loro piccoli, a indicare l'universalità della mandria –, vale a dire quelli che Daphne, essendo *Bifolco*, allevava. La coppia di aggettivi, che in Trissino ricorre anche in *It. lib.* XX 247 «Per la morte di Argaltω afflittω, ε mestω», è frequente in Ariosto, per cui vd. *Rime* son. XI 10 «e s'è questa fatica afflitta e mesta» e *Orl. Fur.* VIII 64 4 «nel legno pien di turba afflitta e mesta», XXXV 33 6 «Mentre vi pensa e ne sta afflitto e mesto» e XXXIX 182 7 «li tre guerrier di Francia, afflitti e mesti»; cfr. inoltre almeno Sannazaro, *SeC* C 147 «questo, che poi vi lassa afflitti e mesti».

83. *triste vitelle*: in epifrasi rispetto alle due coppie del verso precedente, con parallelismo, nella struttura, rispetto alla prima e nuova inversione chiasmica rispetto alla seconda. *eran distese*: grammaticalmente il verbo è accordato alle sole «vitelle» (e, al più, alle «juvenche»), ma a senso va accordato anche con «tori». Si segnala inoltre l'*enjambement* che contribuisce a raffigurare l'atto con cui ogni animale si prostra di fronte a Daphne accovacciandosi presso il suo capezzale.

84. *piangendω forte*: gli animali quindi non solo provano tristezza e compassione per Daphne e si stringono intorno a lui, ma addirittura – con personificazione completata – versano per lui lacrime copiose. Locuzioni simili sono già in Cavalcanti, *Rime* X 6 «la qual mi fa doler e pianger forte» e in Dante, per cui vd. *Donna pietosa* 6 «si mosse con paura a pianger forte» e soprattutto *Inf.* III 107 «forte piangendo» e *Purg.* XVII 35 «piangendo forte», e sono frequentissime in Boccaccio. Cfr. inoltre almeno *Soph.* 1651 «E ciascuna di noi piangea sì forte» e *It. lib.* VIII 183-184 «l'hwōrata donna, / che piangea forte».

86. *Venne ... Nympha*: nel testo teocriteo ad accorrere per primo al momento della morte di Daphne è il dio Ermes (che nell'egloga di Alamanni diventa Apollo), seguito in un secondo momento da Venere. È possibile che anche in questo caso la *Nympha* coincida con una delle Muse, quella a cui Daphne doveva essere più *carω* (v. 87). Ma, in assenza di specifiche indicazioni, non si può neppure escludere che quella qui designata come *Nympha* rappresenti più genericamente una donna dalla grande bellezza: forse la donna amata da Cesare, o forse, con implicito riferimento al mito di Dafni, la ninfa Achenais o una delle «sett'altre Nymphē» del v. 156; meno probabilmente, dato il contesto, la Vergine Maria. Non si tratterà invece sicuramente di una personificazione della Fortuna – che pure sarà apostrofata da Daphne al v. 115 e che compare nel testo alamanniano in sostituzione di Cipride –, dal momento che

Cesare, in ragione delle molte sciagure sofferte nella sua vita, non può certo dirsi a lei *caro*. *Venne ... cielo*: cfr. XIII 24 «Tal, che s'cefa qua giù dal paradiso» e rimandi. *pietosa Nympha*: l'aggettivo, oltre che dal contesto, potrebbe essere stato richiamato dall'*incipit* della dantesca *Donna pietosa*, già citata per la somiglianza della clausola del v. 6 con il v. 84 dell'ecloga. Il sintagma si ritrova, sempre in punta di verso, in Valenziano, *Centuria* 29 24 «le pietose ninfe».

87. *diletto e caro*: la coppia è già dantesca, per cui vd. *Purg.* XXIII 91-92 «Tanto è a Dio più cara e più diletta / la vedovella mia»; vd. inoltre *It. lib.* XIV 344-345 «tanto diletto, / E tanto caro a me» e 601 «Diletta, e cara mia signora, e filja», ma anche III 841 «Senza 'l diletto mio caro cōnsorte» e XXIII 962 «De la diletta mia cara cōnsorte».

88. *Dura ... sorte*: come in XXXIX 11 «la mia dura sorte» (e rimandi). Per l'epanalessi vd. invece l'accenno trissiniano alla «pallilogia» riportato in nota a LIX 31.

90-92. *Poi ... armenti*: «Da quando, a causa delle guerre, fosti costretto a lasciare il luogo della tua nascita, posto tra i fiumi Ticino e Adda, dove si trovavano le mandrie da te tanto amate». Cesare era stato infatti un condottiero stipendiato nel corso del tempo dalle varie parti che si contendevano il predominio in Italia, e per questo dimorava da anni lontano dalla città d'origine, Milano; ma forse i versi in questione si riferiscono più specificamente al bando con cui il duca Massimiliano Sforza aveva colpito e costretto all'esilio la famiglia Trivulzio a partire dal 1513 (e cfr. in particolare i vv. 100-101). La condizione che è riconosciuta a Cesare ricorda del resto quella di esule che Trissino riferisce a sé stesso nella canzone *Hor è stagion, ch'io mi ritorni al canto* (in Tomasi 2020, pp. 104-105) vv. 14-18 «Da poi che lunga et dispietata guerra / oppresse indegnamente il bel Paese, / che parte il Po tra l'Alpe e l'Apennino, / spinto da gravi e importune offese / errando un tempo andai di terra in terra». Da questo momento la traduzione si fa più libera, attingendo man mano sempre più alla biografia colma di disgrazie di Trivulzio e meno ai precisi passi dell'idillio teocriteo, incentrato com'è sulla sofferenza amorosa di Dafni.

90. *Marte crudel*: il sanguinario dio della guerra, ovvero le guerre stesse, crudeli tanto più per il fatto di essere spesso lotte intestine fra connazionali. La ferocia è esplicita prerogativa di Marte già in Ovidio, *Heroides* VII 160 «Mars ferus» e *Fasti* 4 25 «utque fero Marti primam dedit ordine sortem». Il nome del dio è *bapax* nelle *Rime*, così come al verso successivo lo sono sia «nid» sia i nomi dei due fiumi. *ti ... fuori*: «ti costrinse a viaggiare lontano», con *enjambement* che riproduce la violenza del movimento, sottolineata peraltro dal contrasto tra il verbo «spingere» e il sintagma «nid bel» a inizio del verso seguente. La locuzione ritorna in *It. lib.* VII 809-810 «e poi la spinse / Fuor de le man», IX 30 «Che spinse fuor di bocca este parole», XV 799-800 «spinse una saetta acuta, / Fuor del buon arco suo nervoso, e

forte», XXIII 1165 «E così spinse fuor la sua saetta» e XXVI 137 «E lo spinse per forza fuor del muro».

91. *Del ... bel*: la patria, come in Bembo, *Rime* 148 «del mio bel nido amore». Il sintagma è già in *Par.* XXVII 98 «del bel nido di Leda mi divelse», ma vd. anche Chariteo, *Endimione* CLXXX 9-10 «Ché, se quel cavalier, tanto lontano / Dal bel nido, morio», Correggio, *Rime* 267 7 «se pur dal suo bel nido Florida esce» e *It. lib.* V 790 «Come la dama vide il suo bel nido» e XXIV 1078 «Fia di gran refrigerio al suo bel nido». *Tesino... Adda*: i due fiumi, che delimitano il territorio del Milanese, si ritrovano in coppia anche in *It. lib.* X 625-626 «Et altri assai, che tra Tesino, et Adda / Mieteno i fertilissimi terreni» e XXV 262-263 «Il pian, che riga Tanaro, e Tesino, / et Adda». Il primo, che compare in questa stessa forma già nell'elenco di fiumi in *Rvf* 148 1 («Tesino»), ricorre in Trissino anche in quella maggiormente latineggiante, in *Soph.* 47 «Su 'l Ticin, Trebbia, Trasimeno e a Canne» e nella clausola formulare «press'al Ticino» in *It. lib.* XV 165, XVII 136 e XXV 909, o «presso al Ticino» in XII 300. Cfr. anche Sannazaro, *Arcadia* XIIe 274 «tal che farò che 'l gran Tesino et Atesi».

92. *Kiudeva*: 'racchiudeva, contenendo in sé'. *i ... armenti*: le mandrie di Daphne Bifolco; ovvero, fuor di metafora, l'insieme dei possedimenti di Cesare, ma anche i suoi familiari, detti *fortunati* perché a lui tanto cari e da lui trattati con le stesse tenere cure che un guardiano di buoi riserverebbe ai propri animali.

93. *il ... tuo*: 'la tua vita'. Espressioni corrispondenti sono in X 2 «'l viver mio», XXXV 6 «Al viver mio» e XLV 76 «il viver nostro». *carco d'affanni*: propriamente 'appesantito dagli affanni', quindi 'colmo di afflizioni'. È la sola occorrenza del verbo nel canzoniere, ma per un contesto analogo vd. ad esempio *It. lib.* XIV 815-816 «E poi ti manderò piangendo ignudo / Verso l'albergo tuo carco di piaghe» (mentre altrove nell'*Italia liberata* il participio è quasi sempre impiegato in riferimento all'abbellimento per mezzo di ricche vesti o pietre preziose). Per il preciso sintagma cfr. invece Comedio Venuti LXX 5-6 «io me retuovo il seno / carco d'affanni» e Correggio, *Rime* 358 97-98 «el corpo carco e lasso / de affanni e pene».

95. *non provasti*: 'non sperimentasti', 'non patisti', con un significato simile a quello che il verbo assume al v. 71 «Quando Daphne provò l'ultima sera».

96. *Qual ... mal*: insistendo sulla presenza di soli mali nella vita di Cesare, la Ninfa ricorre a una forte anafora con cui è ripreso l'intero emistichio iniziale del verso precedente. *alquanto*: 'per poco tempo', oppure, in riferimento all'intensità, 'anche solo in minima parte' (cfr. a proposito la nota a LXXV 31 «Quest'unico difetto turbolla alquanto»).

97. *Godere ... vita*: 'poter liberamente disporre della tua vita', con un'inarcatura e un iperbato che, infrangendo il regolare ordine sintattico, rendono l'idea di quanto

l'aspirazione di Cesare a una vita serena sia stata costantemente frustrata. La locuzione incipitaria si ritrova – ma con significato diverso – in *Rvf* 270 95 «'n libertà non godo».

98. *La ... morti*: la madre era Angela, appartenente alla famiglia bresciana dei Martinengo e deceduta in data non meglio precisabile. Il fratello cui si fa riferimento potrebbe essere invece sia Coriolano, condottiero al servizio di Ludovico XII morto nel 1511 durante le guerre di Lombardia, sia Pietro, arcivescovo di Reggio Calabria morto nel 1522; tutti gli altri fratelli erano invece ancora vivi nel 1527, per cui Cesare non avrebbe potuto “vederli” morti.

99. *E ... nimici*: si tratta in questo caso certamente di Agostino, cardinale fioprofrancesco che in seguito al sacco di Roma fu preso come ostaggio dagli imperiali e tenuto in prigionia nella fortezza di Castelnuovo a Napoli per un anno e mezzo circa. Il dato conferma peraltro che la morte di Cesare è avvenuta soltanto in seguito a quest'episodio, dal momento che in caso contrario questi non avrebbe potuto assistere alla cattura del fratello. Versi assai simili sono in *Soph.* 253 «Ma presω è ne le man d'e suoi nimici» e in *It. lib.* XIV 698-699 «et havea tema / Di ωn cader'in man de i suoi nimici» e XXIV 1336 «Diverrà tostω in man de i suoi nimici». Per l'espressione cfr. inoltre almeno *Inf.* XXII 83 «ch'ebbe i nemici di suo donno in mano», Boccaccio, *Filostrato* V 26 8 «o nelle man di nemici animosi», *Rvf* 81 4 «et di cader in man del mio nemico» e *Orl. Fur.* XXIII 82 8 «o morto o in man de li nemici resta» e XXIX 81 8 «rimarran morti o in man de li nemici».

100-101. *Le ... sangue*: '(vedesti) le abitazioni abbattute con violenza, i recinti dati alle fiamme, tutti i buoi presi con la forza e i pascoli trasformati in lande bagnate di sangue'. Fuori di metafora, si fa riferimento alla condizione nella città di Milano della famiglia Trivulzio, che dopo la risalita al potere di Massimiliano Sforza si vede privata delle proprietà lì possedute e di ogni bene, nonché costretta all'esilio; ma il rimando potrebbe essere più in generale al disastroso stato in cui versava l'Italia intera (e soprattutto Roma, all'indomani del sacco operato dalle truppe imperiali), depredata e insanguinata a causa delle guerre che si protraevano senza interruzione ormai da decenni. Gli stessi elementi bucolici che qui sono sottoposti alla rovina si ritrovano, in un contesto del tutto diverso, in *It. lib.* XXVI 222-223 «Ne l'ħora appuntω, che i pasciuti armenti / Tωnan da i paschi a le dilette mandre».

100. *ruinate*: 'fatte crollare'. Il verbo non conta altre attestazioni nelle *Rime*. *mandre*: non è sinonimo di «armenti» del verso successivo, ma indica il 'recinto' che ospita gli animali. Cfr. LXXVI 19 «Mentre, che la mōdana mandra il serra» e relativa nota, nonché *infra* il v. 143 «Nōn mi fian kiuſe le sue belle mandre».

101. *armenti in preda*: quegli stessi *armenti* del v. 92, vale a dire i familiari di Cesare, spogliati di ogni bene ed essi stessi fatti oggetto di cattura (come avvenuto ad esempio al fratello Agostino). *paschi*: i luoghi in cui si pascolano gli armenti. È *hapax*

nelle *Rime*.

103-104. *Ma ... torse*: pur nelle grandi sventure, Cesare dimostra di saper mantenere un animo saldo, sempre ben orientato sul *camìn* che conduce alla vita eterna – e in ciò risiede la sua grande virtù, fatta qui implicitamente oggetto di lode. Un motivo analogo è sviluppato in XXXI 82-85 «l'alma di cōstei, che per serena / Fōrtuna nōn tardò dal suō viaggìo, / Ne si rivolse mai per nullō oltraggìo, / Che le facesse».

103. *Ma ... però*: 'Ma non per questo', ovvero 'Ma a dispetto di queste disgrazie'. *la ... adversa*: 'la tua sorte, che ti è stata tanto contraria'. Sarà Daphne stesso a invocare la Fortuna con questo attributo al v. 115; ma vd. anche XXXV 1 «Et in lieta fōrtuna, et in adversa» e rimandi.

104. *Puntō... torse*: 'ti fece minimamente deviare dalla via retta con la sua violenza'. Cfr. *Rvf* 10 3 «ch'ancor non torse del vero camino» e, al contrario, XLIV 3-4 «E tutti i miei pensier dietro a se torse, / Fatti dal drittō suō camin diversi» (e relativi rimandi, in particolare a *Rvf* 119 84), in cui si incontra lo stesso verbo in punta di verso. Per la coppia di aggettivi in relazione al sostantivo cfr. *Cv*. IV XXVIII 2 «[l'anima] benedice lo cammino che ha fatto, però che è stato diritto e buono». Nelle *Rime* «puntō» è impiegato in senso avverbiale anche in LXXIX 48 «tu nōn m'ami puntō».

105-106. *Chè ... tuttō*: 'perché, anche quando fosti indebolito dalle malattie e talvolta addirittura accecato'. È possibile che l'infermità cui si fa qui riferimento sia una malattia fisica – magari proprio quella che condusse infine Cesare alla morte – ma, data la presenza dell'avverbio «talhōr» in riferimento alla perdita della vista (la cui 'intermittenza' sarebbe difficile da spiegare se si trattasse di una cecità fisica), sarà forse meglio intendere il male in questione come un difetto della ragione che di tanto in tanto si mostra incapace di vedere. *privō ... vista*: si noti come l'*enjambement*, distanziando il complemento di specificazione, renda subito evidente l'idea di privazione. Una locuzione del tutto simile, con ricorso a un'identica struttura inarcante, è in Tebaldeo, *Rime della vulgata* 286 40-41 «ove cantò colui che, de la vista / essendo privo, più de gli altri vide».

106. *havesti cura*: 'ti desti pensiero', come in V 8-9 «ch'ella havrebbe forse cura / Di mē», LXI 9-10 «ha lei la cura / De la prigiōne» (e si noti che anche in questi due casi il complemento retto dal verbo si trova in *enjambement* in avvio del verso successivo), LXXVI 26 «Ad haver cura del cōmmessō armentō» e 42 «Et hai la cura de la gente humana», e in questa stessa ecloga al v. 111 «Harò cura di tē».

107. *De' ... precetti*: difficile dire quali siano gli insegnamenti in questione, non essendo possibile stabilire con certezza chi sia la *Nympha* che si sta rivolgendo a Daphne. Se si trattasse di una Musa, i *precetti* potrebbero essere quelli poetici; ma non è da escludere che si tratti piuttosto di indicazioni utili a percorrere il *drittō e buon camin*. Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*. *del ... armentō*: 'della tua mandria di

buoi, colpiti da così tanto sventure', evidentemente con rimando, in questo caso, alle cure amorevoli dimostrate nei confronti dei familiari anche dopo l'allontanamento da Milano. Il participio è impiegato in riferimento al furore della sorte contraria che si abbatte con forza contro qualcuno – ma sempre all'interno di un'immagine metaforica – anche in XLV 14-15 «Cadenω a l'arbωscel tutte le frōnde, / Che dal ventω percosse a terra vannω».

109. *poi... donarti*: 'dal momento che non c'è altro dono che io possa farti' (forse anche nel senso di 'ti ho già donato tutto il possibile').

110. *Ne... vita*: 'e d'altra parte non mi è concesso di tenerti ulteriormente in vita'. Il fatto che la Ninfa non possa mantenere in vita Daphne sembrerebbe da porre in relazione a una sua intrinseca incapacità di natura – tale per cui, pur volendo, non sarebbe sufficientemente potente da operare un miracolo del genere – più che a un divieto imposto da qualcuno in modo che il bifolco muoia assecondando il proprio destino. Cfr. al contrario XXIV 10-12 «Chè quel sōave rifω / Cōl lampeggiar de lj'ocki haran valōre / Di ritenere in vita un'huom, che muore» (e rimandi).

111. *Harò... te*: assieme all'«Et iω» del v. 109, è da leggere in contrapposizione al «[tu] sempre havesti cura / De' miei precetti ε del percossω armentω» dei vv. 106-107 ('tu hai sempre stimato i miei insegnamenti e ti sei preso cura del tuo armento; io, come ricompensa, mi prenderò cura di te'), con ripetizione della stessa locuzione ma con verbo in poliptoto. *mill'anni ε mille*: 'per sempre', come in LIX 9 e rimandi.

113. *vōlgendω... luci*: che la Ninfa si sia allontanata o meno dopo aver proferito il suo discorso – ma dal v. 141 parrebbe di no – Daphne non si rivolge in ogni caso a lei, ma indirizza lo sguardo verso il cielo, interpellando in prima persona la Fortuna, che si è dimostrata tanto crudele nei suoi confronti. Un simile movimento degli occhi verso l'alto, che in Trissino solitamente preannuncia una preghiera, è in LXX 4 «Vōlgendω lj'ocki a le sustanzie belle» e in *It. lib.* XV 530-531 «Ma Cōsmω rivōlgendω al ciel le luci / Disse», XXI 453 «E quel meschin vōlgendω lj'ocki al cielω» e soprattutto XXVII 653 «Ma pur vōlgendω al cielω ambe le luci», cui si aggiunga per la sola clausola anche *Rvf* 37 79 «et sien col cor punite ambe le luci» e *It. lib.* II 54 «E dietrō a lui vōlgendω ambe le luci».

114. *cōn... virile*: 'pronunciando delle parole nelle quali non si scorgeva la paura di morire, come si conviene a un vero uomo'. L'endiadi è già in *Tr. Fame* III 73 «Vidi Anaxarco intrepido e virile» (in riferimento a un personaggio ucciso tramite tortura a opera del tiranno di Cipro Nicocreonte), e ricorre in *It. lib.* VII 601 e XXII 437 «Ma Corsamōnte intrepidω, ε virile» e in XXIV 856 «Starassi armatω intrepidω, ε virile».

115. *Fortuna adversa*: cfr. v. 103.

116. *Che... havete*: la relativa, piuttosto che da estendere anche alla *Fortuna*, sarà probabilmente da riferire ai soli *feroci mali*. Si noti come la costruzione del periodo tramite anastrofe (laddove dal punto di vista metrico un verso come *«Che

circōdatō havete la mia vita» sarebbe stato equivalente) contribuisca a rappresentare l'immagine dei *mali* che da ogni lato assediano la *vita* di Daphne (oltre a generare una consonanza forse ricercata: *ViTa haVeTe*). Cfr. inoltre LXIV 5-6 «'l miō cuore / È circōdatō d'una fiamma ardente».

117. *Prendete ... spolje*: 'non esitate ora a privarla anche dell'ultimo bene che le è rimasto', ovvero '(dal momento che avete colmato la mia vita di ogni sofferenza) privatemi ormai anche del soffio vitale'. Cfr. *Rvf* 167 7 «ch'i' dico: Or fien di me l'ultime spoglie», ma anche Sannazaro, *SeC* LXXI 7 «prenda morte di me l'ultime spoglie» e B. Tasso, *Rime* I xci 4 «avrà Morte di me l'ultima spoglia».

118-119. *Chè ... infermō*: è preferibile intendere il «Chè» come congiunzione che introduce una proposizione causale, cui si ricollega anche il v. 120 ('perché per voi sarà forse motivo di grande gloria vincere un uomo disarmato e infermo; ma, soprattutto, per me sarà un sollievo porre fine a tanti affanni'), piuttosto che come aggettivo con valore esclamativo ('quale grande gloria riporterete nel vincere un uomo disarmato e per di più infermo!'). L'intero periodo richiama vagamente *Rvf* 53 96-97 «Quanta gloria ti fia / dir: Gli altri l'aitâr giovene et forte; / questi in vecchiezza la scampò da morte!». Si noti inoltre la contrapposizione – accentuata dall'identica posizione accentuale e da un perfetto parallelismo quanto ai significanti – tra «armati e forti» da una parte e «difarmatō e infermō» dall'altra, che a sua volta rimanda alla tipica opposizione tra Amore e Donna che si ritrova ad esempio in *Rvf* 121 4-5 «Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba».

119. *difarmatō e infermō*: il primo aggettivo è *hapax* nelle *Rime*; per il secondo (che qui, in contrapposizione con «forti» del verso precedente, varrà non 'malato' ma genericamente 'privo di forze', 'indifeso') vd. invece il v. 105 «quandō fōsti infermō».

120. *A ... affanni*: il verso ricalca da vicino *Tr. Mortis* I 54 «A me fia gratia che di qui mi scioglia», ma si tenga presente anche Tebaldeo, *Rime estravaganti* 687 90-91 «grazia mi fia l'usir for di suspetto: / ché meglio è morte che perpetua doglia». *A ... grazia*: in chiasmo rispetto alla costruzione del v. 118 (lì sostantivo + particella pronominale + «fia»; qui pronome + «fia» + sostantivo). *uscir ... affanni*: espressione eufemistica per indicare la morte, e quindi la fine delle sofferenze terrene (quegli stessi *affanni* di cui era colma la vita di Cesare, come già denunciato al v. 93). L'espressione è frequente in Correggio, per cui vd. *Rime* 57 5 «Se morte è dolce per uscir de affanni», 315 32 «io spero uscir di questi acerbi affanni» e 398 19 «A uscir d'affanni questa è dritta via», ma cfr. anche Tebaldeo, *Rime* 288 61-62 «ch'io son disposto, anzi che gionga il sole / al suo riposo, uscir de tanti affanni».

122. *orsi ... selvagge*: Daphne si rivolge ora a quegli stessi animali feroci che ai vv. 78-79 erano detti aver pianto la sua morte, e che evidentemente, allo stesso modo dei buoi elencati ai vv. 82-83, erano accorsi al suo capezzale al momento della morte. Da

questo punto in avanti il testo si riaccosta parzialmente al modello greco. *O ... lupi*: se va riconosciuto un qualche referente reale sotto le spoglie delle *fiere* qui rappresentate, dovrà trattarsi probabilmente di tutti coloro che politicamente o militarmente si erano in qualche misura contrapposti a Cesare e alla sua famiglia. Per quanto riguarda gli animali scelti, rappresentativi della ferocia ammansita dal dolore per la morte, al rimando a *Rvf* 53 71 si aggiunga quello a Sannazaro, *Arcadia* VIII 51 «O lupi, o orsi, e qualunque animali per le orrende spelunche vi nascondete, rimanetevi; addio!», che a sua volta riprende da vicino il modello teocriteo. Il primo sostantivo è *hapax* nelle *Rime*. *fiere ... selvagge*: ‘animali feroci perché selvatici’. Il sintagma è di derivazione petrarchesca, comparando in clausola in *Rvf* 310 14 «fere aspre et selvagge»; ma cfr. anche *Inf.* XIII 7-8 «Non han sì aspri sterpi né sì folti / quelle fiere selvagge».

