

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(1) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.1.20

*Jacopo Galavotti*

Università di Verona

## Sintassi e retorica tra sonetto e madrigale nelle *Rime* di Luigi Groto

Presento qui i primi risultati del progetto di ricerca dottorale che sto svolgendo presso l'Università di Verona, volto all'analisi delle configurazioni retorico-sintattiche della poesia del tardo petrarchismo di area veneziana con particolare attenzione al sonetto. Nello specifico, sto raccogliendo, col supporto di un database, dati relativi alla composizione sintattica di un corpus composto da un campione ampio dell'opera di sette autori rappresentativi, al fine di evidenziare costanti e varianti stilistiche e retoriche partendo dallo studio della gestione dello spazio metrico (vale a dire se i periodi travalicano le comuni partizioni metriche – quartine e terzine dei sonetti, piedi e sirma delle canzoni –, che rapporto sintattico c'è tra le unità metriche legate, quanti periodi compongono ciascuna poesia, dove si trovano i verbi reggenti, dove si trovano e di che tipo sono le inarcature).

Tra gli autori oggetto dell'indagine – Girolamo Molin, Domenico Venier, Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Orsatto Giustinian, Luigi Groto e Celio Magno – suscitano particolare interesse le sperimentazioni del Groto. Non è certo tra i più noti lirici cinquecenteschi e varrà la pena di dare qualche sommaria indicazione biobibliografica.

\*

Groto nasce ad Adria nel 1541. Rimasto cieco pochi giorni dopo la nascita e per questo meglio noto come il Cieco d'Adria, è un *enfant prodige*: pronuncia la prima orazione in pubblico a quindici anni; studia il latino; scrive orazioni, tragedie, commedie, drammi pastorali, lettere (indicazioni biografiche e un repertorio completo della sua opera si trova in Spaggiari 2014: XIX–CLXXXVII). Si guadagna da vivere come insegnante, ma a causa di un processo per eresia sarà costretto a farlo in maniera semiclandestina (Spaggiari 2014: XXIV). In virtù delle sue qualità di oratore diventerà in breve una sorta di ambasciatore informale della città di Adria presso Venezia, sempre coltivando forti legami con intellettuali come Angelo Ingegneri, Antonio Beffa Negrini, Giovanni Maria Bonardo, e anche Lodovico Dolce, Girolamo Ruscelli e Domenico Venier. Parte della sua fama è legata all'interpretazione del personaggio di Tiresia nell'*Edipo tiranno* messo in scena nella traduzione di Orsatto

Giustinian per l'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, anno della sua morte.

\*

Venendo al fatto poetico, la seconda metà del Cinquecento è un momento di notevole sperimentalismo formale, di recupero arcaizzante e di esplorazione delle aree periferiche dei *Fragmenta* petrarcheschi, che ha a Venezia un punto di riferimento nella figura di Domenico Venier (1517–1582). Sperimentalismo che, se da un lato è tematico (poesie di più stretto autobiografismo, di cupa riflessione morale, di tensione spirituale), dall'altro è anche metrico (sviluppo del madrigale, schemi irregolari di canzone, sestine miste di settenari ed endecasillabi, odi, canzonette) e retorico, con la larga applicazione delle figure della cosiddetta retorica manierista (cfr. Curtius 1992: 303–34; Pozzi 1984; e, per un inquadramento di questa stagione poetica, Taddeo 1974 ed Erspamer 1983). Con questa definizione mi riferisco in particolare alle figure che comportano una gestione geometrica verticale dello spazio del testo, come gli acrostici e i *versus rapportati*, e a quelle che si manifestano con la preparazione nel corso del testo di una “scintilla” nel finale del componimento: il che mi pare avviciini sia fenomeni, diciamo così, di geometria compositiva e sintattica, come lo schema sommatorio o l'elenco richiamato da un incapsulatore anaforico finale, sia fenomeni più genericamente logico-argomentativi, come lo scoppio di un'acutezza finale a cui si arriva per progressivo accumulo delle premesse.

