

VERONICA ANDREANI

NOTE PER UN PRIMO PROFILO  
DI GIROLAMO PARABOSCO POETA

All'altezza del 1546, allorché usciva a Venezia la sua prima raccolta di rime, Girolamo Parabosco era poco più che un esordiente, seppur di qualche prestigio: risaliva infatti all'anno prima il suo debutto sulla scena letteraria lagunare con quel libro di *Lettere amoroze* cui era arrisa immediata, nonché poi durevole, fortuna. Cavalcando l'onda del fresco e forse insperato successo, Parabosco, musicista di professione precocemente prestato alle lettere, dalla metà degli anni Quaranta in avanti si dedicò in modo intenso e costante alla scrittura, tanto da dare alle stampe, in poco più di un decennio, una serie quantitativamente ragguardevole e qualitativamente variegata di testi, che annovera, fra l'altro, raccolte di rime e di novelle, epistolari amorosi e familiari, composizioni drammatiche comiche e tragiche. Della nutrita ed eclettica produzione dell'artista, questo studio si propone di analizzare la sezione lirica, rappresentata quasi per intero dalle seguenti raccolte: *La prima parte delle rime di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Tomaso Botietta, 1546; *Rime di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547; *Il primo libro de i madrigali di Messer Girolamo Parabosco*, Venezia, Giovan Griffio, 1551; *La seconda parte delle Rime di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Francesco e Pietro Rocca fratelli, 1555. Come suggerito dai titoli, si tratta di opere formate in tre casi (1546, 1547, 1555) da componimenti di vario metro, e in un caso (1551) esclusivamente da madrigali: quest'ultima silloge – che si pone sulla scia della rinnovata fortuna del genere di cui era stata antesignana, nel 1544, la pubblicazione dei *Madrigali* di Luigi Cassola – è stata rispolverata non molti anni or sono in un'edizione moderna corredata di nota introduttiva e commento<sup>1</sup>; al contrario, le raccolte di rime varie sono state pressoché ignorate dalla critica, se si escludono le poche e ormai datate indicazioni contenute nelle peraltro imprescindibili monografie paraboschiane<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. PARABOSCO, *Il primo libro dei madrigali*, a cura di N. LONGO, Roma, Bulzoni, 1987.

<sup>2</sup> G. BIANCHINI, *Girolamo Parabosco: scrittore e organista del secolo XVI*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1899, pp. 52-69 e F. BUSSI, *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco: Ma drigalista, Organista*

e, più recentemente, il sintetico ragguaglio loro dedicato nella *Storia letteraria* Vallardi<sup>3</sup>. Questo contributo intende dunque concentrare l'attenzione sulle tre sillogi miscelanee, onde fornirne un primo profilo critico: infatti tali raccolte, testimoni di un non episodico cimento con la parola poetica – ancor più significativo se si considera che esse si situano quasi esattamente al principio e alla fine della parabola letteraria dell'autore –, permettono di individuare la fisionomia di un poliedrico esponente di quel fecondo gruppo di lirici attivi nel medio Cinquecento veneziano, la cui copiosa messe ancora attende ulteriori sondaggi<sup>4</sup>.

Nato a Piacenza intorno al 1524, figlio d'arte – il padre Vincenzo ricoprì per vent'anni l'incarico di organista presso la cattedrale di Brescia – Girolamo Parabosco venne avviato alla stessa professione del genitore e, probabilmente verso la fine degli anni Trenta, si trasferì a Venezia in cerca di fortuna. La fiorente scuola musicale della Serenissima accolse e coltivò i talenti del giovane e promettente provinciale il quale, divenuto allievo del più importante compositore e maestro dell'epoca, il fiammingo Adrian Willaert, fece una brillante carriera, culminata nel 1551 con l'ottenimento del prestigioso incarico di primo organista della cappella ducale di S. Marco<sup>5</sup>.

Fu con tutta probabilità grazie alla sua professione di musicista che Parabosco poté avere accesso alla frequentazione dei più elitari salotti veneziani. Precocemente attestati sono infatti i suoi legami con noti mecenati come il mercante di origini spagnole Gottardo Occagna e il fuoriuscito fiorentino Roberto Strozzi – rispettivamente dedicatari dell'epistolario amoroso del '45 e della prima raccolta musicale a stampa di testi esclusivamente paraboschiani, i *Madrigali a cinque voci* (1546) – nonché quelli con il principale animatore culturale della Venezia di pieno Cinquecento, il patrizio Domenico Venier; tutti personaggi i cui forti interessi in ambito musi-

---

e *Poligrafo* (Piacenza 1524 c. Venezia 1557), Piacenza, Edizioni del liceo musicale "G. Nicolini", 1961, pp. 82-92 e *passim*.

<sup>3</sup> M. ARIANI, *I lirici*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. DA POZZO, t. II, *La normativa e il suo contrario (1533-1573). Le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, Padova-Milano, Piccin/Nuova Libreria-Vallardi, 2007, pp. 943-997, in particolare alle pp. 955-956. L'interesse più recente della critica nei confronti dell'autore si è rivolto soprattutto al novelliere e al commediografo, come testimoniato dalle edizioni dei *Diporti*, a cura di D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2005 e della *Fantesca*, a cura di A. LOMMI, Parma, Batti, 2005.

<sup>4</sup> Più approfondite indagini meriterebbe la generazione di poeti attivi fra il 1530 e il 1550, stagione contraddistinta da un notevole fermento in quanto la normativa bembiana stava ancora cercando il suo spazio fra eredità due-trecentesca e prassi cortigiana. Maggiore attenzione è stata rivolta ad autori del secondo '500, a partire dalla raccolta di saggi di E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974.

<sup>5</sup> Per la biografia del personaggio si rimanda al denso e minuzioso profilo di BIANCHINI, *Girolamo Parabosco*, cit., che si occupa soprattutto del Parabosco scrittore; si concentra prevalentemente sulla produzione musicale il successivo contributo di BUSSI, *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco*, cit. In attesa dell'imminente voce per il *Dizionario biografico degli Italiani*, una sintesi recente sulla figura e sull'opera di Parabosco si trova nella nota bio-bibliografica di Donato Pirovano contenuta nei *Diporti*, cit., pp. 34-47.

cale sono stati ampiamente dimostrati<sup>6</sup>. Particolarmente importanti furono per Parabosco i contatti con il circolo del Venier, ed egli non mancò di essere orientato anche dal punto di vista letterario dall'accademia di Santa Maria Formosa, la quale, com'è noto, costituì di fatto il principale crocevia del petrarchismo veneziano (essendo il Venier progressivamente venuto a colmare il vuoto lasciato dall'amico Bembo, trasferitosi dal 1539 a Roma): centro di promozione della letteratura volgare – come altre istituzioni consimili –, polo di attrazione per diverse generazioni di lirici veneziani<sup>7</sup>, essa contribuì notevolmente alla formalizzazione e diffusione dei precetti bembiani, e della sua importanza per la definizione del peculiare petrarchismo paraboschiano si dovrà tornare a discutere.

Pur non potendosi datare con precisione l'inizio della familiarità di Parabosco col Venier<sup>8</sup>, l'influsso di quest'ultimo sulla pratica scrittoria del piacentino andrà opportunamente circoscritto. Dirimente a tal scopo si rivela la cronologia: non bisognerà infatti dimenticare che la pubblicazione delle prime due raccolte paraboschiane (1546-1547) risale ad un periodo in cui era probabilmente ancora debole la forza modellizzante dell'accademia del Venier, le cui riunioni, episodiche all'inizio, cominciarono a tenersi con scansione regolare solo a partire dal 1546, in seguito all'aggravarsi della malattia del patrizio e al suo conseguente, definitivo ritiro dalla vita politica. Prima ancora che su tale sfondo, è dunque opportuno collocare l'esordio lirico di Parabosco nel più vasto e tumultuoso orizzonte del coevo mercato editoriale veneziano, che proprio in quegli anni assisteva alla trasformazione dei precetti linguistico-retorici del Bembo in nuova grammatica della società letteraria. Analogamente a quanto aveva fatto con le *Lettere amorose* – che, sette anni dopo l'esplosivo successo dell'epistolario aretiniano (primo nel suo genere), ne raccolsero in certo qual modo il fortunato testimone – Parabosco, stavolta ancor più tempestivamente, diede alle stampe un proprio libro di liriche ponendosi sulla scia dello straordinario successo della prima antologia

---

<sup>6</sup> Cfr. M. FELDMAN, *The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 1991, pp. 476-512, e EAD., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995. Cfr. anche M.G. MIGGIANI-P. VESCOVO, «*Al suono d'una suave viola*: convenzione letteraria e pratica musicale in ambiente accademici veneziani di metà Cinquecento», «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», V, 1993, pp. 5-32.

<sup>7</sup> Per questa ricostruzione storica cfr. F. ERSPAMER, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. IV/1, *Il Seicento*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 189-222, in particolare pp. 192 e sgg.

<sup>8</sup> A questo proposito risulta però importante una lettera dell'ottobre 1549 in cui Pietro Aretino, rivolgendosi al Parabosco, ricorda di averlo conosciuto proprio grazie al Venier: «[...] Persevererò in ingegno vostro fecondo ne l'essercizio de la penna in le carte. Imperoché se adesso lo acerbo di voi giudizio in la età, è ne la meraviglia si oltra, che miracoli saranno i suoi negli inchiostri, tosto che si matura con gli anni? [...] Ma per che io vi amo, al paro di qualunque potesse invidiarvi, aciò non si attribuisca il mio lodarvi alla benivolentia, lascio cotal negozio al Veniero. E esso Domenico Magnifico, il quale tanto sa e intende, per avermi insegnato a conoscermi, nel testimoniare la dote, che vi recaste in fasce, farane fede credendosegli» (P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, 6 voll., Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, vol. V, 2001, n. 358).

delle *Rime di diversi*<sup>9</sup>, che aveva sancito l'affermazione del petrarchismo quale autentico fenomeno di massa<sup>10</sup>. Gettandosi nell'agone in veste di poeta, Parabosco ricalcava inoltre le orme dell'amico e conterraneo Ludovico Domenichi, autore di un proprio volume di *Rime* apparso nel 1544 – in cui compare un sonetto che di Parabosco elogia i «versi che non fien mai dal tempo spenti»<sup>11</sup> – e curatore della silloge giolitina in cui l'anno dopo avrebbero trovato posto dieci componimenti del musicista, evidentemente già attivo come poeta.

\*\*\*

La raccolta d'esordio di Parabosco vede la luce nel '46 con un titolo, *La prima parte delle rime*, che lascia presagire una prossima continuazione; nel '47, come visto, segue una seconda silloge intitolata semplicemente *Rime*, e solo nel '55 il dittico sembra completarsi con la pubblicazione della *Seconda parte delle Rime*<sup>12</sup>. In realtà, rapporti ben più stretti di quanto si possa immaginare intercorrono fra la stampa Botietta e quella Giolito: quest'ultima si rivela infatti alla lettura un'edizione accresciuta della precedente, dal momento che in essa confluiscono – inframezzati da nuovi testi inediti – tutti i componimenti inclusi nella raccolta d'esordio. Ciononostante, Parabosco intese far passare le due sillogi per opere distinte, come dimostrato dalla disinvolta operazione editoriale compiuta sulle dediche: se infatti *La prima parte delle rime* venne offerta dall'autore alla duchessa di Firenze, Eleonora de' Medici, le *Rime* del '47 trovarono una nuova dedicataria nella principessa di Ferrara, Anna d'Este; così facendo, Parabosco presentava al pubblico la raccolta giolitina come un'opera nuova, sebbene essa fosse costituita per gran parte da materiali riciclati (90 testi già editi su un totale di 152)<sup>13</sup>. Considerato che tutti i testi del '46 entrarono a far parte della silloge dell'anno

<sup>9</sup> Cfr. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di F. TOMASI e P. ZAJA, Torino, RES, 2001.

