

MATTEO LARGAIOLLI

ESPERIMENTI METRICI IN UN CANZONIERE  
DI INIZIO CINQUECENTO:  
IL *PROTHOCINIO* DI FILIPPO BALDACCHINI (1525)

Il *Prothocinio* di Filippo Baldacchini è un canzoniere edito a stampa in due libri nel 1525. L'interesse che può suscitare quest'opera dimenticata risiede soprattutto in alcuni esperimenti metrici tentati da Baldacchini. Mi concentrerò quindi soprattutto sugli schemi metrici dell'operetta, ma meriterebbero un approfondimento anche la lingua del testo, di cui qui non parlo, e la costruzione a canzoniere del testo, a cui dedicherò alcuni accenni.

1. *Testimone*<sup>1</sup>

La raccolta è organizzata in due libri, ciascuno diviso in sette parti. I due libri riportano due diverse data di stampa (8 settembre 1525 e 21 ottobre 1525), anche se verosimilmente sono stati pensati in termini unitari, non soltanto nei contenuti, ma anche negli aspetti materiali di edizione.

---

<sup>1</sup> Descrivo la copia della Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Capponi VI.161. Nella trascrizione dei testi modernizzo la grafia: riporto gli apostrofi come nell'originale; cerco di adeguare la punteggiatura all'originale; sciolgo senza segnalarle le abbreviazioni (rare e limitate quasi soltanto alla nasale; riporto & ad *et*); distingo *u* da *v*; unifico *s* e *s* lunga; adatto maiuscole e accenti all'uso moderno. Nella stampa sono utilizzati apostrofi, che trascrivo anche se l'uso non coincide con l'uso moderno; compaiono inoltre punti, barre verticali e due punti, con funzione assimilabile di solito alla nostra virgola, oltre che punti di domanda e punti esclamativi (che a volte sembrano tra loro alternativi).

PROTHOCINIO / DE MESSER PHI- / LIPPO BAL- / DACHI- / NO / Coritano.  
 Nel quale se contiene / § Stato de Amore. / § Preghi de Amore. / § So-  
 specto de Amore. / § Querele de Amore. / § Speranza de Amore. / §  
 Inco(n)stantia de Amore. / § Ingiurie de Amore. / Nouamente Compo-  
 sto. / A COMO BRIANZA.

A c. 95v:

Finito el primo Libro del Prothocinio. Impresso in Perusia per Baldassarre de Francesco Cartolaio. A di octo de Settembre. M.D.XXV.

Segue quindi il secondo libro:

LIBRO / Secondo del Prothocinio / Nouame(n)te Co(m)posto / per  
 Messer Phil. / Baldachino / Cori- / tano. Nel quale se contiene / § Ini-  
 micitie de Amore. / § Timore de Amore. / § Guerra de Amore. / §  
 Triegua de Amore. / § Pace de Amore. / § Infamia de Amore. / Et Mu-  
 tatione de Stato / de Amore.

A c. 190v:

Impresso in Perusia per Baldassarre de Francesco Cartolaio. A di XXI.  
 de Octobre. M.D.XXV.

L'impostazione grafica dei frontespizi del primo e del secondo libro è simile, ma non identica: in entrambi i casi una cornice a grottesche racchiude il titolo, che descrive anche le sette parti in cui è articolato ciascuno dei due libri. Nel primo libro, inoltre, la cornice racchiude un piccolo quadro con Amore alato e la faretra legata a un albero.

Baldassarre Cartolari stampa anche, sempre a Perugia, altre opere di Baldacchini: il *Dyalogo de patientia* (1525), e *Fortuna* (31 agosto 1526; l'edizione ha lo stesso frontespizio del primo libro del *Prothocinio*) – oltre che alcune opere di Caio Baldassarre Olimpo Alessandri (cfr. Capaccioni 1996, 43-44). Meno chiaro il riferimento a Como e alla Brianza per una stampa che si colloca, per autore e per tipografo, in Italia centrale; ma anche un'altra opera di Baldacchini, *Fortuna* (1522), è stampata in Nord Italia, “in Thoscolano apresso il Laco Benacense nelle case d'Alessandro Paganino”.

La segnatura delle pagine segue un doppio criterio: oltre alle sigle alfabetiche di fascicolo in basso a destra (Ai, Aii, ecc.), ogni carta è numerata sul lato *recto* in alto a destra, in numeri arabi (nelle citazioni seguono questa numerazione più moderna). La numerazione delle pagine del *Libro secondo* prosegue quella del primo. Inoltre, il sonetto di apertura, dichiaratamente allestito per descrivere l'«ordine» del *Prothocinio*,<sup>2</sup> ha anche la funzione paratestuale di indice: a lato di ogni verso sono indicate con numeri romani da I a XIV le quattordici parti tematiche del canzoniere e con un numero arabo il numero di pagina in cui ciascuna di queste parti inizia.

Messer Philipppo Baldachino Coritano in l'ordine del suo Prothocinio.

- i. Amor con varii effecti 'l stato regge.
- ii. Preghe son l'arme prime in la sua rocca.
- iii. Sospecto in ogni parte 'l preme e tocca.
- iiii. Querele insegna al suo disperso gregge.
- v. Speranza in gran dolor ciascun corregge.
- vi. Inconstantia a voltar tutto trabocca.
- vii. Ingiurie d'ogni canto porge e sbocca.
- viii. Inimicitie son sue chiare legge.
- ix. Timor continuo a chi più 'l seque dona.
- x. Guerra accende tra doi cruda e mortale.
- xi. Triegua con poca fè per tutto sona.
- xii. Pace dà breve, in cui fidar non vale.
- xiii. Infamia larga, dov' ogn'hom ragiona.
- xiiii. Stato mutar conuiense con prest'ale.

Il sonetto-indice, quindi, comprende primo e secondo libro, con la paginazione completa e progressiva. Anche il secondo libro stampato, in base alle note tipografiche, un mese e mezzo dopo il primo libro, è stato evidentemente concepito in continuità con il primo; il primo fascicolo con il sonetto può essere stato stampato per ultimo, o integrato alla fine con il sonetto-indice, quando era disponibile la paginazione dell'intera opera.

---

<sup>2</sup> Cfr. c. Aiv: «Messer Philipppo Baldachino Coritano in l'ordine del suo Prothocinio». Vedi sotto, § 3.

## 2. *Cenni su Filippo Baldacchini*

Filippo Baldacchini, nipote del cardinale Silvio Passerini, datario di Leone X, nacque a Cortona negli ultimi decenni del XV secolo. Grazie all'influenza dello zio nella corte pontificia, ottenne incarichi dai papi Giulio II e Clemente VII; fu nominato vescovo di Assisi (1526) e governatore di Todi (1527), ma rifiutò le cariche. Alla morte del cardinal Passerini (1529), Filippo tornò a Cortona e prese moglie. Fu tra gli ostaggi richiesti dal principe di Orange, di parte papalina, quando Cortona, alleata fiorentina, capitolò (1530). Morì non ancora cinquantenne, ucciso da un domestico licenziato.<sup>3</sup>

Questa vita oscillante tra carriera ecclesiastica e vita secolare sembra riflettersi anche nella sua produzione letteraria (ne ricostruisce alcuni aspetti Dooley 2016, 47-50). Oltre che del *Prothocinio*, Baldacchini è autore di una "predica d'Amore" (*Nox illuminata*, 1519), dedicata allo zio Silvio Passerini, di un prosimetro allegorico morale (*Fortuna*, Toscolano 1522, e Perugia 1526), di un dialogo moraleggiante tra Spirito e Carne (*Dyalogo de patientia*, Perugia 1525), di un *Lamento di Cortona* sugli eventi politici che videro la città legata alla Firenze dei Medici tra il 1527 e il 1530.

A Filippo Baldacchini «Protenotario [*sic*] Apostolico de Peroscia» Vincenzo Puzio di Perugia dedica la sua *Plebana*, stampata dallo stesso Cartolari del *Prothocinio*, sempre nel 1525.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Informazioni biografiche su Baldacchini in Mancini 1922, 60ss., Guglielmi 1963 (che stronca il *Prothocinio*, e in generale tutta la produzione di Baldacchini: «estremamente scadente il tono generale, anche per la volontà chiaramente manifestata dal B. di sorprendere il lettore con fredde e stucchevoli stravaganze stilistiche che a lungo andare generano monotonia»). Certo: il valore è quello che è; ma anche la stravaganza e lo stucchevole non sono mai culturalmente neutri.

<sup>4</sup> Come mi è stato segnalato da Andrea Comboni. Dati di stampa: *Plebana. Opera nova intitulata Plebana, ove se contengono acchademice lettere, strambotti, canzone, sestine, sonetti et capituli, composti per Maestro Vincenzio Putio Perusino*, in Perosia per Baldassarre de Francesco Cartholaro, ne l'anno del nostro Signore 1525 adi 22 de luglio.

Baldacchini vi è evocato più volte: come dedicatario di alcuni testi, con il titolo già citato di protonotario a c. H<sub>ii</sub>r, e come «suo patrone, et benefattore unico» (c. A<sub>ii</sub>v). Le allusioni alle virtù e all'eccellenza del dedicatario restano però piuttosto generiche, e non offrono informazioni di rilievo sulla sua vita.

### 3. Descrizione del libro

Il canzoniere è articolato in 14 parti, diligentemente indicizzate nel citato sonetto che si legge sul *recto* del frontespizio, prima del privilegio di stampa, e che riprende, come è naturale, la ripartizione del testo in sezioni già annunciata nei frontespizi; ogni verso del sonetto descrive uno dei quattordici temi che saranno trattati, e ne riporta l'etichetta, a mo' di titolo. Già in apertura il *Prothocinio* dimostra in tal modo l'artificiosità della sua struttura. Le 14 parti coincidono con i 14 versi del sonetto, ma non va dimenticato che il libro è diviso, in realtà, in due libri di sette parti ciascuno; la ripartizione in due metà è per certi aspetti obbligata da motivi di convenienza tipografica, ma è anche di tradizione: sette erano sia le allegrezze, sia i dolori di Amore (per quanto le 14 parti non siano esattamente divise a metà, in positive e negative).

Ognuna delle 14 parti è a sua volta divisa in 5 sezioni, organizzate per metro, di estensione tendenzialmente simile, ma con alcune variazioni, più e meno accentuate a seconda delle sezioni. In ogni parte si presentano quindi, nello stesso ordine, strambotti, sonetti, barzellette, canzoni, capitoli (come se ciascuna delle 14 parti fosse in sé un 'mini-canzoniere'). Nell'intera opera compare quindi un totale di 337 strambotti, 230 sonetti, 34 barzellette, 36 canzoni, 29 capitoli (di cui 10 egloghe).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Questa distribuzione dei testi non sembra del tutto casuale. I sonetti ad esempio, oscillano tra i 16 e i 18 per parte, ma come si vede nella Tabella 1 il loro numero segue tendenzialmente un ordine: 16-16-17, 16-16-17 sonetti nelle parti 1-6 e 9-14, con una variazione nelle due parti centrali (parti 7 e 8). Una sequenza di base ternaria si ritrova anche nelle barzellette, organizzate su

	strambotti	sonetti	barzellette	canzoni	capitoli (egloghe)	
1 <i>Amore</i>	24	16	2	3	4	49
2 <i>Pregghi</i>	24	16	2	2	2 (1)	46
3 <i>Sospecto</i>	24	17	3	3	2 (1)	49
4 <i>Querele</i>	24	16	2	2	3 (1)	47
5 <i>Speranza</i>	24	16	2	4	2 (1)	48
6 <i>Inconstantia</i>	25	17	2	2	4	50
7 <i>Ingiurie</i>	24	18	2	3	1 (1)	48
8 <i>Inimicitie</i>	24	16	2	2	2	46
9 <i>Timore</i>	24	16	3	2	1 (1)	46
10 <i>Guerra</i>	24	16	2	2	2 (1)	46
11 <i>Tregua</i>	24	17	2	3	1 (1)	46
12 <i>Pace</i>	24	16	2	4	2 (1)	48
13 <i>Infamia</i>	24	16	6	1	1 (1)	48
14 <i>Mutar stato</i>	24	17	2	3	2	48
	<b>337</b>	<b>230</b>	<b>34</b>	<b>36</b>	<b>29 (10)</b>	<b>666</b>

Tabella 1 *Forme metriche di Baldacchini, Prothocinio*

La ripartizione per metri riprende la scansione comune per le raccolte poetiche, sia a stampa, sia manoscritte, allestite tra XV e XVI secolo (cfr. ad es. Rossi 1988, 125); la ripetizione del criterio di accorpamento metrico all'interno di ogni sezione tematica movimentata, in parte, questa scansione, perché alla lettura continua dell'intero libro i metri finiscono per trovarsi alternati. Pur con la significativa presenza di un buon numero di canzoni, in linea di massima un metro raro nei canzonieri del XV secolo

---

serie di 2-2-3 / 2-2-2 / 2-2-3 / 2-2-2 testi nelle parti 1-12, più una chiusa con 6 + 2 testi (parti 13 e 14). Per quanto riguarda i capitoli, il secondo libro, dalla parte 8 alla parte 14, li ripartisce in modo molto ordinato: 2-1-2-1-2-1-2; il primo libro è lievemente più disorganico. All'interno dei capitoli compaiono anche le egloghe; nel primo libro (parti da 1 a 7), le egloghe compaiono nelle parti centrali (2-3-4-5) e nella 7; le due parti senza egloghe (1 e 5) sono le più lunghe, con 4 capitoli ciascuna. In totale le egloghe sono 10, secondo la tradizione virgiliana, e ripartite qui tra le due metà del canzoniere (5 nella prima, 5 nella seconda).

(più avanti recuperato, ad esempio, da Britonio o da Trissino), il *Prothocinio* rinvia alla tradizione quattrocentesca per la presenza cospicua di strambotti (che superano per numero i sonetti), di barzellette e di capitoli.

L'intero canzoniere è quindi costruito su una doppia griglia: per metri e per temi, e tanto il suo repertorio metrico quanto quello tematico, in gran parte relativo al macrotema erotico, si presentano come una selezione di forme e di *tòpoi* propri della poesia d'amore. Una costruzione simile si trova anche nel canzoniere del veronese Gregorio Riccardi, stampato a Perugia nel 1539 da Ippolito Ferrarese: *Varii pensier amorosi de Gregorio Riccardi veronese, intitolato Pretiosa margarita, doue si contengono sonetti, capitoli, egloghe, dialoghi, pistole, strambotti, e barzelette*: un prosimetro diviso in otto sezioni (Pensier, Amor, Tormento, Disio, Gelosia, Speranza, Trasgressione, Dissolatione). Non siamo molto lontani dal gusto compendiaro che guida anche la compilazione dei cataloghi petrarcheschi, che sono uno dei frutti dell'affermazione della codificazione metrica e grammaticale cinquecentesca (al 1532 data la stampa degli epiteti raccolti da Fausto da Longiano, in appendice al suo commento a Petrarca). Ma la stessa attitudine elencatoria in *incipit*, per quanto con esiti diversi, guida anche alcune esperienze cortigiane quattrocentesche: di Ariosto, se nel "canzoniere" testimoniato dal Vaticano Rossiano 633 il primo sonetto della raccolta (n. XXII ed. Fatini, cfr. Bozzetti 1985 e Vela 2000), *O messaggi del cor, sospiri ardenti*, può ordinare nei primi sette versi *sospiri, lacrime, prieghi, lamenti, pensieri, desir e speranze*, e di Bembo, nel poi rifiutato capitolo *Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno*.

Il titolo latino-grecizzante *Prothocinio* non è del tutto trasparente. Dooley 2016, 48 propone di interpretarlo come 'difesa (vicino quindi a 'patrocinium'). Non ci sono dichiarazioni programmatiche di Baldacchini al riguardo, ma il primo elemento (*protho-*) sembra alludere al gr. *protos*, e in relazione alla natura elencatoria e compendiaro del testo potrebbe indicare proprio la

volontà di costruire un repertorio generale di primi rudimenti per esercizi poetici, un canovaccio di temi e situazioni, ma anche di forme metriche disponibili per l'uso; non è da escludere inoltre un gioco di parole con il titolo ecclesiastico dell'autore, *protonotario* apostolico, con allusione al "primato", alla superiorità dei "primi notari" dell'ufficio papale. Per il suffissoide *-cinium*, non sarà estranea al composto la suggestione esercitata dal *Tyrocinio de le cose vulgari* di Diomedo Guidalotti, a stampa a Bologna nel 1504, di cui il *Prothocinio* ricalca in parte la divisione per metri (normale però a quest'altezza di tempo), e con cui può condividere l'idea di un testo di 'esercitazione' poetica.<sup>6</sup>

Le parti in cui è scandito il canzoniere, indicate nel titolo e nel sonetto-indice, seguono l'ordine tipico e prevedibile di un difficile rapporto d'amore: subito dopo l'innamoramento, l'amante invoca la donna perché ceda, si dispera di fronte all'infedeltà di lei, incontra ostacoli vari, intraprende una guerra contro Amore e contro la stessa donna, che suscita in lui timori, poi superati. La penultima parte, che arriva dopo la *pace* finalmente compiuta con l'amata, ne comunica anche la morte. Dalla morte della donna, salita in Paradiso, derivano il finale abbandono della follia amorosa, con il distacco dal mondo e dal canto, la conversione a Dio, che è il vero Amore, il pentimento per l'errore

---

<sup>6</sup> *Tyrocinio de le cose vulgari de Diomedo Guidalotto bolognese cioe: sonetti, canzoni, sestine, strammotti, barzellette, capituli, egloghe e prosa*, Impresso ne l'alma et inclyta citta di Bologna, per me Caligula di Bazaleri cittadino bolognese, 1504 adi xv de aprile. Le "canzoni" in realtà sono madrigali (cfr. Dionisotti 1974, 100); in Baldacchini l'ordine di successione dei metri è diverso (strambotti, sonetti, barzellette, canzoni, capitoli con egloghe), e non ci sono parti in prosa. Se c'è stato un influsso è stato più forte nell'aspetto lessicale del titolo. Su *tirocinio* cfr. Cresti, *Stage e tirocinio*: «La parola tirocinio ha fatto la sua comparsa nella letteratura italiana portando con sé fin dall'inizio una rosa di accezioni piuttosto ampia, dominata dall'idea dell'inesperienza e della necessità di acquisire padronanza e competenze. Alla fine del XV secolo viene utilizzata nell'*Hypnerotomachia Poliphili* [...] Poco più tardi (1504) Diomedo Guidalotti pubblica il suo *Tyrocinio de le cose vulgari*, indicando con la parola l'«acquisizione dei primi, fondamentali elementi di una disciplina»».



commesso e il proposito di cambiare vita, la richiesta di perdono, l'assunzione della donna beata come guida: motivi già adombrati fin dall'inizio in alcuni testi e che fondono tradizione petrarchesca e dantesca. La donna amata è una figura piuttosto evanescente, ma di lei si dice che è sposata.

Accanto ai testi che definiscono questa esile trama, entrano alcuni caratteristici temi cortigiani: i pegni d'amore, Amore spennacchiato, giochi di acrobati, il malparliere. Più interessanti sono però alcuni testi di polemica contro la ricchezza della Chiesa e le invettive contro alcuni alti ecclesiastici, in cui si possono vedere riflessi le vicende biografiche di Baldacchini, che sembra vittima di qualche abuso di potere e di qualche forma di nepotismo. Nel testo manca un vero e proprio sonetto proemiale, ma è l'intera prima sezione, *Amore*, che svolge la funzione di apertura sui tipici temi incipitari dei canzonieri quattro-cinquecenteschi, *Amore e le Muse* (Gorni 1993, 196-198) – anche se in realtà Baldacchini invoca non le Muse, ma gli dèi ispiratori Giove, Apollo e Amore. Il finale con conversione, anticipata da accenni sparsi lungo tutto il libro, è in nome della Trinità e in forma di parafrasi del *Credo*; la conclusione spirituale del libro di rime di solito non ha per protagonista la Vergine, come in Petrarca, ma Dio o Gesù (Gorni 1993, 199-200).<sup>7</sup> Molti testi sono in sequenze tra loro collegate per nuclei tematici, anche limitate per estensione (due o tre testi): il modello del canzoniere petrarchesco, del resto, funziona bene anche nella costruzione di sequenze brevi (Balduino 1995, 237). Gli esempi al riguardo sono piuttosto numerosi: ritorni di rime, strambotti

---

<sup>7</sup> Simile in questo a Panfilo Sasso, che chiude i suoi *Sonetti e capitoli* (Misinta, Brescia 1500) con tre capitoli, dedicati alla Trinità, alla Vergine, e a una parafrasi del *Credo*. Cfr. ad es. Signorini 2008, 54-55. Questo slittamento di prospettiva importa anche la rarità della ripresa della canzone *Rvf* 366; non stupisce più di tanto che anche nel *Prothocinio* l'ultima canzone di una certa estensione (la penultima che si legge, seguita da una stanza isolata, che è un madrigale antico, ABA CBC DEDE), che descrive un dibattito a tre personaggi, fra il poeta, Amore e una donna (Ragione), non su quella sia esemplata, ma su *Rvf* 360.

con connessione *capfinidas*, testi in coppie tematiche. In molti casi Baldacchini applica alcune delle strategie retoriche e metriche che costituiscono il repertorio tipico della produzione cortigiana e primo cinquecentesca (cfr. Rossi 1998, 140-144): ad es. anafora insistita, bisticci, tautogrammi, dialoghi, testi ecoici, capitoli semileggerati.