L'eccezionale estro di Luigi Groto impone la sua opera come luogo di particolare interesse, rappresentativa com'è di due vie estreme di esautorazione del petrarchismo: quella del puro assemblaggio di tessere petrarchesche, e quella, più fortunata durante il secolo successivo, del concettismo ottenuto con la *reductio ad absurdum* degli elementi ossimorici dell'immaginario della lirica amorosa, ma anche con il fitto ricorso a riferimenti mitologici o storici, utilizzati come repertorio di figure ed eventi soprannaturali o paradigmatici, esemplari delle condizioni estreme e paradossali di una realtà sentita come costitutivamente ambigua e contraddittoria. Scrive Erspamer (1983: 197):

In lui, privo della vista fin dalla nascita, l'allontanamento dalla realtà, che per il Venier costituiva soltanto una scelta stilistica, era l'inevitabile conseguenza di un destino inclemente: nel buio della sua fertilissima mente gli indecifrabili contorni di tanti oggetti canonici del vocabolario petrarchesco, le chiome d'oro, il dolce lume, l'erba fresca [...], cedevano in importanza alle astratte (e dunque immaginabili anche al di fuori della diretta esperienza) forme della geometria, alle infinite combinazioni della logica. Era un cerebralismo gelido, e tuttavia capace di far trasparire immagini quasi surreali, indizio di una sensibilità allucinata.

Cominciamo con un paio di esempi. Nel madrigale I.44 l'autore lavora concettualmente attorno al motivo del cuore di pietra, in pochi versi tutti tesi a costituire la figura a chiasmo “carne – sasso: sasso – carne” dell'ultimo distico:

Cangiami, o ciel pietoso, in questo sasso,  
Che innanzi a la spietata porta giace,

Di chi mi trahe di pace.  
 Perché volendo trar dal tetto il passo,  
 Ella tal'hor m'adocchi.  
 E (se non con la man) col piè mi tocchi.  
 E se di carne sasso non vuoi farne,  
 Fa di madonna il cor di sasso, carne.

Nel madrigale I.46 vediamo invece come il mito delle pietre lanciate da Pirra e trasformate in donne sia utilizzato come eziologia fantastica dello stesso *topos* della lirica amorosa; anche qui, *in cauda venenum*:

D'una sorella in riva al regio fiume  
 Del mal rettor del lume  
 Cadde gran pianto, e un sasso ricoperse,  
 A cui d'intorno in ambro si converse.  
 Per questi lochi poi Pirra passando  
 (Pirra a' dì nostri a formar donne nove  
 Richiamata da Giove)  
 E 'l chiaro ambro mirando  
 (Come tanti altri sassi in altra valle)  
 Si gittò l'ambro anchor dopo le spalle:  
 Che n'andò tosto in carne, in ossa, e in coste,  
 Onde formata voi, madonna, foste.  
 Ma per far voi crudel, per far me lasso,  
 Il sasso ch'era dentro restò sasso.  
 Perché Pirra toccò sol l'ambro fuore:  
 E così vi restò di sasso il core.

Il testo delle *Rime* è ora disponibile nell'edizione critica curata da Barbara Spaggiari (2014; a questa edizione si riferisce la numerazione dei testi), ma sulla Seconda e Terza parte, edite postume solo nel 1610 pesano alcuni dubbi di autenticità che non è questa la sede per discutere. Per ragioni di tempo non avrei comunque potuto tener conto dell'intera sua produzione, che consta di oltre 1300 componimenti; perciò ho concentrato l'analisi della sintassi su 100 sonetti e 77 madrigali della *Prima parte* delle sue *Rime*, un corpus sufficientemente ampio per individuare alcune tipologie argomentative ricorrenti (sulle *Rime* cfr. anche Duranti 1977 e Gatti 1995).

Il madrigale tende tipicamente a costituirsi come piccolo meccanismo a molla, con un'argomentazione sofisticata e cavillosa:

**Poiché** col suo martir la tua partita  
 Non mi privò di vita,  
**Se** 'l tuo ritorno non mi fa perire  
 Col suo piacer, potremo a l'hor ben dire,  
**Che fare un'huom morire**  
**Non può né gran piacer, né gran martire.**  
 (I.150)

Luci lucenti, e liete,  
**Se** del mio mal godete,  
 Miratemi sovente,  
 Per goder al mi' pianto ogn'hor cadente.  
**E se'** mio ben vi piace,  
 Riguardatemi attente,  
 Poi che ne' vostri sguardi è la mia pace.  
**Se** v'aggrada mirar quanto potete,  
 Spesso in me v'affigete,  
 Dove i fatti da voi colpi vedrete.  
**E se** questi mirar forse vi spiace,  
 Mirate spesso in me: ché 'l mio dolore  
 Trarrà forse da voi pietoso humore.  
**Dunque**, occhi, foco mio, mio sol, mio strale,  
 Per non mirarmi, a voi scusa non vale.  
 (L.32)

È da notare la tendenza, nonostante la diversa lunghezza, a disporre le premesse secondo un accumulo di serie isometriche (due versi nel primo caso, tre, escluso dal computo il vocativo "Luci lucenti e liete", nel secondo), che qui contengono sempre almeno una coppia di rimanti. Entrambi i madrigali si concludono con un distico a rima baciata.