<sup>10</sup> Cfr. su questo argomento il pionieristico contributo di A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia". I livelli d'uso del sistema linguistico del petrarchismo*, Roma, Bulzoni, 1974, e il più recente «I più vaghi e i più soavi fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. BIANCO ed E. STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

<sup>11</sup> Cfr. L. DOMENICHI, *Rime*, a cura di R. GIGLIUCCI, Torino, RES, 2004, p. 181 (sonetto CCCXVIII, v. 8).

<sup>12</sup> La tradizione testuale è rappresentata da queste edizioni, tutte editte vivente l'autore e mai ristampate. Alcuni componimenti poetici sono pubblicati sparsamente in raccolte miscellanee e in altre opere paraboschiane. Regesti bibliografici si trovano in BIANCHINI, *Girolamo Parabosco*, cit., pp. 262-265 e in PARABOSCO, *Diporti*, cit., pp. 42-43. Di miscellanee poetiche cinquecentesche contenenti anche rime di Parabosco dà notizia P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, London - Leiden, The Warburg Institute - E. J. Brill, vol. II, 1967, pp. 8 e 371. Si tratta di manoscritti conservati presso la Biblioteca del Seminario di Padova e presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; non mi è stato possibile visionarli e mi riprometto di farlo in futuro.

<sup>13</sup> Sulla scaltrezza di questo camuffamento cfr. anche C. POGGIALI, *Memorie per la storia letterarie di Piacenza*, Piacenza, Orcesi, 1789, vol. II, p. 88: «Alla feliciss., et Valoriss. Principessa di Ferrara Anna da Este dedicò il Parabosco questo libro [*Rime* 1547], che in sostanza è una ristampa della [...] prima parte delle sue *Rime*, coll'aggiunta di una cinquantina di Componimenti diversi [...]. Per tale aggiunta credette per avventura il PARABOSCO di poter far passare il libro per cosa nuova; e perciò non recessi a scrupolo

successivo, ed essendo altresì evidente che Parabosco non organizzò il suo primo volume di liriche – come del resto nemmeno i successivi – in forma di canzoniere<sup>14</sup>, sarà lecito, ai fini dell'analisi, restringere il campo alle sole due raccolte del '47 e del '55, riservando alle rime del '46 qualche rapido accenno per lo più di taglio macro-strutturale ed in ottica evolutiva.

La silloge del '47 si apre su una serie di componimenti encomiastici in lode di Anna, Lucrezia ed Ercole II d'Este. È possibile che Parabosco avesse soggiornato per un certo periodo nella città estense, ricordata con accenti elogiativi in una missiva del primo libro delle *Lettere amorose*<sup>15</sup>. Secondo Giuseppe Bianchini, la lettera potrebbe essere il riflesso di una reale esperienza biografica, e non è escluso che, negli anni turbinosi in cui ancora a Venezia la sua posizione non doveva essere ben definita, Parabosco avesse cercato una sistemazione più stabile in qualche corte italiana<sup>16</sup>. Il secondo sonetto della raccolta è rivolto alla dedicataria Anna d'Este, figlia primogenita del duca e di Renata di Francia:

Illustre, valorosa et felice Anna,  
 se il senno, se 'l valor, che da le fasce  
 teco portasti, e quella santa manna,  
 di cui si ciba ogni intelletto et pasce, 4  
     non ti doler se quest'alma s'affanna  
 (perché il numer maggior dietro ne lasse)  
 a dir le tue virtù: ché la condanna  
 a ciò stupor, che in lei da quelle nasce. 8  
 La fede è viva, ove l'ingegno è morto,  
 e in picciol legno vuol, che da le sponde  
 del mar de le tue lode i' m'allontani; 11

---

dedicare alla Principessa di Ferrara ciò, che un anno prima solamente dedicato avea alla Duchessa di Firenze». Limitatamente al versante lirico della sua produzione (ma l'osservazione potrebbe estendersi anche ad altri settori), è possibile notare in Parabosco una spiccata predisposizione al riuolo (per misurare la quale è utilissima la tavola sinottica allestita da Longo ne *Il primo libro dei madrigali*, cit., pp. 131-138): a titolo di esempio, si può segnalare che dei 38 testi, fra madrigali e ballate, presenti nelle *Rime* del '47, ben 35 confluiscono nel *Primo libro dei madrigali* (che ne conta un totale di 59) e che, a loro volta, alcuni madrigali inediti contenuti nella silloge del '51 si ritrovano nei coevi *Diporti* (Venezia, G. Griffio, 1551), all'interno della sezione in cui si svolge un dibattito sulla poesia, e ancora nell'ultima silloge del 1555.

<sup>14</sup> Nell'uso di questo termine ci si ricollega alle disamine di G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. ASOR ROSA: *Le forme del testo*, vol. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, in particolare alle pp. 504-518 (poi in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 113-134), e G. MASI, *Nuovi itinerari stilistici e formali della lirica del Cinquecento. Dal libro di rime al canzoniere*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 606-612.

<sup>15</sup> «Nobile città, la quale [...] et per la bellezza sua, et per la gentilezza degli abitanti, si può più tosto chiamar paradiso, che Ferrara». Cfr. BIANCHINI, *Girolamo Parabosco*, cit., p. 26.

<sup>16</sup> Così Bianchini interpreta i vari spostamenti dell'autore, documentati – grazie ad alcune missive datate delle *Lettere famigliari* – fino al 1548, anno in cui, sposandosi, Parabosco avrebbe deciso di fermarsi definitivamente a Venezia.

così al mio navigar facili et piani  
facinsi i scogli, e l'aure ogn'hor seconde  
mi conduchino lieto in fido porto<sup>17</sup>.

14

Centrale nel testo è il *topos* dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi: il poeta si «affanna» a cantare le lodi della dedicataria spinto dallo «stupor» suscitato dalle eccelse qualità di lei, benché consapevole di non poterne comunicare che una piccola parte. La metafora del «picciol legno» suggerisce analogicamente l'idea di un'impresa audace e forse velleitaria; la speranza è che, laddove l'«ingegno» debba dichiararsi sconfitto, la «fede» possa supplire, consentendo al poeta di giungere alla meta. Nelle terzine è da un lato evidente, a livello lessicale, l'eco della sestina LXXX dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in cui Petrarca modula una delle tante riscritture dell'antica metafora della vita come navigazione («Chi è fermato di menar sua vita / su per l'onde fallaci et per li scogli / scevro da morte con un picciol legno, / non pò molto lontan esser dal fine: / però sarebbe da ritrarsi in porto / mentre al governo anchor crede la vela», vv. 1-6); ma se nel componimento petrarchesco la navigazione in un mare tempestoso è metafora del percorso esistenziale dell'io lirico, nel testo in esame essa allude al rischio d'insuccesso dell'impresa poetica. A livello tematico, Parabosco usa quindi la metafora nautica per indicare la composizione letteraria<sup>18</sup>, tradizione a cui notoriamente si rifanno il congedo ariostesco nell'ultimo canto del *Furioso* («Or, se mi mostra la mia carta il vero, / non è lontano a discoprirsi il porto», XLVI 1-2) e – qui forse più presente nella memoria del poeta – il primo distico del *Purgatorio* («Per correr miglior acqua alza le vele / omai la navicella del mio ingegno»). Il richiamo dantesco sembra rivelarsi pertinente anche alla luce del fatto che «manna» non è parola petrarchesca: di essa si rintracciano tre occorrenze proprio nella *Commedia*, dove in due casi il termine assume lo stesso senso figurato di 'cibo spirituale' che è proprio anche del componimento paraboschiano e compare all'interno della stessa coppia rimica («manna»: «s'affanna», *Purg.*, XI 13-15; *Par.*, XII 82-84). Risulta dunque evidente, fin dall'*incipit* della raccolta, che immagini e stilemi petrarcheschi, pur costituendo la base della scrittura paraboschiana, non rappresentano l'unico bacino da cui attinge l'autore.

Anche nel sonetto 5<sup>19</sup>, elogio del duca Ercole II, il tema encomiastico è modulato attraverso il richiamo ad un motivo topico, quello dell'età dell'oro, che evoca il termi-

---

<sup>17</sup> Per le *Rime* del '47, l'esemplare utilizzato per la trascrizione è una stampa di appartenenza della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, segnatura I N 136; per *La seconda parte delle Rime* del '55, una stampa della Biblioteca Universitaria di Pisa, segnatura MISC. 409.3 (cfr. *EDIT16*). Nel trascrivere i testi paraboschiani ci si è attenuti a criteri conservativi: gli interventi si sono limitati alla distinzione di *u* da *v*, alla normalizzazione dell'uso delle maiuscole e dei segni diacritici (apostrofi, accenti, inserimento del trattino per indicare il discorso diretto) e all'adeguamento interpretativo dell'interpunzione.

<sup>18</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1997 [1948], pp. 147-150 e S. FINAZZI, *La "navicella" dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca*, «Rivista di studi danteschi», X, 2010, 1, pp. 106-126.

<sup>19</sup> La numerazione in cifre romane dei testi di Parabosco è stata introdotta da chi scrive.

ne con cui l'autore si riferisce, nel passo richiamato poco sopra, alla città di Ferrara («paradiso»):

Valoroso signor, ben mostrò segno de l'alta tua virtute il cielo, all'hor, ch'alla città, che il fèr col nome honora, te diede per signor et per sostegno.	4
I laghi, i fiumi, i mar del tuo bel regno corser latte, et quel dì si mostrò fuora ogni nimpha leggiadra, et quel dì ancora del comercio de' dei fu il mondo degno.	8
Né parte fu, ch'all'hor chiara et serena non fosse, e in armonia dolce et celeste non risonasse il tuo bel nome altiero	11
Tal, che dal primo al secondo hemispero, tutta la gente udi, di stupor piena, cantar: – Viva in eterno Hercul da Este –.	14

A livello retorico-stilistico, il testo evidenzia un tratto peculiare della poesia paraboschiana, ovvero l'insistito uso di figure di dislocazione e inarcature: si possono notare forti *enjambement* che separano il sostantivo dal determinante o il soggetto dal verbo («ben mostrò segno / de l'alta tua virtute»; «i laghi, i fiumi, i mar del tuo bel regno / corser latte»; «Né parte fu, ch'all'hor chiara et serena / non fosse»); incisi che spezzano la continuità del discorso («all'hor / ch'alla città, che il fèr col nome honora, / te diede per signor et per sostegno»); frequenti iperbati che, ad esempio, separano il gruppo reggente più infinito («tutta la gente udi, di stupor piena, / cantar»). Si tratta di una tendenza costante del verseggiare paraboschiano, per cui spesso l'andamento sintattico dei componimenti (siano essi sonetti, canzoni, madrigali) non collima con le strutture metriche e, anche in testi dove la materia è convenzionalmente data, si osserva un'orchestrazione peregrina del discorso che a volte sa più del goffo che del calibrato.

All'iniziale sezione encomiastica seguono testi di metro e contenuto eterogenei, disposti l'uno accanto all'altro senza che sia possibile ravvisare nel loro ordinamento alcuna *fabula* lirica: la raccolta contiene rime liberamente accostate le une alle altre e dai temi eterogenei, caratteristica che rispecchia una struttura centrifuga per eccellenza come quella antologica e si pone anche sulla scia dell'esperienza poetica individuale di un autore come Domenichi, le cui *Rime* sono prive di un ordito strutturante<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Calzano anche al Parabosco alcune osservazioni effettuate dal curatore delle *Rime* del Domenichi: «Pressoché assente è [...] la cura di organare le proprie rime in un *liber*, giacché nessuna delle tre sezioni è descrivibile come un canzoniere, magari anche debole. Anzi, vi regna per lo più un disordine che sembra studiato, se non dovuto a semplice fretta o negligenza strutturale. I pezzi rivolti ad uno stesso personaggio possono trovarsi sparpagliati qua e là, così come le rime di ambito bucolico [...]; gli oggetti d'amore

Unica deroga all'estrema libertà del sistema appare la possibilità di rintracciare alcune microsequenze di componimenti omogenei dal punto di vista tematico che risultano accostati nell'impaginazione, verosimilmente in modo non casuale; nulla più che questo, per cui nel complesso l'insieme dei testi si presenta al lettore come una congerie disorganica.