Rare sono le indicazioni cronologiche: compaiono però la data di morte della donna (1507, in *Infamia*, son. 14, c. 170r) e alcune allusioni all'età giovanile. Alcuni versi dell'egloga *Pregghi* (tre terzine a c. 25v) sono citati dallo stesso Baldacchini nella sua *Nox illuminata*, a stampa nel 1519, che si pone come termine *ante quem* almeno per il capitolo in questione.

Non stupisce più di tanto la citazione letterale, o con minime variazioni, di Petrarca, anche per interi versi, ad esempio da luoghi particolarmente artificiosi del modello. Così, il sonetto *Infamia* 2, c. 167v si apre (v. 1) su una citazione variata del verso *Rvf* 303, 5: «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soave», che viene proposto con l'esclusione del sintagma lauriano per eccellenza (*aure*), forse troppo legato all'ipotesto, e viene riformulato interamente su sostantivi, senza aggettivo: «Fior', fronde, piante, herbe, ombre, antri, onde, scogli». La citazione può avvenire anche con rovesciamento (*Inconstantia*, Strambotto 6, c. 67r: «BiaSTEMMO Amor crudel, biaSTEMMO il loco»); alla fine del canzoniere Baldacchini descrive la sua conversione a Dio (*Mutar de stato*, Sonetto 9, c. 181v, vv. 9-10): «Così me pento dei perduti giorni, / et al miglior (si ben tardo) m'appiglio», in cui non soltanto i *perduti giorni* derivano da *Rvf* 62, 1, ma anche il v. 10 ricalca la chiusa, quasi proverbiale, di *Rvf* 264, 136: «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio», rovesciandone i termini.

#### 4. *Forme metriche*

L'organizzazione del testo per metri, con l'abbondanza di strambotti, barzellette e capitoli (sui quali capitoli agisce il pre-

cedente dell'egloga e dei capitoli artificiosi quattrocenteschi più che il modello dei *Trionfi*), colloca il *Prothocinio* nella tradizione della poesia cortigiana, che dal tardo Quattrocento resiste fino a Cinquecento inoltrato:<sup>8</sup> il contesto è lo stesso in cui fioriscono le innumerevoli ristampe delle opere di Notturmo Napolitano o di Baldassarre Olimpo di Sassoferrato.

La ripartizione per metro si adegua a una prassi consolidata e insieme imposta l'organizzazione formale del macrotesto. I metri compaiono nelle 14 sezioni sempre nello stesso ordine: è una logica compositiva automatica e ripetitiva, esteriore, che tende a limitare le funzioni strutturali che questi metri avrebbero potuto avere, e che avevano nel canzoniere petrarchesco (Pulsoni 1999, 251). Il petrarchismo di Baldacchini non assimila dal modello la funzione dei metri – metri che proprio per la costante azione variantistica a cui sono sottoposti, diventano manifestazioni di virtuosismo, di esercizio meccanico. Tuttavia, anche in Baldacchini la scelta delle forme metriche non è neutra.

Dal punto di vista del rapporto fra metro e contenuti non c'è una corrispondenza funzionale netta; ma i sonetti, le barzellette e gli strambotti sembrano in linea di massima destinati a descrivere alcune situazioni tipiche del rapporto d'amore; i capitoli tendono ad ampliare i concetti e i *topoi* in forma discorsiva (la centralità del metro nel sistema è confermata dalla funzione di chiusura di sezione che gli è conferita); alle egloghe è affidato il ruolo di spiegare i deboli movimenti della vicenda: amori, tradimenti, sospetti. Le canzoni rappresentano, come per la poesia cortigiana rilevava già Dionisotti, il versante più impegnato e

---

<sup>8</sup> Nel «delta di quella torbida e piena corrente di poesia volgare del Quattrocento che in realtà occupa anche i primi decenni del Cinquecento e solo fra il 1520 e il 1530 può considerarsi definitivamente arginata e repressa nel sottosuolo anonimo delle stampe popolari» (Dionisotti 1947, 22). Per il repertorio metrico cfr. *ivi*, p. 30: «la lirica cortigiana del secondo Quattrocento [...] sul sonetto fa perno e alle due ali riserva la canzone per le sue prove più ambiziose e la frottola o barzelletta per quelle di più agile mondanità».

riflessivo, che però spesso cede alla mera rappresentazione convenzionale di immagini e situazioni tipiche.<sup>9</sup>

Rare sono le affermazioni esplicite di poetica, e di solito si leggono nelle egloghe, in cui il dialogo tra pastori, immagine del canto, facilita le dichiarazioni al riguardo, che rimangono però generiche. Ad esempio, nell'egloga *Sospecto* (cc. 37r-39v), interlocutori Nicanio, Mauro e Melitio, i tre pastori si danno al canto (c. 39r), e Melitio intona una «cosa nova», una strofa assimilabile a quello che oggi definiremmo un madrigale: (a<sub>5</sub>)BC(a<sub>3</sub>)ca(a<sub>5</sub>)BdEd(a<sub>9</sub>)E. L'espressione *cosa nova*, così comune nei titoli delle stampe cinquecentesche, suona quasi come una frase fatta; tuttavia, anche se la suggestione è estremamente esile, si può pensare che indichi una qualche consapevolezza della novità formale del testo: siamo negli anni in cui il madrigale “cinquecentesco” comincia a definirsi in una forma identificabile (senza contare che qui lo schema madrigalesco compare in un'ambientazione pastorale, tradizionalmente associata, per l'appunto, alla forma del *mandrialis*):

Nicanio	Poi che la cetra, Maur, qui se trova voglio sonar; tu la sampogna piglia: dirà Melitio qualche cosa nova.
Melitio	Vermiglio fior – de tanta meraviglia, come esser pò ch'ella non te receva? Men color – l'altro haveva, già secco, et manco odore. Dimmi, s'Amore – a questo la consiglia? Che fie del mio suspecto? Farammi mai quel altro un fructo acerbo? Renfrescandoti aspecto il fin del tutto, et fin alhor – te serbo.

---

<sup>9</sup> Spesso anche i congedi continuano, con minime variazioni, il discorso intrapreso nel testo. Non sempre si rivolgono alla canzone.

## Repertorio degli schemi metrici

Per quanto riguarda la ripartizione per metri, come si diceva, nel *Prothocinio* si trovano strambotti, sonetti, barzellette, canzoni e capitoli. Si deve però tenere presente che fra i sonetti e fra le canzoni compaiono nove ballate, e che fra le canzoni sono accolti quattro madrigali antichi, su schema petrarchesco (come vedremo, Baldacchini tende al recupero di numerosi metri petrarcheschi, anche di alcuni *unica*).

## 4.1. Ballate e madrigali

Le ballate e i madrigali non formano nel *Prothocinio* sezioni metriche a sé stanti: la ballate compaiono distribuite tra le canzoni o i sonetti; i madrigali appaiono tra le canzoni; in due sezioni, *Speranza* e *Pace*, i madrigali compaiono insieme alle ballate.

Sette ballate compaiono nella sezione *Canzoni*, due nella sezione *Sonetti*. Baldacchini deriva da Petrarca sette schemi delle sue ballate;<sup>10</sup> otto ballate del *Prothocinio* sono quindi di derivazione petrarchesca (lo schema di *Rvf* 63 è usato due volte), e come nel modello, sono tutte monostrofiche, tranne *Speranza* 3 (su *Rvf* 55) e *Pace* 3 (su *Rvf* 59), di due strofe. Soltanto in un caso, *Sospecto*, Canz. 2 (c. 35r) lo schema, per altro regolare, non è ripreso da Petrarca: XYY ABCABC CYY.

Schema	Fonte <i>Rvf</i>	
XYY ABAB BYY (2 stanze)	<i>Rvf</i> 55	<i>Speranza</i> , canz. 3 (61r-v)
XyYAbAb ByY (2 stanze)	<i>Rvf</i> 59	<i>Pace</i> , canz. 3 (157v)
xYY AbCBaC cYY	<i>Rvf</i> 324	<i>Pace</i> , canz. 4 (157v-158r)

<sup>10</sup> La derivazione agisce anche sul testo nel caso di *Pace*, Canzone 1 (una ballata, su schema *Rvf* 149), la cui apertura: «De giorno in giorno meno irosa viene / quella che tenne et tiene – 'l mio cor seco», ricalca anche testualmente il modello *Rvf* 149, 1-2: «Di tempo in tempo mi si dà men dura / l'angelica figura» (il v. *Rvf* 149, 13: «né però trovo anchor guerra finita» è particolarmente adatto a una parte del *Prothocinio* che celebra la fine della guerra).

XyYX ABCBAC CdDX	Rvf 11	<i>Speranza</i> , canz. 2 (61r)
XYyX ABCBAC CDdX <sup>11</sup>	Rvf 14	<i>Amore</i> , canz. 1 (8v)
X(x)YyX AbbCAbbc CDdX	Rvf 149	<i>Pace</i> , canz. 1 (157r-v)
XYY ABCABC CYY	-	<i>Sospecto</i> , canz. 2 (35r)
XYYX ABCBAC CDDX	Rvf 63	<i>Guerra</i> , son. 11 (127v) <i>Infamia</i> , son. 4 (168r)

Tabella 2 Schemi delle ballate di Baldacchini, *Prothocinio*

La considerazione delle ballate come canzoni è propria anche della tradizione precedente a Baldacchini: non soltanto in Petrarca stesso, che postillava la ballata Rvf 324, *Amor quando fioria* (che in Baldacchini è il modello per *Pace*, Canzone 4) con «hoc est principium unius plebeie cantionis», ma anche nella trattatistica, come in da Antonio da Tempo, per cui le *ballatae* «possunt appellari et vulgariter appellantur cantiones» (da Tempo, *Summa*, ed. Andrews 1977, 49; cfr. Pulsoni 1999, 252).

Più originale, ma non eccezionale, l'inserzione di testi sullo schema della ballata Rvf 63 (XYYX ABCBAC CDDX), per due volte, fra i *sonetti*. L'assimilazione della ballata ai sonetti è favorita dal fatto che lo schema conta 14 versi, e soprattutto 14 versi tutti endecasillabi: anche gli schemi delle ballate petrarchesche Rvf 11 e Rvf 14 sono di 14 versi, ma con settenari nella ripresa e nella volta, e sono collocati da Baldacchini tra le *canzoni* (*Amore* 1 e *Speranza* 2). Uno scambio fra sonetto e ballata si trova anche nel commento a Petrarca di Filelfo, a proposito di Rvf 11;<sup>12</sup> e anche Trissino avvicina ballata e sonetto in ragione della loro struttura bipartita.<sup>13</sup> Baldacchini, quindi, quando si

<sup>11</sup> In realtà, la disposizione grafica della stampa segue il *lay-out* tipico del sonetto, con la ripartizione in due quartine e due terzine: XYyX ABCB ACC DdX.

<sup>12</sup> Per Rvf 11: «il dicto sonetto ha circa le rima forma dissimile da gli altri» (cit. in Dionisotti 1974, 83).

<sup>13</sup> «Le ballate sono canzoni che anticamente si ballavano, come dimostra il nome loro, le quali, quantunque si compongano di due combinazioni come i

tratta di decidere lo statuto da attribuire a una forma, e di scegliere per la ballata petrarchesca l'inserimento tra i sonetti o le canzoni, considera *sonetto* uno schema di *ballata* soltanto quando questo condivide con quello due tratti (14 versi; endecasillabi); in mancanza di questi due tratti gli schemi delle ballate petrarchesche entrano nelle sezioni di *canzoni* – anche in un macrocontesto di sperimentazione in cui, come vedremo, Baldacchini non lesina sonetti eterosillabici.

Sul numero totale dei testi presenti nel *Prothocinio*, otto ballate e quattro madrigali, tanto più contati fra le canzoni, sono pochi: ma sono numeri aderenti alla presenza di questi metri in Petrarca, che ne determina la limitata fortuna e la «non più che [...] mediocre rappresentanza nelle raccolte poetiche d'imitazione petrarchesca» (Gorni 1993, 85). Una ballata, inoltre, su schema *Rvf* 14, apre la sezione delle canzoni della prima parte, *Amore*. La prima “canzone” che si incontra nel *Prothocinio* è cioè una ballata: come una ballata è il primo metro diverso dal sonetto che si trova nel modello petrarchesco, *Rvf* 11 (su schema affine a quello di *Rvf* 14).

Il modello petrarchesco agisce anche nell'imitazione dei madrigali (antichi), annoverati fra le canzoni:<sup>14</sup>

---

sonetti, nientedimeno hanno assai più di larghezza di loro» (Trissino, *La Poetica*, ed. Weinberg 1970, I, 106; cfr. anche Milan 1981, 50-51).

<sup>14</sup> Anche in questo caso l'assimilazione è di tradizione: cfr. ad. es. il commento di Filelfo a *Rvf* 52: «questa è l'octava canzone overo una sola stanza della octava canzone, la qual o finita non fu o per aventura non fu ritrovata» (in Dionisotti 1974, 85). Come già per le ballate, anche per i madrigali la ripresa metrica si può accompagnare a riprese retoriche e lessicali. Ad esempio, in *Pace* 2, v. 8: «de lui [= Amore] son'io o sia pur morto o vivo» riprende l'idea del madrigale modello, *Rvf* 121, 7: «l' son pregion» (ma di Laura); così, la «nova angeletta» che «scese dal cielo» di *Rvf* 106 può aver contribuito a decidere per l'immagine, per altri versi topica, di *Tregua*, Canzone 2, v. 5: «et, stando in terra, gusto il paradiso». È debole, invece, la persistenza del motivo pastorale, caratterizzante per i testi di Petrarca: un riflesso evidente si trova nella canzone *Speranza* 1, che è su schema di *Rvf* 52, ma riprende da *Rvf* 10 la parola in rima, ultima del madrigale, *giorno* (v. 7, penultimo, in Baldacchini), e soprattutto deriva il v. 5: «sotto quell'ombra c'ha tre

ABA BCB CC	madrigale	<i>Rvf</i> 52	<i>Speranza</i> 1 (60v-61r)
ABA CBC DE DE	madrigale	<i>Rvf</i> 54	<i>Mutar stato</i> 3 (188r)
ABB ACC CDD	madrigale	<i>Rvf</i> 121	<i>Pace</i> 2 (157v)
ABC ABC DD	madrigale	<i>Rvf</i> 106	<i>Tregua</i> 2 (144v-145r)

Tabella 3 Schemi dei madrigali di Baldacchini, *Prothocinio*

Se metricamente le ballate di Baldacchini ripropongono lo schema della tradizione petrarchesca, dal punto di vista logico e sintattico partecipano di quel processo di avvicinamento al madrigale (cinquecentesco), che si manifesta testualmente soprattutto nella mancata coincidenza, nel *Prothocinio*, tra metro e sintassi, fino a dissolvere l'originario equilibrio tra parti proprio della ballata. Questa discrepanza si trova ad esempio nella ballata pluristrofica *Pace* 3, su schema *Rvf* 59, in cui la struttura logica e sintattica non collima con la ripartizione metrica: le due stanze non sono logicamente né sintatticamente autonome e tra ripresa e stanza (prima volta) non c'è soluzione di continuità sintattica e di contenuti.<sup>15</sup> Così, anche nella canzone *Pace* 1, su schema ripreso da *Rvf* 149, i vv. 12-13, di snodo tra la seconda mutazione e la ripresa, sono in forte *enjambement*, come mai in Petrarca, ed evidentemente coesi (vv. 11-13):

Qual fu più tristo in terra  
al tempo andato, et chi le più secure

de mie vie vede? Il tutto se mesure.

Lo schema della ballata è cioè concepito come una progressione unitaria di versi, in cui viene meno la distinzione propria dell'assetto primitivo tra ripresa e volta, e tra mutazioni e ripresa. Lo svolgimento logico-sintattico procede quindi indipenden-

---

rose attorno», da *Rvf* 54, 7: «allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio», con la tipica situazione bucolica del riposo.

<sup>15</sup> Dato lo schema XyY AbAb ByY, il terzo verso della ripresa e il primo verso della strofa sono qui strettamente legati (vv. 1-5): «Tacer non posso l'alegreza nuova / che dentro al mio cor sento. / Vivo a mercè d'Amor, lieto et contento, // né mover me saprei dal dolce nodo / ov'hora ei m'ha refermo.»



temente dalla ripartizione metrica, e come nel madrigale cinquecentesco non è determinato da una sequenza fissa di versi.<sup>16</sup>

La strutturazione per strofe, più che dalla ballata di tradizione petrarchesca, è ormai assunta dalla barzelletta, che nel *Prothocinio* presenta sempre una precisa ripartizione tra stanza e ritornello, sul modello delle ballate in ottonari quattrocentesche (ad esempio, di Poliziano).

#### 4.2. Strambotti, barzellette e capitoli

a) Nell'organismo macrostrutturale del *Prothocinio* gli strambotti costituiscono le sezioni più regolari per numero di testi, con una minima escursione quantitativa: tutte le 14 sezioni contano infatti 24 strambotti (25 nella sezione *Inconstantia*). Costruiti sullo schema tradizionale ABABABCC, gli strambotti non presentano caratteristiche di rilievo.

Si trovano così testi che mettono in campo le diverse varietà metriche e retoriche che lo strambotto comunemente ammette. La struttura logico-sintattica prevalente è la ripartizione dei versi a coppie (2+2+2+2), e in subordine a sequenze di 4+2+2 o 4+4 versi: l'unità strutturale di fondo è il distico, nelle sue diverse combinazioni, ma spesso ogni verso è un'unità logico-sintattica in sé compiuta. Molto frequenti sono versi proverbiali e sentenziosi, spesso isolati sintatticamente, che aderiscono al tono popolare proprio del metro e funzionano da zeppa; Baldacchini ne rivendica la natura gnomica: «Quest'è proverbio ver, lo sa ciascuno» (*Pregghi*, Strambotto 14, v. 3; c. 14v), ma sono anche indizi della difficoltà nel costruire testure sintattiche complesse.

Alcuni strambotti sono pensati in sequenze e collegati in forma di *coblas capfinidas* (con la ripresa integrale dell'ultimo verso come verso iniziale dello strambotto che segue): così si

---

<sup>16</sup> In una prospettiva per cui «in genere, nelle realizzazioni musicali di età premonteverdiana, la forma metrica del testo viene a essere a tal punto 'riasorbata' che di essa finiscono per perdere evidenza le peculiari articolazioni interne» (Balduino 1995, 271).

collegano gli strambotti da *Amore* 9 a *Amore* 16, e da *Inconstantia* 7 a *Inconstantia* 16.

b) Le barzellette sono quasi tutte in ottonari, con ritornello di quattro versi e stanze tra i cinque e i dieci versi; gli schemi delle rime variano, ma sono tutti regolari, modellati per lo più sulla struttura delle ballate quattrocentesche (di Poliziano, dei canti carnascialeschi ecc.). Le strofe possono essere di 5 versi (es. *Pace*, Barzelletta 1, cc. 155v-156v, su schema ababx), di 6 versi (es. *Sospecto*, Barzelletta 1, cc. 32v-33r, su schema ababax), di 7 versi (es. *Sospecto*, Barzelletta 2, cc. 33r-v, su schema ababbax; *Speranza*, Barzelletta 1, cc. 59r-60r: abbcacx), di 8 versi (es. *Speranza*, Barzelletta 2, cc. 60r-v: ababbccx), di 10 versi (es. *Ingiurie*, Barzelletta 2, cc. 89v-90r: abbabacxcx). Il ritornello è normalmente di 4 versi (ma 2 versi in *Ingiurie*, Barzelletta 2, che ha la strofa lunga, di 10 versi). L'ultimo ritornello, alla fine della barzelletta, ripete di solito i quattro versi del ritornello iniziale ma invertendone l'ordine a distici.