Anche il sonetto tende a una sintassi additiva, quasi sempre ripartendo con un nuovo elemento dell'elenco all'inizio di una nuova partizione metrica (cioè a ogni inizio di quartina o di terzina). Come avviene nel caso seguente, l'unità logica e, più debolmente, sintattica si manifesta con la comparsa di una causale retta da tutte le dieci principali elencate nei primi 11 versi, e dal richiamo anaforico degli ultimi due versi:

**Due sono** hoggi le dee, che han per figliuoli  
 Gli dei, le regie fiere per ancelle;  
 Diece son hor le dotte alme sorelle,  
 Due le lune hoggi son, duo sono i soli.  
**Quattro hor le Gratie son**, tre sono i poli,  
 E tre le del nocchier ferme facelle;  
 Otto d'Athlante le famose stelle,  
 Quattro le donne de' terreni stuoli.  
**Tredici i segni son** fissi celesti,  
 Et ondici le donne, entro i cui petti  
 Scese de l'avenir voce presaga,  
**Poi che** tu sola, o gran donna Gonzaga,  
 A compir tanti numeri nascesti,  
 Tanti unir nomi, e produr tanti effetti.

Si può fare riferimento a quello che Raimondi (1994: 283–84) scriveva in merito al petrarchismo meridionale più propenso a correlazioni e concettismi:

L'interpretazione epigrammatica o madrigalesca del sonetto mobilita una tecnica argomentativa per così dire a cuspide, proiettata tutta verso la clausola del discorso lirico per estrarne non una semplice sentenza, come accade nel modello petrarchesco, ma un'iperbole o un paradosso che sappia al limite sorprendere, il Meninni direbbe d'accordo col Tesauro un concetto ingegnoso e urbanamente fallace.

Insomma, il meccanismo retorico con cui si costituisce il madrigale è proprio del genere metrico (cfr. almeno Ariani 1975), sulla scia anche del recupero dell'epigramma latino sul quale, per esempio, scrive Ritrovato (2015: 90):

La traduzione di un epigramma in madrigale è un esercizio d'"ingegno", ove per ingegno si intende uno studio del concetto che non risiede tanto in un brillante gioco di parole, quanto nella capacità paradossale del poeta [...].

D'altra parte, il sonetto sembra venire sottoposto a una forte semplificazione: la sua struttura rigida viene stipata di elementi tramite meccanismi di giustapposizione che portano a una perdita di potenzialità argomentativa, quasi vi venisse riversato un petrarchismo ridotto ai suoi elementi minimi (cfr. per il lessico Gatti 2004) attraverso un imbuto che termina nella strettoia di una conclusione o di un motto arguti (ed è sintomatico che madrigali e strambotti, sommati, superino in numero i sonetti).

Leggiamo il sonetto I.60, che, esasperando un suggerimento petrarchesco (il v. 8 di *Rvf* 129, *Di pensier in pensier di monte in monte*, "or ride, or piange, or teme, or s'assecura") e riproducendolo sistematicamente, testimonia, insieme alla "degradazione della parola a tassello di intarsio" (Taddeo 1974: 123), di questa riduzione del metro a una griglia da riempire (cfr. anche I.89, costruito sullo stesso modulo):

Hor m'allegro, hor m'atristo, hor rido, hor gemo,  
 Di mia pena hor m'affligo, hor mi compiacchio,  
 Horm'adiro, or mi placo, or grido, or taccio,  
 Horfuggo, hortomo, or mi confido, or temo.  
 Hora moro, hor rinasco, hor'oso, hor tremo,  
 Hor tento sciorre, hor lego io stesso il laccio,  
 Hor gelo, hor ardo, or mi rilevo, or giaccio,  
 Hor mi glorio, or mi pento, or cresco, or scemo,  
 Hor me stesso offro a i colpi, hor mi difendo,  
 Hor notte, or giorno bramo, or vita, or morte,  
 Hor chiamo aita al foco, hor'io l'accendo.  
 Hor'apro, hora ad amor chiudo le porte,  
 Hor piango, hor canto, hora rifiuto, hor prendo.  
 Questa, chi vuol saperla, è la mia sorte.