123. *State ... diω*: formula di commiato generica (da intendere con il significato di ‘addio’), con cui è reso il “χαίπετε” del testo greco.

123-124. *vωi ... armenti*: ‘non mi sentirete più contare i buoi quando li conduco a pascolare passando per questi boschi’. Cfr. ancora Sannazaro, *Arcadia* VIII 51 «Ecco che più non vedrete quel vostro bifolco, che per li monti e per li boschi solea cantare».

124. *numerar lj’armenti*: una clausola simile per struttura è in LIX 87 «numerar le arene».

126-127. *O ... Adrian*: ‘O sorgenti e altri flutti d’acqua che versate le vostre acque in quelle del maestoso mare Adriatico’. Si noti da un lato l’insistenza allitterazione della fricativa sorda (accompagnata da una reiterazione di nasali e dentali: *FΩNTi [...] FiuMi [...] FΩNDeTe [...] ΩNDe*), volta evidentemente a rappresentare lo scroscio delle acque, e dall’altro l’inarcatura che riproduce invece il movimento delle acque che si gettano nel mare.

126. *fonti ... fiumi*: a inizio di verso anche in *Tr. Cupid.* III 114 «fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi». *fondete*: il verbo ha qui il significato non di ‘mescolare’ ma di ‘spargere, versare’, come confermano luoghi analoghi quali ad esempio *It. lib.* X 964 «Ne i bassi liti ωve si fonde l’Agnω» e soprattutto XXII 973 «Fωndean da lj’ocki lωr lacrime calde» e XXIV 666 «E sωttω quel pastωr, che fōnde l’acque». Il verbo non compare altrove nelle *Rime*.

127. *superbω Adrian*: il mare Adriatico, così definito non solo perché di sconfinata estensione (tanto più se paragonato a *fonti* e *fiumi*), ma anche perché ‘sprezzante’ nei confronti di chi lo attraversi, essendo in grado di alterarsi agitandosi. Il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino per indicare il mare. La voce è già – ma in funzione di aggettivo – in *Par.* XXI 123 «in sul lito adriano»; vd. però soprattutto Alamanni, *Il diluvio romano* (in *Versi e prose*, vol. II, pp. 38-56) v. 411 «Del superbo Adrian percosse al fianco».

127-128. *seguite ... corsω*: altra inarcatura, volta in questo caso a rappresentare il

movimento senza sosta delle acque fluviali e il loro lunghissimo *course*, detto *fortunatō* sia perché *eternō* – al contrario del corso della vita di Daphne che sta per essere interrotto – sia soprattutto perché attraversa quei bei luoghi che al bifolco (e indirettamente a Thyrese-Trissino) sono tanto cari.

129. *Daphne ... armenti*: ‘io, quel Daphne che proprio in questi luoghi veniva a far pascolare i buoi stanchi dopo una dura giornata di lavoro’. Se anche questo verso andrà inteso in senso metaforico – ma si tenga presente che l’immagine nel testo greco è la medesima – si potrà forse pensare al rifugio che Cesare e quelli della sua famiglia avevano ricevuto in area veneta (dove cioè scorrono i fiumi che Daphne sta invocando) dopo il bando da Milano. Si noti che lo stesso aggettivo che aveva già caratterizzato Daphne e la sua vita (ai vv. 93 e 120) è ora accostato anche agli stessi *armenti*.

130. *Daphne*: anafora che riprende quella identica nell’idillio teocriteo. *’n vōi*: ‘nelle vostre acque’.

131. *Hor ... eterna*: ‘si appresta ora a separarsi da voi andando via per sempre’. Sull’ambiguità fra il significato di ‘partenza’ e quello (in senso eufemistico) di ‘morte’ che è implicito nel verbo “dipartire” (o nel relativo sostantivo) vd. l’introduzione alla ballata LXXIV. In questo caso il “dipartirsi” in sé indica in effetti una semplice separazione, ed è soltanto l’aggiunta della clausola «di partenza eterna» che orienta il senso dell’intera espressione in direzione di un distacco perenne, coincidente pertanto con la morte. Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*: e si noti il forte gioco paronomastico fra questo e il verbo che lo precede, favorito sì dalla figura etimologica esistente fra i due ma soprattutto dalla presenza della preposizione «di» (*DIPARTE DI PARTENZA*).

133-134. *Menalō ... Lyceō*: monti dell’Arcadia sacri a Pan e legati al suo culto, dai quali egli derivava gli epiteti di Menalio e Liceo; secondo la tradizione, è sul secondo che il dio sarebbe nato. Sono entrambi *hapax* assoluti nella produzione trissiniana.

134. *lascia*: il complemento oggetto è, come altrove, separato dal verbo tramite inarcatura, per mimare l’idea del distacco dai *cari luoghi* e dalle *amate selve*. *alquantō*: ‘per un po’ di tempo’.

135. *Quei ... selve*: si noti il perfetto parallelismo fra i due emistichi (agg. dimostrativo + agg. qualificativo + sostantivo). Per il primo sintagma cfr. XXIII 1, dove è detto «carō locō» quello frequentato dalla donna amata; per la clausola cfr. invece *It. lib.* XXVI 998 «Lasciandō al cacciator le amate selve».

136. *Signore*: così come Amore lo è per un amante, Pan, che è per eccellenza il dio dei pastori e dei luoghi silvestri, è signore di Daphne. Il sostantivo si ritrova già nel testo greco («ὄναξ»).

136-137. *sampogna / Dolce*: in Teocrito lo strumento è detto «σύριγγα καλάν», mentre qui esso non solo è identificato con una zampogna (sostantivo che in Trissino è *hapax* assoluto) ma è designato con un aggettivo che rimanda con maggiore

precisione alla soavità del suono che da quello è prodotto. Il sintagma, che è probabilmente metafora dell'abilità poetica di cui Cesare era dotato (testimoniata, seppure indirettamente, dalla lettera che questi inviava a Trissino nell'aprile del 1512, per cui vd. Roscoe 1817, pp. 190-192 n XXII), si ritrova ad esempio in Sannazaro, *Arcadia* XIIe 47 «quella sampogna sua dolce et amabile», in Correggio, *Rime* 363 11 «con la zampogna, mia dolce compagna» e nell'egloga di Alamanni *Perché non trai la tua zampogna fuore* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 64-69) 36-37 «e con la chiara mia zampogna / Dolce facea sonar le valli intorno».

137. *al ... fedele*: 'a me, che ti sono stato sempre fedele', non solo in qualità di bifolco, quanto soprattutto come discepolo nell'esercizio della poesia.

138. *Et ... rado*: 'e questi, a causa della sua sorte sventurata, riuscì ad adoperarla solo molto raramente'. Il riferimento sarà ancora alla pratica della poesia da parte di Cesare che, a dispetto delle sue capacità, fu certamente limitata dall'attività di condottiero. *per suo destin*: un'identica locuzione si ritrova in Chariteo, *Endimione* son. 10 8 «Ch'Amor per suo destino honora et cole» e Bembo, *Rime* 27 10 «ch'ancor per suo destin lasciò quel loco». *si rado*: nella produzione trissiniana è questo il solo caso in cui l'aggettivo è sfruttato con valore avverbiale.

140. *dal ... terra*: vd. LVII 9 «In te ne fu dal Ciel mandatω in terra», ma cfr. anche Sforza 14 99 «Questa donna dal ciel discesa in terra» e Poliziano, *Rime* CXXVI 40 «ogni dea di ciel discesa in terra».

141. *Nympha gentil*: la stessa Ninfa presentata come *pietosa* al v. 86; e si noti che l'attributo "gentile" è quello che ricorre in legame *capdenal* in riferimento alla Donna della canzone LV. Forse, se questa *Nympha* fosse da identificare con la Vergine Maria, in Pan sarebbe addirittura da individuare Cristo, secondo un disegno complessivo che in un contesto del genere risulterebbe certo una forzatura dai tratti poco ortodossi, ma che non sarebbe del resto incoerente con l'impiego che delle forze angeliche e di Dio stesso Trissino fa nell'*Italia liberata*, piegandoli alle logiche degli interventi divini nei poemi omerici. Il sintagma, tuttavia, è diffuso in ambito lirico in riferimento alla donna amata: vd. ad esempio Gallo, *Rime*, *A Safira* Egloga pastorale vv. 181 e 476, Correggio, *Rime* 163 9, 274 9, 276 1 e 359 4, e Tebaldeo, *Rime della vulgata* (nella forma «nympha») 153 6 e 269 175, e *Rime estravaganti* 381 1; ma cfr. anche Lorenzo LXVI 1 «Una ninfa gentil, leggiadra e bella». Si tenga presente, in ogni caso, che i versi che seguono sono una nuova 'invenzione' trissiniana rispetto al testo teocriteo. *m'impetra grazia*: imperativo con prolessi della particella pronominale ('ottienimi la grazia', 'prodigati perché mi conceda la grazia'), secondo un uso diffuso in antico. La locuzione deriva da *Rvf* 348 14 «m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco»: il verbo è *hapax* nelle *Rime*, e si ritrova solo altre tre volte nell'*Italia liberata*, sempre seguito dal sostantivo «grazia».

142. *Che ... lupi*: '(la grazia) che, una volta che sarò stato liberato definitivamente

dal pericolo costituito da questi lupi', ovvero 'una volta morto' e libero perciò da ogni pericolo e ogni affanno terreni.

143. *Nwon ... mandre*: 'si apra per me il suo bel recinto e in esso mi accolga'. Dietro la figura delle *mandre* (su cui vd. la nota al v. 100) è quindi celata la vita ultraterrena, che, benché rappresentata qui con immagini bucoliche, coinciderà fuor di metafora con il paradiso stesso – tanto più nel caso in cui fosse confermata l'ipotesi 'cristianizzante' proposta nella nota al v. 141.

145. *Bifolci ... Pastori*: Daphne si accomiata infine dagli altri guardiani di buoi e da quelli di pecore (con i primi che, a differenza degli altri, sono connotati come *cari* perché accomunati dalla medesima professione del morente), tra i quali è forse anche lo stesso Thyrsè. Per la coppia cfr. almeno *Rvf* 323 41 «né pastori appressavan né bifolci» e Sannazaro, *Arcadia* Xe 64 «I bifolci e i pastor».

146. *Nwon vi scordate*: 'non vi dimenticate', 'portate sempre con voi nel cuore'. Il verbo regge un complemento oggetto anche in *It. lib.* XXIV 335 «Nwon vi scordate i fidi miei precetti».

147. *Daphne*: si segnala l'anadiplosi rispetto al verso precedente. *amava*: l'uso dell'imperfetto rimanda qui non a un sentimento che si è già esaurito nel tempo, ma a un amore che presto andrà incontro a una – apparente – fine a causa della morte ('vi ha sempre amato, ma tra pochi istanti non potrà farlo più allo stesso modo'). *più ... stessω*: la *iunctura* ricorre spesso in Trissino, per cui vd. *It. lib.* VIII 902 «Nε si può amare altrui piu, che sestessω», XI 691 «Che t'ama, ε carω t'ha piu, che se stessω», XIV 156 «Che t'ama, ε carω t'ha piu, che se stessa», XVIII 109 «Amò il maritω suo piu che se stessa» e XXII 774 «Ch'era amatω da lui piu, che sestessω». Cfr. inoltre almeno *Rvf* 255 11 «per cui sempre altrui più che me stesso ami» e Gallo, *Rime, A Lilia* Egloga 167 «chi t'ama assai più che se stesso».

148. *promettω*: il verbo è *hapax* nelle *Rime*. *in ... extreme*: 'con queste mie ultime parole'. Si tratta, in effetti, degli ultimissimi versi pronunciati da Daphne subito prima di morire, secondo il senso etimologico dell'aggettivo. Una clausola identica è in XXV 7 «Deh date ωreckie a queste vōci extreme» (e rimandi).

149. *anchωr ... morte*: 'anche dopo che sarò morto'. L'emistichio è molto produttivo nell'*Italia liberata*, per cui vd. X 865 «Che ci accōmpagna anchωr dopω la morte», XII 825 «Che ti seguisse anchωr dòpω la morte» e XXVII 480 «Che dureravvi anchωr dòpω la morte»; ma cfr. anche *Soph.* 2054 «dōpω la morte anchωra».

150. *Pōnete ... cantω*: terza forma di *refrain*, in cui si trova (così come nella prima) una coppia verbo + sostantivo in avvio e il sintagma «mestω cantω» in punta di verso.

151. *Questω ... vōce*: 'Appena ebbe finito di dire questo, non ebbe più voce', 'perse il fiato'.

152. *E ... eternω*: 'restituì la propria anima al suo creatore eterno', ovvero 'morì'.

Il verso – che guarda forse a *Mt* 27 50 «emisit spiritum», *Lc* 23 46 «Pater in manus tuas commendo spiritum meum, et haec dicens expiravit» (da confrontare anche con il verso precedente) e *Io* 19 30 «tradidit spiritum» – sarà ripreso in forma quasi identica in *It. lib.* I 712 «Che 'l padre refe l'alma al suo fattore»: in entrambi i casi è possibile intendere l'aggettivo possessivo come riferito sia al soggetto ('restituì l'anima a Dio, che lo aveva creato') sia al complemento oggetto ('restituì l'anima a Dio, che di quella era il creatore'). Si noti come, pur all'interno della finzione bucolica e accanto a personaggi quali Pan o a figure femminili come Muse o Ninfe, Thyrese riconosca l'esistenza di un *Fattore eterno*, di un Dio implicitamente individuato come Signore e padrone della vita che concede il soffio vitale all'uomo solo in prestito, per un periodo di tempo limitato.

154. *Così*: potrebbe avere senso anaforico ('esattamente come si è detto finora, ovvero dopo aver pronunciato quelle parole') ma anche cataforico ('proprio così, ovvero tra pastori e bifolchi' oppure 'in questo modo, vale a dire contento'). *tra'... bifolci*: 'circondato dai suoi compagni, guardiani di pecore e di buoi', con i due sostantivi in chiasmo rispetto al v. 145.

155. *Morì contenta*: un *incipit* di verso analogo in *Ruf* 296 14 «morir contenta», ma cfr. anche Dante, *Amor, da che convien* 7 «Tu vò' ch'i' muoia, e io ne son contento».

156. *Caro... Nympha*: il verso riprende da vicino l'originale teocriteo, rifacendosi del resto a un concetto espresso già nei versi precedenti (cfr. «Tu sei pur caro a le sylvestri Muse» al v. 20 e «Daphne a me diletta e caro» al v. 87), con l'aggiunta però del numerale, che sarà probabilmente da intendere in senso iperbolico ('a un gran numero di Ninfe'). Si tenga presente, tuttavia, che il sintagma «sette ninfe» compare in *Purg.* XXXII 98, a indicare le virtù cardinali e teologali insieme, e che anche nella *Comedia delle ninfe fiorentine* le sette ninfe si prestano a questa stessa simbologia.

157. *E... terra*: cfr. *It. lib.* XIII 154 «Ch'è 'l miljor huom, ch'avesse il nostro campo» e XVIII 991 «Ch'è il miljor huom, che si ritruovi in terra», e in parte anche XVIII 128 «un huom miljor di quel». Per la locuzione in punta di verso cfr. invece *Rime* LIII 4 «E 'l più lieto vivea, che fosse in terra» e rimandi.

158. *Kiudete ... cantata*: con l'ultima forma lievemente variata di *refrain* è riproposto in clausola il sintagma «amaro cantata», già presente nella seconda variante. Con questo, che è l'unico verso di *refrain* riprodotto una volta soltanto, si conclude il canto dedicato a Daphne.

159. *Dammi ... tazza*: con uno scarto simile a quello che caratterizza il passaggio dall'invito di Batto all'inizio del canto, Thyrese si rivolge ora *ex abrupto* all'amico capraio, chiedendo di essere ricompensato con i doni promessi.

160-161. *vò... Muse*: la richiesta immediata della ricompensa non è quindi frutto di un vivo desiderio che Thyrese ha di ricevere il premio, ma è subordinata alla volontà

di offrire il prima possibile un dono alle Muse per ringraziarle dell'aiuto prestatogli nel corso del canto appena terminato. Per questo gli occorrono sia la capra che la coppa, in modo da poter ricavare del latte e subito libarlo.

160. *mōnger... latte*: propriamente, 'mungere la capra per ottenerne del latte'.

161. *sylvestri Muse*: cfr. v. 20 «Tu sei pur caro a le sylvestri Muse» e relativa nota.

162. *anchōra*: in occasioni future. *ajutinō... cantō*: per mezzo dell'ispirazione poetica. L'aiuto è quello stesso che, ad esempio, è richiesto ad Amore in LXV 18-19 «di questa dirò; s'alcuna aita / Al frale ingegnō miō porger tu vuoi»; ma per la struttura della clausola cfr. soprattutto *Inf.* XXXII 10 «Ma quelle donne aiutino il mio verso».

163. *Benedetta... bōcca*: 'sia benedetta la tua bocca (per aver prodotto un canto tanto piacevole)'.

164-165. *Piena... latte*: 'magari fosse ricompensata come merita, essendo sempre ricolma dei cibi più dolci e squisiti'. L'augurio che Batto rivolge a Thyrsè mantiene, come in Teocrito, dei connotati bucolici: lo zucchero e il latte, in particolare, sostituiscono i fichi secchi del testo greco («ισχάδα»), forse anche per il fatto che questi ultimi erano poco diffusi nell'area dell'Italia settentrionale. Il sintagma in clausola nel primo dei due versi si ritrova anche in LXXIX 80 «Ch'a te sarà cōme soave mele»; «zuccarō» è invece *hapax* nelle *Rime*, e in Trissino si ritrova solo in *Dubbi grammaticali* § 53, fra le parole esemplificative dell'affricata alveolare sorda.

165-166. *tu... lusignuol*: 'tu canti allo stesso modo di come fa l'usignolo'. Alla figura della cicala del modello greco è sostituita qui quella dell'usignolo, assai sfruttata in ambito lirico in riferimento alla bellezza del canto – Dante lo definisce del resto «l'uccel ch'a cantar più si diletta» in *Purg.* XVII 20. Il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino; in questa stessa forma (che è quella più vicina al latino "luscinia") si ritrova già in Poliziano, *Rime* V 4 «ché pare un lusignuol».

166. *che... sente*: 'quando avverte che sta per spuntare il giorno', o forse più semplicemente 'che è in grado di capire quando si fa giorno' (a seconda che si intenda la relativa con funzione restrittiva o appositiva), in riferimento al fatto che il canto dell'usignolo si fa udire soprattutto nelle ore notturne, prima che sorga il sole. Cfr. Alamanni, *Almo beato Sol, che dolcemente* (in *Versi e prose*, vol. 1, p. 133) v. 12 «L'alma, che vicin sente il nuovo giorno».

167. *Eccō la taza*: dopo aver elogiato le doti canore di Thyrsè, Batto passa subito a ricompensarlo come promesso.

168. *Guarda*: in epanalessi rispetto allo stesso imperativo a metà del verso precedente. Si segnala inoltre la sinestesia rispetto a quanto segue, a meno di non intendere il verbo in senso più generico, come non riferito alla sola vista ('considera se il suo odore ti sembra soave'). *se... soave*: come dichiarato al v. 32, la tazza ha infatti ancora «in se l'ōdor del tōrnō». Per la *iunctura* «ōdor [...] soave»,

diffusissima in ambito lirico, vd. almeno Boccaccio, *Comedia* VIII 86-87 «ché io ho colti fiori in abondanza, / agli occhi bei, d'odor soave e buono», Poliziano, *Rime* CII 12 «perch'era sì soave el loro odore», Ariosto, *Rime* egl. II 33 «l'odor soave tanto».

169. *Cissetha*: dopo la coppa, è il momento della capra, il cui nome, legato all'edera (“κισσός”), richiama ancora il motivo floreale che si trova lungo l'orlo del vaso. *mungila*: senza soluzione di continuità, Batto si rivolge prima alla capra, invitandola ad avvicinarsi, e poi direttamente a Thyrese, senza però far precedere questo secondo imperativo da alcun vocativo (e risulta evidente anche da ciò l'impianto drammatico del dialogo). *a ... modω*: ‘a tuo piacimento’, come in Poliziano, *Rime* VIII 8 «legami a tuo modo» o Gallo, *Rime, A Safira* 77 12 «Piglia a tuo modo del mio mal diletto».

170. *State da cantω*: ‘mettetevi da parte’. *giovine*: ‘giovani’.

171. *Nων scherzate*: il termine greco («σκιρτασήτε») vale letteralmente ‘saltellare’; ma è possibile che sulla scelta di questo verbo da parte di Trissino abbia influito anche la volontà di impiegare una voce paronomastica oltre che affine nel significato. *che*: particella polivalente, in questo con valore finale. *l ... monti*: la presenza del *caprω* costituisce un motivo di pericolo (non per le capre ma per il pastore stesso) anche in LXXIX 6-7 «E guarda ben, che 'l caprω nων t'ωffenda; / Chè suol cōzar cōn le rugωse corna».

LXXIX

Se il testo precedente, pur attingendo a piene mani a un idillio teocriteo, manteneva una certa autonomia sia tematica che nella scelta delle singole immagini, essendo piegato al canto funebre in onore di un personaggio reale e per di più amico del poeta, l'ecloga con cui si chiudono le *Rime* appare invece come una traduzione pura. Non solo: a dispetto della tematica amorosa trattata, la rubrica anteposta al componimento dichiara esplicitamente sia la sua ambientazione bucolica sia soprattutto il fatto che l'io non coincide con Trissino, né con quel Thyrses che ha cantato la trenodia appena conclusa, ma con un terzo personaggio ancora; il che spiega, peraltro, una posizione del testo così distante all'interno del canzoniere rispetto alla sezione amorosa in senso stretto. Si tenga presente che, come nell'idillio I, anche in questo caso il capraio è privo di nome in Teocrito: la scelta trissiniana, esibita fin dalla rubrica, di identificarlo con Batto corrisponderà allora con la volontà non solo di istituire un minimo collegamento tematico fra i due componimenti, ma anche di caratterizzare il protagonista dell'ecloga in maniera meno anonima rispetto a quanto non si facesse nel testo greco e al contempo, forse, di legare le vicende del personaggio a quelle biografiche dell'amico Giovan Battista Della Torre, la cui identità si cela sotto quella del capraio (cfr. a proposito l'introduzione a LXXVIII). Del resto, un'operazione simile, in cui cioè Trissino voglia figurare come estraneo alla stesura di un testo, è condotta anche nella traduzione del *De vulgari*, che stando alla dedicatoria sarebbe opera di Giovan Battista Doria, e in parte nel *Castellano*, in cui i dialoghi sarebbero riportati attraverso la mediazione di Arrigo Doria (padre di Giovan Battista).

Di seguito il testo dell'idillio teocriteo:

Κωμάσθω ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα, ταὶ δέ μοι αἶγες
βόσκονται κατ' ὄρος, καὶ ὁ Τίτυρος αὐτὰς ἐλαύνει.
Τίτυρ', ἐμὶν τὸ καλὸν πεφιλημένε, βόσκει τὰς αἶγας,
καὶ ποτὶ τὰν κράναν ἄγε, Τίτυρε· καὶ τὸν ἐνόρχαν,
τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα, φυλάσσειο μὴ τυ κορύψῃ. 5
ἽΩ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον
παρκύπτουσα καλεῖς, τὸν ἐρωτύλον; ἼΗ ῥά με μισεῖς;
ἼΗ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἤμεν,
νύμφα, καὶ προγένειος; Ἀπάγξασθαί με ποησεῖς.

Ἦνιδε τοι δέκα μάλα φέρω· τῆνώθε καθεῖλον 10
ὦ μ' ἐκέλευε καθελεῖν τύ· καὶ αὔριον ἄλλα τοι οἰσῶ.
Θᾶσαι μάν. Θυμαλγὲς ἐμὴν ἄχος. Αἶθε γενοίμαν
ἀβομβεῦσα μέλισσα καὶ ἐς τεδὸν ἄντρον ἰκοίμαν,
τὸν κισσὸν διαδὺς καὶ τὰν πτέριν ἄ tu πυκάσδει.

Νῦν ἔγνω τὸν Ἔρωτα· βαρὺς θεός· ἦ ῥα λεαίνας 15
μαζὸν ἐθήλαζεν, δρυμῶ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ,
ὄς με κατασμύχων καὶ ἐς ὄστιον ἄχρις ἰάπτει.

Ἦ τὸ καλὸν ποθορεῦσα, τὸ πᾶν λίθος, ὦ κυάνοφρυ 20
νύμφα, πρόσπτυζαί με τὸν αἰπόλον, ὡς tu φιλήσω
ἔστι καὶ ἐν κενεοῖσι φιλήμασιν ἄδεα τέρψις.