Di solito ogni parte contiene due barzellette; soltanto in *Infamia* le barzellette sono ben sei, alcune delle quali su schemi più originali: *Infamia*, Barz. 3 è composta da sette quartine formate da una terzina di ottonari monorimi chiusa da un verso ritornello sempre uguale (nella prima quartina, il primo verso imposta la rima del ritornello): xaax bbbx cccx... Simile è *Infamia*, Barz. 5, con sei quartine di ottonari in cui ritornelli sono il primo e il quarto verso, entrambi chiusi dalla parola *tempo* («Egli è de morir tempo», «del passato mio tempo»; solo l'ultimo verso, x, varia: «così questo altro tempo»): xaax xbbx xccx xddx xeex xffx. *Infamia*, Barz. 6, invece, non deriva il suo schema dalla canzone a ballo, ma dalla forma, a quella affine, della zingaresca (Magnani 1988), in sei quartine di settenari, con chiusa in quadrisillabo o quinario che può formare un endecasillabo con il terzo verso: a<sub>7</sub>b<sub>7</sub>b<sub>7</sub>c<sub>4/5</sub> c<sub>7</sub>d<sub>7</sub>d<sub>7</sub>e<sub>4/5</sub>... La prima e la ultima stanza sono identiche. Tra l'altro, la struttura con adonio tipica della zingaresca si estende anche al testo che segue la Barzelletta, la

Canz. 1, che riprende, variandola, la forma del serventese in endecasillabi e quinari:  $ABBC_5 BCCd_5 CDDe_5$  ecc. Un breve inserto in forma di ripresa di barzelletta si legge anche nell'egloga *Pace*, c. 162r, introdotta da una breve nota che la colloca nella poesia musicale:

Diphilo:	Casten mi par sentir con la sampogna, ch'un poco suona, un poco versi decta.
Casteno:	Stentar troppo non bisogna chi Fortuna amica vede; ella gratia assai concede a chi sol d'haver ben sogna.

c) Nelle sezioni dei capitoli si trovano sia capitoli in terza rima, sia egloghe composte in gran parte nello stesso metro.<sup>17</sup> Come si accennava, i capitoli seguono spesso, stilisticamente, il gusto artificioso quattrocentesco e sono spesso costruiti con tecniche retoriche come anafore, anadiplosi, parallelismi; in due casi (*Inconstantia*, Capitolo 3, cc. 80r-v, e *Pace*, Capitolo 1, cc. 158r-v) l'ultimo verso di ogni terzina è in latino, di solito citazione biblica. Meno evidenti, invece, sono i riferimenti ai generi in cui si era specializzato il capitolo nel Quattrocento (epistola, lamento, disperata, ecc.), con l'eccezione dell'egloga.

Limitata è l'azione variantistica che si può attivare sul metro – a differenza, come vedremo, di quello che accade con i sonetti. Si registra un capitolo in cui il verso centrale di ogni terzina è settenario (*Mutar de stato*, Capitolo 1, cc. 188r-189r; è il penultimo capitolo, e il penultimo componimento, del libro).

Anche le dieci egloghe (cinque nel primo libro, cinque nel secondo), dialogate tra due o tre attori e di impianto tendenzialmente narrativo, sono per lo più in terza rima, spesso su rime sdrucciole, di chiara marca bucolica.<sup>18</sup> Come da tradizione,

<sup>17</sup> Ogni sezione è chiusa con i capitoli in terza rima: si può ricordare che anche nella tradizione del *corpus* petrarchesco i *Trionfi* seguono il canzoniere, stabilendo un modello per la sequenza dei metri.

<sup>18</sup> Questo un rapido regesto delle strutture metriche delle egloghe: *Pregghi*, cc. 23r-25v (interlocutori Tirrena, Fortunato, Fausto): terzine (versi piani e sdruccioli; bisticcio: 2 terzine a c. 24v «Prava prova d'amor, chi'io

ammettono artifici che variano la terzina e inserti in altri metri, di solito circoscritti nello spazio e nelle funzioni (battute di uno degli attori): madrigali, ottave (*Sospecto*, c. 39v; *Pace*, c. 162r), barzellette (*Pace*, c. 162v), terzine frottolate e terzine con anadiplosi (a marcare le voci di due diversi protagonisti in dialogo: *Ingiurie*, cc. 93v-94v), eco (*Pace*, cc. 161v-162r).

#### 4.3. Sonetti

Le variazioni che agiscono sui sonetti ne toccano due elementi fondamentali:

a) lo schema delle rime, su cui Baldacchini interviene con la moltiplicazione dei rimanti (il che comporta a tratti una riorganizzazione strofica, logica e sintattica rispetto alla forma tradizionale del sonetto ripartito su due quartine e due terzine); e

b) la misura dei versi, con la sostituzione parziale degli endecasillabi con settenari; anche nelle sue varianti di sonetto, Baldacchini si muove sempre nel solco della tradizione che accorda una posizione di privilegio, tra tutti i metri, a endecasillabo e settenario: le altre misure versali sono riservate ad altre forme metriche (ad esempio, gli ottonari per le barzellette).

---

veggio privo»); due ottave (lamento di Fortunato), tre ottave, di dialogo serrato tra Fortunato e Fausto (ogni interlocutore pronuncia un distico); *Sospecto*, cc. 37r-39v (Nicanio, Mauro, Melitio): terzine; madrigale (c. 39r, battuta di Melitio); ottave (c. 39r-v, battuta di Nicanio e di Mauro); *Querele*, cc. 50v-52v (Fortunato, Fausto): terzine sdrucchiole; *Speranza*, cc. 62v-66r (Liceno, Molento): terzine; *Ingiurie*, cc. 93v-95v (Teargo, Silvano): terzine; inserti di endecasillabi frottolati (battute di Teargo) e di endecasillabi con anadiplosi (battute di Silvano); *Timore*, cc. 119v-122r (Phiterco, Silote): terzine; *Guerra*, cc. 133r-135v (Meandro, Organio): terzine; *Tregua*, cc. 146v-149r (Archadio, Lampiro): terzine; *Pace*, cc. 158r-164r (Torrano, Diphilo, Casteno, Maga, Vela nimpha): terzine; ottava (c. 162r), ripresa di barzelletta (c. 162v); *Infamia* cc. 174r-176v (Andronico, Silvano, Risarco): terzine (versi piani e sdrucchioli).

Ulteriori possibilità di variazione derivano dalla combinazione di queste due direttrici fondamentali. Si possono riconoscere così, in base alle variazioni, alcuni gruppi principali di sonetti:

- A. sonetti tradizionali, senza variazioni innovative (le uniche variazioni sono negli accostamenti tra vari schemi tradizionali di quartine e terzine);
- B. sonetti in cui è sempre riconoscibile la struttura tradizionale ripartita tra due quartine e due terzine, ma con variazioni
  1. nella misura dei versi;
  2. nello schema delle rime, con quartine articolate su tre o quattro rime;
  3. sia nella misura del verso, sia nello schema delle quartine;
- C. sonetti con variazioni che coinvolgono la ripartizione tradizionale dello schema, in cui non è più riconoscibile la struttura divisa in quartine e terzine.

È particolarmente interessante, quindi, verificare le possibilità di variazione offerte da un metro come il sonetto, che di solito non si presta a innovazioni morfologiche dirompenti: «forma più sperimentata e stereotipa», «costante nella figura», «rigorosa nella morfologia» (Gorni 1993, p. 63-64), «di norma ben poco propizia a esiti caratterizzanti» (Balduino 1995, 253): tanto più significativi, quindi, i tentativi di esperimento, riusciti o falliti.

#### A. Sonetti tradizionali

La fedeltà al modello petrarchesco, che sarà più evidente, anche se non esclusiva, nella scelta dei metri per le canzoni, si rivela nella preferenza accordata da Baldacchini alle forme di sonetto ABBA ABBA CDE CDE e ABBA ABBA CDC DCD, le più comuni in *Rvf* e in generale nella tradizione lirica.<sup>19</sup> Ma an-

---

<sup>19</sup> La formula CDE CDE è la prassi in Giusto de' Conti; che per contro, come non farà Baldacchini, limita fortemente la formula CDC DCD, con un distacco consapevole dalla tradizione petrarchista: «in Giusto la volontà di

che il terzo schema nell'ordine di frequenza in Petrarca, ABBA ABBA CDE DCE, è tra i più usati da Baldacchini, che non si allontana, quindi, dalla consuetudine.

*Schemi petrarcheschi.* In media, per quanto riguarda gli schemi dominanti ripresi da Petrarca, Baldacchini si allinea al modello anche per la distribuzione quantitativa dei testi (cfr. Tab. 5 in Appendice).<sup>20</sup>

Tra i sonetti predominano i due schemi petrarcheschi per eccellenza (ABBA ABBA CDC DCD: 63 occorrenze, 40,1% dei sonetti; ABBA ABBA CDE CDE: 50, 32,3%), che sono tra i più frequentati anche dagli altri autori; in Petrarca i due schemi sono distribuiti in termini quasi omogenei, con una lieve prevalenza di CDE CDE: prevalenza che si fa marcata in Boiardo (ma anche in Nuvoloni e più tardi in Della Casa), e marcatissima in Canzoniere Costabili (44% vs 2,74%) e Giusto de' Conti (51% vs 3%), oltre che in Lorenzo de' Medici, che non adotta il primo dei due, in Tebaldeo (il 95%), Chariteo, Sannazaro. L'oscillazione è a favore dello schema con le terzine su due rime in Cornazano (67% vs 15%), Ariosto (50% vs 10%), Bembo (38% vs 16,5%). Al loro confronto, in Baldacchini non si registra una prevalenza così netta: come se preferisse restare più vicino al modello petrarchesco, evitando le scelte così marcate dei poeti tardo quattrocenteschi.

Significativa la riduzione delle presenze rispetto al modello dei *Rvf* dello schema ABBA ABBA CDE DCE (7 occorrenze, 4,5%), che in Petrarca conta 65 esemplari (il 20% circa dei so-

---

opposizione è radicata al punto da spingerlo a svincolarsi dalle linee di tendenza segnate da Petrarca» (Bartolomeo 1992, 29). Cfr. anche Biadene 1977 [1888], 34.

<sup>20</sup> Desumo i dati da Afribo 2002, Tieghi 2005, Baldassari 2015, Comboni e Zanato 2017 (schede dei singoli autori), *AMI* oltre che dalle edizioni degli autori citati. Riporto soltanto i dati relativi agli schemi che si trovano in Baldacchini. Le percentuali si riferiscono al numero di sonetti dei canzonieri (ad es. 317 in Petrarca, *Rvf*), non al totale dei componimenti. Le percentuali dei sonetti di Baldacchini sono calcolate sui sonetti canonici (155), non sul totale dei sonetti (230).

netti) ed è ampiamente praticato da Giusto de' Conti (41,5%), dal Canzoniere Costabili (28,5%), da Nuvoloni (che distribuisce piuttosto uniformemente i suoi schemi prediletti), e non è ignorato da Bembo (23 esemplari, 14,5%). Baldacchini si allinea all'uso di Boiardo, Cornazano, Ariosto che sembrano più restii ad adottarlo.

Tra i sonetti di schema petrarchesco, Baldacchini adotta anche alcuni *unica* che hanno anche altre occorrenze, ma sempre in basse percentuali, come nel modello. Uno scarto significativo è con lo schema ABBA ABBA CDE DEC che, *hapax* in *Rvf* 95, ha 8 occorrenze in Baldacchini: questa presenza è paragonabile all'uso di Boiardo e di Bembo, e in parte del Canzoniere Costabili (mentre seguono la bassa frequenza petrarchesca Cornazano, Ariosto, Sannazaro).

Gli schemi unici di Petrarca (*Rvf* 79, 93, 95, 210, 260, 279, 295) sono quasi tutti recuperati da Baldacchini, tranne ABAB BAAB CDE CDE (*Rvf* 295). Il recupero è limitato, dal punto di vista quantitativo: lo schema di *Rvf* 93 (ABBA ABBA CDE EDC) è presente 3 volte (un'occorrenza in Boiardo, *Amorum libri* III, 15; quattro in Ariosto, *Rime*); quelli di *Rvf* 260 (ABAB BABA CDE CDE) e *Rvf* 279 (ABAB BABA CDC DCD) compaiono 2 volte; quelli di *Rvf* 79 (ABAB ABAB CDE DCE) e di *Rvf* 210 (ABAB BAAB CDC DCD) una volta sola, come nel modello. Come si accennava, tra gli altri schemi petrarcheschi più rari, lo schema di *Rvf* 95 compare in Baldacchini per 7 volte, dopo le 2 occorrenze in Giusto de' Conti e le 9 occorrenze in Boiardo, *Amorum libri* (è il terzo, per diffusione, in Boiardo: cfr. Zanato, *comm.* a Boiardo, *Amorum libri* I, 16), segno di una sua progressiva diffusione, dopo l'*unicum* dei *Rvf*. Nella scelta dei metri petrarcheschi rari, Baldacchini si colloca nella linea di Boiardo (e Canzoniere Costabili), Ariosto, Bembo.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> In generale, sull'aumento della varietà degli schemi metrici che possono essere tentati cfr. Bartolomeo 2001, 57 (per il caso particolare delle sirme di Galeazzo di Tarsia: Tieghi 2006, 104).

Due, quindi, sono gli schemi di Petrarca, sui 15 presenti in *Rvf*, che Baldacchini non adotta: ABAB ABAB CDC CDC (*Rvf* 56, 280, 311) e ABAB BAAB CDE CDE (*Rvf* 295, un *unicum*).

*Schemi non petrarcheschi*. Tra gli schemi in endecasillabi e che mantengono, secondo la norma, due rime nelle quartine e due o tre rime nelle terzine (per costruire i quali, quindi, si agisce soltanto sulla combinazione delle rime, non sulla misura versale), Baldacchini adotta otto schemi di sonetti che non si trovano in Petrarca (per altre varianti si veda oltre). In tutti i casi si tratta di occorrenze uniche nel *Prothocinio*:

ABAB ABAB CCD EED	<i>Mutar stato</i> 12
ABAB BABA CDC CDD	<i>Inimicitie</i> 10
ABAB BABA CDC DEE	<i>Tregua</i> 9
ABAB BABA CDE EDC	<i>Guerra</i> 14
ABBA ABBA CDD CDD	<i>Amore</i> 11
ABBA BAAB CDC DCD	<i>Ingiurie</i> 16
ABBA BAAB CDD CCD	<i>Speranza</i> 9
ABBA BAAB CDE DEC	<i>Pace</i> 9

Come si nota, in un caso Baldacchini varia su schema con quartine arcaiche, a rime alternate (ABAB ABAB), e con quartine a rima incrociata (ABBA ABBA); in tre casi con schema su quartine speculari ABAB BABA; e in tre casi su schema con quartine simmetriche nei distici ABBA BAAB: tutti schemi di quartine già petrarcheschi (Pelosi 2003). A proposito dell'ultimo (ABBA BAAB), si può ricordare che è presente in due casi in Petrarca, che sembra esserne stato l'inventore (Pulsoni 1999, 254): *Rvf* 295 (ABAB BAAB CDE CDE) e *Rvf* 210 (ABAB BAAB CDC DCD), ma Baldacchini riprende integralmente solo lo schema di *Rvf* 210.

L'azione variantistica si esercita soprattutto associando strutture di quartine tra le meno comuni<sup>22</sup> come ABAB BABA e ABBA BAAB, più rare rispetto a ABBA ABBA ma pur sempre

---

<sup>22</sup> Il che non è ovvio: Trissino, ad esempio, pur variando nella gamma delle terzine, conserva costantemente le quartine ABBA ABBA.



di tradizione, e schemi vari e non sempre comuni di terzine, su due o su tre rime,<sup>23</sup> che sono sempre state più flessibili e variabili nella loro struttura rispetto alle quartine (Beltrami 1994, § 200) – anche Bembo, *Prose* II, 11 lascia ampia libertà, ammettendo che «nell'ordine delle rime poi, e in parte di loro nel numero, non s'usa più certa regola che il piacere».

A parte gli schemi CDC DCD e CDE CDE, Baldacchini tende a usare terzine o su schema speculare CDE EDC (come in *Rvf* 93, ma è uno schema piuttosto raro: si trova ad esempio in Cavalcanti, e, nel Cinquecento, in Luigi da Porto, *Rime* I, e in Trissino, *Rime* 15 e 46); o accostando le rime in coppie bacciate sia con due rime: CDC CDD; CDD CCD; CDD CDD;<sup>24</sup> sia con tre rime: CCD EED; CDC DEE:<sup>25</sup> – scelta piuttosto rara in Petrarca, che ha soltanto CDD DCC (ABBA ABBA CDD DCC in *Rvf* 13, 94, 166, 326),<sup>26</sup> ma anche nel XIV-XV secolo quando «le rime bacciate sono evitate» (Beltrami 1994, 200, n. 54).

Tra questi schemi non petrarcheschi, alcuni si dimostrano estremamente rari. Attestazioni ci sono, per esempio, per lo

<sup>23</sup> Le terzine su tre rime (del tipo CDE CDE, CDE DCE) sono privilegiate anche dalla corrente che fa riferimento a Giusto de' Conti, secondo una tendenza seguita da «quasi tutti i rimatori feltresco-romagnoli» (Santagata 1984, 86; Bartolomeo 1992, 29). La preferenza accordata nel Cinquecento alle terzine costruite su tre rime si spiega anche come volontario distacco dalla prassi quattrocentesca, che privilegiava le terzine a due rime; in ogni caso, schemi come CDC DCD e CDE CDE sono anche pienamente petrarcheschi, e adottati ampiamente da Bembo, che li sfrutta per compensare *gravitas* e piacevolezza: riflessioni sulla prassi sonettistica del XVI secolo in Bartolomeo 2001, 43-76.

<sup>24</sup> CDC CDD ad esempio in Cavalcanti e in Antonio da Ferrara; CDD CCD in Cecco Angiolieri e Dino Frescobaldi; CDD CDD in Cino da Pistoia (Biadene 1977, 37-38).

<sup>25</sup> CCD EED in un anonimo segnalato da Biadene 1977, 40; CDC DEE è più frequente: si trova ad esempio in Serdini (Beltrami 1994, § 200, n. 54), in Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Niccolò de Rossi, e in molti poeti perugini (Biadene 1977, 40): ricordo che Baldacchini fu Protonotario Apostolico di Perugia.

<sup>26</sup> Uno schema che Baldacchini recupera due volte in tutta la sua interezza: lo schema di terzine CDD DCC compare soltanto nelle due riprese integrali dello schema, non tra i sonetti che innovano

schema doppiamente speculare ABAB BABA CDE EDC in Antonio Brocardo, *La intera fede, il desiar cotanto e Non mi vedete, hoimè, di pianger lasso*;<sup>27</sup> ABBA BAAB CDC DCD in Giacomo Mocenigo, *Tu, pur con la alma tua, serena luce e Deh, ferma le ali, intento alle mie pene*.<sup>28</sup> Ma in linea di massima le quartine ABBA BAAB, e le terzine con rime bacciate (CDC DEE; CDD CCD; CDD DCC) sembrano inibire la scelta, e rendono Baldacchini piuttosto isolato nella sua ricerca di soluzioni inedite.

Per quanto riguarda i sonetti in endecasillabi e con le quartine costruite su due rime, Baldacchini innova, quindi, nel solco della tradizione; applica, cioè, una strategia di variazione che agisce per combinazione di schemi di quartine e terzine relativamente comuni e certo non eccezionali.<sup>29</sup> È anche vero, però, che la scelta di Baldacchini di usare terzine con rime bacciate si distingue dalla tradizione quattrocentesca più comune, ma un suo eventuale intento di consapevole distacco da quella tradizione deve essere giudicato (e temperato) sulla base delle numerose occorrenze, al contrario, di schemi petrarcheschi e privi di rime bacciate, che non sono mai rinnegati: più che una presa di posizione polemica, la sua è una scelta di gusto onnivoro ed eclettico, che accanto a spinte innovative dimostra forti istanze di fedeltà al modello e tentativi di muoversi all'interno di esso.

---

<sup>27</sup> *Il secondo volume delle rime scelte da diuersi eccellenti autori, nouamente mandato in luce*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1564, p. 585 (fonte: *Lyra*).

<sup>28</sup> *Il sesto libro delle rime*, Giovan Maria Bonelli, Venezia 1553, cc. 213r e 214r (fonte: *Lyra*).

<sup>29</sup> Per le terzine, ad esempio, «si possono considerare legittime tutte le combinazioni possibili di 2 o 3 rime che non lascino versi irrelati» (Beltrami 1994, § 200), che è il caso di Baldacchini.