Un dato formale rilevante, da mettere a confronto con la tendenza additiva del sonetto, è la scarsa presenza di periodi che in vario modo si prolunghino oltre i confini metrici canonici. Seguendo i criteri di scansione sintattica proposti per Petrarca da Soldani (2009: 10–26), si ottiene il quadro proposto alla tabella 1 (in cui si può confrontare con i *Fragmenta* e con un ampio campione dei petrarchisti a lui vicini):

ben il 67% delle occorrenze per i sonetti in cui tutte le unità metriche sono autonome. Per leggere il dato, bisogna poi considerare che il superamento dei confini metrici da parte del periodo da una parte non cancella la loro importanza come sede degli snodi argomentativi, e dall'altra, più interessante, non è automaticamente indice di una maggiore profondità ipotattica, specie nei casi in cui questa continuità si fonda, come negli esempi che abbiamo visto, su una serie enumerativa in attesa della propria risoluzione. E infatti, se andiamo a guardare quale tipo di legame viene a instaurarsi tra le partizioni legate (tabella 2), noteremo che la maggior parte di essi sono legami coordinativi, a differenza di quanto accade nei poeti a lui vicini e in Petrarca, dove a prevalere sono i legami ipotattici con anteposizione della subordinata.

A proposito della riduzione del sonetto a schema, di quella sorta di automatismo, di indifferenza rispetto alle potenzialità formali, potrebbe essere interessante recuperare il dato sugli schemi metrici più praticati, questa volta sull'intera prima parte delle *Rime*, 147 sonetti (tabella 3). L'osservanza petrarchista, allineandosi a una tendenza che riguarda anche il circolo di Domenico Venier, raggiunge il 91,83%, superando lo stesso Bembo, del quale rimane l'inversione rispetto a Petrarca tra i due tipi maggioritari, con la preponderanza di quello alternato CDC DCD rispetto a quello replicato CDE CDE (per una panoramica sugli schemi di terzine nella lirica cinquecentesca cfr. Afribo 2001, 132-50). In generale, escludendo il caso del sonetto a rime continue (I.201, che sarebbe comunque del tipo alternato CDC DCD), sono solo due gli schemi di terzine non petrarcheschi (CDE CED, CDE ECD). Il fatto non è significativo di per sé e non è esclusivo del Groto, ma fa corpo con una sperimentazione che guarda in altre direzioni, non lavora sollecitando il guscio esterno della metrica, ma lo fa semmai internamente, scomponendolo con rime interne (p. es. in I.115, fino al caso di I.95, tessuto di 56 rime, quattro per verso) o lavorando sullo smontaggio sintattico dei *versus rapportati* secondo l'esempio di Venier (p. es. I.4; per la *rapportatio* cfr. Alonso 1971 e Pozzi 1984: 121-29).

Rispetto al sonetto si riscontra nel madrigale un periodare relativamente più arioso, ipotatticamente più profondo, e possiamo richiamare a questo proposito un dato macroscopico, grossolano quanto si vuole, ma significativo: dividendo il numero di versi per il numero di frasi principali (conteggiate anche quando coordinate e anche quando reggenti la stessa subordinata) si ottiene un indice medio di 2,98 versi/frase per il madrigale, e di 1,4 versi/frase – meno della metà – per il sonetto. Ciononostante non si può negare che ci siano punti di contatto tra le due diverse formulazioni viste: la disposizione a elenco di elementi con la stessa funzione sintattica e la conclusione finale, che ora è scarico della tensione del periodo, ora invece conclusione del ragionamento, ora entrambe le cose. Chiaramente la corsa verso la *pointe* finale, così intrinseca al madrigale, resta solitamente meno accentuata nel sonetto, poiché nel sonetto la struttura metrica impone una più rigida e scandita griglia formale, che costringe a riempire lo spazio con un più ingente accumulo di materiale. Nel madrigale invece, dove gli schemi metrici sono ogni volta diversi e di conseguenza la costruzione del componimento segue liberamente l'argomentazione, si rendono più evidenti, diciamo così, i tic compositivi di un autore sostanzialmente ripetitivo, o, per dir meglio, ossessionato dalla variazione, ma che sperimenta

sempre più volte a distanza ravvicinata le stesse modalità. Groto sembra in ogni caso appoggiarsi ad alcuni (*pattern*) ricorrenti, ma non stupisce, considerando che l'autore era cieco, che la composizione a memoria si giovasse di ricorsività formulari. Anche se resta stupefacente che potesse comporre degli acrostici o dei perfetti *versus rapportati*, dovremo ricordarci che Groto componeva dettando e dunque nel caso delle figure più complesse faceva affidamento alla rilettura immediata dello scrivente (cfr. la lettera ad Adriano Clarignano del 10 luglio 1568, dove scrive che dopo la morte non sarà più costretto "a mendicar di porta in porta e di casa in casa chi mi legga e chi mi scriva", in De Poli-Servadei-Turri 2007: 122).