Ai componimenti in lode degli Estensi si affiancano altri testi encomiastici (rivolti anche al doge veneziano Francesco Donato [84], nonché alla città stessa di Venezia [45]), testi di argomento religioso (prevalentemente di pentimento e contrizione), di esortazione morale e di corrispondenza (sonetti a Lodovico Dolce [7], a un Rizzo [37], a Ludovico Domenichi [62, 115]). La presenza di scambi poetici con autori contemporanei è, come si vedrà, un tratto distintivo della *Seconda parte delle Rime*, in cui aumenta notevolmente la percentuale di testi di corrispondenza rispetto alla raccolta del '47. Anche la prima silloge contiene però alcuni sonetti di elogio, rivolti a personaggi che furono certamente importanti per l'autore, come ad esempio Dolce e Domenichi, emblematiche incarnazioni della nuova figura dell'operatore culturale all'interno dell'industria tipografica e membri di spicco dell'officina del Giolito da cui escono le *Rime* del '47. Il secondo sonetto al Domenichi era già stato edito nella silloge del '46 e, ancor prima, all'interno delle *Rime* del piacentino nel 1544:

Or crederò ben io che al canto intenti del thratio Orpheo, lasciata ogni durezza, et ingombrati di gentil vaghezza stesser lupi, leoni, orsi et serpenti,	4
poscia ch'al suon de' vostri dolci accenti, Domenichi, vegg'io, che pur si spezza il duro marmo, et piange di dolcezza, et si crollano i monti et stanno i venti.	8
O novo Orpheo, per voi la Trebia nostra parmi veder, che le campagne abbracci, e non invidij al'Arno il suo bel seno;	11
così lo stuol di crudeltà, che giostra contra me, vento di pietà discacci, et rendami per sempre il ciel sereno.	14

Parabosco costruisce l'elogio letterario del Domenichi muovendo dalla topica equiparazione ad Orfeo, mitico cantore citato più volte anche da Petrarca quale simbolo della forza della parola poetica<sup>21</sup>: dopo aver sentito il «suon» dei «dolci accenti»

---

sono vari [...]; non si ricava una, se pur labile, storia d'amore con un minimo di decorso; le composizioni omotematiche sono dislocate a distanza, non formano alcuna mini-serie (tranne casi eccezionalissimi)» (Gigliucci, *Introduzione* a L. DOMENICHI, *Rime*, cit., p. VI).

<sup>21</sup> Per la menzione di Orfeo come sommo poeta cfr. *RVF*, XXVIII 68-72 e CLXXXVII 9. Diretta ripresa petrarchesca nel sonetto paraboschiano è l'enumerazione «lupi, leoni, orsi et serpenti» (v. 4), calco



dell'amico, l'autore si dice infatti convinto della veridicità del mito. Se le quartine ospitano un modulo convenzionale di celebrazione del destinatario, basato a livello lessicale sulla contrapposizione antitetica fra «durezza» e «dolcezza», le terzine sembrano invece lasciar trapelare un dialogo meno fittizio con l'interlocutore. La menzione della «Trebis», in particolare, favorisce il passaggio dall'atemporale sfondo del mito alla coeva realtà biografica dei due autori: si tratta infatti del fiume che attraversa Piacenza – città natale di entrambi i poeti –, il quale, grazie alla poesia del Domenichi, non ha più nulla da invidiare all'Arno, culla della civiltà letteraria volgare; allo stesso modo, nell'ultima terzina sembra di poter percepire l'eco di un reale sfogo dell'autore nella menzione, che suona particolarmente sentita, dello «stuol di crudeltà» che «giostra» contro di lui.

A far da padrona nelle *Rime* del '47 è la tematica amorosa, declinata in modo convenzionale secondo i più consueti *topoi* della fenomenologia erotica petrarchesca, i quali, frequentemente ripetuti, si propongono come ridondante campionario di variazioni sul tema. Ecco dunque sfilare i testi di esaltazione delle bellezze della donna (8, 19), prevalentemente nella fattispecie di lode degli occhi, sostituiti metonimici elogiati per venustà e potere salvifico ma ancor più spesso evocati con rimpianto se l'amata, restia a concedere il proprio favore o avendolo ormai tolto, si mostra ritrosa e scostante (22, 51, 61, 107); testi di lamento per la crudeltà della donna, a cui inevitabilmente si lega l'enumerazione delle pene d'Amore (10, 23, 53, 81-83, 99); testi che esprimono la contraddittorietà del sentimento amoroso (97, 98) e il timore del poeta per l'inadeguatezza dei propri mezzi espressivi nel cantare le eccezionali qualità dell'amata (18, 58). Si prenda come esempio il sonetto 60:

Del più bel or che si vedesse mai vagamente composto in cerchio un crine, et due luci sì alme et sì divine, che più del sole havean lucenti i rai;	4
denti di perle, et dei rubini assai più bei dua labbri, et rose damaschine sparse naturalmente infra le brine, vidi, madonna, il dì ch'io vi mirai.	8
Et mentre i' vagheggiava, appena oso, la bionda testa, et l'una e l'altra guanza, e l'altre parti in ogni parte sole,	11
dissimi Amor nel cor queste parole: – Quel ch'appar non ha par, quel che è nascoso l'ambrosia e 'l nettar di dolcezza avanza –.	14

Nell'aulica stilizzazione della *descriptio* – dove l'enumerazione delle bellezze della donna è anteposta all'indicazione del soggetto, il poeta, e del verbo, «vidi» (nonché

---

di *RIT*, LIII 71 («Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi»), dove però le fiere rappresentano le famiglie romane ostili ai Colonna).

«mirai»), come a suggerire l'iniziale comparsa, quasi epifanica e abbacinante, dell'amata – spicca l'inserzione dell'attributo «damaschine», ad indicare una qualità di rose molto profumata. Si tratta di una spia lessicale importante perché il lemma, non attestato in Petrarca, compare all'interno del poema boiardesco, nella descrizione del luogo in cui Mandricardo si accompagna alla dama della Fonte, un padiglione «pieno [...] di fiori e rose damaschine» (*OI*, III 1, 35, v. 2). Si tratta anche in questo caso di un'ulteriore conferma dell'apertura di Parabosco a lasciti formali alternativi al pur dominante modello petrarchesco. Il componimento presenta poi un finale concettoso, di gusto madrigalisticò, che a partire dal polittoto «e l'altre parti in ogni parte sole» si sviluppa nella giocosa paranomasia attraverso cui Amore viene a suggerire che «quel ch'appar non ha par». Se sembra chiaro che il richiamo a «quel che è nascoso» non alluda qui alle virtù interiori della donna, si potrebbe allora intravedere nell'ultima terzina una ripresa di alcuni celebri versi ariosteschi della descrizione di Alcina: «Non potria l'altre parti veder Argo: / ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde» (*OF*, VII 14, vv. 6-8).

Interessante fra i testi di argomento amoroso è anche la canzone 51, unica fra le *Rime* del '47 a non riprodurre alcun modello metrico petrarchesco<sup>22</sup>. Si tratta di una rappresentazione lirico-narrativa di un notturno amoroso: sul far del tramonto una «leggadra e dolce pastorella» si reca furtivamente al «desiato loco» dove è solita incontrarsi con l'amato, che lì l'attende; una volta insieme, i due innamorati si dichiarano a vicenda i propri sentimenti e consumano la loro passione, ricordando il giorno del loro innamoramento e infine auspicando di potersi presto incontrare di nuovo:

Non così tosto in ciel la prima stella  
 comincia a sfavillar, all'hor ch' Apollo  
 fa del suo manco alla sorella parte,  
 che dal suo albergo parte  
 la mia leggadra e dolce pastorella: 5  
 et io, che mai né stanco né satollo  
 di cingerle il bel collo  
 non fui, oh bei rubini, oh care perle,  
 e la bocca basciarle,  
 dietro le vo pian pian. 10  
 [...]  
 Le dico – Anima mia –, con una mano  
 dolcemente la guanza delicata 35  
 battendole, e con l'altra a dramma a dramma,  
 già tutto foco e fiamma,  
 dentro alla bianca gonna intrando piano.  
 [...]

<sup>22</sup> Lo schema è infatti ABCcAB bDdEE (aABB), con rima D imperfetta nella prima stanza.

D' ugal dunque voler sediam su l'herba,  
 indi con ansiosi e dolci baci  
 principio demmo a l'amoroso assalto.  
 Qual cor di duro smalto,  
 qual alma sì sdegnosa et sì superba 70  
 faria difesa, Amor, contra tue faci,  
 le nostre gioie et paci  
 mirando all'hor, e i cari abbracciamenti?  
 E udendo i dolci accenti,  
 ch'altro esprimer non puon che inteso sia 75  
 che un – ahi, ahimé ch'io moio, ah vita mia –?  
 Poi che più volte le dolcezze estreme  
 che può donar Amor provato habbiamo,  
 stanchi, non satij, incominciamo l'un l'altro  
 con parlar dolci e scaltro 80  
 a dirsi il di ch'Amor ci agiunse insieme.

Colpisce nel testo la descrizione concreta e realistica della passione amorosa: espressioni come «né stanco né satollo / di cingerle il bel collo» (vv. 6-7), «dentro alla bianca gonna intrando piano» (v. 38), «ansiosi e dolci baci» (v. 67), addirittura la restituzione dei gemiti dell'amplesso, «ahi, ahimé ch'io moio, ah vita mia» (v. 76), sono eloquenti. Si tratta di una celebrazione dell'intima gioia del rapporto sensuale, che richiama il celebre capitolo di Ariosto *O più che 'l giorno a me lucida e chiara*<sup>23</sup>. Rivelatore a questo proposito è il sintagma «amoroso assalto» (v. 68), tipicamente ariostesco, che si ritrova sia nel capitolo («O letto donator de' premi giusti, / letto, che spesso in l'amoroso assalto / mosso, distratto et agitato fusti», vv. 31-34) sia nell'*Orlando Furioso*, all'interno, e non è certo un caso, del memorabile episodio di Ricciardetto e Fiordispina («Non rumor di tamburi o suon di trombe / furon principio all'amoroso assalto, / ma baci ch' imitavan le colombe / davan segno or di gire, or di fare alto», XXV 68, vv. 1-4). I «cari abbracciamenti» (v. 73) dei due pastori sembrano anch'essi riprendere i «complessi iterati» del capitolo ariostesco (v. 19), all'interno di un passo dove la rima «satollo»: «collo» corrobora l'impressione di un influsso del poeta ferrarese. Il lemma «satollo» è infatti assente in Petrarca; si ritrova in Dante (anche nella stessa rima con «collo») ma mai ovviamente in un contesto analogo a quello della canzone paraboschiana. Di tutte le occorrenze riscontrate attraverso la LIZ, la rima «satollo»: «collo» si tinge di una coloritura erotica soltanto nel capitolo ariostesco, ed è quindi altamente probabile che la memoria dell'autore si saldi proprio al passo «O complessi iterati, che con tanti / nodi cingete i fianchi, il petto e il collo / che non

<sup>23</sup> Esso aveva avuto larga circolazione in stampe clandestine a partire dal 1537, prima della pubblicazione delle *Rime* ariostesche avvenuta a Venezia nel 1546 per i tipi di Iacopo Coppa modenese. Si veda in proposito la *Nota critica* inerente alle *Rime* contenuta in L. ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 1171-1172.

ne fan più l'edere o li acanti! / Bocca, ove ambrosia libro, né satollo / mai ne ritorno [...]» (vv. 19-23), in cui, oltre alla ripresa lessicale, la rima è calata in un contesto analogo a quello del testo paraboschiano («mai né stanco né satollo / di cingerle il bel collo / non fui, oh bei rubini, oh care perle / e la bocca basciarle», vv. 6-9). Questa canzone conferma quindi come la lirica paraboschiana sia da porsi sotto il doppio segno dell'*imitatio* petrarchesca – che resta la principale matrice retorica, stilistica e tematica della raccolta del '47 – e della personale sperimentazione; inoltre, la nutrita presenza di componimenti di ambientazione pastorale è indice di quel «petrarchismo bucolicamente integrato» che è cifra distintiva anche della silloge del Domenichi<sup>24</sup>.