## B.1. Sonetti ripartiti in quartine e terzine, con variazione nella misura dei versi

Lo schema del sonetto può essere variato giocando sulla misura dei versi, con la sostituzione di alcuni endecasillabi con settenari. L'associazione di settenari e endecasillabi era propria anche del sonetto rinterzato, ma qui il procedimento è diverso: Baldacchini non inserisce settenari tra gli endecasillabi, ma sostituisce alcuni endecasillabi con un settenario. Anche in questo caso, il procedimento non è isolato nella tradizione. La forma è vicina a quello che Antonio da Tempo aveva descritto come *sonetus communis* (*Summa* xxxii), costruito sull'alternanza di endecasillabi e settenari, del tipo AbbA AbbA cDc DcD: schema non immediatamente sovrapponibile agli esemplari di Baldacchini (non se ne trova uno identico nel *Prothocinio*), ma certo assimilabile per procedimento.<sup>30</sup>

Limitandosi, per intanto, soltanto ai sonetti comuni (chiamiamo così anche per Baldacchini i sonetti con alternanza di settenari e endecasillabi) che presentano soltanto due rime (A, B) nelle quartine, la situazione che si prospetta è questa:

aBaB bAbA cDe EdC	<i>Speranza</i> 14 (58v)
AbaB BabA CdE DeC	<i>Timore</i> 15 (115v)
AbbA AbbA CdE CdE	<i>Sospecto</i> 7 (30r)

<sup>30</sup> Vicini alle sperimentazioni di Baldacchini sono anche due "sonetti comuni" di Cino da Pistoia, *Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, AbBa AbBa cDc DcD, e *Io prego, donna mia*, aBbA aBbA CdC DcD (Elwert 1973, 130; Beltrami § 203, nota 61). Ma l'interesse per il sonetto comune è attestato anche a inizio '500, se nel trattatello metrico attribuito a Sebastiano Giannozzo (?) che si legge nel cod. II.ii.28 della Nazionale di Firenze si trova ancora un sonetto, *Principe liberale in chui natura*, di schema tale e quale a quello di Antonio da Tempo, AbbA AbbA cDc DcD; il trattatello, composto probabilmente alla corte di Mantova, è copiato nel 1518 (su tutto: Dionisotti 1947, 21ss.). Il trattato di Antonio da Tempo è a stampa nel 1509.

Un'anomalia metrica che agisce sulla misura dei versi si trova nella canzone di Ariosto, *Anima eletta, che nel mondo folle*, in cui il dodicesimo verso delle ultime tre stanze e il quarto del congedo sono settenari, anziché endecasillabi come nelle stanze che precedono (cfr. Fedi 1976, 300-301; Fedi 1990, 112, n. 37).

AbBA AbBA CdC DcD	<i>Amore</i> 6 (5r), <i>Pregghi</i> 15 (19v)
ABbA ABbA CdE CdE	<i>Amore</i> 4
ABbA ABbA CdC DcD	<i>Pregghi</i> 3, <i>Pregghi</i> 9, <i>Pregghi</i> 11
ABbA ABbA CDE CDE	<i>Pregghi</i> 8
ABbA ABbA CdC DcD	<i>Pregghi</i> 3 (16v-r), <i>Pregghi</i> 9 (17v), <i>Pregghi</i> 11 (18r), <i>Querele</i> 2 (43r), <i>Inconstantia</i> 2 (69v-70r), <i>Inconstantia</i> 3 (70r) [rime tronche], <i>Ingiurie</i> 5 (85v-86r), <i>Inimicitie</i> 1 (99r), <i>Guerra</i> 2 (125v), <i>Tregua</i> 12 (141r-v), <i>Mutar stato</i> 10 (181v-182r)
ABbA ABbA CdE CdE	<i>Amore</i> 4 (4v), <i>Amore</i> 14 (6v), <i>Speranza</i> 7 (57r), <i>Inconstantia</i> 4 (70r), <i>Timore</i> 2 (112v) [ <i>d</i> tronca], <i>Infamia</i> 8 (169r)
ABbA ABbA CDE CDE	<i>Pregghi</i> 8 (17v), <i>Pace</i> 16 (155v)
ABbA ABbA CDC DCD	<i>Querele</i> 6 (44r)

Innanzitutto si nota che soltanto in un caso Baldacchini apre il sonetto e le terzine con un settenario: la norma è l'apertura in endecasillabo. Inoltre, soltanto in due casi le quartine hanno due versi settenari, centrali (AbaB BabA; AbbA AbbA, come in Antonio da Tempo): di solito è soltanto un verso per quartina a essere ridotto a settenario. Lo schema più comune per le quartine è quindi ABbA: con le rime incrociate |abba|,<sup>31</sup> che sono anche le più frequenti nei sonetti tradizionali di Baldacchini. La variazione, quindi, agisce anche in questo caso soprattutto su forme ben consolidate, come è evidente per l'appunto nella maggioranza di sonetti su schema ABbA ABbA CdC DcD, derivato dallo schema in assoluto più usato da Baldacchini, e dalla tradizione. A tal proposito è da notare che le terzine di questi sonetti comuni non hanno mai le rime bacciate (con l'eccezione della terzina speculare cDe EdC), e dominano in essi gli schemi |cdc dcd| e |cde cde|, tra i più usati da Baldacchini (ma anche gli schemi |cde edc| e |cde dec| si trovano negli altri suoi sonetti): l'autore non si distacca dall'uso medio ancora quattrocentesco, e nella sua sperimentazione si muove soltanto su una direttrice alla volta (in questi casi, nella riduzione di alcuni versi a settena-

<sup>31</sup> Segnalo tra sbarre verticali i 'valori assoluti' dello schema di rime, indipendentemente dalla misura del verso.

rio), associando raramente più ordini di variazione, che interessino ad esempio le forme più rare come le rime bacciate.

B.2. Sonetti ripartiti in quartine e terzine, con variazioni nello schema di rime

Suonano più originali, rispetto alla variazione nella misura del verso, le variazioni che comportano il moltiplicarsi delle rime nelle quartine: non più soltanto due rime per quartina (A, B), ma tre (A, B, C) o quattro (A, B, C, D). In alcuni casi alla variazione rimica si associa anche la variazione nella misura versale (settenario in luogo di endecasillabo). È chiaro che in questi casi viene messa in crisi la definizione stessa di “sonetto” e l’attribuzione al genere è dettata dalla loro presenza nelle sezioni, per l’appunto, di sonetti.

Tra i sonetti che moltiplicano le rime si può distinguere tra sonetti che mantengono una ripartizione in quartine, segnalata anche dalla disposizione del testo sulla pagina, e sonetti che prevedono, invece, una diversa sequenza strofica, altrettanto tipograficamente segnalata, con i versi associati in sequenze di 5+5+4, 6+6+2, 7+7 (per cui vedi oltre, § C). Un caso particolare, già ricordato, è quello di *Guerra*, Sonetto 11 e *Infamia*, Sonetto 4 (ABBA CDEDCE EFFA), inseriti tra i sonetti, ma che sono in realtà riprese dello schema della ballata *Rvf* 63 (XYYX ABCBAC CDDX).

Tra i sonetti con quartine riconoscibili, alcuni hanno tre rime per quartina, altri quattro.

Nei sonetti con tre rime per quartina, prevale la struttura ABCA ABCA con ripetizione dello schema tra le due quartine; la ripetizione agisce anche in altri schemi, come in ABBC ABBC, ABCB ABCB; in altri casi le due quartine sono speculari (ABAC CABA; ABBC CBBA; ABCA ACBA; anche con variazione metrica, con settenario: AbCB BaCB). Non simmetrico lo schema ABCA BCCB (*Speranza* 12; a meno di non pensarlo ABC ABC CB). In linea di massima, quindi, Baldacchini cerca

un equilibrio tra le parti dell'ottava del sonetto, tramite l'applicazione di criteri di ripetizione e di simmetria.

Le terzine di solito hanno rime distinte dalle quartine, tranne nel caso di *Tregua* 16, in cui la prima rima delle terzine riprende la rima B delle quartine: ABCA ABCA BDE BDE, in una sorta di sonetto continuato. Rare, nelle terzine, sono le rime bacciate (DEE DDE, *Mutar stato* 15): la struttura più comune è a tre rime, variamente combinate, ma sempre su sequenze di tradizione, non eccezionali.

AbCA AbCA DeF DeF	<i>Querele</i> 14 (45v)
AbCB BaCB DeF EfD	<i>Timore</i> 10 (114r-v)
ABAC CABA DEF EFD	<i>Tregua</i> 6 (140r)
ABBC ABBC DEF DEF	<i>Infamia</i> 13 (170r)
ABBC CBBA DED EDE	<i>Inimicitie</i> 12 (101r-v)
ABBC CBBA DEF FED	<i>Mutar stato</i> 13 (182v); <i>Pace</i> 14 (155r)
ABc'A ABc'A DeD EdE	<i>Pregghi</i> 14 (18v)
ABCA ABCA BDE BDE	<i>Tregua</i> 16 (142r)
ABCA ABCA DEF DEF	<i>Querele</i> 15 (46r), <i>Speranza</i> 8 (57r), <i>Infamia</i> 14 (170r), <i>Infamia</i> 16 (170v)
ABCA ABCA DEF DFE	<i>Timore</i> 13 (115r)
ABCA ABCA DEF EFD	<i>Guerra</i> 16 (128r)
ABCA ABCA DEF FED	<i>Sospecto</i> 16 (32r)
ABCA ACBA DED EDE	<i>Pace</i> 7 (153v)
ABCA ACBA DEE DDE	<i>Mutar stato</i> 15 (182v-183r)
ABCA BCCB DEF DFE	<i>Speranza</i> 12 (58r-v)
ABCB ABCB DEF DEF	<i>Ingiurie</i> 4 (85v), <i>Timore</i> 6 (113v)
ABCB ABCB DEF EDF	<i>Tregua</i> 5 (139v-140r)

I sonetti con quartine su quattro rime presentano tutti una quartina iniziale, pressoché obbligata, ABCD (o con variazione di misura di verso, ABcD), che presenta tutte e quattro le rime.

ABCD ABCD EFG GFE	<i>Mutar stato</i> 17 (183r-v)
ABcD ABcD EfE FeF	<i>Inconstantia</i> 1 (69v)
ABcD AEfG BcD EfG	<i>Ingiurie</i> 6 (86r)
ABCD ABCD EfG EfG	<i>Speranza</i> 2 (56r)
ABCD ABCD EFG EFG	<i>Amore</i> 13 (6v), <i>Pregghi</i> 13 (18v), <i>Speranza</i> 6 (57r), <i>Guerra</i> 9 (127r), <i>Tregua</i> 17 (142r-v), <i>Infamia</i> 10 (169r-v)
ABCD ABCD EFG GFE	<i>Tregua</i> 15 (142r)
ABCD BCAD EFG GFE	<i>Pace</i> 8 (154r)

ABCD BCDA EFE FEF	<i>Inimicitie</i> 14 (101v)
ABCD DCBA EFG EFG	<i>Pace</i> 11 (154v)
ABCD DCBA EFG GFE	<i>Mutar stato</i> 8 (181v), <i>Pace</i> 15 (155v) [v. 11 legge luce ma: lume]

La variazione interviene nella seconda quartina, che può o ripetere lo schema della prima quartina, come avviene nello schema più comune (ABCD ABCD), che con la sua ripetizione armonica delle rime è forse lo schema più naturale, istintivo; ovvero modificare lo schema, in vari modi. Nel caso più semplice, il cambiamento si ottiene per simmetria speculare, con retrogradazione (ABCD DCBA); in due casi con movimenti più complicati: ABCD BCDA, con lo slittamento che sposta A in fondo: 1-2-3-4 → 2-3-4-1; e ABCD BCAD, che tiene fermo D, e in cui la seconda quartina è l'esito di una progressione incrociata a partire da B (2-3-1-4).<sup>32</sup>

Le terzine sono costruite in prevalenza su tre rime, di solito replicate (EFG EFG), o speculari (EFG GFE), anche con variazione di misura versale: e si possono variamente combinare con le quartine (ad esempio, con quartine speculari ABCD DCBA compaiono sia le terzine speculari EFG GFE, in *Mutar stato* 8 e *Pace* 15, sia le terzine simmetriche replicate EFG EFG, in *Pace* 11).

Una volta stabilito il principio, Baldacchini lo applica in modo coerente. Il modello principale da cui Baldacchini ha derivato la sua *ratio* di variazione, soprattutto nelle quartine su tre rime, sembra essere quello della stanza di canzone, con la sua flessibilità nella formazione dei piedi; alcune variazioni però possono essere state suggerite dalla ballata.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Ovvero, l'inversione del risultato di una *retrogradatio*: la *retrogradatio cruciata* di ABCD avrebbe dato DACB, di cui BCAD è l'esito speculare (una, per così dire, *retrogradatio cruciata inversa*).

<sup>33</sup> Nel terzo libro delle *Rime et prose del sig. Antonio Minturno, nuouamente mandate in luce* (Venezia, Francesco Rampazetto, 1559), una sezione (pp. 191-207) è interamente dedicata alle ballate, che in genere seguono le forme della tradizione. Alla fine della sezione compaiono cinque testi che presentano alcune caratteristiche di rilievo per la storia delle variazioni metri-

### C. Sonetti con variazioni che coinvolgono la ripartizione tradizionale dello schema

Accanto ai sonetti in cui è ancora riconoscibile la formula “due quartine più due terzine”, ci sono alcuni esempi di sonetto in cui la ripartizione tradizionale viene meno. Questi sonetti sono stampati con i versi divisi in strofe corrispondenti graficamente alla formula rimica: la loro interpretazione come schemi innovativi è quindi esplicitamente segnalata dal testimone a stampa.

Interlocutorio sembra il sonetto *Ingiurie* 6, in cui le terzine riprendono i 3 versi finali delle quartine, che a loro volta sono costruite su sette rime: ABcD AEfG BcD EfG; sonetto, che pur nella sua stravaganza madrigalesca e da ballata, si lascia ancora ricondurre a un principio di ordinamento 4+4+3+3, ma con un proliferare di rime che va oltre la media dei sonetti già ricordati con variazione nello schema di rime; si tratta di una variazione a cui potrebbe non essere estranea la pratica musicale (una linea

---

che; anche se sono inseriti nella sezione delle ballate, non presentano infatti volte e riprese, ed è invece riconoscibilissima la struttura del sonetto: 14 versi endecasillabi ripartiti in due quartine e due terzine, omogenee dal punto di vista rimico e sintattico, oltre che per composizione tipografica. I cinque schemi sono tra loro simili, ma non identici; la vicinanza nel libro e la compattezza del sottocorpus dimostrano che Minturno ne percepiva la coerenza interna. Sono testi che della ballata hanno poco e sono vicini piuttosto alla stanza di canzone, pur se *sui generis*, priva di ogni forma di *concatenatio*, o al madrigale: p. 205: *Già fiammeggiava in Oriente Apollo*, ABBA CDCD EFE GFG; p. 206: *Son canti, ò incanti que' beati accenti?* ABBA CDDC EFE GFG; p. 206: *Ecco, ch'è le tue fresche, e placid'onde* ABBA CDDC EFG GFE; p. 207: *Chi vuol veder le rade, e pellegrine*, ABAB CDDC EFE GFG; p. 207: *Eran le Gratie tre care sorelle*, ABBA ACCA DEE EDD. Schemi di quartina su tre rime |abbc| (ma in Baldacchini in endecasillabi), derivati dalle mutazioni della ballata *Rvf* 149 (AbbC AbbC) sono ad esempio nelle ballate di Trissino: aBbC aBbC (*Rime* XIX) e AbbC AbbC (*Rime* XL; come nel sonetto *Infamia* 13), e AbbC CbbA (*Rime* LXVI; come nei sonetti *Inimicitie* 12, *Mutar stato* 13, *Pace* 14).



di indagine, questa, che meriterebbe un ulteriore approfondimento).<sup>34</sup>

Alcuni sonetti ampliano i piedi iniziali, su due, tre o quattro rime, fino a farli diventare, da quartine, gruppi di cinque o sei versi, con conseguente riduzione dei versi della ripartizione strofica finale, ridotta a quartina o a distico, per restare nel limite dei 14 versi:

ABBAAB ABBAAB CC	<i>Guerra</i> 12 (127v-128r) [stampato in gruppi 6+6+2] <sup>35</sup>
ABBCA ABBCA DEDE	<i>Pace</i> 6 (153v) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABDCD ABCDC EFFE	<i>Ingiurie</i> 11 (87r) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABABC BABAC DEDE	<i>Ingiurie</i> 12 (87r-v) [stampato in gruppi 5+5+4]
ABCBA ABCBA DCCD	<i>Ingiurie</i> 14 (87v) [stampato in gruppi 5+5+4]

In questi casi è evidente la ricerca della simmetria, con la ripetizione della stessa formula nei due gruppi iniziali; una variazione interviene in *Ingiurie* 12, con l'inversione tra le rime A e B: ma *Ingiurie* 12 segue a un sonetto elaborato sullo stesso principio variantistico dei gruppi a 5 versi, simmetrico per ripetizione; per una coppia di testi attigui Baldacchini ha cercato un elemento di cambiamento, per evitare la replica ravvicinata di una stessa norma.

Altri sonetti sono ancora più movimentati.

<sup>34</sup> Ad esempio, «l'abitudine dei compositori di riferirsi allo schema metrico della Ballata, come quello che per tradizione più apparteneva alla musica, è convalidata dal fatto che la ripetizione dei primi versi del testo, a modo di ripresa, fu applicata persino al Sonetto, come fece Verdelot nelle due quartine stralciate al Sonetto "Non po' far morte", che in luogo delle terzine originali riceveranno, come chiusa, i due primi versi della prima quartina» (Cesari 1912, 22). La situazione non è la stessa di questo sonetto: ma dimostra che erano possibili ripetizioni di versi delle quartine in luogo delle terzine.

<sup>35</sup> Il sonetto potrebbe essere letto anche come ABBA ABAB BAAB CC, con tre quartine, ma questa scansione non risponde né alla struttura logica e sintattica del testo (che pure, come si è già avuto modo di osservare, non è determinante nella lettura dei testi di Baldacchini), né al *layout* della cinquecentina.

ABCDEF ABCDEF GG	<i>Pace</i> 5 (153r-v) [stampato in gruppi 3+3+3+3+2]
ABCDEFG ABCDEFG	<i>Sospecto</i> 8 (30v) [stampato in 7+7]
ABCDeFG GFEDcBA	<i>Guerra</i> 10 (127r-v) [stampato in 7+7]

Come *Guerra* 12, anche *Pace* 5 è articolato in tre gruppi (6+6+2; anche se *Pace* 5 è stampata in gruppi 3+3+3+3+2), i primi dei quali tra loro identici, ma su sei rime: ABCDEF ABCDEF GG. Questa moltiplicazione di rime, che ricorda le stanze *unissonans* delle canzoni, è ancora più estrema in altri due sonetti, ripartiti in due metà di sette versi ciascuna, con sette rime diverse: e con struttura di rima ripetuta identica in un caso (*Sospecto* 8: ABCDEFG ABCDEFG), speculare nell'altro, con variazione sillabica di settenario in quinta sede (*Guerra* 10: ABCDeFG GFEDcBA).

In tutti questi casi, del sonetto rimane soltanto il numero di versi: le strutture ricordano piuttosto le stanze di canzone, per quanto *sui generis* (prive, ad esempio, di ogni forma di *concatenatio*); o come nel caso di *Guerra* 12, movenze madrigalesche (del madrigale petrarchesco, con la chiusa endecasillabica).

Le variazioni possono agire su sonetti contigui. Ad esempio, *Inconstantia* 1, 2, 3 e 4 sono elaborati su schemi simili, eterosillabici: in tutti e quattro i sonetti, i vv. 3, 7, 10, 13 (vale a dire, il terzo verso delle quartine e il secondo verso delle terzine) sono settenari; la differenza dall'uno all'altro sonetto è data dai diversi schemi di rima che li toccano, e, per il sonetto 3, dall'uso di rime tronche (come poi nei sonetti, tutti in endecasillabi, *Inconstantia* 5 e 7).