Ma leggiamo ancora qualche testo, tenendo d'occhio la disposizione dei periodi nel metro:

**Voi bramate** sapere

Qual sia la bella donna, ch'io tant'amo.

**Et io** bramando a voi, donna, piacere,

Di apprirvi il nome **bramo**.

**Ma** perché il nome esprimer non potrei,

**Vi scoprirò** la imagine di lei.

**Se** v'aggrada mirar dunque il ritratto,

Dal vero volto tratto

Di colei, ch'amo assai più di me stesso,

**Gite** a lo specchio, e rimirate in esso.

(I.5) *Composizione dei periodi*: 2+2+2+4 [3+1]

**Io** fra il cielo, e colei cui son soggetto,

Scorger **non so** dissomiglianza alcuna.

**Il cielo ha** l'aureo sol, l'eburnea luna,

**Madonna ha** d'oro il crin, d'avorio il petto.

**Egli ha** Mercurio accorto, e Marte fero,

**Ell'ha** la lingua saggia, il cor severo.

**Egli ha** Saturno grave, e Vener grata,

**Ell'ha** il grave saper, la faccia amata,

**In lui serena, e folgora** il gran Giove,

**Opra lo sguardo in lei** simili prove.

**Chi** dunque di vedere il ciel desia,

**Veggia** la donna mia.

**E chi** la donna mia brama vedere,

Gli occhi **rivolga** a le celesti sfere.

(I.25) *Composizione dei periodi*: 2+(1+1)+(1+1)+(1+1)+(1+1)+2+2

**Gli elementi**, ond'ha vita ognun di noi

**Si consumano** in me, donna, per voi.

**Il foco**, appoggio al natural calore,

Si spenge a quel, con cui m'infiamma amore.

**L'aer**, che fa ch'io spiri,

Si consuma in sospiri.

**L'acqua**, che ministrar gli humor costuma,  
 In pianto si consuma.  
**La terra**, ond'ho le membra, in preghi, e 'n passi,  
 Per piani, e poggi consumando vassi.  
**Così** la nostra inessorabil guerra  
**In me consuma foco, aere, acqua, e terra.**  
 (I.76) *Composizione dei periodi: 2+2+2+2+2+2*

Si noti di passaggio come in questo madrigale si trovi un piccolo *summations-schema* (ce n'è un altro ancora sui quattro elementi in uno strambotto, I.272), figura che viene sperimentata con eccezionale intensità nel sonetto (cfr. Pozzi 1984: 117–20).

Tenuto conto della struttura dei madrigali appena visti, è interessante notare come il prossimo sonetto venga reinterpreted in sequenze di distici, senza scarti ritmici tra quartine e terzine. In questa cornice resta saldo il confine tra quartine (che pure sono legate dall'ellissi del verbo nella seconda), ma salta quello tra le terzine:

**Non** d'Augusto, Alessandro, Hettore, Alcide  
 Movo a ridur **battaglie** a le memorie,  
**Ma** l'aspre pugne, e le chiare vittorie  
 Di due luci possenti, et homicide.  
**Non** di Prometheo o d'Ission le infide,  
**Ma** de' tormenti mei le vere **historie**.  
**Non** di Roma i **trionfi**, **ma** le glorie  
 Sol di chi mi conforta, e mi conquide.  
**Non** valor d'**acqua**, o d'**herbe** in sanar piaghe,  
**Ma** in sanar, le virtù di due man belle,  
**Né** influssi d'**astri** di cantar mi vanto:  
**Ma** influssi di due ciglia altere, e vaghe.  
**Così** di lei cantando, e di me, **canto**  
**D'arme, historie, trionfi, acque, herbe, e stelle.**  
 (I.2) *Composizione dei periodi: 4+2+2+2+2+2+2*

Quanto dicevo sopra sulla conservazione dei confini metrici istituzionali non mi pare in contraddizione con quel che si vede qui. Dove la figura impone la sua forza strutturante al componimento, la griglia metrica viene svuotata di senso e rimane valida solo per il supporto delle rime (e infatti il distico finale non è, ovviamente, a rima baciata). Si tratta evidentemente di una medesima spinta all'aggiunzione, alla composizione per moduli, che la maggior parte delle volte si appoggia alle pause canoniche, come ad esempio, quasi sfogliando a caso, in I.76:

Il carro, i cui col tuo trionfo monte  
 L'impigro Artofilace, hor ti rassetta;  
 La figlia di Taumante archi s'affretta  
 Porti del sole a gli homeri, e a la fronte.  
 Di sé **t'erger** una statua **ogni orizzonte**,