La seconda parte delle *Rime* è dedicata a Marcantonio Rezzonico, membro dell'omonima famiglia di origini comasche attiva a Venezia nel settore dell'imprenditoria tessile. A differenza delle prime due raccolte, questa non si apre su un testo in lode del dedicatario, bensì con un sonetto a cui l'autore, per l'intonazione da esordio e per il marcato riferimento ad un testo pregresso, sembra quasi voler infondere una valenza proemiale, da *incipit* di *fabula* amorosa, nonché una parvenza di continuità rispetto alla precedente esperienza lirica<sup>25</sup>. Tale impressione non viene però corroborata dalla lettura, poiché anche questa raccolta si presenta come un insieme di testi irrelati fra loro, e non più che sporadici e privi di intenzionalità citazionale sembrano essere i pochi legami con la produzione lirica già edita.

Le peculiarità della raccolta del '55 rispetto a quella del '47 sono da un lato il notevole incremento di testi di corrispondenza e dall'altro la presenza di una sezione di rime burlesche, posta alla fine del volume e separata tipograficamente dal resto del *corpus* da una pagina bianca e dalla titolatura «Incominciano le facete rime di M. Girolamo Parabosco». Per quanto concerne il sensibile aumento delle rime di corrispondenza, è significativo come esso corrisponda non soltanto all'incremento dei testi in cui Parabosco si rivolge ad amici, conoscenti o protettori, ma anche all'inserimento di nove componimenti altrui all'interno della silloge (di cui sono autori Luigi Bellegno, Anton Giacomo Corso, Ferrante Carafa, Gasparo Corto, Ercole Bottrigari, Vincenzo Vecellio, Fabrizio Fabbri, Cipriano Fortebraccio). Si tratta di sette proposte e due risposte, i cui corrispettivi paraboschiani (sette risposte e due proposte, legate all'altro membro della coppia dall'artificio retorico della ripresa delle rime della proposta nella riposta), sono tutti inclusi all'interno della raccolta<sup>26</sup>. Disordinata è la collocazione di tali componimenti: se infatti ai sonetti di proposta del Parabosco (9, 33) segue immediatamente la risposta dell'interlocutore (10, 34), i sette sonetti di pro-

<sup>24</sup> GIGLIUCCI, *Introduzione* a DOMENICHI, *Rime*, cit., p. VI.

<sup>25</sup> Il primo sonetto recita infatti: «Hor ch'io sott'entro un'altra volta, Amore, / al tuo già sì per me spietato giogo» (vv. 1-2), e trova un chiaro antecedente nel componimento 40 delle *Rime* del '47: «Hor sì alta beltà, sì gran valore, / vuol ch'io sott'entri al giogo un'altra volta» (vv. 5-6).

<sup>26</sup> Si noti che il sonetto 22, *Perché non deggio nel mio mal morire*, risposta del Parabosco al sonetto 85 di Gasparo Corto, era già comparso nelle *Rime* del '47 senza che ne venisse indicata la qualità di testo responsivo o genericamente di corrispondenza.

posta degli altri autori sono riuniti in blocco (83-89) alla fine della prima parte della raccolta – che termina, come detto, laddove iniziano le rime burlesche –, mentre le rispettive risposte paraboschiane compaiono in ordine sparso nelle pagine precedenti (componimenti 15, 19, 21, 22, 25, 28, 37), senza alcun riferimento all’altro testo della coppia che il lettore scoprirà solo più avanti, dovendo dunque tornare indietro per ricomporre il dittico.

Alla corona di sonetti rivolti al Parabosco segue, come già si anticipava, una sezione di otto capitoli burleschi, di argomento eterogeneo, e ciascuno rivolto a un diverso personaggio. In ordine si hanno dunque i 232 versi del *Capitolo in lode del bere*, in cui si elogia il vino e i suoi estimatori (i teutonici *in primis*, e non a caso il destinatario è il tedesco Michiel Leonard Maier); un *Capitolo del nome di Signor*, di 145 versi, indirizzato a Nicolò Fabene, in cui si prende di mira la diffusa abitudine di dare a tutti del “signore” e della “signora”, senza riguardo alla reale condizione della persona nominata; un breve testo di 30 versi rivolto *A Messer Anton Jacopo Corso*, in cui l’autore lamenta la scarsa generosità di un suo protettore; *A Messer Giovanni Andrea dell’Anquillara* sono indirizzati 112 versi in cui, all’elogio del destinatario, segue un vivace autoritratto dell’autore, che da un lato, secondo un consueto *topos* di modestia, si sminuisce ironicamente paragonandosi come poeta al pedone nel gioco degli scacchi, e dall’altro però esalta le proprie buone qualità e l’inevitabile amore della virtù; *Al Magnifico Messer Domenico Veniero* sono indirizzati 85 versi in cui l’autore testimonia la propria ammirazione e incondizionata fedeltà nei confronti del patrizio; *Al conte Alessandro Lambertino* è rivolta un’epistola in versi in cui Parabosco rievoca la frequentazione del circolo del Venier, si lamenta di non meglio identificati denigratori che non perdono occasione di screditarlo e invita il conte ad andarlo a trovare a Venezia; un capitolo di elogio è rivolto *A madonna Chiara D.*, della quale si esaltano le bellezze; l’ultimo è infine diretto ad una *Signora Pulissena*, donna bella ma crudele alla quale il poeta, avendo per lei dilapidato tutte le proprie sostanze, può offrire ormai solo i propri versi, sperando di trovarla un giorno meno disdegnosa nei suoi confronti.

I testi burleschi sono certamente fra gli esempi più riusciti di poesia paraboschiana, per l’incalzante ritmo narrativo e per la loro vena autenticamente comica. Si veda ad esempio l’*incipit* del capitolo *In lode del bere*:

Com’esser può, messer Michiel, che il bere,	
qual è piacer così soave e santo	
non debbia loco fra i scrittori havere?	3
Mille bravi poeti han dato il vanto	
a certe cose, che per Dio beato	
non meritavan mai rima né canto,	6
e con silenzio poi si son passato	
’sto passatempo di veluto e d’oro	
senza il qual non vorrei esser mai nato.	9
Che sia secco per voi sempre l’alloro	
empi poeti, ingrati e discortesi,	
né fia mai più di voi verso sonoro,	12

poi che spinto di là da tutti i mesi havete l'acqua di Parnaso, e al vino non foste d'un sol verso unqua cortesi.	15
Et è pur questo quel liquor divino che v'alza tanto ch'aggiungete spesso anzi passate il celeste confino.	18
Vorrei veder un dì come senz'esso e con l'aita di quel vostro fonte ve n'andareste sciocchi al cielo appresso.	21
Vi sudaria, per Dio, forse la fronte, e vi paria il far versi più fatica, che in zoccoli salire alpestro monte.	24

Parabosco inizia a tessere l'elogio del bere lamentando il fatto che si sono celebrate in rima cose che non l'avrebbero mai meritato e il bere è stato ingiustamente negletto. I poeti, in particolare, sono «ingrati» e colpevoli di questa mancanza, perché non è l'«acqua di Parnaso», come essi dicono, la fonte della loro ispirazione, bensì quel «liquor divino» senza cui l'impresa poetica sarebbe più faticosa che «in zoccoli salire alpestro monte». Silvia Longhi ha mostrato che se da un lato il vino e Bacco compaiono spesso nella poesia burlesca<sup>27</sup>, dall'altro sono molto scarse le attestazioni di veri e propri elogi dedicati alla bevanda: nel suo catalogo di testi burleschi, la studiosa riporta solo un capitolo *In lode del vin greco* di Mattio Franzesi<sup>28</sup>, e dunque l'elogio paraboschiano sembra appuntarsi su un soggetto realmente trascurato. Al repertorio della Longhi è però possibile aggiungere il capitolo *In lode del vino* contenuto nelle *Rime piacevoli del Borgogna, Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio, e d'altri vivaci ingegni* (Vicenza, Barezzi, 1603)<sup>29</sup> ed ivi attribuito a Giovanni Andrea dell'Anguillara<sup>30</sup>. Si ricorderà che Parabosco e Anguillara erano amici, e che proprio al poeta laziale è indirizzato il più autobiografico dei capitoli burleschi paraboschiani. Si configura dunque come del tutto verosimile un rapporto di scambio fra i due autori e, da questo punto di vista, significativa è l'affinità fra gli esordi dei componimenti di analogo metro e argomento:

Mi meraviglio assai ch'al tempo nostro di tanti arcipoeti che lasciato hanno fra noi tante opere d'inchiostro, alcun non habbi con un stil ornato,	3
---	---

<sup>27</sup> Cfr. S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 95-112.

<sup>28</sup> Pubblicato nel *Secondo libro dell'opere burlesche...*, Firenze, Eredi di Bernardo Giunti, 1555. Cfr. LONGHI, *Lusus*, cit., p. 269.

<sup>29</sup> Il testo si trova a c. 171r e sgg., ed è contenuto anche nella successiva edizione Grossi del 1609-1610.

<sup>30</sup> È qui doveroso segnalare che le rime contenute nella raccolta Barezzi sono a volte di attribuzione problematica, poiché le assegnazioni si rivelano spesso spartite in modo estemporaneo; tuttavia, la paternità del capitolo viene univocamente ascritta all'Anguillara nella letteratura critica.

signor mio car, così nobil soggetto, com'è il vostro vin dolce, mai cantato.	6
Ond'io, con questo stil rosso et inetto, a ragionar di lui venuto sono, da gli altrui prieghi scongiurato e astretto.	9
Quegli altri con assi più caro suono cantanto han de li cardi e de le pesche, e non di questo vin, di cui ragiono,	12
come queste sue fiche, e fave fresche; han fatto di Parnaso una taverna e con mill'altre favole burlesche,	15
era pur degno del cantar del Berna, e di quegli altri ancor (né in ciò m'abaglio) questo vin vostro di dolcezza eterna.	18
Ma tutti hanno scoccato ad un bersaglio, fingendo un huom con un cavicchio in mano piantar hor porri, hor cipollette, hor aglio,	21
e in ciò tanti fatt'han gran spese invano, lodando o l'insalata o il ravenello e non il vostro vino tanto humano <sup>31</sup> .	24

Il capitolo dell'Anguillara prende le mosse dalla stessa considerazione di Parabosco, ovvero che il vino non è stato abbastanza celebrato in poesia. Oltre a rimproverare esplicitamente i poeti della propria generazione, Anguillara incolpa di questa dimenticanza anche l'indiscussa *auctoritas* dell'elogio paradossale, Francesco Berni, il quale ha cantato «de li cardi e de le pesche» trascurando un soggetto che sarebbe stato «pur degno» delle sue fatiche. L'iniziale consonanza tematica fra i due testi si smorza nel loro prosieguo: Anguillara cita infatti alcuni miti antichi (Diana ed Endimione, Giove e Ganimede, Marte e Vulcano, Apollo e Dafne), mentre Parabosco riprende alcune storie bibliche, ma entrambi gli autori, con analoga inventiva, offrono di tali episodi delle letture paradossali, tutte legate al desiderio di vino.

Da questo primo profilo, pur sommario e lacunoso, delle raccolte paraboschiane, emerge dunque come la comprovata e prevalente fedeltà al modello petrarchesco, sia dal punto di vista stilistico che tematico, non vada disgiunta, da un lato, dalla predisposizione a complicazioni sintattiche ed artifici inediti nel modello e, dall'altro, dalla sotterranea presenza nella memoria dello scrittore, accanto al lascito petrarchesco, dell'eredità di autori come Dante e Ariosto e, infine, dall'apertura verso l'esperienza, agli antipodi dell'ortodossia petrarchista, della poesia burlesca.