Τὸν στέφανον τίλαί με κατ' αὐτίκα λεπτὰ ποησεῖς,
τόν τοι ἐγών, Ἀμαρυλλὶ φίλα, κισσοῖο φυλάσσω,
ἀμπλέξας καλύκεσσι καὶ εὐόδομοισι σελίνοις.

Ἦ μοι ἐγών, τί πάθω, τί ὁ δύσσοος; Οὐχ ὑπακούεις. 25
Τὰν βραίταν ἀποδὺς ἐς κύματα τῆνῶ ἀλεύμαι,
ὥπερ τῶς θύννως σκοπιάζεται Ἦλιπις ὁ γριπεύς·
καὶ κα δὴ ἴποθάνω, τό γε μὲν τεδὸν ἀδὺ τέτυκται.

Ἦ γνων πρᾶν, ὄκα μοι, μεμναμένῳ εἰ φιλέεις με,
οὐδὲ τὸ τηλέφιλον ποτεμάξατο τὸ πλατάγημα,
ἀλλ' αὐτῶς ἀπαλῶ ποτὶ πάχεϊ ἔξεμαράνθη. 30

Εἶπε καὶ Ἀγροῖῳ τάλαθέα κοσκινόμεντις,
ἀ πρᾶν ποιολογεῦσα παραιβάτις, οὔνεκ' ἐγὼ μὲν
τὴν ὄλος ἔγκειμαι, τὴν δὲ μευ λόγον οὐδένα ποιῆ.

Ἦ μάν τοι λευκὰν διδυματόκον αἶγα φυλάσσω, 35
τὰν με καὶ ἀ Μέρμυωνος ἐριθακίς ἀ μελανόχρως
αἰτεῖ· καὶ διωσῶ οἶ, ἐπεὶ τύ μοι ἐνδιαθρῦπτη.

Ἦ λλεται ὀφθαλμός μευ ὁ δεξιός· ἄρα γ' ἰδησῶ
αὐτάν; Ἀσεῦμαι ποτὶ τὰν πίτυν ὥδ' ἀποκλινθεῖς,
καὶ κέ μ' ἴσως ποτίδοι, ἐπεὶ οὐκ ἀδαμαντῖνα ἐστίν.

Ἦ πομένης, ὄκα δὴ τὰν παρθένον ἤθελε γᾶμαι, 40
μᾶλ' ἐν χερσὶν ἐλῶν δρόμον ἄνυεν· ἀ δ' Ἀταλάντα
ὡς ἴδεν, ὡς ἐμάνη, ὡς ἐς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα.

Τὰν ἀγέλαν χῶ μάντις ἀπ' Ἦθρυος ἄγε Μελάμπους
ἐς Πύλον· ἀ δὲ Βίαντος ἐν ἀγκοίνησιν ἐκλίνθη
μάτηρ ἀ χαρίεσσα περίφρονος Ἀλφεισιβοίας. 45

Τὰν δὲ καλὰν Κυθήρειαν ἐν ὤρεσι μῆλα νομεύων
οὐχ οὔτως Ἦδωνις ἐπὶ πλέον ἀγαγε λύσσας,
ὥστ' οὐδὲ φθίμενόν νιν ἄτερ μαζοῖο τίθητι;

Ζαλωτὸς μὲν ἐμὴν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων 50
Ἦνδυμίων· ζαλῶ δέ, φίλα γύναι, Ἦασίωνα,
ὄς τόσσων ἐκύρησεν, ὄσ' οὐ πευσεῖσθε, βέβαλοι.

Ἦ γλέω τὰν κεφαλάν, τὴν δ' οὐ μέλει. Οὐκέτ' αἰεῖδω,
κείσεῦμαι δὲ πεσών, καὶ τοὶ λύκοι ὥδέ μ' ἔδονται.
Ἦς μέλι τοι γλυκὺ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένοιτο.

Il componimento si apre con la dichiarazione da parte del capraio Batto della volontà di *cantare* per l'amata Amarille – donde, nella tradizione che trasmette l'idillio greco,

il titolo di «κῶμος» – mentre l'amico Titiro si occupa delle sue capre. Al proposito il capraio fa seguire subito il lamento, che dalla seconda lassa di versi si rivolge direttamente ad Amarille, evocata per mezzo di una seconda persona singolare benché assente dalla scena (ma, come in una sorta di *paraclausithyron* bucolico, interpellata dall'esterno della sua grotta). Inizia lamentandosi del proprio aspetto da satiro, che non è gradito dall'amata: a nulla vale il dono di mele colte appositamente per lei. Abbattuto dalla sofferenza amorosa, Batto desidera soltanto di potersi tramutare in ape, così da accedere indisturbato alla grotta dove la ninfa riposa. Quindi si scaglia contro Amore, che è tanto crudele nei suoi confronti, e poi di nuovo si rivolge ad Amarille, chiedendole almeno un bacio. Risovvenutagli però la durezza della donna, a lui indifferente, minaccia di gettarsi in mare per morire. Vari segni gli hanno infatti confermato di non essere da lei amato: ricorrendo a una divinazione tutta bucolica, ha interrogato sia un papavero che il grano setacciato, ma senza successo. Ricorda poi all'amata di avere nel gregge una bella capretta, che conserva per lei ma che finirà per dare a un'altra donna se quella continuerà a essere sdegnosa nei suoi confronti. Interpretando però come un segno del destino un improvviso movimento involontario del proprio occhio destro, muta subito parere su di lei, convincendosi che in fondo non ha un cuore di pietra. Rievoca a questo punto, dando avvio al canto vero e proprio, una doppia serie di *exempla* mitologici: la prima, costituita dagli episodi di Ippomene e Melampo, volta a dimostrare come il dono di pomi e di bestiame sia stato in passato sufficiente a ottenere in sposa una donna (al contrario di quanto avviene con Amarille); la seconda, in cui si accenna alle vicende di Adone, Endimione e Iasione, tesa invece a presentare casi di pastori amati dalle rispettive donne (tutte e tre dee) fin dopo la morte. Infine, nuovamente conscio dell'indifferenza di cui lo fa oggetto l'amata, decide di languire a terra e diventare così pasto per i lupi.

Rispetto alla riscrittura alamanniana dell'idillio (su cui vd. l'introduzione all'ecloga LXXVIII), quella trissiniana è particolarmente vicina al modello greco (pur con un lieve aumento del numero complessivo dei versi, che, data la minore estensione dell'endecasillabo rispetto all'esametro, passano da 54 a 80). Al di là di libere aggiunte testuali innovative in Alamanni – che fra le altre cose introduce un nuovo personaggio maschile, di cui la donna sarebbe invaghita e di cui l'io è geloso, e che propone rimandi interni al resto della produzione, facendo accenno a Cinzia e Flora – si segnala soprattutto che in quest'ultimo mutano i nomi dei personaggi: il capraio diventa Tirsi e l'amata Filli, mentre con il nome di Amarillide è indicata la donna amata in precedenza dal capraio.

Quanto a una possibile datazione del testo, se il Batto che prende qui la parola coincidesse effettivamente con Giovan Battista Della Torre, la stesura sarebbe almeno idealmente da collocare non oltre il 1527, dal momento che questi, stando a

Morsolin (1894, p. 134), sarebbe morto non molto tempo dopo Cesare Trivulzio. Un termine *post quem* sarebbe invece rappresentato dall'assenza dell'ecloga nel manoscritto di Jena, e si potrebbe quindi fissare tra la metà del 1524 e l'inizio dello stesso 1527: d'altra parte, nulla esclude che il testo possa anche essere stato composto prima dell'allestimento del codice in questione e tuttavia da esso escluso per ragioni che esulano dal dato meramente cronologico.

Ecloga di 80 endecasillabi sciolti, disposti in lasse di estensione variabile individuate su base per lo più argomentativo-periodale e segnalate, come nel componimento precedente, dall'uso di rientri. Sull'impiego del verso sciolto per un testo del genere si vedano le considerazioni già espresse a proposito dell'ecloga LXXVIII; si tenga presente inoltre l'osservazione contenuta nella quinta divisione (Trissino 1970b, p. 86) a proposito del fatto che le ecloghe consistono prevalentemente in «parlamenti e canti di pastori e di rustici circa i loro amori e circa alcune loro contese pastorali», per cui «servano bene i costumi di rustico et i discorsi, o ver sentenzie, ma non le parole».

Come nel caso dell'ecloga precedente, abbastanza ricercati sono i richiami fonici in punta di verso, pur in assenza della regolarità della rima: così, ad esempio, sono assonanti fra loro *corna* (v. 7) e *spelunca* (v. 9), e soprattutto *Adone* (v. 69), *amore* (v. 70) ed *Endimione* (v. 73); sono allitteranti *poma* (v. 14) e *pianta* (v. 15); sono consonanti *trappassando* (v. 20) e *nascondi* (v. 22), *ossi* (v. 26) e *sasso* (v. 27), *diletto* (v. 31) e *tutta* (v. 33), *postò* (v. 35) e *vesta* (v. 37); sono in omeoteleuto *grave* (v. 23) e *selve* (v. 24); infine, si ripetono nel corso del componimento *Amarille* (vv. 1 e 8), *diletto* (vv. 31 e 40), *cuore* (vv. 47 e 59) e *amore* (vv. 64 e 70).

1. *vadò ... cantare*: quello che nel testo greco è un rimando al canto rituale che accompagnava i cortei simposiaci («Κωμάσδω») si tramuta in Trissino in un semplice canto poetico. Il costrutto “andare per” + infinito, che non sembra altrove attestato in Trissino in questo stesso senso, ha qui il valore di una perifrastica attiva latina (‘ho intenzione di cantare’). *Amarille*: Trissino, al contrario di Alamanni, si serve del nominativo greco («Ἀμαρυλλίς») anziché dell'accusativo («Ἀμαρυλλίδα») per formare il nome della donna amata da Batto.

2. *Chè ... sonò*: ‘dal momento che le mie capre sono ora lontane da me, a pascolare sul monte’. Il verso è trasmesso, insieme al primo e al terzo del componimento, in un passaggio della *Poetica* volto a esemplificare la «semplicità» dei «detti pastorali» (p. 37). Tuttavia, a differenza degli altri due, che si trovano riprodotti in maniera identica, il verso in questione è riportato nella forma «Hor che le mie caprette al monte sonò», che testimonia varianti interessanti nell'emistichio iniziale. Ipotizzando, infatti, che entrambe le versioni trasmettano delle lezioni autoriali (frutto, cioè, di una progressiva elaborazione e non di un'erronea citazione a

memoria) e che quella riportata dalle *Rime* sia la definitiva, al di là del passaggio da «caprette» a «capre» (che potrebbe essere stato condizionato dalla presenza di un altro «caprette» al v. 4), si dovrà tenere conto del fatto che la particella polivalente della seconda redazione – da leggere in ogni caso senz'altro con valore causale – è molto più aderente al testo greco (in cui manca qualsiasi congiunzione) di quanto non lo fosse la temporale che si incontra invece nella *Poetica*.

3. *pasce ... governa*: in endiadi, 'le conduce, facendole pascolare'. Si segnala che in LXXVIII 12 («che 'n tantω pascerò 'l tuω gregge») era stato Thyrese a offrirsi di pascere le capre di Batto in cambio di intrattenimento musicale da parte di questo. La coppia di verbi si trova in clausola anche nella canz. *O successor de Pietro, o gran monarcha* (in *Fрати* 1913, vol. II, pp. 61-66) v. 152 «Nel gremio mio se pasce e si governa»; e si tenga presente anche Virgilio, *Buc.* V 12 «Incipe: pascentis servabit Tityrus haedos».

4. *Pasci ... miω*: Batto si rivolge qui a Titiro con un'apostrofe diretta, benché l'amico sia evidentemente lontano da lui, trovandosi sui monti a pascolare le sue capre. Del resto, questa stessa modalità di dialogo fittizio, privo di un interlocutore reale, è quella che contraddistinguerà tutto il resto dell'ecloga.

5. *menale a bere*: una locuzione corrispondente è in *It. lib.* IX 354-355 «che mena / Al dolce ber». *a la fontana*: in LXXVIII 126-130 i buoi di Daphne sono invece detti essere soliti bere lungo *fonti e fiumi*.

6. *E ... offenda*: 'e presta molta attenzione affinché il caprone non ti arrechi qualche danno'. Un *incipit* identico, sempre in contesti di solenne ammonimento a porre attenzione a qualcosa, si ritrova in *It. lib.* IV 724 «Ma guarda ben, ch'ei non ti tocchi altrōve» e IX 181 «Guarda ben, che sott'essa non trabbocchi».

7. *Chè ... corna*: la proposizione va senz'altro intesa come causale e non come relativa (tanto meno con valore restrittivo: è infatti il singolo becco del gregge a costituire un pericolo per Titiro, non uno fra tanti noto per la sua abitudine di cozzare). *cozzar*: 'colpire con la testa' o, come in questo caso, 'con le corna'. Il verbo, generalmente riferito allo scontro frontale fra due montoni, è *hapax* quasi assoluto in Trissino, ritrovandosi soltanto un'altra volta, in un contesto del tutto simile, in *It. lib.* XXV 712-714 «Che parean dui montōni a la foresta, / Che con le corna lor rugose, e torte / Vannω a cozzarsi acerbamente insieme»; è assente in Petrarca ma ricorre più volte nella *Commedia* (per cui si veda almeno *Inf.* XXXII 50-51 «ond'ei come due becchi / cozzaro insieme»); cfr. inoltre Poliziano, *Stanze* I 85 7 «l'un [montone] l'altro cozza», e Bembo, *Stanze* 41 2 «Pasce la pecorella i verdi campi, / et sente il suo monton cozzar vicino». *rugose corna*: l'aggettivo, che non compare altrove nel canzoniere, soltanto nel già citato passo di *It. lib.* XXV 713 è riferito, come qui, alle *corna*; in tutte le altre occorrenze è invece sempre associato alle grinze della pelle.

8. *graziōsa ... bella*: per la coppia di aggettivi cfr. almeno la canzone *Niuna sconsolata* con cui si chiude la giornata III del *Decameron* al v. 6 «vaga, leggiadra, graziosa e bella» – ma si tratta di due attributi che ricorrono spesso insieme in Boccaccio – e *It. lib.* VII 1067 «E la piu bella, e graziōsa donna» e VIII 128 «Cōsì una bella, e graziōsa donna».

9. *spelōnca*: quella stessa grotta dove, al v. 20, la ninfa è detta abitare.

10. *La testa*: complemento oggetto in rilevato *enjambement* rispetto al verbo che lo regge («poni fuor»), a rappresentare il movimento del capo di Amarille che si sporge dall'antro. *fedele amante*: come si evincerà dai versi successivi, infatti, Batto non ha finora mai smesso di corteggiare Amarille volgendo il proprio cuore verso un'altra donna, a dispetto dell'atteggiamento sempre sdegnoso di quella. Il sintagma si ritrova, fra gli altri, in Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 4 1, in Poliziano, *Rime* II 2 e CXXVI 105 e in Lorenzo, *Canzoniere* L 57.

11. *Certō ... certō*: l'epanalessi riproduce quella, di significato analogo, già presente nel testo greco («^τH ῥά [...] ^τH ῥά»).

12. *Barbatō e simō*: 'dalla barba troppo lunga e dal naso camuso', vale a dire con un aspetto simile a quello di un satiro e che ben si adatta, quindi, a un capraio. Entrambi gli aggettivi sono *hapax* assoluti nell'intera produzione trissiniana.

13. *cōn ... morte*: 'mi ucciderò con le mie stesse mani'. Più esplicito il testo greco, dove si parla di suicidio tramite impiccamento. Una locuzione pressoché identica si ritrova in Boiardo, *Inamoramento de Orlando* II 11 9 7 «Con le mie man io me darò la morte» (ma cfr. anche I XII 5 5 4 «Poi me darò la morte per me stessa»), in Serafino Aquilano, *Strambotti* 3 3 2 8 «Con la sua propria man me darà morte» e 4 1 0 8 «Con la mia propria man mi darò morte», in Tebaldeo, *Rime estravaganti* 5 1 2 5 6 «con le tue proprie man' dàmme la morte», in Ariosto, *Rime* cap. XXVI 5 3 «con le sue proprie man si dier la morte» e in *It. lib.* IV 938 «Per darsi morte cōn la propria manō» (ma cfr. anche III 952 «Anciderommi cōn le proprie mani»).

14. *Eccō ... pōma*: il ricorso a elementi deittici come «Eccō» o «ti portō» ribadisce l'idea che Batto, nel rivolgersi all'amata, si trovi all'esterno del suo anatro. La scena del dono delle mele, già presente nel testo greco, è ripresa anche da Virgilio in *Buc.* III 70-71 «Quod potui, puero silvestri ex arbore lecta / aurea mala decem misi; cras altera mittam». *pōma*: 'pomi'. È possibile che il sostantivo non designi nello specifico delle mele – che è tuttavia il frutto di cui si parla nel testo greco («μᾶλα») – ma rimandi a dei frutti generici.

15. *Le ... pianta*: 'che ho tirato giù da quell'albero'.

16. *Che ... cōmandasti*: 'dal quale tu stessa mi avevi ordinato di prenderle'. *dimane*: 'domani'.

17. *Iō ... anchōra*: Batto, anticipando una possibile nuova richiesta da parte dell'amata, promette di ricompensare con abbondanza di doni la donna, ammesso

che questa a sua volta ricambi l'amore per lui.

18. *guarda ... dolore*: 'contempla la mia condizione di sofferente (per amore)'. Cfr. Dante, *O voi che per la via* 2-3 «attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave»; ma si tenga presente anche XXIV 3 «Deh prendavi pietà del mio dolore» (e la relativa nota). *Almen ... io*: 'Magari io fossi'. Un ottativo simile è in Galli, *Canzoniere* 131 12 «Foss'io almen, ronzin mio, la tua sella».

19. *ape murmurante*: il ronzio dell'ape è indirettamente assimilato, per mezzo dell'aggettivo qui impiegato, al mormorio prodotto da un corso d'acqua corrente (per cui cfr. la nota a XI 11).

19-20. *verrei ... spelunca*: in forte *enjambement*, a rappresentare un'idea di movimento verso la grotta in cui dimora Amarille.

20. *trappassando*: ancora una forte inarcatura, con predicato e complemento oggetto distanziati.

21-22. *hedera ... filice*: l'immagine dell'edera che occupa l'ingresso, quasi come una sorta di tenda, è invenzione trissiniana rispetto al modello, dove sia quella pianta sia la felce fungono da coperte o da cortina per il letto di Amarille. Cfr. anche B. Tasso, *Rime* II CVI 51-54 «un antro ombroso, / d'edera cinto, la cui porta adombra / da l'un de' lati un lauro alto e gentile, / da l'altro un arbuscel verde e frondoso».

22. *filice*: 'felce'. Il sostantivo, dalla forma scopertamente latineggiante, compare soltanto qui nell'intera produzione trissiniana. *ove ... nascondi*: 'che usi come giaciglio per dormire e con cui ti copri'.

23. *Hor ... grave*: 'Soltanto adesso mi rendo conto anch'io di quanto Amore procuri sofferenze' (leggendo, con anastrofe del complemento oggetto, 'Ora io conosco quanto è grave Amore'), oppure, con una maggiore aderenza al testo greco, 'Solo adesso ho avuto esperienza di Amore, e finalmente ho compreso quanto sia doloroso'. Cfr. Petrarca, *Rime disperse* LV 14 «Per ch'io conosco quel ch'è amor di donna», Tebaldeo, *Rime della vulgata* 132 7 «poi che Amor crudo e perfido conosco» e soprattutto Alamanni, *Egloga Filli* (in *Versi e prose*, vol. 1, pp. 324-326) vv. 37-38 «Or conosco io che Amor, di tigre e d'orsa / Già bevve il latte intra le selve ircane»; vd. inoltre Chariteo, *Endimione* son. XVIII 12 «Veggio Amor che si mostra hor grave, hor lieve».

24-25. *Certo... leona*: l'immagine di Amore (o, più spesso, della donna) cresciuto in luoghi impervi e allevato con il latte di animali feroci è topica, a significare la durezza e la crudeltà che il dio dimostra nei confronti degli amanti. Il sintagma in clausola del primo verso, che potrebbe rimandare indirettamente a *Inf.* I 4-5 «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte», è sfruttato da Trissino in un contesto del tutto simile in *It. lib.* II 369 «Questi nutrito fù tra dure selve». Per quello in punta di verso del secondo – unico caso in Trissino in cui si trovi il femminile «leona» ('leonessa'): e si tenga conto che nel testo greco la scena è ancora più realistica,

con Amore che è detto succhiare direttamente il latte dalle mammelle della leonessa – cfr. invece almeno Virgilio, *Aen.* XI 570-572 «Hic natam in dumis interque horrentia lustra / armentalis equae mammis et lacte ferino / nutribat, teneris immulgens ubera labris» e Ovidio, *Metamorfosi* IX 615 «nec lac bibit ille leaenae» e *Tristia* III XI 3 «natus es e scopulis, eductus lacte ferino», oltre al passo dell'egloga alamanniana citato nella nota precedente. Si noti, infine, che entrambi i verbi si presentano con enclisi della particella pronominale.

26. *Ab ... ossi*: 'Ahimè, questi mi brucia dall'interno consumandomi fino alle midolla'. Per l'intera immagine, più che a *Rvf* 155 8 «et ricercarmi le medolle et gli ossi», si dovrà risalire a Giusto de' Conti CCVII 67-69 «da poi che cresce in me l'aceso foco / che m'arde a poco a poco / l'anima, el pecto, le midole e l'ossa» e a Boiardo, *Amorum Libri* III 6 1-2 «Quel fiammegiante guardo che me incese / e l'osse e le medole», a loro volta debitori di Virgilio, *Aen.* VIII 388-390 «Ille repente / accepit solitam flammam notusque medullas / intravit calor et labefacta per ossa cucurrit». Vd. inoltre Bandello, *Rime* LIV 3 «e [Amor] l'ossa e le midolle sì m'accese» e CLVII 36 «sì dolce m'ardon le midolle e l'ossa», e, per la sola endiadi (il primo elemento della quale è *hapax* nelle *Rime*), *It. lib.* V 246 «Che vannω infinω a le midole, e a lj'ossi» e 459 «Che penetravan le midole, e lj'ossi»; ma cfr. anche, per una clausola simile, *Rime* XLV 46-47 «Pur quel dωlor, che, per le carne e l'osse / Sparsω».

27. *O... sassω*: il perfetto parallelismo fra i due *cola* che costituiscono il verso (con un lievissimo sbilanciamento a sinistra solo in ragione della doppia aggettivazione) rende ancora più stridente la contrapposizione di senso, a rappresentare una donna dagli occhi (e quindi, più in generale, dalle bellezze esteriori) irresistibili ma dall'animo di pietra. Si noti che, data l'assenza del verbo, si potrebbe intendere 'O tu che hai uno sguardo ammaliante e un cuore di pietra' ma anche 'O tu che sei un bello sguardo, un cuore di pietra', quasi che l'essenza stessa dell'amata coincidesse con questi due soli elementi (l'espressione greca è infatti «τὸ πᾶν λίθος»). Per il primo sintagma vd. soprattutto *Rvf* 123 12 «il bel guardo gentile», ma cfr. anche *Rime* LXII 14 «l bel guardω» e la relativa nota; e «quel gentil guardo» è già in Boiardo, *Amorum Libri* I 25 1. Per «cuor di sassω» (con il secondo sostantivo che è *hapax* nelle *Rime*) vd. invece soprattutto Sforza 21 4 «Celandο in humil vista un cor di sasso» e 26 7-8 «Né ben si accorge Amor che un cor di sasso / In angelica vista al fin me ha scorto» e *It. lib.* III 301 «Ben cωνωsch'io, che l'amωωfe forze / Sωn troppω grandi, e chi da lωr si guarda, / Ha cuor di sassω» e XXIV 347-348 «E volta versω me, cων bei sembianti, / Da far inamωrare un cuor di sassω»; ma si tratta di una locuzione diffusa, per cui cfr. anche Petrarca, *Rime disperse* CCXIV 140, Giusto de' Conti CXLIX 45, Sforza 354 92 e Boiardo, *Amorum Libri* I 55 8.

28. *Nympha*: traduce l'identico sostantivo greco, che però potrebbe valere anche, genericamente, 'giovane donna'. Non è del tutto chiaro, infatti, se la ragazza in

questione sia una semplice mortale o una vera e propria ninfa: il fatto che questa abiti in un antro, però, così come le caratteristiche fisionomiche da satiro con cui è rappresentato Batto, lascerebbero propendere per la seconda ipotesi; e lo confermerebbero anche, indirettamente, gli *exempla* dei vv. 69-76, dove le figure femminili sono tutte dee. *cilja ... nere*: in endiadi, ‘ciglia belle in virtù del loro colore nero’, secondo un *topos* che Trissino aveva sfruttato già in LIX 36-39 «Ne credω mai, che cōsì nerω fusse / Guajacω [...] / [...] / Cōme le belle cilja». Ma è possibile che il participio faccia qui riferimento all’uso di cosmetici che abbelliscono le nere ciglia.