La corona a i capei girarti eletta  
**Apparecchia colei**, che già negletta  
 Da Theseo prima pianse, hor ride l'onte.  
 Un colosso di sé **t'alza ogni polo**,  
**L'orto, e l'ocaso** un gran trofeo **ti estolle**,  
 Con qual suo monte il ciel più presso attinge.  
**Febo** il suo or, **Cinthia** il suo argento **pinge**,  
 Carlo, del nome tuo, che 'n porsì a volo  
 Da i quattro venti, spirto e penne tolle.  
*Composizione dei periodi: 2+2+1+3+1+2+3*

Ma quando quelle partizioni le ignora o le supera, è per affermare piuttosto un automatismo parallelistico, dominato come nel caso di *Non d'Augusto, Alessandro, Hettore, Alcide* dalla *ratio* ordinatrice dello schema sommatorio, secondo quella che Taddeo (1974: 63) ha definito "monostilematicità", ovvero totale asservimento del discorso alle figure di posizione, che è, se vogliamo, una valida ipotesi descrittiva di quello che con qualche cautela la possiamo chiamare manierismo (cfr. anche Quondam 1973): entro i confini del petrarchismo viene ritagliata una serie di elementi particolari da riprodurre e variare inesaurevolmente e senza profondità. È una via estrema di esautorazione del modello realizzata con i suoi stessi strumenti, ridotti a pura grammatica. Il madrigale, rispetto al sonetto, ospita però alcune iperboli concettistiche e alcuni giochi, logici più che geometrici, che spiegano il relativo successo del Groto presso gli autori del secolo successivo (sulla fortuna del Groto cfr. p. es. Spaggiari 2009 e Tarallo 2014).

Anche la struttura centrifuga della prima parte delle *Rime*, a cui accenno solo brevemente per concludere, credo offra su un altro livello un suggerimento nella direzione dell'esaurimento di ogni possibilità di emulazione del modello di Petrarca. Se l'analisi attenta che Gatti (1995) dedica alla struttura del libro è impeccabile nell'individuare le brevi sequenze tematiche che lo costituiscono, meno convincente è invece l'ipotesi che alla loro disposizione sottostia un intento realmente narrativo. L'intelligente osservazione desunta dagli studi di Marco Santagata in merito alla ricezione della struttura del canzoniere di Petrarca come opera costituita essenzialmente da 1) poesia in vita vs poesia in morte, 2) amore vs conversione, 3) brevi sequenze tematiche, al cui modello si rifarebbe dunque la composizione di questo canzoniere, va ripensata a mio avviso considerando che alla sezione che racconta la morte dell'amata (ma è difficile poi dire se nel canzoniere del Groto sia davvero una sola) segue una sezione di poesie di tono cortigiano per piccoli gesti, balli, regali in cui la donna è viva e animosamente indocile. Si potrebbe affermare che la morte non è altro che l'ennesima delle tante possibilità del poetare d'amore, si annulla anch'essa nell'occasione, senza manifestarsi nella sua realtà ma nella sua capacità di generare una topica dalla quale trarre altro materiale artificioso. Se è vero, come a me pare, quanto scrive Pozzi (1985: 90) in merito alla indefinitezza possibilistica di questa lirica, e cioè che "la biforcazione offerta dalla struttura narrativa nella fase dell'eventualità viene percorsa di fatto in ambedue i sensi nelle fasi del passaggio all'atto e del compimento", si potrebbe aggiungere che anche quella di cantare la

donna amata in vita e/o in morte non è altro che una delle molteplici possibilità di un petrarchismo aridamente, e forse polemicamente, irreali. Come sottolinea giustamente Duranti, proprio la sezione di “epigrammi” (madrigali, sonetti e ottave) a ridosso della conclusione sta a significare proprio “l’impraticabilità della linea ‘romanzesca’” e ancora l’“irreversibile atomizzazione della forma-canzoniere petrarchesca, legata di fatto alla scomparsa dell’*io* totalizzante e interiorizzante, e alla sua trasformazione in distaccato cronista di quotidiane banalità, o viceversa in una sorta di bibliotecario-analista di una tradizione tutta da scomporre, sperimentare alle prese con i più strani reagenti, e infine diligentemente archiviare” (Duranti 1977: 179 e 356).