---

<sup>31</sup> Si cita il testo da un esemplare posseduto dalla Biblioteca Universitaria di Pisa delle *Rime piacevoli del Borgogna, del Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio e d'altri vivaci ingegni*, Venezia, F. Baba, 1627, c. 171r [segnatura D'ANCONA 7.10 6 3].

\*\*\*

Dato conto, per lo meno in linea di massima, dell'organizzazione e della composizione tematica delle raccolte, sarà utile infine effettuare una prima ricognizione degli schemi metrici delle liriche paraboschiane. L'importanza di un'indagine formale di questo tipo si può misurare attraverso un duplice ordine di considerazioni: se infatti in generale, con le parole di Dionisotti, «la poesia non nasce mai da una materia informe; nasce da quelle storiche forme che sono le parole e i loro nessi sintattici, stilistici, metrici»<sup>32</sup>, nel caso della poesia rinascimentale non si può altresì non condividere l'idea – ben esplicitata da Afribo all'interno di un saggio che prende le mosse proprio dalle parole di Dionisotti – che vi sia un'ancor più cogente necessità di prestare attenzione a quei caratteri formali del testo, come i metri e le rime, che acquistano tanto più valore di sostanza quanto maggiormente si considera che proprio attraverso di essi si può verificare «uno dei nodi più importanti della letteratura cinquecentesca, cioè la dialettica obbedienza/disobbedienza»<sup>33</sup>; in altre parole, il rapporto con il modello petrarchesco. Se è vero, come già ricordato, che nelle sillogi paraboschiane nulla resta della ponderata architettura macrotestuale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, qualche indicazione in più in merito al petrarchismo dell'autore potrà venire, oltre che da confronti retorico-stilistici e tematici, da un'analisi delle forme metriche e degli schemi rimici prescelti dall'autore cinquecentesco.

Innanzitutto, sarà utile delineare la composizione delle raccolte a livello metrico. *La prima parte delle rime* consta di 90 componimenti così ripartiti: 57 sonetti (63%), 24 fra ballate e madrigali (27%), 1 egloga e 4 selve in versi sciolti (5%), 2 componimenti in ottave (2%), 1 canzone (1%), 1 sestina (1%). Nelle *Rime* del '47, ai 90 componimenti già editi se ne aggiungono altri 62, per un totale di 152 testi così distribuiti: 92 sonetti (60%), 38 fra madrigali e ballate (25%), 6 componimenti in ottave (4%), 1 egloga e 5 selve in versi sciolti (4%), 4 canzoni (3%), 3 sestine (2%), 3 capitoli in terzine (2%). La raccolta del '55 è costituita da 97 componimenti, 88 di Parabosco e altri 9, come visto, di altri autori in corrispondenza con lui. I testi paraboschiani sono così distribuiti: 41 sonetti (47%), 25 fra madrigali e ballate (28%), 9 capitoli in terzine, di cui 8 burleschi (10%), 5 componimenti in ottave (6%), 4 canzoni (5%), 2 dialoghi in endecasillabi e settenari (2%), 1 componimento in endecasillabi sciolti (1%), 1 sestina (1%).

Questa semplice nota metrica quantitativa mette innanzitutto in risalto l'estrema varietà della produzione lirica paraboschiana: ai preponderanti metri petrarcheschi (presenti però in percentuali diverse rispetto al modello – spicca la diminuzione del numero dei sonetti contestualmente all'incremento di ballate e madrigali) si affiancano infatti metri non canonici come l'ottava (usata in componimenti di diversa lunghezza, dallo strambotto alle quindici stanze *In lode de l'inclita città di Vinegia*), l'endecasillabo

<sup>32</sup> C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 44.

<sup>33</sup> A. AFRIBO, *Stilistica e commento*, in *La lirica del Cinquecento: seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 209-219, a p. 211.



sciolto e il capitolo in terzine, quest'ultimo tipico del genere burlesco, per eccellenza alieno dal petrarchismo ortodosso. A livello percentuale, gli schemi metrici non petrarcheschi sono l'8% nella raccolta del '46 e il 10% in quella del '47; nel '55 il dato balza al 19% ma, sottraendo dal computo i capitoli burleschi – presentati in effetti come una sezione distinta del *corpus* – il dato si attesta sugli stessi livelli delle raccolte precedenti (10%). Tra i metri non petrarcheschi, particolarmente interessante è l'uso del verso sciolto, sia all'interno del genere bucolico (nel componimento intitolato *Egloga. Elicone et Bargeo*, presente nelle edizioni del '46 e del '47) sia in testi di vario argomento (pastorale, religioso, morale) esplicitamente intitolati *Selve*; tale presenza, non inconsueta a questa altezza all'interno di raccolte poetiche<sup>34</sup>, rivela l'influsso di una linea di sperimentazione tutta moderna, di origine umanistica, che da un lato aveva progressivamente sostituito alle terzine dantesche l'endecasillabo sciolto quale metro d'elezione della poesia bucolica, e dall'altro aveva promosso – a partire dal recupero delle *Silvae* staziane da parte di Poggio Bracciolini – l'uso dello sciolto in un genere per sua natura eclettico come quello della selva<sup>35</sup>. La presenza di tali metri nelle rime paraboschiane, ancorché molto limitata e progressivamente ridotta dall'edizione del '47 a quella del '55, testimonia quindi il carsico infiltrarsi, all'interno di un paradigma per altri versi fedele al magistero petrarchesco-bembiano, di una linea poetica che si dovrà far risalire al sincretismo di poeti come Bernardo Tasso e, soprattutto, Luigi Alamanni<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Inseriscono egloghe all'interno delle loro raccolte di rime i fiorentini Ludovico Martelli (*Le Rime Volgari*, Roma, Blado, 1533, cc. 65v-75v, silloge di cui si è approntata un'edizione moderna – L. MARTELLI, *Rime*, a cura di L. AMADDEO, Torino, RES, 2005 – limitata però al solo canzoniere petrarchesco dell'autore, con la voluta omissione delle sezioni finali di egloghe in sciolti, *Stanze in lode delle donne*, e della tragedia *Tullia*) e Benedetto Varchi (*I Sonetti*, Venezia, Pietrasanta, 1555, pp. 269-300, testi editi poi anche singolarmente con il titolo di *Componimenti pastorali*, Bologna, Salviotti, 1576 e 1577); Bernardo Tasso include nel secondo libro degli *Amori* sette egloghe, in alcune delle quali però non usa il verso sciolto bensì terzine dagli schemi particolarmente elaborati che testimoniano la volontà di avvicinare la poesia volgare a quella classica rendendo meno appariscente la rima (su questo argomento, e in generale per tutte le altre questioni di metrica, si veda F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 147-175, in particolare pp. 151-153). Per altre notizie sulla presenza dell'egloga nei canzonieri cinquecenteschi cfr. M. ARIANI, *Dilatazioni meliche*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, cit., t. II, pp. 1127-1151, in particolare pp. 1139-1142. Dopo Bernardo Tasso, che sempre nel secondo libro degli *Amori* incluse un'unica selva (*In morte di Luigi Gonzaga*), sono da ricordare le selve di Remigio Nannini, poste ad apertura delle sue *Rime* stampate a Venezia per iniziativa di Ludovico Domenichi nel 1547 (e che ora si leggono nell'edizione moderna R. NANNINI, *Rime*, a cura di D. CHIODO, Torino, RES, 1997).

<sup>35</sup> Cfr. su questo argomento R. RINALDI, *Le vie della selva. Appunti sulla riformulazione rinascimentale di un genere classico*, «Proteo», I, 1995, pp. 41-60.

<sup>36</sup> Le quattordici egloghe in sciolti contenute nel primo libro delle *Opere toscane* (Lione, S. Grifio, 1532) di Luigi Alamanni sono incunabolo dell'utilizzo dell'endecasillabo non rimato come metro bucolico. Si rimanda a questo proposito al contributo di P. COSENTINO, *Una «campagna toscana» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, «Filologia e critica», XXVIII, 2003, pp. 70-95, in cui si ripercorrono le tappe della principale innovazione introdotta nell'egloga volgare di inizio del Cinquecento, ovvero la sostituzione delle terzine con i versi sciolti, considerati più adatti a tradurre, secondo i dettami dell'imperante classicismo, le antiche forme dell'esametro latino.

All'interno della famiglia dei metri canonici spicca l'elevata percentuale di madrigali e ballate, che costituisce lo scarto più significativo rispetto alla composizione del canzoniere petrarchesco: nelle *Rime* del '47, come si è visto, essi costituiscono il 27%, del totale, nel '55 il 28% (in Petrarca, sarà utile richiamarlo, madrigali e ballate coprono appena il 3% del *corpus*). Una presenza così cospicua indica una particolare predilezione dell'autore per questi metri (come testimoniato dalla raccolta del *Primo libro dei madrigali*), legata certo alla sua professione di musicista ma anche riflesso della rinnovata fortuna di tali forme poetiche succeduta al loro sostanziale declino quattrocentesco. In Petrarca, come è noto, l'orchestrazione delle testure è rigorosa: nelle ballate – in cinque casi su sette monostrofiche, ad occupare una sorta di spazio intermedio fra sonetto e madrigale – si distinguono nettamente ritornello e stanze; i madrigali, di cui si contano solo quattro occorrenze, sono costituiti esclusivamente di endecasillabi e presentano regolari suddivisioni in terzetti e distici. È altresì noto come entrambe queste forme conoscano nel Cinquecento profondi rivolgimenti strutturali: la rigida architettura compositiva della ballata si allenta e nelle stanze, spesso asimmetriche se non del tutto prive di divisioni interne, non sempre è possibile distinguere mutazioni e volta; anche il madrigale assume una fisionomia più libera (in cui raramente è possibile individuare lo schema canonico costituito da terzetti e distici) modulandosi su successioni debolmente strutturate di endecasillabi e settenari<sup>37</sup>. Il caso di Parabosco è da questo punto di vista esemplare: ben lungi dal recepire quelle che sembrano essere le uniche raccomandazioni in materia, inerenti alla lunghezza massima dei componimenti<sup>38</sup>, i suoi madrigali oscillano da un numero minimo di 8 a un massimo di 29 versi, fino a costituire dunque delle vere e proprie madrigalesse, ospitanti anche 15 rime diverse (questo il caso, ad esempio, del componimento 89 delle *Rime* del '47, il cui schema è AbCdDabCEEfgHFihlLmNNOpmPiQQ). Una qualche parvenza di regolarità si può rintracciare solo nel fatto che i madrigali si chiudono prevalentemente su un distico a rima baciata (35 casi su 38 nella raccolta del '47, totalità dei casi in quella del '55). A livello evolutivo, si nota una normaliz-

---

<sup>37</sup> Lo stesso Bembo sancisce l'estrema libertà del metro affermando che i madrigali «non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli» (P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, II, XI, in ID., *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1960, p. 152). Risulta dunque assai debole in quest'ambito la forza prescrittiva del modello petrarchesco. Significativa a tal proposito è una considerazione di Girolamo Ruscelli: «[...] per certo in tutti [i madrigali] egli [Petrarca] è assai men felice, che nell'altre cose, di pensieri come di testure. Onde dai nostri è stato pochissimo imitato, ma ben altamente avanzato, sì come si può dai giudiciosi vedere e conoscere da' molti che ne sono in luce, del Bembo, del Tasso, del Martelli, del Barignano e di qualch'altro, che di testure e di pensieri n'hanno fatti bellissimi» (G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, G. B. e M. Sessa, 1559, pp. CXX-CXXI; per notizie sulla discussione teorica cinquecentesca inerente al madrigale si rimanda a M. ARIANI, *Introduzione* a G.B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1974, pp. VII-CXLVIII: XLVII-LXX).