La ripartizione dettata dalle rime e riflessa nell'impaginazione tipografica non rimane esteriore: anche logica e sintassi si adeguano alla variazione. È evidente, ad esempio, nel caso del sonetto *Guerra* 12, in cui la scansione in 6+6+2, fondata sullo schema di rime, ha anche una giustificazione sintattica: il v. 7, primo del secondo membro, si apre con un *Dunque*, che inaugura un nuovo periodo, mentre il v. 13 apre il distico finale con un vocativo, *Amor*. Lo stesso vale anche per gli altri sonetti, in cui la ripartizione grafica è coerente con il contenuto e con la sin-

tassi dei testi (come non sempre accade, invece, nelle ballate: vedi sopra § 4.1); nelle varianti dello schema del sonetto, quindi, Baldacchini non applica meccanicamente una variazione che rimane estrinseca al dettato testuale, ma cerca di adeguare strutture metriche e discorso.

Riassumendo, la variazione nei sonetti agisce su due direttrici: la misura del verso e lo schema delle rime. La variazione nella misura del verso si limita all'inserimento di un settenario in luogo dell'endecasillabo; non si danno casi di versi che esulano, per le variazioni dei sonetti, dalla tradizione petrarchesca delle canzoni, ma ci sono soltanto endecasillabi e settenari.<sup>36</sup>

Accanto alle innovazioni, importa quindi anche quanto c'è di tradizionale: la variazione di Baldacchini agisce in un campo di forze strutturato, che prevede un limite nel numero dei versi (14) e un uso canonico di settenari e endecasillabi, che non può essere violato da misure versali extravaganti – come potrebbero essere gli ottonari che Baldacchini impiega costantemente, e regolarmente, nelle barzellette, come il metro legittimava a fare. Ogni principio di eterodossia deve quindi fare i conti con una norma di misura da cui non si può prescindere: la sperimentazione metrica non può, a inizio Cinquecento, procedere oltre.

Nei suoi sonetti, quindi, Baldacchini adotta sia soluzioni del tutto tradizionali, petrarchesche; sia innovazioni che partono di solito dagli schemi più comuni. Siamo di fronte a tentativi di sperimentazione che in alcuni casi procedono fino alla dissoluzione dello schema del sonetto. Spesso si tratta di casi unici, ma i casi unici si associano in gruppi definibili sulla base di altri criteri, come la ripartizione dei versi (ad esempio, 5+5+4); quando testi con schemi simili, ma non identici, sono affiancati in serie (ad es. *Ingiurie* 11, 12 e 14), si ha una conferma che l'azione sugli schemi metrici è meditata e non casuale. Gli esperimenti di Baldacchini non sono quindi estemporanei: quando

---

<sup>36</sup> Ovviamente anche Petrarca, quando varia gli schemi, lo fa con l'alternanza di settenari e endecasillabi sia nelle ballate, sia nelle canzoni (come nelle canzoni 125, 126, 129, o 323 e 331: cfr. Pulsoni 1999, 260-261).

varia, Baldacchini applica più volte gli stessi principi, e proprio questa possibilità di riprodurli su più esemplari li rende in qualche modo “grammaticali”. Anche nella ricerca di variazione c’è la necessità di una norma.

#### 4.4. Canzoni

Le sezioni delle *canzoni* contano 36 testi in tutto. Dodici schemi sono ripresi dalle canzoni di Petrarca (*Rvf* 23, 29, 37, 50, 70, 71, 72, 73, 125, 126, 129, 135, 206, 360), seguiti con fedeltà anche nel numero delle stanze. Sei schemi sono innovativi e non sembrano altrimenti attestati. Tra le canzoni sono presenti anche sette sestine, alcune canoniche, altre con variazioni. A queste si sommano i 10 casi di ballate e madrigali contati fra le canzoni: come si è già ricordato, si trovano quattro madrigali su schemi petrarcheschi (*Rvf* 52, 54, 106, 121); e sette ballate: una di schema non petrarchesco, e sei derivate dai *Rvf* (11, 14, 55, 59, 149, 324); la ballata 63 è assunta tra i *sonetti*, per due volte (*Guerra* 11 e *Infamia* 4).<sup>37</sup>

Prescindendo per ora dalle sestine (vedi oltre, § 4.5), le canzoni del *Prothocinio* di derivazione petrarchesca sono le seguenti (tra parentesi, alla fine degli schemi, lo schema del congedo, quando c’è):

AbC(d <sub>3</sub> )EF(g <sub>5</sub> )Hi (g <sub>5</sub> )Hi	8 stanze unissonanti	<i>Rvf</i> 29	<i>Inconstantia</i> 1 (75r- v)
ABBAAcccA (CbbA(a <sub>7</sub> )C)	6 <i>coblas do- blas</i> unissonanti	<i>Rvf</i> 206 <sup>38</sup>	<i>Timore</i> 2 (119r- 120r)
ABBA AccA DD	5 stanze	<i>Rvf</i> 70	<i>Sospecto</i> 3 (35r- 36r)

<sup>37</sup> Madrigali e ballate di Petrarca offrono, soprattutto, gli schemi di due gruppi di *canzoni* (*Speranza* e *Pace*) e sono da Baldacchini percepiti come schemi affini, da poter essere affiancati.

<sup>38</sup> Sono *coblas doblas* unissonanti con *retrogradatio*. Rispetto al modello c’è una lieve variazione nel congedo, che nei *Rvf* è Cbba(a<sub>5</sub>)C; rime: A –ente, B –ato, C –arte.

abC abC cdeeDff (Abb)	6 stanze	Rvf 125	<i>Timore</i> 1 (117v-119r)
abCabC cdeeDff (AbB)	5 stanze	Rvf 126	<i>Tregua</i> 1 (143v-144v)
ABCABC cDEeDFF (aBCcBDD)	5 stanze	Rvf 129	<i>Guerra</i> 2 (131r-132r)
ABC BAC cddEEFeF (abbCCDcD)	5 stanze	Rvf 50	<i>Ingiurie</i> 2 (92r-93r)
ABbCBAAc (AbbCcDD)	10 stanze	Rvf 360	<i>Mutar stato</i> 2 (185v-188r)
aBbCcDdAaBEeBF(f <sub>3</sub> )A (abCcBD(d <sub>3</sub> )A)	6 stanze	Rvf 135	<i>Inimicitie</i> 2 (105r-106v)
aBC bAC CDEeDfDFF (ABB)	7 stanze	Rvf 71, 72, 73	<i>Tregua</i> 3 (145r-146v)
AbbC BaaC cddEeDFF (abbCcBDD)	7 stanze	Rvf 37	<i>Ingiurie</i> 1 (90r-92r)
ABCBAC CDEeDFGHHGFFII (ABCCBAADD)	8 stanze	Rvf 23	<i>Inconstantia</i> 2 (76r-78r)

Tabella 4 Schemi delle canzoni di Baldacchini, *Prothocinio*

In alcuni casi l'accostamento di due schemi derivati da Petrarca non sembra casuale. Ad esempio, *Inconstantia* 1 e 2 sono esemplate, rispettivamente, su Rvf 29 e Rvf 23: si tratta delle uniche due canzoni petrarchesche in otto stanze (e otto stanze contano anche in Baldacchini), e non è probabilmente un caso che siano qui avvicinate – anche se è difficile cogliere una ragione di questo accostamento che vada al di là della mera affinità formale. Non sembra che ci siano, ad esempio, solide ragioni di ordine contenutistico, e anche le citazioni dal testo modello che si trovano in *Inconstantia* 2 sono inserite in un diverso discorso, in una derivazione meccanica:<sup>39</sup> Baldacchini ripete, in

<sup>39</sup> Es., v. 29: «ma da me piglieranse mill'exempli», su Rvf 23, 9: «di ch'io son facto a molta gente exemplo»; v. 41: «In repensar che sonno et quel che fui», Rvf 23, 30: «Lasso, che son! che fui!»; ma anche v. 96: «Lachrime han gli occhi, in pecto il foco è chiuso», Rvf 23, 27: «Lagrime anchor non mi bagnava il petto»; o da altri luoghi, come v. 61: «Che me consigli, Amor? che debb'io fare?», su Rvf 268, 1: «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?».

modi ossessivi, il suo oscillare tra devozione alla donna e pentimento per un amore che causa soltanto dolore (l'*incostanza*, come vuole il titolo di sezione: «s'incostante fui teco, hor sarò saldo», v. 168 e penultimo della canzone).

L'adozione di uno schema di solito non implica un riferimento di contenuti al modello: le canzoni sono piuttosto ripetitive e svolgono il tema della loro parte, senza entrare in dialogo con il testo petrarchesco. Più facile, invece, trovare citazioni testuali e lessicali circoscritte, più e meno significative, come nella canzone *Inimicitie* 2, costruita su *Rvf* 135, da cui deriva anche l'impostazione retorica del congedo:<sup>40</sup>

Baldacchini (c. 106v)

*Rvf* 135, 91-94

S'advien ch'alcun dimande,  
canzone, quel ch'io fo, et dove io vi-  
vo,  
dicete: "Ei se sta lieto et in speranza,  
et quel tempo ch'avanza  
pensa che de pensier vadi più privo;  
sta de tre rose sotto la dolce ombra,  
ché doglia sgombra et specta altri  
comande.

Chi spiasse, canzone,  
quel ch'i' fo, tu pòi dir: *Sotto un gran*  
*sasso*  
*in una chiusa valle*, ond'esce Sorga,  
si sta; né chi lo scorga  
v'è se no Amor, che mai nol lascia  
un passo,  
et l'immagine d'una che lo strugge,  
ché per sé fugge tutt'altre persone.

L'adesione al modello, almeno esteriormente se non nei contenuti, è perfetta, e anzi iperpetrarchista, in *Tregua* 1, costruita sullo schema di *Rvf* 126, che inizia con la citazione dei sintagmi più caratterizzanti (vv. 1-3): «Chiare, fresche et dolci acque / che per la bianca mano / nel mio acceso volto fusti sparte», e si conclude, circolarmente, con un'ulteriore ampliamento (vv. 66-68): «Chiare, fresche et dolci acque et liquid'onde, / prego la bianca mano / che più spesso vi sparghi et men lontano». Un caso in cui, invece, Baldacchini adotta anche la struttura retorica

<sup>40</sup> Cfr. anche il congedo di *Timore* 2, elaborata su *Rvf* 125, che riprende dal modello la definizione poetica rusticale, contrassegnata dalla rozzezza: i versi finali («Roze parole mie, timor vi scusi: / chi ben teme, mal canta: / Amor tal arbor pianta») riecheggiano *Rvf* 125, 79-81: «O poverella mia, come se' rozza! / Crede che tel conoschi: / rimanti in questi boschi».

del modello è nella canzone *Mutar de stato 2*, esemplata su *Rvf 360*. La dimensione rappresentativa evidente in Petrarca, che descrive il contraddittorio tra Amore e il poeta di fronte alla Ragione, è accolta anche da Baldacchini.

Molte riprese entrano nella media della derivazione petrarchesca più comune, ma Baldacchini adotta anche alcuni schemi di *Rvf* più rari. Degno di nota è il recupero, in *Timore 2*, di *Rvf 206*, *S'i' 'l dissi mai*: ABBA AcccA, congedo: CbbA(a<sub>7</sub>)C, con lieve variazione rispetto al modello che ha CbbA(a<sub>5</sub>)C: canzone che con la sua formula di rotazione delle rime è una di quelle prove «virtuosistiche» del Petrarca incline alla «artificiosità metrica» e allo «sperimentalismo formale» (Bausi e Martelli 1996, 93), che «non ha seguito nella tradizione italiana» (Gorni 1993, 51), se non in qualche rara ripresa.<sup>41</sup> Lo schema di *Rvf 206* prevede la permutazione di tre rime (nel modello: *-ella, -ei, -ia*; in Baldacchini: *-ente, -ato, -arte*) con *retrogradatio* applicata a coppie, ed è adottato fedelmente da Baldacchini, con l'unica variante nel congedo, per cui la rima al mezzo che in Petrarca definiva un quinario, in Baldacchini cade sul sesto ictus; dal punto di vista retorico, invece, Baldacchini non adotta la struttura anaforica di Petrarca, che prevedeva, come nelle *coblas capdenals*, la ripetizione lievemente variata del sintagma *S'i' 'l dissi*.

Indicativa dell'interesse per schemi metrici caratterizzati, è anche la ripresa di una struttura piuttosto originale come quella

---

<sup>41</sup> Cfr. Gorni, *REMCI* 09.017 che segnala Pietro Barignano, *S'altro amor seguo, i' prego il ciel che mai*; Angelo di Costanzo, *S'io 'l dissi per turbar quel sacro e chiaro*; Giulio Poggi, *Se mai più l'amoroso e cieco ardore*; Jacopo Zane, *S'i' 'l dissi mai, che 'l Ciel empio e rubello*; in tutti i casi il metro importa, almeno nell'*incipit*, anche la struttura retorica petrarchesca, con ipotetica: ma non in Baldacchini, *Grido sempre pietà, ciascuno il sente*. Gorni 1993, 188 nota che la variante di Bembo (*Rime 72, Gioia m'abonda*), su schema ABBA ACcDD è imitata da Ariosto (*Canzoni III, Dopo mio lungo amor, mia lunga fede*), e da Trissino (*Rime 72*) – e da Muzio e Guidiccioni: cfr. Gorni *REMCI* 09.019. Ma lo schema ABBA ACcDD può essere una variante di *Rvf 70* (ABBA AccADD): anche perché né in Bembo, né in Ariosto si registra la ripetizione unissonante delle stesse rime: il che renderebbe ancora più evidente l'isolamento di *Rvf 206*.

di *Rvf* 135, in *Inimicitie* 2, con la fronte indivisa, la ripetizione nella sirma di due rime della fronte (A, B), la chiusura sulla rima iniziale di stanza: aBbCcDdA aBEeBF(f<sub>5</sub>)A + aB-CcBD(d<sub>5</sub>)A. Come nel modello, la canzone conta 6 stanze; anche la rima *-ita*, che in questa canzone Baldacchini impiega due volte<sup>42</sup> (rima C della prima stanza, rima A della terza), deriva da *Rvf* (rima A della seconda stanza; *vita* di Baldacchini, ai vv. 4 e 33, è anche in *Rvf* 135, 23). Lo schema, non molto frequentato rispetto ad altri esempi petrarcheschi,<sup>43</sup> non è troppo distante («per certi aspetti analogo»: Bausi e Martelli 1996, 128) da uno di Lorenzo de' Medici, *Quando raggio di sole* (*Canzoniere* 165: abBCBc CDdEfEfAGGA): non è escluso che la possibilità di chiusura circolare della stanza sia un'idea maturata nel cortonese Baldacchini grazie alla frequentazione della tradizione toscana, tanto più che il suo protettore, cardinale Passerini, era legato ai papi de' Medici (Brunelli 2014).

I testi che compaiono nelle sezioni di *Canzoni* e che non derivano dal modello petrarchesco sono sei. In due casi si tratta in realtà di variazione su schemi di terzina (*Amore* 2; in ogni terzina, il secondo verso è irrelato, tranne che nell'ultima terzina, in cui la rima del verso centrale è ripresa per la conclusione) e sirventese (*Infamia* 1), potenzialmente ampliabili *ad libitum*; la variazione sulla terzina è significativa perché il ternario è uno schema relativamente stabile e poco soggetto all'innovazione o,

---

<sup>42</sup> Tornano anche le rime *-ede* (E della I st.; C della III st.), e *-orno* (F nella I st.; E nella V st.). Baldacchini non segue la norma dell'unicità della rima all'interno di un singolo componimento: sintomo di una certa difficoltà a gestire strutture ampie, come quella della canzone; non sarà un caso, allora, che nelle canzoni su schemi elaborati *ex novo* Baldacchini prediliga le ripetizioni unissonanti di rime, che gli evitano il problema della ricerca di nuovi rimanti.

<sup>43</sup> Gorni, *REMCI* 15.090 conta 7 riprese, di Niccolò da Correggio, Giulio Poggi, Lodovico Martelli, Petronio Barbati, Tasso, Alamanni e Molza.



se innova, è perché riduce un verso a settenario o combina con altri metri come nella tradizione bucolica.<sup>44</sup>

AWA BXB CYC ... GZG Z *Amore* 2 (8v)  
 ABBc<sub>5</sub> BCCd<sub>5</sub> CDDe<sub>5</sub> DEEf<sub>5</sub> EFFg<sub>5</sub> FGGh<sub>5</sub> GHHa<sub>5</sub> *Infamia* 1 (173v-  
 HAA 174r)

Negli altri casi si tratta di schemi unissonanti e ciclici, fondati su progressione e retrogradazione, con ricombinazione, di stanza in stanza, delle stesse rime, più vicini idealmente alla setina che alla canzone di impianto tradizionale.<sup>45</sup>

AbCD CaDB DcBA BdAC AbCD *Querele* 2 (48v-49r)

Le cinque stanze sono costruite su 4 rime ricorrenti (A: *-ecto*, B: *-olse*; C: *-enti*; D: *-ona*); il secondo verso di ogni stanza, indipendentemente dalla rima che lo occupa, è settenario. Il principio di formazione delle stanze è una specie di *retrogradatio* che parte dalla terza rima della stanza (posta la sequenza iniziale 1-2-3-4, la ricombinazione porta i versi alla sequenza 3-1-4-2), fino a ottenere di nuovo la sequenza iniziale.

AbCdE CeAdB AbCdE *Preghe* 1 (21r-v)

Le tre stanze contano 5 rime di cui due tronche (A: *-orta*; B: *-ede*; C: *-i*; D: *-amo*; E: *-ù*). La rotazione delle 5 rime partendo dal terzo verso centrale di una strofa (1-2-3-4-5 → 3-5-1-4-2), per due volte, riporta già nella terza stanza alla sequenza iniziale; la quarta sede (rima *d*) resta fissa. Il secondo e il quarto verso sono sempre settenari. Un'altra lettura: la rima *d* resta ferma in quarta sede, mentre le altre rime ruotano nella seconda stanza con l'inversione tra A e C, e tra B e E; la stessa inversione tra

<sup>44</sup> Nel Quattrocento «il ternario si configura come un metro a sé stante, espositivo e narrativo, non lirico, non passabile di variazione» (Dionisotti 1947, 30; a proposito dell'esclusione del ternario nel trattatello di Peppi).

<sup>45</sup> E che ricordano alcune "forme continue" di Bernardo Tasso (Barucci 2007, 61).

seconda e terza stanza riporta l'ordine della prima. Si tratta, quindi, dell'alternanza di due serie di rime (A-C, e B-E).

AbCdeF BdFacE DaEbfC AbCdeF

Speranza 4 (61v)

Le quattro stanze sono articolate su 6 rime (A: *-ano*, B: *-orza*, C: *-ensa*, D: *-oglia*, E: *-iva*, F: *-morte*); gli schemi delle stanze sono determinati dallo spostamento delle rime: le rime 2-4-6 di una stanza diventano rispettivamente la 1-2-3 rima della stanza successiva; e la 1-3-5 diventano la 4-5-6 – fermo restando che in prima, terza e sesta sede il verso è un endecasillabo, in seconda, quarta e quinta un settenario, indipendentemente dalla rima. Le stanze sono quattro (con la quarta che ripete la struttura della prima), perché la permutazione agisce per tre volte su due serie di tre versi, e non su tutte e sei le rime. In altri termini: ci sono due serie di rime: |abd| e |cef|, che si combinano sempre nelle stesse sedi: 1-2-4: Abd Bda Dab Abd; 3-5-6: CeF FcE Efc CeF. La presenza di due serie di rime che si intrecciano è il principio che regge anche *Pregghi 1* (con serie di 2 rime), e, con un'ulteriore complicazione, anche *Pregghi 2*.

AbCDeFgH AcHFbGdE AhEGcDfB AeBDhFgC Pregghi 2 (21v-22r)  
AbCFeGdH AA

La struttura della canzone è particolarmente artificiosa (5 stanze, su 7 rime, più congedo). Il procedimento di ricombinazione delle rime è simile, ma portato al parossismo, a quello della canzone immediatamente precedente, *Pregghi 1*. Le rime sono unissonanti (A: *-orni*, B: *-orso*, C: *-olto*, D: *-esta*, E: *-ova*, F: *-osco*, G: *-ole*, H: *-ovo*) e legate da forti legami fonici (quasi tutte in *o* tonica). I vv. 2, 5, 7 sono sempre settenari. A parte una rima fissa per il verso iniziale di ogni stanza (A) intervengono, come in *Pregghi 1* e in *Speranza 4*, due serie di rime, |dfg| e |bceh|, ricombinate in modo indipendente l'una dall'altra: le quattro rime dei versi 2-3-5-8: bCeH, cHbE, hEcB, eBhC, bCeH prevedono una costante di rotazione secondo il principio 1-2-3-4 → 2-4-1-3; le tre rime dei versi 4-6-7: DFg, FGd, GDf, DFg, FGd preve-

dono uno slittamento progressivo: 1-2-3 → 2-3-1. Per completare il quadro di circolarità, inoltre, il distico finale riprende il v. 1 e il primo verso della quinta, e ultima, stanza. Le stanze sono cinque, perché in tal modo (attraverso quattro applicazioni del principio combinatorio) la serie di rime su 4 rimanti (bCeH) ritorna, nella quinta stanza, uguale all'ordine della prima stanza. Ovviamente, l'altra serie di rime, a tre, ritorna uguale all'ordine iniziale già nella quarta stanza: e nella quinta procede con un'ulteriore movimento, che la fa uguale alla sequenza della seconda stanza.