## Appendice

Tabella 1. Tipologia del sonetto in base ai legami sintattici tra unità metriche

Tipo di sonetto	Misure interne	Petrarca (dati di Soldani 2009)	Molin	Venier	Zane	Giustinian	Fiamma	Magno	Groto
		%	%	%	%	%	%	%	%
1	4+4+3+3	58.04	48	44.8	58	59	52	68.38	67
2	8+6	4.10	3	8	4	5	4	0	4
3	8+3+3	13.88	21	16	20	10	19	13.68	9
4	4+4+6	11.67	12	12.8	7	13	8	9.4	4
5	14	1.26	0	0.8	3	0	6	1.71	4
6	11+3	2.84	7	5.6	1	6	6	2.56	2
7	4+10	1.58	3	0.8	1	1	1	0.85	2
8	4+7+3	4.73	3	5.6	4	3	0	0.85	3
9	Altre misure	1.89	3	5.6	2	3	4	2.56	5
Totale		100	100	100	100	100	100	100	100

Tabella 2. Tipologia dei legami sintattici tra unità metriche (i tagli metrici sono sempre tre per sonetto: tra quartine, tra seconda quartina e prima terzina, tra terzine)

Tipo	Molin		Venier		Zane		Giustinian		Fiamma		Magno		Groto	
	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi
Coord.		20		32		14		19		29		14		34
%	6,67	28,17	8,53	31,07	4,67	24,14	6,33	32,20	9,67	36,71	3,99	27,45	11,33	57,63
Princ.-Subord.		11		14		4		7		9		11		9
%	3,67	15,49	3,73	13,59	1,33	6,90	2,33	11,86	3,00	11,39	3,13	21,57	3,00	15,25
Subord.-Princ.		33		50		37		30		40		25		13
%	11,00	46,48	13,33	48,54	12,33	63,79	10,00	50,85	13,33	50,63	7,12	49,02	4,33	22,03

Enjamb.		7		7		3		3		1		1		3
%	2,33	9,86	1,87	6,80	1,00	5,17	1,00	5,08	0,33	1,27	0,28	1,96	1,00	5,08
Totale	300	71	375	103	300	58	300	59	300	79	351	51	300	53
% Totale	<u>23,67</u>		27,47		19,33		19,67		26,33		14,53		19,67	

Tabella 3. Schemi metrici dei sonetti

	<b>Petrarca</b>	<b>Bembo</b>	<b>Groto</b>
ABAB ABAB CDC CDC	0,95%		
ABAB ABAB CDC DCD	0,95%	0,68%	0,68%
ABAB ABAB CDE CDE	0,95%		
ABAB ABAB CDE DCE	0,32%		
ABAB ABAB CDE DEC		0,68%	
ABAB BABA CDC DCD	0,32%	0,68%	
ABAB BABA CDE CDE	0,32%		0,68%
ABAB BABA CDE DEC		1,36%	
ABAB BAAB CDC DCD	0,32%	1,36%	
ABAB BAAB CDE CDE	0,32%		
ABBA ABBA BAB ABA			0,68%
ABBA BABA CDC DCD		0,68%	
ABBA ABBA CDC CDC	2,21%	4,08%	
ABBA ABBA CDC DCC		0,68%	
ABBA ABBA CDC DCD	34,38%	34,01%	49,66%
ABBA ABBA CDC EDE		2,04%	
ABBA ABBA CDD CDD		0,68%	
ABBA ABBA CDD DCC	1,26%		
ABBA ABBA CDE CDE	36,59%	17,69%	25,17%
ABBA ABBA CDE CED		8,84%	3,40%
ABBA ABBA CDE DCE	20,50%	15,65%	7,48%
ABBA ABBA CDE DEC	0,32%	9,52%	4,08%
ABBA ABBA CDE ECD		1,36%	4,76%
ABBA ABBA CDE EDC	0,32%		3,40%
Schemi petrarcheschi		83,67%	91,16%

## Bibliografia

- Afribo A. 2001. Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento, Firenze.
- Alonso D. 1971. Pluralità e correlazione in poesia, trad. it. M. Rostaing e V. Minervini, Bari.
- Ariani M. 1975. Giovanni Battista Strozzi, il manierismo e il madrigale del '500. Strutture ideologiche e strutture formali, [in:] G. B. Strozzi il Vecchio, Madrigali inediti, a cura di M. Ariani, Urbino : VII-CXLVIII.