29. *Accetta ... Caprarω*: ‘accogli me, il tuo capraio’. Il verbo del testo greco vale ‘abbracciare’, ma qui Trissino vuole rimandare genericamente a una fine dell’atteggiamento sdegnoso da parte della donna, enfatizzando piuttosto nel successivo *basciω* richiesto da Batto il contatto tra i due.

29-30. *a ... basciω*: ‘concedimi quel tanto che basta del tuo amore perché io, il tuo capraio, possa avere da te un bacio’.

31. *Ch’un ... diletto*: da leggere non ‘perché anche un bacio è senz’altro un gran diletto’ ma, mantenendo accostati «anchω» e «senz’altro», ‘perché un bacio, anche senza altre cose, è già un gran motivo di gioia’. Un concetto simile si ritrova nel son. *Basciami, ed ogni bacio duri quanto* di Borso Argenti (in Frati 1918, p. 66), ai vv. 12-13 «Ché gioia ha Amor senza basciarti? E quando / Senza bacio è diletto?».

32. *Tu ... ghirlanda*: se ai vv. 12-13 Batto aveva minacciato di suicidarsi, adesso, per il dolore, promette di fare a pezzi la ghirlanda di foglie e di fiori che aveva intrecciato per l’amata (e che, nel contesto del *komos*, era comune indossare). Il verbo, che ha qui il significato di ‘stracciare’, ‘ridurre a brandelli’, è *hapax* nelle *Rime*.

33. *ti serbω*: ‘tengo da parte per te’, come anche al v. 51 «Questa [capretta] ti serbω» e in LXXVIII 60-61 «Questa tōcca nōn ho cōn le mie labbra, / Ma riposta la serbω, e a te darolla». *contesta*: ‘intrecciata’, come in *It. lib.* VII 1057-1058 «Di velutω rōfin cōntestω d’orω, / Cōn gemme inserte, ε cōn sī bei ricami». Il verbo compare soltanto qui nelle *Rime*.

34. *D’apiω... rofe*: ‘di foglie di sedano, di maggiorana e di rose vermiglie’. Accanto a un sintagma topico della lirica amorosa, sono posti i nomi di due piante che ben si inseriscono invece nell’immaginario (e nel linguaggio) bucolico (e che sono peraltro in parte innovazione trissiniana, dal momento che in Teocrito la corona, di edera, è detta intrecciata con sedano e generici boccioli). Il primo dei tre sostantivi è *hapax* assoluto in Trissino, mentre il secondo, variante regionale con cui si indica la maggiorana, si ritrova nella descrizione dell’impresa del vicentino Berimondo in *It. lib.* X 514-515 «Et havea per insegna una ghirlanda / Di nera persa, in μεçω al campω d’orω» (laddove in *It. lib.* XII 441-442 Trissino si serve della forma latineggiante: «Qve havea la ghirlanda per insegna / Di majōrana»). Per «vermilje rofe» cfr. invece LIX 45 «una vermilja rofa» e rimandi.

35. *O ... ventura*: ‘O sorte a me crudele’, ‘destino accanito contro di me’. Un sintagma pressoché identico è in *Rvf* 311 12 «mia fera ventura», ma vd. anche Guittone, *Rime* 123 1 «Fera ventura è quella che m’avvene» e Chariteo, *Endimione* canz. X 16-17 «Così vivo, seguendo mia ventura / Fera et crudele». *ove ... postò*: ‘fino a che (misera) condizione mi hai condotto’. Una clausola affine per significato compare in *It. lib.* III 834-835 «Pensa, pensa S ω phia, d ω ve t’ha post ω / L’ing ω rda volja, e ’l smifurat ω am ω re».

36. *Perchè ... lamenti*: da sottintendere un complemento d’agente che coincide con la donna stessa (‘Perché i miei lamenti non si odono da parte tua’, ovvero ‘Perché non presti orecchio ai miei lamenti’), con una costruzione per il resto analoga a quella di XXII 10-11 «S’asc ω lta il vostr ω dilettevol cant ω / Da quelle ω reckie al mi ω lament ω s ω rde». *suon ... lamenti*: è locuzione alquanto cristallizzata (e che sarà qui forse da correggere in «suon d’i miei lamenti» o «suon de’ miei lamenti»), per cui vd. almeno Giusto de’ Conti XXVII 10 «il suon de’ miei lamenti», Poliziano, *Rime* CXXVII 13 «udite il suon de’ tristi mie lamenti», Chariteo, *Endimione* canz. I 56-57 «Intenta ella ascoltava / Il suon di miei lamenti», son. XLII 11 «E ’l suon de li lamenti et sospir miei» e son. LIV 4 «Fermasse il corso al suon di miei lamenti», e Bembo, *Rime* 45 8 «al suon de’ miei lamenti»; cfr. inoltre *S ω ph.* 1712 «Il suon d’e tuoi lamenti».

37. *I ω ... vesta*: ‘Mi svestirò della pelliccia pastorale’. Contrariamente alle altre attestazioni del verbo nel corso delle *Rime* (in XVI 5, LXV 7 e LXVIII 14), qui “dispogliare” è impiegato in senso proprio e regge un accusativo, similmente a quanto avviene in *It. lib.* XIV 814 «I ω ti disp ω ljerò tutte le veste». *hirsuta vesta*: un mantello o una pelliccia, probabilmente di pelli di capra, come si ricava non solo dalla professione di Batto quanto soprattutto dal fatto che l’aggettivo (*bapax* nel canzoniere) è generalmente impiegato in riferimento al pelo di questi animali. Una *iunctura* identica si registra in *Orl. Fur.* XV 67 6-7 «in irsuta vesta / fu tra il gregge de l’Orco».

38. *getterommi*: ‘mi getterò’, con enclisi della particella pronominale. Una forma quasi identica è al v. 78. *riva*: non per forza una spiaggia o in ogni caso una riva pianeggiante; anzi, dato il contesto, sarà da intendere come ‘ripa scoscesa’, ‘falesia’, con pareti a picco sull’acqua.

39. *Donde ... toni*: ‘dalla quale il pescatore Olpio osserva con attenzione i movimenti dei tonni (per sorprenderli e catturarli)’. L’immagine rimanda a quella del *piscator* di LXXVIII 42, che similmente si affaticava a raccogliere una rete colma di pesci. *toni*: ‘tonni’. In assenza di ulteriori attestazioni (nell’uno e nell’altro senso), si è mantenuta a testo questa lezione, che però sarà quasi certamente da emendare in «t ω nni».

40. *s’i ω morrò*: a differenza che al v. 13, sembrerebbe quindi che in questo caso

l'intenzione di Batto sia solo quella di tentare il suicidio, forse al fine di suscitare pietà nella donna amata. *so ... dilettō*: si noti come, se la gioia di Batto consisteva nel ricevere un bacio dall'amata (cfr. v. 31 «Ch'un bafciō anch'or senz'altrō è gran dilettō»), il piacere di quest'ultima risiederebbe invece solo nella morte dell'amante.

41-43. *Ben ... suonō*: il passo è da leggere non, in senso ironico, 'Mi accorsi proprio bene di quanto mi amavi, quando ne feci la prova: perché la foglia di papavero non schioccò mai' (con il «che» inteso con valore causale anziché completivo), bensì 'Quando feci la prova del papavero per sapere se tu mi amassi, mi accorsi bene che la sua foglia non produsse mai il suono di uno schiocco' (intendendo quindi «quandō [...] amavi» come una incidentale, e «Se tu m'amavi» collegata strettamente non a «m'avid'io» ma a «pruova»). L'allusione è, in questi versi, a una sorta di pratica divinatória non troppo dissimile da quella consistente nello sfogliare una margherita, volta a conoscere l'autenticità o meno di un amore. Il responso sembra dato dalla qualità del rumore prodotto dalla foglia di papavero che aderisce alla mano, con uno scricchiolio del petalo in caso di esito positivo e assenza di qualsiasi suono nel caso contrario.

41. *Ben m'avid'io*: 'Compresi senza possibilità di dubbio'. Cfr. *It. lib. XXV* 407 «che ben s'avide». *facea la pruova*: locuzione ricorrente in Trissino, per cui vd. *Epistola de le lettere*, p. 7 «facciano la pruova del modo loro», *Dubbi grammaticali* § 12 «il che sarà molto manifestō quandō alcunō vorrà far la pruova» e *It. lib. VII* 355 «Pur lodō d'ambidue farne la pruova» e *XXIII* 1047-1048 «ogniun che pensa esser veloce / Nel cōrrer, venga a farne hora la pruova».

42. *Se ... amavi*: 'se tu mi amassi'. *la folja*: 'il petalo'. *mai*: da collegare, a distanza, a «non refe suonō» del verso successivo, con un *enjambement* e un iperbato che contribuiscono a rappresentare l'assenza assoluta di qualsiasi suono.

43. *papaverō*: il nome del fiore in Teocrito è in realtà «τηλέφιλον» (letteralmente, 'amore distante'), interpretato però generalmente come 'papavero' fin dai commentatori antichi. Il sostantivo in Trissino ricorre soltanto in *It. lib. XIII* 854 «ma cōme un bel papaverō ne l'hortō» (all'interno di una comparazione). *nōn ... suonō*: sottinteso 'dopo essere stato schiacciato con le dita'. Si noti che, come i lamenti di Batto non sono uditi dall'amata, così i petali di papavero non producono alcun suono per l'io.

44. *Ma ... disciolse*: 'ma si afflosciò silenziosa sopra la mia mano'.

45-48. *Dissemi ... puntō*: 'Inoltre, l'anziana Parabata, che pratica la divinazione per mezzo di un crivello e non sbaglia mai nelle sue previsioni, l'altro giorno mentre spigolava mi disse che è proprio vero che io ti amo sinceramente, mentre tu non mi ami affatto'. La seconda pratica divinatória 'bucolica' prevede l'impiego di un vaglio: in questo caso è evidentemente dalla disposizione dei chicchi di grano rimasti al suo interno dopo la setacciatura che si ottiene il responso.

45. *l'antica Parabata*: Trissino interpreta qui «*παραιβάτις*» (che significa propriamente 'chi sta accanto') come il nome della spigolatrice e legge invece «*Ἀγροιώ*» (che altri commentatori preferiscono intendere come nome proprio, 'Agroio') come «*ἄ γπαλα*» ('la vecchia'). Per la *iunctura* cfr. LIX 18 «*αντικω padre*» e nota.

46. *cribro*: il sostantivo è *hapax* assoluto in Trissino. Si segnala che, mentre qui il vicentino ricorre al latinismo, nel tradurre i passi del *De vulgari* in cui compaiono le voci «*cribrum*», «*cribellum*» o il verbo "cribrare" (in I XI 6, XII 1 e XV 7 e in II VII 3) si serve sempre dei corrispettivi volgari (il verbo "crivellare" e il sostantivo «*crivellω*»). *indovina*: il predicato, che non registra ulteriori attestazioni nelle *Rime*, ricompare in Trissino solo in *It. lib.* IV 632-633 «Ma quale è quel sì pellegrinω ingegnω, / Che sappia indovinar ciò, che l'j'è buonω?» (nella forma priva di labializzazione della vocale pretonica, del resto più aderente al significato originario di 'divinare'). *mai ... erra*: locuzione fissa che si trova già in Petrarca, *Rime disperse* CXLV 14, e in Comedio Venuti LXXX 6, e che ricorre più volte nelle *Rime* di Gallo (*A Lilia* 127 69, 140 14 e 160 13, e *A Safira* 3 21) e in quelle di Tebaldeo (102 14, 421 3 e 510 12).

47. *Spigolandω*: *hapax* assoluto in Trissino. È, più in generale, verbo molto raro in ambito lirico, ma che trova attestazione già in Dante, in *Inf.* XXXII 32-33 «quando sogna / di spigolar sovente la villana».

47-48. *di ... iω*: cfr. Giacomo da Lentini 2 15 «com' v'amo di bon core» e Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 292 8 «ed amerotti sempre di buon core».

48. *tu ... puntω*: in perfetto chiasmo rispetto alla proposizione precedente (lì locuzione avverbiale + verbo + soggetto; qui soggetto + verbo + avverbio). Per l'avverbio in clausola vd. anche LXXVIII 103-104 «Ma non però la tua fōrtuna adversa / Puntω dal drittω e buon camin ti torse».

49. *tengω*: 'ho', 'possiedo'.

49-50. *una ... partω*: benché traducano un esametro quasi del tutto differente, questi due endecasillabi sono identici a LXXVIII 27-28, dove Batto allo stesso modo prometteva in dono una capra a Thyrese.

51. *ti serbω*: 'tengo da parte appositamente per te', come al v. 33 «La qual ti serbω» (e si segnala che il verbo greco tradotto è il medesimo, «*φυλάσσω*»).

51-52. *Ritaca ... Amermω*: Trissino, in questo caso, legge «*ἄ Μέρμνωνος ἐριθακίς*» (propriamente 'la bracciante a giornata di Mermnone') intendendo l'articolo e il genitivo come un patronimico unverbato e il sostantivo come un nome proprio. Si segnala che sia «bruna» ('scura di carnagione') che «Filja» sono *hapax* nelle *Rime*.

52-53. *me ... prieghi*: l'inaratura contribuisce a rendere l'idea della richiesta prolungata nel tempo.

53. *a ... haralla*: 'infine la otterrà', ovvero 'di questo passo mi deciderò a

concederla a lei'. Il futuro con enclisi della particella pronominale e liquida geminata non è infrequente in Trissino (nelle *Rime*, vd. anche LIX 104 «dirallω» e LXXVIII 61 «darolla»).

54. *dilicata ε schiva*: 'dai gusti troppo delicati, e perciò sdegnosa nei miei confronti'. Il secondo aggettivo compare solo qui nel canzoniere.

55. *L'ockiω ... salta*: nella *Ex palpitationibus divinatio* di un certo Melampo, a p. 461, si legge, con parole in parte simili a quelle teocritee, «Ὄφθαλμὸς δεξιὸς ἐὰν ἄλληται [...] ἐχθροὺς ὑποχειρίου ἐξει. Ἄγει δὲ καὶ ἀποδήμους». L'aggettivo, così come il verbo, è *hapax* nelle *Rime* (mentre il sintagma «ockiω destrω» ricorre tre volte nell'*Italia liberata*, in XII 538 e in XVIII 733 e 924, e «destr'ockiω» altre due, in IX 645 e XIX 17, ma in tutt'altro contesto).

55-56. *credω ... vedrò*: i due emistichi sono quasi coincidenti con Gallo, *Rime, A Lilia* Egloga 157-158 «E però certo crede che di subito / la vedrai presto quinci sopraggiungere». Per "credere" con il significato di 'essere convinti', 'avere la certezza', vd. la nota a LIX 36: ma qui l'espressione potrebbe anche leggersi come reggente + infinitiva (anziché come predicato + avverbio) e intendersi nel senso di 'credo essere certo'.

56. *starommi*: solita enclisi della particella pronominale, come in *It. lib.* XIV 238 «Quivi starommi a trappassare il tempω».

57. *Appoggiatω ... ωmbra*: sorta di zeugma, per cui propriamente si dovrà intendere 'appoggiato al tronco di quel pino e riparato sotto l'ombra delle sue fronde, cantando'. Cfr. *Ruf* 129 27 «Ove porge ombra un pino alto» e, per la clausola, Sannazaro, *Arcadia* Ie 26 «di pastor che cantando all'ombra seggiano» e *Ve* 21 «dolce cantando all'ombra».

58. *guarderammi*: 'mi rivolgerà lo sguardo'.

59. *Nων ... cuore*: 'non ha il cuore duro come il ferro o il diamante', ossia 'non è del tutto insensibile all'amore'. Batto, innamorato e perciò soggetto a continui mutamenti di pensiero, contraddice quanto aveva detto al v. 27, quando aveva definito l'amata *cuor di sassω*; si tenga presente, peraltro, che, come in quel caso, anche qui nel testo greco si fa riferimento alla natura intrinseca della donna («ἀδαμαντῖνα ἐστίν»). I due materiali, qui evocati per la loro proverbiale durezza e quindi resistenza a qualsiasi sollecitazione esterna, sono *hapax* nelle *Rime*, e si trovano in coppia in un contesto del tutto analogo già in *Decameron* I 4 18 «La giovane, che non era di ferro né di diamante» e in Poliziano, *Fabula di Orfeo* 66-67 «la bella ninfa che di sasso ha 'l core, / anzi di ferro, anzi l'ha di diamante», oltre che in Poliziano, *Rime* CVI 12 «e rompe il ferro e 'l diamante spezza», e in Tebaldeo, *Rime stravaganti* 346 5-6 «Ma leggo che 'l diamante al ferro giova / congiunto».

60-62. *Quandω ... corsω*: 'Quando il nobile Ippomene volle prendere in moglie la bella giovinetta, iniziò la corsa tenendo in mano alcune mele'. Prende avvio qui

una prima serie di miti con cui Batto mostra all'amata quale sia la gratitudine con cui dovrebbe accogliere i doni da lui offerti. Si tratta di un vero e proprio canto all'interno del canto poetico costituito dall'ecloga stessa (in una digressione di gusto alessandrino non dissimile dall'*ekphrasis* che attraversa la porzione iniziale del componimento precedente), secondo quanto Batto stesso aveva annunciato ai vv. 55-57 e secondo quanto denunciato anche tipograficamente nella *princeps* dal ricorso a una sporgenza (anziché una rientranza, come nelle altre lasse) in coincidenza con questo verso. Ippomene, invaghito di Atalanta, accetta la sfida da lei proposta per averla in moglie, consistente in una corsa; per riportare la vittoria, lascia cadere durante il tragitto delle mele d'oro, fornitegli da Afrodite e appartenenti al giardino delle Esperidi, che Atalanta si ferma a raccogliere.

60. *la ... virginetta*: complemento oggetto. Il diminutivo, che è in attestazione unica nelle *Rime*, ricompare in un verso quasi identico in *It. lib.* III 61-62 «Quando la bella virginetta accolto / Si vide il cuor da l'amoroso strale». *volse*: 'volle'.

61. *piljar ... molje*: 'sposare'. È il solo caso in Trissino in cui la locuzione sia costruita con il verbo "piljare": in tutte le altre occorrenze del costrutto si trovano sempre "dare", "toljere" (o "torre"), "prendere", "havere" o "concedere".

62. *pomi*: le mele d'oro. *si ... corso*: 'si mise a correre', 'corse'. Un'espressione analoga è in *It. lib.* VI 13 «Poi si davan al corso». Il sostantivo, che in questo caso vale 'corsa', è *hapax* nelle *Rime*.

63-64. *Ma ... amore*: costruzione in anacoluto, dal momento che il soggetto della seconda proposizione non è «Hippomene» ma ancora «Atalanta» ('ma, appena Atalanta le ebbe scorte, subito si accese intensamente di passione').

64. *Ratto ... amore*: l'ardore che coglie Atalanta si manifesta in verità come desiderio di ottenere le mele prima che come passione per Ippomene. Per la locuzione vd. LXXVIII 40 «Onde ciascun d'ardente amore accese» e rimandi (fra cui in particolare quello ai vv. 70-71 *infra*), cui si aggiunga almeno *Purg.* XIX 111 «et che di questa in me s'accese amore».

65-68. *Quando ... Alphefibe*: 'Dopo che Melampo ebbe portato con sé a Pilo i buoi ottenuti da Ificlo, la madre della prudente Alfesibea fu conquistata da suo fratello Biante'. Il secondo esempio mitologico della prima serie mostra come un'altra donna abbia accettato di buon cuore il dono di capi di bestiame: Però, figlia del re Neleo, era stata promessa in sposa a chiunque gli avesse portato le mandrie appartenenti a Ificlo; Melampo, dopo aver operato la guarigione di quest'ultimo e averne ottenuto in cambio il bestiame, condusse i buoi al sovrano ed ebbe la giovane, che diede in sposa al fratello Biante.

66-67. *il ... donna*: è possibile che, come già ai vv. 60-61, si debba intendere il primo sintagma come accusativo e il secondo come soggetto, costruendo 'l'amata e graziosa donna si godette Biante, il fratello di Melampo' (così, infatti, nel testo greco).

È il solo caso nelle *Rime* in cui il verbo “godere” regge un complemento oggetto anziché di specificazione (mentre nel resto delle opere trissiniane vi è un maggiore equilibrio fra i due costrutti). Per la clausola «graziōsa donna» cfr. *It. lib.* V 708, VII 1067, VIII 128 e XXIV 1222.

68. *Alphesibea*: più nota con il nome di Anassibia, è madre, tra gli altri, di Alceste.

69-72. *Pascendō... abbandona*: ‘Adone, poi, mentre pasceva le sue pecorelle sui monti, fece ardere Venere di una tale passione che questa, a dispetto della morte dell’amato, non riesce a distaccarsi da lui’. Con l’accento al mito di Adone si apre la seconda sezione di *exempla*, dedicata a pastori amati dalle rispettive donne anche dopo la morte.

69. *Pascendō... monti*: cfr. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 83 7 «si van pascendo su per questi monti». *vagō*: ‘di bell’aspetto’.

70. *pecorelle sue*: il sintagma si ritrova in Correggio, *Rime* 367 59, e in Alamanni, *Selva seconda* (in *Versi e prose*, vol. I, pp. 305-308) v. 116 ed Egloga Filli (ivi, pp. 324-326) v. 63. Il sostantivo è *hapax* nelle *Rime*.

70-71. *d’ardente... Accese*: cfr. *supra* il v. 64 e poi soprattutto LXXVIII 40 «Onde ciascun d’ardente amore accese» (e rimandi).

71. *bella Citherea*: Afrodite, così chiamata dal nome dell’isola di Citera dove era giunta subito dopo essere nata in mare. L’epiteto non ricorre altrove nella produzione trissiniana. La *iunctura* ricorre già in Boccaccio, in *Teseida* XII 78 4 e *Amorosa visione* XIX 11.

72. *Che ... abbandona*: il verso è calco di *Inf.* V 105 «che, come vedi, ancor non m’abbandona» (anche sotto il profilo prosodico, ammettendo che «benchè» sia da leggere con accento parossitono anziché ossitono). Si noti inoltre che, così come già ai vv. 63-64, il periodo è complicato da un anacoluto, dal momento che grammaticalmente il soggetto della consecutiva sembrerebbe ancora «Adone» (che è infatti soggetto dell’incidentale concessiva), mentre a senso è «Citherea».

73. *I’... Endimione*: ‘io reputo beato anche Endimione’. Per la locuzione iniziale cfr. B. Pulci LXVIII 13 «mi tengo esser felice, anzi beato».

74. *Che ... sonnō*: che, a causa dell’amore (che Selene provò per lui), fu condannato a dormire un sonno eterno’. Zeus, infatti, cui la dea aveva chiesto di conservare il pastore in uno stato di perenne giovinezza, fece sprofondare Endimione in un sonno senza fine, che lo avrebbe mantenuto per sempre giovane. Un verso analogo è già in *Soph.* 1638 «Dormirò ne la terra eternō sonnō». Per la clausola cfr. invece *Rvf* 361 8 «d’un lungo et grave sonno mi risveglio» e soprattutto *It. lib.* VII 306 «Dormirō un lungō, e dispietatō sonnō» e XII 292 «recarō un lungō, e dispietatō sonnō», dove la *iunctura* rimanda al sonno eterno della morte.

75. *Beatō Iasiōn*: ‘(reputo) beato Iasione’. L’ultimo *exemplum* è quello di Iasione, figlio di Zeus ed Elettra e fratello di Dardano, che si unì a Demetra, dalla quale fra gli

altri generò Pluto.

75-76. *che ... profana*: 'che conseguì tali cose, che chi è profano non può neppure udire', con probabile riferimento ai riti misterici che Iasione avrebbe introdotto nell'isola di Samotracia. L'aggettivo in punta di verso è *hapax* assoluto nell'intera produzione trissiniana; assente in Petrarca, compare però in *Inf.* VI 21 «volgonsi spesso i miseri profani».

77. *Duolmi la testa*: evidentemente a causa del canto prolungato, cui il capraio non è abituato e che per di più non pare aver sortito alcun effetto su Amarille. Cfr. *Inf.* XXX 127 «tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole». *ε ... curi*: 'e (nonostante ciò) a te non importa nulla'. Per la clausola vd. LXXVIII 38 «Ella di ciò non cura» e relativa nota.

78. *Iω ... più*: la fine del canto di Batto viene così, fatalmente, a coincidere con la conclusione della raccolta trissiniana. *gitterommi*: la forte inarcatura rispetto al complemento retto dal verbo sottolinea il movimento violento e subitaneo con cui Batto si lascia cadere a terra.