Per le canzoni, Baldacchini è in gran parte dipendente metricamente da Petrarca. Tuttavia questa dipendenza non è esclusiva. La canzone del Cinquecento si sviluppa con caratteri di «bifrontismo» (Gorni 1993, 53), fra tradizione e innovazione.<sup>46</sup> In questa prospettiva, la ricerca di novità metriche associata alla fedeltà alla tradizione non è eccezionale (Guidolin 2010, 91). Baldacchini segue per molti aspetti un petrarchismo metrico ortodosso, ma cerca anche soluzioni alternative: ancora nel Cinquecento, «il petrarchismo metrico [...] non è mai stato un programma rigido» (Gorni 1993, 187), e si potevano affiancare esperienze di continuità a momenti di allontanamento dal modello. Baldacchini si adegua in gran parte alla prassi: riprende alcuni degli schemi petrarcheschi più frequentati (come quello di *Rvf* 126); ma cerca anche schemi meno comunemente replicati (come quello di *Rvf* 206), e elabora schemi nuovi.

A parte le 6 canzoni su schemi innovativi, Baldacchini deriva 12 canzoni da Petrarca (a cui si aggiungono i 10 tra madrigali e ballate). Si differenzia in questo, ad esempio, da Bembo, che su 18 canzoni delle *Rime* adotta soltanto 3 schemi integralmente petrarcheschi ed è più vicino alle esperienze meridionali, di un

---

<sup>46</sup> Baldacchini segue linee di ricerca proprie dei toscani (Braccesi, Lorenzo de' Medici). Ma anche negli *Asolani* di Bembo, oltre a schemi di diretta derivazione petrarchesca, non mancano schemi che «derivano visibilmente da altre forme (ad es. sonetto e ballata), oppure [...] sono del tutto nuovi» (De Rosa e Sangirardi 1996, 200); ma per Bembo cfr. Guidolin 2010, 78.

petrarchismo metrico più rigoroso come quello di Sannazaro (Balduino 1995, 244-245; Guidolin 2010). Quando Baldacchini non cerca soluzioni nuove, non si allontana dal modello dominante ma si muove su direttrici privilegiate: non rielabora schemi di canzone petrarcheschi ma predilige forme metriche circolari,<sup>47</sup> combinatorie, con il ritorno unissonante delle stesse rime in schemi di permutazione costantemente ripetuta di stanza in stanza: più vicino in questo all'impianto delle sestine, che delle canzoni.

In questi tentativi di costruire schemi metrici su permutazione si può anche leggere un tentativo di allargare lo sguardo rispetto alla tradizione metrica petrarchesca, che aveva due sole canzoni con stanze *unissonans*. L'interesse di Baldacchini per gli schemi elaborati su stanze unissonanti e combinatorie si vede nel già ricordato recupero di *Rvf* 206, *S'i' l' dissi mai* (*Timore* 2, anche se con una leggera variazione nel congedo). La riproposta di una canzone così poco frequentata si dimostra originale in sé, ma è anche segno della volontà di Baldacchini di essere fedele a Petrarca nelle sue prove più rare – e di differenziarsi dalla diffidenza mostrata dai suoi contemporanei nei confronti dei versanti più artificiosi del modello petrarchesco, che godono di poca fortuna nel panorama bembesco. Inoltre, si può ricordare come la canzone *Rvf* 29, *unissonans*, è ripresa anche nell'operetta già nominata di Puzio, *Plebana*, alle cc.  $A_{ii}v-[A_{iii}]r$ : indizio di un'attenzione per questo schema nell'ambiente di formazione di Baldacchini.

Può essere significativa, in questo contesto di ricerca metrica, l'assenza di uno schema come quello della canzone frottola *Rvf* 105. L'accumulo delle rime della canzone frottolata sembra, in effetti, in contraddizione con la scelta di Baldacchini di elaborare schemi unissonanti, che tendono evidentemente alla riduzione dei rimanti (tanto più che, come si è visto, Baldacchini

---

<sup>47</sup> A questa esigenza di circolarità e chiusura si allinea la ricordata canzone *Inimicitie* 2, modellata su *Rvf* 135, con stanza che si chiude con la ripresa della rima iniziale.

non riesce sempre a evitare la ripetizione delle rime nella stessa canzone).

L'originalità di Baldacchini nella costruzione delle sue canzoni consiste nell'aver elaborato schemi non derivati per variazione da schemi di canzone già definiti (non varia cioè gli schemi di Petrarca). L'innovazione agisce come possibilità di movimento all'interno della tradizione, come annessione di elementi nuovi a una tradizione che non viene negata. Questo "nuovo" si manifesta per lo più nelle forme del virtuosismo, della variazione sulle forme più artificiali. Lo schema delle canzoni con permutazione di rime, inoltre, prevede il ritorno circolare e la chiusura della forma. Anche la regolare alternanza, di strofa in strofa, della stessa successione di endecasillabi e settenari è un indizio della tendenza a organizzare razionalmente gli schemi.

#### 4.5. Sestine<sup>48</sup>

Baldacchini applica lo schema della sestina in termini del tutto canonici nella canzone *Sospecto* 1 (34v-35r); le parole rima sono tutte bisillabiche e in parte derivate dalle sestine petrarchesche: *alma* (Rvf 239), *tempo* (Rvf 142), *anni* (Rvf 30), *fructo*, *volge*, *pianto* (Rvf 332); si stacca dall'uso petrarchesco, ma non dalla pratica quattrocentesca, la presenza di una parola rima verbale (*volge*). Il congedo presenta tutte e sei le parole rima, nell'ordine *alma*, *tempo*, *fructo*, *anni*, *pianto*, *volge* (le 3 parole

---

<sup>48</sup> Baldacchini non definisce mai questi testi "sestina": quindi, a rigore, si deve ammettere che soprattutto i testi eterosillabici potrebbero essere da lui pensati semplicemente come canzoni, e non come sestine. Tuttavia, la tradizione riserva la *retrogradatio cruciata* su sei versi esclusivamente alla sestina: ogni testo che a questo principio guarda non può perciò che essere pensato come sestina, o come sua variazione. Inoltre, la presenza della sestina nella sezione delle *canzoni* è coerente con l'uso quattro-cinquecentesco; in tutta la tradizione è rarissimo trovare l'esplicita menzione del nome "sestina" all'interno dei testi (Comboni 1999, 75-76 ricorda il caso di Luca Valenziano): di solito, quando nei congedi gli autori delle sestine si rivolgono al loro testo lo chiamano *canzone* (Comboni 1999, 76).

rima che cadono all'interno del verso non sono tutte nella stessa sede). Spesso le parole rima entrano in sintagmi ripetuti: il verbo *volge* è in realtà quasi sempre riflessivo e compare nella forma *se volge* in cinque versi (a cui si aggiunge il v. 19: «...*se tramuta et volge*»); ai vv. 11, 24 e 25 (ma il v. 25 riprende il v. 24) *fructo* è nel sintagma *avere frutto*; ai vv. 14 e 22, il sintagma è *il tristo pianto*; ai vv. 20 e 35 *molt' anni*.

In linea di massima questa tendenza alla ripetizione dei sintagmi, più che delle rime, suona non tanto come strategia di messa in rilievo, ma come un indizio di difficoltà nella gestione dell'artificio metrico. Anche la struttura sintattica, prevalentemente paratattica (come in molti testi del *Prothocinio*, del resto), indica che Baldacchini non riesce a elaborare un discorso di una certa ampiezza.

Io prego et non impetro, o miser' alma,  
et stato sonno in aspectar gran tempo.  
Cresce Amore et suspecto, et passan gli anni,  
et forse 'l mio servir fie senza fructo.  
Ella il pietoso sguardo ad altrui volge,  
onde renforza il mio angoscioso pianto. 6

Convien ch'io viva in guai, sospiri et pianto:  
tu m'acompagnerai, infelice alma!  
Io chiamo et ella m'ode, et non se volge,  
et forse fie più dura ad altro tempo.  
Altr1 de mia fatiga haverà fructo,  
et perdarò il servire, i preghi et gli anni. 12

Non son' hore, ma giorni, mesi et anni  
ch'io vidi incominciare il tristo pianto.  
Pur mentre veggio mal, spero bon fructo,  
che forse harà pietà quella dolce alma;  
et quel che non vien' hor, verrà per tempo,  
si l'aspra mia fortuna mai se volge. 18

So ch'ogni stato se tramuta et volge,  
et muta suoi costumi poi molt'anni:  
così, dubbioso, specto a qualche tempo  
voltare in lieto riso il tristo pianto;  
et escirà d'affanno la stanca alma,

si vera fede merta haver bon fructo. 24

Ma tanto Amor non merta haver tal fructo,  
né giustamente l'occhio altroe se volge:  
tu sai, che spesso me ne parli, o alma,  
et dubiti esser peggio negli altri anni.  
Amor, suspecto et tu mi date pianto,  
da durar forse de mia vita il tempo. 30

Amando et suspicando perdo tempo,  
né de mille pensier veggio un sol fructo.  
Dubito che fie longo questo pianto,  
poi ch'ella da sua impresa non se volge.  
Sia quel che vole: aspectarem' molt'anni,  
s'ella a pietà se move, o mia chara alma. 36

Però, alma, te prego: qualche tempo  
spectiamo il fructo de li passati anni:  
finirà il pianto, s'ella a noi se volge. 39

Il principio base di organizzazione sintattica e logica della sestina, al di là delle sei stanze, è il distico (come negli strambotti: vedi sopra), in cui spesso il secondo membro è coordinato (*et*: vv. 1-2, 3-4, 9-10, 11-12, 19-20, 27-28), o in opposizione (con il *né*: vv. 25-26, 31-32), o esprime una conseguenza (*onde*: v. 6, *così*: v. 21, *poi ch'ella*: v. 34); spesso tra i due versi c'è un cambio di soggetto (ad esempio, con le oscillazioni basilari dei vv. 7-8 *io / tu*, e del v. 9 *io / ella*, che si riflette anche sul v. 10; ma anche ai vv. 3-4, 13-14, 15-16, 17-18 ecc.). La struttura sintattica è quindi frammentaria e ripetitiva: Baldacchini sembra dominare soltanto il distico, con alcune configurazioni privilegiate, come la coordinazione, o come l'ipotetica che segue la principale e chiude il ragionamento e diventa così strumento di chiusura delle stanze (e della sestina), ai vv. 17-18, 23-24, 35-36, 39; rare sono quindi le arcate sintattiche ampie e rari gli *enjambements*: l'unica forte inarcatura è tra i vv. 21-22, che tra l'altro compongono un distico in sé chiuso: «così, dubbioso, specto a qualche tempo / voltare in lieto riso il tristo pianto».

Anche la sestina *Guerra 1* (130v-131r) è regolare nell'applicazione della *retrogradatio cruciata*; presenta però una parola

rima trisillaba<sup>49</sup> e tre verbi: *securo*, *crude*, *vita*, *chiamo*, *speri*, *volse*; nel congedo compaiono soltanto tre parole rima: *speri*, *chiamo*, *crude* (nell'ordine, le prime parole rima delle ultime tre stanze).

Fuggir non posso, et star non è sicuro tra fiere in selva fameliche e crude.	
Chi pò, così dispon tuca mia vita.	3
A forza mia nimica 'amica' chiamo, non perché pace haver da lei sperì, ma così vòle Amor, ch'el resto volse.	6

Ma anche in questo caso, come in *Sospecto* 1, le parole rima entrano in sintagmi ripetuti, come è chiaro con *mia vita* (vv. 3, 13, 20, 28, e con variazione v. 35: «la mia bassa vita»); nelle cinque occorrenze *mia vita* ha funzione sintattica, rispettivamente, di oggetto, soggetto, oggetto, modificatore, oggetto); più sottile la ripetizione che tocca la parola rima *securo*: nelle prime tre stanze l'aggettivo è associato alla famiglia lessicale di *stare*: «et star non è sicuro» (v. 1), «'l stato più sicuro» (v. 8), «non sto sicuro» (v. 16); anche *chiamo* è ripetuto in sintagmi solo lievemente variati («aiuto chiamo», v. 11, e «succurso chiamo», v. 15; e cfr. v. 18: «aiuto sperì»). Anche la parola rima *volse* entra in strutture parallele: nelle stanze I, II e III soggetto del verbo è *Amore* («quel cieco», v. 14); nelle stanze IV e V è «il ciel» (ripetuto anche nel congedo, in cui non compare la parola rima *volse*, ma il sintagma è quasi sinonimico: «il ciel ne fu cagion»); nella stanza VI il passo (v. 33) è guastato da una caduta di caratteri, ma si può restituire «...al d[io] che 'l mio mal volse», con un'ulteriore riferimento ad Amore.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Ma tra '400 e '500 «la norma dantesca e petrarchesca che prevedeva l'impiego di bisillabi» per le parole rima è spesso violata (Comboni 1999, 74).

<sup>50</sup> La scelta di parole rima verbali non è priva di conseguenze sul piano logico: la presenza del verbo *volse* al passato remoto (in opposizione al presente di *chiamo* e *speri*), apre alla possibilità di una dimensione temporale e narrativa, con un'oscillazione di piani che caratterizza tutta la sestina. Ad esempio, la stanza I descrive lo stato presente del poeta, e il passato remoto



Particolarmente artificiosa è la sestina *Ingiurie 3 (93r-v)*: canonica nell'applicazione della *retrogradatio cruciata*, presenta tre parole rima sillabiche e due bisillabiche: *tiene, caccia, consente, verde, m'ascolti, travagli*, in cui si notano due verbi (*consente* e *m'ascolti*; *caccia* e *travagli* sono sempre sostantivi), e una "parola" rima che in realtà è un sintagma (*m'ascolti*).

Ma oltre alle parole rima in punta di verso, anche la prima parola d'ogni verso si ripete costantemente, dislocata in schema con la regola della *retrogradatio cruciata*: nell'ordine della prima stanza *voglia, prova, canto, tempo, stento, morte* (tutti bisillabi). Poiché la regola della *retrogradatio* si applica sia alla parola rima sia alla parola iniziale, quella che si ripete è la copia di parole impostata dalla prima stanza (parola iniziale – pa-

---

(v. 6) è limitato ad un inciso; la stanza II descrive le azioni passate di Amore (v. 7: «Acecarme per compagnia sua volse»), con l'ultimo distico riservato allo stato presente del poeta; stesso ordine nella stanza III, con il passaggio dal passato al presente, chiaro nella determinazione temporale dei primi due distici (che si aprono in parallelo, ai vv. 13: «Da indi in qua...» e 15: «invan da indi in qua...»), e con la chiusa rivolta al poeta; tra passato e presente è giocata anche la stanza IV, che narra come si è venuta a creare la condizione in cui si trova il poeta, e che è elaborata perciò su verbi al passato remoto (v. 19: «non sepp'io», v. 21: «fuoro», v. 22: «volse»), con scarto finale al presente (v. 24: «hora»); dedicate al presente, infine, le stanze V e VI, in cui *volse* compare per dimostrare le ripercussioni sul presente (v. 29), o in un inciso parentetico (v. 33), estraneo al discorso vero e proprio. Anche il congedo, infine, ripete l'alternanza di piani verbali: *pigliai / convien* (v. 37), *fu / chiamo* (v. 38), stabilendo il legame tra passato e presente. La sintassi, anche in questo caso, come in *Sospecto 1*, procede in parte per distici, (vv. 1-2, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20), che possono essere sottolineati da strutture anaforiche (vv. 13-15). Alcune arcate sintattiche sono più ampie, con *enjambements* ai vv. 19-20, 32-33 (forte, tra verbo e oggetto: «io chiamo / me stesso»), 34-35; ma dominano i versi isolati o autonomi, che suonano come incisi o come riflessioni gnomiche (v. 30) e che si legano soltanto per logica, ma non sintatticamente, ai versi di contesto (vv. 3, 21, 30). Ad esempio, i vv. 4-6 costruiscono un unico periodo, in cui ogni verso è in sé compiuto (principale, secondaria, disgiuntiva). Una linea sintattica più ampia è nella sesta stanza, in cui un'enumerazione che inizia al v. 31 è sostenuta dal verbo *veggo* del v. 36, è interrotta da due incisi fortemente coesi (in *enjambement*: vv. 32-33, 34-35); ma l'enumerazione, in quanto tale, procede paratticamente.

rola rima): *voglia – tiene, prova – caccia, canto – consente, tempo – verde, stento – m’ascolti, morte – travagli.*

Nel congedo compaiono tutte e dodici le parole interessate, quattro per verso: le prime due parole di ogni verso fanno parte della serie di parole iniziali; la terza e la quarta (che è anche la parola rima) sono riprese dalle parole rima: v. 37: *prova, tempo / caccia, verde*; v. 38: *morte, stento / travagli, m’ascolti*; v. 39: *canto, voglia / consente, tiene*. L’ordine non è casuale, ma riprende, sia per le parole iniziali (*prova, tempo, morte, stento, canto, voglia*), sia per le parole rima (*caccia, verde, travagli, m’ascolti, consente, tiene*) l’ordine di apparizione delle parole nella sesta stanza, mantenendo così anche nel congedo le coppie dei versi, con incrocio delle parole iniziali e finali.

Ingiurie 3 (93r-v)

Voglia me sprona, la ragion me tiene:  
 prova fa forza de sequir la caccia.  
 Canto piangendo: Amor questo consente.  
 Tempo trapassa: la mia voglia è verde.  
 Stento chiamando: non è chi m’ascolti.  
 Morte, tu puoi quietar tanti travagli! 6

Morte, pur vedi miei gravi travagli:  
 voglia suo sdegno ben fondato tiene.  
 Stento in miei pianti: cruda non m’ascolti.  
 Prova sequir la dispietata caccia.  
 Tempo è s’abassi mia speranza verde:  
 canto non se convien: tu no’l consente. 12

Canto qual Cigno che morir consente;  
 Morte poi sorda me tiene in travagli.  
 Tempo fu già con mio disegno verde.  
 Voglia d’altri pensier carco me tiene.  
 Prova fu sciocca in l’amorosa caccia,  
 stento per premio. Amor, tu non m’ascolti! 18

Stento con torto: perché non m’ascolti?  
 Canto per forza: da te se consente.  
 Prova mi manca nel finir la caccia.  
 Morte cavar me pò de miei travagli.  
 Voglia non ha, ma in dolor me tiene.

Tempo de reposarse è hormai al verde.	24
Tempo mi manca a mia speranza verde. Stento m'avanza: non so chi m'ascolti. Voglia de morte più ferma me tiene. Canto più fare Amor non mi consente. Morte, per non venir, cresce travagli. Prova fo de slacciarme a questa caccia.	30
Prova non giova: senza speme è caccia. Tempo fu già de solazarse al verde. Morte non vòl cavarme de travagli. Stento piangendo: o ciel, si tu m'ascolti! Canto non dimandar, non ben consente Voglia ch'io dichi quel che el cor non tiene.	36
Prova con tempo Amor la caccia verde. Morte, stento: travagli dir m'ascolti. Canto: voglia consente, et non lo tiene.	39

La volontà di mantenere sempre le stesse coppie implica una spiccata fissità sintattica: quasi ogni verso è in sé compiuto, e non entra in connessione con gli altri, ma si pone come una sentenza autonoma, spesso bipartita (con una prima parte del verso che dipende dalla prima parola ricorrente, e una seconda parte che dipende dalla parola rima: vv. 1, 3, 4, 5, ecc.); un caso di forte *enjambement* è tra i vv. 35-36 («non ben consente / voglia»). Inoltre, le coppie fisse producono ripetizioni, come è evidente ai vv. 22-33 (e ai vv. 3-28), ma anche, coinvolgendo più elementi ricorsivi ai vv. 3, «Canto piangendo» e 34, «Stento piangendo». Le variazioni di significato agiscono sull'equivoco (anche se in alcuni casi è ambiguo decidere se si tratta di sostantivo o verbo): *canto* è verbo ai vv. 3, 13, 20, 39 e sostantivo ai vv. 12, 28, 35; *stento* è verbo ai vv. 5, 9, 19, 34, 38 e sostantivo al v. 26, e probabilmente al v. 18. La necessità di compendiare nel breve giro di tre versi tutte e dodici le parole rende poi il congedo di non immediata comprensione.