<sup>38</sup> «[...] non si dee loro prescrivere' altra legge, se non che in effetto il madrigale non vuole in alcun modo essere tanto lungo, che ecceda il duodecimo verso, se pur vi arrivava» (RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, cit., p. CXXII).

zazione dell'uso del madrigale dal '47 al '55: prendendo come punto di riferimento la precettistica ruscelliana, che indicava, come visto, quale unico accorgimento nella stesura di componimenti madrigalistici quello di non eccedere la misura dei 12 versi, si può segnalare che nella raccolta del '47 la media dei versi per componimento è di 14, e che la forbice oscilla tra un minimo di 8 a un massimo di 29 versi (e ben 10 madrigali su 38 superano i 15 versi), mentre nella raccolta del '55 la forbice è molto più ristretta, variando da un minimo di 8 a un massimo di 15 versi, con una media di 12 versi per componimento.

Peculiare è poi la situazione delle ballate. In questi anni, come si diceva, l'identità stessa del metro è messa in discussione: caratteri come l'indivisibilità della stanza e la frequente assenza di stacco sintattico fra ripresa e stanza stessa, conducono ad una sempre maggiore confusione fra ballata e madrigale, acuita dalla diffusione di esperimenti bembiani che già segnalavano la tendenza verso un progressivo dissolvimento del codice<sup>39</sup>. Nel computo degli schemi metrici paraboschiani si sono per questo motivo riuniti sotto un'unica voce le ballate e i madrigali, poiché la linea di demarcazione tra i due metri è di fatto molto sfumata. Di tale ambiguità, del resto, Parabosco stesso doveva ben essere consapevole, se nella dedica del *Primo libro dei madrigali* del '51 egli si riferisce alla propria opera come a «questo mio primo libro de' Madrigali o veramente ballate»<sup>40</sup>. In effetti, nel *corpus* paraboschiano non è possibile rintracciare un preciso discrimine fra queste due forme poetiche, e la contaminazione sembra essere la regola. Nelle *Rime* del '47 non si trova nessuna ballata canonica ma, assumendo come criterio di individuazione del metro la ripetizione, nell'ultimo verso della stanza, di una qualsiasi delle rime della ripresa<sup>41</sup>, è possibile rintracciare alcuni

---

<sup>39</sup> Caso emblematico è quello della ballata XVI delle *Rime* del Bembo, *La mia leggiadra e candida angioletta* (ballata grande di schema XYYX aBbCCaDdaXX): oltre all'indivisibilità della stanza (assenti le mutazioni) si può notare, con Dionisotti, come questo componimento non presenti il consueto stacco logico fra ripresa e stanza, in quanto il primo periodo non coincide – come vorrebbe la tradizione – con la ripresa, ma ingloba anche il primo verso della stanza, terminando infatti al v. 5. La forma peculiare di questo testo bembiano è stata opportunamente segnalata da Claudio Vela: occupandosi del primo canzoniere manoscritto allestito sotto la sorveglianza dell'autore tra il 1510 e il 1511, lo studioso nota come *La mia leggiadra e candida angioletta* sia l'unica ballata in cui non si evidenzia, a livello grafico, lo stacco sintattico fra ripresa e stanza: più che di una ballata dunque, si tratterebbe secondo Vela di una forma madrigalesca simile alla ballata, per cui egli propone la nomenclatura di “ballata-madrigale”. Cfr. C. VELA, *Il primo Canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX 143)*, «Studi di Filologia Italiana», XLVI, 1988, pp. 163-251, a p. 166. Analoghe osservazioni inerenti a questo importante testo bembiano si trovano in BAUSI-MARTELLI, *La metrica italiana*, cit., pp. 162-163.

<sup>40</sup> Cfr. PARABOSCO, *Il primo libro dei madrigali*, cit., p. 53.

<sup>41</sup> Ci si distanzia in questo dalla posizione di Massimo Castoldi, secondo cui solo nel caso di corrispondenza dell'ultima rima fra ripresa e stanza si può effettivamente parlare di ballata, mentre in tutti gli altri casi si dovrebbe più opportunamente parlare di “madrigale-ballata”. Castoldi ha fatto notare che Bembo nelle *Prose* sembra escludere a livello teorico qualsiasi margine di indeterminatezza circa il confine fra i due metri, allorché da un lato egli afferma – come si è già ricordato – che il madrigale è quel metro che non ha «alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli» (anche se più avanti accenna anche al fatto che «alcuna qualità di madriali si pur trova, che non così tutta sciolta e libera è», senza però specificare

testi dalla fisionomia più vicina ad una ballata che ad un madrigale (29<sup>42</sup>, 30, 43, 71, 76, 132); seguendo lo stesso parametro, nelle *Rime* del '55 si ha invece un solo caso di ballata nel componimento 43.

Fedeli all'eredità petrarchesca sono le sestine – tre nella raccolta del '47 e una in quella del '55 – che seguono alla lettera il modello presentando, da un lato, regolare applicazione dello schema della *retrogradatio cruciata* e, dall'altro, un nucleo compatto di parole rima costituito da sostantivi bisillabi piani tratti per lo più – come ad esempio nella sestina 11 dell'edizione Giolito – dai campi semantici meteorologico-naturalistico (*sassi, monti, sole*) ed emotivo-sentimentale (*vita, core, pianto*). Tra i metri petrarcheschi, le considerazioni più interessanti possono essere fatte su sonetto e canzone, poiché, trattandosi delle forme più studiate all'interno di un campo ancora in gran parte da esplorare come quello del petrarchismo metrico<sup>43</sup>, l'analisi del singolo autore può beneficiare di utili raffronti. Per quanto concerne il sonetto, se è vero che, per la sua rigida morfologia, esso è probabilmente il metro che meno si presta a forti sperimentismi, è altresì vero che, proprio considerando la limitatezza del raggio d'azione, ogni scarto, anche se lieve, da un modello prestabilito, può assumere valore significativo. Nelle sillogi paraboloschiane non compaiono sonetti rinterzati, doppi o caudati: il metro si presenta sempre nella forma canonica di 14 versi. Nel caso delle quartine, si può notare una

---

meglio l'asserzione) e dall'altro sostiene che la ballata monostrofica è quel metro in cui «l'ultima delle due rime de' primi versi, che da tutta la corona si cantavano [...] si ripeteva nell'ultimo di quelli che si cantavano da un solo, affine che si cadesse nel medesimo suono» (BEMBO, *Prose*, cit., p. 152 e pp. 155-156). A partire da quest'ultima definizione, Castoldi sostiene che Bembo mirerebbe a togliere la patente di ballata a tutte quelle forme che, pur costituite da una ripresa e da una strofa divisa in mutazioni e volta, ripetono in fondo alla stanza la rima del verso iniziale (e non di quello finale) del ritornello, lasciando così rientrare i tipi di ballate che non si conformano a questo criterio nella vasta ed indefinita tipologia del madrigale (per cui il critico propone la definizione di “madrigale-ballata”). Castoldi non tiene però in dovuta considerazione il fatto che Bembo parla in questo passo di ballate con ripresa di due rime che, pur essendo probabilmente le più comuni, non esauriscono la casistica dei possibili metri, motivo per cui non sembra lecito estendere questo criterio (seguito da Castoldi nel commentare le liriche dell'Amario) a tutte le forme di ballata; inoltre, non si dovrà dimenticare che non è tanto la ripetizione di una rima piuttosto che di un'altra a dare misura dell'ibridazione del metro, quanto i caratteri già evidenziati di indivisibilità della stanza ed assenza di stacco logico fra ripresa e stanza stessa. Cfr. M. CASTOLDI, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amario al coro finale del Re Torrismondo di Torquato Tasso*, «Lettere Italiane», XLVI, 1993, pp. 252-266.

<sup>42</sup> Tra i componimenti di Parabosco digitalizzati nel database delle Antologie della Lirica Italiana-ALI RASTA (consultabile al sito <http://rasta.unipv.it>), c'è anche questo testo (edito anche nel secondo libro delle *Rime di diversi*), intitolato *Amor se il ver ne' suoi begli occhi ho scorto*: di esso si dà il seguente schema di ballata ZxyZ abAbCYcDDXX ma, in una successiva nota metrica, si segnala che il testo potrebbe anche essere considerato un madrigale con ritorno della rima b (AbcAdeDeFCfGGBB).

<sup>43</sup> Per cui si rinvia a G. GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico*, «Studi petrarcheschi», IX, 1987, pp. 219-228, poi in Id., *Metrica e analisi letteraria*, cit., pp. 183-192, e A. BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e del primo Cinquecento*, «Musica e storia», III, 1995, pp. 227-278. Si veda poi il ricchissimo saggio di B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, in *I più vaghi e i più soavi fiori*, cit., pp. 43-76.

chiara consonanza con Petrarca nella scelta dello schema a rime incrociate ABBA ABBA (soltanto tre casi di quartine a rime alterne ABAB ABAB si hanno nel '47 e uno nel '55), secondo un gusto tipicamente cinquecentesco che sarebbe stato di lì a poco autorevolmente sanzionato dagli interventi retorico-linguistici di un Dolce o di un Ruscelli<sup>44</sup>. Nel caso delle terzine la situazione è più complessa, e per affrontarne l'analisi è necessario ampliare il campo d'indagine al di là del modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*. A livello generale, le chiuse dei sonetti in Petrarca e in Bembo si caratterizzano per un sostanziale equilibrio tra schemi a due e schemi a tre rime (nel *Canzoniere* si hanno 189 casi di schemi a tre rime contro 128 casi di schemi a due rime, rispettivamente il 60% e il 40% del totale; in Bembo<sup>45</sup> si ha ugualmente una prevalenza di terzine a tre rime, 56%, contro il 44% degli esiti a due rime); una sensibile differenza tra i due autori si rintraccia invece sul piano delle predilezioni relative: se infatti, com'è noto, le soluzioni più amate da Petrarca sono i terzetti a tre rime replicate CDE CDE (38%) e a due rime alternate CDC DCD (36%), Bembo inclina maggiormente per lo schema CDC DCD (37%) e, dal canto suo, si mostra molto meno disponibile all'utilizzo dello schema CDE CDE (17%). Tenendo a mente questo sfondo, è ora il caso di vedere cosa accade in Parabosco. Innanzitutto, a differenza di quanto accade in Petrarca e in Bembo, il bilancio generale di terzine a due e terzine a tre rime risulta fortemente squilibrato nelle *Rime* del '47, dove emerge una netta prevalenza degli schemi a tre rime su quelli a due, per cui su un totale di 92 sonetti si riscontra solo un caso di terzine a due rime<sup>46</sup>. La situazione evolve nel passaggio all'edizione Rocca del '55, in cui lo schema a due rime si attesta, su un totale di 41 sonetti, al 27% dei casi (11 di cui 10 del tipo CDC DCD). Dalla quasi completa assenza a più di un quarto dei testi complessivi: si tratta di un balzo notevole, che si rivela significativo non tanto perché esso in parte riequilibra l'anomala disparità fra moduli a due e moduli a tre rime, quanto soprattutto perché, all'interno del *corpus* del '55, lo schema a due rime del tipo CDC DCD risulta l'esito percentualmente prediletto da Parabosco. Se

---

<sup>44</sup> Riprendo a questo proposito alcune osservazioni di BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone*, cit., p. 47: «La tendenza a considerare superiori in armonia le quartine a rime incrociate si accentuerà gradatamente. Infatti, il Dolce nelle sue *Osservazioni nella volgar lingua* del 1550 descriverà varie formulazioni (ABBA ABBA; ABAB ABAB; ABAB BABA; ABAB BAAB) notando [...] che già la seconda maniera “di rado si usa” e soffermandosi piuttosto a valorizzare il primo ordine il cui “bellissimo artificio [...] porge gratissimo contento alle orecchie di chi gli legge” (L. DOLCE, *Osservazioni nella volgar lingua*, Venezia, Giolito, 1550, p. 97); le indicazioni del Ruscelli saranno più drastiche e totalmente allineate alle procedure petrarchesche: dopo aver ribadito, infatti, che è ABBA ABBA “la testura più comune e migliore e più da seguire o usar di continuo” ogni altra viene bollata come “assai men bella” e “da usar molto di rado, sì come si vede giudiciosamente aver fatto il Petrarca” (RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi*, cit., p. CLII)».