79. *Distefω in terra*: la locuzione costituisce un vero e proprio sintagma formulare nell'*Italia liberata*, dove ricorre svariate volte in riferimento a cavalieri abbattuti dai nemici; si veda almeno *It. lib.* VII 654-655 «cadde / Distefω in terra», in cui l'espressione è parimenti rigettata a inizio verso, distaccata dal predicato. *darò ... lupi*: 'diventerò cibo per i lupi'. Il primo dei due sostantivi è *hapax* nelle *Rime*, ma per espressioni analoghe cfr. *Soph.* 650-651 «Lasciandω i corpi lωrω / Prēda di cane ε pastω d'avoltωrω» (dove la voce costituisce ugualmente l'unica occorrenza) e *It. lib.* XXI 374-375 «E le tue carne molli / Sarannω pastω d'avoltωri, ε cani».

80. *Ch'a ... mele*: 'la qual cosa sarà per te dolce come il miele', con il «Ch[e]» incipitario che svolge la funzione di nesso relativo. Ancora una volta, come già al v. 40, l'io mette in relazione la propria morte con uno stato di godimento da parte dell'amata. *sωave mele*: cfr. LXXVIII 164, dove un identico sintagma è posto accanto ad altri cibi elencati in virtù della loro dolcezza.

INDICI E TAVOLE

INDICE DELLE VOCI NOTEVOLI

Sono riportate, nella loro forma lemmatizzata e ripulita dei caratteri trissiniani, voci poco diffuse nella lingua contemporanea o impiegate con significato diverso da quello corrente. I singoli lemmi sono seguiti da uno scioglimento che ne precisa il senso e, fra parentesi, dall'indicazione dei testi in cui essi compaiono con la registrazione delle specifiche forme (quest'ultima è omessa quando coincide con il lemma). Nel caso in cui una medesima voce assuma nel corso della raccolta più di un valore, si registrano di seguito le sole attestazioni di senso meno comune.

A

- abbracciare*: accogliere con la propria volontà (XXXIX 8 *abbracciω*).
- accendere*: fare ardere di passione (XLV 37 *m'accefe*; LXXIX 64 *s'accefe* e 71 *accefe*).
- acceso*: infervorato, detto di fiamma viva (L 1 *accefe*; LXII 6 *accefa*) o in riferimento a parole (LXXV 10 *accefe*) e persone (LXXVI 47 *accefi*; LXXVIII 40 *accefω*).
- accento*: parola poetica, versi (XIII 10 *accenti*; XLIV 13 *accenti*).
- accettare*: accogliere benevolmente una persona (LXXIX 29 *Accetta*).
- accogliere*: catturare (VIII 7 *accolti*); raccogliere, tirare su, detto di rete gettata in mare (LXXVIII 44 *l'accolje*).
- accompagnare*: dotare di una scorta, di un séguito (XXXI 90 *Sarai ... accompagnata*).
- accorare*: affliggere profondamente (XXXVII 7 *accora*).
- accorto*: ben pensato, calcolato con astuzia (XLV 30 *accorte*; LXV 11 *accortω*).
- accostare*: rifl., invadere l'animo, detto di sentimenti negativi (LIX 81 *s'accosta*).
- acerbo*: sost., situazione sgradevole, dolorosa (XXXV 7 *acerbω*); agg., non perfettamente maturo, in riferimento a lodi poetiche (LXV 69 *acerba*).
- acqua*: corso d'acqua (XI 1, LXIII 7, LXXII 19 e LXXVIII 8 *acque*).
- acquietare*: lenire, in riferimento al dolore (LIX 70 *Acqueta*); rifl., rimanere immobile (LX 8 *S'acqueta*).
- acro*: sost., qualcosa di agro o acre (LV 87 *acro*).
- acuto*: detto dei sensi, acuminato, appuntito, ma forse anche ben sviluppato (XLIV 8 *acuti*).
- addimandare*: chiedere al fine di ottenere qualcosa (IX 12 *addimandarmi*).
- adombrare*: fare ombra (XXIX 8 *adombra*); celare alla vista, anche della ragione, tramite un oggetto che si pone in mezzo (XLVII 13 *adombra*);

- ombreggiare, abbozzare (LXIV 70 *adombra*); oscurare, in riferimento agli occhi che sono nascosti dal pianto così come il sole lo è dalle nuvole (LXXII 22 *adombri*).
- adornare*: aumentare, detto di bellezza e virtù (XXVIII 12 *s'adornan*).
- advenire*: vd. *avvenire*.
- aere*: aria (XIII 64; LIX 74).
- affannare*: provocare affezioni (XXVII 7 *m'affanni*) usato anche riflessivamente (XLV 69 *s'affanna*).
- affermare*: rifl., trattenersi momentaneamente (XXII 3 *s'afferma*) o immobilizzarsi (LIX 75 *s'afferma*).
- affondare*: colare a picco, usato riflessivamente (XLV 18 *s'affonde*).
- affrenare*: tenere a freno (XXVII 8 *affreni*).
- aggiacciare*: agghiacciare, sentirsi gelare (LV 71 *aggiacci*).
- aggiungere*: raggiungere, arrivare a toccare (LV 55 *aggiunge*; LXIII 8 *aggiunti*).
- aggradare*: aggradire, essere grato (LXX 11 *m'aggrada*).
- agguagliare*: rifl., eguagliare, diventare uguale (LXXVIII 75 *s'agqualja*).
- aita*: aiuto, nel senso di soccorso (X 12; XVI 14) o di sostegno dato alla mente per poetare in maniera adeguata (LXV 18).
- aitare*: salvare (LV 81 *aitarmi*).
- ala*: nel significato di protezione (XXIX 6 *ale*).
- albergo*: fig., a indicare il cuore, in cui dimora la donna (II 9 *alberg*), oppure la donna stessa – o in generale una persona – abitata dalle virtù (IV 2, LVII 10, LXV 49 e LXXVII 34 *alberg*).
- allargare*: fig., allentare, detto del freno collegato alle redini (LXXII 3 *allargand*).
- allegrare*: rifl., rallegrarsi, detto anche in senso metaforico in riferimento all'erba (XXI 10 *allegrarsi*) o a fiumi (XXVI 14 *S'allegrierian*).
- allumare*: illuminare, usato in senso metaforico in riferimento alla mente (VI 8 *allumi*) o all'amante illuminato dagli occhi della donna (LV 28 *Allumal*).
- allungare*: allontanare, usato in forma riflessiva (LIX 85 *s'allunga*).
- alpestro*: alpestre, aspro da scalare, in riferimento a montagna (XI 1 *alpestre*).
- alzare*: rifl., elevarsi di tono, detto dei propri versi (XXVI 8 *S'alzasser*).
- annoiare*: essere sgradito (XVII 10 *v'annoja*).
- antico*: anziano, in riferimento alla morte (XXXII 12 *antica*), a Giove (LIX 18 *antico*) e a una donna (LXXIX 45 *antica*).
- antivedere*: prevedere, detto di Dio (LXXVI 36 *antivedette*).
- aperto*: scoperto, palese, forse usato come avverbio (XLV 8 *apert*).
- apio*: sedano (LXXIX 34 *api*).
- apò*: appo, presso (I 11; XXXI 76).
- appoggiare*: posarsi, detto dello sguardo della donna (XXI 13 *appoggia*).
- apprendere*: rifl., attaccarsi, detto del canto della donna che rimane saldo nell'animo dell'io (XIII 44 *s'apprese*).
- appresentare*: presentarsi alla presenza di qualcuno, detto in senso figurato dei propri versi che devono mostrarsi all'amata (I 10 *V'appresentate*).
- apprezzare*: valutare, considerare di un certo valore (XVIII 8 *appreza*).
- aprico*: esposto al sole, a indicare per estensione la cima di un albero (LXIV 45 *aprica*).
- aprire*: usato in contesti metaforici, in riferimento alle labbra, per indicare l'inizio di un discorso (IX 6 *apri*),

- o agli occhi, per significare l'atto di guardare (XLIV 1 *apersi*).
- arbore*: albero, al femminile come in latino (LXIV 43 e LXXVII 30 *arbor*).
- arboscello*: alberello (XLIV 14 *arboscels*).
- arena*: distesa di sabbia (LIX 87 *arene*).
- arrogere*: aggiungere, detto di mali o di sofferenze che si aggiungono ad altri già esistenti (XV 8 e XIX 13 *arroge*).
- arrotato*: ben affilato, detto in senso metaforico degli sproni con cui Amore pungola l'io (XXXVI 5 *Arrotati*).
- arte*: capacità e maestria dimostrata nel produrre un qualsiasi tipo di opera, detto della Natura (XXXI 23) o dell'io (LIX 4); può indicare anche l'opera stessa (LIX 27) o le arti magiche (LXXII 11 *arti*).
- asciugare*: detto in riferimento metaforico alle onde delle lacrime (XXIII 14 *asciughi*).
- ascondere*: nascondere, impiegato anche per indicare il sole che tramonta (XXIX 11 *s'asconde*).
- aspettare*: spettare, essere dovuto come compenso (LXIII 13 *s'aspetta*).
- assemblare*: raccogliere in sé oppure mettere qualcosa di proprio insieme a qualcosa di altri, detto delle stelle che infondono ogni loro virtù nella donna (XXXI 6 *assembra*).
- assicurare*: rifl., sentirsi sicuro, avere il coraggio, e quindi, per estensione, essere pronto a esporsi a un rischio (LII 3 *m'assicuro*).
- assonnare*: prendere sonno, essere colto da sonno (LXIX 17 *assonna*).
- attempare*: rifl., trascorrere del tempo, attardarsi in un'operazione (LXXIII 14 *m'attempo*).
- attendere*: aspettare, nel significato di toccare in sorte (I 7 *n'attenda*).
- attento*: teso verso qualcosa, concentrato (XIII 65 *attento*).
- attristare*: rifl., rattristarsi (I 12 *s'attrista*).
- augelletto*: uccellino (XXII 9 *augelletti*).
- aura*: aria (XXII 6), anche in riferimento al fiato dell'amata (XIV 1).
- avacciare*: rifl., affrettarsi (XXIII 8 *s'avacciassi*).
- avanzare*: restare, in riferimento al tempo che rimane ancora da vivere (LV 24 *avanza*), oppure oltrepassare, in riferimento alle qualità della donna (LXV 58 *avanza*).
- avedere*: vd. *avvedere*.
- avventuroso*: vd. *avventuroso*.
- avincere*: vd. *avvincere*.
- avolto*: vd. *avvolto*.
- avvedere*: rifl., accorgersi, prendere consapevolezza (XLIII 5 *m'avegg'io*; LXXIX 41 *m'avid'io*).
- avvenire*: impers., accadere (XXXI 68 *advien*).
- avventuroso*: fortunato, detto del giorno in cui la donna è nata (LVII 1 *Aventuroso*).
- avvincere*: legare strettamente, detto delle catene con cui Amore aveva cinto l'io (XLVIII 2 *avinse*).
- avvolto*: raccolto, in riferimento ai capelli dell'amata (VIII 2 *avolti*).

B

- barbatō*: che ha una folta barba (LXXIX 12 *barbatō*).
- basso*: vile (LV 49 *basso*).
- benigno*: benevolo, bendisposto (LXIII 12 *benigni*), ma anche propizio, favorevole, in riferimento alle stelle (XXXI 5 *benigna*).
- bianco*: sost., assieme al colore nero indica l'occhio (XXI 14 *bianchi*).
- biasimare*: lamentarsi di qualcuno (XLV 63 *biasmandō* e 87 *biasmerete*).
- bifolco*: ha sempre il senso proprio di guardiano di buoi (LXXVIII rubr. *Bifolco*; LXXVIII 145 e 154 *Bifolci*).

braccio: fig., per indicare la prossimità della morte (XXXII 12 *braccio*).

breve: in riferimento ai giorni, corto, a indicare un lasso di tempo trascorso troppo in fretta (XXXIII 16 *brevi*).

bronco: arbusto o ramo spinoso, usato solo in senso metaforico per indicare gli impedimenti al conseguimento della virtù (XXXI 81 e LXXVII 62 *bronchi*).

bruno: scuro di carnagione (LXXIX 51 *bruna*).

C

cacciare: scacciare, prendendo il posto occupato da ciò che vi era prima (XXVI 29 *caccia*).

cadere: in senso proprio è usato in due similitudini, in riferimento alle foglie (XLV 14 *Caden*) e alle vele (XLV 18 *Caden*); fig., venire meno (XLV 21 *Son* *caduti*).

caldo: ardente di passione, detto dei desideri (XIV 4 *caldi*), dei sospiri (XV 1 *caldi*) e della donna (XXIII 10 *calda*).

caligine: fa riferimento alla vita terrena come a un tempo in cui, a causa dell'impedimento costituito dal corpo, la vista dell'anima è come offuscata (LV 30).

callo: fig., abitudine (XLV 70 *call*).

calore: ardore della passione alimentato da Amore (XXXVIII 4 *callore*).

campo: in senso metaforico, è usato in riferimento a una grande quantità di virtù possedute dalla donna (XXXI 38 *Camp*).

cane: usato solo in senso figurato, a indicare gli infedeli (LXXVI 78 *cani*).

canna: per metonimia, lo strumento che dalle canne si ricava, vale a dire il flauto di Pan o la zampogna (LXXVIII 3 *canne*).

cantare: il verbo ha quasi sempre il significato di esprimersi in poesia, comporre versi (XXVI 24 *cant*; XXXI 9 *cantar*; forse anche in LXXVIII 6 *cantar*, 9 *canti*, 18 *canta*, 24 *canterai* e *cantasti*, e 165 *canti*; meno probabilmente in LXXIX 1, 57 *cantand* e 78 *canterò*), ma può anche essere più semplicemente sinonimo di rallegrarsi (LXIV 53 *cante*).

canzone: oltre che nelle rubriche, compare solo nei congedi, sempre come termine tecnico, in riferimento al componimento stesso (XXXI 88 *Canzon*; LXIV 72 *canzon*; LXV 85 *Canzon*; LXXVI 92 *Canzon*).

canzonetta: il diminutivo è impiegato anche in questo caso come tecnicismo, in ragione dell'alto numero di settenari di cui è costituita la canzone (XIII 79 *Canzonetta*).

carco: vd. *carico*.

carcere: fig., per indicare la prigione in cui consiste la vita terrena rispetto alla libertà rappresentata dalla beatitudine celeste (XLV 74 *carcer*).

cardine: fig., sostegno, con gioco paronomastico rispetto al ruolo di cardinale (LXXVII 58).

carico: sost., peso, con il significato metaforico di situazione insostenibile (LXXIII 12 *carco*); anche come participio, con il valore di caricato, gravato (LXXVIII 93 *carco*).

carne: per metonimia, il corpo (XLV 46; LV 5).

carta: usato sempre in riferimento ai fogli riempiti di componimenti poetici (XXXI 19, LIX 2, LXVIII 10 e LXXVI 89 *carte*).

catena: sempre quelle amorose (III 5, XLV 57 e XLVIII 1 *catene*), sebbene in un caso all'interno di una similitudine (XII 8 *catene*).

- centro*: punto centrale, detto della Terra rispetto al mondo celeste che la circonda (XIII 68 *centro*).
- cercare*: tentare di ottenere o meglio di preservare qualcosa, detto della vita (XII 10 *cercar*); sforzarsi di conseguire un risultato (XVII 13 *Cercω*; XXXVIII 13 *Cercate*; LXI 3 *Cerca*; LXVIII 2 *Cerca*).
- chiaro*: in riferimento all'acqua, limpido (LIX 11 *kiare*; LXIII 1 *kiare*); negli altri casi, luminoso (XXXII 14 *kiarω*; LIX 54 *kiarissimω*) o, in senso figurato, nobile (LXXVII 5 *kiari* e 26 *kiarω*).
- chiarezza*: luminosità (LV 33 *kiareza*).
- chiarire*: rifl., rischiararsi, detto del cielo (XIII 64 *kiarirsi*).
- chiave*: in senso fig., il governo del cuore dell'amante (XXVIII 2 *kiavi*; XLV 6 *kiavi*) o, in riferimento al papa, del mondo terreno e ultraterreno (LXXVI 6 *kiave*).
- chiedere*: domandare qualcosa al fine di ottenerlo (XV 13 *kiedete*; XXXVII 10 e LXXIX 52 *kiede*).
- chino*: partic., inchinato (LV 76 *chine*).
- chioma*: per sineddoche, il capo, in riferimento a chi riceve la corona di alloro per meriti poetici (LXVI 84 *kioma*).
- chiostro*: usato per indicare i luoghi abitati nella vita ultraterrena (LXXV 30 *kiostri*).
- chiudere*: ostacolare del tutto, impedire (XI 3 *kiuderli*; XXI 4 *kiude*); racchiudere, ospitare dentro di sé (XXXI 3 *kiudesserω*; LXVI 1 *kiudω*; LXXVIII 92 *Kiudeva*); porre fine (LXXVIII 158 *Kiudete*).
- circa*: intorno a qualcosa (LXXVIII 55).
- circondare*: girare intorno, passando per ciascun punto che la circonferenza descrive (LX 1 *circondi*); assalire da ogni direzione, senza sosta (LXXVIII 116 *circondato... havete*).
- civile*: in riferimento alle foglie di acanto che decorano un vaso, probabilmente con il significato di elegante (LXXVIII 56).
- clivo*: lieve pendio (LXXVIII 11 *clivo*).
- cogliere*: catturare, detto dell'anima che è presa dalle seduzioni terrene (XXXI 63 *è colta*).
- colonna*: fig., sostegno (LV 34 *colonna*).
- colorito*: di un vivo colore tendente al rosso, detto della fronte della donna (IX 1 *colorita*).
- combattere*: sballottare, in riferimento a una nave in balia dei marosi (XLV 17 *è combattuta*).
- commercio*: contatto, relazione di qualsiasi tipo (LIX 80 *commercio*).
- commesso*: affidato (LXXVI 26 *commesso*; LXXVIII 54 *commesse*).
- commettere*: affidare (X 2 *Commisse*).
- compire*: condurre al punto di massima realizzazione, alla pienezza, detto della vita della donna al momento della sua morte (LXXV 44 *fu ... compita*).
- compito*: perfetto, non ulteriormente migliorabile (XIII 37 *compita*).
- condurre*: essere spinto verso (o spingere qualcuno in) una determinata situazione (XXXIII 14 *mi conduca*; LXV 82 *ha condotto*; XL 1 *conduce*); importare qualcosa da un luogo (LIX 37 *si condusse*).
- conoscere*: avere o prendere consapevolezza di qualcosa (III 5 *Conosco*; XXVI 39 *conosco*; XLV 50 *Conosci*).
- considerare*: dedicarsi totalmente a qualcosa, ponderare con attenzione, contemplare (LXXIII 10 *considerar*).
- consiglio*: in riferimento a Dio, la sua stessa mente (LV 1 e LXXVI 2 *consiljo*).
- consperso*: vd. *cosperso*.
- construire*: vd. *costruire*.

- consumare*: rifl., struggersi interiormente, a causa della passione amorosa (IV 4 *si consumi*; XIV 11 *consuma*; XXV 11 *consumi*; XXVII 11 *consume*; LXXVIII 41 *si consuma*) o, in senso positivo, della troppa dolcezza provocata dalle parole della donna (LIX 66 *si consumi*); sprecare, detto del giorno (XXIX 10 *consumandω*).
- conto*: vale sia adorno, grazioso (LVIII 8 *conte*), sia noto, manifesto (LXIX 10 *conte*).
- contendere*: tentare di privare qualcuno di qualcosa, soprattutto per potersene impossessare a propria volta (XXXII 2 *Contende*; LXVIII 6 *sarà contefa*; LXXV 34 *contefe*).
- contezza*: conoscenza di qualcosa (XVII 6 *conteza*).
- convenire*: vale quasi sempre essere necessario o essere costretti (XIV 8, XIX 16, XLV 96 e LXI 10 *convien*; XLIV 7 *convenne*; XLV 56 *converrà*; LXV 2 *conviemmi*), ma in un caso confarsi (II 10 *conviensi*).
- convertire*: mutare, a indicare un cambiamento radicale (XIII 36 *è conversa*; XXXIII 5 *Sωω ... conversi*).
- coprire*: ricoprire, rivestire, detto del corpo rispetto all'anima (XXXI 2 *Copriω*; LX 4 *coprir*).
- correggere*: porre rimedio a qualcosa (XLVII 10 *corregger*).
- correre*: scorrere, detto di corso d'acqua (XI 11 *corri*).
- corrompere*: rovinare, in riferimento ai propri versi poetici, deturpati dal continuo pianto (XLIV 14 *fiēn corrotti*).
- corso*: corsa (LXXIX 62 *corsω*).
- corte*: indica sempre il regno di Amore, e quindi, in senso figurato, lo stato dell'innamoramento (LXIV 36 e LXV 17 *corte*).
- cortese*: confacente a una corte, quindi nobile, ma in qualche caso nella sfumatura più precisa di generoso, liberale (VII 12 *cortefi*; XLV 39, LXIII 14, LXIV 35 e LXXV 2 *cortefe*).
- cosperso*: punteggiato, detto in senso figurato delle pene d'amore, accresciute dalle sofferenze provocate direttamente dalla donna (XXXV 14 *conspersa*), e dei sensi, assaliti dal desiderio (XLIV 8 *cospersi*).
- costruire*: detto delle catene amorose forgiate dalla bellezza della donna (XLVIII 2 *construsse*).
- costumare*: rifl., addirsi, essere comune (XIV 14 *si costuma*).
- costume*: al sing., abitudine, consuetudine (III 14, XII 9 e XXVII 13 *costume*); al plur., comportamento nobile (VI 5, XIII 23, XXVIII 13, LV 32, LVI 10, LIX 63 e LX 5 *costumi*).
- cozzare*: scontrarsi frontalmente colpendosi con le corna, detto del becco (LXXIX 7).
- credere*: talvolta significa avere la certezza, essere convinti di qualcosa (LIX 36, LXV 59, LXXVII 44 e LXXIX 55 *credω*).
- creocere*: tr., accrescere (XVI 4 *cresci*).
- cribro*: crivello, vaglio (LXXIX 46 *cribrω*).
- crudo*: crudele (XXXII 1 e LIII 2 *cruda*).
- culla*: usato in senso figurato per indicare il periodo dell'infanzia (XI 8, XXXI 32 e LXV 50).
- cura*: interessamento per qualcuno o custodia (V 8; XXX 11; LXI 9; LXXVI 26 e 42; LXXVIII 106 e 111), ma anche angosciosa preoccupazione per qualcosa (LV 66).
- curare*: premurarsi per qualcuno o avere preoccupazioni per qualcosa (XXXIII 13 *curω*; XLV 53 e LXXVIII 38 *cura*; LIV 2 *curar*; LXXVII 24 *curerà*; LXXIX 77 *curi*).