Questa forma di sestina ricorda, per la presenza di una doppia serie di parole ricorrenti (iniziali e in rima), un esempio, ancora più complesso, di sestina articolata per l'appunto su due se-

rie di parole rima (12 in tutto), una in punta di verso e una interna (sempre con accento in sesta sede), documentato per il pieno Cinquecento in un sestina politica, *Se intorno a questi scogli e a questo mare*, di ambito genovese (Comboni 1996, 75-78, con una proposta di attribuzione a Giovambattista Riccio Grimaldi). Si tratta, in realtà, di uno schema diverso da *Ingiurie 3*: nella sestina genovese, le due serie di parole rima si alternano di stanza in stanza tra la punta di verso e la sede infraversale. In Baldacchini, invece, le due serie restano distinte: una, sempre esterna; l'altra, sempre a inizio di verso. Moltiplicazioni di rimanti nello stesso verso come quelle qui registrate sono rare, ma possono ricordare artifici simili che si trovano nei sonetti retrogradi, nei quali necessariamente si devono stabilire rime anche per le parole iniziali (la rima viene «così intensificata da occupare in due serie la parola iniziale e la parola finale del verso»: Pozzi 1984, 114; fino agli esperimenti di Luigi Groto, che inserisce nei versi quattro parole in rima).

Le parole rima, utili per giudicare l'aderenza alla tradizione e per individuare possibili processi di derivazione e di influsso (Comboni 1999, 74), non derivano tutte da sestine petrarchesche:

<i>Suspecto 1</i>	alma ( <i>Rvf 239</i> ), tempo ( <i>Rvf 142</i> ), anni ( <i>Rvf 30</i> ), fructo, volge, pianto ( <i>Rvf 332</i> )
<i>Guerra 1</i>	securò, crude, vita ( <i>Rvf 80</i> ), chiamo, spero, volse
<i>Ingiurie 3</i>	tiene, caccia, consente, verde (Dante, <i>Al poco giorno</i> ), m'ascolti, travagli, voglia, prova, canto, tempo ( <i>Rvf 142</i> ), stento, morte ( <i>Rvf 332</i> )

Come spesso accade, anche le parole che non sono parole rima di sestina in Petrarca, sono però petrarchesche: *frutto* è più volte in punta di verso (mentre *volge* non è mai usato in rima da Petrarca); *securò*, trisillabo, non è nelle sestine, ma è in rima a *Rvf 270, 90*; *crude* in 360, 152; il sostantivo *travaglio* non è petrarchesco (ma lo è il verbo *travagliare*, *Rvf 22, 3*, e in participio

passato *Rvf* 53, 61; 81, 10; 126, 61).<sup>51</sup> Delle sestine di Baldacchini, quindi, *Sospecto* 1 suona come la più aderente alla linea tradizionale petrarchesca, e la meno innovativa (c'è anche un verbo, *volge*, ma si tratta di una presenza già attestata nel XV secolo: cfr. ad es. Frasca 1992, 314). Le altre due sestine canoniche sono meno osservanti: «nel Cinquecento [...] a seguito dell'affermazione del petrarchismo lirico, è in atto una sorta di *rappel à l'ordre*», per cui la tendenza è quella di usare parole rima bisillabiche, ma «anche a reimpiegare le parole rima del modello petrarchesco» (Comboni 1999, 75). Baldacchini si muove su un terreno di transizione: accanto a forme evidentemente implicate, almeno al livello superficiale del lessico, al modello petrarchesco, non rinuncia a soluzioni più personali e meno fedeli.

Accanto alle sestine canoniche, e alla variazione con la ripetizione delle parole a inizio verso, ci sono anche i casi in cui Baldacchini applica la *retrogradatio cruciata* non alle parole rima ma alle rime, e in cui modifica, con un'ulteriore variazione, la misura di alcuni versi, riducendoli da endecasillabi a settenari. È da notare che Baldacchini non innova mai alterando la rigida sequenza imposta dalla *retrogradatio cruciata*, a differenza di quanto è attestato, in misura più o meno massiccia, per altri esempi del metro (Comboni 1999, 77; Comboni 1996, 69); quando modifica lo schema, agisce soltanto sull'elemento metrico interessato dalla regola della *retrogradatio cruciata* (che viene applicata alla rima, e non alla parola rima), e, come già per i sonetti, sulle misure versali.

Tra le sestine con variazione, la canzone *Inimicitie* 1 (104v-105r) è elaborata con la *retrogradatio cruciata* applicata solo alle rime, non alle parole rima (*-este*, *-inge*, *-ore*, *-irse*, *-ate*, *-anni*); nel congedo compaiono solo le tre rime in punta di verso: *-ate*, *-irse*, *-inge*. Una sestina costruita su rime, e non su pa-

---

<sup>51</sup> Parole rima «inusitate ed inattese» (Comboni 1999, 74) si trovano nelle applicazioni pastorali della sestina, e anzi sono «il segnale più evidente» del «processo che fa della sestina un metro disponibile ai più diversi usi» (*ivi*).

role rima, è attestata anche prima di Baldacchini. Non si tratta di un caso simile a quello di Perleoni o Caracciolo (su cui Comboni 1996, 69-74), in cui alcune parole rima rimano tra loro;<sup>52</sup> ma di un caso del tutto assimilabile alla «sestina insolita» che si legge nella silloge delle opere latine e volgari di Bernardino Catti, poeta ravennate (a stampa a Venezia nel 1502), noto anche per alcune sestine del tutto regolari, e per una sestina in latino (che si legge anche in Riesz 1971): «le parole rima non esistono più dal momento che cambiano ad ogni stanza; la *retrogradatio cruciata* si applica soltanto alle sei rime» (Comboni 1996, 74).

In realtà, l'identità non è del tutto perfetta: mentre in Catti il congedo riprende tutte e sei le rime – secondo la norma della *retrogradatio cruciata* stabilita sull'ultima stanza, così che l'ordine delle rime ritorni quello della prima stanza, naturalmente con alternanza di rima interna e rima esterna: (a)B (c)D (e)F – Baldacchini costruisce un congedo usando soltanto tre rime, in punta di verso: nell'ordine, la rima del primo verso delle stanze IV, V, VI.

Si può comunque notare che Baldacchini condivide con Catti una rima, *-ore*, che genera i comuni *amore*, *fuore/fore*, e, speculari, le *breve hore* del v. 28 di Baldacchini e il v. 18 di Catti: «nel vederti, Madonna, in sì longhore»;<sup>53</sup> in un altro caso, la differenza è puramente morfologica: *-ate* in Baldacchini, *-ato* in Catto. Certo, l'identità della rima, tanto più in parole così poco caratterizzanti come *amore* e *fuore*, non è così probante come sarebbe l'identità di parole rima in una sestina canonica; ma an-

---

<sup>52</sup> Come da tradizione e da norma, nelle sestine di Baldacchini non compare la rima all'interno della stanza: le parole rima, in alcuni casi sono unite da assonanze (ad esempio, *Ingiurie* 3: *tiene / consente / verde, voglia / prova, tempo / stento*), ma in linea di massima non sembra che ci sia una ricerca fonica di particolare significato.

<sup>53</sup> Inoltre, non in punta di verso, ma pur sempre fonicamente significativo come rima interna, in Catti si trova *dolor* (v. 13: «Mandati siamo per dolor immenso»), come in Baldacchini, v. 20 («et altro empiastro date al gran dolore»).

che in ragione dell'identico procedimento di violazione dello schema, non è escluso che Baldacchini abbia potuto conoscere l'opera di Catti (o un esemplare affine): si potrebbe così pensare a una, per quanto esile, tradizione di sestine "eterodosse", che tenderebbe dei fili più intricati di quanto si pensi nella produzione poetica primo cinquecentesca, con legami tra poeti che non guardano soltanto a modelli consacrati, ma entrano in dialoghi a distanza spesso difficili, per noi, da ricostruire con certezza.

Questo il testo di Baldacchini, *Inimicitie*, Canzoni 1 (104v-105r):

Pensier miei caldi, de gelata veste fingete che sia quel che più vi stringe: tempo verrà ch'a un puncto ogn'altro errore	3
dal primo passo harà da discoprirse. Vivete lieti, et voi da voi scacciate, ch'un giorno strengerà seco molt'anni.	6
Una memoria cresce mille affanni: basta sol dunque che l'imagin reste. Ben se sfoga chi lieto e'; in pace pate,	9
et più che gli altri curre chi ben finge. Longa experientia e poco a gli altri aprirse non sa chi al volto e al cor dà un sol colore.	12
Dentro vivete et vada chi vòl fuore: ad altri el cor se veggia, a voi i panni. D'antica offerta effecto ha da odirse	15
et fine alhora andrà l'acerba peste. Quel ch'a furia indrieto hoggi se spinge ai primi sdegni harà l'arme rotate.	18
Un passeggiar più grave hora ordinate: et altro empiastro date al gran dolore. Vi mova un riso, s'altri arme se cinge,	21
perché non sa d'altrui tutti gl'inganni. Debil vedrete quelle incontra a queste, si mai del dur confin potrà escirse.	24
Longa tela a un sdegno debba ordirse, et le fuggite cure harem più grate.	

Convien ch'in sul dur sasso amor ci deste, nel qual spatio ci de' de si breve hore colei ch'in vita sol ci serba damni	27
et nel più grato star partir constringe.	30
S'ardita voglia e iroso sdegno impinge alcun de noi da suo voler fuggirse, qual prima il passo move, se condanni	33
et voi, caldi pensier, bando gli date: quel vi retenghi che fu primo amore, dato in sostegno de mie voglie meste.	36
Su, pensier', dunque: il foco ralentate! Duro è troppo vivendo de morirse, et più in un puncto ch'in mill'hor s'astringe.	39

L'idea della sestina ligia alla norma della *retrogradatio cruciata* soltanto per la rima, e non per le parole rima, può derivare a Baldacchini da Catti (o viceversa, o da qualche fonte intermedia o comune a noi ignota). Baldacchini però va oltre e riutilizza lo stesso artificio (la *retrogradatio cruciata* applicata alle rime e non alle parole-rima) associandola ad un'ulteriore cambiamento, nei modi di variazione a lui cari anche nei sonetti: vale a dire, giocando anche sulla misura versale e riducendo alcuni versi da endecasillabo a settenario. Sono casi in cui l'unico criterio che permette di considerare queste *canzoni* delle sestine è dato dall'applicazione della *retrogradatio cruciata*. In tutti e tre i casi – ed è un'ulteriore segnale di allontanamento dal canone – il congedo è di sei versi e si configura quindi come una settima stanza che riproduce la sequenza di rime della prima stanza. Il che può mettere in dubbio l'opportunità di considerare questi schemi “sestina”: si tratterebbe, a rigore, di canzoni che applicano la *retrogradatio cruciata*, ma è evidente che agiscono come variazione di uno schema consolidato.

Le canzoni *Amore* 3 (9r-v) e *Mutar stato* 1 (185r-v) riprendono infatti il principio della *retrogradatio cruciata* delle sole rime, e non delle parole rima, come *Ingiurie* 3, ma variando la misura dei versi, per cui il primo e il sesto verso endecasillabi incorniciano quattro versi centrali settenari, secondo lo schema



AbcdeF FaebdC CfdabE EcbfaD Deacfb BdfecA AbcdeF. Entrambe le sestine contano 7 stanze, l'ultima delle quali ripropone, circolarmente, lo schema iniziale.

*Amore 3 (9r-v)*, vv. 1-6

Sona nel pecto mio tanta dolceza  
 ch'io non credo altro stato  
 esser tanto felice:  
 spesso me veggio et trovo  
 sopra del ciel volare,  
 ch'altro non cerca l'hom che star contento. 6

*Mutar stato 1 (185r-v)*, vv. 1-6

La mia verde speranza hormai s'abassi,  
 manche ogni antica impresa,  
 perdase il ben servire,  
 fugghesi 'l van desegno,  
 non se dia ad altri fede,  
 che fidar non se pò l'hom de se stesso. 6

Simile è lo schema di *Querele 1 (48r-v)*, in cui però ogni stanza conta tre versi endecasillabi e tre settenari, perché anche ogni quarto verso di stanza è endecasillabo: AbcDeF FaeBdC CfdAbE EcbFaD DeaCfB BdfEcA AbcDeF. La misura del verso è quindi definita dalla posizione del verso della strofa, non dalla rima.

*Querele 1 (48r-v)*, vv. 1-6

Nel recordar de li miei primi affanni,  
 s'accende et cresce 'l foco.  
 Provo lo star confuso,  
 veggio in cambio a pietà darse sol riso:  
 né me posso pentire,  
 che vecchia è hormai la piaga del mio pecto. 6

La riduzione di due versi (il secondo e il sesto) della sestina da endecasillabi a settenari sarà operata, più tardi, anche da Bernardino Baldi, in quella che definisce «sestina spezzata», *Giovi-*

*netto cultor d'Attiche frondi*<sup>54</sup> (Frasca 1992, 316); ma la sestina di Baldi rispetta la *retrogradatio cruciata* delle parole rima, non soltanto delle rime, come in Baldacchini.

La sestina sembra un metro particolarmente adatto a «innovazioni e [...] scarti dalla norma [...] L'artificiosissima forma della sestina lirica ha costituito per diversi autori un irresistibile stimolo ad allontanarsi dall'ortodossia, variando, infrangendo o sovvertendo la legge di questo metro» (Comboni 1999a, 76; Comboni 1996, 67). Baldacchini, come si è visto, non varia nel *Prothocinio* soltanto lo schema della sestina, ma anche dei sonetti: tuttavia, questo suo interesse alla variazione non è indipendente da una tradizione che vedeva nella sestina un campo privilegiato di esperimenti metrici.

Come nei sonetti, la variazione delle sestine è attuata con la riduzione della misura di alcuni versi, da endecasillabi a settenari. Nei sonetti, però, la variazione non agisce sulla dimensione dei testi, che contano sempre 14 versi, per quanto organizzati in modi altri rispetto alla canonica scansione di quartine e terzine. Per le sestine, invece, il discorso è lievemente più articolato: le sestine endecasillabiche contano i canonici 39 versi (36+congedo), mentre le sestine eterosillabiche, in endecasillabi e settenari, ne contano 42, con una settima stanza identica per schema alla prima: una sorta di “congedo espanso”, per cui tutte e sei le rime, anziché compresse in tre versi, sono distribuite su sei versi. Variato lo schema sillabico, Baldacchini cerca una forma di compensazione alla diminuzione, e la trova nella pienezza, nella circolarità del testo garantita dalla ripetizione dello schema della prima stanza.

In ogni caso, in tutte le sestine, al di là del passaggio delle parole rima ai rimanti, e al di là delle riduzioni nella misura versale, non viene mai meno la norma della *retrogradatio cruciata*, che resta pertanto il vero principio ordinatore dei testi, l'elemento esposto percepito come caratterizzante, invariabile, e più forte degli altri formanti metrici (parola rima, misura dei versi),

---

<sup>54</sup> A stampa in Bernardino Baldi, *Il Lauro. Scherzo giovanile*, in Pavia, per li Bartoli, 1600.

che sono gli elementi su cui invece la variazione può agire senza compromettere la percezione del testo come *sestina*.

### 5. Sguardo di insieme

Le forme per certi aspetti così caratteristiche di Baldacchini possono essere collocate nel solco della ricerca metrica cinquecentesca, che se da un lato tenta di variare le forme tradizionali, dall'altro si muove per ricomporre forme a loro modo chiuse.<sup>55</sup>

Indicativa del rapporto che Baldacchini intrattiene con la tradizione è la variazione nei sonetti: variazione che ha un limite sostanziale nell'accettazione dei 14 versi, assunti quindi come unico e vero principio per definire l'identità della forma "sonetto". L'innovazione sembra più libera nelle canzoni, che non sono vincolate a un numero fisso di versi. Eppure, anche nelle canzoni Baldacchini non è del tutto autonomo, ma dipende in gran parte da Petrarca: fatti salvi gli schemi proposti *ex-novo*, quando Baldacchini adotta gli schemi di canzone di Petrarca non li rielabora – se non per particolare minori, come il cambio di sede della rimalmezzo. Nel campo delle canzoni, l'inventiva di Baldacchini non si esercita quindi sui modelli petrarcheschi, che sono ripresi con modifiche minime (come la sede della rimalmezzo), né nell'elaborazione di nuovi schemi di canzoni tradizionali articolate in fronte e sirma, ma solo su schemi costruiti sulla permutazione delle rime. Al contrario, nel campo dei sonetti, anche se gli schemi più frequenti sono petrarcheschi, l'innovazione, fatto salvo il limite dei 14 versi, è molto più incisiva.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> «Al progressivo, anche se discontinuo, processo di dissoluzione delle strutture, pare in effetti accompagnarsi la ricerca, a quando a quando quasi ossessiva, di sempre più complesse e inedite strutturazioni» (Martelli 1984, 519).

<sup>56</sup> Nel preambolo al suo canzoniere, Giuliano Perleoni (che a differenza di Baldacchini, e nella linea del petrarchismo napoletano, non accoglie né strambotti, né barzellette) cita Petrarca «quale insuperato maestro di canzoni, sestine e terze rime, non di sonetti» (Dionisotti 1974, 98): la fedeltà a Petrarca poteva quindi allentarsi di fronte al sonetto, che una tradizione ricchissima, anche cortigiana, aveva eletto a metro d'uso comune. La fedeltà metrica a Pe-

La *curiositas* metrica di Baldacchini trova espressione nella scelta di adottare alcuni tra gli schemi meno comuni di canzone dei *Rvf* (per quanto anche qui si deve distinguere: Baldacchini non riprende, ad esempio, la canzone frottola *Rvf* 105); ma trova espressione anche nell'uso innovativo di uno degli schemi fissi più rigidi, come è la sestina. La sestina, con i suoi principi di ripetizione e permutazione era probabilmente congeniale a Baldacchini, che anche nelle canzoni elabora schemi unissonanti e con meccanismi di ricombinazione; ed era un attraente terreno di sfida per la sperimentazione metrica.<sup>57</sup>

Nella sua ricerca di nuove possibilità di schema elaborate su forme della tradizione, in Baldacchini agiscono due spinte: l'affermazione di alcuni tratti di riferimento fondamentali anche nella variazione (i 14 versi del sonetto, la *retrogradatio cruciata* delle sestine), e la dissoluzione delle forme: nel sonetto le rime si moltiplicano e viene meno la ripartizione in quartine e terzine; la sestina perde la parola rima, i versi possono ridursi fino a diventare settenari, il congedo si amplia fino a sei versi; la canzone porta all'estremo la permutazione delle rime.<sup>58</sup> Gli anni di Baldacchini sono anni in cui lo sperimentalismo metrico, già quattrocentesco, trova nuove applicazioni, «muovendosi su due principali e antinomiche direttrici [...]: da una parte la spinta verso la forma 'aperta', verso l'allentamento delle strutture tradizionali [...]; dall'altra, l'opposta aspirazione a creare strutture formali che, sia pur inedite e frutto di esperimenti originali, presentino in misura talora superiore agli stessi metri 'chiusi' tradi-

---

trarca propria dei napoletani non agisce in modi così integrali su Baldacchini, e perché di altro ambiente, centro italiano, e perché Baldacchini arriva dopo il rinvigorito successo di strambotti e metri popolareschi favorito dall'esperienza poetica, ad esempio, di Serafino Aquilano.

<sup>57</sup> Quando si riprende la sestina, «rigido e complicato congegno» metrico, può intervenire anche «una ben precisa volontà di esibizione di virtuosismo metrico» (Comboni 2001, 210).

<sup>58</sup> Come nell'elaborazione degli "artifici", «lo schema costituito con le sue apparenze artificiose si rifà ad altri schemi compositivi collaudati, per rapporto ai quali l'estremismo che lo contraddistingue rappresenta non tanto un'intensificazione dei dati di base quanto una loro decomposizione» (Pozzi 1984, 7).

zionali, caratteri di coerente, rigorosa strutturazione interna» (Bausi e Martelli 1996, 147).

La creazione di forme nuove, all'interno del *Prothocinio*, non è episodica: le variazioni che mettono in discussione gli schemi tradizionali, sia nei sonetti, sia nelle canzoni, rispondono a criteri di organicità, sono proposte più volte per creare testi diversi. Questa tensione verso il nuovo non si limita soltanto alla variazione negli schemi; lo stesso principio ispira l'ordinamento macrotestuale del *Prothocinio*: il canzoniere tende a dissolversi nei formanti lirici minimi, a musealizzare una tradizione di temi e *topoi*. Nell'imporre al suo testo un'architettura rigorosa<sup>59</sup> e ricercate strutture parallele, Baldacchini tenta di chiudere il cerchio, di definire una compagine testuale a suo modo stabile, ordinata in griglie definite, endocentrica e enciclopedica.