<sup>45</sup> Ci si giova della schedatura contenuta in BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone*, cit., p. 50, che si riferisce all'edizione Dorico 1548 delle *Rime* bembiane.

<sup>46</sup> Si può segnalare che i dieci sonetti del Parabosco inseriti nelle *Rime di diversi* del '45 hanno anch'essi nelle terzine degli schemi a tre rime.

dunque nella raccolta del '47 lo schema CDE CDE è di gran lunga il più frequente (34%) all'interno, come visto, di un incontrastato predominio degli schemi a tre rime, nell'edizione del '55 è lo schema CDC DCD a contare il maggior numero di occorrenze (24%, seguito dal 22% di CDE CDE, all'interno di un quadro in cui prevalgono comunque gli schemi a tre rime): ponderando i dati, spicca dunque il passaggio dalle *Rime* del '47, in cui lo schema aveva una sola occorrenza, alla silloge del '55, in cui esso rappresenta il modulo relativamente più usato. Per tentare di interpretare questo deciso cambiamento di rotta è utile richiamare alcune considerazioni di Beatrice Bartolomeo: compiendo una schedatura degli schemi delle terzine dei sonetti presenti nella giolittina del '45 – *speculum* della lirica petrarchista di metà secolo –, in alcune raccolte coeve di autori come Guidiccioni, Molza, Della Casa, Colonna e infine nelle *Rime* del Bembo, la studiosa ha messo in luce come sia nell'antologia del '45, sia nelle raccolte singole degli autori citati (eccetto Bembo), al vertice delle tipologie adottate compaia sempre lo schema CDE CDE, quasi sigillo del modulo sonettistico di matrice petrarchesca<sup>47</sup>. Da questi dati, seppur parziali, la Bartolomeo suggerisce di riconoscere nella predilezione per il modulo CDC DCD una caratteristica bembiana<sup>48</sup>: se così fosse, non si potrebbe allora escludere che il considerevole aumento della percentuale di sonetti con questo schema rimico osservato nella *Seconda parte delle Rime* possa testimoniare una precisa indicazione di rotta, uno sforzo di adeguamento dell'autore alla linea bembiana, un riconoscimento della normatività delle *Rime* del patrizio veneziano che passa attraverso la ricezione di una loro peculiare caratteristica contrastante rispetto al modello per eccellenza, quello petrarchesco. Questa supposizione può forse trovare un non labile supporto indiziario in un passo dei *Diparti* in cui è messa in scena una discussione letteraria dedicata al commento di alcuni testi poetici. Venier e Aretino, due degli interlocutori, così si esprimono dopo la lettura di un componimento dello stesso Parabosco: «Finito il sonetto, disse il Veniero: – Oltre al soggetto che ha questo sonetto, guardate quanta grazia gli dona la chiusa de' terzetti, la quale è accompagnata con le rime a uso di capitolo –. Soggiunse l'Aretino: – Io sono stato uno di quelli a cui sommamente è piaciuto tenere tal ordine in tutti, o almeno nella maggior parte de' miei sonetti; e ora più mi piace d'aver ciò osser-

---

<sup>47</sup> Nella giolittina, a un 42.8% di schema CDE CDE si contrappone un 23.5% di schema CDC DCD (la Bartolomeo sottolinea però opportunamente che il dato è inficiato dall'uso massiccio dello schema CDE CDE da parte di tre degli autori più rappresentati nella raccolta, cioè Guidiccioni, Molza e Giulio Camillo; la loro esclusione dal computo implica una modifica dei rilievi percentuali per cui entrambi gli schemi si attestano su una percentuale del 30% circa, in una sostanziale parità); nelle *Rime* del Guidiccioni lo schema CDE CDE si attesta al 60%, CDC DCD al 6%; nel Molza si ha un 76.1% di CDE CDE contro un 18.5% di CDC DCD; in Vittoria Colonna un 34.9% di CDE CDE e un 14.6% di CDC DCD; Della Casa usa nel 28.7% dei casi lo schema CDE CDE e nel 21.9% lo schema CDC DCD. Cfr. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone*, cit., pp. 52-53 (anche per dati analoghi inerenti ad altri poeti).

<sup>48</sup> Come si è già ricordato, nelle *Rime* Dorico lo schema CDC DCD è il prediletto, con il 37% dei casi.

vato, poscia ch'io truovo compagno così raro in questo mio giudicio»<sup>49</sup>. Il brano rivela la preferenza accordata a questo tipo di testura da parte di scrittori contigui all'autore, e in particolare dal Venier. Non si può escludere quindi che l'incremento dei sonetti con terzine a rime incatenate nella raccolta del '55 testimoni la volontà di Parabosco di conformarsi ad un gusto stilistico promosso dal Bembo e ripreso nel dibattito letterario coevo.

L'influsso del Venier sulla pratica versificatoria di Parabosco può trovare ancor più chiara attestazione nel notevole incremento, all'interno della raccolta del '55, dei cosiddetti 'sonetti correlativi', in cui delle pluralità di termini corrispondono fra loro a distanza e in modo simmetrico all'interno di uno stesso componimento<sup>50</sup>. Si tratta di genere la cui diffusione si sarebbe irradiata, secondo Dámaso Alonso, proprio dalle virtuosistiche sperimentazioni di Domenico Venier, il quale, rispetto all'uso limitato e saltuario fattone da Petrarca, amplificò le possibilità della *rapportatio* giungendo ad esiti formali di notevole complicazione<sup>51</sup>. Pur essendo uno dei principali *maître à penser* del petrarchismo veneziano, Venier non pubblicò mai le sue rime in volume. Queste conobbero però una cospicua circolazione manoscritta e, soprattutto, una notevole diffusione tramite le antologie; i sonetti correlativi, in particolare, finirono col diventare dei piccoli classici, a più riprese imitati<sup>52</sup>. In Parabosco, come si diceva, i *versus rapportati* si fanno molto più frequenti – rispetto alla sporadica presenza di qualche microsequenza correlativa nelle *Rime* del '47 – nella raccolta del '55. Si veda ad esempio il sonetto 71:

Da gli occhi, dal bel viso e dal bel petto  
 move il dardo, la fiamma e le catene,  
 ond' il cor, l'alma e'l corpo in tante pene,  
 a un tempo Amor m'ha punto, arso e ristretto.

4

<sup>49</sup> PARABOSCO, *Diparti*, cit., p. 301. Nonostante quindi Bembo avesse affermato, riguardo alla costruzione dei sonetti, che «nell'ordine delle rime poi, e in parte di loro nel numero, non s'usa più certa regola che il piacere» (BEMBO, *Prose e rime*, II, XI, ed. cit., pp. 152-153), in realtà l'argomento era oggetto di dibattito, e dalle disquisizioni teoriche si trasmetteva poi alla prassi compositiva dei singoli autori.

<sup>50</sup> Cfr. su questo argomento D. ALONSO, *La correlazione dal Petrarca ai petrarchisti*, in Id., *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971, pp. 144-179. L'incremento di questo tipo di componimenti nelle *Rime* paraboschiane del '55 è stato già notato da ARIANI, *I lirici*, cit., p. 956.

<sup>51</sup> Venier riprese il modello di RVF, CXXXIII, *Amor m'ha posto come segno a strale* e CCLXXXV, *Né mai pietosa madre al caro figlio*. I suoi testi più celebri sono *Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio* e *Qual più saldo, gelato e sciolto core*, entrambi pubblicati per la prima volta nel *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*, Venezia, al segno del Pozzo, 1550.

<sup>52</sup> Cfr. su questo argomento e in generale per l'edizione delle *Rime* del Venier M. BIANCO, *Le Rime di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica italiana, supervisore A. BALDUINO, Università degli Studi di Padova, 2000; EAD., «*Duolsi del strano caso afflitta et lassa / Venetia tutta: l'omicidio del duca di Ferrandina e la sua commemorazione poetica*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. II, pp. 245-266.

O luci sante, o in puro avorio schietto  
 cinabro sparso, o neve ove Amor viene  
 a far preda del mondo, et ove tiene  
 quant'ei può dare altrui pena e diletto, 8  
 le reti homai per me, l'arco e la face  
 ponete giù, ch'in l'Amorosa corte  
 non sente huom maggior duol, caldo et impaccio. 11  
 Questo stral, questo foco e questo laccio,  
 così acuto, cocente, e così forte.  
 serbate a cor più dur, freddo e fugace. 14

Nella prima quartina del secondo sonetto, alle tessere base «dardo», «fiamma» e «catene» (v. 2) – che muovono rispettivamente da «occhi», «viso» e «petto» (v. 1) per ferire «cor», «alma» e «corpo» (v. 3) – corrispondono «punto», «arso» e «ristretto» (v. 4), in una correlazione trimembre perfettamente alternata; la seconda quartina è un'invocazione costruita sull'espedito retorico dell'*amplificatio* del primo verso del componimento, poiché agli «occhi» corrispondono le «luci sante», e il «viso» e il «petto» ritornano nelle metafore «in puro avorio schietto / cinabro sparso» e «neve»; nella seconda parte del componimento compaiono infine altre reincarnazioni semantiche della triade iniziale («reti», «arco», «face», v. 9; «duol», «caldo», «impaccio», v. 11; «stral», «foco», «laccio», v. 12; «acuto», «cocente», «forte», v. 13).

È opportuno ricordare che Alonso, nell'intento di dimostrare quanto fossero diffusi l'apprezzamento e la pratica imitativa dei testi del Venier, richiama un passo contenuto nei *Diparti* paraboschiani. Uno degli interlocutori del dialogo, il grammatologo viterbese Fortunio Spira, tesse infatti un elogio degli esperimenti del Venier così commentando il sonetto correlativo di Parabosco sopra citato: «– Come farete, Veniero – disse lo Spira, – a fare che non si ragioni di voi con onor vostro? Ecco che quanto più cercate levar di mano altrui le occasioni di così fare, più le fate, mercé delle virtù vostre, nascere ed apparere [...] perciocché questo sonetto [*Dagli occhi, dal bel viso e dal bel petto*] è fatto ad imitazione di que' due vostri rarissimi e bellissimi fra i sonetti meravigliosi, l'uno dei quali comincia *Non punse, arse, legò, stral, fiamma o laccio*, e l'altro *Qual più saldo, gelato e sciolto core*. I quali sonetti bastano a farvi conoscere dal mondo per quel raro e nobile spirito che siete»<sup>53</sup>. Parabosco si mostra quindi nuovamente un letterato coinvolto in primo piano nel dibattito letterario del suo tempo, pronto ad adattare la sua scrittura poetica alle tendenze più in voga del momento.

Tornando all'analisi metrica della forma sonetto, spicca infine nelle terzine la polimorfia degli esiti a tre rime. In entrambe le raccolte prevale il tipo canonico CDE CDE, ma sono attestati in misura non trascurabile anche altri schemi petrarcheschi, alcuni dei quali compaiono in misura nettamente maggiore rispetto alla debole autorizzazione del modello (CDE DEC, 1 solo caso in Petrarca, 13 casi nel '47, 3 nel

<sup>53</sup> PARABOSCO, *Diparti*, cit., pp. 302-303.



'55, rispettivamente 14% e 7%; CDE EDC, 1 solo caso in Petrarca, 15 casi nel '47, 8 nel '55, percentuali rispettive 16% e 20%, seconda testura di terzetti a tre rime per ordine di occorrenze in entrambe le raccolte), ed altri invece in misura minore, come il tipo CDE DCE il quale, secondo schema a tre rime più amato da Petrarca (66 casi su 317, pari al 21%), occupa invece nelle raccolte paraboschiane una posizione meno preminente (10 casi nel '47 e 3 nel '55, rispettivamente 11% e 7% del totale). Ancor più significativo, è l'uso di schemi assenti nel *Canzoniere* come il tipo CDE CED (9 casi nel '47, 4 casi nel '55, 10% in entrambe le raccolte) e CDE ECD (9 casi nel '47, 1 caso nel '55, rispettivamente 10% e 2% del totale). Quello che emerge è dunque una pratica versificatoria assai libera che, di nuovo riprendendo quanto osservato dalla Bartolomeo grazie allo spoglio delle *Rime di diversi* del '45, si accoda a quella che è forse la marca più caratteristica della poesia cinquecentesca nell'ambito della morfologia del sonetto, ovvero l'ampliamento del repertorio per le sirme a tre rime<sup>54</sup>.