D

- delicato*: ameno, aggraziato, detto in riferimento a un corso d'acqua (LIX 11 *dilicate*) e alla mano della donna (LIX 76 *dilicata*); anche nel senso di delicato di gusti, e quindi sdegnoso (LXXIX 54 *dilicata*).
- deporre*: detto in senso figurato del corpo, di cui l'anima si spoglia al momento della morte deponendolo come una veste (LXXV 47 *depose*).
- descritto*: messo per iscritto (LXV 70 *descritta*).
- deserto*: disabitato (XXIX 9 *deserti*; LXXII 1 *Deserte*).
- detto*: componimento poetico, in riferimento a un testo nella sua interezza o a singoli versi (I 12 *detto*; LXIV 68 e LXV 41 *detti*).
- diamante*: impiegato come figurante per indicare la durezza del cuore della donna (LXXIX 59).
- dichiarire*: 'rendere visibile, manifestare' (LXV 68).
- difetto*: imperfezione morale (LIV 12 *difetto*; LXV 57 *difetti*).
- dilicato*: vd. *delicato*.
- dilungare*: allontanare (LV 59 *ba dilungato*).
- dimorare*: fig., essere stabilmente in una certa situazione (LXV 25 *dimora*).
- dimostrare*: mostrare, rendere palese all'esterno qualcosa che è visibile solo dall'interno (LIX 6 *dimostrarla*; LXXV 46 *dimostri*).
- dipartire*: in generale, partire (XXVIII 8 *dipartir*; XXXVIII 9 e LXVIII 12 *si diparte*) o separarsi da qualcuno o qualcosa (IX 3 *mi dipartio*; LV 66 *diparte*; LXI 7 *diparte*); ma può indicare anche, per eufemismo, la morte (XXXIII 4 *dipartir*; LXXVIII 131 *si diparte*).
- dipingere*: fig., rappresentare in maniera icastica, detto di sentimenti (XXXVI 7 *dipinge*; XLVIII 7 *dipinse*).
- dirimpetto*: avv., di fronte (LXXVIII 21 *di rimpetto*).
- disamare*: cessare di amare, vivere senza più l'amore per qualcuno (XIX 1 *disamarvi*).
- dischiuso*: manifestato, detto della pietà che la donna riversa sull'io (XLV 36 *diskiusa*).
- disciogliere*: fig., far venire meno, liberando da un legame di qualche genere (XLVII 14 *harà disciolto*; LXXV 13 *disciolja*); rifl., afflosciarsi, in riferimento ai petali di un fiore (LXXIX 44 *si disciolse*).
- disciolto*: venuto meno (XXV 8 *disciolta*), libero (VIII 3 *disciolti*; XLV 54 *disciolto*).
- disdire*: rifl., essere sconveniente, non addirsi (LXXV 58 *si disdice*).
- disfogare*: sfogare (XXX 4 *disfoghiamo*).
- disgannare*: disingannare, far prendere consapevolezza di qualcosa (XLV 96 *disganni*).
- disperato*: detto di una morte provocata dalla disperazione, forse con riferimento al suicidio (XLV 26 *disperata*).
- dispogliare*: fig., privare di qualcosa (XVI 5 *mi dispoljo*; LXV 7 *dispolja*; LXVIII 14 *si dispolja*); in senso proprio, svestirsi di un abito (LXXIX 37 *mi dispoljerò*).
- disporre*: rifl., decidere di fare qualcosa e mettersi o mettere nelle condizioni per farlo (IV 3 *si dispose*; XVIII 5-6 *ba ... Disposto*); servirsi di qualcuno a proprio piacimento (LXIX 27 *Disponerai*).
- disposto*: predisposto, propenso (XLI 11 e XLV 60 *disposta*).
- dispregio*: disprezzo (XLIV 10 *dispregi*).

disserrare: aprire, detto in senso figurato delle porte del Cielo (LXXVI 93).
distinguere: descrivere con minuzia di particolari (LXIX 7 *si distingua*).
distringere: fig., circondare da ogni lato, costringendo a fare qualcosa (XXXVI 1 *distringere*); stringere, detto delle catene amorose (XLVIII 3 *distrinse*; LXIV 3 *distrettω m'havean*).
disusato: insolito (VI 4 *disufatω*).
divellere: fig., strappare via, detto dell'anima rispetto al cuore (LXX 8 *divelle*).
diverso: divergente, deviante rispetto a un percorso rettilineo (XLIV 4 *diversi*; LI 5 *diversω*).
diviso: separato (XXVI 4 *divisω*).
dominio: soggezione, potestà che qualcuno esercita su qualcun altro (XLVIII 13 *dominω*).
dottare: esitare per paura, temere (LIII 16 *dotteri*).
dritto: in riferimento a persona, che ha una postura corretta (LIX 58 *dritta*).
drizzare: innalzare, erigere (XXX 14 *Haveva dritti*).
dubbioso: incerto, forse anche con la sfumatura di rischioso, pericoloso (XLIII 6 *dubbiωse*).
dubitare: temere che qualcosa accada (XXXVI 12 *dubitω*; LXXVI 74 *dubitar*).
duro: crudele (XXVI 32, XXXIX 11, XLV 28, XLVIII 3 e LXXVI 88 *dura*; XXXVII 9, XLV 12 e LXXVI 18 *durω*); difficile da sopportare, perché malagevole o doloroso (I 1, XL 9, LII 11 e LXXV 7 *durω*; XXII 14 *duri*; XXXI 65, XXXIII 13 e LXXIX 24 *dure*; XXXV 13, LXI 6 *dura*); indurito (XLV 70); restio (LI 8).

E

eccedere: superare, essere al di sopra (XLI 13, LXVII 3 *exciede*).

eccelso: per estensione, da riferirsi alle realtà ultraterrene (XLV 45 *excelse*).
enfiato: rigonfio (LXXVIII 46 *enfiate*).
ermo: solitario, isolato (LXXII 1 *hermi*).
esangue: privo di forze, detto del corpo in generale in quanto contrapposto all'anima (XI 12 *exangue*).
esca: fig., indica sia il cibo con cui sono attirati gli animali (XII 3 e XIV 6 *esca*) sia il materiale infiammabile con cui si accendeva il fuoco (LXV 35 *esca*).
espresso: manifesto (XXVII 12 *expressω*; LXXV 35 *expressa*).
estendere: rifl., snodarsi, distendersi per avere maggiore libertà di movimento, in riferimento alle lingue che celebrano le imprese del pontefice (LXXVI 23 *S'estenderannω*).
estinguere: tr., far cessare, eliminare (LXXVI 24 *extingue*).
estinto: morto (LXXVIII 62 *extintω*).
estremo: ultimo, detto di ciò che viene un istante prima della morte (VII 14, XXV 7 e LXXVIII 148 *extreme*); in un caso indica invece ciò che è portato all'eccesso (XLIX 7 *extreme*).
età: epoca (XXX 7 e LIX 54 *età*).
eternamente: fin dall'eternità, detto di decisione presa da Dio (LXXVI 1 *eternamente*).
exangue: vd. *esangue*.
exc-: vd. *ecc-*.
expresso: vd. *espresso*.
ext-: vd. *est-*.

F

faccia: fig., in riferimento alla Canzone personificata, a indicare il componimento stesso (LXXVI 94).
face: fiaccola, fiamma che Amore accende negli occhi della donna (XXXVIII).
facile: affabile (LXIV 38).

- fascia*: quelle che avvolgono un neonato, a indicare metaforicamente la prima infanzia (LXXVII 15 *fascē*).
- fattamente*: vd. *siffattamente*.
- Fattore*: il creatore, Dio (XXXI 74 e XLII 3 *Fattor*; LXXVIII 152 *Fattore*).
- favella*: l'atto di parlare, inteso anche come specifico modo di pronunciare le parole (XXXII 4 *favella*).
- favellare*: parlare (LXXI 5 *favella*).
- favilla*: scintilla, piccola lingua di fuoco, detto della fiamma amorosa (VI 14 e LXV 31 *faville*).
- favore*: diretto intervento perché un'opera si compia, detto delle stelle (XXXV 5 *favore*) o di Dio (LVII 2, LXV 60 e LXXVI 75 *favore*).
- fede*: fedeltà (X 11; XLI 10; XLV 62; LXIX 19), ma talvolta anche fiducia (XLV 95) o testimonianza (LIX 83; LXVII 2).
- fedire*: colpire, detto in senso figurato dell'ombra degli alberi che percuote l'aria (XXII 6 *fedē*).
- fendere*: separare, detto dell'Appennino che divide in due l'Italia (XI 10 *fendi*).
- ferire*: fig., toccare con lo sguardo (XIII 59).
- fermare*: soffermarsi con la vista in un punto (LV 22 *ha firmatō*; LV 48 e LVI 4 *firmarse*; LIX 28).
- fermo*: saldo, irremovibile, detto della speranza (VII 13 e XL 4 *ferma*), dei chiodi che in senso figurato fissano i pensieri d'amore nel cuore dell'io (VIII 4 *fermi*), della radice con cui Amore è piantato nel cuore dell'io o quest'ultimo nel cuore della donna (XIX 9 e LXXV 24 *ferma*), del desiderio (XXXIX 7 *fermo*), dell'io stesso (XLV 40 *fermō*), della fedeltà (XLV 62 *ferma*).
- ferro*: impiegato come figurante per indicare la durezza del cuore della donna (LXXIX 59 *ferrō*).
- fiata*: volta (LXIV 8 *fiate*).
- fidare*: affidare (LXI 4 *fidō*).
- fiero*: crudele, feroce (XXXII 1 *fierō*; XLV 22 *fieri*; LXXIX 35 *fiera*).
- fierezza*: crudeltà (LXV 14, LXXVI 50 *fiereza*).
- figurare*: rappresentare, raffigurare mentalmente (XXVI 26 *figura*).
- filice*: latinismo per felce (LXXIX 22).
- finto*: simulato al fine di suscitare pietà e indurre all'innamoramento, detto delle lacrime (XLV 29 *finte*).
- fiore*: il momento della vita di massimo rigoglio, ovvero la giovinezza (XLII 2 *fiōr*); la cosa migliore, in riferimento alla bellezza della donna (*fiōr*) o alle virtù (LXXVII 16 *fiōr*).
- fioretto*: fiorellino (LXXVIII 34 *fiorette*).
- fiorito*: usato in senso figurato, in riferimento al periodo del vigore giovanile (XXXIII 27 *fiōriti*).
- firmare*: vd. *fermare*.
- fiso*: avv., fissamente, senza distogliere lo sguardo (XXVI 27 e LIX 86 *fisō*).
- fischio*: sibilo, prodotto dal vento che passa attraverso le fronde degli alberi (LXXVIII 1 *fiskiō*).
- florido*: in fiore, vigoroso, a indicare in senso figurato l'età giovanile (XLVI 6 *floridi*).
- foglia*: in una circostanza indica il petalo del papavero (LXXIX 42).
- fondato*: propriamente, dalle fondamenta salde, quindi stabile, irremovibile (XLVIII 8 *fōndata*; LXXVII 34 *fōdatō*).
- fondere*: riversare, detto dell'acqua dei fiumi che si getta nel mare (LXXVIII 126 *fōndete*).
- fondo*: impiegato in riferimento al fondale del mare o forse come aggettivo a designare il mare aperto

- (XIII 76 *fōndω*), nonché a indicare la base di un vaso (LXXVIII 55 *fōndω*).
- fontana*: sorgente d'acqua (LXXVIII 22 e LXXIX 5 *fōntana*).
- fonte*: in un caso fa riferimento a una specifica fonte termale (XXVI 1 *fōnte*); altrove indica una sorgente sacra alle Muse (LVIII 4 e LIX 12 *fōnte*) o un generico corso d'acqua (LXXVIII 126).
- frale*: fragile, detto di una lastra di vetro che è figura della vita (XLV 77 *Frāle*) e dell'ingegno dell'io incapace di parlare dell'amata in forma adeguata (LXV 19 *frāle*).
- franco*: spedito, rapido, in riferimento all'innamoramento dell'io che è favorito dalla pietà dimostratagli dalla donna amata (XXXVI 8 *frāncω*).
- fraterno*: a indicare uno stretto legame di parentela (LXXVII 47 *frāternω*).
- freddo*: che congela e inibisce ogni azione, in riferimento alla paura (V 5 *frēdda*); che dimostra scarso entusiasmo (LXXV 29 *frēdda*).
- fregiato*: decorato, detto in senso metaforico delle virtù che ornano la donna (XXVIII 14 *frēgiati*).
- fregio*: ornamento poetico, relativo allo stile (XLIV 12 *frēgi*).
- fresco*: in riferimento all'età, a indicare il periodo della giovinezza (XIV 7 *frēscā*).
- fronduto*: frondoso, detto di alberi (LXXII 19 e LXXVIII 1 *frōnduti*).
- fronte*: per sineddoche indica spesso il viso (IX 1, XLI 2 e LXIX 6 *frōnte*) o la testa (LVIII 5 *frōnte*).
- fumo*: fig., cosa futile, effimera e in parte anche ingannevole (LIV 6 *fūmω*).
- fuocω*: fig., passione amorosa (XXVII 10 *fūcω*).
- furore*: furia impetuosa, detto dei venti (XLV 17 *fūrōr*).
- gaio*: riferito ai giorni felici della giovinezza (XLII 1 *gai*).
- Garamanti*: popolazione stanziata a sud della Libia (LXXVII 45 *Garamanta*).
- gelato*: insensibile, incapace di ardere d'amore, detto del cuore della donna (XXXVIII 3 *gelatω*); indica anche l'intorpidimento generato dal timore (LXII 11 *gelatω*).
- gioco*: per estensione, diletto, attività piacevole (XXIII 4 *giocω*).
- giostrare*: propriamente, sfidarsi in una giostra; quindi, per estensione, contrastare (LXXV 38 *giōstri*).
- giovenile*: immaturo, in riferimento a componimenti poetici (LXV 70 *giōvenile*).
- girare*: in riferimento al sole, a indicarne il (presunto) moto di rotazione attorno alla Terra e quindi il trascorrere dei giorni (XLV 97 *girar*).
- giro*: movimento descritto dagli occhi (I 5 *giri*).
- giunto*: unito (XXXIX 13 *giuntω*; LV 77 *giunte*).
- gonna*: in senso figurato, a intendere il corpo rispetto all'anima (LX 4 *gōnna*).
- gregge*: in un caso impiegato in senso metaforico, a indicare i cristiani, di cui il papa è pastore (LXXVI 18 *Gregge*).
- greve*: grave, nel significato proprio di pesante; detto dei propri versi, a indicare uno stile non sufficientemente alto e adorno (XXVI 22 *grevi*).
- guaiaco*: albero noto per fornire un rimedio alla sifilide, menzionato come referente delle ciglia della donna in ragione del colore molto scuro della sua corteccia (LIX 37 *Guajacω*).
- guaio*: propriamente lamento, a indicare però la sofferenza che ne è causa (XXVIII 4 *guai*).
- guardia*: custodia (LIX 12).

G

guardo: sguardo (LXII 14 e LXXIX 27 *guardω*).
guiderdone: ricompensa, premio (LXIII 14 *guidardωn*; LXIV 56 *guidardone*).

H

bermo: vd. *ermo*.
birsuto: vd. *irsuto*.
Hibero: latinismo con cui è indicato il fiume Ebro (LXXVII 37 *Hiberω*).
honorare: vd. *onorare*.
bu-: vd. *u-*.

I

immaturo: sopraggiunto anzitempo, in riferimento alla morte (XXXIII 7 e LXXVIII 19 *immatura*).
impaccio: impedimento al cammino (XXXI 67 *impacci*).
impedire: ostacolare il cammino impedendo di proseguire (XXXVI 9 *impedisce*).
imperfetto: manchevole di qualcosa, detto della mente dell'uomo (LIX 70 *imperfette*).
impero: governo, di Amore sull'amante (LXIV 16 *imperω*) o di un qualsiasi governante sul proprio territorio (LXXVI 27 *imperω*).
impetrare: ottenere una grazia tramite preghiere (LXXVIII 141 *impetra*).
innalzare: vd. *innalzare*.
incanto: incantesimo (LXXII 11 *incanti*).
incarco: fig., peso che opprime l'animo (LXXIII 9 *incarco*).
incarnare: incidere nella carne, o forse dare a un oggetto inanimato la concretezza della carne (LXXII 20 *incarnω*).
inchiostro: per metonimia, componimento poetico (LXII 12 *inkiostrω*; LXXV 54 *inkiostri*).

incluso: racchiuso all'interno (V 13 *inclusa*).
increscere: far dispiacere o provare compassione (LIX 84 e LXXV 15 *m'incresce*).
Indo: abitante delle Indie (LXXVII 44 *Indω*).
indonnare: rifl., vale propriamente divenire signore (donno), e quindi impossessarsi, detto di virtù (LX 6 *s'indonna*).
indovinare: svelare la verità tramite divinazione (LXXIX 46 *indovina*).
inescato: attratto per mezzo di un'esca o, più probabilmente, acceso come del materiale infiammabile (XL 13 *inescata*).
infermo: stanco, privo di forze (LXXII 5 *infermi*; LXXVIII 105 e 119 *infermω*).
infetto: fig., contagiato dall'eresia luterana come da una malattia (LXXVI 45 *infetta*).
ingombrare: occupare, detto in senso figurato della mente e del cuore (XXIX 1, XXXI 35, LV 61, LXIX 4 *ingombra*) oppure del cammino che conduce alla virtù (LXXVII 52 *ingombreran*).
innalzare: rifl., ergersi, detto di monti (LXXIX 74 *se inalza*).
inquieta: colmo di affanni (XXXV 9 *inquieta*).
insalare: rifl., diventare salso gettandosi nel mare, detto di corsi d'acqua (LXXIX 73 *se insala*).
insidiare: tendere insidie per raggiungere uno scopo (LXXVIII 50 *insidia*).
instabile: mutevole, altalenante (LIII 21 *instabil*).
intendere: tendere, rivolgersi verso qualcosa (XLV 93 *intendω*; LV 45 e LXXVIII 49 *intende*).

intento: indirizzato, rivolto verso qualcosa (VII 6, XXX 10 *intenta*; LIX 75 *intentω*; LXXIII 7 *intenti*; LXXVI 25 *intentω*).

interno: interiore (LV 4 *internω*).

interrotto: detto delle parole, con il significato di spezzato, a causa del pianto o forse dell'impossibilità stessa per la parola umana di esprimere certi concetti (LV 8 *interrotte*).

inteso: con lo stesso significato di *intendere* (XXXI 39 *intefω*; forse con questo senso anche in LXXV 18 *intefe*).

intiepidire: propriamente far diventare tiepido, detto del cuore gelido che viene almeno in parte scaldato dalla passione (XXXVIII 4 *intepidir*).

intricare: fig., ostacolare il cammino verso la virtù (LV 14 *intrica*).

invecchiare: invecchiare, detto in senso figurato dell'anno che volge verso l'inverno (XLV 13 *inveckir*).

invescare: propriamente prendere col vischio, quindi catturare senza lasciare libertà di movimento (XIV 2 *invesca*; LIX 97 *s'invesca*).

inviare: rifl., mettersi per via (LII 8 *s'invia*).

invitare: spingere a fare qualcosa (XXX 3, LXIV 33 e LXIX 19 *invita*).

involto: avvolto completamente, detto sia in senso proprio, di vestiti (LVIII 11), sia figurato, dei lacci d'Amore (LXIV 4 *involtω*).

irsuto: ricoperto di peli ispidi, detto di veste (LXXIX 37 *hirsuta*).

L

labbro: fig., orlo del vaso (LXXVIII 33).

labile: scivoloso, riferito in senso figurato al cammino percorso dall'io (LV 20 *Labile*).

lampeggiare: sost., sfavillare, detto degli occhi della donna (XXI 14, XXIV 11 e XXVII 1 *lampeggiar*).

languido: afflitto (XLVII 12 *languidω*).

largo: esteso, in riferimento al mare (XIII 73 *largω*); della giusta ampiezza, detto delle spalle della donna (LIX 59 *larghi*); generoso, liberale (LXIV 38 *largω*; in senso figurato anche in LXXVI 12 *largω*).

lascivo: desideroso di fiorire, in riferimento all'erba (XIII 58 *lasciva*).

lato: agg., ampio, di grande estensione (XXXI 37 *latω*).

lavoro: fatica letteraria (XXXI 45 *lavorω*).

legare: fig., mettere insieme versi o parole per dar vita a un componimento o a un canto poetico (LXXVI 85 *Legarsi*; LXXVIII 66 *Lega*).

leggero: in riferimento agli spiriti che sovrintendono alle funzioni vitali, ha il significato di sollecito a lasciare il corpo senza riflettere sulle conseguenze distruttive per l'io (XXVIII 7 *leggieri*).

lento: tendente a tardare, detto della pietà che la donna si decide a dimostrare quando è ormai troppo tardi (XXXVII 12 *lenta*).

leona: leonessa (LXXVIII 25).

leso: lesionato, incrinato, detto della lastra di vetro che rappresenta metaforicamente la vita (XLV 77 *lesω*).

levare: sollevare, detto delle rime che si innalzano stilisticamente (XXVI 22 *levarsi*), del velo che metaforicamente copre il volto della canzone (LXXVI 94 *Lieva*) e del vento (XLV 41 *si levò*).

liberare: in riferimento a Cristo, liberare dal peccato, redimere (LXXVI 15; LXXVII 68 *liberasti*).

Liceo: monte dell'Arcadia dove sarebbe nato Pan, e perciò a lui sacro.

licere: essere lecito, essere concesso (LXXV 40 *lice*; LXXVIII 13 *lece*).

lieve: fig., facilmente sopportabile (LIII 12 *lieve*).

legnaggio: l'intero genere umano (LXXVII 69 *legnaggio*).

linfa: acqua limpida, detto della fonte Castalia (LIX 11 *lymphē*).

liquore: sostanza liquida, acqua, detto della fonte Castalia (LVIII 4 *liquor*; LIX 14 *liquore*).

luce: al plurale indica solo in un caso le stelle (LXX 6 *luci*); in tutti gli altri, metaforicamente, gli occhi della donna (LV 46, LIX 41, LXV 33, LXXII 12, LXXVIII 113 *luci*).

lucido: diafano, trasparente, detto dell'ambra (V 13 *lucid[a]*).

lume: quasi sempre coincide con il lume che proviene dagli occhi (X 3, XII 14, XXI 3, XXVII 9 *lume*) o, per estensione, con gli occhi stessi (VI 1, XXV 14, XLV 23, LVIII 10, LIX 67, LX 7 e LXXVII 75 *lumi*; forse anche in XIII 22 *lumi*).

luogo: spazio (XXXI 74 *luoco*).

lusingolo: usignolo (LXXVIII 166 *lusinguol*).

ly-: vd. *li-*.

M

madre: in un caso indica la terra o, più probabilmente, la Morte (XXXII 12).

magione: fig., la città di Roma o meno probabilmente la Chiesa (LXXVII 57 *magion*).

magò: agg., magico (LXXII 11 *maghe*).

malgrado: a dispetto di qualcosa o contro la volontà di qualcuno (XI 6 *mal gradò*; XLIII 11 *mal ... gradò*).

mancare: venire meno, morire, detto degli spiriti che sovrintendono alle funzioni vitali (XXXIII 5 *mancarsi*) e dell'io stesso (XXXIX 6 *mancherà*).

manco: agg., manchevole, imperfetto, detto della vita dell'io (IX 8 *manca*);

avv., meno (LIX 100 e LXV 65 *manco*).

mandria: sembra indicare sempre il recinto in cui è radunato l'armento più che l'armento stesso (LXXVI 19 *mandra*; LXXVIII 100 e 143 *mandre*).

manto: fig., il corpo, che come un velo copre l'anima (LXXV 47 *mantò*).

marmo: usato come esempio di materiale del tutto insensibile (XL 12 *marmò*).

Marte: impiegato come sinonimo di guerra (LXXVIII 90).

mattutino: detto delle api, che producono il miele nelle prime ore del giorno (LIX 90 *mattutina*).

menare: condurre (II 14, XXIX 3 *mena*; XXVII 4, XLV 25 e LV 81 *meni*; LXXIX 5 *menale*).

mercé/mercede: vale sia dono, compenso (XLV 64 e LXVII 6 *mercede*; LXXVIII 7 *mercè*; forse anche X 14 *mercede*), sia compassione, pietà (XXXI 76, XXXVII 6 *mercede*; XXXIII 33 *mercè*).

meritato: ricompensato (XLV 64 *meritata*).

merito: ricompensa, premio (XLV 12 *merto*).

midolla: la parte più interna delle ossa, a indicare in senso figurato ogni fibra del corpo dell'io (LXXIX 26 *midolle*).

mietere: fig., ricavare (IV 13 *mieto*).

miracolo: essere miracoloso, detto della donna (LVI 9 *miracolo*).

molle: detto dell'erba, con il significato di tenero, ma forse anche di umido (XIII 62).

mondano: in contrapposizione al gregge della Chiesa, in riferimento a tutti coloro che non sono cristiani (LXXVI 19 *mondana*).

montare: unirsi in accoppiamento, detto del becco con le capre (LXXVIII 171 *mōnti*).

mormorante: in riferimento ad acque, che produce un continuo sciabordio (XXII 5 *mōrmōranti*); in riferimento alle api, che ronza (LXXIX 19 *murmurante*).

mormorare: sciabordare, detto dell'acqua (XI 11 *mōrmōrandō*; LX 8 *murmurar*).

mormorio: sciabiordio delle acque (LXXVIII 7 *mōrmōrìō*).