Nella morfologia di canzonieri e libre di rime, come aveva indicato ad esempio Dionisotti, da un lato si riconoscono canzonieri, come quelli dei napoletani (Caracciolo, Cariteo, Sannazaro), che tendono a escludere i metri popolareschi e esibiscono canzoni e sestine; dall'altro, si trovano canzonieri che limitano, invece, la presenza delle canzoni: come i *Rithimi* monometrici di Gaspare Visconti, o i *Sonetti e capitoli* di Tebaldeo, e le raccolte di Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, Marcello Filosseno «che rappresentano una moda valida per tutta l'Italia centro settentrionale» (Dionisotti 1974, 100). Anche l'«eccezione» del *Tyrocinio* di Guidalotti, in cui pure dovrebbero comparire, come da frontespizio, *canzoni*, in realtà eccezione non è, perché le *canzoni* sono stanze isolate: di fatto, madrigali. Baldacchini, a distanza di pochi anni, e in nome di un tentativo onnivoro di raccolta del poetabile, può introdurre sia canzoni, su modello petrarchesco ma anche con innovazioni, sia metri alieni alla tradizione petrarchesca più osservante. Un parallelo parziale per il nostro poeta cortonese, se si può trovare, è allora sempre in ambito toscano (fiorentino), nei *Sonecti, capituli, canzone, sextine*,

---

<sup>59</sup> La «tensione all'organismo unitario», garanzia di liricità, è già nelle raccolte quattrocentesche, e sarà perfezionato nel senso del *libro* da Bembo (Fedi 1990, 74), che supererà il momento del petrarchismo 'debole' (Santagata 1979, 15).

*stanze e strambocti* di Francesco Cei (Firenze, 1503), in cui due barzellette e una ballata sono contate fra le canzoni, mentre le canzoni predicate dal titolo sono «senza riscontro nella metrica tradizionale».<sup>60</sup>

L'ecllettismo di Baldacchini cresce nello stesso terreno di quel petrarchismo in cui trovano spazio sia la deviazione dai metri consolidati, sia la fedeltà al modello (Balduino 1995, 242). È in azione, nel libro di Baldacchini, una doppia spinta non sconosciuta alla lirica primo cinquecentesca: accanto all'ortodossia metrica (evidente, ad esempio, nella tradizione meridionale), Baldacchini si riserva quella libertà di *variatio* (propria per altro anche di Bembo; Balduino 1995, 248), che di solito però non agisce sul sonetto (e raramente sulla sestina), e che lui invece, isolato, applica anche a questo metro, che gli è evidentemente congeniale per sperimentare nuove forme combinatorie.

Il *Prothocinio* appare in anni in cui resistono le forme della poesia cortigiana e quattrocentesca, e in cui si stanno definendo le opzioni letterarie, petrarchiste, per gli anni a venire. Baldacchini, ancora legato a quelle, è ancora estraneo a queste. Fino agli anni Trenta, il pubblico predilige la poesia cortigiana che gli è più familiare.<sup>61</sup> L'opera di Baldacchini, che a quanto pare è apparsa in un'unica edizione, senza ristampe, non sembra avere avuto il successo editoriale che arride ad altre esperienze più o meno coeve;<sup>62</sup> non si rivolge a un pubblico vasto e indifferenziato, ma si colloca in un circolo ristretto, come sembrano indi-

---

<sup>60</sup> Dionisotti 1974, 105. Cei «conferma la regola del precipitoso declino in quegli anni della canzone, in ispecie della canzone morale [...] La canzone amorosa cedeva alla crescente fortuna e alla legittimazione artistica dei metri popolari, barzelletta e strambotto» (*ibidem*).

<sup>61</sup> E si rivolge agli «esponenti della vecchia poesia 'cortigiana', il che fra l'altro anche rivela che il lettore-medio resta quasi in esclusiva [...] un consumatore di strambotti, capitoli e sonetti» (Balduino 1995, 277).

<sup>62</sup> Come l'antologia *Opera nova* del 1502, poi confluita nel *Compendio di cose nuove* più volte ristampato dopo il 1507 (Rossi 1989); o come le varie stampe di Panfilo Sasso e Baldassarro Olimpo da Sassoferrato, ma anche di un poeta decisamente minore come Marco Rosiglia, più volte edito tra 1510 e 1525.

care alcuni riferimenti reciproci tra opere, come la celebrazione di Silvio Passerini in stampe di Baldacchini, o di Baldacchini nella *Plebana* di Puzio;<sup>63</sup> ma anche l'autocitazione che Baldacchini fa di alcuni versi dell'egloga *Preghi*, c. 25v, nella sua *Nox illuminata*, depone a favore di una produzione letteraria coesa e di rapporti intertestuali facilmente ricostruibili da sodali che frequentavano opere a loro note: circolazione d'ambiente, integrata, in una società dai tratti ben definiti e condivisi, in cui ci si poteva aspettare l'approvazione per esperimenti metrici virtuosistici, un microcosmo, formato da autori ma anche da stampatori, che crea al suo interno i suoi miti e i suoi riti.

Anche la differenza fra una data dichiarata nel testo (1507) e la data di stampa (1525) si può spiegare ammettendo una circolazione iniziale manoscritta, già in forma di raccolta, o ancora alla spicciolata, verosimile se si ammette che a inizio Cinquecento la pubblicazione a stampa dei lirici contemporanei non era scontata. In linea di massima, i primi autori editi furono autori legati ai livelli medi di cultura, come Baldassarre Olimpo, Cei, Calmeta; altri, ai vertici della società letteraria, come Bembo o Sannazaro, ma anche Trissino, affidarono le loro rime alla stampa soltanto dopo più decenni di circolazione manoscritta. Il periodo in cui si intensificano le edizioni a stampa di autori contemporanei che prima erano trasmessi soltanto in manoscritti è quello degli anni intorno al 1530.<sup>64</sup> Baldacchini, che si colloca a un livello evidentemente inferiore rispetto a Sannazaro o a Bembo, adotta il nuovo mezzo sull'onda del successo degli autori più stampati e, in un probabile contesto di circolazione

<sup>63</sup> Contatti, influssi e scambi sono attestati per altre aree, come tra Visconti, Correggio, Fregoso, Prestinari (cfr. Vecchi Galli 1982, 111). Sui diversi livelli di pubblico e di autori nel petrarchismo, e sull'identità autore/lettore cfr. anche Quondam 1991, 127-129, 137.

<sup>64</sup> Osservazioni interessanti in Bullock 1940, 222: «living poets whose lyrics saw the light of type in the early decades of the century were comparatively few, and these emphatically popular in tone (even if occasionally aristocratic in social position) rather than seriously literary: 'l'Altissimo', del Carretto, Cei, Filosseno, Olimpo, Sasso, and such others. Only towards mid-century did printing come to be normal and expected». Sulla fortuna delle prime edizioni a stampa cfr. anche Rossi 1988, 151-152.

d'ambiente, intorno agli anni Venti: le sue opere a stampa datano al 1519 (la *Nox illuminata*),<sup>65</sup> 1522 (*Fortuna*, ristampata nel 1526), 1525 (*Prothocinio e Dyalogo de patientia*).

Il *Prothocinio* si pone come collettore di temi, di metri, di tradizioni e di esperienze. Al di là della sua eterogeneità, la griglia metrica e tematica che Baldacchini impone al libro è un sintomo della necessità primo-cinquecentesca di dare ordine e trovare dei paradigmi di scrittura – di stabilire una grammatica poetica, organizzata su cellule e formanti riproducibili (come temi e metri). Sintomo, ma non soluzione: Baldacchini è attento più alle mosse psicologiche e narrative, concrete del modello, che ai tratti stilistici (Carrai 2006, 84). L'accumulo di temi e di variazioni che propone non regge di fronte alla «astrazione» (Fedi 1990, 37) su cui si fonda la nuova lirica. Vero è che Baldacchini incarna un versante del campo letterario alternativo al dominante e vittorioso bembismo: ma, di fronte alla certezza della norma che offrirà Bembo, Baldacchini è ancora oscillante fra la ricerca di una struttura salda e la realizzazione inattesa. In decenni di transizione di fase tra la multiforme, magmatica tradizione quattrocentesca con le sue possibilità ancora aperte, non codificate in una grammatica, e la tradizione regolata da Bembo e dai petrarchisti, si colloca la complessità.<sup>66</sup>

Baldacchini, con la sua scrittura finita in un vicolo cieco, aiuta a comprendere, in negativo, la forza delle proposte vincenti. Il *Prothocinio* non è estraneo al sistema letterario, come non sono a questo estranee le cause del suo fallimento. L'origine del 'problema' Baldacchini, cioè del suo tentativo di innovazione, che è un esperimento problematico in quanto fallito e dimenticato, non è soltanto nel suo autore, ma è nel sistema letterario della sua epoca, che è sì sperimentatore e aperto alla possibilità di

---

<sup>65</sup> Una "predica d'amore", che era già stata oggetto di una probabilmente precedente edizione non autorizzata. Nella stampa 'ufficiale', più completa, l'opera è introdotta da una lettera in latino al cardinal Passerini.

<sup>66</sup> «Proprio in mezzo, proprio vicino alla transizione di fase, proprio ai confini del caos, possono verificarsi i comportamenti più complessi: abbastanza ordinati da assicurare una stabilità, ma pieni di flessibilità e sorprese» (Kauffman 2001, 122, ma a titolo puramente analogico).



tentare nuove strade, ma è anche un sistema che censura i tentativi di innovazione che non rispondono in modo organico alle sue esigenze.<sup>67</sup>

Per quanto se ne sa, tutto l'impegno profuso da Baldacchini resta confinato nelle sue pagine. A Baldacchini mancano due fattori determinanti per potersi imporre: autorevolezza e esemplarità;<sup>68</sup> non è in grado di offrire una soluzione di successo, sia perché la sua proposta non trova un corrispettivo teorico sufficientemente persuasivo e efficace (deficit di autorevolezza); sia perché (deficit di esemplarità) la sua operazione non riesce a collimare con le esigenze del sistema letterario, che procede verso la grammatica, che limita la varianza e fissa il paradigma in combinazioni privilegiate o esclusive, e non verso il proliferare dell'eccezione, né verso il riconoscimento di un'innovazione individuale fine a se stessa. Se ci saranno possibilità per soluzioni formali originali, andranno cercate altrove: ad esempio, in una raccolta che vuole insieme recuperare e presentare modelli morfologici come è la *Giuntina di rime antiche*, uscita solo due anni dopo la stampa del *Prothocinio*, e che si pone sotto il duplice segno della tradizione illustre e dell'innovazione di Bembo.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Baldacchini non è un intruso nel sistema, ma un rivelatore di possibilità: «il patologico (il comportamento deviante di alcuni elementi) è il sintomo del normale, un indicatore di ciò che è sbagliato nella struttura, che è continuamente minacciata da esplosioni “patologiche”»: Žižek 2009, 348.

<sup>68</sup> Mutuo le categorie individuate per la trasmissione del *tòpos* da Pozzi 1984, 417ss., per cui nell'equilibrio tra conservatorismo e innovazione «il *tòpos* si trasmette perché la formulazione che precede funziona come modello per la seguente [...] L'accettazione vicendevole non si basa però né solo sul fatto compiuto, né solo sull'autorità di chi l'abbia compiuto, ma anche sulla forza d'esemplarità che conservano le soluzioni impostesi» (417-418). In questa prospettiva l'esemplarità è da intendersi come aderenza alle proprietà del sistema, l'autorevolezza come intervento risolutore nel sistema e «infrazione contro un'abitudine instauratasi» (429). Di «riduzione esemplare» parla a proposito di Bembo anche Guidolin 2010, 93.

<sup>69</sup> La *Giuntina*, che «non è avversa alle teorie del Bembo, corredando di esempi rari le *Prose* di lui, pare confermarsi come un autorevole modello di singolarità formali nel Cinquecento bembista»: Gorni *REMCI*, 25, che evoca, per l'appunto, le categorie di “autorevolezza” e di “esemplarità” (*modello*).

Tabella 5. Sonetti tradizionali di Baldacchini, Prothocino, a confronto con altri autori quattro-cinquecenteschi (cfr. § 4.3.A)

	Baldacchini <i>Prothocino</i>		Petarca <i>RVP</i>		Giusto de' Conti		Canzoniere Costabili		Boiardo		Cornazano		Nuvoloni		Lorenzo <i>Sonetti</i>		Ariosto		Bernbo <i>Rime</i>		Tarsia		Della Casa	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
ABBA ABBA CDC DCD	63	40,65	109	34,38	4	2,96	13	2,74	55	36,67	102	67,55	25	22,73	19	50	52	35,37	9	19,57	15	20,55		
ABBA ABBA CDE CDE	50	32,26	116	36,59	69	51,11	209	44,09	67	44,67	23	15,23	28	25,45	4	10,53	27	18,37	8	17,39	20	27,40		
ABBA ABBA CDE DEC	8	5,16	1	0,31	2	1,48	13	2,74	9	6,00	1	0,66	1	0,91	5	3,33	14	9,52	5	10,87	5	6,85		
ABBA ABBA CDE DCE	7	4,52	65	20,50	56	41,48	135	28,48	4	2,67	24	15,89	28	25,45	6	4,00	23	15,65	8	17,39	12	16,44		
ABAB ABAB CDC DCD	6	3,87	3	0,95					5	3,33			3	2,73										
ABBA ABBA CDE EDC	3	1,94	1	0,31					1	0,67					8	5,33	4	10,53	1	0,68	2	4,35	4	5,48
ABAB ABBA CDC DCD	2	1,29	1	0,31					1	0,67													1	1,37
ABAB ABBA CDE CDE	2	1,29	1	0,31																				
ABBA ABBA CDD DCC	2	1,29	4	1,26																				
ABBB ABBB CDD CDD	1	0,65																						
ABAB ABAB CDD EED	1	0,65																						
ABAB ABAB CDE CDE	1	0,65	3	0,95			2	0,42	1	0,67														
ABAB ABAB CDE DCE	1	0,65	1	0,31			3	0,63																
ABAB ABAB CDC DCD	1	0,65	1	0,31																				
ABAB ABBA CDC CDC	1	0,65							1	0,67													1	1,37
ABAB ABBA CDC DEE	1	0,65																						
ABAB ABBA CDE EDC	1	0,65																						
ABBA ABAB CDC DCD	1	0,65																						
ABBA ABAB CDD CDD	1	0,65																						
ABBA ABAB CDE CDE	1	0,65																						
ABBA ABAB CDD DCC	1	0,65																						
ABBA ABAB CDE CDE	1	0,65																				1	2,17	

## Bibliografia

- A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2002.
- Archivio Metrico Italiano. Biblioteca Italiana Digitale (AMI)*, a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php> (ultimo accesso 22/05/2018).
- L. Baldacci (a cura di), *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano 1975 [Salani 1957<sup>1</sup>].
- G. Baldassari, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Sismel Edizioni del Galuzzo, Firenze 2015.
- A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, «Musica e Storia», 3 (1995), pp. 227-278.
- F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1996.
- B. Bartolomeo, *Le forme metriche della 'Bella Mano' di Giusto de' Conti*, «Interpres», 12 (1992), pp. 7-56.
- B. Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo» (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545)*, in M. Bianco ed E. Strada (eds.), «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 43-76.
- G. Barucci, *Appunti per la ricerca metrica di Bernardo Tasso: il sonetto*, in C. Milanini e S. Morgana (eds.), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana* ("Quaderni di Acme" 94), Cisalpino, Milano 2007, pp. 161-172.
- P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1994.
- L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli xiii-xiv*, Le Lettere, Firenze 1977; rist. dell'ediz. orig. da «*Studi di filologia romanza*», 4/10 (1888).
- M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1998.

- C. Bozzetti, *Notizie sulle Rime dell'Ariosto*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno Editrice, Roma 1985, vol. I, pp. 83-118.
- G. Brunelli, *Passerini, Silvio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2014, vol. 81.
- W.Ll. Bullock, *Some Notes on the Circulation of Lyric Poems in Sixteenth-Century Italy*, in *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York University Press, New York 1940, pp. 220-241.
- A. Capaccioni, *Lineamenti di storia dell'editoria umbra: il Quattrocento e il Cinquecento*, Perugia, Volumnia 1996.
- S. Carrai, *Petrarchismo veneziano prebembesco*, in Id., *L'usignolo del Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Carocci, Roma 2006, pp. 67-84.
- G. Cesari, *Le origini del Madrigale cinquecentesco*, Forni, Bologna 1976 [rist. anastatica da «Rivista Musicale Italiana» (19), 1912].
- A. Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 67-79.
- A. Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996), L'Harmattan, Paris-Montréal 1999a, pp. 71-83.
- A. Comboni, *La danza delle parola-rima*, «Anticomoderno», 4 (1999b), pp. 153-157.
- A. Comboni, *Notizia di tre odi oraziane tradotte in sestina lirica a fine Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), p. 207-222.
- A. Comboni, T. Zanato (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Edizione Nazionale «I Canzonieri della lirica italiana delle origini», SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.

- S. Cresti, *Stage e tirocinio*, in «Accademia della Crusca. Consulenza linguistica», 23 gennaio 2012, <http://www.accademia.dellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/stage-tirocinio> (ultimo accesso 22/05/2018).
- A. da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.
- F. De Rosa, G. Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansone, Milano 1996.
- C. Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 124 (1947), pp. 1-34.
- C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia Medievale e Umanistica», 17 (1974), pp. 61-113.
- B. Dooley, *Angelica's Book and the World of Reading in Late Renaissance Italy*, Bloomsbury, London-New York 2016.
- W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973.
- R. Fedi, *Petrarchismo prebembesco in alcuni testi lirici dell'Ariosto*, in C. Segre (ed.), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 283-302.
- R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma 1990.
- G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1984, vol. III/1. *Le forme del testo. Testo e poesia*, pp. 439-518; poi in Gorni 1993, pp. 13-134 (da cui si cita).
- Gorni 1993 = G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.
- G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*. Censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Malinverni, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.

- G. Guglielmi, *Baldacchini, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1963, vol. V, p. 434.
- G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010.
- S. Kauffman, *At Home in the Universe. The Search for the Laws of Self-Organization and Complexity*, Oxford University Press, New York 1995, trad. it. *A casa nell'universo. Le leggi del caos e della complessità*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Lyra*: <http://lyra.unil.ch/>, Université de Lausanne (ultimo accesso 22/05/2018).
- F. Magnani, *La zingaresca: storia e testi di una forma*, Zara, Parma 1988.
- G. Mancini, *Contributo dei cortonesi alla coltura italiana*, R. Deputazione Toscana di Storia patria, Firenze 1922<sup>2</sup>.
- M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, pp. 519-620.
- G. Milan, *Nota metrica*, in G.G. Trissino, *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 43-61.
- A. Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in M. Praloran (ed.), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore 2003 («Studi sul Petrarca», 29), pp. 505-530.
- G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, il Mulino, Bologna 1984a.
- G. Pozzi, *Temî, τόποι, stereotipi*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984b, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, pp. 391-436.
- C. Pulsoni, *Strutture metriche del Canzoniere di Petrarca*, in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996), L'Harmattan, Paris-Montréal 1999, pp. 251-276.

- A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, ISR Ferrara – Panini, Modena 1991.
- J. Riesz, *Die Sestine*, Fink, München 1971.
- A. Rossi, *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta (eds.), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova 1988, pp. 123-157.
- A. Rossi, *Opera noua composta per diversi auctori. Un'antologia del 1502*, in M. Santagata, A. Quondam (eds.), *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Modena, Panini 1989, pp. 157-176.
- F. Petrarca, *Canzoniere (Rvf)*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004.
- M. Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 53-106.
- M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Franco Angeli, Milano 1993.
- S. Signorini, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, ETS, Pisa 2008.
- L. Tieghi, *La rima di Galeazzo di Tarsia*, «Stilistica e Metrica», 5 (2005), pp. 67-94.
- P. Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, «Lettere Italiane», 34 (1982), pp. 95-141.
- C. Vela, *Gli studi di Cesare Bozzetti sulle Rime dell'Ariosto*, in C. Berra (ed.), *Fra satire e rime ariostesche*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999), Cisalpino, Milano 2000, pp. 207-290.
- B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza 1970.
- S. Žižek, *In difesa delle cause perse. Materiali per la rivoluzione globale*, Ponte alle Grazie, Milano 2009.