Venendo infine ad esaminare le canzoni, esse sono quattro in entrambe le raccolte, per lo più di due piedi con sirma indivisa, ligie all'imitazione della consuetudine petrarchesca. Nell'edizione del '47 si hanno tutti piedi di tre rime: ad un unico caso di piedi di quattro versi (AbCBaaC) si affiancano tre casi di piedi di tre versi nei quali si susseguono endecasillabi e settenari a rime replicate (ABCABC, abCabC) o con inversione parziale (ABCcAB); la situazione è analoga nella raccolta del '55. I versi usati sono endecasillabo e settenario e solo in un caso quest'ultimo predomina numericamente sull'endecasillabo (canzone 72 del '47). La sirma è più variabile: conta da cinque a quattordici versi e si chiude sempre su rima baciata. Il congedo riproduce di norma, ma non sempre, l'intera sirma o gli ultimi versi di essa, e per questo motivo il primo verso risulta spesso irrelato. Se nel caso del sonetto è difficile – a meno di orchestrazioni del tutto peregrine – riscontrare un'intenzionale volontà di imitazione metrica fra autori, ciò è invece possibile per i più complessi schemi delle canzoni: analizzando le varie testure, risalta con evidenza l'intento di Parabosco di richiamarsi a precisi modelli dei *Rerum vulgarium fragmenta*, rispetto ai quali si osserva un'alta percentuale di riprese dirette (anche se spesso notevoli sono le differenze quanto a stile e temi).

Nella raccolta del '47 tre canzoni su quattro ricalcano schemi metrici del *Canzoniere*. La canzone 17, *Donna felice che dal ciel partendo*, presenta la stessa struttura metrica ed identico numero di stanze di RVF, CCCXXXI, *Solea da la fontana di mia vita*, mancando però stretta sovrapposibilità tematica, poiché nella canzone petrarchesca il poeta lamenta la dolorosa assenza di Laura ricordando l'ultimo giorno in cui la vide in vita, mentre in quella paraboschiana l'amato denuncia l'insufficienza dei

---

<sup>54</sup> Anche da questo punto di vista non fa eccezione l'operato del Bembo – la cui pratica metrica, ormai lo si sarà capito, risulta essere fondamentalmente a-petrarchesca – il quale affianca al predominante schema CDE CDE non solo il petrarchesco CDE DCE (15.2% in Bembo, 20.8% in Petrarca, secondo schema a tre rime in ordine di occorrenze) ma anche percentuali non trascurabili di CDE DEC (11.2% contro un'unica occorrenza petrarchesca) e CDE CED (8.6%, assente nel *Canzoniere*).

propri mezzi espressivi nel cantare virtù e bellezze della donna. La canzone XXXII, *Padre del Ciel, ben fora tempo homai*, ha lo stesso schema metrico (ma numero di stanze inferiore, 5 in luogo di 7) di *RVF*, XXXVII, *Si è debile il filo a cui s'attiene*, e ancor più netta è in questo caso la distanza contenutistica, poiché il testo petrarchesco è di argomento amoroso mentre quello paraboschiano è di tema religioso (maggiore vicinanza si riscontra piuttosto con il componimento petrarchesco citato nell'*incipit* della canzone, il sonetto di anniversario LXII, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*: si tratta infatti di un testo di pentimento che si chiude sul monito della crocifissione, immagine centrale della canzone paraboschiana). La canzone 72, *Se di voi canto e parlo*, riproduce esattamente per testura e numero di stanze la celeberrima *RVF*, CXXVI, *Chiare, fresche et dolci acque*<sup>55</sup> che, com'è noto, conobbe nel Cinquecento una notevole fortuna, propiziata anche dal celebre elogio del Bembo<sup>56</sup> (e del valore performativo di questo modello è forse ulteriore conferma il fatto che Parabosco, nello scrivere una canzone che ha per argomento la celebrazione degli occhi della donna, preferisca richiamarsi al modello di *Chiare, fresche et dolci acque* piuttosto che a quello delle *cantilene oculorum*, anch'esse molto fortunate nel Cinquecento). Sola canzone dal metro non petrarchesco è la 51, *Non così tosto in ciel la prima stella*, unica nel suo genere all'intero delle *Rime* la quale, come visto sopra, descrive con accenti di spiccata sensualità e concretezza un galante incontro amoroso.

Lo zelo imitativo non si attenua, anzi emerge forse con ancor maggiore evidenza, nella raccolta del '55. La canzone 13, *Non ch'io non vo' ch'acquisti il pianger mio*, in morte del coevo poeta Anton Giacomo Corso, riprende lo schema di *RVF*, CCLXX e CCCXXV, canzoni che presentano identica struttura di fronte e sirma (AbBCBAaC CDEeDFF) differenziandosi solo nel congedo (ABB la CCLXX, ABCcBDD la CCCXXV). Se anche in questo caso l'alterità tematica è totale (la canzone CCLXX canta l'impossibilità di tornare ad amare dopo la morte di Laura, la CCCXXV è un lungo ed elogiativo ricordo dell'amata), a livello metrico è invece significativo il modo in cui Parabosco, con mosca che sembra attentamente calibrata, crea il congedo della propria canzone (ABBCBDD) fondendovi l'intero congedo di tre versi della canzone CCLXX e l'ultima parte del congedo della canzone CCCXXV, così giungendo ad una completa fusione metrica dei due modelli. A questa altezza cronologica, inoltre, bisognerà ricordare che la canzone di compianto aveva acquisito un modello illustre. Bembo aveva infatti scritto per la morte del fratello un testo altamente eloquente

<sup>55</sup> Nella prima stanza del componimento paraboschiano, probabilmente per una svista, la struttura dei piedi è la seguente: abCbaC; nelle altre quattro stanze però si ha correttamente abCabC.

<sup>56</sup> Cfr. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, II, XIII: «Dico medesimamente [...] che la vicinità delle rime rende piacevolezza tanto maggiore, quanto più vicine sono tra sé esse rime. Onde avviene che le canzoni, che molti versi rotti hanno, ora più vago e grazioso, ora più dolce e più soave suono rendono, che quelle che n'hanno pochi; perciò che le rime più vicine possono ne' versi rotti essere che negl'interi. Sono di molti versi rotti alquante canzoni del Petrarca [...] Ponete ora a mente quanta vaghezza, quanta dolcezza, e, in somma, quanta piacevolezza è in questa: *Chiare, fresche, et dolci acque* [...]» (ed. cit., p. 156). Per la fortuna metrica di questo testo si veda BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico*, cit., p. 246.

e grave, *Alma cortese che dal mondo errante*, ispirandosi ad uno dei componimenti più complessi dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ovvero la canzone XXIII, *Nel dolce tempo de la prima etade*, caratterizzata, oltre che da un elevato numero di stanze (otto, misura ripetuta solo nella canzone XXIX), dall'inconsueta lunghezza e gravità delle stesse (ben 20 versi, unico caso all'interno dell'opera, di tutti endecasillabi e un solo settenario)<sup>57</sup>. Nel secondo compianto presente nella raccolta, Parabosco si mostra consapevole dell'importante precedente e, per un'analoga occasione funebre, riprende il modello petrarchesco cui Bembo si era ispirato: lo schema metrico della canzone 39 in morte di Tommaso degli Obizzi, *Obici, ov'ito sei, che invan ti chiamo*, è infatti un calco di quello di *Nel dolce tempo de la prima etade*. La struttura della canzone paraboschiana presenta soltanto una lieve differenza rispetto al modello (sirma CDEeDFGHHFGGII in luogo di CDEeDFGHHGFFII), mentre le stanze passano dalle otto di Petrarca a sette (non si giunge dunque all'ampiezza della canzone bembiana – né si recupera l'artificio del doppio congedo – ma è palese che il tramite che induce alla ripresa dello schema di *RVF*, XXIII sia proprio *Alma cortese*); interessante è allora notare che, mentre il congedo petrarchesco ricalca gli ultimi 9 versi della sirma (ABCCBAADD), quello paraboschiano non rispecchia lo schema degli ultimi versi della propria sirma (per cui sarebbe dovuto essere ABCCABBDD), ma risulta identico a quello di Petrarca, fatto che determina una mancata replica della lieve variazione introdotta nell'inversione del terzetto GFF in FGG.

La canzone 54, *Mentre irrigando le campagne e i prati*, riprende lo schema di *RVF*, LIII, *Spirto gentil che quelle membra reggi*. In questo caso il calco metrico si accompagna ad un certo grado di affinità tematica, trattandosi in ambo i casi di testi di natura politica (la canzone paraboschiana è infatti una lunga prosopopea dell'Europa insanguinata dalle guerre fratricide tra francesi e imperiali; quella petrarchesca contiene l'invocazione di un personaggio che possa porre fine alle lotte intestine fra le grandi famiglie della nobiltà romana). Anche in questa raccolta, l'unica canzone che non riprende uno schema petrarchesco (la numero 82, – *Per que' bei crini – comincia Aminta – giuro*)

---

<sup>57</sup> Si ricordi che, nella teorizzazione del Bembo, i versi rotti contribuiscono alla creazione di una testura piacevole, quelli interi di una testura grave. Proprio con l'intento di conferire ancor più gravità al testo si spiegano le modifiche introdotte dal Bembo al modello petrarchesco (dilatazione della struttura fino a 10 stanze, aggiunta di un doppio congedo). Eloquente in proposito il commento di Dionisotti: «Quale che sia l'esito poetico della canzone, essa nel 1507 apparve documento primo e decisivo di una più ambiziosa poesia, dello stile tragico che Dante aveva assegnato al metro per l'appunto della canzone. La mira e la struttura di questa del Bembo senza dubbio corrispondono a quel che nelle *Prose della volgar lingua*, libro II, cap. XIII, si legge della canzone petrarchesca *Nel dolce tempo*: "quasi donna tra molte fanciulle o pure come reina tra molte donne, non solo d'onestà e di dignità abondevole, ma ancora di grandezza e di magnificenza e di maestà; la qual canzone tutti i suoi versi da uno per stanza in fuori ha interi e le stanze sono lunghe più che d'alcun'altra". L'altezza della mira è anche indicata dalla dedica esplicita della canzone alla duchessa Elisabetta d'Urbino e dall'insolito artificio metrico del doppio commiato» (P. BEMBO, *Rime*, in ID., *Prose e rime*, cit., pp. 625-626). Sulla fortuna metrica della canzone funebre del Bembo si rimanda a GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, cit., pp. 444-446.

è un testo di ambientazione pastorale che inscena un dialogo amoroso fra il pastore Aminta e la sua amata Tirsi. Si può notare dunque come la prassi del Parabosco inerente all'uso della canzone da un lato si distanzi dall'esempio del Bembo, che in tale campo raramente segue alla lettera Petrarca<sup>58</sup>, e dall'altro confermi la diffusa tendenza del «lirico medio» cinquecentesco a farsi scudo della rassicurante autorizzazione del modello trecentesco per prove impegnative come le canzoni<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> «Delle diciotto canzoni di ideazione bembiana solo tre replicano puntualmente schemi petrarcheschi» (BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone*, cit., p. 49).

<sup>59</sup> A proposito del metro canzone, Balduino ha notato che «se da un lato sussistevano e magari si potenziavano gli spazi aperti ad una 'moderna' sperimentazione, dall'altro per il lirico medio di età rinascimentale costituiva esigenza abitudinaria rifarsi anche tecnicamente (e non solo quindi sotto il profilo stilistico e tematico) alle classiche tipologie di un modello preconstituito, che nel caso ovviamente – eccezioni a parte – non altri poteva essere che il veneratissimo Petrarca» (BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico*, cit., pp. 268-269).