N

narancio: arancio (LXIII 3 *narranzi*).

nave: fig., Chiesa (LXXVI 3).

nebbia: fig., le lusinghe del mondo che ostacolano il cammino verso la virtù (LXXVII 56 *nebbia*).

nero: sost., pupilla, a indicare per sineddoche, assieme al bianco, l'intero occhio (XXI 14 *pupilla*).

nevoso: innevato, detto dell'Appennino (XI 9 *nivōfō*).

nido: fig., luogo natale, così designato in senso affettuoso (LXXVIII 91 *nidō*).

ninfa: talvolta indica le Muse (LIX 8, LXXVIII 68 *Nymphe*), talvolta in senso più generale una donna di grande bellezza (LXXVIII 86 e 141, LXXIX 28 *Nympha*; LXXVIII 156 *Nymphe*).

nivoso: vd. *nevoso*.

nodo: in un caso dovrebbe indicare le ciocche di capelli della donna (LXIII 14 *nodi*).

noia: fastidio (XIII 35, LXIV 60 e LXV 28 *noja*).

noiare: arrecare disturbo (XIX 16 *nōjarvi*; LXVI 11 *nōjar*).

noioso: che arreca fastidio, doloroso (IV 7 *nōjōfē*; IV 13 *nōjōfō*; XXXIII 21 *nōjōfa*).

nomare: rifl., prendere il nome (LXXVII 17 *si nōma*).

nota: suono prodotto dal canto della donna (XIII 44 *note*) o dai versi (L 4 e LVIII 12 *note*).

notare: annotare, scrivere (XXXI 26 *nōtare*; LXXIII 4 *nota*), ma anche comprendere (LV 39 e LIX 98 *nota*).

novella: notizia, novità (LXXI 1 *nōvella*).

novellamente: sembra valere sempre di recente, da pochissimo tempo, piuttosto che ancora una volta (II 3, XXVIII 3, LIII 13, LXXV 4 e LXXVI 4 *Nōvellamente*).

novello: nuovo, recente (XX 7 *nōvella*), anche in riferimento alla condizione di donna sposata (XXXI 77 *nōvella*).

nubiloso: fig., in riferimento agli occhi della donna, non sereno, turbato per la nuova crudeltà mostrata (XLV 22 *nubilōfi*).

nudo: fig., usato in senso tecnico in riferimento alla canzone, che è priva di adeguati adornamenti retorici e metrici (XIII 80 *nuda*).

nullo: nessuno, alcuno (XXVII 7 e 8, XXXI 84 *nullō*).

numero: novero, gruppo di persone (LV 75 *numerō*).

nutricare: rifl., nutrirsi di qualcosa, usato in senso figurato per indicare la brama che la donna ha di vedere l'amante soffrire (XVI 7 *si nutrica*).

nutrire: allevare (LIX 23 *nutrì*; LXIX 25 *Nutrillō*).

nutrito: alimentato, fatto crescere (XL 5 *nutritō*), ma anche allevato (LXXVII 15 *nutritō*).

nympha: vd. *ninfa*.

O

occupare: prendere possesso, detto in senso figurato di un sentimento che

- invade l'io (II 13 *ωcupò*; XLIII 2 *ωcuparmi*).
- odore*: profumo emanato dalla bocca (X 5 *ωdore*) o dalle piante dei piedi (XXII 4 *ωdori*) della donna; odore di nuovo, detto di un vaso da poco prodotto (LXXVIII 32 e 168 *ωdor*).
- offendere*: in senso proprio, ferire, detto delle corna del becco che potrebbero colpire un capraio (LXXIX 6 *ωffenda*).
- offeso*: debilitato, detto del corpo della donna morente (LXXV 26 *ωffese*).
- offuscare*: oscurare, detto della mente che è incapace di vedere correttamente (I 14 *s'ωffusca*; LV 80 *ωffuschi*).
- ombra*: riparo, protezione (XXIX 5, LV 64 *ωmbra*); fig., realtà inconsistente, detto di ciò che rimane del corpo dopo la morte (XLVII 9 *ωmbra*) o di qualcosa che solo in minima parte è figura di ciò che dovrebbe rappresentare (LXIV 69 *ωmbra*); per estensione, notte (LXIX 8 *ωmbra*).
- onda*: metaforicamente indica le lacrime dell'io (XXIII 14 *ωnde*).
- onorare*: ha spesso un valore anfibologico a metà tra rendere onore e rendere onorato (XXXI 6 *hωnorarvi*; LVI 11, LIX 3, LXXI 6 e LXXVII 73 *hωnora*).
- opra*: attività poetica, in riferimento in particolare alla lode della donna (XXXI 45 e LIX 101).
- opimo*: latinismo, detto delle spoglie del generale nemico sconfitto (LXXVI 83 *ωpime*).
- ordine*: serie ordinata, detto dei denti della donna (LIX 46 *ωrdine*).
- orecchio*: fig., manico del vaso (LXXVIII 33 *ωrecki*).
- oriente*: territori orientali, a indicare i possedimenti che un tempo appartenevano all'Impero bizantino e ora sono in mano dei Turchi (LXXVI 10 *ωriente*).
- osso*: indica in senso figurato ogni fibra del corpo dell'io (XLV 46 *osse*; LXXIX 26 *ossi*).
- ostro*: porpora, usato per indicare metaforicamente le labbra della donna (X 5 e XIV 2 *ostrω*).

P

- paese*: nazione (LXXVI 48 *paesi*); metaforicamente, il paradiso, luogo natale dell'anima (LXXV 42 *paese*).
- palma*: fig., premio, trofeo (XLI 14).
- panno*: veste, detto dell'abito vedovile della donna (LXVIII 11 *panni*).
- pargoletta*: bambina molto piccola (LXV 50 *pargoletta*).
- pargoletto*: agg., timido e flebile come quello di un bambino, in riferimento alla voce della donna (IX 5 *pargoletta*).
- parlare*: tr., dire (XIII 78 *parla*; XXXI 21); sost., parole, modo di parlare (VI 6, LV 4 e LXIV 70; XXIV 6 e LV 10 *parlar*).
- Parnaso*: monte della Grecia centrale ritenuto sede delle Muse (LXVIII 2, LIX 12 e LXXVIII 69 *Parnasω*).
- paroletta*: vezzeggiativo che vale semplicemente parola, impiegato però in riferimento alla grazia con cui le parole sono pronunciate dall'amata (X 6, XLV 30, LVI 7 e LIX 69 *parolette*).
- partire*: separare (XLVIII 11 *parte*); rifl., allontanarsi (LV 90 *mi partirò*); partire, forse come eufemismo per indicare la morte (LXXIV 1 *partire* e 7 *partirvi*).
- partita*: partenza, allontanamento, impiegato in senso eufemistico per indicare la morte (LXXV 12).
- pascere*: fig., soddisfare la brama che gli occhi hanno di vedere la donna (XXIV 9 *Pasca*).

- pasco*: pascolo, terreno destinato a far pascere il bestiame (LXXVIII 101 *paschi*).
- passare*: giungere in un punto passando attraverso un altro (III 3 *passarω*); valicare (XXVI 21 *passar*).
- passo*: passaggio, varco, usato in senso figurato (XXI 4 *passω*).
- pastorale*: agg., proprio dei pastori, detto di un sedile (LXXVIII 23 *pastorale*) e di una bisaccia (LXXVIII 51 *pastorale*).
- pastore*: fig., guida, in riferimento al papa (LXXVI 13 *pastore*).
- paventare*: avere paura, temere (XIII 76 *paventa*).
- paventoso*: che mette paura (LXII 4 *paventωsfω*).
- pellegrino*: che vaga lontano (X 12 *pellegrina*); peregrino, fuori dal comune (LIX 56 *pellegrine*).
- pendere*: dipendere (XIII 20 *pende* e 23 *Pendenω*).
- percosso*: colpito, detto di un albero e degli armenti (XLV 15 *percosse*; LXXVIII 107).
- periglioso*: pieno di insidie e pericoli (LII 4 *periljωsfω*).
- perla*: usato quasi sempre in senso metaforico, a indicare i denti (X 5, XIII 42, LIX 8 e 46 *perle*).
- Persa*: abitante della Persia (LXXVII 44 *Persa*).
- persa*: reg., maggiorana (LXXIX 34).
- pesare*: fig., essere gravoso, difficile da sopportare (VIII 14, XXV 3 *pefa*); avere importanza (LV 84 *pefa*).
- peso*: fig., incombenza gravosa (XLV 79, LXXVI 96 e LXXVII 47 *pesω*).
- petto*: per metonimia indica il seno materno (LIX 22 *petto*) oppure il cuore, in senso sia proprio (LXXVI 54 *petti*) che figurato (LIX 6 e LXV 34 *petto*).
- piaga*: ferita, sia in senso figurato (XXXVII 14; LXXVII 19 *piaghe*) che proprio (LIX 38 *piaghe*).
- piaggia*: propriamente, declivio; per estensione, qualsiasi terreno (XIII 61 *piaggia*; LXXII 1 *piagge*).
- pianeta*: corpo celeste, che con il suo influsso determina o indirizza l'agire umano (XXXV 5).
- pianta*: fig., orma, a indicare per estensione un percorso già tracciato da qualcuno con l'esempio (LXXVII 60 *piante*).
- piantare*: fig., far nascere, detto della mano della donna che suscita nuovi sentimenti nel cuore dell'io (LXII 2 *pianta* e 3 *piantò*).
- pigliare*: far innamorare di sé (XXXIV 1 *piljarmi*); essere preso da un sentimento (XLV 80 *piljar*); assumere su di sé qualcosa (LXXVI 96 *pilja*); prendere, ottenere (LXXIX 30 *pilji* e 61 *piljar*).
- Pindo*: catena montuosa sacra alle Muse (LXXVIII 69 *Pindω*).
- pingere*: fig., descrivere con ricchezza di dettagli, raffigurare in maniera icastica in componimenti poetici (XXXI 19 *pinganω*).
- pioggia*: fig., intralcio che sopravviene nel cammino verso la virtù, sventura della vita (XXXI 67).
- piovere*: fig., scaturire, essere versato, detto delle parole che escono dalla bocca della donna (XIV 5 *piove*).
- polve*: polvere, a indicare in senso figurato la realtà inconsistente di cui è formato il corpo (XLVII 9).
- pomo*: mela o più genericamente frutto (LXXIX 14 *poma* e 62 *pomi*).
- pondω*: peso, a indicare una circostanza difficilmente sopportabile (XXIX 3, XXXIX 6, LVII 8 e LXXVI 17 *pondω*) o il corpo rispetto all'anima (LV 29 *pondω*).

- ponto*: vd. *punto*.
- posare*: rifl., soffermarsi, riposarsi (XXIII 2 *posar*; XXVI 11 *si posa*; LXIX 9 *posa*); spandersi, detto delle note di rosso che si trovano fra il bianco della pelle (LIX 44 *si posa*); fermarsi, trovare quiete (LXIV 17).
- precetto*: insegnamento (LXVIII 107 *precetti*).
- pregiare*: apprezzare, stimare di qualche importanza (XXVI 33 *pregiò*).
- prendere*: rifl., innamorarsi (VII 7 *mi presi*).
- preso*: catturato, fatto prigioniero (LXXVIII 99 *presò*).
- prego*: preghiera (LV 77 e LXXIX 53 *prieghi*).
- prigione*: prigioniero (XXXIV 10 *prigione*).
- primo*: originario, di un tempo (dedicatoria r. 2; XXI 2, XXVIII 9, XXXI 69, LV 21, LXV 14, LXVIII 13 *primò*; XXXV 4 *prima*).
- primieramente*: per primo (XXXII 13 *primieramente*); un tempo, originariamente (LXXIII 8 *primieramente*).
- primiero*: originario (LXII 3 *primierò*).
- profano*: ignorante, non competente (LXXIX 76 *profana*).
- profondare*: rifl., addentrarsi fino a smarrirsi, detto in senso figurato della mente dell'io (XXXIX 3 *mi profondò*).
- pronto*: detto degli spiriti che sovrintendono alle funzioni vitali, con il significato di sollecito a lasciare il corpo (XXVIII 7 *pronti*).
- provare*: fare esperienza di qualcosa (XIV 8 *pruove*; LXXII 8 *provar*; LXXVIII 71 *provò*).
- prova*: verifica (LXXIX 41 *pruova*); preceduto dalla preposizione *a*, vale a gara (XIII 58 *a pruova*).
- prudenza*: previdenza, lungimiranza (LXXVII 27 *prudenzia*).
- pugno*: per estensione, mano (LXXIX 44).
- punto*: momento preciso, o forse meglio, in senso più tecnico, specifico assetto in cui si trovano disposti gli astri nel cielo (XXXI 4 *pontò*); ciascun singolo istante (XXXIV 13 *puntò*); avv., neanche in misura minima, per nulla (LXXVIII 104 e LXXIX 48 *puntò*).
- purgare*: ripulire di ogni oggetto che potrebbe intralciare il cammino, detto in senso figurato del sentiero che conduce alla virtù (LXXVII 63 *Purgar*).

Q

quieto: che non fa rumore (LXXIX 44 *queta*).

R

raccogliere: rifl., fare ritorno (XII 12 *mi raccolgò*).

raccolto: rivolto verso sé, schivo (LXIV 24 *raccolta*).

rado: raro (LXV 64 e LXXVII 35 *rade*); avv., raramente (LXXVIII 138 *radò*).

raffiggere: vd. *riaffiggere*.

raggio: fig., ciascuno dei due occhi (LXXII 22 *raggi*) o la luce che questi emanano (LV 28 *raggi* e 55 *raggiò*).

ragionare: dettare (LXVIII 5 *ragionò*).

rallegrare: rifl., fig., detto dell'aria che vibra per la gioia nell'ascoltare il canto della donna (LIX 74 *si rallegra*).

rapportare: riportare, riprodurre, detto delle bellezze della donna che di continuo invadono la mente del poeta (LXIV 19 *Rapporta*).

ratto: avv., rapidamente o immediatamente (II 13 e LXXIX 64 *rattò*).

reale: regale, nobile, detto degli atteggiamenti della donna (LV 32 *reali*).

- regno*: dominio, autorità (LV 90 e LXXVI 66 *regnō*), usato anche per designare il paradiso (LIX 82 *regnō*).
- rendere*: restituire qualcosa alla vista (XV 14 *render*); rifl., arrendersi, consegnarsi (LXV 74 *mi rendei*).
- reo*: crudele (X 7 *riō*; XL 10 *rei*; LXX 7 *rea*; LXXVI 44 *ria*).
- respirare*: essere suscitato, emanare, oppure forse sentire dentro di sé come ispirandolo (XV 5 *respiri*; XXII 4 *respirar*).
- riaffiggere*: essere fissato nuovamente, detto dei pensieri d'amore che occupano come un tempo il cuore dell'io (VIII 4 *Si raffisserō*).
- ristaurare*: offrire o ricevere ristoro, in senso sia proprio, dalla calura del sole (XXII 8 *ristaura*), sia figurato (XLV 89 *ristorarō*; LIX 71 *ristaura*; LXXVII 59 *ristorarō*).
- ristringere*: stringere saldamente (IV 5 *Hannō ristrette*).
- ribellante*: ribelle, ostile (XLV 33).
- ricercare*: rifl., richiedersi, essere necessario o opportuno (dedicatoria r. 7 *si ricerca*).
- ricetto*: fig., accoglienza, rifugio (I 11, XLI 6 e LV 32 *ricettō*).
- ricevere*: ottenere indirettamente, detto della luce della luna che proviene da quella del sole (III 11 *riceve*).
- ricorso*: persona alla quale (o luogo in cui) si può ricorrere per riceverne sostegno (XXXI 58 *ricorsō*).
- ridente*: sorridente, sorridendo (LXXVIII 38 *ridente*).
- ridere*: fig., in riferimento all'erba o ai colli, fiorire (XIII 62 *rider*; XXVI 17).
- ridire*: rifl., ricredersi, dire contraddicendo quanto si era detto subito prima (LXXV 32 *si ridice*).
- ridotto*: ritornato (XXI 2 *Ridotti*).
- rilucere*: risplendere, detto della luna (LXX 2 *rilucea*).
- rima*: per estensione, vale sempre componimento poetico (I 8, XXVI 6, 7, 14, 22, 29, 33 e 39, LIX 7 e LXV 42 *rime*; XXXIX 10 *rima*).
- rimaritare*: rifl., fig., ricongiungersi nuovamente, detto dell'anima che torna a Dio (XLV 73 *si rimarita*).
- rimirare*: guardare intensamente (LXIV 22 *rimira*).
- rimpetto*: vd. *dirimpetto*.
- rinfrascare*: fig., rinvigorire il ricordo (XII 2 *rinfrasca*); attenuare l'ardore della passione amorosa (XIV 3 *rinfrasca*).
- rintuzzare*: smorzare, affievolire, detto in senso fig. della brama che la donna ha di veder soffrire l'io (XLVII 3 *sarà rintuzata*).
- rinvescare*: rifl., invescarsi di nuovo (XII 6 *si rinvesca*).
- riparare*: offrire un rimedio a un male commesso (XLIII 8 *ripara*).
- riparo*: possibilità di scampare a un male o di proteggersi da esso (XLVI 4 *riparō*).
- riposare*: cessare di affaticarsi (XV 1 *Ripōfate*).
- riposato*: che offre riposo, tranquillo, detto dei giorni vissuti senza affanni (XXXIII 1 *ripōfati*).
- riposo*: per estensione, la donna, che era fonte di serenità per l'amante (XXXIII 8 *ripōfō*).
- riprendere*: rimproverare (LXV 85 *sarò ripresō*; LXVI 8 *riprende*).
- riscuotere*: far tornare in sé qualcuno facendogli prendere coscienza di qualcosa (XLV 48 *riscosse*).
- riserbare*: conservare qualcosa appositamente per qualcuno (LXIV 26 *riserba*; LXXVI 12 *Ha riservatō*).
- risguardare*: guardare con intensità o a lungo, esaminare con attenzione (XXIII 1 *risguardō*; XXV 2 *Risguardavate*; XLV 61 *risguardandō*;

- LXXVII 7 *risguardate*; LXXVIII 53 *risguarda*).
- riso*: il sorriso, o forse la bocca stessa (XXIV 10 *risω*).
- risorgere*: rinascere (L 14 *risorge*).
- ristorare*: vd. *ristaurare*.
- ritenere*: tenere con sé, trattenerne (XII 4 *ritiene*; XXIV 12; XXVI 5 *ritenete*).
- ritornare*: tr., far tornare (XLIII 11 *ritorna*).
- ritrarre*: fig., fare un ritratto, riprodurre tramite la poesia (XXXI 86 *ritrarle*).
- ritroso*: detto della donna, restia (all'amore) e di conseguenza insensibile, quando non addirittura crudele (XXVI 34 *ritrofa*).
- riva*: piaggia (LXXII 16).
- rivolgere*: tramutare, detto della tristezza che è trasformata in gioia (XXI 5 *ho rivolti*; LXI 11 *rivolgi*); distogliere o volgere indietro (XXXI 65 *s'è... rivolta* e 84 *si rivolse*; XXXVI 6 *rivolge*).
- rivoltare*: indirizzare (LV 18 *Rivolta*).
- rodere*: rifl., fig., consumarsi, tormentarsi (V 10 *mi rodω*).
- rompere*: far venire meno, detto della speranza (XXV 6 *ha... rotta*).
- rosa*: metaforicamente, le labbra (IX 9, LIX 8 *rofe*) o le guance (LVI 6 *rofe*).
- rossezza*: sfumatura di rosso presente in piccola misura, detto del colore che nel viso della donna si unisce al candore della pelle (LIX 44 *rosseza*).
- Rovolon*: la seconda vetta più elevata dei Colli Euganei (LXXIX 74 *Ruvolòn*).
- rubare*: appropriarsi di qualcosa con la forza, strappar via, detto in senso figurato della donna che si impossessa del cuore dell'io (XXIV 2 *rubaste*).
- rugoso*: scabro, detto delle corna del becco (LXXIX 7 *rugωfe*).
- ruinato*: distrutto, abbattuto, detto di abitazioni (LXXVIII 100 *ruinate*).
- Ruvolon*: vd. *Rovolon*.
- sacro*: divino, attributo delle Muse (LVIII 1 *Sacre*).
- saldo*: stretto saldamente (IV 6 *salde*; LXIII 10 *salda*); stabile (XXIII 13 *salda*; LV 34 *saldω*).
- salire*: nella forma con la desinenza latina dell'incoativo, iniziare a salire o salire di continuo (LXXVII 79 *salisca*).
- salma*: peso, a indicare in senso figurato il corpo in quanto intralcio per l'anima (I 13).
- salso*: che contiene sale, detto dell'acqua del mare (XLV 16 *salse*).
- saltare*: sobbalzare, a indicare un movimento involontario dei muscoli dell'occhio (LXXIX 55 *salta*).
- salubre*: di giovamento alla salute, in senso sia proprio, in riferimento ad acque termali (XXVI 1), che figurato (LXXVI 56 *salubri*).
- salute*: salvezza (III 6 e LXV 84).
- sampogna*: zampogna (LXXVIII 136).
- sangue*: fig., stirpe (LXV 61).
- santo*: con riferimento agli occhi della donna, di bellezza e virtù divine, sovrumane (XXI 1, LX 7 *santi*; LV 46, LXV 33 *sante*); detto anche per indicare gli astri (LXX 6 *sante*).
- sasso*: pietra, per indicare in senso figurato la durezza del cuore della donna (LXXIX 27).
- sassoso*: detto di colle brullo e impervio, su cui non cresce vegetazione ma scorrono corsi d'acqua (LXXVIII 8 *sassωfi*).
- sazio*: usato in senso figurato, in riferimento al desiderio di piangere (LV 60).
- sbandire*: esiliare, detto in senso figurato della Medicina dopo la morte del medico Marcantonio Della Torre (XXX 6 *sbandita*).
- scabbia*: fig., male che si diffonde e produce scadimento morale, detto del luteranesimo (LXXVI 44).

- scarno*: macilento, privo di forze, detto del corpo in contrapposizione all'anima (XI 12 *scarnω*).
- scempio*: in senso proprio, grande rovina, strage (XXXI 57, LXXVI 79 *scempiω*).
- scendere*: discendere, detto di acque che fluiscono verso la foce assecondando il loro corso lungo le colline (LXXVIII 8 *scendωn*).
- scernere*: scorgere, vedere quasi per caso (XIII 31 *scerse*).
- scherzare*: saltellare, muoversi in maniera troppo vivace, detto di capre (LXXVIII 171 *Scherzate*).
- schiera*: novero, gruppo dei poeti che celebrano Lucrezia Borgia (XXXI 16 *skiera*).
- schivo*: in riferimento alla donna, sdegnoso (LXXIX 54 *schiva*).
- sciagura*: sorte contraria (XXIV 4 *sciagura*).
- sciocco*: detto di desiderio, insensato, o forse meglio futile, mondano, non indirizzato alle realtà celesti (LV 54 *sciocchi*).
- sciocchezza*: leggerezza nell'agire (XLII 8 e LXV 13 *sciocchezza*).
- sciolto*: detto dell'anima che si è ormai liberata dal peso del corpo (XI 5 *sciolta*).
- scolpire*: fig., imprimere nella mente (LXXIII *scolpe*).
- scoprire*: rifl., rivelarsi, detto delle parole che il cuore non riesce a esprimere (LV 10 *si scuopre*).
- scordato*: dimentico (XXVII 2 *scordati*).
- scorgere*: scortare, accompagnando o guidando (L 10 e LXV 1 *scorge*).
- scorza*: corteccia dell'albero (LXXII 20).
- scuro*: tendente al nero (LVIII 11 *scuri*).
- secolo*: epoca (XXXI 60, LVI 11, LXXVI 7 e LXXVII 65 *secol*).
- secondo*: favorevole (LVII 1 *secondω*).
- sede*: luogo in cui dimorare, detto del paradiso, preparato come sede perpetua per le anime meritevoli (LXXVII 70 *sede*).
- sedere*: fig., trovarsi stabilmente in un luogo (XXVIII 11 *sedersi*; LXXVIII 17 *siede*).
- seggio*: sedile, che può essere il trono di gloria riservato alle anime del paradiso (XXXI 73 *seggiω*), quello papale (LXXVI 40 *seggiω*) o un semplice oggetto usato dai pastori per sedersi (LXXVIII 23 *seggiω*).
- segno*: fig., bersaglio, obiettivo (XXXI 11 e LI 1 *segnω*).
- seguire*: assecondare (dedicatoria 1. 10; XII 9 *seguendω*; LXXVIII 127 *seguite*); proseguire un discorso (XXXI 46 *segue*); perseguire (XXXIX 8 *seguω*).
- sembianza*: aspetto fisico, del volto o dell'intera persona (XXXI 62).
- seme*: fig., ciò che si è piantato e da cui si aspetta di cogliere un frutto (VII 3 *seme*).
- senso*: facoltà attraverso cui è percepita la realtà esterna (II 13, XLIV 8 e XLVIII 14 *sensi*; XVIII 6 *sensω*).
- sentimento*: senso profondo di un discorso (LV 38 *sentimentω*).
- sereno*: sost., cielo terso (LXX 1 *seren*).
- serrare*: rifl., essere racchiuso, trovarsi (XLII 14 *si serra*); rinchiudere, circondare (LXXVI 19 *serra*).
- sete*: fig., brama (XLVII 4 e LIX 13).
- sforzare*: costringere (LV 7 *sforze*).
- sgombrare*: fig., liberare, ripulire di qualcosa (XXIX 4 *sgombra*).
- sicuramente*: senza alcun timore (LXXII 4).
- siffattamente*: in maniera siffatta, in modo tale che (LXXVII 63 *si fattamente*).
- silvestre*: detto delle Muse, bucolico (LXXVIII 20 e 161 *silvestri*).