- Curtius E. R. 1992. Letteratura europea e Medio Evo latino, a cura di Roberto Antonelli, trad. it. A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna, Firenze.
- De Poli M., Servadei L., Turri A. 2007. *Le Famigliari del Cieco d'Adria*, a cura di M. De Poli, L. Servadei, A. Turri, saggio introduttivo di M. Nanni, Treviso.
- Duranti A. 1977. "Sulle Rime di Luigi Groto". *Filologia e Critica* 2 : 337-88.
- Erspamer F. 1983. Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo cinquecento, [in:] *Storia della cultura veneta*, vol. 4/1 (Il Seicento), Vicenza : 189-222.
- Gatti G. 1995. "«Alcune cosette a stampa». Il canzoniere di Luigi Groto Cieco d'Adria". *Rivista di Letteratura Italiana* 13 : 377-412.
- Gatti G. 2004. Tra Petrarca e Ariosto. Il lessico delle "Rime. Parte Prima" di Luigi Groto Cieco D'Adria, [in:] *Petrarca in Barocco, Cantieri petrarchistici: due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma : 33-72.
- Pozzi G. 1984. Poesia per gioco. *Prontuario di figure artificiose*, Bologna.
- Pozzi G. 1985. Artifici espressivistici e metrici nella poesia tra Cinque e Seicento, [in:] *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti del Convegno, Roma 16-18 Gennaio 1984, Roma : 85-98.
- Quondam A. 1973. Dall'*abstinendum verbis* alla "locuzione artificiosa". Il petrarchismo come sistema della ripetizione, [in:] A. Quondam, G. Ferroni. La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo, Roma : 209-33.
- Raimondi E. 1994. *Rinascimento inquieto*, Torino.
- Ritrovato S. 2015. *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma.
- Soldani A. 2009. *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze.
- Spaggiari B. 2009. "La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani". *Italique* 12 : 173-98.
- Spaggiari B. 2014. *Le Rime di Luigi Groto Cieco d'Adria*, edizione critica a cura di B. Spaggiari, Adria.
- Taddeo E. 1974. *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma.
- Tarallo C. 2014. "Ancora su Luigi Groto Cieco d'Adria fonte di Marino". *Studi secenteschi* 55 : 298-305.

### Sintassi e retorica tra sonetto e madrigale nelle *Rime* di Luigi Groto

L'articolo analizza alcuni aspetti della prima parte delle *Rime* di Luigi Groto Cieco d'Adria (1541-1585), uno dei più interessanti poeti del manierismo letterario veneziano. Attraverso l'analisi del rapporto tra metrica e sintassi, l'autore descrive affinità e differenze tra madrigali e sonetti. I madrigali sono più improntati alla ricerca del concettismo, mentre i sonetti sono caratterizzati da artifici retorici geometrici. Questi due differenti stili fanno entrambi parte di un generale ripensamento del petrarchismo.

**Parole chiave:** Luigi Groto Cieco d'Adria, circolo di Domenico Venier, Petrarchismo, sintassi e retorica, sonetto, madrigale, Manierismo letterario

### Syntax and rhetoric between sonnet and madrigal in *Rime* by Luigi Groto

The paper analyzes some aspects of the first part of the *Rime* of Luigi Groto Cieco d'Adria (1541-1585), one of the most interesting poets of the venetian literary mannerism. Through the analysis of the relation between meter and syntax, the author describes similarities and differences between madrigals and sonnets. Madrigals are more based on the search

of conceits, while sonnets are characterized by geometric rhetorical artifices. These two different styles are both part of a general rethinking of Petrarchism.

**Keywords:** Luigi Groto Cieco d'Adria, Domenico Venier's academy, Petrarchism, syntax and rhetoric, sonnet, madrigal, literary Mannerism

### **Składnia i retoryka między sonetem i madrygałem w *Rime* Luigiego Groto**

Artykuł analizuje wybrane aspekty pierwszej części *Rime* autorstwa Luigiego Groto Cieco d'Adria (1541–1585), jednego z najbardziej interesujących poetów weneckiego manieryzmu literackiego. Poprzez analizę relacji między metrum a składnią autor opisuje podobieństwa i różnice między madrygałami i sonetami. Madrygały wyróżnia w większym stopniu cechujący je konceptyzm podczas gdy sonety charakteryzują się przewagą geometrycznych figur retorycznych. Oba style zaklasyfikować można jako trendy nawiązujące do petrarkizmu.

**Słowa kluczowe:** Luigi Groto Cieco d'Adria, krąg Domenika Verniera, petrarkizm, składnia i retoryka, sonet, madrygał, manieryzm w literaturze

**Jacopo Galavotti** si è laureato in Filologia Moderna all'Università di Padova. È dottorando presso l'Università di Verona. Si occupa principalmente dell'analisi linguistica, stilistica e metrica di testi poetici del Cinque e del Novecento. Suoi articoli e recensioni sono apparsi, o sono in corso di stampa, su «Oblio», «Studi linguistici italiani», «Stilistica e metrica italiana».