- simo*: dal naso schiacciato, camuso (LXXIX 12 *simω*).
- sincero*: che non fa nascere alcun dubbio, detto della fedeltà (XLI 14 *sincera*).
- snodare*: rifl., fig., liberarsi dai nodi d'amore (VIII 8 *mi snodi*).
- soffrire*: sopportare (XLV 10 *haggiω ... soffertω*).
- soggetto*: assoggettato (LXIV 15 *suggettω*).
- soggiorno*: tempo (XIII 33 *soggiornω*) o luogo (XXII 7 e XXXI 69 *soggiornω*) in cui si dimora.
- sorella*: come tecnicismo, usato in riferimento a un componimento simile per argomento o per metro (XXXI 90 *sorelle*).
- sorgere*: fig., nascere, scaturire (LIII 7 *sorse*).
- sospeso*: incerto, indeciso (XXXI 38 e LXXVI 95 *sospesω*); non rivolto verso un oggetto preciso (LXIV 24 *suspesa*).
- sostanza*: intelligenza angelica che sovrintende al moto degli astri, o forse l'astro stesso (LXX 4 *sustanzie*).
- soverchio*: sovrabbondante, eccessivo (II 5, XV 7 e XLII 9 *soverkiω*; LXVIII 13 *soverkia*).
- spandere*: riversare, spargere, detto in senso sia figurato (LIX 57 *si spande*) che proprio (LXXVI 82 *spande*).
- spargere*: fig., diffondere (LXVIII 10 *sparga*), diradare (LV 52 *parse*) e riversare (LXXVI 51 *si sparga*).
- specchiare*: rifl., fig., rivedere la propria condizione in quella dell'io (XLV 28 *si specki*).
- spegnere*: fig., far cessare (LXXVI 49 *spegni*).
- spendere*: impiegare, detto di parole o di tempo (XLV 91 *spendω* e 92 *ho spesω*; LXXVI 59 *s'è spesω*).
- spento*: cessato, venuto meno (XXVIII 10 *spenta*; XLV 21 *spenti*).
- spigolare*: raccogliere le spighe rimaste sui campi dopo la mietitura (LXXIX 47 *Spigolandω*).
- spingere*: smuovere, modificare (LXXIII 11 *spinge*).
- spinoso*: pieno di rovi, detto in senso figurato del cammino verso la virtù (LII 11 *spinωsω*).
- spirto*: ciascuna delle sostanze che sovrintendono al corretto svolgimento di tutte le funzioni del corpo (XXIII 5 e XXVIII 7 *spirti*; LXVI 6 *spirtω*).
- spoglia*: fig., oggetti appartenenti al nemico vinto (XXX 13 e LXXVI 83 *spolje*; forse in questo più che nell'altro significato anche in LXXVIII 117 *spolje*); corpo in quanto rivestimento dell'anima (LXXV 5 e 27 *spolja*).
- spogliare*: fig., privare (LXV 3 e LXXV 21 *spolja*).
- sposa*: in riferimento a Cristo, la Chiesa (LXXVII 74 *spωsa*).
- sprone*: indica sempre, in senso figurato, gli stimoli con cui Amore vuole condurre l'io (XXXVI 4 *sproni*; LI 8 *spron*).
- squilla*: campana (LXXVI 69 *squille*).
- sterpo*: arbusto o ramo spinoso, a indicare in senso metaforico gli impedimenti sul cammino verso la virtù (XXXI 81 e LXXVII 62 *sterpi*).
- strano*: forse nel senso di peregrino, per distanza e costumi (LXXVII 45 *strana*).
- straziare*: stracciare, detto di una corona di fiori (LXXIX 32 *straziar*).
- stringere*: costringere (LXIX 34 *stringe*).
- stupido*: intontito, attonito (XIII 30 *Stupidω*).
- subito*: agg., improvviso (XLV 41 *subitω*).
- succedere*: prendere il posto di qualcuno in una carica, essere il successore (LVII 48 *sucsesse*).
- suggetto*: vd. *soggetto*.

suonare: risuonare, detto delle parole (LV 10 *suona*).

superbo: alto, detto dei sette colli di Roma (LXXVII 1 *superbi*), o profondo, in riferimento al mare (LXXVIII 127 *superbω*) e forse anche a un vaso (LXXVIII 30 *superba*).

superno: celeste, in riferimento al paradiso (LXXV 30 *superni*).

supplire: compensare una mancanza o porre rimedio a un errore (LXV 57).

sustanzia: vd. *sostanza*.

svegliare: fig., destare un sentimento assopito (V 1 *sveljassi*; XX 14 *Svelji*).

svellere: divellere, strappare via, in senso sia proprio, in riferimento a piante (XLV 41 *svelse*), che figurato, detto dei pensieri (LXII 2 *svelle*).

svelto: divelto, strappato via, detto di fiore (LXXV 46 *Sveltoω*).

sylvestre: vd. *silvestre*.

T

tardare: deviare dal percorso attardandosi (XXXI 83 *tardò*).

tasca: borsa, bisaccia (LXXVIII 50 e 54).

tazza: vaso, coppa (LXXVIII 30, 159 e 167 *taza*).

Tebro: latinismo per Tevere (LXXVIII 70 *Tebroω*).

tema: paura, timore (XLV 80 e LII 9).

tempia: per sineddoche, la fronte o l'intera testa (XXXI 72 *tempie*).

tempio: fig., dimora (LVI 12 *tempiω*).

terreno: sost., regione (XI 4 *terren*; LXXVIII 72 *terrenω*); agg., proprio della vita terrena, mondano, in contrapposizione alle realtà celesti (XXXI 3 *terrene*; XXXI 51 *terren*; XXXI 78, LIV 2 e LXXVII 16 *terrena*; XLVIII 11 *terrenω*).

terrestre: lo stesso che *terreno* (XXXI 64 *terrestri*; LV 29, LVII 11, LX 4, LXXV 47 e LXXVI 27 *terrestre*).

Tesino: reg., Ticino (LXXVIII 91 *Tesinoω*).

tessere: intessere, intrecciare, detto di giunchi (LXXVIII 52 *tesse*).

tetro: lugubre, detto del carcere che metaforicamente rappresenta la vita (XLV 74 *tetroω*).

tirare: fig., trascinare (XII 5 *tira*; XXVII 4 *Tirar*).

toccare: detto di un argomento di lode, trattare (LIX 52 *si tocca*).

togliere: rifl., sottrarsi alla presenza di qualcuno (XII 10 *mi tolgo*); privare di qualcosa (LXXV 39 *tolja*); raccogliere (LIX 34 *tolse*; LXXIX 15 *ho tolte*).

torcere: fig., far rivolgere (XLIV 3 e LXXVIII 104 *torse*).

tornare: tr., far tornare (LV 69 *Tornami*).

torno: tornio (LXXVIII 32 *tornoω*).

torpere: rifl., rimanere intorpiditi per il freddo (LV 71 *torpo*).

torto: agg., tortuoso, detto di percorso deviato rispetto al sentiero rettilineo (LV 20 *tortoω*).

tosto: avv., rapidamente, presto (LV 52 e LXXIX 56 *tostoω*).

traboccare: fig., straripare, detto del piacere che invade l'animo alla vista della donna che sorride (LIX 51 *trabbocca*).

tranquillo: detto di acque, placido, non agitato (LIX 10 *tranquille*).

trapassare: fig., superare, in riferimento a virtù che oltrepassano in misura quelle dei predecessori (LXXVII 53 *trappassare*).

trascendere: superare (LIX 55 e LXIV 46 *transcende*).

trastullare: rifl., allietarsi, traendo giovamento sia fisico che spirituale (LIX 65 *si trastulla*).

travagliare: arrecare affanni, detto in riferimento alle guerre che

hanno interessato l'Italia a inizio Cinquecento (LXXVI 55 *travaljare*).
turbare: sconvolgere, cambiare il corso di un evento (XLVI 12 *turba*).

U

uggia: ombra o in generale assenza di sole nociva per le piante (XXIX 8).
umero: òmero, a indicare per metonimia le spalle (LIX 59 *humeri*).
umido: detto della nebbia (LV 53 *Humida*).
umore: ciascuno dei quattro fluidi che regolano il funzionamento dell'organismo umano secondo la dottrina ippocratica (XV 6 *humore*); corso d'acqua (XXII 5 *humori*).
unico: ineguagliabile, unico al mondo (XXVIII 13 *unico*).
unqua: mai (LXXV 51).
uopo: necessità, necessario (IX 13 *Uopo*).
uso: agg., solito, abituato (LIV 9 *usō*).
usato: abituale, di un tempo (XIV 6, XX 10 e LXV 8 *usata*; XXXVIII 8 *usato*).
uva: impiegato per indicare, per sineddoche, l'intera pianta della vite (LXXVIII 48 *uve*).

V

vago: desideroso di qualcosa (LXXII 12 *vaghe*).
valore: forza, potenza, derivante per lo più dagli influssi degli astri (XXIV 11, XXXI 6, XXXIV 6, LVII 10 *valore*; forse con questo senso anche in LXXVII 20 *valor*).
vano: destinato a rimanere inespreso, detto del desiderio di cantare appieno le qualità della donna (XXXI 12 *vani*); mondano, caduco (L 6 *van*).
velo: fig., corpo, che fa da velo all'anima (XXXI 1 e LV 13 *velo*).
vena: filone d'oro (LIX 35).

Venda: la vetta più elevata dei Colli Euganei (LXXVIII 74 *Venda*).
venerando: degno di riverenza, detto dei sette colli di Roma (LXXVII 1 *venerandi*).
ventura: buona sorte, fortuna (XXIV 7) o più genericamente destino (XXXV 12 e LXXIX 35).
verace: vero, veritiero, in contrapposizione a ciò che è fallace, illusorio (XLVIII 5 e LII 7); detto di persona, che dice il vero (LXXVI 32).
veramente: a voler dire il vero (XIII 68 e LXXVI 53).
vergine: giovane donna, ragazza (XXXI 34 *Vergine*), anche nella forma vezzeggiativa (LXXIX 60 *virginetta*).
verno: inverno o più probabilmente, con uso latineggiante, primavera (LXXVII 30 *vernō*).
vero: sost., verità (XIII 55, LIII 17 e LXIV 70 *ver*; LXII 6 e LXVII 14 *verō*).
vestire: fig., rivestire, detto di qualità (LIX 60 *veste*).
viaggio: la via da percorrere o il cammino con cui la si percorre (XXXI 83 e LII 4 *viaggiō*).
vincere: avere la meglio su qualcosa o qualcuno (II 2 e XVII 3 *vinse*; XVII 1 *vincer*; LXXVIII 119 *vincete*); superare (LV 33 *vinci*; LIX 24, LXIV 12, 13 e 49 e LXV 63 *vince*).
virginetta: vd. *vergine*.
vivace: duraturo (LXXVII 26).
vivo: fig., di grande forza o intensità (XXXII 2, LVI 9 *vivō*; XLV 26 *viva*); in riferimento all'acqua, corrente (LXIII 7 *vive*).
voce: parola (I 7, XXV 7 e LXXVIII 66 e 148 *voci*; LXII 12 *voce*); fama (XXXI 40 *voci*).
volare: diffondersi, detto della parola poetica (XIII 8 e LXXVII 40 *vōlandō*); muoversi da un argomento

all'altro, detto della mente (LIX 96 *vōla*; LXXIII 2 *vōlandō*).

volgo: in senso spregiativo, popolino, persone che non sono intendenti di poesia e acclamano solo i valori terreni (LIV 8 *vulgō*).

voluttà: qualsiasi passione, non necessariamente negativa in sé, che distoglie dai propri obiettivi (LXXVI 25 *vōluptà*).

vuoto: privo di qualcosa (XLI 8 *votō*) e per estensione imperfetto (LIX 101 *vota*).

Z

zelo: con valore etimologico, gelosia (XXV 9 *çelō*); dedizione poetica dovuta a una viva passione per la donna (LXV 42 *çelō*).

INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

XIII	Amōr, da che 'l ti piace	p. 11
LXIX	Amōr, dapoi che tu nōn mi cōnsenti	56
VII	Amōr, Madonna et iō	8
XXI	Amōre ε la virtù de lj'ocki santi	17
XLII	Anima santa, che ne' giōrni gai	31
LXI	Anima stanca, pofcia ch' iō ti guidō	48
LVII	Aventurōfō dī, che cōl secōndō	43
XXIV	Bella ε gentil Signōra	18
LXIV	Ben mi credeva in tuttō esser difcioltō	50
LXVII	Cari, lieti ε felici versi miei	55
XXX	Cεfare miō, poi che cōmun dōlōre	22
XLIX	Cōme di vōi piū bella	37
XIX	Cōsì pōtess' iō tantō difamarvi	16
LXVIII	D' un carō, dōlce ε prezīōfō dōnō	55
LXXII	Deferte piagge ε boschi ωmbrōfi et hermi	58
XL	Di giōrnō in giōrnō mi cōnduce Amōre	30
XXV	Donna, che a' miei sōspiri alcuna volta	19
XLVI	Donna crudel, che cōn diletto amarō	36
XLVII	Donna crudel, che già gran tempō havete	36
LV	Donna gentil, che dal cōnsiljō eternō	40
LXXIV	Donna, il vostrō partire	59
XX	Donna, se 'n vōi pōtesse tantō Amōre	16
XVIII	Donna, se per disdegni o per dureza	15
XLIV	Dēh fōss' iō mortō il dī, che lj'ocki apersi	32
XXXII	Dēh qual fierō destin, qual cruda stella	25
XV	Dēh ripōfate, o caldi miei sōspiri	13
XLIII	Dōlci pensier, che da radice amara	31
VI	Dōlci pensier, che da sī dōlci lumi	7
LXXIII	Dōlci pensieri, che cōntinuamente	59
XXXV	Et in lieta fōrtuna, et in adversa	27
LIX	Gentil Signōra, i' voljō	45
XXXIII	I pensier vaghi, i ripōfati giōrni	26

INDICI E TAVOLE

XXVII	Il lampeggiar de' belj'ocki sereni	20
L	Ite, miei versi, ne le fiamme accese	38
XXXVII	Ite, pietosi miei sospiri ardenti	28
LXXIX	Io vado per cantare ad Amarille	72
IV	L'alta bellezza e le virtù perfette	6
XLV	L'alta speranza, che mandaste al cuore	32
XIV	L'aura gentil, che sospirando muove	13
LXXV	La bella Donna a cui donaste il cuore	60
II	La bella Donna, che 'n virtù d'Amore	5
XXXIV	La bella Donna, che devea piljarmi	27
IX	La bella fronte colorita e bianca	9
LXXI	Lasso me, ch'io non hebbi heri novella	57
X	Lj'ocki soavi al cui governò Amore	9
LII	Madonna, i pensier miei	39
LIII	Mentre, che a voi non spiacqui	39
LIV	Mentre nel statò mio, dove ch'io nacqui	40
LXX	Nel bel seren tra le minori stelle	57
XXII	O dolce valle, ove tra l'herbe e ' fiori	17
LXV	Per quella strada, ove il piacer mi scorge	52
XLVIII	Poi che sdegnò disciolge le catene	37
XII	Quando 'l piacer, che 'l difiatò bene	10
XXIII	Quando, lassò, risguardò al carò loco	18
III	Quando meco ripensò al sommò bene	6
XLI	Quando ripensò, Donna, a quellò ardore	30
XXIX	Quantò ognihòr pensò, più la mente ingombra	21
XXXIX	Quantò più mi distrugge il mio pensiero	29
LXII	Quella honorata man, ch'entr'al mio cuore	49
XXXI	Quella virtù, che del bel vostro velò	22
XXVIII	Questa Donna gentil, che sempremai	21
LVI	Questa vera beltà, che in terra apparse	43
XXXVIII	S'Amor così vi stessee in meçò 'l cuore	29
LVIII	Sacre sorelle, che d'intornò al monte	44
XXVI	Salubre fonte, e tu, rinkiufa valle	19
XVI	Se giustamente, Amor, di te mi doljò	14
I	Se 'l durò suon de' gravi miei sospiri	5
XVII	Se la pietà di me vincer potesse	15
V	Se tu sveljassi, Amore	7
LI	Sì come i miei pensier tutti ad un segnò	38
XXXVI	Sì mi dstringe Amore e la mia Donna	28

INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

LXXVI	Signor, che fosti eternamente eletto	62
LXXVIII	Sovave è 'l fiskio de i fronduti pini	68
LX	Sol, che circondi ogni habitato luoco	48
VIII	Sott'un vel d'or con leggiadretti nodi	8
LXVI	Un pensier vago ne la mente kiudo	54
LXXVII	Vaghi, superbi e venerandi colli	64
XI	Valli, Selve, Montagne alpestre et Acque	10
LXIII	Voi, che l'albergo haveste in l'onde kiare	49

TAVOLA DI CONCORDANZA

		MA ₁	Jena
I	Se 'l durω suon de' gravi miei sωspiri	1	1
II	La bella Donna, che 'n virtù d'Amōre	24	2
III	Quandω mecω ripensω al sōmmω bene	2	3
IV	L'alta bellezza ε le virtù perfette	3	4
V	Se tu sveljassi, Amōre	19	5
VI	Dōlci pensier, che da sì dōlci lumi	4	6
VII	Amōr, Madonna et iω	6	7
VIII	Sōtt'un vel d'or cōn leggiadretti nodi	25	8
IX	La bella frōnte cōlorita ε bianca	10	9
X	Lj'ocki sōavi al cui gōvernω Amōre	12	10
XI	Valli, Selve, Mōtagne alpestre et Acque	14	11
XII	Quandω 'l piacer, che 'l difiatω bene	9	12
XIII	Amōr, da che 'l ti piace	7	13
XIV	L'aura gentil, che sōspirandω muove	23	14
XV	Dēh ripōfate, o caldi miei sōspiri	18	15
XVI	Se giustamente, Amōr, di tē mi doljω	20	16
XVII	Se la pietà di mē vincer pōtesse	16	17
XVIII	Donna, se per disdegni o per dureza	-	18
XIX	Cōsì pōtess'īω tantω difamarvi	17	19
XX	Donna, se 'n vōi pōtesse tantω Amōre	-	20
XXI	Amōre ε la virtù de lj'ocki santi	26	21
XXII	O dōlce valle, ωve tra l'herbe ε ' fiōri	-	22
XXIII	Quandω, lassω, risguardω al carω locω	-	23
XXIV	Bella ε gentil Signōra	-	24
XXV	Donna, che a' miei sōspiri alcuna volta	-	25
XXVI	Salubre fōnte, ε tu, rinkiufa valle	13	27

INDICI E TAVOLE

XXVII	Il lampeggiar de' belj'ocki sereni	-	28
XXVIII	Questa Donna gentil, che sempremai	-	29
XXIX	Quantω ognihωr pensω, piū la mente ingωmbra	-	26
XXX	Cefare miω, poi che cωmun dωlore	-	30
XXXI	Quella virtū, che del bel vostro velω	-	31
XXXII	Deh qual fierω destin, qual cruda stella	-	32
XXXIII	I pensier vaghi, i ripωfati giωrni	-	33
XXXIV	La bella Donna, che devea piljarmi	-	34
XXXV	Et in lieta fōrtuna, et in adversa	-	35
XXXVI	Sì mi dstringe Amōre e la mia Donna	-	36
XXXVII	Ite, pietōfi miei sōspiri ardenti	-	37
XXXVIII	S'Amōr cōsì vi stessee in meçō 'l cuore	-	-
XXXIX	Quantω piū mi distrugge il miω pensierω	-	38
XL	Di giωrnω in giωrnω mi cōnduce Amōre	-	42
XLI	Quantω ripensω, Donna, a quellω ardōre	-	39
XLII	Anima santa, che ne' giωrni gai	-	40
XLIII	Dōlci pensier, che da radice amara	-	41
XLIV	Deh fōss'io mortω il dī, che lj'ocki apersi	-	-
XLV	L'alta speranza, che mandaste al cuore	-	43
XLVI	Donna crudel, che cōn diletto amarω	-	-
XLVII	Donna crudel, che già gran tempo havete	-	-
XLVIII	Poi che sdegnω difciolge le catene	21	44
XLIX	Cōme di voi piū bella	-	45
L	Ite, miei versi, ne le fiamme accese	-	46
LI	Sì cōme i miei pensier tutti ad un segnω	-	47
LII	Madonna, i pensier miei	-	48
LIII	Mentre, che a voi non spiacqui	-	49
LIV	Mentre nel statω miω, dove ch'io nacqui	-	50
LV	Donna gentil, che dal cōnsiljω eternω	-	51
LVI	Questa vera beltà, che in terra apparse	-	52
LVII	Aventurōfω dī, che cōl secōndω	8	53
LVIII	Sacre sōrelle, che d'intōrnω al mōnte	-	54
LIX	Gentil Signōra, i' voljω	-	-
LX	Sol, che circōndi ogni habitatω luocω	-	55

TAVOLA DI CONCORDANZA

LXI	Anima stanca, poscia ch'io ti guidò	-	56
LXII	Quella honorata man, ch'entr'al mio cuore	-	57
LXIII	Voi, che l'albergò haveste in l'onde kiare	-	58
LXIV	Ben mi credeva in tutto esser disciolto	-	59
LXV	Per quella strada, ove il piacer mi scorge	-	60
LXVI	Un pensier vagò ne la mente kiudò	-	61
LXVII	Cari, lieti e felici versi miei	-	62
LXVIII	D'un carò, dolce e prezioso dono	-	63
LXIX	Amor, dappoi che tu non mi consenti	27	64
LXX	Nel bel seren tra le minori stelle	-	65
LXXI	Lassò me, ch'io non hebbi heri novella	-	66
LXXII	Deserte piagge e boschi ombrosi et hermi	-	67
LXXIII	Dolci pensieri, che continuamente	-	68
LXXIV	Donna, il vostro partire	-	-
LXXV	La bella Donna a cui donaste il cuore	-	69
LXXVI	Signor, che fosti eternamente eletto	-	70
LXXVII	Vaghi, superbi e venerandi colli	-	-
LXXVIII	Suave è 'l fischio de i fronduti pini	-	-
LXXIX	Io vado per cantare ad Amarille	-	-

TAVOLA METRICA

Sonetti

ABBA ABBA CDC DCD	IX, XI, XXVII, XXVIII, L, LXXI
ABBA ABBA CDD CDD	XLII
ABBA ABBA CDD DCC	LIV, LXVIII
ABBA ABBA CDE CDE	II, III, XXIII, XXV, XXXII, XLI, XLVIII, LI, LVI, LVII, LVIII, LXX, LXXIII
ABBA ABBA CDE DCE	I, IV, VI, VIII, X, XIV, XVI, XVII, XXI, XXIX, XXX, XXXIV, XXXVIII, XXXIX, XLIII, XLIV, XLVII, LXIII, LXVII
ABBA ABBA CDE DEC	XII, XXII, XVIII, LXII
ABBA ABBA CDE EDC	XV, XLVI

Ballate mezzane

<i>yZZ AbbC BaaC cZZ</i>	V
<i>yzZ AbbC BaaC czZ</i>	VII
<i>YzZ AbbC CbbA AzZ</i>	LXVI
<i>yZZ AbC AbC cZZ</i>	XXIV, LII
<i>YZZ ABC ABC CZZ</i>	XXXVII
<i>YzZ ABC BAC CzZ</i>	XXXVI
<i>YZZ ABC BAC CZZ (4 stanze)</i>	LXIX
<i>zzz abC bcA azz</i>	LXXIV

Ballate grandi

ZyYZ aBbC aBbC CdDZ	XIX
Z(z)YyZ AbbC AbbC CDdZ	XL
ZYyZ ABC BAC CDdZ	XX
ZyYZ ABC BAC CdDZ	XXXV
ZYyZ ABC ABC CDdZ	LXI

Canzoni

AB BA ACcDD (3 stanze)	LXXII
AbC AbC cDdEEFF (5 stanze) cong. cDdEEFF	LXIV
ABC ABC CDDEEFFGG (6 stanze)	LV
abC abC cdeeDff (6 stanze) cong. Dff	XIII
ABC BAC CDDEeFF (7 stanze) cong. CDDEeFF	LXXVI
aBC bAC cDEEDffGG (7 stanze)	LIX
AbCDeFGH (7 stanze <i>unissonans</i>) cong. GH	LXXV

Canzoni pindariche

AbC AbC CDEEDdEeFF (st. I, II)	XXXI
AbC BaC CDEEDdEeFF (st. IV, V)	
AB BA ACCDEeDFF (st. III, VI)	
ABC BAC CDEEDdFF (st. I, II, IV, V)	LXV
ABbC BAaC CDEeDFF (st. III, VI)	
ABC DEF GHijKLM (st. I, II, IV, V)	LXXVII
ABcD EFgH IjK LmN (st. III, VI)	

TAVOLA METRICA

Canzoni sestine

A valle, B colli, C Arnò, D Donna, E selve, F rime XXVI
 cong. (A)B(C)D(E)F

A giorni, B vita, C pene, D Donna, E dolja, F morte XXXIII
 cong. (A)C(E)D(F)B

Madrigali

ABA BCB CC XLIX

abc bac dD LX

Serventesi

ABA BCB CDC ... XYX Y (97 versi) XLV

aBaB cDcD eFeF ... (24 versi) LIII

Ecloghe

endecasillabi sciolti (171 versi) LXXVIII

endecasillabi sciolti (80 versi) LXXIX